

Año 2 Nº 15 Mayo de 1993 \$ 7,50.-  
Uruguay: \$ 20.-

# EL AMANTE

## C I N E

*Belle Epoque*  
Fernando Trueba

El cine argentino del 93:  
Dossier Favio  
Lita Stantic  
y todos los estrenos

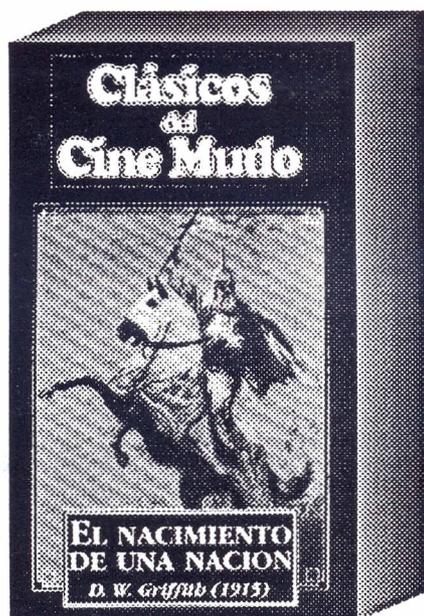
Buñuel en Méjico  
Bergman  
Los Rolling Stones en video  
Guía de cine en TV



# CLASICOS DEL CINE MUDO

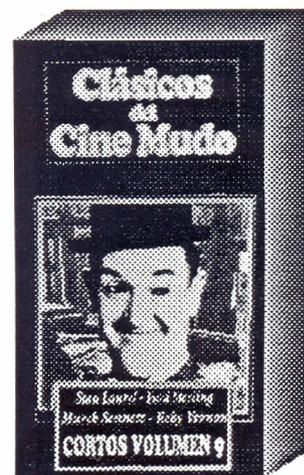
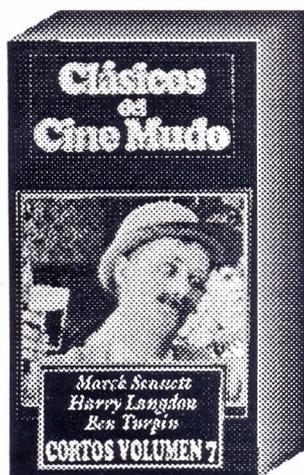
La 1ra. Gran Superproducción de Hollywood.

La historia de pasiones, odios y desencuentros durante la guerra de sececión norteamericana



**EN VIDEO**  
excelente calidad

Versión Original  
Subtitulado electrónico  
Dur. Aprox. 165 minutos.  
\$ 27.- Final



**EN VENTA EN VIDEO COLECCION Av. Santa Fé 4096 Tel.: 71-1106**

|                                    |   |   |  |   |  |   |
|------------------------------------|---|---|--|---|--|---|
| ZVALS<br>Av. Callao 395            | VIDEO BUSINESS<br>Lavalle 2030                | DISQUERIA C-BRA<br>Rivadavia 2619               | T.C.T MAGAZINE<br>Lavalle 835 Loc. 1   | VIDEO NEGOCIOS<br>Túcumán 2141                                    | ENTELEQUIA<br>Talcahuano 470                                       | CASA AMERICA<br>Av. de Mayo 959             |
| B.L. VIDEOS<br>Av. Corrientes 1383 | LAFERIA DEL LIBRO<br>Av. Rivadavia 7249       | TOCATA Y FUGA<br>Av. Santa Fé 3616              | ALEPH<br>Av. Mitre 813<br>Avellaneda   | Librería RODRIGUEZ<br>Florida 377<br>Sarmiento 835                | Disquería LIBERTADOR<br>Av. Corrientes 1644<br>Av. Corrientes 1320 | DISQUERIA<br>GUIA MUSICAL<br>Rivadavia 5411 |
| <b>ESTE PUEDE SER SU NEGOCIO</b>   | FARMACIA SARANDI<br>Av. Mitre 2841<br>Sarandi | Video Club<br>CORDOBA<br>Belgrano 70<br>Córdoba | Librería FAUSTO<br>Av. Corrientes 1316<br>Galerías Pacificos<br>Santa. Fé 1715 | ALEPH<br>Las Flores 87<br>Wilde<br>Laprida 386<br>Lomas de Zamora | <b>MAS DE 90 TITULOS EN STOCK</b>                                  |   |

**El Amante / Cine**

**Editorial** por Quintín / 3

**Estrenos:** *Belle époque* por Pagés y Quintín / 4; *Indochina* por Roberto Pagés / 6; *Candyman* por Alejandro Ricagno / 7; *Hoffa* y *GrrrGrrrGrr* por Quintín / 8

**Cine argentino:** Introducción por Gustavo J. Castagna / 10; *Tango feroz* por Castagna / 11; *De eso no se habla* por Alejandro Ricagno / 12; *Perrone* por Pagés / 13; *Rapado* y *Matar al abuelito* por Ricky Ricagno / 14; *Un muro de silencio* por Quintín / 16

**Entrevista a Lita Stantic** / 18

**Favio:** *perfil* por David Oubiña y Gonzalo Moisés Aguilar / 23; *Favio* por Tarruella / 25; *Favio* por Castagna / 27; Anticipo de *De cómo el cine de Leonardo Favio...* / 28

**Entrevista a Fernando Trueba** / 30

**El afiche del mes** por Emilio Bellon / 38

**Buñuel en Méjico** por Eduardo A. Russo / 41

**Festival de Gesell** por Gustavo J. Castagna / 44

**Crónicas católicas** por Virtual Jorge La Ferla / 46

**Guía de cine en TV** por Jorge Felicitas García / 48

**Correo** por los estimados lectores / 51

**El Amante / Video**

**Los Rolling Stones en video** por Bobby Tetec Flores / 53

**Reseñas:** *Fitzcarraldo* / 55; *Silencio se enreda* / 56; *Rashomon* / 57; *Cuando huye el día* / 58

**Eisenstein en video** por Guillermo Ravaschino / 60

**Consultorio del Dr. Cíclope** por Mr. Tarruella / 62

**Las buenas, las malas y las feas:** tabla de estrenos en video / 63

**Agenda** / 64



Louise Brooks (gentileza de JMS)

**Directores**

Eduardo Antin (Quintín)  
Flavia de la Fuente  
Gustavo Noriega

**Consejo de redacción**

Los arriba citados +  
Gustavo J. Castagna  
Roberto Pagés

**Colaboraron en este número**

Rodrigo Tarruella  
Alejandro Ricagno  
Eduardo A. Russo  
David Oubiña  
Jorge La Ferla  
Horacio Bernades  
Jorge García  
Bobby Flores  
Guillermo Ravaschino  
Emilio Bellon

Gonzalo Moisés Aguilar  
Nicolás Trovato  
Tino y Norma Postel

**Foto de Leonardo Favio** (pág. 24)  
Cortesía de Edith Rodríguez / Quetzal

**Publicidad**

Roberto Juan Ferro

**La fiesta de Babette**  
Haydée Thompson

**Corresponsal sobreviviente de Waco, Texas**

Gustavo J. Castagna

**Corresponsal en Nueva York**  
Walter Rippel

**Cadete campeón de billar**  
Gustavo Requena Johnson

**Errar es humano:** Gabriela Ventureira

**Diagramación y composición**

Etc. Tel.: 961-4288

**Asesor diseño:** Quique Maya

**Imprenta**

Impresora Americana. Lavardén 163

**Fotomecánica**

*Proyección.* Rivadavia 2134 5° G

**Impresión linotronic**

Worksheet. Esmeralda 718 7° F

**Distribución**

*Capital:* Vaccaro, Sánchez y Cía S. A.  
Moreno 794 9° piso. Capital  
*Interior:* DISA S. A.  
27-6645 / 23-4937

*Para muchos el cine es una escritura, para mí será siempre un espectáculo, donde está prohibido aburrir a la gente o dirigirse solamente a una parte del auditorio.*

François Truffaut

# PELICULAS EXR

EXTIENDEN EL RANGO DE SUS POSIBILIDADES



## Nuevos desarrollos de EASTMAN

### Películas EXR 200T 5293/7293.

Tienen la estructura comparable a una IE 100, requiriendo solamente la mitad de luz. Muestra detalles tanto en las altas luces como en las sombras profundas. Tienen una latitud de exposición de hasta 6 pasos, sólidos negros y colores saturados.

Estas son las películas que usted necesita tener en sus manos.

### Película EXR 500T 5296/7296

Sin dudas las más rápida. Ahora mejorada, con una confiable y uniforme reproducción sobre un alto rango de exposición. Sombras neutras, negros ricos y verdaderos.



# Esperando al cine argentino

por Quintín

La película del rey de Carlos Sorín podría ser una buena metáfora del cine argentino de la última década. Allí, un director de publicidad soñaba con convertirse en cineasta. Terminaba el guión, elegía el reparto y los técnicos, luchaba por la financiación instalado en la comodidad de su estudio y con los procedimientos habituales de su agencia. Hasta que llegaba el día de ir a filmar a la Patagonia. Allí, a la intemperie, todo se desbarrancaba. El rodaje se interrumpía, el equipo volvía a Buenos Aires, el protagonista regresaba a la publicidad. Al ver el film, llamaban la atención la endeblez del relato y la pobreza de las pocas escenas rodadas. Las películas estrenadas este año, más algunas que se vieron en la semana de preestrenos argentinos que organizó la Asociación de Cronistas muestran una situación que se parece a la de la película de Sorín. Hay excelentes técnicos (fotografía, sonido, montaje), actores nuevos, la financiación llega a través de las coproducciones. Todo lo que el cine tiene en común con la televisión y la publicidad está en manos de expertos. Pero, nuevamente, a la intemperie, a la hora de filmar, el resultado es más bien pobre. No hay buenos guiones, las imágenes tienden al embellecimiento artificial de los comerciales, los diálogos a la superficialidad de los teatros. Hay una tendencia a que cada escena sea autónoma y se choque con la siguiente y con la anterior. Los relatos tropiezan con la alegoría y la solemnidad. Es un cine bastante vacío, en el que faltan rasgos de expresión personal y al que se le notan demasiado las marcas de fabricación. De todos modos, el nivel técnico, la mayor elaboración y la mejor fluidez financiera apuntadas son una base que promete mejoras para más adelante. *Un muro de silencio*, la estimulante opera prima de Lita Stantic, es un atisbo de una renovación largamente esperada. Igualmente esperado, el estreno de *Gatica* de Leonardo Favio permite retomar el contacto con uno de nuestros cineastas más importantes.

El 29 de abril de este año, el crítico Claudio Daniel Minghetti publicó en *Página 12* una reseña adversa a la película *Matar al abuelito* de César D'Angiolillo. Fue la única en los diarios de esa mañana. Las demás desplegaron el habitual repertorio de elogios inmerecidos y técnicas de disimulo con los que se recibe el estreno de las malas películas argentinas y de muchas de las extranjeras. Unos días antes, Eliseo Subiela, Fernando Solanas y Eduardo Mignona habían publicado notas en los diarios que saludaban el debut de D'Angiolillo como director, inaugurando así una nueva técnica publicitaria. A ésta se sumó la colocación de unos pasacalles que desataron ridículos enojos de funcionarios públicos y hasta de algunos periodistas despistados. Dos días más tarde, D'Angiolillo, a su vez, publicó un artículo en el mismo diario en el que escribió Minghetti. Allí aprovechaba la oportunidad de responder al intendente y otros burócratas para deslizar una protesta por haber recibido esa crítica y acusar a su autor de "no cumplir con su trabajo", confundiendo el

derecho de un ciudadano a ejercer la libertad de comercio con un intento de censura a quienes no admiraban su obra. Pero esto no fue todo. A los pocos días, Pablo Nisenson, directivo de la asociación que agrupa a los directores de cine, volvió a la carga contra Minghetti, de nuevo en *Página 12*. El artículo se quejaba otra vez de la reseña y terminaba con veladas amenazas en una torpe exhibición de grosería. Los argumentos con los que se atacó la dicha reseña fueron de escaso vuelo y, para el caso, irrelevantes. La verdadera pregunta es: "¿Puede un crítico decir cualquier cosa de una película?". Y la respuesta es, decididamente: "Sí, mientras no ataque por interés o por motivos personales". Porque en todas partes hubo y habrá críticos buenos y malos, agudos y torpes, cautelosos y audaces. Pero sólo los lectores tienen el derecho a juzgarlos. Presuponer lo contrario es caer en la censura o la intimidación. La libertad de prensa, si es que tal cosa existe, es eso. El derecho a la equivocación y al disparate. El derecho a analizar una película desde el ángulo que se le ocurra al que escribe. El derecho a rechazar la ideología o la estética del director. La buena fe es el único requisito. Es posible que haya críticos chapuceros e irresponsables. También directores de cine. Si éstos arriesgan su capital y su futuro cuando estrenan una película, los críticos arriesgan su credibilidad, que es su capital y su fuente de trabajo. Es tan ridículo que un director piense que un crítico no cumplió con su trabajo porque no le gustó una película, como que un espectador vaya a la boletería y diga: "esto es un bodrio, devuélvanme la plata porque el director no cumplió con su trabajo". Si se propone un mecanismo que impida a los críticos hacer malas reseñas, por qué no uno que impida a los directores hacer malas películas. En esta comedia, faltó que alguien dijera que Minghetti rompió los códigos como dijo, con ingenua sinceridad, un futbolista expulsado por un árbitro severo. Estas bufonadas no sólo son peligrosas y autoritarias. También ponen de manifiesto la función que se les atribuye a los críticos en el mundillo del cine argentino. A fuerza de ser obsecuente y ligera, la crítica ha logrado que ya se esté pensando en suprimirla a menos que sea unánimemente favorable. Recién entonces quedará claro el significado de eso de "cumplir con su trabajo".

La presencia en Buenos Aires de Fernando Trueba para el preestreno de *Belle époque* fue la ocasión para una larga entrevista, que ocupa en este número de *El Amante* una extensión inédita. La idea fue escuchar a un cineasta que posee una gran independencia de criterio y una notable lucidez sobre las particularidades de su oficio. Una aproximación a una mirada muy personal sobre el arte de hacer películas y su historia que constituye un placer y una sorpresa.

Gracias y hasta pronto. ■

# ¡Joder, un film cojonudo!

por Roberto Pagés



Fernando Trueba, como Borges, cree que es un amanuense. Alguien a quien una historia se le impone en tanto él trata de atenderla y servirla de la mejor manera. De ahí el presunto eclecticismo que le atribuyen algunos, y la pretendida —y lograda— “ausencia” de mano directriz. Ausencia mentirosa, que elude la puesta en escena visible y grandilocuente para refugiarse en el rincón oscuro donde los grandes titiriteros animan (dan vida) a sus personajes.

*Belle époque* tiene, en apariencia, mucho de lo que el cine español ha mostrado en los últimos quince años, y más de lo que el genial Rafael Azcona ha escrito en su vida. Desde el vamos esto asegura mucha diversión, pero Trueba le adiciona dos elementos que hasta ahora eran privativos de Luis García Berlanga: el condimento justo y el rigor de la estructura, la cámara, el plano, el montaje.

Sin embargo, mientras Berlanga se constituye en el rey del plano secuencia —todo sucede simultáneamente: el ojo de la cámara es el ojo de Dios—, Trueba se acerca, en la parcialización, al mundo de los hombres. La cercanía de su mirada transforma a sus personajes en compinches del espectador, unos tíos con los que uno quisiera tomarse unas copas, ir de putas, engullir una paella o un cocido, y unas tías como para saltar de cama en cama siempre que alguna de ellas —cualquiera— esté esperándolo. El rigor declarado más arriba (ver la secuencia de seducción gestual de Maribel Verdú a Jorge Sanz en el altillo, donde la cámara jamás abandona el plano medio hasta que la urgencia de los cuerpos obliga al plano general) no anula el entrañable amor de Trueba por sus criaturas. Como Quevedo, la llama del corazón y del sexo de Trueba saben nadar el agua fría de su pensamiento.

Mea culpa: todo lo anterior —parafernalia de crítico— oscurece un film luminoso, impresionista, que por momentos le debe tanto al Renoir cineasta como al Renoir pintor. Sólo la ausencia de desnudos —misterio para una obra que los reclama— inhibe un tanto el parentesco con este último. Lo demás, la casa, el río, las mujeres, la vegetación, los sombreros, las ventanas y las puertas (aberturas hacia la luz) hablan de un mundo gozoso, divertido y sin culpas, encerrado entre dos momentos trágicos que prenuncian la Guerra Civil Española y el orden que sobrevendrá. “Me cago en el orden establecido”, dice, palabras más o menos, un personaje que segundos después se mete un tiro en la boca. Lo que sigue es un paréntesis donde la vida es una fiesta panteísta con unos únicos, pocos dioses: sexo, comida, libertad, vino. Esta fiesta del cuerpo y del espíritu es la fiesta con que el espectador siente que fue escrita y filmada *Belle époque*, como siente, con la figura solitaria de Fernán Gómez en el último plano, y con la calle por delante a la salida del cine, que la fiesta terminó.

Antes, durante dos horas, *Belle époque* recupera para nosotros la Arcadia pretendida por Cabrera Infante para el cine, ese paraíso donde la vida, el sexo, el amor y la muerte —en sus infinitas variantes— fluyen como un río sin tiempo y sin ataduras. La secuencia de la mujer, el marido, el amante y las hijas, unidas por el canto y el desparpajo, no sólo es demostración de amor por el cine, sino también muestra de espíritus —los guionistas, Trueba, los actores, el músico y el iluminador— lanzados al viento, “por amor de lo que vuela”.

Nota: Por una vez, es injusto no nombrar a buena parte del elenco. Fernán Gómez resuelve el ser o no ser famoso.

Sencillamente: es, sin "interpretación" alguna. Gabino Diego, como el cambiante (por necesidad sexual) joven atosigado por su madre, es una fiesta. Las mujeres son hawksianas: bellas, decididas, impetuosas, sexuales. El traste de la Verdú envuelto en satén —en plano alevoso de Trueba— es uno de los grandes momentos del cine de estos tiempos escuálidos. Es la vida lujuriosa, el cine vital, la carne indomable, lo que explota en esa imagen-símbolo, imagen evocadora de otras, olvidadas o perdidas, que *Belle époque* recupera desde su

título, los buenos viejos tiempos donde todo era posible. Porque lo pensábamos, porque lo creíamos. ■

**Belle époque.** España-Portugal-Francia, 108', 1992. **Dirección:** Fernando Trueba. **Producción:** Andrés V. Gómez. **Guión:** Rafael Azcona sobre una historia de R. Azcona, F. Trueba y J. L. García Sánchez. **Fotografía:** José Luis Alcaine. **Música:** Antoine Duhamel. **Montaje:** Carmen Frías. **Sonido:** Georges Prat. **Decorados:** Juan Botella. **Intérpretes:** Jorge Sanz, Fernando Fernán Gómez, Maribel Verdú, Ariadna Gil, Penélope Cruz, Miriam Díaz-Aroca, Chus Lampreave, Gabino Diego, Agustín González, Mary Carmen Ramírez, Michel Galabru.

Fernando Trueba

## Escritores y tipógrafos

por Quintín

En *Opera prima*, el protagonista es escritor, en *Sé infiel y no mires con quién* dirige una editorial, en *El sueño del mono loco* es guionista. En *Belle époque* y en *El año de las luces* hay dos personajes maduros, muy parecidos, que encarnan la sabiduría de la vida. Ambos están rodeados de libros. La recurrencia de la palabra escrita en las cinco películas que vi de Fernando Trueba son absolutamente coherentes con el Trueba de carne y hueso que conocimos en Buenos Aires. Mientras que los tres primeros personajes tienen una edad y un oficio relacionados con su vida, los otros dos son la encarnación de algo más importante. Trueba, como ellos, es un hombre de la Ilustración. En primer lugar, es alguien que cree en los libros. Pero, sobre todo, es un heredero de la tradición francesa que recorrió la España del siglo XIX y se consolidó con el establecimiento de la Segunda República, alrededor de 1930, época en la que transcurre, justamente *Belle époque*. El título alude a una etapa de la vida del protagonista pero también a ese tiempo que tres años de guerra, treinta de franquismo y veinte de tránsito hacia la posmodernidad han sepultado en el olvido. Un tiempo de libertad, de desafío, de irreverencia. También un tiempo de tolerancia, borrada poco después por la radicalización de las posiciones. Tiempos en los que un cura podía ser progresista y en los que intelectuales como Unamuno eran tipos populares. Tiempos de ocio y de charla, de humor local y ambiente universal. El liberalismo español de preguerra era optimista, culto, cosmopolita. Tenía fe en que las Luces iluminarían el planeta, en que la Razón y la Revolución Francesa llegarían finalmente a imponerse en un mundo feliz en el que reinaría el amor libre. A diferencia de la fe militante de los años posteriores, ésta era una creencia para tiempos de paz, era la certidumbre de que el reino de la libertad se impondría por su propio peso. Sesenta años más tarde, esta convicción de mayorías aparece como una reliquia ingenua, como una curiosidad del pasado. Pero también como el núcleo de una moral de resistencia. Esa creencia en el espíritu moderno, esa vocación ilustrada es lo que parece permitirle a Trueba hacer cine, elegir sus raíces culturales y hasta dirigir una editorial.

La editorial que dirigen Trueba y sus hermanos se llama *Plot*. En inglés, trama, argumento. Toda una definición de su cine. Y toda una visión de la historia del cine. La idolatría por Billy Wilder va de la mano con esa visión que privilegia el argumento. ¿Quiere decir que en Trueba el argumento va en detrimento de la imagen? *Belle époque* prueba que no es así. Pero sí adhiere a una manera de ver el cine que no concibe las imágenes sin historia y que cree que el oficio de director es una artesanía que da forma a esas historias.

Marcel Pagnol dijo alguna vez que todo el cine estaba en la fuente literaria y que el trabajo del director era tan poco importante desde el punto de vista artístico como el del tipógrafo en una novela. Trueba se dedica a hacer libros. Con ese orgullo de artesano también hace películas. Pero no concibe que haya mayor mérito en el cine que ése. Una larga tradición de la crítica cinematográfica se asienta en el equívoco que proviene de separar al cine "de argumento" del cine de "puesta en escena". Una idea fructífera para descubrir a cineastas que filmaban con maestría cualquier guión como los Walsh, los Minnelli o los Sirk, ignorados por los críticos que entraban al cine creyendo que iban al teatro o leían un libro. Pero lo que alumbran las películas de Trueba es una consecuencia del espíritu ilustrado que se adapta a su tiempo e incorpora las novedades: la idea de que el cine es una forma posible de contar una historia. Una forma más compleja que la literatura, más difícil y hasta más ambiciosa. Que requiere de sus propias técnicas y en la que la planificación y el montaje deben servir al argumento sin estropearlo ni empobrecerlo. Como el tipógrafo y el libro, pero recordando que no es nada fácil ser un buen tipógrafo. ¿Significa esto que el trabajo del director es una cuestión mecánica, tarea de técnicos sin relación con el arte? La respuesta es que la Ilustración no imagina la técnica como una actividad sin arte y que los tipógrafos eran tipos ilustrados. En el momento en que dejaron de serlo, los libros pasaron a ser una mercancía y perdieron el aura que todavía tenían para el viejo afrancesado de *El año de las luces*. La gran contradicción de la modernidad es haber alumbrado con sus libros la independencia de la técnica. Para no ser víctimas de ella, Bazin y Rossellini necesitaron encontrar en el cine una trascendencia de la imagen, un valor sagrado que la pusiera a cubierto de la manipulación mercantil. Pero para la tradición laica a la que pertenece Trueba, no puede haber nada sagrado en un pedazo de celuloide. Y sí un amor por el trabajo del cine en cada una de sus etapas, una unidad armoniosa e inseparable en la que se confunden el arte y la artesanía. Esta unidad es exactamente contraria de la que hace predominar el argumento como modo de producción: la que es habitual hoy en Hollywood, la que produce monstruosidades como *Asesina* y transforma a los directores en esclavos.

Esa idea del trabajo artístico está asociada con la sensualidad y con la alegría. No es extraño que esos elementos estén siempre en las películas de Trueba y que *Belle époque* sea su celebración. ■

Indochina

# Nouvelle cuisine

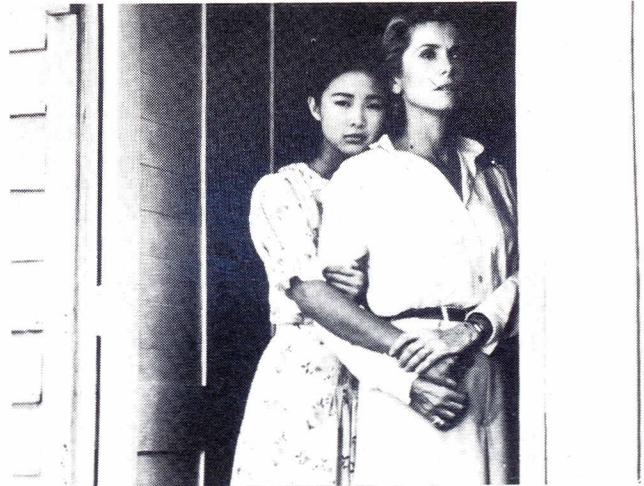
por Roberto Pagés

Jean-Luc Godard dijo una vez que había que romperse verdaderamente la cabeza para poder decir algo del cine inglés. Con cierto cine francés, con *Indochina*, sucede lo mismo. Bien podría estar dirigida por David Lean (*Dr. Zhivago*, *El puente sobre el río Kwai*, *Pasaje a la India*, entre otros mamotretos) o por Richard Attenborough (ojo que se viene *Chaplin*; no dirán que no avisé), es decir: esas películas grandotas, grandilocuentes, nunca grandiosas, siempre gratuitas.

Presupuesto abultado (la película más cara del cine francés), paisajes bellísimos, reconstrucción de época esplendorosa, vestuario amplio, caro y obscuro —infinitos modelos para la Deneuve—, sombreros, tules, autos, vajilla, contraluces, lagos, montañas, palacios, conforman un bombón llamativo por lo reluciente. Problema: el chocolate es Fel-Fort y el licor Tres Plumas.

A mucha gente todo esto le parece de "buen gusto". Es lo que se puede llamar el cine-comida, entendiendo por eso todo aquello suave, light, que no provoca al paladar. Son como esos platos pretendidamente franceses, llenos de crema o Mendicrim, que pueblan las recetas dominicales para orgásmicos entusiasmos del medio pelo. *Indochina* es un cine sin estragón, sin ciboulette, sin roquefort, sin cognac, sin oignon, sin sabor, sin coraje, grande y vacío como un plato de la nouvelle cuisine.

Lo llamativo y sorprendente es que este film hueco haya llegado adonde llegó: premios por todos lados y Oscar a la mejor película extranjera. Y más sorprende aun la impericia de su responsable, Régis Wargnier (si es que puede hablarse de responsabilidad en este film industrial), para construir un guión que vaya a lo que importa (sea lo que fuere), y la torpeza con que desarrolla, entre otras, la relación amorosa entre Deneuve y el marino: del rechazo de ella se pasa, sin crescendo visible, al encuentro pasional en la casa paterna, y de allí, sin que se sepa cómo ni por qué, al deambular ojeroso de la mujer buscando al amante que ha dejado de atenderla. Si hasta crece la sospecha de que el film ha sido "aligerado" en su metraje para ofrecer una menor duración al atribulado espectador. Si es así,



gracias a quien corresponda.

Se ha comparado *Indochina* con *Lo que el viento se llevó*, y se fatigó la palabra melodrama para caracterizarla. Hay que revisar el film que terminó firmando Victor Fleming (aun con todas sus imperfecciones) y habrá que ver de una vez *Palabras al viento* de Douglas Sirk, *Veronika Voss* de Fassbinder, o *Duelo al sol* o *Ruby Gentry* de King Vidor, por ejemplo, para que aquella palabra, melodrama, recupere su sentido y su grandeza. En el mundo posmoderno, en el universo Minguito Tinguítella ("se-igual") alguna memoria indócil no digiere estas copas melbas de Las Cuartetas. Garçon, donnez moi un alkaseltzer. Régis Wargnier, allez, allez. ■

**Indochine** (*Indochina*). Francia, 1992. **Dirección:** Régis Wargnier. **Producción:** Eric Heumann. **Guión:** Erik Orsenna, Louis Gardel, Catherine Cohen y Régis Wargnier. **Director de fotografía:** François Cantonné, A. F. C. **Dirección artística y escenografía:** Jacques Bufnoir. **Música:** Patrick Doyle. **Intérpretes:** Catherine Deneuve (Eliane), Vincent Perez (Jean-Baptiste), Linh Dan Pham (Camille), Jean Yanne (Guy), Dominique Blanc (Yvette), Henri Marteau (Emile), Carlo Brandt (Castellani).

del 7º Arte a la 8º Maravilla  
TODOS LOS SERVICIOS EN VIDEO

**BLAKMAN**  
VIDEO Nº CONVENCIONAL

Conversión de normas PAL - NTSC - SECAM  
Conversión de formatos VHS - 8 MM - U MATIC - BETA  
Telecine 8MM - SUPER 8 - 16 MM - 35 MM

Edición • Sonorización • Subtitulado  
**MULTICOPIADO**

**AYACUCHO 509 (1026) BS. AIRES**  
Tel y Fax (01) 49-4503 y (01) 49-4895

# Enganchándose con el caramelero negro

por Alejandro Ricagno

No me estoy refiriendo al señor que vende chocolates antes que se apaguen las luces (que puede ser de cualquier color), sino a esta terroríficamente feliz alianza de los señores Clive Barker (autor del cuento, director de *Hellraiser* y acá productor) y el director Bernard Rose (entre lo más rescatable de su obra está *Paperhouse*, comentada por el degustador de horrores Dr. Noriega en un número anterior). *Candyman* se inscribe o mejor dicho se dibuja entre los espacios desechados de la Cultura Blanca Urbana de los EE.UU. vía socio-antropológica universitaria versus el Mito que yace entre los escombros de la resistente cultura de las minorías raciales, en este caso la negra. Pero a no asustarse, que no se viene un panfleto rabioso a lo Spike Lee, sino un producto de la industria que inteligentemente consigue, como siempre a través de un género considerado menor, plantear problemas sociales y enfrentamientos culturales varios, sin dejar de producir un aparentemente típico ejemplo del fantástico de los 90. Reciclajes de *Freddies*, *serial killers* y bellas y bestias son los componentes de que se vale el tándem Barker-Rose para hacer una de "comerse las uñas" (o los caramelos con papel y todo). No se ahorran sustos fáciles, el empleo moderado de efectos especiales y la ya consabida vuelta de tuerca final. Entonces, ¿qué hay de nuevo, Candyman? No mucho en la mezcla de elementos, pero lo suficiente en el resultado del cóctel.

Porque sin llegar a las alturas del primer Peter Weir, la acechancia de lo Otro, el Mito que resurge maquillado de graffiti siempre es inquietante. Más aun si el planteo de la trama juega en la primera parte con un horror cotidiano que acecha en esos edificios reales, el Complejo Cabrini Green, verdaderamente liderado por peligrosas pandillas que se personifican a sí mismas en el film, y en la segunda

se hunde en el más puro territorio mítico-onírico, crímenes sangrientos y abejas saliendo de la boca del negro incluidas. Además, el tratamiento ambiguo de la heroína y del antihéroe malvado confieren un interés erótico-romántico adicional. Todos los miedos (yanquis actuales)

todos caben en el oscuro kiosquito de Candyman. Un poco a la manera de Wes Craven en *La gente detrás de las paredes*, pero sin necesidad alguna de guiño humorístico. Estos negros son serios, si no pregúntele a esa Virginia Madsen que no sólo se asemeja a una Madonna perdida sin otro canto que la susurrante voz del Candyman, sino que al final consigue convertirse en una verdadera Madonna. No adelanto más, sólo hago un llamamiento a las huestes del terror: vayan en patota a saltar de placer con esta conjunción de terror-fantástico social. O en caso contrario visiten una casa tomada en un barrio periférico, vestidos como para ir a una conferencia de Lévi-Strauss. Y díganme si no sintieron la extraña sensación de estar en el lugar inadecuado, a la hora inadecuada y con un miedo parecido al de la Madsen cuando va lejos de su barrio, segura de su saber aprendido

sólo en los libros. Ahí te quiero ver, porque como dijo un inglés alguna vez: "Hay más cosas entre el cielo y la tierra de las que tu imaginación puede comprender". O algo así, no me acuerdo; pero vayan al cine. Si no, el cuco los va a obligar a ver 15 veces la versión yanqui de *Nikita*, que es de terror, realmente. ■



**Candyman.** EE.UU., 1992. **Dirección:** Bernard Rose. **Guión:** B. Rose basado en el cuento "The Forbidden", de Clive Barker. **Fotografía:** Anthony B. Richmond. **Música:** Philip Glass. **Intérpretes:** Virginia Madsen, Tony Todd, Xander Berkeley, Kasi Lemmons.

# Mamet martiriza más

por Quintín

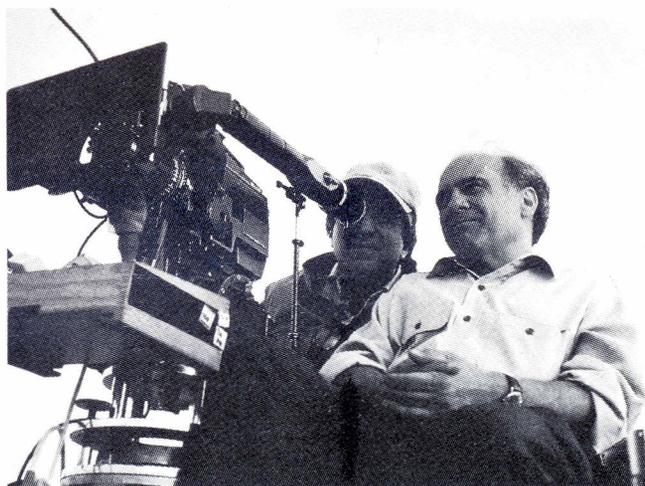
El primer teorema de Mamet dice así: "La vocación de la gente es engañarse". El segundo es: "Cuanto más cree alguien que ha logrado engañar a los demás, más se ha engañado a sí mismo". Los guiones de Mamet (filmados por él o por otros) son demostraciones de los dos teoremas de Mamet. Los débiles se engañan porque son débiles. Pero los fuertes también se engañan, porque siempre hay alguien más fuerte que ellos. En sus tres films como director (*Casa de juego*, *Las cosas cambian*, *Identificación de un homicidio*) no hay más que esto en cuanto a emociones humanas ni puntos de interés salvo el inesperado raptó de simpatía de Mantegna por Don Ameche en *Las cosas cambian*. (Podría apostar que el final le fue impuesto.) Como guionista, Mamet es más de lo mismo. El problema es que el tipo es endiablidamente sólido y que las posibles aplicaciones de su teoría son infinitas. Y, encima, es de la variante prolífica. No sólo filma algunos de sus guiones, sino que además le alcanzan para repartir.

Cuando un director se topa con un guión de Mamet, parece enfrentarse también con un problema insoluble: la imposibilidad de cambiarlos sin destruirlos y la dificultad para infiltrar su propia personalidad en un mundo que Mamet sostiene en cada coma. Los resultados son películas fallidas como *Hoffa* o aberrantes como *El precio de la ambición*.

Cuando Danny De Vito se topó con el guión de *Hoffa*, le pasó algo curioso: no lo entendió. En todas sus declaraciones a la prensa, dijo que gracias a la película había descubierto que el sindicalista Jimmy Hoffa, lejos de ser un gangster como le habían enseñado, era un luchador heroico y un gran hombre. El Jimmy Hoffa de Mamet está lejos de serlo: es simplemente un ambicioso y un desalmado. Pero el personaje que interpreta el propio De Vito, el del eterno ayudante y segundón del gremialista, lo ve efectivamente como un gran hombre. Que es aparentemente lo que el guión pretende:

Hoffa cree tener más poder del que tiene, su ayudante lo ve mucho más grande de lo que es (De Vito se filma de tal manera que pone de manifiesto que es un verdadero enano). Es decir, ambos se engañan. Pero el personaje de Sancho Panza que interpreta el director resulta inesperadamente bueno, fiel, íntegro, solidario y... feliz. Está dispuesto a morir por su jefe y a conservar siempre su lugar. Está orgulloso de lo que es. Es un personaje querible que neutraliza la lógica de Mamet y su tono sombrío. Como consecuencia de eso, la película es incomprensible y esquizofrénica, porque la caracterización de Nicholson es la máscara que Mamet pretendía y no la que ve su ayudante. Pero la visión del ayudante es más interesante que la moraleja. La astucia del guionista y la ingenuidad del director se destruyen mutuamente, empatan cero a cero. Esa es, aproximadamente, la cantidad de gente que vio el film.

A James Foley le tocó bailar con la más fea. *Glengarry Glen Ross* no sólo es un guión de Mamet, sino que nace a partir de una obra teatral del propio Mamet. Drama de oficina, vendedores que estafan a sus clientes y son estafados por la compañía, humillación constante de los personajes, sordidez gratuita y grandilocuente, hace acordar a lo peor del "teatro



independiente" de los 60, aquella época en la que los males del sistema capitalista se hacían recaer sobre las espaldas de los pobres tipos. Ellos, a su vez, eran culpables de todo lo que les pasaba por no ser revolucionarios. Hay algunas películas argentinas hechas en esa clave, pero para qué recordarlas. En resumen, una verdadera paliza al espectador. Hay gente que ha disfrutado de esta película. Me consta y me asusta. Pero volvamos a Foley. Para hacer tragar este gusano teatral y convertirlo en mariposa cinematográfica, el director eligió el camino de la estilización y el disfraz. Revistió la catarata de palabras con una atmósfera de cine negro: noche lluviosa, música de jazz, bares, iluminación indirecta. Ambientación de los cuarenta para una historia de los sesenta contada en los noventa. Reciclaje de cine con esencia de teatro, con actores caros, con técnica sofisticada. Horrible. Mucho se ha insistido en la historia de la crítica con la preeminencia del director sobre el guionista, de la puesta en escena sobre el argumento. Revertir bases tan ideológicamente cerradas como los escritos de Mamet —situaciones de relojería, personajes desagradables, determinismo absoluto— está fuera del alcance de los De Vito y los Foley. Tal vez, de cualquiera. Pero para ocuparse de la miseria humana se requiere el talento de Welles o el de Fassbinder. Sin la visión y el compromiso de los genios, los directores harían bien en limitarse a esas bonitas historias que hacen que la gente no se sienta agredida cuando va al cine. Tal vez, hasta les salga una buena película. ■

**Glengarry Glen Ross** (*El poder de la ambición*). EE.UU., 100', 1992. **Dirección:** James Foley. **Producción:** Jerry Tokofsky y Stanley R. Zupnik. **Guión:** David Mamet. **Fotografía:** Juan Ruiz Anchía. **Música:** James Newton. **Sonido:** Danny Michael. **Montaje:** Howard Smith. **Intérpretes:** Al Pacino, Jack Lemmon, Alec Baldwin, Ed Harris, Jonathan Pryce, Alan Arkin, Kevin Spacey.

**Hoffa**. EE.UU., 138, 1992. **Director:** Danny De Vito. **Producción:** Edward R. Pressman, D. De Vito y C. Chubb. **Guión:** David Mamet. **Fotografía:** S. H. Burum. **Música:** D. Newman. **Montaje:** L. Lingman y R. Roese. **Intérpretes:** Jack Nicholson (James Hoffa), Danny De Vito (Bobby Ciaro), Armand Assante (Carlo D'Allesandro), J. T. Walsh (Fitzsimmons), John C. Reilly (Pete Connelly).

# Made in Argentina



*Este informe podría llamarse "Apoyando al cine argentino" si no fuera porque se presta a ser interpretado como una broma ya que la mayoría de las películas nacionales que vimos este año nos parecieron malas y lo demostramos en las páginas que siguen. Pero esas dos ideas (apoyar y criticar) no son incompatibles. Es más: cada una es inconcebible e inexplicable sin la otra cuando se trata de hablar de cine. A continuación se analizan en general y en particular las películas vistas, se entrevista a Lita Stantic, una nueva realizadora, y se revisa la obra de Leonardo Favio hasta Gatica, el mono, que no hemos podido ver al cierre de este número, por lo que la comentaremos en el próximo.*

# ¿Qué he hecho yo para merecer esto?

por Gustavo J. Castagna

La última publicidad del Instituto Nacional de Cinematografía culmina agradeciendo, palabras más, palabras menos, el apoyo del espectador (mi apoyo) al cine argentino. Traducción fiel: la presencia (mi presencia) constante ante cada película argentina que se estrena en una sala comercial. Quien escribe este artículo aclara que siempre vio films nacionales. Y muchos más de una vez. Y quien suscribe estas líneas duda en afirmar si semejante perseverancia tiene alguna relación con cierto instinto masoquista nunca resuelto. Por lo menos, hasta ahora. En la última muestra de preestrenos filmados con el sistema de coproducción (perdón, Semana de Preestrenos de Cine Argentino, "Proyección 93") tuve oportunidad de conocer las óperas primas de César D'Angiolillo (*Matar al abuelito*), Marcelo Piñeyro (*Tango feroz*) y Lita Stantic (*Un muro de silencio*), y la sexta película de María Luisa Bemberg (*De eso no se habla*). De más está agregar que venía bastante cargado (enojado, molesto, furioso, cualquier otro adjetivo calza a la perfección) por las visiones desafortunadas de *El caso María Soledad* de Héctor Olivera y *Funes, un gran amor* de Raúl De la Torre. Justamente, dos realizadores que en sus casos no empezaron a filmar ayer a la tarde. Sin embargo, todavía, cuando descubro un film argentino trato de olvidarme de los antecedentes del director, dejo para más tarde el fanático apoyo previo y posterior de la crítica, permanezco indiferente ante los textos de otros realizadores saludando la vuelta o la llegada de un colega y, siempre dentro de los márgenes de lo posible, me desprotejo de cualquier tipo de prejuicios que puedan ocasionar elogios y rechazos sin fundamentos

Y acá aparece el primer problema. La mayoría de las películas argentinas no son nada interesantes. Recuerdo lo escrito en el N° 14 por Tarruella a propósito de *Funes, un gran amor* y no se equivoca: los últimos estrenos se organizan como un muestreo de marketing. Recuerdo lo que escribí en el N° 11 para el balance del 92 y poco ha cambiado: seguimos hablando de los miles de inconvenientes para filmar. Y digo poco porque algo cambió: cada día la crítica es más obsecuente, los directores se enojan si se les hace algún comentario desfavorable, sin darse cuenta ambos grupos de que, lamentablemente, las películas cada vez son peores. Por supuesto que esto escapa al éxito o al fracaso en la boletería. Y que quede claro que no deseo transformarme en una reencarnación de Dante Panzeri escribiendo sobre cine argentino.

El avance de la publicidad arrasa con las imágenes de *Matar al abuelito* y *Tango feroz* (ver crítica). Cada escena de estos dos films está estructurada como un spot con su

principio, desarrollo y fin para emitirse como un anticipo en la televisión. Cada línea de guión señala los divagues y las inclinaciones por la venta de un producto: el automóvil de Inés Estévez y Luppi, las canciones de Tanguito y su "banda actual", las escenas eróticas de las dos películas, la utilización de una iluminación artificial (Alan Parker, chocho de la vida), los aparentes momentos de comedia de la familia del pobre abuelo. El guión podría prescindir de cada una de estas escenas. Puede verse, apreciarse o hasta despreciarse cada escena por separado. Como ocurría con la catarata de números musicales de *Funes, un gran amor* y, por supuesto, con el desconocimiento sobre la estética del "cinéma-vérité" en *El caso María Soledad*. En mucho cine argentino no existe el espacio cinematográfico (está todo ahí dentro del plano), no hay reflexión sobre el lenguaje, tampoco un mínimo interés por desarrollar algún concepto que escape de la perfección técnica que están alcanzando las películas. Falta la mirada del director y esto es grave. Sigue ausentándose el compromiso (que este término no se mezcle con la ideología, por favor) desde el cine de cada realizador. ¿Cómo puede entenderse la cantidad de monosílabos impronunciados de Volonté en *Funes, un gran amor*? ¿Se conseguirá el guión de la película para revisar la columna sonora? Me gustaría. ¿Qué explicación tiene el final de *Matar al abuelito*? En *El caso María Soledad*, ¿hasta dónde pueden soportarse las escenas de ficción entre Juana Hidalgo encarnando a la monja Pelloni pegadas con plasticola usada con los fragmentos documentales de las reales Marchas del Silencio? ¿Algunos directores no revisan su película antes de comercializarla? Y vamos a seguir hablando de la perfección técnica. Si hay un punto que no puede discutirse en el cine de María Luisa Bemberg es su inclinación por el mínimo detalle en la decoración, recreación de época y vestuario. Esto puede comprobarse en *Yo, la peor de todas*, donde los movimientos de cámara (pausados, minuciosos) recorrían los elementos conseguidos por la producción destinados a la puesta. De esto sí se puede hablar. En *De eso no se habla* la puesta en escena es el show de Marcello Mastroianni (y esto es marketing, Marcello no es Paolo Villaggio). Y estoy comentando una película distinta de la Bemberg, en este caso, dirigida a contar una historia. Una simple historia. Sin embargo, el relato se termina con el rostro de Marcello espiando a la enana montada en el caballo blanco. Mirando la película, le pregunté a Tarruella: "¿cómo va a seguir esto?". Porque faltaba más de un hora. Y entra el grotesco. El casamiento, la fiesta, Luisina que se come los muñequitos de la torta de boda, Mónica Villa que pone la misma cara que en *Esperando la carroza* (sí, ahí está el germen del grotesco), Fito Páez, el aburrimiento, el sopor,

el inútil estiramiento de la narración. Una película que daba para un medimetro y punto. Y voy a seguir hablando de cine argentino. El debut de Lita Stantic como directora se desprende del riesgo permanente en el que caen la mayoría de los directores en su primera película. Del guión sí se puede hablar, elaborado sin fisuras tomando tres historias paralelas. También, de la dirección de cámaras, donde un breve acercamiento a un rostro emociona. Y no emociona sólo porque ese personaje llora sino porque está pensado en función del lenguaje del cine. Una escena como la del encuentro entre Ofelia Medina y Lautaro Murúa en la noche de lluvia podría haber caído en la teatralización de la puesta y en una marcación actoral que sólo impusiera la interpretación de ambos. Detalles notorios en la iluminación del Chango Monti (como no ocurre en *De eso no se habla*, donde la luz crea una ciudad "celestial"),

manejo del tiempo cinematográfico, inclinación por los silencios antes que por las palabras redundantes, por suerte, muestran lo contrario. Lo mismo sucede en la escena del bar entre Julio Chávez y Soledad Villamil, jugada con lo que observamos en el plano, con esa planificación visual tan huérfana en el cine argentino, además de lo que expresan los personajes. Podría seguir escribiendo sobre *Un muro de silencio* (ver crítica de Quintín): un acercamiento respetuoso y consciente a un tema bastardeado por muchos aprovechadores y una película que invita a la reflexión posterior y jamás al golpe bajo y al inmediato efecto. Que el placer por el cine de Lita Stantic con *Un muro de silencio* se transmita a las otras películas nacionales (coproducciones o no, ése no es el problema) que se conocerán este año. ■

*Tango feroz*

## Un mito publicitario

por Gustavo J. Castagna

1) Había varios caminos para encarar la vida de Tanguito, representante de los sesenta de pésima voz y monocrorde registro musical. Pero mito al fin. Copiando el discutido modelo de Oliver Stone con Morrison, mezclando reportajes a quienes conocieron al personaje, tomando como centro la época donde se desarrolla el relato,

juzgando el motivo de elección (de acuerdo a la mirada personal que un director debe tener de su propio material) o, en el supuesto caso, limitándose a una superficial ilustración de la historia. *Tango feroz* no admite ninguna de estas vías al interesarse por el mito desde hoy, desde una mirada displicente y sin riesgos, destinada a un inmediato consumo y al recuerdo light fortalecido por el sonido dolby. ¿Quién

es Tanguito en *Tango feroz*? Un chico perdido en la ciudad que de vez en cuando fuma un porrito, compone canciones, comparte varios momentos con una barra de amigos, frecuenta comisarías y loqueros y tiene una novia muy linda que lleva unas preciosas botas negras. Es decir, el chico bueno de la película.

2) Había varias formas de filmar *Tango feroz*. Lo que resulta inadmisibles es que la estética publicitaria invada las imágenes una y otra vez, especialmente en las escenas donde Tanguito y su novia se besan en la calle bajo la lluvia o en el desagradable momento en que hacen el amor en una terraza cerca de Tribunales. Adrian Lyne y Eliseo Subiela cruzados con los posters berretas y poesías de cuarta para modificar el ícono del personaje y su guitarra acústica. El

flash-forward que anuncia el tren mortal hasta una puerta que se abre y que deja entrar tanta luz perjudicial para la vista. Con *Tango feroz*, el mito se vuelve cotidiano y la leyenda no continúa: se diluye diciendo estupideces en los subtes y pidiéndole a un amigo que no se drogue. Es decir, el chico bueno de la película (otra vez).



3) Había varias maneras de recrear la banda de sonido. Lo que resulta inexplicable es que Tanguito y su guitarrista toquen la viola como si fueran Jimmy Hendrix y Jimmy Page y la banda suene tan perfecta. Había razones obvias para mostrar el cierre de La Cueva. Sin embargo, resulta increíble escuchar entre llantos y sollozos cómo las chicas solucionan sus voces reencarnando al coro de la orquesta de Leipzig. Claro,

las canciones suenan tan bien que parecen jingles publicitarios, en un futuro admitidas para la cortina musical del programa de la banda del automóvil. Es decir, los chicos buenos de la televisión.

4) Hay algunas razones para acordarse de Tanguito-personaje y no de este leve maullido. Una de ellas es volviendo a escuchar el viejo cassette, aun cuando siga atentando contra el sistema auditivo. Y, a pesar de que, seguramente, en el futuro compact sonará un poco mejor. ■

**Tango feroz - La leyenda de Tanguito.** Argentina-España, 1993. **Dirección:** Marcelo Piñeyro. **Guión:** A. Bortnik y Marcelo Piñeyro sobre una idea de A. Bortnik, M. Piñeyro y J. C. Muñiz. **Fotografía:** Alfredo Mayo. **Música original:** Osvaldo Montes. **Canciones:** David Lebon, Fernando Barrientos y Daniel Martín. **Intérpretes:** Fernán Mirás, Cecilia Dopazo, Imanol Arias, Héctor Alterio, Leonardo Sbaraglia.

# ¿Y si hablamos un poco de eso?

por Alejandro Ricagno

Debo confesar: lo que más me interesa de la producción de María Luisa Bemberg es la cerveza, antes que su cine. Vagos recuerdos psicodufaudianos de *Momentos*, un buen trabajo de Julio Chávez en *Señora de Nadie*, la escena de un baile en *Miss Mary-Christie*, una estética helada para la pasión de Sor Juana y la imitación perfecta de Susú Pecoraro en *Camila* (de la que vi sólo secuencias aisladas) que hacía mi amiga Bárbara, se me aparecen cuando me siento a escribir sobre su último film. Resumiendo, su cine nunca me interesó y, si alguna vez me provocó algo (bueno), una segunda visión lo borraba (caso *Miss Mary*). Sus films se me presentaban bien vestidos, como pa' ir de boda pero el matrimonio no llegaba nunca a consumarse. Quedaba el vestido, siempre impecablemente fotografiado en el álbum de lo que no fue.

Luego de fracasar como espectador en varias de las promesas del ciclo Proyección 93 (aclaro que me perdí las de Pereira, De Gregorio, Docampo Feijóo y Cappellari) con la excepción del debut de la Stantic y un cierto riesgo en Rejtman, ver una de la Bemberg no me entusiasmaba demasiado. No esperaba nada alentador detrás del admonitorio título. Los datos que disponía me volvían aun más desconfiado: Mastroianni como "presencia actoral extranjera de prestigio", viviendo una historia de amor con una enana, en tono de comedia. La expectativa no era favorable. Pero me tomé un chop y entré.

El film transcurre y sucede algo. No me molesta verlo, me agrada su humor, su historia, sus personajes, su grotesco sin estridencias. De entrada nomás Mastroianni y Luisina Brando consiguen mi adhesión más fervorosa. Pago mi tributo de sonrisas y risas sinceras, aun peleándome conmigo cuando una voz interior me dice: acordáte de Ferreri, ¿qué hubiera hecho el tano con esta historia? Sin duda una obra maestra. Pero Bemberg con Ferreri tiene tanto que ver como una porcelana de Sèvres con un queso



parmigiano. Entonces ¿por qué si siento que esta historia en (esas) otras manos hubiera ascendido a la genial locura, no me enfurezco con la Bemberg? Porque *ella* eligió filmar este excelente cuento de Juan Llinás y se atreve con él aunque nada lo relacione con el mundo que había mostrado en sus películas anteriores. Y porque por primera vez en su filmografía aparece, fluye, un elemento de distensión: el buen humor, en todo sentido. El medio tono le va al dedillo a la Bemberg, la aleja de la solemnidad (marca de fábrica de toda su producción anterior). Es verdad también que la historia del *amour fou* del italiano sesentón y la enana daba para el descontrol en cualquiera de sus vertientes, desde lo ridículo hasta lo patético, y el excesivo control de la historia deslizándose amablemente por la comedia de costumbres también pierde la oportunidad de ser sublime. Es evidente que la Bemberg disfruta con estos personajes, los quiere (aun a los más secundarios como el desopilante dúo del alcalde, Jorge Luz, y su intérprete, Martin Kalwill), los acompaña y eso se transmite. Pero también, tal vez temiendo sumar una audacia temática a otra estilística, no se arriesga (o no puede) con una puesta en escena más zafada, menos "correcta". Pero no hablemos de eso: después de todo la prolijidad también es una marca de estilo. Frente a los antecedentes de tanta pulcritud, sumada al didactismo y a los discursos altisonates de mucho de lo visto en la muestra (y en la obra anterior de la Bemberg), la bienvenida levedad desacostumbrada, y el creer antes que *hacer* creer en esta historia, le otorgan a *De eso no se habla* un aire que, para mí, fue una sorpresa agradable. El film, que puede suscitar diversas lecturas, no apela sin embargo a la machacosa alegoría. Se le pueden criticar y con razón varios vicios del cine argentino (como las inclusiones alconianas-off que, salvo al principio y al final, nada nuevo agregan y que parecen desprenderse directamente del texto literario o la participación innecesaria de Fito Páez), pero si de algo está lejos es de la pretensión. Hay una buena y atrevida historia. ¿Funciona?, me preguntaba desconfiado. Y, sí, funciona. Es en el mejor de los casos un cuento amable y en voz baja con inflexiones de salón, ironía sin crueldad, y un poco de melancolía tana. Y en el peor, un documental sobre Mastroianni haciendo su show. Que es como siempre un show encantador. Vean si no cuando juega a la lotería. ¡Bingo para Marcello! ■

**De eso no se habla.** Argentina-Italia, 1993. **Dirección:** María Luisa Bemberg. **Guión:** María Luisa Bemberg y Jorge Goldemberg. **Fotografía:** Félix Monti. **Música:** Nicola Piovani. **Intérpretes:** Marcello Mastroianni (D'Andrea), Luisina Brando (Leonora), Alejandra Podestá (Charlotte), Bettiana Blum (Madama), Roberto Carnaghi (Padre Aurelio), Fito Páez (Fito Páez).

# Caballos de tiro y espíritu santo

por Roberto Pagés

**Todo personal.** El 22 de abril, a las seis de la tarde, vi en una muestra de cine argentino algo llamado *The Perfect Husband*, with Tim Roth, Ana Belén, Peter Firth and others. Los personajes se llaman Milan, Teresa, Franz, Klara, Alena, Fedor. Está basada en Dostoievski y filmada en los estudios Barrendov, en lo que era la antigua Checoslovaquia. En el equipo técnico hay nombres como Frantisek, Vaclav, Jiri, Ales y algún José (o Pepe) de origen español.

Se trata de una más de esas sospechosas películas producidas por Estrada Mora, que suelen escribir y/o dirigir, alternadamente, Beda Docampo Feijóo y Juan Bautista Stagnaro, dos hombres, me aseguran, nacidos por estos pagos. Esta vez le tocó a Beda, vedado a los olores de su tierra, al cine y a la poesía.

Digo: Docampo es como esos caballos de tiro que atosigan la imagen y la banda de sonido de su película, un esforzado director que arrastra sus anhelos sin que éstos jamás sean tocados por la gracia del espíritu. Para Feijóo, la cámara es un artefacto que permite fijar personas, animales y objetos en el celuloide que será

pasado luego por un proyector, nunca el elemento técnico que le permita crear una emoción, un sentido, un vuelo. No hablo ya de la calidad moral que le atribuía Godard a todo movimiento o quietud de la cámara, sino de la posibilidad cierta y comprobada de ofrecer un punto de vista, crear una situación dramática, sugerir o descubrir una mirada oculta o reveladora. Los repetidos, hartantes, travellings laterales sobre un hombre que canta detrás de un piano, sobre la cama donde yacen amantes o una enferma, son ejemplo de la estética televisiva que impera en el film: el horror a la quietud y al silencio. Lo demás, peluquines, barbas postizas, puntillas, abrigos, Praga, es cuestión de producción por un lado, y constante tilinga de una forma de entender el arte: la que confunde lo bonito con la belleza.

**Después de hora.** Las cuadras que separan al Maxi del teatro San Martín, y un café con mi mujer sobre la destartalada Corrientes, no mitigaron mi malhumor. Tampoco una serie de videos ofrecidos en la sala A-B. Hasta que "en la última pelea de la noche" apareció —milagro— *Angeles*, un videofilm de Raúl Perrone. Salvado el hombre, dije. Salvada el alma, reconocí secretamente. *Angeles* desmiente su origen bastardo (el video, excusa para cualquier tropelía) y se gana por nocaut el título de película, cine o film, como prefieran, por la utilización de la luz —en blanco y negro—, el uso de los tiempos internos de

la historia, y por el sentido y la fuerza dramática de su ubicua cámara. No faltarán, no faltan, quienes ligarán el film de Perrone con la estética de Wenders o Jarmusch. Esta "desvalorización por el elogio" (presunta copia de dos talentosos) es una soez forma de acercarse a *Angeles*: ver a Woody Allen cuando intenta ser Bergman (*Interiores*) o Fellini (*Recuerdos*). Mete miedo.

No es copia, sí seguramente influencia, pero Perrone vuela alto por su propio impulso. Su historia de tres desarrapados (Carlos Briollotti, Horacio Graniero, el mismo Perrone, extraordinarios), con unos mangos ganados en las carreras, detrás de unas minas inexistentes en el invierno de San Bernardo, se hace metáfora visual de



un desamparo argentino que cala el hueso. No hay padre, no hay mujer, no hay hijo (es un "paquete" que se pasa todas las semanas una pareja divorciada), no hay plata, no hay sueños. Hay frío, nostalgia por otro tiempo mejor, cerveza, televisión idiota, ausencias. La sensibilidad de Perrone brilla en la utilización de lo que no ve el espectador. Un plano infinito sobre el asfalto nos hace sentir el vacío hallado en una noche de farra que no vemos. El audio gritón del

televisor nos informa, con su alegría forzada, de la hoquedad y tristeza de los protagonistas/agonistas: el protagonismo argentino está construido, en estos tiempos de "ajuste", sobre sombras deambulantes más cercanas al arpa que a la guitarra. "Coco", "Pipo" y "el Gordo" son parientes de los zombies de George Romero, muertos reclamantes del soplo vital, enterrados en el tiempo sin tiempo de lo negado y re-negado.

Hay un plano, entre muchos, que ilustra la concepción estética del cine de Perrone. Perseguidores de una muchacha que cruza la playa, de inmediato los tres amigos son perseguidos por compañeros de ella. En la huida, la cámara los toma de atrás y desde lo alto. No vemos a los agresores y la ubicación de la cámara no condice con la condición humana. La persecución se hace cósmica, como si algo más grande que lo concebido por los hombres se empeñara en castigar a esos des-graciados, a esos des-angelados.

Desangelados que no contaminan la película de Perrone, hecha de golpes intuitivos, iluminaciones que horadan la conciencia, revelaciones íntimas que provocan risa (mucho) y piedad y pena (más). *Angeles*, con sus cuarenta minutos de duración y su costo irrisorio, es la mejor película argentina en lo que va del año y me juego el resto que no será superada en este año de pestes y de cosas de las que no se habla. ■

# De peludos y pelados

por Alejandro Ricagno



La morosidad consciente y molesta, pero leve. Las actuaciones no naturalistas (un no-actor que no representa su papel, pero que tampoco hace de sí mismo y se “anula” frente a otro actor que exagera su “pesadez”, para generar ningún conflicto). Pocos diálogos, nada explícitos; ningún discurso aleccionador, alguno que otro artificial pero no literario; artificial: de artificio. Una distracción de la cámara, una distracción de los personajes. Una historia banal. Detrás de esa nada hay precisamente eso: nada. Dicho todo esto sin ironía ni afán demoleedor. Tampoco como elogio de la nadería. Es, en todo caso, un enfoque para abordar el retrato generacional que consigue la opera prima de Martín Rejtman, *Rapado*. Datos para una antropología urbana: algunos adolescentes porteños actuales no tienen necesidad de explicarse a sí mismos ni a los otros. Son y parece bastarles con eso (aunque no les baste) pero acaso tampoco les importe mucho. Los personajes de Rejtman (y hablo de personajes, no de puesta en escena, ni de intenciones, que se entienda bien) son como una cruza de los Jarmusch y de los Antonioni versión teenager. Como los del norteamericano, poseen la abulia y el deambular sin saber demasiado para qué porque el mundo es todo igual. Se diferencian de ellos en que no tienen la capacidad de darle un poco de calor al universo helado en que se mueven. De los de Antonioni conservan el profundo aburrimiento. Pero los 60 están lejos y no leen a Kierkegaard ni a Sartre. No saben que deberían angustiarse; sólo se aburren en Buenos Aires. El humor surge pese a ellos; no los toca, apenas los roza el ridículo de las situaciones. Es un humor triste, leve, distraído. Es difícil precisar a qué público puede gustarle *Rapado* (más

allá de los snobs que correrán adonde sea que cante el minigallo —gallo del minimalismo—). Los adultos quedarán afuera, los adolescentes prefieren verse levemente heroicos, en una vuelta al retrato sesentista del joven como transgresor (versión pasteurizada de Tanguito en *Tango feroz*). Muchos no se reconocerán en estos lacónicos “marcianos” de videogames, que viven con sus familias con las que apenas cruzan palabra, encerrándose en su único bunker resistente: sus cuartos. Otros no querrán reconocerse. Pero es paradójico pensar que hay más verdad en estos adolescentes clase-media-fin-de siglo-desganado bajo esa mirada distraída, leve (y un poco aburrida, por qué negarlo) de Rejtman que la pretendida resistencia-con mensaje de esos rockeros correctísimos inspirados en la leyenda de Tanguito, que aparecen en la película de Piñeyro diciendo frases de Aída Bortnik. Vuelvo a insistir; hablo de personajes (ni siquiera de actores ya que los chicos de Piñeyro se laburan la vida luchando contra parlamentos de una obviedad apabullante y generalmente ganan). Hablo de encontrar un aire de época, un tono y un lugar. Mientras la mayoría de la gente huía despavorida frente a *Rapado*, yo recordaba los aplausos fervorosos de *Tango feroz*. No, la película de Rejtman dista mucho de ser una maravilla, pero no trata de venderme nada como una extensión de la publicidad hecha cine. Me deja decidir si comprar o no, sin apelar a mis buenos sentimientos. Y ya es bastante. ■

**Rapado.** Argentina-Holanda, 1993. **Dirección y guión:** Martín Rejtman. **Fotografía:** José Luis García. **Música:** Grupo Suárez. **Intérpretes:** Ezequiel Covia y Damián Dreizick.

## GUIONARTE

### SEMINARIOS

- PESADILLA:  
El cine de horror
- INTERCAMBIOS:  
Cine y artes plásticas.

Charcas 4453

Primera Escuela Argentina de Guión y TV

IMAGENES EN EL VACIO  
Taller con

directores invitados  
y proyecciones especiales.  
Por *El Amante*. Coordinan: Alejandro  
Ricagno y Rodrigo Tarruella.

### TALLERES

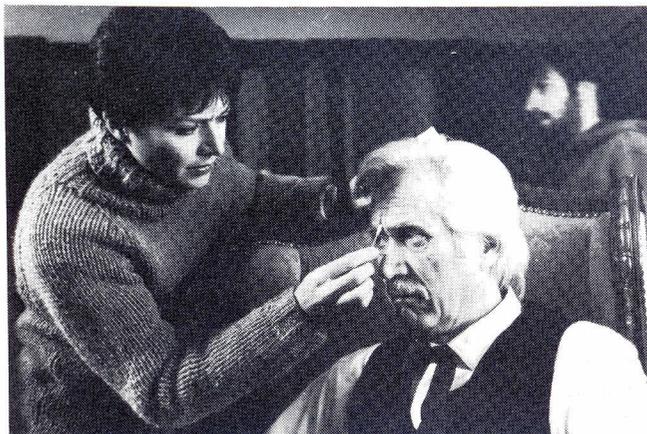
Guión • Video  
Creatividad  
Puesta en escena  
Equipos propios de cine y video

(1425) Buenos Aires

774-6698 • 84-4515

# Revivan al cine (o el amor después de Subiela)

por Alejandro Ricagno



Una opera prima suele despertar simpatías e indulgencias. Si es argentina, suele despertar un doble de simpatías, un triple de indulgencias esperanzadas. El cine argentino, los problemas del cine nacional, el empobrecimiento de la industria, las deudas en que se meten los directores para realizar su proyecto, etc., etc., son los lugares comunes que acuden a la memoria de quien tiene la tarea de comentar los resultados. Y siempre se empieza hablando de las buenas intenciones. Me resulta ingrato escribir sobre *Matar al abuelito*. Quería que la película fuera buena y que me gustara. Sabía que era un intento de salir de lo de siempre y un proyecto que se fue postergando por años. Pero no me queda más remedio que hablar de los resultados. Una pregunta me ronda la cabeza: ¿qué les pasa a los directores argentinos con la voz en off? ¿Por qué esa desconfianza de la imagen, esa redundancia mortal en la palabra? Sí, se me dirá que toda la historia de *Matar...* es un cuento cuya narradora descubrimos casi al final. Pero ¿tiene que ser todo tan obvio? Los personajes, ¿tienen que ser una macchietta? Se apela a la poesía y se cae en frases salidas de un libro de Narosky; en imágenes "cándidas" pero que son de una pretenciosa falsa ingenuidad. Para abordar el grotesco se apela a gags de la tevé más imbécil, haciéndoles hacer a los actores, laburantes al fin, más de un papelón (Mirta Busnelli descontrolándose, Luppi extrañando a Aristarain). Se quiere dar un giro alegórico y se mezclan los finales de *Thelma y Louise* y *Milagro en Milán* en versión subdesarrollada, subido a la onda poético-feliz de los más obvios momentos de *Subiela* (el personaje de Inés Estévez es la reaparición de La Santa de *Hombre mirando al Sudeste*). Además el film abarca casi dos horas, para decir algo que no hubiera llevado más de 20 minutos. No es el asesinato del abuelito sino del relato. Un guión de muchas manos en un plató incluye a Eduardo Mignona, que antes demostró saber del asunto. ¿Nadie se dio cuenta de que hacía agua por todos lados? No quiero ensañarme con un

debutante (aunque D'Angiolillo registra una nutrida trayectoria como excelente montajista) pero la ayudita de los amigos debería haber sido: "Negro, el proyecto, luego de tanto tiempo, no cierra; no te quemés al pedo"; en vez de cartas de recomendación. Sí, es bueno tener utopías en una época de descreimiento, pero volver a hablar de las intenciones, de la industria, del apoyo al cine nacional y otras excusas varias que uno lee habitualmente para justificar un film por el solo hecho de ser nacional, es justamente no apoyar el crecimiento deseado, es descreer de la madurez de un público y un cine que parecen necesitar una sola solución: buenas películas. ■

**Matar al abuelito.** Argentina-España, 1992. **Dirección:** Luis César D'Angiolillo. **Guión:** Eduardo Mignona, Ariel Sienna y Luis César D'Angiolillo con la colaboración de Mara Laskowski y Santiago Carlos Oves. **Fotografía:** Miguel Abal. **Música:** Litto Nebbia. **Intérpretes:** Federico Luppi (Don Mariano), Inés Estévez (Rosita), Alberto Segado (Fernando), Mirta Busnelli (Amelita) y Atilio Veronelli (Marcelo).

MARCA TITULO  
CECCHI GORI

EUROCINE S.A. presenta

FEDERICO FELLINI  
OSCAR '93 POR SU TRAYECTORIA ARTISTICA

LA VOZ DE LA LUNA

Roberto Benigni Paolo Villaggio

Aquellas voces.  
Tú sólo debes escucharlas,  
sentirlas  
y augurarle  
que no se cansen nunca  
de llamarte...

Relato Cinematográfico FEDERICO FELLINI libremente inspirado en la novela "IL POEMA DEI LUNATICI" di ERMANNIO CAVAZZONI  
Guión FEDERICO FELLINI con la colaboración de TULLIO PINELLI, ERMANNIO CAVAZZONI Música de NICOLA PIOVANI  
Director de Fotografía TONINO DELLI COLLI - productores ejecutivos BRUNO ALTISSIMI, CLAUDIO SARACENI  
Producida por MARIO y VITTORIO CECCHI GORI para C.G. GROUP TIGER CINEMATOGRAFICA (Italia) CINEMAX (Francia)

INMINENTE ESTRENO

# La memoria en los tiempos de olvido

por Quintín

El cine argentino suele ser más eficaz cuando se ocupa de los verdugos que de las víctimas. Dos imágenes de Héctor Alterio, separadas por veinte años, me vienen a la memoria. La de Varela, coronel fusilador de *La patagonia rebelde* y la de El Lobo, policía sádico de *Tango Feroz*. Dos buenos verdugos, hasta con dudas en un caso y con sutilezas en el otro. En cambio, las víctimas han quedado más bien para lo chato, lo esquemático y lo edificante. *Un muro de silencio* es una película sobre las víctimas, tal vez la primera, con seguridad la mejor. En una nota anterior (sobre *El caso María Soledad*, *El Amante* n° 14), sostuve que el mal cine político era mal cine y mala política. Intentaré desarrollar esta idea a partir de una ligera variante, sugerida por esta película que se ubica en las antípodas de la de Olivera: el buen cine político es cine y, por lo tanto, es buena política. No coincido con muchas de las opiniones políticas de Lita Stantic (ver entrevista). Pero eso no tiene importancia. Sí la tiene que *Un muro de silencio* me haya hecho pensar en sus opiniones y en las mías, en que haya actualizado viejas discusiones, viejos terrores y viejas sospechas en este tiempo de escepticismo y de impotencia. Lo interesante es que ese espacio abierto para la reflexión no se logra desde la declamación de consignas sino desde la ficción cinematográfica. En Stantic hay *voluntad de hacer cine*. Recuerdo una escena de *La historia oficial*. Norma Aleandro da una clase de historia desde la aséptica medianía de los libros de texto. Un alumno, que oficia de rebelde, se levanta y le endilga un discurso sobre Monteagudo (jacobino de los tiempos de la Independencia). El discurso tiene una doble función: ser una alegoría del título de la película y, al mismo tiempo, hacer irrumpir la verdad: hay una historia oficial, falsa, y una historia alternativa, verdadera, a la que un adolescente exaltado puede acceder por el simple procedimiento de ubicarse en el bando ideológicamente



correcto. Una verdad fácil, limpia, heroica y, sobre todo, universal. Que aunque nada tenga que ver con la película, la legitima al ser su metáfora. Alejandro queda perturbada. Es sencillo: se enuncia la verdad y una buena conciencia no tiene más que aceptarla. La ficción consiste en representar el mecanismo de la iluminación. En *Un muro de silencio* Ofelia Medina toma examen en la facultad. Un alumno explica el pensamiento de Horkheimer sobre el pragmatismo y su exposición se aplica perfectamente al silencio sobre los desaparecidos. Medina lo escucha distraída. Preocupada por sus propios conflictos, le pregunta la edad y lo aprueba con desinterés. La exposición no ilumina la película, no la subraya, apenas la comenta. Su verdad es relativa, ineficaz, letra muerta, parte del decorado. Ni a la protagonista ni a la película le sirve esa verdad que viene desde afuera. El territorio de ficción sólo puede legitimarse desde adentro. Sostener la verdad de la ficción frente a la ficción de la verdad es precisamente esa voluntad de cine.

Kate Benson (Redgrave) viene a la Argentina para hacer una película sobre el caso de un montonero desaparecido y su mujer. *Un muro de silencio* narra esa historia, la historia actual de la mujer y la historia de la filmación. Las tres historias se articulan y se complementan, se alimentan una a la otra. El guión tiene una complejidad desusada en el cine argentino. Las historias no están pegadas por voluntad del montaje. Las escenas no son sketches independientes, sino que la narración las atraviesa. Es una película. Los gustos en cine de Lita Stantic tampoco son los míos (ver entrevista): vi poco cine polaco, del cine inglés preferiría no hablar). Pero esto, nuevamente, tiene poca importancia: el relato, las imágenes son las del cine. Las escenas de filmación, en las que se confunden los niveles de cine en el cine, lo demuestran irrefutablemente con su manejo del espacio

fuera de campo.

Benson se pregunta por la historia argentina de la década del setenta. Intenta comprender a la guerrilla, al país, a los personajes, a los actores. Hay algo que se le escapa. Silvia (Ofelia Medina), la mujer, le rehúye. Kate siente que, sin ella, su film no refleja toda la verdad. La función de Kate es doble. Por un lado, es la extranjera que, por definición, no puede comprender. Por el otro, representa las dificultades de la directora y del espectador para tratar el tema. Dificultades que no dependen de la nacionalidad. Es la dificultad de hablar en serio de las víctimas. Porque las víctimas no son heroicas, no son modelos, no son piezas de cartón. No están para demostrar nada, sino para mostrar lo que hasta ahora no fue mostrado.

¿Qué pasó en esos años que nadie quiere recordar? Y, sobre todo, ¿por qué nadie quiere recordarlos? La respuesta es tan obvia como insatisfactoria: por el dolor. Pero el dolor es una experiencia intransferible. El dolor de Silvia es un dolor en particular y no un arquetipo de dolor. Un dolor distinto del de Bruno, un dolor distinto del de cualquiera. Y aunque la película se ubica en una posición muy clara, deja que cada uno piense en su propio dolor. Por eso es que mientras que el personaje de Bruno le parece a la directora un ejemplo ético y el de Kate más distante y menos comprometido, a nosotros nos pareció lo contrario. Según las declaraciones de la directora, Vanessa Redgrave modificó su personaje, le dio más vida que la prevista. Y esto es el buen cine político: la realidad no queda prisionera de un esquema definido por el guión. La Historia tampoco: está en reescritura permanente. El medio para lograrlo es la ficción. Una ficción que introduce un componente de misterio que la hace avanzar. Pero que, al mismo tiempo, va mostrando que el horror fue mucho más amplio que el que pudimos creer. El film empieza con Bruno diciéndole a Kate que todos sabían o se imaginaban. El desarrollo sostiene esta posición al mismo tiempo que la niega: vemos lo que pocos sabían o se imaginaban. Que el horror no tuvo límites. Que la represión fue mucho más siniestra que la cuenta del número de sus víctimas. Que la aparición con vida de los desaparecidos fue, en algunos casos, el extremo de ese horror. Y todo esto, en una película que cuenta la historia de una filmación, donde vemos que las víctimas no son personajes sino actores. Esta sutileza en el tratamiento, esta manera indirecta de contar la historia pone de manifiesto esa dificultad de enfrentarse con el tema al mismo tiempo que de hecho lo hace. Esta decisión es admirable. Contar, aun sabiendo que es imposible y mostrando que es imposible.

No hay una "interpretación correcta" que pueda absorber esta película, una conclusión fácil, una fórmula tranquilizadora. La honestidad y la valentía con la que está hecha no ocultan que nunca nos repondremos del horror y que nunca sabremos cómo pudo evitarse. Que hay partes de la Historia que no pueden escribirse pero tampoco pueden olvidarse. Que viviremos para siempre con el pasado sobre nosotros. Y que cada uno estará solo frente al suyo. Todo esto a partir de una pequeña pieza de ficción privada, alimentada por el suspenso, narrada en voz baja, cargada de ambigüedad, exenta de concesiones. Esta sí es una película necesaria. ■

**Un muro de silencio.** Argentina-Méjico, 1992. **Dirección:** Lita Stantic. **Guión:** Lita Stantic y Graciela Maglie con la colaboración de Gabriela Massuh. **Fotografía:** Félix Monti. **Música:** Néstor Marconi. **Intérpretes:** Vanessa Redgrave (Kate), Ofelia Medina (Silvia), Lautaro Murúa (Bruno), Julio Chávez (Julio/Patricio), Soledad Villamil (Ana/Laura).



Mozart, Armstrong y Beethoven.

CINE, TEATRO, LIBROS, VIDEO,  
MÚSICA, ARTES VISUALES,  
MEDIOS, HISTORIETA, CHICOS,  
ECOLOGÍA, CIENCIAS, PENSAMIENTO  
Y UNA AGENDA COMPLETA

## LA MAGA

EL ÚNICO SEMANARIO ESPECIALIZADO

TODOS LOS MARTES EN SU QUIOSCO

# De Parque Chas a Varsovia

## ¿Cómo fue tu carrera?

Mi carrera comienza cuando nací... (risas). Siempre tuve una más que adhesión por el cine y en la adolescencia decidí que iba a ser crítica cinematográfica. Eso me llevó a hacer un par de años en una escuela de periodismo y, paralelamente, ingresé en Letras porque pensaba que la única manera de acercarme al cine era escribir. A los veinte años tuve una crisis y sentí que necesitaba una aproximación mayor. Y empecé a hacer cursos de cine con Simón Feldman y luego el curso piloto de la escuela del Instituto de Cinematografía en el año 65. Ahí construí un grupo con el que empezamos a hacer cortometrajes. Codirigí dos: *Un día* y *El bombero está triste y llora*. Después hice asistencia de dirección, libro en otros. En el año 68 Paternostro me contrató como asistente de dirección para su película *Mosaico*. Empecé a trabajar en publicidad y luego cometí el error de producir una película con libro mío llamada *Los Velázquez*, que nunca se terminó, pero me empezaron a llamar para hacer producción. Al principio yo pensaba que no me interesaba hacer producción de largometrajes. Empecé haciendo dos películas con Mario David, muy esforzadas porque nunca había plata. Poco a poco me fui interesando y me convocaron para hacer jefaturas de producción. Entre ellas recuerdo especialmente *La Raulito* de Lautaro Murúa, *La parte del león* de Adolfo Aristarain... Trabajé con Raúl De la Torre, con Wülicher hasta que hice la jefatura de producción de *ContraGolpe* de Doria y empezamos a hablar de producir una película. Hicimos una película con un presupuesto muy bajo que se llamó *La isla*, que tuvo mucho éxito durante la dictadura. Luego hicimos otra asociados con Macri que se llamó *Los miedos* que anduvo muy mal. Cuando estaba terminando el rodaje me vino a ver María Luisa Bemberg que quería hacer *Momentos*. Desde entonces estuve trabajando con María Luisa durante 12 años. En un momento dado me asocié con ella para hacer *Camila*.

## ¿Con *Camila* te pudiste comprar el departamento?

Sí. Esta casa se llama *Camila*. Espero no perderla con *Un muro de silencio*.

## ¿Y el gato que hay ahí no se llama *Camila*?

No. Ese es Nicanor. Camilo se llama el gato que había en la

productora.

## Y así nunca llegaste a ser crítica de cine...

No. ¡Es la gran frustración de mi vida! Bueno, produce las cinco películas de María Luisa, *Fútbol argentino*, *El verano del potro*...

## ¿Cómo nace *Un muro de silencio*?

Ya en el año 86 tuve la necesidad de escribir un libro que reflejara un poco la experiencia vivida antes de los años de la dictadura, sobre esa euforia que se vivió cuando sentíamos la posibilidad de provocar cambios en el país. Todos esos chicos

—yo no era tan chica pero era más joven que ahora— fueron vistos después como locos, equivocados, violentos. Tenía la necesidad de decir algo sobre esa época y lo que significó después la dictadura para nosotros, sobre todo para los que permanecemos en el país. Cómo fue ese muro que levantamos respecto de lo anterior y de alguna manera rescatar la validez de lo anterior, que es muy difícil entender hoy. Hoy los tiempos no dan para eso, parece todo muy loco, pero en ese momento no lo parecía y tampoco lo era, tanto aquí como en el resto de Latinoamérica. Estuve varios años dando vueltas con esta idea del libro y buscando alguien que lo dirigiera. Cuando lo completamos con Graciela Maglie, todo mi entorno —Margarita Jusid, el Chango Monti, Gabriela Massuh...— sugirió que la dirigiera yo. Y yo sentí que me iba a costar mucho dárselo a otra persona. Y que le iba a costar mucho a la otra persona

que yo se lo produjera porque le iba a hacer la vida insoportable como productora.

## ¿Hasta dónde hay cosas autobiográficas en *Un muro de silencio*?

Depende de cómo se entienda lo autobiográfico. Hay cosas mías en los tres personajes femeninos. Yo no viví la historia de Ana. Hubo ciertas cosas de la historia de Ana que me pasaron. En cierto modo, también soy Kate y también soy Silvia. No pretendí hacer una autobiografía, pero al meterme en este tema puse muchas cosas mías.

## ¿Qué repercusión creés que va a tener la película?

Sé que me van a decir lo mismo que le decían a Kate en la



película: ¿para qué volver sobre este tema? El escepticismo de Alan es el escepticismo de mucha gente: "Esta historia otra vez, a la gente no le interesa". Creo que a la gente le duele volver hacia atrás, pero por un lado los medios hicieron mucho para el olvido y por otro, tampoco se hicieron tantas películas sobre este tema. Por lo menos ésta es completamente diferente. No se hicieron películas profundas. Creo que todavía no se empezó a hablar de este tema bien. Creo que los que lo trataron no se sentían comprometidos con él. A los que nos sentimos comprometidos, a los sobrevivientes, nos llevó unos años poder volver a hablar.

**En la película aparece el tema de la incomprensión entre los sobrevivientes que se quedaron y los que se exiliaron.**

Los reproches han dividido mucho a la gente. Creo que la película intenta comprender a las dos partes. Los que queremos lo mismo para el país estamos muy desperdigados y muy enfrentados.

**No parece haber en la película una apelación al llanto fácil para el cual el tema se prestaba perfectamente.**

Quise tratar el tema con respeto, manteniendo siempre una distancia. Quise que la catarsis no se produjera durante la película sino cuando uno termina de verla y se queda solo. La escena del secuestro sólo dura 7 segundos.

**¿Te llevaste bien con los actores, especialmente con Redgrave y con Ofelia Medina?**

Sinceramente, para mí Vanessa y Ofelia eran dos personas que se tenían que ir determinado día. Trabajé con más comodidad con Soledad Villamil o con Julio Chávez o con Jimena Rodríguez. Esa parte de la filmación la disfruté. En la otra estaba muy presionada por el tiempo.

**En un momento aparece un afiche de una película de Greenaway. ¿Es un homenaje?**

¡Noo! Es una ironía. El personaje que hace Aldo Barbero está enganchado con Eisenstein y con los documentales revolucionarios. Mientras tanto, se resigna a pasar a Greenaway para sobrevivir.

**La película no tiene la cotidianeidad característica del cine argentino. ¿Cuál es para vos el estilo de la película?**

Confieso que volví a ver todo el cine polaco del 60 y fines de los 50. Para mí, una película que hubiera deseado hacer es *La pasajera*, de Munk. También *El verdadero fin de la guerra* de Kawalerowicz. La sensación que queríamos dar es la de algo muy despojado, de una historia de sobrevivientes de guerra, sobre todo en las escenas de Ana. Eso lo trabajamos mucho con Monti, el iluminador, y Margarita Jusid, la directora de arte. Queríamos diferenciar la historia de Ana del resto, especialmente de Kate. No encajaba entonces la cosa costumbrista, cotidiana. Hicimos un tratamiento



## ¿Por qué los elegiste?

**Julio Chávez:** fue mi primera elección para el papel. No sólo es un gran actor sino un tipo muy inteligente. Cuando le di el guión no entendía por qué lo había elegido a él. La historia no le era para nada cercana. Al actor que interpreta le pasa lo mismo y a partir de su intervención re trabajamos el guión. Luego, a partir de la intervención de Vanessa Redgrave, volvimos a trabajar la misma escena y la convertimos en una lección de actuación que era lo que había pasado en la realidad entre ellos.

**Vanessa Redgrave:** yo necesitaba una actriz inglesa. En una época el guión tenía otra forma, era una actriz la que venía, no una directora. Para mí Vanessa era el ideal. Pensamos que no iba a aceptar una opera prima. Igual nos tiramos el lance. Primero nos dijo que sí, pero después tuvo problemas, así que pensamos en Miranda Richardson o en Juliet Stephenson. Con Miranda Richardson tuve muy mala relación. Ella quería hacer de Silvia, no le gustaba el papel de Kate. Juliet Stephenson (*Conspiración de mujeres*) me gustaba muchísimo. No acepté porque el padre estaba muy grave. Así que, desesperada, volví a ver a Vanessa. La fui a ver al teatro, en el que representaba una obra de Bernard Shaw. Nos invitó a la casa. Ella estaba con el hermano, con el que trataba de investigar a qué fracción política pertenecíamos. Tenía miedo de que fuéramos del Partido Comunista. Después nos invitó a comer. Hablamos cuatro horas y quedó en contestarme al día siguiente. Me invitó a un homenaje a Tony Richardson. En la mesa estaban Karel Reisz y Lindsay Anderson. Me invitó a tomar un café con ellos y con su familia. No acepté, porque me hubiera puesto muy nerviosa estar al lado de los que fueron mis ídolos en los 60, en los que el cine polaco y el cine inglés eran lo máximo para mí. Después me llamó el agente y me dijo que Vanessa aceptaba y que no hacía la película por dinero, sino porque le interesaba el tema. Sólo puso como condición que su parte del rodaje se hiciera en dos semanas en lugar de tres. Es un personaje peculiar, tiene una fuerza brutal y, en ese sentido, es difícil de manejar. Perdí tres kilos en las dos semanas de rodaje con Vanessa. Se mete totalmente en lo que está haciendo. De noche leía historia argentina para hacer preguntas al día siguiente. No duerme. Es una obsesiva del trabajo. Ella ayudó al personaje, le puso muchas cosas. El libro original decía: "¿qué esperaban esos jóvenes, que un general burgués...?". Y ella me dijo: "¿Por qué no digo Perón...?" y le puso toda la carga de izquierdista inglesa.

**Ofelia Medina:** tiene una imagen cinematográfica muy fuerte. No la traje porque tuviera coproducción con Méjico. Estaba segura de que Ofelia era perfecta para el personaje de Silvia y además el contraste con Kate no lo hubiera encontrado en una actriz argentina. Daba un tipo muy latinoamericano. Para poder hablar sin acento vino dos meses antes y se llevó los textos grabados. Le dije que si daba un tono mejicano la íbamos a doblar, pero no fue necesario. Yo no creí que lo pudiera hacer tan bien. Los buenos actores tienen un oído increíble. ■



totalmente distinto de luz. Las escenas de Julio y Ana están viradas al azul. Aun sin ese virado la iluminación es diferente para Ana, para Silvia y para Kate. Margarita trabajó sólo con blanco, negro, gris, marrón y azul en los vestidos y los decorados. A mí me gusta mucho Kieslowski y también Szabó, así que la búsqueda fue por ese lado. Con Monti y Margarita estamos en esa onda y también con Graciela Maglie, aunque ella es más proclive a entusiasmarse con el cine americano.

#### ¿Qué otros gustos tenés en cine?

Aparte del cine polaco y el inglés, soy una amante del neorealismo italiano. Para una isla desierta, me llevaría *Ladrones de bicicletas*. Me gusta mucho más el cine europeo que el cine yanqui. Aunque en mi infancia veía cine americano y argentino en el Parque Chas, mi barrio. A ese cine también iba Aristarain. Tenemos las mismas influencias...

#### Pero lecturas un poco distintas...

Tomamos caminos diferentes...

#### Hay diferencias entre Munk y John Ford... ¿Y cine argentino volviste a ver?

Volví a ver *Crónica de un niño solo* de Favio, que me parece muy válida. También *Shunko* de Murúa. Me gustan algunas películas de Nilsson, que todavía me asombran por su realización. Algo de Kohon.

#### ¿Qué rescatarías del cine argentino a partir del 83?

Esa es una pregunta de *El Amante*... Rescataría cosas de películas. Algunos técnicos del cine argentino. A mí me cuesta mucho decir "me gusta tal director argentino". Me gusta cómo cuenta Aristarain. No me identifico mucho con su cine, pero es el que mejor cuenta. Me gustan muchas cosas de María Luisa Bemberg y rasgos de talento de Solanas.

#### ¿Cuál es ahora tu interpretación política de esa época?

## Lita y sus personajes

Kate viene a la Argentina a hacer una película sobre la historia de Ana y Julio sobre un guión de Bruno. Ana es, en realidad, Silvia, que está por casarse con Ernesto y olvidar el pasado.

**Bruno** (Lautaro Murúa): tiene sesenta y pico.

Evidentemente es marxista. Nunca va a creer en Perón. Es muy coherente dentro de su ideología. Nunca cambió y está para mantener la memoria. Es un tipo muy ético pero que procede sin entender a la otra parte. Para él lo más importante es que se cuente la historia. Bruno es uno de esos hombres que viven toda su vida enamorados de algo que no pudo ser, que se convierten en solitarios y sienten una especie de fijación por haber sido abandonados. Es un personaje que me entenece mucho.

**Julio** (Julio Chávez): es la contrafigura de Bruno. Es otro idealista, pero pura pasión.

**Ernesto** (Lorenzo Quinteros): cree que recordar puede hacerle daño a Ana y a su hija. Hace lo posible por protegerlas. Cuando Lautaro Murúa leyó el guión, quería hacer ese personaje. Dijo: "Ernesto es un príncipe" y yo a Lautaro le creo.

**Alan** (André Melançon): sirve simplemente para que Kate se apoye en él y no se sienta tan sola.

**Kate** (Vanessa Redgrave): es una observadora y comentarista. No es a la que le pasan las cosas. Es un personaje algo desvaído al lado de Bruno y Silvia. Si no resulta tan así, es por el trabajo de Vanessa.

**Ana** (Soledad Villamil): está absolutamente sola, salvo por la presencia de su hija pequeña, a la que trata de proteger del horror.

**Silvia** (Ofelia Medina): se acaba de casar, se está haciendo una película sobre su vida y es el centro de la película.

La película es también una historia de amores desencontrados. Alan tiene interés por Kate, Kate tiene interés por Bruno, Bruno no le da bola porque está obsesionado por Silvia, Ernesto ama a Silvia y Silvia no lo puede amar porque sigue enganchada con el recuerdo de Julio. Los únicos dos que se encuentran son los amantes jóvenes en el pasado, a pesar de todo. ■

Sinceramente, creo que Perón nos hizo mucho daño. Pero no puedo ser gorila porque yo tuve mi almita... y entiendo que el pueblo sea peronista, mejor dicho, que haya sido peronista hasta hace poco tiempo. Yo no quiero renunciar al pasado. Una necesidad de esta película es no renunciar al pasado. Uno ya renunció bastante durante la dictadura. Es imposible sentir como uno sentía en esa época. Yo quise demostrar que en esa época era normal y natural que estos chicos pensarán así. Quise mostrar la masividad en la época de Cámpora. Eran miles y miles. No eran cuatro locos.

#### Te interesa que este tema vuelva a ser debatido.

Me gusta que la película sea provocativa. Eso hace que uno vuelva al tema y charle sobre eso. El final es otra provocación.

#### El final que no se debe contar... ■

**Entrevista de Quintín, Gustavo J. Castagna y Flavia de la Fuente. Fotos: Flavia de la Fuente**

UNA OBRA FUNDAMENTAL DE LA CINEMATOGRAFIA  
**TRILOGIA DE ROBERTO ROSSELLINI** SOBRE LOS ESTRAGOS DE LA GUERRA  
INICIADORA DEL NEORREALISMO ITALIANO



EN VENTA CONJUNTA  
O POR UNIDAD

SUBTITULOS ELECTRONICOS

UNA PRESENTACION ORIGINAL DE

**BLAKMAN**  
VIDEO NO CONVENCIONAL

ENVIOS A TODO EL PAIS POR CONTRARREMBOLSO

**AYACUCHO 509 • (1026) Bs. As. • Tel/Fax: 49-4503 y 49-4895**



# Favio, por knock out

por Gonzalo Moisés Aguilar y David Oubiña

¿Quién es Leonardo Favio? Es decir, ¿cómo definir su personalidad artística, cómo catalogar su poética cinematográfica? Imposible saberlo. Hace poco, declaraba haberse “doctorado en el personaje de Gatica” antes de realizar el film sobre la vida del boxeador. ¿Pero cómo es posible enarbolar un título de académico acerca de un mito popular? Favio es un intuitivo extrañamente cultivado, poco dado a las concesiones pero, a la vez, dotado de una increíble capacidad para captar los gustos del público. Talento errático e impredecible, ha practicado un cine convocante sin renunciar a la experimentación formal.

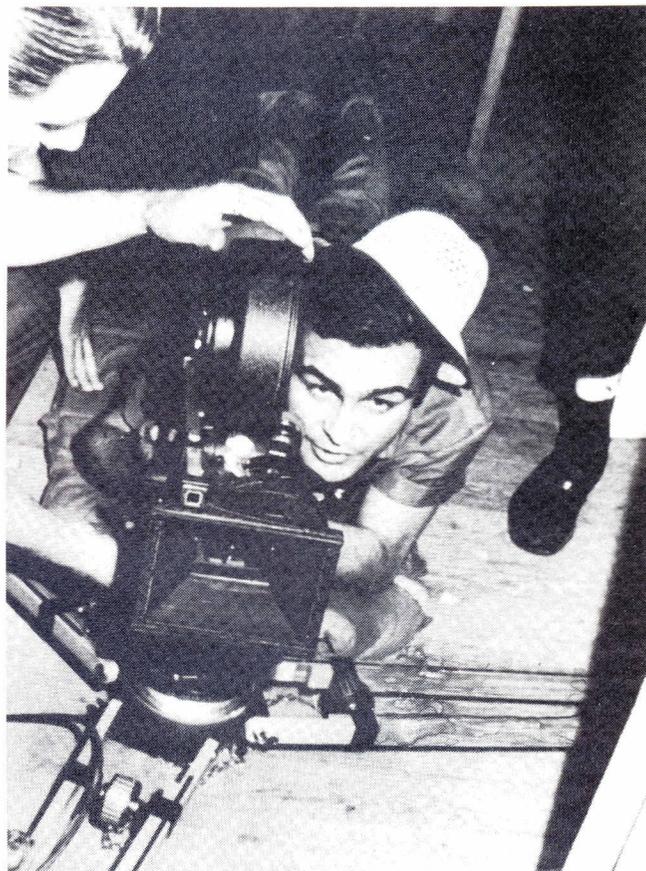
Vinculado erróneamente a la generación del 60 —que en realidad ya había perdido predicamento cuando se realiza *Crónica de un niño solo*—, Favio había iniciado su carrera como actor en los años 50. Descubierta por Torre Nilsson, protagonizó *El secuestrador* (1958) y, a partir de allí, intervino en numerosos films (*Fin de fiesta*, *La mano en la trampa*, *La terraza*, *Dar la cara*, *Los venerables todos*, *Paula cautiva*), dirigido por Fernando Ayala, Daniel Tinayre, José Martínez Suárez y René Mugica, entre otros.

Pero Favio tenía otras metas además de ser actor. A él le gusta decir que pretendía seducir a María Vaner y que, como ella era una intelectual, la mejor manera de impresionarla era convirtiéndose en director de cine. No parece un motivo muy sólido para sostener una vocación, pero lo cierto es que la simulación surtió efecto. Favio no sólo logró conquistar a la actriz sino que, tal vez obligándose a representar hasta las últimas consecuencias su papel de galán culto, de pronto se encontró buscando crédito para un largometraje.

Más allá de la anécdota, lo real es que Favio encontró en el cine un arte donde podía combinar sus experiencias artísticas anteriores —el radioteatro, el teatro trashumante— con su aprendizaje cinematográfico junto a Leopoldo Torre Nilsson. Un arte que encontraría en las historias de marginales el punto de partida de una nueva poética cinematográfica. Pero si Favio toma partido por los humildes, evita toda retórica acerca de la justicia. La originalidad de su cine consiste en prescindir del naturalismo dominante en el cine argentino, desconstruyendo los mecanismos que hacían que el espectador se familiarizara con la imagen. Una actitud de vanguardia ante el material fílmico.

En 1964 filma *Crónica de un niño solo*, que obtiene el premio de la crítica a la mejor película del VII Festival Internacional de Mar del Plata. Luego de esa opera prima realizará cinco films más, dando muestras de un singular talento artístico o, en todo caso, de una vitalicia persistencia en las tácticas de Don Juan. Entonces, ¿quién es Leonardo Favio?

Puede hablarse de dos momentos en su obra. Por un lado, lo que se conoce como su trilogía: *Crónica de un niño solo* (1964), *El romance del Aniceto y la Francisca* (1965/66), *El*



*dependiente* (1967); por otro, los films que realiza luego de su éxito como cantante “nuevaolero” y al cabo de una larga serie de proyectos frustrados: *Juan Moreira* (1972), *Nazareno Cruz y el lobo* (1974), *Soñar, soñar* (1976). Si esta enumeración constituye una obra cinematográfica es porque el conjunto heterogéneo de películas poseen una variable expresiva propia, es decir, se hallan atravesadas por las mismas obsesiones, la misma temática, el mismo estilo inconfundible.

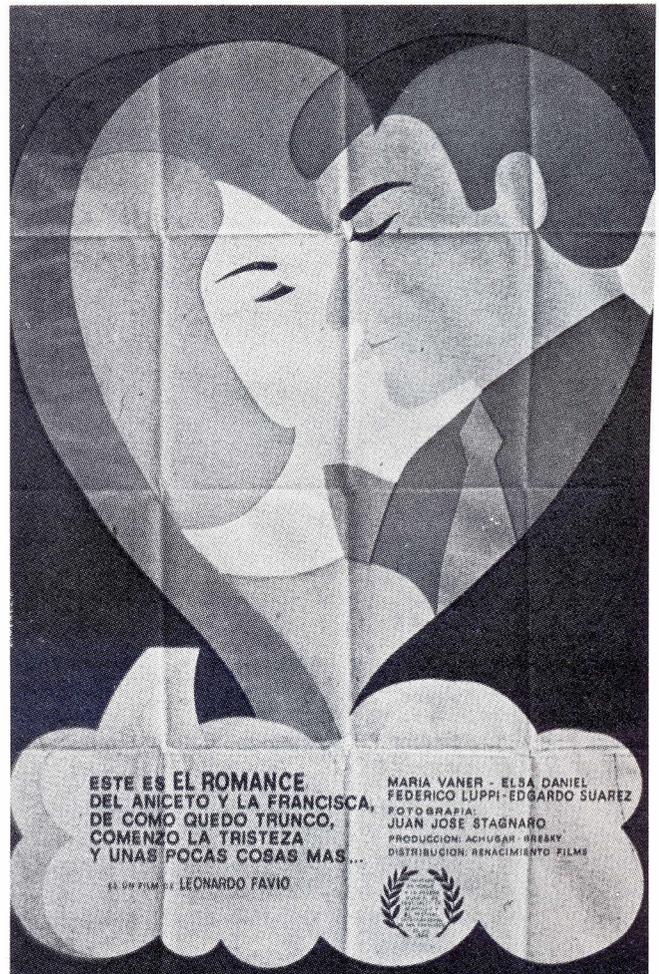
Apropiándose de las enseñanzas del neorealismo, de Bresson, de Buñuel y de su maestro Torre Nilsson, Favio utiliza en sus primeros films un lenguaje depurado, conciso y asombrosamente expresivo para retratar la vida de personajes anónimos: un niño delincuente, un apostador de riñas de gallos, un empleado de una ferretería de pueblo. Películas de culto en los cine clubs, Favio se atrevía a utilizar música de Bach y de Vivaldi para describir una villa miseria, o ponía en práctica el denso psicologismo nilssoniano para entender a un dependiente de ferretería. Desplazamiento de un cine sobre la burguesía a un cine del margen.

Entre *El dependiente* y *Juan Moreira*, el cambio radica en la incorporación de instancias colectivas de enunciación gracias al uso de géneros hipercodificados como el folletín, el

radioteatro o la comedia familiar. Lo interesante es que tampoco aquí hay un punto de vista prejuicioso sobre los materiales; Favio *hace uso* de la cultura de masas así como *usa* a Bach o a Verdi. Pero además, pese a los giros estéticos de un film a otro, hay una misma impronta moral que estructura todas sus películas. Favio no es un moralista y sin embargo —o tal vez, justamente por eso—nunca deja de hablar sobre la moral. Como Buñuel, como Lang, como Welles, Favio se abstiene de juzgar a sus personajes. En este sentido podría pertenecer a aquello que André Bazin definió como “el cine de la crueldad”. Es que, como dijo el crítico francés a propósito de Buñuel, esta crueldad “es totalmente objetiva. Es lucidez y nada tiene de pesimismo, y si la piedad queda fuera de su sistema estético, es porque lo empapa todo”. Si hay crueldad en los films de Favio es porque prescinde de la cómoda tranquilidad de una justicia poética que vendría a poner todos los actos en su lugar, explicando (y juzgando) los comportamientos, predicando la justicia de una ley exterior, ajena a los individuos.

El afecto de Favio por sus personajes es previo a toda acción y no necesariamente consecuencia de su dimensión ética. Aquello que elimina la instancia de un juicio, aquello que enriquece la mirada del realizador es una doble óptica que tan pronto le permite observar *con* el personaje, así como *hacerse a un costado* para verlo actuar. Este desplazamiento permanente es una de las claves para entender la operación estética de Favio; porque su punto de vista nunca está allí donde debería estar y nunca mira cómo se supone debería mirar. Siempre está, impredeciblemente, en otro lado, adoptando un modo inusual.

Inusual es el enfoque sobre los íconos populares en *Soñar, soñar*, donde —por ejemplo— Carlos Monzón aparece luciendo vistosos rulos, entre otras inversiones audaces de



su imagen pública. Esta película, la más querida por su realizador, es curiosamente el film con el que la crítica descubrió que era “un analfabeto filmando”. Por primera vez en su carrera Favio debió enfrentarse a un fracaso rotundo. Sin embargo, en lugar de echarse atrás, quince años después ha exacerbado su apuesta, porque Gatica no es más que una nueva efigie de esos personajes derrotados de *Soñar, soñar*. Sólo que Gatica vuelve a levantarse una y otra vez después de cada caída para tomarse revancha. Si bien Favio había filmado la vida de personajes legendarios como Moreira o Nazareno, nunca antes se había enfrentado a una figura popular con el peso histórico de Gatica. El desafío de Favio no consistirá tanto en un aggiornamento técnico —terreno en el que ha demostrado ser un maestro, sobre todo en la fotografía y en el sonido—, como en la capacidad que pueda tener *Gatica, el mono* para llevar al límite la tensión que define a la obra de Favio: la relación historia-leyenda, humilde-ídolo, poder-vencidos, culto-popular. En suma, un nuevo giro en ese cine violento y apasionado. Y aun, sin embargo: ¿quién es Leonardo Favio? ■

## Taller de realización en televisión

Un mes de prácticas intensivas en el Estudio del Picadero

A cargo de: **Martín Groisman / Jorge La Ferla**

Informes e inscripción:

E. S. Discépolo 1847

46-7788 / 7310 / 2629

45-9209

40-8999



**ESTUDIO DEL PICADERO**

# Esperando al mono (desde Moreira)

por Rodrigo Tarruella

“Mientras la épica es *en* la Historia, la leyenda —sobre la que Favio empieza a trabajar a partir de *Juan Moreira*— se construye *contra* la Historia, la desmiente. La épica de Cine Liberación construye una Historia de signo contrario a la de la historiografía oficial (animada por el estigma de la dependencia y el neocolonialismo), pero conserva el mismo concepto de Historia. Su subversión consiste en invertir las valorizaciones. En el caso de la *leyenda*, lo revulsivo no consiste en presentar otra versión de la misma Historia sino en *postular una lógica enteramente diferente para el encadenamiento de los hechos*. Una lógica no causal, sostenida en la tradición y en donde el afecto se privilegia al documento. *Lo legendario es asistemático, discontinuo, opera por simpatía*. (...) el mito es una condensación, la encarnación individual del pensamiento de un pueblo. El mito de Moreira, Di Giovanni, Sandino, Jesucristo e, incluso, *Gatica*” (David Oubiña & Gonzalo Moisés Aguilar: *El cine de Leonardo Favio*, 1993. Los subrayados son míos).

Se acerca el King Kong peronista. Un encuentro real entre dos reyes-parias. Ametrallada por admiradores, mercaderes, entrevistadores, *paparazzi*, mosquitos, cámaras, grabadores, *pipers* y avioncitos diversos, llega la bestia humanizada o humano bestializado, la película temida, deseada y postergada. Cada personaje del *establishment* vaciará sus habituales estupideces y lugares comunes. Mientras tanto, la obra de Favio sigue escribiéndose, inscribiéndose y resistiendo en la zigzagueante memoria de los argentinos, un pueblo atacado por el temible virus de la amnesia, acentuada desde el golpe-de-Estado-económico del 89 y los imperativos de la Gran Guerra Económica (GGE). Favio trabaja con sueños, mitos y leyendas. Sus desclasados personajes, sus ambiciones y sueños salvajes se inscriben en dos pertenencias que son una sola: la memoria y cultura de los residentes/resistentes del Sur de América y las relaciones que podemos encontrar con visiones (imágenes) de otras culturas del planeta, otros tiempos & espacios. Veamos qué dicen las cartas... **Moreira y los otros.** “En Alemania dice un dicho popular que para que algo salga bien requiere tiempo” (Wenders).

Favio lleva 17 o 18 años sin filmar.

*Soñar, soñar* fue estrenada en julio 76 y sus protagonistas van a parar a una inmensa cárcel superpoblada. Esto fue profético ya que la película se hizo durante el rugiente 75. En 29 años nuestro genio Nac & Pop hizo 6 películas. *Gatica* es la picazón del séptimo. Favio se mueve *dentro* de la corriente del *tiempo*: junto con los exiliados Jorge Prelorán & Hugo Santiago, es uno de los contados cineastas argentinos que no están deformados por una estética publicitaria.



*Moreira* es un sueño dentro de un sueño mayor. Una leyenda personalizada que se mueve dentro de los cruces de un país o territorio. Favio organiza tiempo y espacio según sus necesidades. Los hechos históricos son utilizados, conformados y transpasados por la subjetividad, los intereses del director-autor. *Moreira*, como *El dependiente*, es/son la apoteosis de la puesta en escena, una escritura, una manera de organizar el mundo. *Recortes* detallistas y a-morosos de un fresco coral histórico en fuga,

inapresable. Azar, necesidades y desgracias determinan los bandos y bandeadas de nuestros héroes solitarios, y fugitivos. Ráfagas de leyenda que huye. Los combates en *Moreira*, como la cuchillada nocturna del *Romance del Aniceto...*, son ráfagas azarosas entre una barahúnda caótica de grupos indiferenciados donde la cámara y el ojo-montaje muestran partes. Danzando, mandándose... **Tiempo.** El barro de la sueñera faviana. Asma, reformatorio, Mendoza, otras formas de vivir el tiempo. Un asmático crónico lleva otro ritmo de vida, de los días y las noches, una percepción temporal dejada de Cronos. Las cadencias de un film —su montaje— son equivalentes de ritmos respiratorios, como la sintaxis poética. Favio, por supuesto, hace un cine “de poesía” (como Pasolini, Herzog, Glauber, Jorge Acha y muchos más). Tarea para estudiosos: comparar con la compulsividad salvaje de otro asmático —Scorsese—, pero criado en ámbito *Little Italy* en SuperBabel del capitalismo bárbaro. Un ritmo de eternidad y larguísimas tomas provincianas. “Esa cosa lenta y presagiosa”, como decía Desanzo, uno de sus iluminadores. Un *tempo* asmático, provinciano y oriental. El jansenista Bresson es la cercanía más visible. También cruza con necesidades temporales de mucho cine japonés (de

Mizoguchi a Ichikawa) y de los germanos Murnau y Wenders. Luppi cruzando el patio o campo casi al final del *Romance...* Favio no es un soñador porteño —como Santiago—, sino argentino. Y los elementos culturales del Sur de América tienen, muchas veces, más coincidencias con rituales asiáticos que con el europeísmo o el pragmatismo yanqui.

**Fuegos.** Metáforas primigenias de un deambular humano nocturno. Faros chiquitos alumbrando la gran llanura austral. Velas, entierros, velorios, fogones, adoraciones... En *Moreira* la cámara parte de dos fogatas nocturnas —lo único que se ve en el plano— y se manda una de esas larguísimas tomas de alejamiento. Concluye con la visión distante de ambos fuegos en la noche total, irreductible de plano. Elemento real de la narración y signo a la vez. Favio, Prelorán y Acha han sido de los pocos en valorar —y significar— el hecho de encender un fuego. Y Leandro Katz.

**Interiores.** El ámbito o escenografía simula ser primitivamente teatral. Paredes, cuadritos en las paredes, camas (con barrotes), ventanas, puertas, rejas son recorridos por una cámara en continuo movimiento (aun cuando está quieta), que va relacionando cuerpos, amores, muertes, moreiras, anicetos, franciscas, luciás, cenizos, polines, objetos, señores fernández, señoritas plasinis, don vilas, almacenes y patios en una danza amorosa, erótica, descubridora. Un ejemplo límite: ¿qué no hizo Favio con el patio de *El dependiente*?

**Un cuchillero sacro.** *Moreira* fue imaginada en largos segmentos como iconografía sacra cristiana. No he leído ningún análisis sobre estas imágenes aún. Los íconos de *Moreira* se emparentan con los del georgiano Paradjanov (*Los caballos de fuego*) y algunos éxtasis de Tarkovski. *Moreira* es un caso raro de *Transcendental Style* —análisis/libro de Paul Schrader sobre Ozu, Dreyer & Bresson— popular.

**Texturas.** *Moreira* comienza con cuero. Aviruelado rostro de Bebán. Negrura en colores (de ocasos). De aquí al lobizón.

**Saltando la pared alegórica.** *Moreira* incluye una secuencia-trampa para nuestro Ulises mendocino. Cada vez que aparece “la muerte alegórica” es un desafío para cualquier director. Alba Mujica recitando, con una flor, resulta en *los papeles* lo que hay que evitar, la cursilería *kitsch* en estado puro. Sin embargo, Favio sale indemne y resulta. El cine es el arte de la puesta en escena. No eran las manzanas, sino Cézanne. También un genio “chapucero”, como Jury. Comparar con los seguimientos de la Nacha para pósters del *comercial* soñado por Subiela.

**Oscuridad & gritos.** Los cortes & quebradas de la historia argentina. Puertas cerradas, muros, paredones, fugas, evasiones, comisiones policiales, indultos y persecución, disparos y cuchilladas. *Moreira* está presidida por un fantasmagórico acompañante coyuntural: el famoso indulto masivo de la efímera primavera del 73 (toda verdadera elegía se nutre de riesgo y movimiento en el presente, véase Ford). Pero ya el Aniceto esperaba su indulto en el *Romance...* (1966). La marginalidad y fuga de los personajes del mendocino hace una ética y estética de la sobrevivencia. “Morir habemos, entonces uno tiene que vivir en plenitud lo que sueña” / “Uno es mientras permanece en la memoria de la gente”, declaraba en una entrevista reciente (*Página 12*, 2/5/93).

Las películas del único genio que dio el cine argentino no pertenecen a los expertos. Como todo Borges, puede ser visto —también— como anónimo sueño colectivo de un pueblo o tribu, personalizado. O sea, su leyenda. ■

## CINE CLUB LA MAGA

Corrientes 1428  
Tel. 40 - 5017

Se ofrece como alternativa para los cinéfilos, y lo hace cuando instituciones similares y prestigiosas inician su receso veraniego.

Desde diciembre, todas las semanas:

- Los martes, a las 20 y 22.30, preestrenos con el apoyo de las más importantes distribuidoras cinematográficas.

Cine Lorca 1, Corrientes 1428.



- Los miércoles a las 22, ciclos de revisión en formatos diversos.

Club de Cine, Sarmiento 1249, subsuelo.



- Los lunes a las 15, ciclos de revisión en video, pantalla gigante, o 35 mm.

Cine Lorca 2, Corrientes 1428.

### Otros beneficios

- 50% de descuento en el estacionamiento de Corrientes 1454 durante los horarios de proyección.
- 25% de descuento en la videoteca del Cine Lorca.
- 25% de descuento en el alquiler de películas en el Video del Este (Galería del Este), sin cuota de ingreso.
- Biblioteca circulante de libros de cine.
- Entrega de programa con comentarios del filme a proyectar.

### Cómo asociarse

Todos los días, en el horario de 15 a 23, en el Cine Lorca, Corrientes 1528. Cuota mensual: \$ 20. Para mayor información se puede consultar al teléfono 40-5017.

### Auspicia



CINE CLUB  
LA MAGA

# Historias de provincia

por Gustavo J. Castagna

Es muy difícil, casi imposible, encontrar en el cine argentino una trilogía fílmica tan apasionada como la que integran las tres primeras películas de Leonardo Favio. Resulta inútil ubicar un compromiso con las historias, un acercamiento y un conocimiento hacia los personajes tan sincero y desmedido como nos cuentan las imágenes de *Crónica de un niño solo*, *El romance del Aniceto* y *la Francisca...* y *El dependiente*. Favio deja tres obras maestras, sujetas a una revisión permanente y a un estudio de la autonomía del lenguaje cinematográfico, apartada de cualquier contaminación "artística" que pueda desvirtuar al cine como centro de atracción. Favio filma sus películas desde su cabeza y desde sus vivencias personales, absorbe las influencias recibidas (Bresson, Buñuel, Fellini) a partir de su mirada de intuitivo, y alcanza la más ingenua y pura belleza que ofreció el cine argentino en su historia.

**Acercamiento.** La trilogía desencadena al Favio cercano a sus personajes de ficción. Una voz fuera de campo (el mismo Favio) que alerta a Polín y el murmullo que al final se corporiza en el mismo autor, encarnando al cafisho Fabián, compartiendo la marginalidad de su propio personaje con la reencarnación de su propia infancia. Las voces en off que nos sitúan en las vidas del Aniceto, la Francisca, la Lucía, el señor Fernández, la señorita Plasini y Don Vila, a la manera de introducción de cuentos provincianos. El tiempo cinematográfico concretado hasta su máxima expresión; tiempo "real", continuo y exprimido al extremo según las vidas de sus personajes. Favio cuenta desde donde sabe, desde la convivencia y el amor hacia las historias. Pequeñas historias observadas con una cámara comprometida que diluye la posibilidad de la elección autosuficiente. Los films de Favio trabajan desde el lenguaje del cine. En *El romance...*, Aniceto concurre al baile del pueblo que tiene lugar en la cancha de básquet. Las parejas disfrutan de un tango de la guardia vieja. El disco termina y la cámara de Favio no modifica su estatismo. El tiempo de la película tiene relación con el intervalo que se invierte en colocar la otra pieza para que el pueblo vuelva a bailar. Así son esas vidas, nos dice Favio. Cerca del final, Aniceto se muere de hambre y decide vender su gallo de guerra. Un pibe espera en la puerta de su casa el tiempo "real" que se toma Aniceto para traer al gallo. La cámara está ahí, mostrando la espera del pibe. Lo mismo ocurre con la huida de Polín de uno de los tantos reformatorios y centros de reclusión. Favio filma la tensión de la escapatoria. Polín observa una y otra vez que ningún guardia preste atención. Polín se sube a un banco, espía por la ventana, aguarda unos minutos, vuelve a investigar, saca sus manos por la rejas, intenta llegar a la manija de la puerta y, finalmente, lo consigue y logra escapar.

**Finales.** Favio revisa *Los cuatrocientos golpes* de Truffaut con el final de *Crónica...* Polín es obligado a acompañar a un policía, luego de pasearse con un caballo blanco por la calle. La mirada de Polín a la cámara traza una



comparación con *Los olvidados* de Buñuel y los momentos en que los chicos de la calle ensuciaban el lente. A nosotros se dirigen los ojos de Polín. La tristeza poética de Favio ya llega a su punto máximo en la opera prima.

La muerte del Aniceto baleado por su necesidad de comer se remata con la cámara alejándose del pueblo. Así terminan esas vidas nos dice Favio. Un desenlace simétrico tiene *El dependiente*, luego del envenenamiento de la pareja. La mirada de Favio sobre sus personajes culmina con la despedida inquieta de la cámara, recorriendo el pueblo, desnudando cada una de las calles, resumiendo el interior de la ferretería de Don Vila. Favio vuelve a retirarse de su mundo después de contarnos nuevamente otro pedazo de su historia.

**Silencios.** El primer Favio recupera la importancia de los silencios en el cine. *El romance...* entrega su primera línea de diálogo a los quince minutos de película. Una total confianza en la imagen y una sabia elección por el juego de miradas entre Aniceto, Francisca y Lucía son más que suficientes. Conocemos lo que ocurre con ellos por la abundante información visual y por la primitiva utilización del sonido ambiental del pueblo. Percibimos que algo siniestro sucederá en la escena del río de *Crónica de un niño solo* por la escasez de palabras y los sobreentendidos entre los chicos y el amigo de Polín. Comprendemos las tardes tranquilas en el patio de *El dependiente* donde la radio, ubicada justo en medio de los dos enamorados del silencio, insinúa el desequilibrio emocional de la señorita Plasini y su madre. Favio nos señala la más absoluta austeridad de la pobreza pero sin caer jamás en la posición chauvinista y en el registro ajeno de quien desconoce el material de elección.

**"Muy recónditamente...".** Esto se escuchaba casi al principio de *El dependiente* y lo decía el mismo Favio (otra vez) desde el off. Y muy recónditamente, Favio vuelve al cine con *Gatica, el mono*. El retorno del mejor director argentino de todos los tiempos para que el cine (cualquier cine) siga subsistiendo. ■

# De cómo el cine...

por Gonzalo Moisés Aguilar y David Oubiña



*De cómo el cine de Leonardo Favio contó el dolor y el amor de su gente, emocionó al cariñoso público, trazó nuevos rumbos para entender la imagen y algunas otras reflexiones, Buenos Aires, Editorial del Nuevo Extremo, 1993.*

**El pensamiento emocional.** Estamos ante un director con una lúcida conciencia de los medios con los que se maneja y de aquello que quiere decir. Es cierto que hay una profunda intuición, pero puesta al servicio de un proyecto, de un modo de expresión. ¿Qué es lo que hace a su imagen tan intensamente emocional?, ¿qué es lo que hace a su imagen tan profundamente reflexiva? ¿Existe, entonces, un hilo conductor que le da unidad a la obra de Favio? Quizá no se trate tanto de coherencia ya que, a su turno, cada film aporta algo nuevo, algo inesperado. Pero a la vez vienen a sumarse uno al otro, como capas geológicas que buscan reacomodarse después de cada temblor, después de cada nueva formación. Una misma fuerza incorporativa está latiendo allí.

El cine de Leonardo Favio ha ostentado la rara característica de escapar siempre a las condiciones que han definido al cine comercial en nuestro país. Si Favio puede incluir a sus primeros films en una trilogía, es porque los domina la idea de un cine de autor. A partir de *Juan Moreira* se plantea un punto de vista colectivo. El deseo de hacer un cine popular y que, a la vez, discuta la historia argentina, lo acerca al cine comercial y al cine político, tendencias relativamente ausentes en la trilogía. Sin embargo, lo político no consiste en un afán documentalista ni en una modificación de los circuitos tradicionales de distribución, de la misma manera que lo comercial no remite a la repetición de fórmulas convencionales y previsibles. Curiosamente, la adopción del punto de vista colectivo no implica el abandono de las constantes personales de un estilo. En la elección de los personajes conserva las preferencias de su trilogía; en el uso de los géneros instaura una ruptura. El western americano (Hawks, Ford) tal vez sea el punto de partida de *Juan Moreira*: cine comercial, pero con la marca del autor. Desde este film, puede decirse que Favio encuentra la expresión de un autor en el uso político que hace de los géneros.

**Historia universal de la infamia.** *Juan Moreira* perfecciona un tipo de personaje que ya se había anunciado en la trilogía: el hombre infame. Un ser anónimo que adquiere nombre cuando ingresa en un reformatorio, cuando se agarra a cuchilladas o roba una gallina, o cuando decide envenenar a su mujer y acabar con su propia vida. Hombres cuya única biografía es el prontuario, cuya única luz viene de la ley que los condena. Si *Moreira* perfecciona a estos personajes se debe a que es el único que intenta escapar de esta luz y refugiarse en las

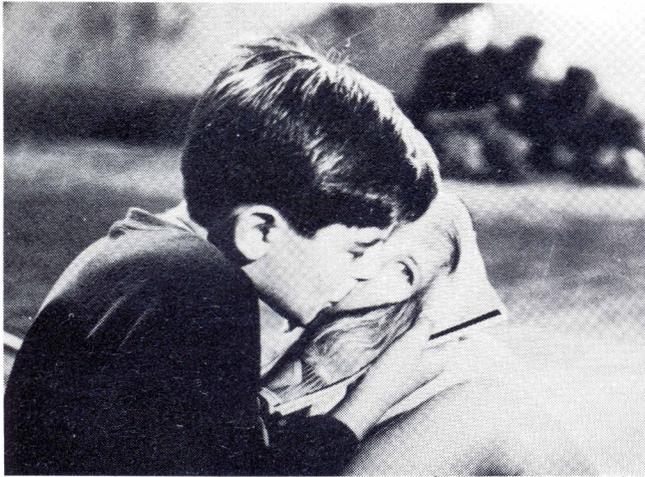
sombras (tal vez en esto quien más se le parece es Polín) y porque sus acciones adquieren un carácter legendario. Un pueblo se reconoce en esta vida infame.

Michel Foucault, en su libro *La vida de los hombres infames*, describe al “infame” de este modo: “Todas estas vidas que estaban destinadas a transcurrir al margen de cualquier discurso y a desaparecer sin que jamás fuesen mencionadas han dejado trazos —breves, incisivos y con frecuencia enigmáticos— gracias a su instantáneo trato con el poder, de forma que resulta ya imposible reconstruirlas tal y como pudieron ser en estado libre. Únicamente podemos llegar a ellas a través de las declaraciones, las parcialidades tácticas, las mentiras impuestas que suponen los juegos del poder y las relaciones de poder”. Entre el prontuario y la leyenda, la vida de Moreira ha servido tanto de guía al gauchaje como de advertencia a la sociedad letrada.

El punto de partida del film es la humanidad misma de Moreira, no su carácter de héroe sino de vencido, de bandido, de puntero político y figura popular. No se lo juzga porque no se parte de la moral que emana de la ley. Para Favio siempre hay más humanidad en un perseguido. Y en el final, cuando Moreira intenta trepar por el muro que lo separa de la libertad (el mismo que antes atravesó Polín y que pretendió saltar Aniceto), el espectador desea verlo escapar de la bayoneta de Chirino. *Juan Moreira* se aproxima al crook-story. La solidaridad con el vencido es el primer eslabón de una cadena afectiva de la que se desprenderá una visión más distanciada de su naturaleza moral, política y legendaria. Desde el género y la leyenda, *Juan Moreira* ingresa en nuestra historia y la hace estallar, proponiendo nuevas perspectivas y nuevos sentidos.

**Cine de poesía, cine de resistencia.** En *Nazareno Cruz y el lobo*, la reformulación del mito popular del lobizón elige la vía metafórica. El espíritu que anima a la operación estético-ideológica de Favio a lo largo de toda su obra es siempre el mismo: un procedimiento de humanización del personaje que rescata ciertas zonas negadas de la cultura. Pero en *Nazareno Cruz y el lobo* esa humanización consiste, paradójicamente, en la disolución de toda cotidianeidad y de toda psicología del personaje, para descansar sobre la asunción en abstracto de su destino humano.

Por supuesto, el film no deja de informarnos sobre los hechos, pero éstos no se hallan estructurados en la forma de una intriga sino a través de asociaciones líricas o visuales. Hay una sucesión, pero la relación causa-efecto entre una escena y otra se halla debilitada. Narración no narrativa, se sostiene sobre la elipsis y condensa en precipitados de relato; elige sólo sus momentos privilegiados, para extraer de ellos su intensidad poética

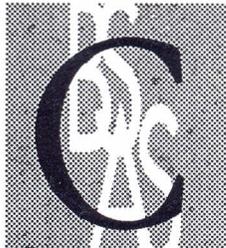


en lugar de desarrollarlos linealmente. La puesta en escena recuerda, antes que a Fellini —con quien lo comparó la crítica en un primer momento—, al cine de poesía de Pasolini. En el cine de poesía es la cámara la que toma una posición subjetiva, eliminando las instancias de objetividad y de mera subjetividad de un personaje. Favio logra este punto de vista poético tanto en la imagen como en la narración. En el campo de la imagen, mediante un tratamiento ilusionista. No hay que olvidar que el film se basa en “la famosa radionovela” de Juan Carlos Chiappe y que está concebido como un homenaje al género. Ese carácter ilusionista de lo visual deriva del hechizo que provocaban en el auditorio las voces y los sonidos del radioteatro: imágenes imaginadas. En el campo de la narración, en cambio, lo hace mediante procedimientos cercanos a los del realismo mágico. Como en las novelas de Gabriel García Márquez, los personajes viven

naturalmente ciertos acontecimientos sobrenaturales ante los que sí se maravilla el espectador. A Nazareno no le impresiona tanto que alguien se convierta en lobo como la verificación de ser él mismo quien padece la metamorfosis. En este sentido, la relación que Favio mantiene con los materiales populares es similar a la que establece el novelista Manuel Puig. No hay aquí sarcasmo sobre el radioteatro, como no había sarcasmo sobre el folletín o sobre las películas clase B en los relatos de Puig. Comúnmente se asocia parodia a burla, porque en eso consiste la utilización que se hace de lo popular desde la erudición. En ese caso, la parodia implica una relación de distanciamiento, propia de la cultura alta. En Favio (y también en Puig), la apropiación de lo popular constituye una operación de resistencia. Se trata de una operación centrífuga, no centrípeta; es decir, no proyectada desde el punto de vista central que confiere la Cultura sino, precisamente, como una lectura desde los márgenes hacia el centro.

**La mirada de los vencidos.** En los géneros menores (folletín, radioteatro, comedia de enredo), el bandido, el marginal, el condenado, pueden ser héroes. Favio elige lo desechado: la utilización de zonas no trabajadas desde la alta cultura, la elección de personajes dejados de lado por la historiografía oficial, la reivindicación de lo popular. Favio: “Siempre dije que el único autorizado para legalizar una cultura es el pueblo”. No debe verse en esto ninguna retórica caritativa así como no hay ninguna demagogia cuando Favio afirma que “filmar es un acto de amor” y que sólo pretende “narrar historias como si estuviera sentado junto al público alrededor del fogón”. Pero Favio no es solamente el hechicero que cuenta el cuento ante los rostros fascinados que lo rodean; es, también, el prestidigitador que muestra la cruel lógica de los hechos. Lo que tienen en común Polín, Aniceto, Fernández, Moreira, Nazareno y Carlos es que son, en uno o en otro sentido, exteriores al centro. Polín, Aniceto y Fernández son vidas frustradas; Moreira y Nazareno son vidas condenadas. En este sentido, *Soñar, soñar* —que vuelve a la temática de los primeros films pero con la vuelta de tuerca del género— articula la frustración y la condena como una forma de la resistencia. Carlos y Mario nunca pasarán del otro lado, no tendrán éxito, no llegarán a Europa. Pero en ese empecinamiento con que se les niega la fortuna hay que ver un signo de su rebeldía. Y si Favio filma la vida de Gatica es porque en la figura del boxeador al que le quitaron la licencia por dedicarle un triunfo a los compañeros fusilados, encuentra al símbolo de todos los vencidos que no han sido derrotados en su dignidad. ■

BUENOS AIRES  
COMUNICACION



CINE • TV • VIDEO • GRAFICA • FOTOGRAFIA • PUBLICIDAD

CARRERA DE  
COMUNICACION  
AUDIOVISUAL

CENTRO DE EXTENSION:  
TALLER DE VIDEO Y TV  
TALLER DE EDICION  
WORKSHOP BETACAM

nueva sede

DIAZ VELEZ 3965 (PB) • TEL.: 982-5613 / 981-0219 FAX 983-3392

CTV  
S.R.L.

# El hombre de las luces

*Madriño, 38 años, Trueba dirigió Opera prima (1980), Mientras el cuerpo aguante (1982), Sal gorda (1983), Sé infiel y no mires con quién (1985), El sueño del mono loco (1989) y Belle époque (1992). Son 8 páginas de entrevista. Pásela bien.*

## ¿Por qué se mata el cura en *Belle époque*?

La muerte del cura es de todas las cosas de la película la que más veces me han preguntado y la que más perplejidad causa a la gente. Hay varias razones: el personaje es un hijo natural de San Miguel Bueno Mártir, el personaje de Unamuno, el hombre que ha perdido la fe. Que piensa que su tiempo se ha acabado, terminado —equivocadamente—, que ha equivocado la vida. Siempre quise que no se supiera hasta el final que el personaje se iba a suicidar. A mí me da mucha risa en algunas películas típicas de Hollywood, en las que en el primer rollo sale un personaje adolescente un poco atribulado y problemático y uno huele ya la muerte y el suicidio. Dennis Hopper y Sal Mineo han encarnado a este tipo de personaje, descendiente de Montgomery Clift. Uno sabe que van a morir desde la primera imagen. Por las experiencias que he tenido con la muerte, nunca se sabe que alguien va a morir. Por eso queríamos que la muerte de este personaje pillara a la gente sin ningún indicio. Hasta el punto que Azcona (el guionista) me decía que estaría bien que el guión que le diéramos al actor no tuviera la escena del suicidio. Queríamos que la muerte viniera como en la vida, de una manera fría, con una llamada de teléfono inesperada. Finalmente le dimos a Agustín (el cura) el guión completo pero le explicamos que la escena no tenía que venir telegrafada desde el principio. Además, hay una simetría. La película es una especie de oasis utópico entre dos pinturas negras, entre dos momentos tremendistas: la muerte de los guardias civiles y la muerte del cura. De esta forma se cierra el círculo y se rompe el encanto en el cual los personajes han vivido y es como una vuelta a la realidad, a poner los pies en el suelo antes de la partida.

## También es muy sorpresiva la resolución de la escena inicial con los guardias civiles. Es un comienzo trágico muy alto.

Más que trágico, diría que tragicómico. Nos daba la impresión de que contábamos más de lo que era el país con esa especie de pequeña tragedia familiar de estos dos hombres que con diez horas de explicaciones históricas. No son los típicos guardias civiles, fascistas asesinos, sino todo lo contrario: un hombre sensato y un bruto, un hombre pragmático y otro que es cerrado. Yo quería dejar el contexto histórico muy en segundo plano, que cumpla su función y no pueda ser tomada por una película sobre aquella época, sino que he utilizado aquella época para contar la historia del chico y tal. Y que toda esa etapa caótica que fue el desmoronamiento de la monarquía se contara de una manera muy sintética y muy eficaz desde el punto de vista dramático. Además dejaba sentado una especie de tono, de tono muy libre que es lo que yo creo que tiene la película, en la que yo diría que puede pasar cualquier cosa. Y eso lo tienes que establecer desde el principio. Si en los primeros cinco minutos hay cosas graciosas y, además, un asesinato y un suicidio, ya estás preparado para todo.

## Para la escena de la zarzuela en las ventanas de la casa...

Esa es la escena que yo más he disfrutado rodando en toda mi vida. Creo que es una escena de cine puro. Es simplemente una situación en la que una madre llega a su casa y la reciben las hijas. Mi apuesta era no contarla desde arriba: despegándome, con ironía o poniéndome yo por encima de los personajes y mirándolos con burla. Lo he hecho a pecho descubierto. Con el corazón, como a mí me gustaría que me

ocurriera. Creo que es por eso que mucha gente se ha emocionado. La tuve en la cabeza desde el principio: ese movimiento de las ventanas, la cámara saliendo por cada una de ellas. Fue una escena que se fue orquestando en mi cabeza poco a poco. Fue muy bonita de rodar. Incluso a la gente del equipo le encantaba rodar aquella escena. Se rodó a lo largo de varios días, al atardecer, aunque es una escena de la mañana. Durante el día rodábamos otras escenas y a cierta hora volvíamos a la escena de las ventanas para hacer uno o dos planos. La gente lo celebraba mucho. Era muy divertido hacerlo. Y, además, lo que me gusta de esa escena es que es un material muy frágil con el que puedes bordear el ridículo o incluso caer de lleno en él. Me daba miedo, pero sabía que si ibas de cabeza, era una escena en la que la gente podía reírse y emocionarse, y eso es bueno.

## No hay ironía ni burla sobre los personajes pero sí hay un tono risueño...

Yo quiero a mis personajes. Los amo a todos, hasta a la madre y al amante que llegan al final. Yo no creo que la vida sea así pero es como me gustaría que fuera.

## Hay dos películas tuyas que no vimos: *Mientras el cuerpo aguante* y *Sal gorda*.

*Mientras el cuerpo aguante* tiene muchos fans, mejor dicho, tiene apasionados fans, muchos es una mentira. Caben todos en esta habitación y sobra mucho espacio. No es una película de ficción sino un documental, cosa que yo negué durante muchos años. Pero es una tontería negarlo porque es así como se entiende, aunque yo no lo planeé así. Su título inicial era *Chicho o mientras el cuerpo aguante. Una comedia didáctica*. No me lo dejaron poner porque era muy largo. Cualquier día de éstos iré al laboratorio y le cambiaré nuevamente el título. Esa película es sobre Chicho Sánchez Ferlosio, hermano menor del novelista Rafael Sánchez Ferlosio. Chicho es un personaje curiosísimo. Una especie de dandy marginal. Un tipo que ha estado en la cárcel, que canta por las calles, que hace trabajos matemáticos, escribe muchas cartas a los periódicos, es un personaje realmente chocante y muy fascinante. Tiene un sentido del humor muy especial. Por ejemplo, una vez fue al Banco de España con un billete de 100 pesetas y le dijo al cajero: "Aquí dice que el Banco de España pagará el equivalente en oro de 100 pesetas. Aquí tiene las 100 pesetas, déme el equivalente en oro". Es un hombre de una lógica aplastante y la ha llevado siempre hasta sus últimas consecuencias. De esta manera está poniendo al descubierto las mentiras y el absurdo sobre los que andamos sin planteárnoslo. Era un personaje que me fascinaba mucho y le conocía por referencias, porque todo el mundo contaba cosas de él. Nos conocimos porque yo le encargué una canción para otra película. Tras dos días de hablar con él decidí que quería hacer una película. Pero no una película sobre su vida sino una película en la que él fuese un poco el medium para que se hablara de una serie de cosas. El vivía en Mallorca y yo en Madrid. Hicimos un acuerdo: que desde ese momento no nos volveríamos a ver hasta el día del rodaje. Y además había un acuerdo moral: que ni él ni yo debíamos pensar ni un solo minuto en la película hasta el día que nos encontráramos con la cámara. Fue muy divertido. Yo la llamo mi película africana. Es una película muy marcada por *Una historia sucia* de Jean Eustache, que es uno de los directores que más me han marcado, con esa película y con *La mamá y la puta* que

son dos obras maestras. Y también por las películas de Jean Rouch. Estaba marcado por una película muy hablada, muy discursiva. Se rodó sin un guión y, al decir sin un guión, digo sin una sola palabra escrita. Nunca le di al cámara ninguna instrucción salvo "Pon la cámara allí y apáñatelas como puedas". Nunca pude repetir un plano. Es una película muy barata donde se habla de todo. Se habla de sexo, de política, de drogas, de cárceles, de la identidad sexual, se canta... Una película muy chocante.

Después de *Opera prima*, mi primera película, que fue un gran éxito en España, todo el mundo quería que yo hiciera *Opera prima 2*. Y yo quería escaparme del éxito de *Opera prima*. El éxito es una cosa muy rara y me había pillado por sorpresa. Y entonces hice justo lo contrario de lo que se me pedía. No es que yo esté en contra del éxito, pero la mítica del éxito es una estupidez como también lo es la mítica del fracaso.

***Belle époque* tiene algunas cosas en común con *El año de las luces*: actores, locaciones, semejanzas en la historia...**

Son historias muy distintas. Hay algunas coincidencias entre las dos. Son las dos únicas películas mías que he hecho en el pasado, las dos que he rodado en Portugal, en las dos he colaborado con Azcona, y porque, por casualidad, están Jorge Sanz, Maribel Verdú y Chus Lampreave. Pero las dos son historias muy distintas. *El año de las luces* es una historia más lineal, más de novela que *Belle époque*. No me la imagino a *Belle époque* como una novela mientras que a la otra sí. Puede ser porque está basada en una experiencia real de un amigo mío —Manolo, al que le está dedicada la película—, en su infancia. Me la contó en un bar, años antes de hacer *Opera prima*. Yo le decía que se podría hacer una película muy bonita con esa historia y le daba nombres de directores españoles que podrían filmarla: Erice, Patiño... Incluso les mandamos a algunos una especie de tratamiento de diez páginas. Tal vez, leída fríamente no tenía sabor, pero para mí, que la había escuchado en un bar por la noche con el detalle y la voz de la persona que la había vivido, tenía aroma, tenía sabor, tenía olor, tenía todo. Y entonces le dije a Manolo que si algún día hacía películas, yo haría esa película. Doce años después la hice. Le hice poner a Manolo en papel todo lo que recordaba. Me dio cien hojas escritas a lápiz, que aún tengo guardadas, muy bonitas, que Azcona y yo usamos para el guión junto con otras cosas que inventamos. *El año de las luces* es más novelesca, es más lineal, es más vivida, más nostálgica y, además, está marcada —al contrario que en *Belle époque*— por el contexto histórico que es una especie de telón opresor que condiciona las vidas de los personajes, que les impide la felicidad más elemental.

**Por *Belle époque* podría ser la misma película a la que le han sacado ese telón opresor. Está la presencia del sexo como motor de la trama.**

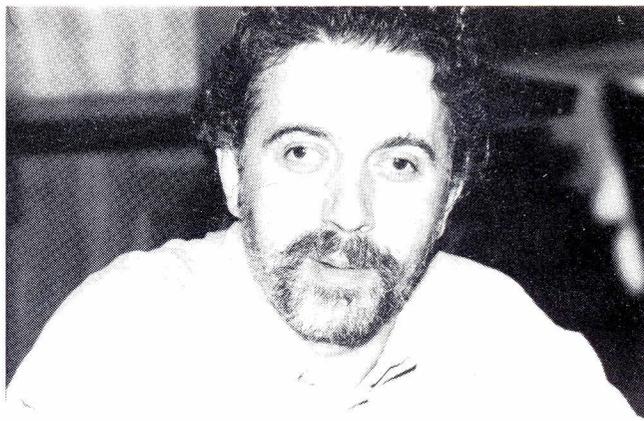
Sí, quizás haya cierta música en común pero el sexo yo creo que es el motor de todas las películas, hasta de las películas de atracos.

**Es interesante el tratamiento del sexo en tus películas.**

Tiene una gran importancia teórica... Yo no me veo como una excepción. Todos hacemos películas que tratan sobre un tema central que es ése, pero a lo mejor me equivoco, y algunos somos más obsesos que otros. Ayer, en una cena, estuve hablando del cine porno. Y yo defendía que todo el cine es pornográfico. El hecho de ir al cine ya encierra algo de pornográfico. Y no es que esté ensuciando el buen nombre del cine sino que es estar limpiando el nombre de la pornografía, que nunca ha estado para mí un matiz siniestro, terrible o censurable. Siempre he dicho que cuando alguien ataca a la pornografía, después viene todo lo malo que le puede pasar a un país. Creo que es Bachelard el que dice que el cine tiene una relación con la muerte. Y entiendo lo que quiere decir, que allí hay algo que tiene que ver con los sentimientos que se han fijado, que han pasado y ya no son, que es un mausoleo que está poblado de cadáveres, de desaparecidos, de gente que ya no está. Pero yo creo que tiene más que ver con la vida. Y sobre todo con el sexo. Ver una película tiene algo de sexual.

**Sin embargo, en tus películas casi no hay escenas de desnudos...**

Ahora mismo no sé si he hecho yo escenas de desnudo. Lo que



importa es la sensualidad de lo que estás contando. Y el que haya un desnudo o no lo haya, para mí no cambia nada. Tal vez no lo haya, pero podría haberlo. El tono de *Belle époque* tal vez no lo pida tanto, pero, vamos, yo podría hacer una película en la que los personajes estuvieran todo el tiempo desnudos y encontrarme muy a gusto. Siempre he pensado que hay algo hermoso en eso.

**El sexo se da naturalmente en tus películas, no hay una transición hacia algo separado en las escenas de sexo.**

Porque he intentado que forme parte de esa especie de corriente vital que hay en la película. Y que sea un sexo siempre festivo. La película no habla del sexo como algo clandestino, como en esas películas americanas como *Bajos instintos*, como una especie de orgasmo prometido, que la gente, al verlo en las películas, debe volverse a casa con un complejo de inferioridad diciendo "Yo no puedo conseguir algo así". *Belle époque* es una celebración de la vida y del sexo como parte de ella. Es contar que, pase lo que pase, aunque haya un bombardeo alrededor, la vida siempre es una especie de festín.

**No sólo marcás una diferencia con el cine americano sino también con el cine español. Por ejemplo, el sexo en Saura, inclusive con guiones de Azcona, siempre tiene una carga de represión y de perversión.**

Yo siempre he sido un gran defensor del sexo, de la libertad sexual, la pornografía... Intento que en mis películas eso sea de una gran normalidad. Sobre todo en *Belle époque*, en la que el protagonista, que es un ser más o menos convencional, cae en una familia en la que las convenciones se han abolido, en la que reina una especie de libertad, de tolerancia. De lo que se trataba era de dar carta de normalidad a la nobleza y a los comportamientos libres. Y no contarlos como el resultado de una lucha y de una reivindicación. Lo que dice esta película es que la libertad hay que vivirla, no pedirla ni que te la concedan. Tiene que ser como respirar. Hubiera sido un error llegar a ella de maneras traumáticas... En el fondo, yo estoy reivindicando esas cosas, lo que no quiero es que se note. Me han dicho de algunas personas muy de derechas, en España, que les ha encantado. Entonces para mí es un triunfo. La película está llena de cosas que son patadas en la cara para esta gente, cosas escandalosas, subversivas: curas ahorcándose, guardias civiles matándose, maridos que aceptan a sus mujeres con amantes, hijas lesbianas, promiscuidad. Todo está en contra de lo que ellos piensan. Pero la música, el tono, tiene una naturalidad que hace que se vayan felices. Esto para mí es un triunfo. En vez de agredirles, tengo la sensación de que te has metido en su cerebro y les has podido aflojar unas cuantas tuercas. Para mí esto es mejor a que me digan que la gente se ha levantado indignada, que los fachas se han ofuscado con mi película. Han salido con una sonrisa de oreja a oreja... los muy idiotas.

**Tus personajes son siempre agradables. Hemos encontrado uno solo que nos parece desagradable: el que interpreta Santiago Ramos en *Sé infiel y no mires con quién*.**

¿Les parece desagradable? ¿El que hace de socio de Resines? Yo lo adoro. Pues será por culpa mía. Quería que ese personaje fuera un cabrón tipo Walter Matthau en *Bandeja de plata*. Allí Jack Lemmon es un hijo de puta que no tiene nombre, enredador, mentiroso, chantajista, cabrón, al que sólo lo mueve el dinero. Pero le tienes cariño por lo gracioso que es,

aun siendo tan ruin y miserable. Yo quería que mi personaje estuviera en esa línea, pero salvando las distancias, sin llegar a esos extremos de maldad. Además, es un actor al que quiero mucho. Es muy amigo mío.

### **Todas tus películas parecen muy diferentes.**

A mí me horrorizaría que mis películas tuvieran un sello. Respecto a esas cosas de tener un estilo, de ser un autor, en las que uno termina debatiéndose, cuando hago una película jamás pienso en las películas que he hecho antes. Cada vez que hago una película se me olvida lo que he hecho. Primero la escribes porque te has enamorado de una historia. Y crees que le va a gustar mucho a la gente, que va a ser bonito hacerla, que va a ser una experiencia gozosa. Yo como director me pongo al servicio de la historia. Ayer compré un libro de Borges en el que citaba a un escritor famoso al que una vez le habían preguntado si la Biblia la había escrito el Espíritu Santo. Y el escritor le contestaba que la Biblia no, sino que todos los libros los había escrito el Espíritu Santo. Y Borges estaba de acuerdo con esa idea de que lo que hay es una especie de fuerza que quiere contar historias. Un relato del que nosotros somos amanuenses. Yo siempre me he considerado un medium. Pienso que cada película me utiliza a mí para llegar a estar en los cines. Yo estoy al servicio de la película, de una historia. Y cada historia tiene exigencias distintas, te pide ser contada de una manera. Con un tono, con un estilo distinto. Entonces, al final, cuando tengas 50 películas o las que hayas logrado hacer al final de tu vida, existirán cosas comunes inevitablemente. Probablemente los defectos. Y eso será tu estilo. Me horrorizaría ser preso de una cosa como el estilo, que se hable de las películas de Trueba, que me digan que la gente que ve mis películas no aceptaría determinada cosa, encontrarme en una trampa de ese tipo. Un director no es un personaje de ficción sino alguien que cuenta historias. Y con respecto a eso de ser un amanuense, los mejores diálogos que yo he escrito, los he escrito cuando los personajes me han llevado. Yo me he visto durante 6 horas sin parar escribiendo diálogos y diálogos. Y no me considero el autor, tengo la sensación de haber estado viendo una película que alguien me proyectó en el cerebro. Que a mí me pagaban por transcribir lo que me decían los personajes con la mayor rapidez posible. Y así nacen los mejores diálogos. No hay nada peor en una película que cuando sientes el ruido entre lo que dice uno y la contestación.

### **Belle époque está inspirada en Renoir.**

Sí. Antes de escribir el guión le dije a Rafael Azcona si se acordaba de *Une partie de campagne* de Renoir. No quería que la copiáramos ni nada, porque es inimitable, pero sí que un poquito del aroma de esa película se viera en *Belle époque*. En esa película un grupo de personas al lado de un río celebran los ritos cotidianos de comer, echarse la siesta, lavarse, y sin embargo, lo que está ocurriendo allí es lo bueno, lo hermoso y lo triste de la vida. Y eso me gusta. Las películas tan simples, tan simples.

### **¿Qué directores te gustan?**

Hay muchos directores que me gustan pero hay algunos de los que soy un obseso. Con eso quiero decir que he visto todas sus películas, que las sigo viendo, que las vuelvo a ver, consigo los guiones originales, los leo, leo todos los libros que se han escrito sobre ellos. Leo entrevistas y hasta me resulta interesante enterarme dónde pararon aquel día que viajaron en tren y se sentaron a merendar. Número uno citaré a Billy Wilder, que es para mí Dios. Creo que fui a Los Angeles por primera vez sólo para verlo. En realidad, el viaje era para buscar el actor para *El sueño del mono loco*. Pero en el avión iba pensando en ver a Billy Wilder. Y desde entonces, cada vez que voy a L. A. lo voy a visitar y charlamos. Y para mí es como un fanático católico que tuviera la oportunidad de vez en cuando de ir a ver al Papa, el Papa lo recibiera a él solo y estuvieran charlando sobre tal. En el estudio donde trabaja B. Wilder hay un cartel enorme en la pared que dice "¿Cómo lo habría hecho Lubitsch?" y cada vez que se encuentra en una dificultad lo mira. Me contaba una cosa muy bonita. En todos los guiones que escribe, en la portada, abajo del título y de su nombre pone "C. D.", que parece Compact Disc o algo así. Un día le pregunté qué era eso. Y me dijo: "Cum Deo" (con Dios). Y yo le dije: "Ah, ¿es usted creyente?". Y me contestó: "Yo no tengo ni idea de si Dios existe, pero esto de hacer una película

es tan complicado así que por si acaso... Uno no puede arriesgarse y hay que contar con él. Toda ayuda es necesaria". Luego tendría que citar a Lubitsch, Preston Sturges, Renoir, Keaton y, de una manera más próxima, el buen Truffaut, Jean Eustache. Adoro a Preston Sturges, *Lady Eve* y *Los viajes de Sullivan* son obras maestras. Las vería mil veces. *Los viajes...* es la Biblia: ahí está todo, el sentido de la comedia, por qué hay que hacer comedias. Yo he sido un loco de las comedias checoslovacas de los años 60: *Los amores de una rubia*, *Al fuego bomberos*, *Iluminación íntima* me encantan. Me encantan a veces los documentales. Por ejemplo, Pierre Perrault, un documentalista canadiense, que hizo *Pour la suite du monde*, que para mí es una obra maestra. Me encanta Frederic Weissman, documentalista americano. Pero yo diría que el tipo más grande que hay en ejercicio es Woody Allen. *Maridos y esposas* es asombrosa. ¿La habéis visto?

### **No nos gustó.**

¿Y *Crimenes y pecados*? A mí me parece una obra maestra.

### **Ahí coincidimos.**

De vez en cuando hace alguna película que no me gusta tipo *Sombras y niebla* y ésas. Pero *Annie Hall*, *Zelig*, *Hannah y sus hermanas*, *La rosa púrpura de El Cairo*... Azcona y yo queremos proponerlo para un premio Nobel de literatura. Yo creo que una de las cimas de la literatura americana contemporánea son las películas de Woody Allen. No hablo de sus guiones sino de sus películas. Son la cima de la literatura.

### **Hablaste del buen Truffaut.**

*El niño salvaje*, *Las dos inglesas*, *Los 400 golpes*, *Besos robados*...

### **¿Cuál es el malo?**

*La novia vestida de negro*, *El amor en fuga*, *La sirena del Mississippi*, casi el de *Jules et Jim*, que para mí tiene cosas muy bonitas y cosas malas. Truffaut la odiaba y dijo que hizo *Las dos inglesas* para compensar *Jules et Jim* que la había hecho de muy joven.

### **Godard no te gusta.**

No. Godard es el flautista de Hamelín. A veces hay esos directores, músicos o filósofos que hacen su elucubración particular y de pronto todos los niños marchan detrás y acaban siendo comidos por las ratas. Godard ha destruido, aunque no lo hago a él responsable, a generaciones enteras de cineastas. Hubo mucha gente fascinada por esas puertas al infinito que abría Godard y que en realidad eran puertas al abismo. En los años 60 y 70 ha habido en la literatura una especie de camino a la abstracción, al metalenguaje. Pero se ha vuelto al relato. *Los imperdonables*, que me parece una película muy bonita, desciende directamente de aquel hombre que contaba historias alrededor del fuego. Tiene ese saborillo a lo Kipling, como *El hombre que sería rey*. Y ése es el trabajo al que nos dedicamos. Y Godard entra en un campo que se parece más al video arte, a las instalaciones. Estas cosas que están tan de moda: vas a una galería y ya no hay cuadros colgados en las paredes, hay una *instalación*. Bien, a mí me aterroriza la idea de que voy a pagar la entrada a un cine y me voy a encontrar una *instalación*. Debo ser muy reaccionario. Pero me encanta ver un Matisse en dos dimensiones y que mida 40x50. Y me encanta ver una película en dos dimensiones en una sala donde cuentan una historia hermosa y punto.

### **No te gusta en general lo que sea vanguardia.**

No, no es así. En mi estudio tengo un retrato de Breton. Al verlo algunos piensan que es mi padre. Yo adoro la vanguardia, pero la vanguardia de verdad. A mí me hubiera gustado ser un surrealista y estar en los años 20 en París. Y haber vivido aquello y tanto. El problema es ejercer de vanguardista, ser un vanguardista con carné, trabajar en el ministerio de la vanguardia y que el ministerio te dé ayudas para que sigas siendo vanguardista. Ser vanguardista es muy delicado. Yo, por ejemplo, durante mi juventud me dediqué al escándalo público sistemático. Todos los días salía de mi casa vestido con una chistera, barba postiza, interrumpía continuamente proyecciones de películas, orinaba en la filmoteca, bailaba desnudo delante de la pantalla. Hasta que un día me di cuenta de una cosa que luego me gustó mucho al leerla en el libro de Buñuel *El último suspiro*. El va contando

unos encuentros que tiene cada tantos años con Breton. Y Breton le dice un día: "Luis, ya no es posible el escándalo". Yo creo que desde hace algunos años los políticos han monopolizado el escándalo. Entonces, como esta gente ha usurpado la práctica del escándalo y además un tipo de escándalo bastante bochornoso, es bueno que los artistas se retiren al palacio de invierno y humildemente cuenten hermosos cuentos. Ya llegará un día, a lo mejor, en que volvamos a salir a subirnos en pelotas a los árboles.

**En *El sueño del mono loco*, un productor ve un corto y dice: "Esto es arte, como Kubrick o *Un perro andaluz*". ¿De qué te estás burlando con esto?**

Estaba retratando a un productor. Un productor que quiere hablar de las cosas y lo mezcla todo. ¿Cómo puede uno mezclar Kubrick (que me gusta muy poco) con *Un perro andaluz*? Además, el tipo está mintiendo, porque sabemos que quiere hacer esta película por razones totalmente bastardas. Es un tipo que no ha producido más que películas policíacas, y un huevo que le importa la vanguardia y todo eso.

**¿Por qué los personajes del director y de su hermana son tan jóvenes?**

Yo dirigí mi primera película con 24 años. Que alguien dirija una película con 24 años me parece una vulgaridad. Entonces, para que alguien sea joven tiene que ser alguien que parece que tiene 19 o 20, y su hermana 16. Si no ya me parece gente mayor.

**Tu punto de vista sería el de Goldblum.**

Sí, la película está contada de una manera muy subjetiva. Sólo se sabe lo que sabe él. Sólo se ve lo que ve él. Sólo se teme lo que teme él. La película también está dirigida de una manera muy subjetiva, es un largo primer plano. Es la película más tenebrosa que he hecho. Tal vez la más distinta. Sin embargo, hace mucho que quería filmar desde antes de hacer mi primera película. Ya en el año 81 fui a París y hablé con Christopher Frank para hacer su novela. Fue muy curioso. El estaba montando su primera película como director. Durante una tarde me estuvo oyendo y le extrañaba cómo un chaval español quería filmar su novela. Y al final de la tarde me contó que él siempre había querido hacer esa película y nunca había conseguido un productor que la financie, como en la historia que cuenta la película. Tenía hasta un guión escrito y me lo dio. Curiosamente no lo utilicé para nada y le dije que creía que yo iba a ser más fiel a su novela que él mismo. Y, efectivamente, el guión que me dio no era tan bueno como la novela. Uno no puede contar dos veces la misma historia y él ya había escrito la novela. Allí había puesto todo. Al hacer el guión se había distanciado y había convertido la novela en una película de Sautet. Y yo quería hacer una especie de thriller metafísico.

**¿Cómo te las arreglaste frente a una producción internacional como ésta?**

Voy a confesar una cosa. A mí nada me quita el sueño. Incluso los mayores disgustos y las peores desgracias que han ocurrido no me impiden dormir. Pero la noche anterior al primer día de filmación se me abrieron los ojos a las 3 de la mañana en el hotel de París y fui presa del pánico. Fui al rodaje deseando que ocurriera alguna desgracia y se suspendiera la película. Y durante toda la mañana pensé que si pasaba algo y Goldblum me echaba, sería fantástico. Eso que siempre había leído de que los actores echaban a los directores cuando son poco importantes me venía perfecto. Pensaba con envidia en todos esos directores que los echan de las películas. Tuve pánico frente a la responsabilidad de la película más cara y más importante que había hecho. Superado el miedo, todo salió maravillosamente, aunque fue un rodaje complicado. Con Goldblum tuvimos una relación cojonuda. Nos hicimos muy amigos.

**Está muy bien Goldblum en la película.**

Sí, está muy bien. Por lo menos a mí me dice que es su película favorita.

**¿Introdujo variantes en el guión?**

Puso su talento de actor y tal, pero nunca me dijo de cambiar una palabra. Habremos cambiado algún diálogo o cortado algo. Pero Jeff es muy de hacer lo que le digas.

**¿Con los actores españoles es igual?**



Sí, en general no tengo problemas con los actores. Hay directores que les gusta trabajar en el conflicto, crear una especie de psicodrama y eso me da mucha risa. Sí, me da la risa. Me parece una especie de tontería, de simulacro. A mí me gusta crear un ambiente de amistad, de complicidad, de colaboración.

**En *Belle époque* parece notarse ese ambiente.**

Sí, aunque era un rodaje muy duro, nos llevábamos muy bien y a la gente le gustaba la película que estaba haciendo. Había un buen rollo.

**Te gusta repetir los actores.**

Se repiten algunos y también hay mucha gente nueva. Hacer una película con exactamente los mismos actores que la vez anterior debe ser terrible. Pero, a la vez, hacerla con gente que nunca has visto también debe ser una sensación brutal. La mezcla es ideal.

**Creemos que Azcona es uno de los mejores guionistas del mundo. ¿Podrías hacer una semblanza de él?**

Estoy de acuerdo. Azcona es un personaje único. Nunca da entrevistas, jamás. Nunca va a un estreno, ni a un rodaje. Resulta que es el guionista más famoso de España y nadie lo conoce. No lo conoce ni la gente de la industria, salvo los que hemos trabajado con él, los que hemos estado escribiendo con él. Los actores no lo conocen. Los productores tampoco a menos que le hayan encargado un guión. Es el hombre invisible. Y por eso se hizo una fama de arisco, de difícil. Y es un tipo tan entrañable. Tiene 65 años pero es un tipo joven. Amigo de sus amigos, está a la última de todo. Es el que siempre te está diciendo: "¿Has leído ya la novela de este chico joven?, ¿has visto la última de Woody Allen?". El está al día de todo. Es un hombre de una gran generosidad y es muy divertido. Para mí es un privilegio haber trabajado con él. Pero, sobre todo, ser su amigo. Nos llevamos muy bien con *El año de las luces*. Y, después, dijimos que aunque no estuviéramos trabajando juntos no era razón para que no nos viéramos. Decidimos comer todas las semanas. Hace cuatro años que un día a la semana comemos con él y con José Luis García Sánchez. Y esas comidas son una maravilla. De allí salió el guión de *Belle époque*. Sin que ningún productor nos contratara, en absoluta libertad y por el puro placer de estar juntos, fuimos haciendo sin ninguna prisa este guión. El espíritu que tiene viene del espíritu con el que ha sido concebido. Cuando nos dieron el premio Goya al mejor guión, se lo hemos dado a los del restaurante. Está ahí puesto.

**¿Qué pasa ahora con el éxito de *Belle époque*?**

Aunque *Belle époque* ha sido el éxito más grande que he tenido, a mis películas anteriores también les fue bien. Por eso mis detractores lo primero que me dicen es que soy comercial. Nunca me he planteado el asunto de ser comercial o no ser comercial. Cuando se estrenó *Opera prima* fue la película española más barata de ese año. Se estrenó sin publicidad, a mí no me conocía nadie, a los actores tampoco, para todo el mundo era la primera película. Se estrenó en un cine grande de Madrid y estaba vacío. Y no iba nadie. A los seis días o así la iban a quitar. Entonces con Oscar Ladoire, Resines y otros amigos compramos unas botellas de champán e hicimos una fiesta para brindar por el fracaso de la película y que éramos

Arbol genealógico electivo para  
andar bien por la vida.  
(Sugerido por F. T.)



Abuelo:  
Jean Renoir



Tío:  
Preston Sturges



Padre:  
Billy Wilder



Tío:  
Ernst Lubitsch



Hermano mayor:  
François Truffaut



Director de cine



Vecino:  
Woody Allen

unos directores malditos, marginales y cojonudo y tal. Y nos las bebimos y nos agarramos un pedo ahí en casa. De repente, la gente empezó a ir a la película. Por el boca a boca. Y nos dijeron que la iban a mantener una semana más. Y más tarde, no hay más localidades y no hay más localidades. Pues volvimos a comprar champán, hicimos otra fiesta y brindamos porque éramos unos corruptos, comerciales, unos pringados y tal. Y la película estuvo un año en cartel. Cuando lo piensas, las razones del éxito o del fracaso son bastardas. Es como los premios. Cuando tú ves que le dan el Oscar a *Piso de soltero* o a *El último emperador* dices: "Joder, el Oscar es cojonudo". En cambio, cuando se lo dan a *En la laguna dorada* o a una estupidez de nosequién, dices: "Esto de los Oscars es una imbecilidad que no hay quién la aguante". Cuando gana la película que te gusta, piensas que la gente conecta, que hay justicia en el mundo, pero cuando piensas que *La adorable revoltosa* fue un fracaso que nadie fue a ver y la crítica la puso a parir o que a *La noche del cazador* de Charles Laughton no fue a verla nadie o que *La regla del juego* fue un fracaso estrepitoso dices: "Joder, qué es esto". Uno tiene que tener la cabeza fría y pensar que el éxito o los premios nunca hacen mejor a una película. Pero tampoco la hacen peor. Para mucha gente el éxito hace peor a las películas. Eso es muy delicado. Esto me puede afectar ahora a mí. Hay tíos que te dicen:

"¿Conoces al novelista tal? Yo tengo todas sus novelas en casa." Al año siguiente, este tipo es un best seller y ya no quieren saber nada de él. Porque ya lo comparten con muchos. Es como si se estuvieran follando a su mujer todos los habitantes del país. Creo que hay que compartir las cosas. Cuando a ti te gusta una película mandas a todos tus amigos a verla y te gustaría pararte en la calle para hacer que la gente entre.

**Es uno de los problemas de la crítica. Cuando estrenan *Indochina* y la gente llena el cine te da un ataque de furia.**

Probablemente, una de las funciones más hermosas de la crítica sea el descubrir cosas. Pero uno no puede combatir contra que *Indochina* dé dinero, o *El guardaespaldas*, que es una de las peores películas de todos los tiempos. Cuando eres crítico puedes descubrir muchas cosas, hacer que la gente vea muchas cosas. André Breton decía que la crítica debía ser un acto de amor. Creo que las mejores cosas que yo he escrito siempre han sido en defensa de algo. Más que las que he escrito en contra. Truffaut era mejor cuando escribía que Lubitsch era un príncipe que cuando se metía con Carné o Duvivier. De hecho, al final de su vida estaba arrepentidísimo. Se había dado cuenta de que Duvivier era un director estupendo, que Carné tenía películas buenas y que había sido injusto. Si hubiera vivido unos años más habría escrito "Una cierta tendencia del cine francés" al revés. Se metió con John Ford por cómo trataba a las mujeres y después escribió "Dios bendiga a John Ford". Nunca la crítica tuvo tanta influencia como entre el 55 y el 59. Porque hicieron de la crítica el protagonista en lugar de un actor secundario. Además, cambiaron el sistema de valores. Había unos señores que eran Carné y Duvivier en Francia y Fred Zinnemann, William Wyler, David Lean y George Stevens que eran los grandes directores del mundo. Los *Cahiers* llegaron y dijeron que no. Los grandes directores ahora son Renoir, Max Ophüls, Alfred Hitchcock, Howard Hawks... Tuvieron razón en muchas cosas y fueron muy injustos en otras. Billy Wilder no fue un director muy defendido por ellos. Y, en cambio, defendían a Nicholas Ray. Cuando pones en una balanza a Ray y a Wilder, Ray sale volando por los aires y lo tienes que ir a buscar a no sé dónde. Ellos veían en Nicholas Ray al individualista febril. Habían hecho de él un personaje de ficción. Una especie de artista agónico que hace un tipo de obra muy personal. Cuando en 1964, Domarchi y Douchet le hicieron una entrevista en ocasión del rodaje de *Irma, la dulce* en París, casi se disculpan

en el copete de la nota por hacérsela: "Bueno, este hombre no es un maestro, es un artesano. Ha hecho algunas películas que están bien y como está aquí en París decidimos ir a visitarlo".

**Es una buena introducción para la entrevista a Trueba.** Sí... "Andaba por aquí este gilipollas... y no teníamos otra cosa mejor que hacer aquella mañana que ir a hablar con él."

**Tu primera película está dedicada a Luis. ¿Quién es Luis?**

Luis es Luis Cuadrado. El mejor fotógrafo del cine español. Quedó ciego. Yo me hice amigo de él unos años antes de hacer *Opera prima* y ya estaba ciego. Era un tipo cojonudo, con un gran aprecio por las comedias americanas. Tenía un sentido del humor increíble. Me acuerdo que en aquella época yo hacía cortos. Una vez quise hacer un corto todo en negro porque no tenía dinero. Era un corto con Ladoire y Resines en el que uno iba a ver al otro, le abría la puerta, se fundía la luz y quedaba todo negro y ellos seguían hablando. Cuando se lo comenté a Luis me dijo: "Cojonudo, yo te hago la foto". Era grandioso. Cuando estaba completamente ciego ponía un disco de Charles Trenet y se ponía a bailar como frenético por la habitación de su casa y yo vigilando para que no se diera con los muebles. Me decía: "Tú ten cuidado de que no me mate". Yo le di el guión de *Opera prima* y su mujer se lo leyó. Me dio dos

consejos. Me dijo: "Mira Fernando, tienes alrededor de 1500 citas en el guión. Si las reduces a 750 va a quedar mucho mejor". Y luego, hay un gag de la película que me lo contó él. Tenía un compañero en el colegio que, preocupado por la eyaculación precoz, siempre que follaba con una mujer pensaba en la muerte para aguantar más.

**¿A quién representa el personaje que hace de escritor americano borracho en *Opera prima*? ¿A Bukovski?**

Sí, era una mezcla. Era la época en que Bukovski andaba por ahí diciendo chorradas en todas las entrevistas. Era ese tipo de personaje. Me hubiera encantado que lo hubiera hecho Peckinpah.

**En un momento de la película *Ladoire* dice que está harto de los que le lamen el culo a ese Robert Zimmerman. Parece que no te gusta Bob Dylan.**

Es verdad que nunca he sido muy fan, pero hay algunos discos de él que sí me gustan. No era dylaniano cuando era joven para nada. Siempre le tuve un poco de manía. Reconozco cosas del 75, 76 como *Desire*, *Blood on the Tracks* o la banda de sonido de *Pat Garrett* que me gustan mucho.

**Suponemos que te gusta más la música clásica que el rock.**

No, en realidad escucho más rock que música clásica. Me gusta Springsteen. Caetano Veloso es uno de mis ídolos. Brassens me parece un dios. Soy un fanático de Randy Newman. Es el que hizo en cine la música de *Ragtime*, *Despertares*, *Avalon*. Lo mejor son sus discos de canciones. Tiene una ironía, un humor, es como un Kurt Weil. Es una cuestión de generaciones: a mi hermano que tiene 4 años más que yo le gustaban los Beatles, al que tiene 2 años más los Rolling Stones y a mí me gustaban los Kinks. Así como en la música los años 60 fueron muy buenos, para el cine fueron nefastos. Las obras maestras de los años 60 son vomitivas. No aguantaron el paso del tiempo. *Blow Up*... eso no hay Dios que lo aguante. *Ocho y medio* de Fellini es horroroso y *La dolce vita* es horrible. Son películas de las peores que nunca se han hecho. Las películas de Losey como *Eva*... Es una época donde los dioses eran Fellini, Losey, Bergman, Visconti, Antonioni...

**No te gustaba nada de Bergman.**

Como principio no me gusta. Pero hay películas y cosas de Bergman que están bien. El peor Bergman es el de los 60: *Persona*, *Pasión*, *La hora del lobo*, esas películas son horrorosas. La película que más me gusta de Bergman es la primera que yo vi de él, *Un verano con Monika*, que me dejó una sensación de tristeza infinita. Y luego, la película de Bille August, *Con las mejores intenciones*, con guión de Bergman. Ahí, como en *Fanny y Alexander*, Bergman habla de las cosas que recuerda o conoce y se deja de tanta historia. No voy a decir que sea una mierda Bergman porque está ahí, tiene su peso, y por algo le gusta tanto a Woody Allen.

**El prestigio de Woody Allen viene decayendo...**

Joder. Los libros de Woody Allen son los libros que más veces he leído en mi vida. No quiero decir con esto que me gusten más que el *Ulises* de Joyce, pero es más fácil releer *Sin plumas* que el *Ulises*. Yo los tengo en castellano por separado y reunidos en un solo volumen. Y en inglés las primeras ediciones de los tres. Aunque no sean el *Ulises* son los libros más divertidos que yo he leído en mi vida. Para mí el humor es fundamental en la vida. Yo tengo un hijo que se llama Groucho. Para mí Woody Allen es el último de una saga de humoristas que vienen de Robert Benchley y George Kauffman y esos humoristas del hotel Algonquin. George Kauffman es el autor de *El hombre que vino a cenar*, que la dirige William Kighley y la produce Bette Davis. Es un clásico. También escribió *You Can't Take it with You* que Frank Capra destruyó en cine. Capra es un fascista impresentable. Aunque me gustan *Lo que sucedió aquella noche* y *Arsénico y encaje antiguo*. No le perdonaré nunca a Capra que me haya hecho morir de vergüenza viendo sus películas. *You Can't Take it with You* es una película buena hasta que lees la obra de teatro. Entonces te das cuenta de que es una mierda y que la obra de teatro es grandiosa. Y a mí me encanta esa vena del humor. Ese humor verbal, agresivo, que los norteamericanos llaman *wit* y que está en los mejores diálogos de Wilder, en las películas de Lubitsch y en los humoristas del hotel Algonquin que me parecen los cerebros más brillantes de este siglo y que descienden a su vez de uno de los escritores que más amo que es

Ambrose Bierce. *Las fábulas fantásticas* de Ambrose Bierce es un libro fundacional. Yo lo leo constantemente. Para mí es como para un evangelista la Biblia. Es un libro de consulta permanente. Es una visión ácida de la vida, el humor, el absurdo, el giro de las frases, la carcajada y el horror a la vez de las cosas. Y esto llega hasta Woody Allen, que para mí es un descendiente de Ambrose Bierce.

**Vos fuiste crítico y director de una revista**

**(*Casablanca*) cuando ya habías filmado una película.**

*Casablanca* era un proyecto de cuando yo escribía, con otros amigos que también escribían. Quisimos poner en marcha una revista de cine y nunca lo conseguimos. Entonces yo hice *Opera prima*, y *Opera prima* fue un éxito y entonces gente a la que yo le había propuesto antes poner dinero para hacer una revista de cine y que se habían negado, ahora querían. Y entonces, aunque yo ya iba por otro derrotero, me parecía que allí había un sueño de un grupo de gente y que había que ponerlo en pie. Y, además, hacía falta una revista de cine en España. Era muy delicado hacer una revista contigo ya haciendo películas. Yo intenté en la medida de lo posible no mezclar las cosas. Por ejemplo, sólo escribía sobre Lubitsch o Renoir cuando me lo pedían. Les prohibí que escribieran sobre mi segunda película salvo para hablar mal. Me obsesionaba que pudieran pensar que utilizaba la revista para algo. Fui responsable de ella durante los dos primeros años (el 81 y el 82). Luego discutí con los socios capitalistas y me aparté de la revista. Esta gente metió dinero en una distribuidora de cine y querían que se hablara bien de sus películas. Yo me fui y no quise saber más de ello. Creo que fue un proyecto muy bonito, una revista que estuvo bien y que luego se fue yendo paulatinamente a la mierda. No quería que la revista estuviera basada en la crítica. Quería que hubiera mucha información, mucha conversación. A mí me gusta mucho la entrevista como género. Soy un gran lector de entrevistas. Me encantan los libros de entrevistas. Ahora edito con mis hermanos libros de cine.

**El año de las luces y Belle époque las rodaste en Portugal.**

En las dos películas, y en ésta todavía más, me obsesionaba la comunicación. No quería que hubiera ni un solo decorado de estudio. Yo quería que todos los decorados tuvieran puertas, ventanas, que cuando estuvieras dentro estuvieras también fuera. Yo creo que la película es como entrando y saliendo todo el rato por las puertas, por las ventanas. Ese movimiento me gusta mucho. Uno de los planos que más me gusta de la historia del cine es uno de *Une partie de campagne* donde están sentados los dos jóvenes y se preguntan qué aspecto tienen esos parisinos. Y abren la ventana de la taberna y está la chica en ese columpio. Y esa entrada de luz en ese interior cuando abren la ventana en ese plano, siempre me pareció como un baño purificador, una cosa emocionantísima. Y adoro las ventanas. En *Belle époque* hay más ventanas que en ninguna película nunca hecha. Y, además, se sale y se entra por la ventana. La ventana es realmente la metáfora del cine. La pantalla es esa ventana que se abre y se llena de luz. Hay cosas que me gusta rodar y cosas que no. Me gusta rodar ventanas y me gusta mucho rodar ríos. Creo que los ríos son más fotogénicos que el mar. El mar me da la sensación de *Nuestros años felices*, con Barbra Streisand y Robert Redford paseando acaramelados por la playa y las olas mojándoles el dedo gordo del pie.

**¿Qué otras cosas no te gusta rodar?**

Siempre estuve de acuerdo con Truffaut que decía que no le gustaba filmar sotanas ni uniformes pero yo he filmado las dos cosas. Antes hablábamos de lo de los personajes agradables o desagradables. Yo necesito querer a mis personajes incluso a los aparentemente más alejados de mí. Creo que escribo personajes a los que aunque sea por el humor o lo que sea los intento redimir de alguna manera. No me gusta hablar de personajes que detesto.

**¿Qué te pasa cuando ves en el cine esos personajes desagradables?**

A veces me gusta mucho. Por ejemplo, yo veo en *El beso de la muerte* de Hathaway a uno de los malos más malos que es Richard Widmark tirando a una mujer paralítica por la escalera y riéndose con esa risa y me encanta. Y una de las cosas maravillosas del cine son sus malos. Pero yo soy más un

director de buenos. No sé, a lo mejor, algún día hago una película de malos. Pero lo que no me imagino nunca es haciendo una de esas películas en las que sale Franco. Franco, Pinochet son personajes que no hay manera. Yo no quiero retratar eso ni para atacarlo. Me repugna la sola idea de gastar un metro de negativo en un ser de esos. Prefiero gastar el negativo en filmar a los seres que adoro, con los que me iría por ahí a comer, a follor o lo que sea.

**Por pura casualidad, en el último número de *El Amante* salió un artículo sobre *Casablanca*, la revista que vos dirigías. ¿Qué te pareció?**

No estaba mal. Pero desde lejos las cosas se ven de otra manera. Por ejemplo, esta gente que figura ahí, José Miguel Juárez y Jaime Borrell, no eran redactores sino los socios capitalistas. No escribieron nada, ni tenían una puta idea de cine ni de nada y en su vida habían visto una película. Por otra parte, yo sólo estuve como director del 81 al 82. De un día para el otro la revista se llenó de maricanos, de gente rara. Yo quería que la revista sirviera para la integración y no para la desintegración. Quería que se basara en la información y no en la crítica. Que hubiera opinión pero que también hubiera creación. Para mí el que Savater, Cabrera Infante tuvieran su sección fija era un sueño.

**¿Qué opinás de *Dirigido*, la revista de cine que hay actualmente en España?**

Yo creo que es una revista muy floja. No tiene personalidad, la he encontrado siempre muy amorfa. Es una revista que nunca me ha gustado. En España hace falta una revista de cine. Una revista como la vuestra en España no la hay. [Caras enrojecidas con gesto de "gallego, no nos adules".]

**Hay un diccionario de cine español de un tal Aguilar que no te trata nada bien.**

¡Ah, sí! Lo conozco. Cuando salió uno de mis hermanos vino con el libro y me dijo: "¿Has visto? Para este tipo todas tus películas son una pura mierda". Y yo le contesté: "Pues, cojonudo. Entonces no lo compraré". No sé quién es el tipo ese pero le debo caer mal.

**¿Cómo ves la industria del cine español en la actualidad?**

Es un momento difícil debido a varias cosas. Por ejemplo, los socialistas que empezaron con una política muy agresiva de apoyo al cine pues han ido, abrumados por otros problemas, perdiendo paulatinamente el interés en la cultura en general. Hay mucho abandono y mucho desentendimiento. También, la llegada de las televisoras privadas a España ha provocado la caída de la publicidad en los canales públicos. Entonces, como esos canales públicos no reciben apoyo del Estado sino que se mantienen con la publicidad, llevan más de dos años sin invertir en el cine español. Es trágico. Sin las televisiones no existiría ninguna película europea. Sin la televisión es imposible hacer cine. Hacer cine en esas condiciones es muy duro. *Belle époque* la hemos hecho inclusive contra amigos míos que me decían que no la hiciéramos, que estábamos locos, que esperaríamos un año. Dos veces tuvimos que aplazar el proyecto. Finalmente pedimos créditos aunque racionalmente no era lo más aconsejable. Felizmente ha salido todo bien.

**¿Es una película cara?**

Para España es una producción media. Costó unos 2.500.000 dólares. Es una coproducción con Francia y Portugal, pero la mayoría del dinero la hemos puesto nosotros.

**¿Te gusta Jerry Lewis?**

No.

**Nos lo suponíamos.**

Nunca he entendido por qué a Godard le gustaba Jerry Lewis. Con esto no digo que sea una mierda, pero digo que a mí nunca me ha hecho gracia. Ese tipo de humor tan gesticulante es una cosa absurda, nunca lo he entendido. Algunas me gustaron cuando niño pero las he vuelto a ver y me han parecido tan envejecidas, tan antiguas. *El profesor chiflado*, que dicen que es la mejor, me parece simpática pero eso no es una película de humor. En América nunca han entendido el amor de los franceses por Jerry Lewis, todavía están intentando analizarlo. Yo soy de un humor de otra escuela, como hablábamos antes, que quizá sea incompatible. A mí con Groucho Marx me pueden dar espasmos, me tienes que llevar

a un hospital. Es ese humor frío, cortante, más de la tradición judía. Jerry Lewis es más un payaso y a mí nunca me ha gustado el circo. Desde niño cuando veo un payaso echo a correr. Me dan miedo casi.

**Esto nos lleva de nuevo a Fellini. No te gusta nada.**

Sí. Las películas que me gustan de Fellini son *Los inútiles* y *Amarcord*. Y luego me gustan trozos. Todas tienen trozos deslumbrantes pero, joder, esto de Fellini es mucho: pretende hacer películas sin una estructura. Entonces siempre me deslumbran algunas imágenes, algo que crea, pero a los 30 minutos estoy aburrido, porque aquello no tiene principio, desarrollo y final. Es un tipo que se ha colocado fuera del cine, fuera del relato clásico. Pero a mí *La strada*, *Las noches de Cabiria*, *Julietta de los espíritus...* brrrrr..., me dan más miedo que un payaso. No me gusta eso nada. Hay una frase de Fellini que me encanta: "Voglio una donna" de *Amarcord* y "Laboratori..." de *Los inútiles*. En *Roma* la escena del atasco en la autopista te hipnotiza, es fascinante. Es como una sinfonía, es música. ¡Ah! ¡Cojones! Hace cine como quiere. Pero me molesta esa falta de relato que hace que las películas se hagan aburridas, tengan baches. Por ejemplo, *La ciudad de las mujeres* me parece de sus peores películas, se parece al peor Ferreri, al Ferreri profético. No hay nada peor que esas películas de Ferreri que hablan del Macho, la Mujer, el Futuro. Fellini también tiene ese miedo a las mujeres tan estrambótico, pone ahí sus pesadillas, sus exorcismos. De Ferreri me gustan mucho *El pisito* y *El cochecito*, las dos con guiones de Azcona, son puro Azcona. El último Ferreri es muy malo. Yo digo que Ferreri y Godard son directores a los que actualmente lo que más les importa es el dinero. Y eso es terrible. Hay directores que cuando se hacen mayores ya tienen detrás lo mejor que han hecho. Y entonces van a montar sus pequeños negocios, a sacar pasta y tal. Y se dedican a administrar su nombre en los últimos años de su vida.

**¿Con qué director podés asociar este espíritu que describís, en cuanto a hacer películas diferentes, a despreocuparte por el estilo?**

Con Wilder. Wilder ha hecho películas todas diferentes, aunque casi siempre acababa cayendo en la comedia. A mí me pasa lo mismo.

**¿Te identificás también con Wilder en el aspecto humano?**

Sí. Porque no es un personaje. A mí siempre me da mucho miedo esa gente que tiene vidas "apasionantes" tipo John Huston o Hemingway. Billy Wilder, en cambio, es un señor al que le gusta la buena pintura, la buena comida, los buenos libros, el buen cine, charlar con sus amigos, estar en su casa con esa mujer tan estupenda que tiene. El es un buen director. Está escondido detrás de sus películas, está al servicio de ellas y no al revés.

**En sus películas también tiene mucha importancia el guión, como en las tuyas.**

Claro, es que Wilder es un tío que tiene la escuela Lubitsch en cuanto a contar las cosas con finura, con ironía, con acidez. Una mezcla de romanticismo y cinismo. Hay un poco de todo. Y luego tiene la escuela Hawks. Cuando él le hizo el guión a Hawks para *Bola de fuego*, le pidió permiso para estar en el plató de filmación, para aprender a rodar para su primera película *El Mayor y la menor*.

Se ve que visualmente Wilder es hijo de Hawks. Es decir, la cámara invisible, a la altura de la mirada humana y sirviendo siempre a la historia. No hay un solo alarde de cámara en Billy Wilder. Y si hay alguna angulación rara es por un gag. La invisibilidad de la cámara es una de las cosas que la crítica francesa le reprochaba: la falta de estilo. Parece ser que tener estilo es hacer travellings por las paredes. Cuando yo tenía 15 años y no sabía quién era Billy Wilder, me metí en el cine de mi barrio, un cine de programas dobles, y vi *Amor en la tarde* que para mí era una de Gary Cooper y Audrey Hepburn, no una de Billy Wilder. Cuando entré la película estaba empezada. La vi y luego vi el western que echaban y me quedé para ver los 5 primeros minutos que me había perdido. Y me quedé a verla entera. No podía salir. Era la primera vez en mi vida que yo veía una película dos veces en el mismo día. Gracias a Dios era una película de Billy Wilder. Para mí fue

una revelación. Como la acababa de ver, me daba cuenta de que tal elemento que estaba aquí era porque luego lo iba a utilizar. Que a ese otro que estaba allí, le iba a dar una función más tarde. Y de repente me quedé deslumbrado. No sabía si eso era el director o el guionista, yo no conocía los términos de cómo se hacía una película ni nada. Pero me di cuenta de que había alguien detrás que había construido eso, que lo ha fabricado, que hace que rimen las cosas, el primer verso con el cuarto y el segundo con el tercero. Y ahí decidí que yo quería hacer eso. Curiosamente, años más tarde, Billy Wilder se convirtió en mi director favorito.

### **De todos modos, nos parece que en el cine de Wilder hay más cinismo que en el tuyo.**

Porque es más inteligente que yo. Y ha tenido una vida muy dura. Su madre ha muerto en Auschwitz y la mía no. Y ha tenido que huir de su país y abrirse camino en otro. Cómo no va a ser cínico.

### **Tu tono es más Renoir que Wilder...**

Sí, puede ser. A mí me gustaría que Renoir fuera mi abuelo y Wilder mi padre. Y Lubitsch mi tío y Preston Sturges también mi tío. Y Truffaut mi hermano mayor y Woody Allen mi vecino y mejor amigo. Y ya con eso uno va bien por la vida.

### **¿Y tu familia real cómo es?**

Mi familia es una familia muy rara. Somos muchos hermanos: uno es escultor, una es matemática, dos son profesores, uno entrenador de baloncesto y otro es guionista. Uno de los profesores hace documentales sobre animales y naturaleza y esas cosas. Entre todos tenemos una editorial familiar, los accionistas somos hermanos. Deber ser el amor al papel.

### **¿Cuál es tu proyecto a largo plazo, cantidad de películas, etc.?**

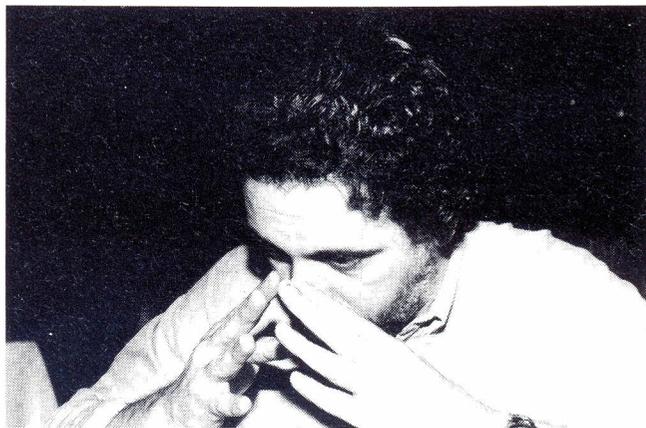
Me gustaría rodar más películas de las que ruedo. Lo que pasa es que hoy en día hacer películas se ha convertido en una cosa muy complicada. Hoy día, desgraciadamente, no existen los estudios y tú eres un director que trabaja para ellos... Pero yo creo que los directores que de verdad son responsables de su trabajo no pueden filmar demasiadas películas. Por ejemplo, John Ford no era un director responsable de su trabajo. Ha hecho demasiados encargos, ha hecho películas sin haber leído el guión. Esto no quita que no sean muy responsables *Más corazón que odio, El último hurra, El hombre quieto*, las películas que él ha mimado. Pero ha hecho otras sin el menor interés para él cuando las hacía. Aunque tal vez le hayan salido excelsas. La vida humana no da para hacer 160 películas. B. Wilder o H. Hawks, que han hecho veintiséis o treinta y tantas o Hitchcock, que ha hecho 53, es lo máximo que un hombre puede hacer controlando de verdad las películas: eligiendo los temas, los repartos y controlando el montaje. A veces la vida se te complica y hay gente como Bresson o Berlanga que hacen una docena de películas en su vida. Es una pena, me gustaría que hubieran hecho al menos treinta. Bresson es un ídolo de mi infancia. Cuando yo iba a París iba a visitarlo y tenía conversaciones muy graciosas con él. Dicen que Bresson es un hombre que no da entrevistas y que es muy difícil. Conmigo fue siempre un encanto de persona. Yo le escribía cartas cuando tenía 16, 17 años. Para mí *Pickpocket* y *Un condenado a muerte se escapa* son obras maestras. Adoro a Bresson.

### **¿Buñuel?**

Quiero a Buñuel muchísimo. Lo que más me gusta de él es *Simón del desierto, Viridiana, El perro andaluz* y *La edad de oro* también me gustan mucho. *El ángel exterminador* me da mucha risa, es una comedia cojonuda.

### **En *Sé infiel y no mires con quién* el material no parece tan afín a vos como en tus otras películas.**

Yo estaba pasando una época difícil. *Sal gorda*, mi película anterior, fue la que más complicaciones me trajo en el rodaje, tuve graves problemas personales. Y acabé muy tocado. Estuve un año recomponiéndome las piezas. Entonces, me llama Andrés Vicente Gómez a quien yo no conocía entonces y me propone hacer *Sé infiel y no mires con quién*. Fue muy gracioso. Yo estaba un sábado en mi casa, suena el teléfono y me propone escribir el guión, es decir, adaptar una obra teatral. Se trataba de una pieza que llevaba diez años en cartel en España y que yo jamás había visto. Es una de esas



obras que no quieres ver ni borracho. Le dije que no la había visto y me contestó: "Debe ser el único en España". A la media hora me mandó la obra. Y nada, yo la dejé encima de la mesa y tan contento. A la media hora suena el teléfono y me dice: "¿Te la has leído ya?". Y yo le contesto: "¿Pero tanta prisa te corre? Bueno, esta noche me meteré en la cama con ella y me la leo". Y me dice: "¿Podemos quedar mañana?". Y le digo: "Pero es domingo... Bueno, quedamos para mañana". La leyó y era algo terrible. Mi mujer me dijo: "¿No la irás a hacer?". Y yo pensé que los grandes directores hacían películas sobre comedietas baratas, no sobre obras de Shakespeare. Las hacían de un material como éste al que mejoraban y reelaboraban, sacarles lo más posible, inventar cosas. Y una vez que me hacían una propuesta de éstas, no podía rechazarla. Está bien como ejercicio, intentar eso que tanto nos gusta de Lubitsch, de Wilder, que muchas veces han trabajado con material muy malo. Para mí era un desafío. Total, que dije que sí al día siguiente. Le puse como condición única la libertad para cambiar todo lo que se me dé la gana. Y el productor me contestó: "Concedido. Salvo que no se puede cambiar el título". Y yo dije: "¡Joder! Igual no la voy a dirigir yo...". Finalmente hice una adaptación muy libre, inventé personajes, lo llevé a mi terreno. Entonces cuando la leyó me propuso que yo la dirigiera. Todos mis amigos y mi mujer me decían: "¡No la hagas!, que tenga ese título significa el desprestigio. Es ese teatro de mierda. La gente te va a señalar por la calle. Van a decir: 'Ahí va el director de *Sé infiel y no mires con quién*'. A mí eso en vez de asustarme me excitaba muchísimo. ¡Joder! ¡Cojonudo! Me parecía una prueba: vamos a meternos en la mierda a ver si conseguimos salir limpios. Yo creía que había hecho con el guión no una genialidad pero sí una comedia divertida. Y de hecho fue una película en la que la gente se reía muchísimo. A mí me gustó mucho hacerla. Se podría decir que *Sé infiel y no mires con quién* es mi película experimental, aunque parezca la más comercial. Porque en realidad no trata de nada, es un castillo de naipes. Es un ejercicio de pura carpintería de comedia.

### **¿Por qué pusiste a Bibi Andersen, el travesti, para hacer de mujer?**

Me divertía, era una vuelta más que hacía la cosa más tortuosa. Además, que el personaje del mujeriego se quedara con un travesti, es una especie de castigo. Y siempre viene bien castigar un poco al macho. Pero esto del castigo estaba en un segundo plano.

### **En *Belle époque* hay una larga escena de travestismo...**

Sí. Y también hay una en *Mientras el cuerpo aguante*, en la que el personaje se viste de mujer y mientras se maquilla reflexiona sobre las dificultades de conocer al otro sexo. La escena del pajar de *Belle époque* me parece muy bonita. Me parece que valió la pena hacer la película para rodarla. Filmar al chico vestido de mujer y a la lesbiana vestida de hombre, que por un momento intercambian los roles fue un buen ejercicio mental y moral. ■

### **Entrevista de Roberto Pagés, Flavia de la Fuente y Quintín.**

Fotos: Nicolás Trovato.



...THEY MEET IN **KEY LARGO**



The far-famed Maxwell Anderson play is given new scope and tremendous excitement on the screen!

**HUMPHREY  
BOGART**

**EDWARD G.  
ROBINSON**

**LAUREN  
BACALL**

**WARNER BROS. PRESENT**

**KEY LARGO**

A STORY AS EXPLOSIVE AS ITS CAST!

with **LIONEL BARRYMORE** **CLAIRE TREVOR**

and **THOMAS GOMEZ · JOHN RODNEY · JOHN HUSTON · JERRY WALD** 

Screen Play by Richard Brooks and John Huston • Based on the Play by MAXWELL ANDERSON As Produced on the Spoken Stage, By the Playwrights Company • Music by Max Steiner

for SEPTEMBER 1948

# Posters del tiempo

por Emilio A. Bellon

Hay un primer puente entre ese film que uno desea ver, que se anuncia desde las marquesinas, que circula en la voz de quienes aguardan su estreno. Ese primer contacto nos sorprende frente a un afiche, marcando un alto en la travesía cotidiana y nos propone, sobre su diseño, otra construcción, la que se anima desde nuestro juego imaginativo y que despierta desde ciertas sospechas que se insinúan en él.

El afiche cinematográfico forma parte de nuestra memoria, se instala febrilmente en el universo del coleccionista, captura otras historias nuestras que despertarán desde el recuerdo. En el film de Claude Miller, *Casi una mujer*, su protagonista, una adolescente incomprendida, pasa diariamente por la puerta del cine y busca fascinada una respuesta en ese afiche que señala el próximo estreno. Y en una nota de Italo Calvino de su artículo "Autobiografía de un espectador", leemos: "Sabía con anticipación qué films daban en cada sala, pero mi ojo buscaba los cartelones colocados a un lado, donde se anunciaba el film del próximo programa, porque allí estaba la sorpresa, la promesa, la expectativa que me acompañaría los días siguientes".

Luego de *El tesoro de Sierra Madre*, John Huston comienza los preparativos de rodaje para su quinto film para la Warner, *Key Largo*, según la pieza teatral de Maxwell Anderson, quien la había dado a conocer en el 39 y que proponía una reflexión muy crítica sobre la sociedad en tiempos de la Guerra Civil Española. Paso siguiente, Huston y el joven Richard Brooks reescribirán la trama inicial y redactarán el guión definitivo, definido. Por el propio director en su biografía, *A libro abierto*, como "un film sobre las grandes esperanzas y el idealismo de los años de Roosevelt que se iban desvaneciendo y de cómo el hampa, representada por Edward G. Robinson y sus secuaces, había entrado de nuevo en acción, aprovechándose de la apatía social".

El afiche de lanzamiento de este film, que se inscribe en el llamado y polémico "cine negro", al igual que *El halcón maltés* del 41 y *Mientras la ciudad duerme* del 50, publicado en la revista *Silver Screen* en septiembre del 48, nos permite captar en una primera y rápida visión una composición fuertemente geometrizada, en la cual se pueden diferenciar zonas muy cerradas, con una fuerte presencia de espacios blancos comprendidos entre líneas-fronteras. Mirado desde arriba, en angulación cenital, uno podría atribuir a la parte superior y central la figura de una macrofotografía de personajes aislados y encerrados en algún lugar de una perdida isla. En tal caso, esta significación puede comprobarse luego de la visión del film, aunque ciertamente la disposición de sus elementos apunta a ello.

El dibujo de las palmeras, arqueadas por un fuerte viento huracanado, no sólo remite a ciertas particularidades geográficas. La lectura simultánea de lo que se juega en el espacio superior dominante, conectado con el dibujo citado a través de tres puntos suspensivos, permite declarar un marcado tono de violencia; enfatizado, por otra parte, por una mano que sostiene una pistola —perteneciente a un

arquetipo del gangster—, la mirada de incertidumbre y de angustia de sus personajes y el doble efecto de cierre que marca todo el diseño. Todo ello, sin lugar a dudas, acentúa la atmósfera claustrofóbica, opresiva, que domina la acción del film, apunta a un sostenido ritmo de tensión concentrada y coloca a sus protagonistas en una situación de exasperante enfrentamiento.

La dinámica de sus diferentes planos se puede pensar ahora desde la expresión lingüística: *They Meet In Key Largo* (Ellos se encuentran en Key Largo). Aquí ya se coloca frente al virtual espectador una frase-ganzúa del tipo "a partir de ahora", donde nuevamente la presencia de tres puntos suspensivos remiten a una acción anterior, a caminos múltiples y diversos que ahora convergen allí, en ese punto, en esa casa-hotel que sabemos escenario del film y que tiene el valor de un "a puerta cerrada", definido por Terence Pettigraw, en su libro sobre Bogart, como "un microcosmos de la traición y venganza americanas".

En primer plano, nuevamente, se enfatiza el hecho de que hay un crescendo de electrizante violencia, remarcado desde las marcas visuales con las líneas turbulentas que atraviesan la denominación del lugar de la acción, Key Largo, y sellado en la aseveración de cierre, luego del título del film: *A story as explosive as its cast* —una historia tan explosiva como su reparto—. Aquí ya el espectador apela a su propia memoria, a la filmografía de cada uno de ellos, revisa fluidamente imágenes del cine negro, de historia de crímenes y amores encontrados, de detectives y gangsters.

El sistema de publicidad de la época y la norma de los grandes estudios asignaban un lugar preferencial para los actores y a veces, en ciertos casos —Goldwyn, Zanuck, O. Selznick—, para los productores; escasamente para los que tenían a su cargo la dirección del film. De manera un tanto particular, aquí observamos que los nombres de John Huston, realizador, y Jerry Wald, productor, están igualados por el mismo tipo de grafía, seguidos por el logo de la Warner, de acuerdo con un modelo de "cierto cine B". En lo que respecta a los autores, guionistas, compositor musical y otros, sólo figuran en letra sumamente pequeña, escasamente legible, en la última línea del mismo.

Respecto del cartel actoral, vemos estrecha y paralela relación entre la ubicación de los personajes en el cuadro superior y los nombres que los identifican en la parte centro-inferior. La pareja Bogart-Bacall, que ya llevaba dos años de casada, era todo un sello de garantía y había logrado su primera participación en el film de Howard Hawks del 44, *Tener y no tener*.

*Key Largo*, *Cayo Largo* o bien *Huracán de pasiones*, como se conoció en nuestro país, tuvo gran éxito de público y Claire Trevor recibió el Oscar a la mejor actriz secundaria. Y la Warner atenta a esta respuesta, que aumentó su taquilla, encargó al equipo de dibujos animados un corto que contara una historia similar con Bugs Bunny como protagonista, editado ahora en video. ■



**EL AMANTE**  
**C I N E**

P R E S E N T A N

CICLO  
"Buñuel, el mejicano"

*Video en pantalla gigante*

Sábados a las 17 hs.

SABADO 15 DE MAYO

***EI***

(Méjico, 1952)  
de Luis Buñuel

SABADO 22 DE MAYO

***Ensayo de un crimen***

(Méjico, 1955)  
de Luis Buñuel

SABADO 29 DE MAYO

***Una mujer sin amor***

(Méjico, 1951)  
de Luis Buñuel

**Paseo La Plaza  
Corrientes 1660**

Acá estás  
*Amante*  
de mi vida,  
por fin  
te puedo  
encontrar.



Solucione  
la soledad  
de sus  
ejemplares:

complete la colección de  
***El Amante.***

En Esmeralda 779, 6º "A",  
de 14 a 19 hs.



O llamándonos  
al 322-7518

O solicitándola  
por correo

# Buñuel en rodeo ajeno (la colección mejicana)

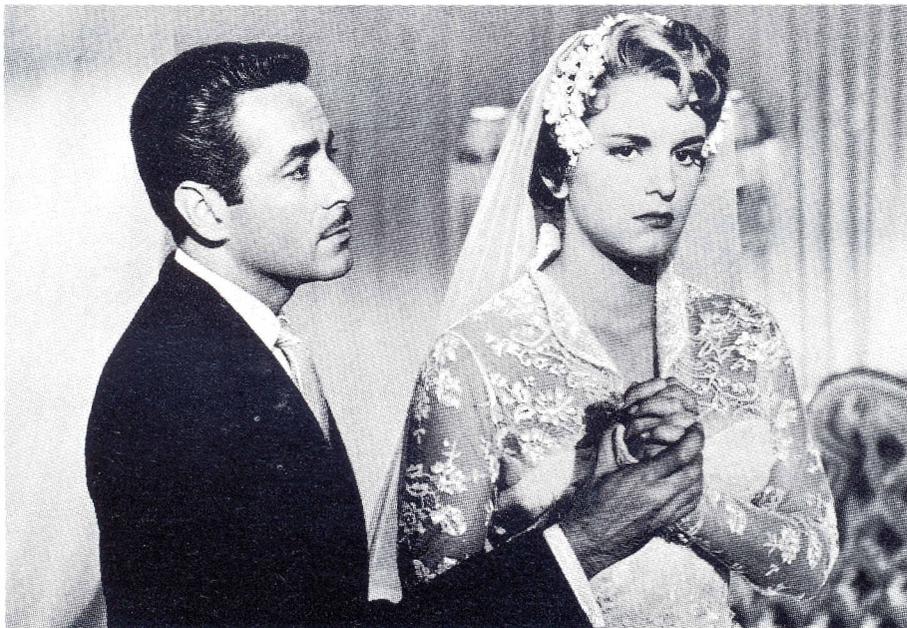
por Eduardo A. Russo

*Siento un profundo horror hacia los sombreros mejicanos* (Luis Buñuel).

En su tan breve como influyente ensayo *De la literatura considerada como una tauromaquia*, Michel Leiris examinó la escritura a través de una rica metáfora: la de esa estetizada relación con la muerte que se pone en escena en la plaza de toros. Se comparaba a sí mismo con un torero, compartiendo aquella situación de riesgo mortal y ritualizado que tanto fascinó —además de a millones de españoles— a Hemingway o a Orson Welles, entre otros. Quien aquí nos ocupa no parece haber sido un entusiasta seguidor de las fiestas tauromáquicas. Aquel viejo y sabio aragonés de nombre Luis Buñuel y Portoles no parece haberse manifestado sobre las corridas y su universo de modo especialmente negativo. Al menos no las coloca en la

lista de cosas aborrecidas (entre la publicidad, el psicoanálisis, los banquetes, John Steinbeck, los ciegos y los países cálidos) que figura en sus memorias, *Mi último suspiro*. Sin embargo, no resultaría desacertado conjeturar una identificación inmediata con el animal noble y violento, una decidida toma de partido por la bestia. Y algo de toro hay en Buñuel, aunque en el decurso de su vida fue mutando

hacia la más conveniente condición de zorro viejo. Por lo pronto, desarrolló buena parte de su enorme —en diversos sentidos— producción en una tierra que comparte con su España natal la pasión de las corridas. En cierto momento de su vida pudo elegir varios destinos, entre ellos Buenos Aires —detengámonos un instante pensando lo que podría haber sido una “etapa argentina” de Buñuel—, pero optó por Méjico. Así dio origen al más prolongado período de su carrera, que se compone de una veintena de films. Una verdadera *colección mejicana* que en algunos puntos brilla, sin exagerar, como parte de lo más grande que nos ha podido dar el cine.



*La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*

**El otro, el mismo.** Varias obras maestras han permanecido escondidas durante largo tiempo para un buen sector de la crítica tradicional, que consideró al Buñuel mejicano como alguien plagado de concesiones, que había abandonado sus aristas revulsivas para dejar paso a la complacencia. Salvo *Los olvidados* o las más tardías *El ángel exterminador* y *Simón del desierto*, los buñuelos mejicanos se aglutinaban en una confusa categoría en la que sólo parecía verse, a cierta distancia, un conjunto de films de género, dirigidos de un modo rutinario, con producción escasa y actores dignos del más piadoso olvido. Simplemente, la mayoría de los que hicieron la clasificación no habían visto estas películas. En ellas Buñuel, como siempre, vive e impregna con su sello las ficciones más diversas. Varias razones se unieron para que

pudiera ser posible que el revolucionario autor de los films más reclamados como propios por el surrealismo, anárquico, violento, iconoclasta, pudiera desarrollar una labor de casi dos décadas en una cinematografía industrial, no caracterizada precisamente por su flexibilidad. Anotemos algunas. Acaso la etapa menos conocida de la carrera buñueliana se

ubique entre los años 1935/36, cuando filmó —bajo otras firmas, generalmente la de su asistente de dirección— cuatro títulos para la empresa española Filmófono. La Guerra Civil interrumpió la serie; su más reputado biógrafo, J. Francisco Aranda, defiende a muerte la autoría buñueliana de estos films, que también apoyan unos cuantos testimonios —no el del aragonés, precisamente—. Pero el caso es que aquel momento dejó una indiscutible enseñanza. Esa experiencia, junto a sus estadas en Hollywood y Nueva York, lo convirtieron en uno de los directores más *industriosos* de la historia del cine, capaz de formular, con un presupuesto exiguo y un margen de

tiempo mínimo, películas *a las que nada les falta*. Buñuel, ya veterano, comentó que alguna vez Nicholas Ray le confesó su admiración, envidiándole a la vez la libertad de que disponía para desarrollar sus películas. El español descerrajó su réplica: “¿Usted estaría dispuesto a rodar un film con cien mil dólares?”. No hace falta consignar la respuesta del desconcertado Nick. Enormemente apreciado por los productores mejicanos, Buñuel demostró en este período, como nunca, que su economía estética iba a la par de la monetaria. Con imágenes sin adjetivar, abogando por una *sustantivación* de lo mostrado en pantalla, Buñuel se demostró perfectamente compatible con un cine que no despreciara la sencillez formal y el contacto con el gran público. A muchos les pareció otro, pero su cine era el mismo.

Otra razón poderosa fue su capacidad para *previsualizar* sus películas. Buñuel guionaba sus films una y otra vez, y no rodaba una toma hasta haber elegido un ángulo, el mejor, para mostrar lo que le convenía. Su rigor narrativo fue siempre ejemplar. La puesta en escena comandaba a tal punto cualquiera de sus films que el montaje se resolvía en un par de días. Podría haberlos dejado en manos de cualquier especialista; no había más remedio que editarlos según un orden y sentido: el previsto por el director. Este método, sin dudas, fue una de sus mejores armas. En algunos tramos de su etapa mejicana, Buñuel —como Raoul Walsh— llegó a filmar tres películas por año. Y ninguna olvidable.

**Buñuel escondido.** Cuando en 1950 *Los olvidados* llegó a París provocando gran revuelo —¡Buñuel resucitado! ¿Dónde se había metido luego de aquella irreplicable trilogía de *Un perro andaluz*, *La edad de oro* y *Las Hurdes*?— mostró algo que pocos advirtieron. El y su cine se habían *instalado* en el país americano —un año antes se había hecho ciudadano mejicano—. Uno de los más fervientes defensores de aquel film-emblema distribuía a la salida de la sala donde se exhibía un folleto revelador. Era un joven poeta llamado Octavio Paz. En él resaltaba el modo en que en *Los olvidados* se mostraban íntimamente soldadas la tradición iconográfica y literaria española con la mitología azteca.

Ilustremos con una anécdota (¿cómo escribir sobre Buñuel sin sucumbir a la tentación de lo anecdótico? Son tantas, y tan verosímiles, que apenas resistimos en hilarlas aquí, sin mayores comentarios, para que extiendan la memoria gozosa sobre la visión de sus films). Esta refiere a cierta situación vivida por Buñuel junto a su fotógrafo de entonces, Gabriel Figueroa —el mayor iluminador mejicano, y uno de los más grandes del cine— durante el rodaje de *Nazarín*. Cuenta en sus memorias el aragonés que su fotógrafo le había preparado, en algún momento del periplo del cura, un encuadre bellísimo, con el Popocatepetl de fondo y las siempre presentes nubecitas blancas en su cumbre. Le pareció fantástico, pero acto seguido hizo girar la cámara 180 grados para encuadrar un paisaje árido, llano, despojado. Como el de Calanda, su tierra natal —la “versión Figueroa” del episodio puede leerse en la entrevista publicada en *El Amante* 11—. Buñuel, a lo largo de los 16 años que filmó en Méjico, siguió haciendo la suya, sin vueltas, y a lo sumo provocando un pequeño dolor de cabeza a sus productores cuando proponía alguna secuencia onírica (la frase fue célebre: “si queda corto, no se preocupe; le agrego un sueño”). Bien sabía que es la permanencia del obstáculo lo que mantiene vivo al deseo, de modo que los proyectos más convencionales fueron a menudo los mejores vehículos para desplegar su cine. De

esa manera, el *amour fou* preconizado por el surrealismo encontró momentos de desmesurada intensidad en *Abismos de pasión*, el fetichismo su manifiesto en *Ensayo de un crimen*, la demolición de la realidad cotidiana su evidencia en *El ángel exterminador*, el erotismo más allá de lo lícito su puesta a prueba en *La joven*. Jugando con los límites mediante una política de *transgresión*, que reconoce en el mantenimiento de un orden la condición misma de su existencia (no se trata de destruir códigos, sino de mantenerlos vigentes, para mejor burlarlos), se convirtió en uno de los directores más respetados de la industria, sin ceder al color local ni a la efusión sentimental típicos de los “churros” cuya anatomía diseccionó.

Buñuel llegó a ser casi metafísico: “La cinematografía mundial descansa en el churro”. ¿Pero qué es éste? Explicaba que consistía en un hijo del matrimonio entre Carolina Invernizio y Ponson du Terrail; un melodrama que actualiza en escenas contemporáneas al folletín del siglo XIX. En una cinematografía esencialmente “churrera” —lo que no implica necesariamente malos films: lo mejor del Indio Fernández se asienta sobre este suelo— produjo una película que a la manera de un físico atómico definió como el *antichurro*. La tituló *El*, y respiraba tanta verdad que Jacques Lacan la usaba a menudo en sus seminarios para poner a su auditorio en conocimiento directo del discurso paranoico. Buñuel escondido, disimulando sus huellas, aunque enviando señales inequívocas para aquellos que podían verlo.

**Bichos mejicanos.** No se ha destacado lo suficiente la importancia que poseen en el cine de Buñuel sus sujetos de ficción. Nombres propios abundan en sus films: *Don Quintín...*, *Susana*, *Nazarín*, *Viridiana*, *Simón del desierto*, *Tristana*. En otros se hace referencia directa a un personaje: *El gran calavera*, *El bruto*, *Una mujer sin amor*, *El*, *La joven*. Y en varias oportunidades el título adquiere un valor de *nomiación*, más allá del sentido de su nombre: *Un perro andaluz*, *La edad de oro*, *El ángel exterminador*, *El discreto encanto...* o *El fantasma de la libertad*. En esos casos el sujeto es el film, que recibe un nombre al ser lanzado al mundo. En toda la filmografía de Buñuel estas vidas de ficción han tenido una importancia decisiva y han sido prolijamente escrutadas; varias nacieron en Méjico. El Francisco Galván de *El* es exponente destacado de una galería de personajes donde Buñuel dio un curso desatado a su pasión entomológica. Alguna vez había respondido a la clásica y bobalicona pregunta sobre los libros que llevaría a una isla desierta con una elección realmente original: los tres tomos de los *Souvenirs Entomologiques*, de Henri Fabre. Y tal vez no resulte inapropiado recordar que como estudiante llegó a ser asistente del renombrado naturalista español Ignacio Bolívar. La vocación juvenil derivó luego en una notoria mirada de entomólogo hacia los seres vivos que pululan por su cine. Sus *insectos mejicanos* forman un grupo selecto, dentro del que se destacan el citado “perfecto caballero cristiano” Francisco, cierta irresistible mujer fatal y su corte de enardecidos seguidores (*Susana*, *demonio y carne*), el asesino frustrado Archibaldo de la Cruz de *Ensayo de un crimen*; Pedro, el matarife despiadado de *El bruto*; un cura quijotesco, el padre Nazario (*Nazarín*), toda la asistencia a una fiesta inolvidable (*El ángel exterminador*) y un insecto místico-trepador que vive orando en lo alto de una columna (*Simón del desierto*). Sólo algunos especímenes en una filmografía cuyo ideal jamás concretado era el de una película donde cada personaje se comportara como un insecto de distinto tipo (confesado por Buñuel a Truffaut).

Un acercamiento a dicho intento: el primer film mejicano de Buñuel, *Gran Casino* (1948). Película generalmente desvalorizada por su creador, que la definió como un mero "torneo de canciones" con Jorge Negrete y Libertad Lamarque de protagonistas, pero que se ilumina a medida en que la vemos como el dificultoso romance de un gran escarabajo rudo y mañoso, el charro Negrete, con la pequeña y tímida hormiguita encarnada por doña Liber. Y así los filma Buñuel: El mejicano ocupa toda la pantalla, a menudo casi devorando la cámara en pleno énfasis músico/pasional, mientras que los trinos de LL se emiten desde algún ángulo perdido de la pantalla, donde ocupa espacios ínfimos, propicios para el pisetón.

**Méjico como viaje y encierro.** Las películas de Buñuel —o al menos la mayor parte de ellas— obedecen a estructuras narrativas fuertes: o bien alguien viaja (uno o un grupo) y algo le pasa en el camino, o bien permanece estático, varado en un punto y comienzan a ocurrirle cosas por no poder, o querer, moverse. El mismo fue un declarado agorafóbico: "Los espacios abiertos me asustan. No sé qué hacer con ellos. Encuentro en seguida la manera de encerrar a mis personajes". Ambas corrientes encuentran exponentes sublimes en el Buñuel mejicano: el del encierro en la paradigmática *El ángel exterminador*, pero también en *Simón...*, *Robinson Crusoe*, *Los olvidados*, *El*, *El bruto*, *Susana*, o esa ejemplar adaptación de *Cumbres borrascosas* que fue *Abismos de pasión*, infinitamente por encima de la aclamada y empolvada versión dirigida por William Wyler. A su vez, el viajero Buñuel encuentra su expresión en *Subida al cielo*, *La ilusión viaja en tranvía*, *La muerte en este jardín* o *Nazarín*.

**Filmando para los amigos.** "Muchas veces pienso que uno hace films para los amigos; naturalmente, no sólo para aquellos que lo rodean a uno sino también para aquellos que uno no ha visto nunca". En el último tramo de su carrera, su "período francés", Buñuel convirtió

deklaradamente a su cine en una perpetua chanza destinada a los amigos; los personales y aquellos que había ganado a través de la pantalla. Cada vez con mayor asiduidad nos encontramos con los miembros de una banda animando las pullas del veterano. Festejamos cada vez más los viejos chistes, nos inquietamos con las insistentes pesadillas. Pues bien, fue en su etapa mejicana que Buñuel comenzó a generar sus amistades cinematográficas. En su época no fueron muchos los que lo entendieron. La crítica y público "comprometidos" no dejaban de azorarse con cada nueva película de un Buñuel que tanto los entusiasmaba en un film como los defraudaba en el siguiente. No entendían que su labor no se orientaba a la denuncia o el paternalismo disfrazado de alegato humanista, sino a ser fiel a sus sueños, incluso a los más oscuros. La propuesta era tan sencilla como malentendida: invitaba —de un modo progresivamente más festivo— a soñar con él, con los ojos abiertos.

**Por un ojo despierto.** El de Buñuel es un cine que —como él señaló alguna vez cuando ejercía la crítica respecto de la obra de Buster Keaton— da lecciones a la realidad. Es él quien lo prueba mediante una navaja bien afilada en la secuencia que inicia su filmografía: se trata de una invitación a *abrir los ojos*. Cine para ver, rever y ver de nuevo; hasta es posible que nuestros ojos adormilados y hasta enceguecidos por tanta imagen inútil se despierten —abiertos por la navaja Buñuel— y vean algo de lo que él, como otros pocos, podía ver. De paso, en nuestra memoria privada permanecerán imborrables unos cuantos momentos mejicanos: Pedro alzándose en sueños hacia el trozo de carne tendido por su madre, Francisco pidiendo a su mucamo que enderece ese cuadro o golpeando rítmicamente con un palo la baranda de la escalera, las piernas de Lilia Prado subiéndose a un tranvía o un autobús, Archibaldo arrastrando un maniquí al horno de su taller o Simón preguntándose sobre qué más bendecir ahora, mientras aguarda con ansiedad la próxima tentación de un tan temido como deseable demonio. ■

## DISFRUTE, EN VIDEO, DEL MEJOR CINE DE TODAS LAS EPOCAS



**Venta y alquiler** de una cuidadosa selección de obras maestras del cine universal.  
Con servicio opcional de entregas y retiros a domicilio dentro del área céntrica.

Florida 165, Galería Güemes Ala Mitre, piso 10º, of. 1006  
Tel.: 342-2624 (directo y receptor de mensajes las 24 horas)  
ó 331-3041/6 y 331-2911/4, interno 271, de 11 a 19 hs.

# Un largo camino

por Gustavo J. Castagna (enviado especial y jurado)

Este año el trabajo vino por partida doble. Si en la muestra del 92, un integrante de *El Amante* —representado por quien escribe estas líneas— fue invitado a participar desde el rol de periodista, las Jornadas de Cine y Video Independiente de Villa Gesell organizadas por Uncipar, en esta ocasión, lo tuvieron como parte del jurado. Y nuevamente, el designado fue quien firma esta nota. Como siempre, los cortos elegidos competirán en el Festival Internacional Unica 93 a realizarse en octubre en Villa Carlos Paz (Córdoba). Es decir, jugamos de locales. Como siempre, la producción actual superó las máximas expectativas en cuanto a la cantidad de trabajos presentados. De los 51 videos que conformaron la muestra de este año, comprenden el programa ganador *El Trochita* de Gustavo Marangoni, *La carta de Franz sobre la condena de Kafka* de Carlos Vallina, *Autorretrato* de Raúl Varela, *Seda blanca* de Andrea Schnait y *El esfuerzo* de Ricardo Mazzola; en tanto, por la categoría juvenil participarán en Unica 93, *Peli para siempre* de Ursula Tassini y *Hoy me caso* de Diego Jaker. Y, como siempre ocurre, se entregaron menciones (17) en distintos rubros, desde mejor sonido y fotografía hasta “tratamiento videográfico” y “composición y elaboración del plano”. Rubros propuestos por el jurado. Ventajas varias en decidir el destino de cada uno de los trabajos presentados. Yo, el jurado, por supuesto.

Si el año pasado se habían destacado varios videos de animación, ahora le tocó al género documental, donde *El Trochita* resaltó la sinceridad de su propuesta y el interés narrativo dentro del género por encima de la complacencia de *Colonia Montes de Oca. La carta de Franz...*, video sumamente discutido por el jurado y casi despreciado por los espectadores, contempla una imagen muy trabajada para una historia compleja donde se mezclan relatos en off, fragmentos documentales, citas de Borges y Kafka, narraciones paralelas, fotos fijas y alegorías sobre el Proceso Militar. Casi un video-ensayo, apartado de cualquier modernidad y al borde de la pretensiosidad intelectual. Por su parte, *Autorretrato* fue uno de los tantos trabajos de un minuto que participaron en Gesell, conmoviendo al jurado por su economía de recursos y por su mirada al objeto de seducción, en este caso, el cine y la personalidad de Hitchcock. *Seda blanca* fue el destacado film en 16 mm de la muestra, al concentrarse a contar una breve historia con cuidadas imágenes que, sin embargo, adolecen de una imperfecta utilización de la luz en interiores. Por último, *El esfuerzo* apuntó al humor negro y al poder de síntesis,

alejándose de otros trabajos limitados a seducir con un “chiste” de corta duración. En general, el nivel de la muestra estuvo por debajo de los videos del 92, aun cuando cierto interés visual, narrativo, temático y conceptual agruparan la totalidad de los trabajos.

Justamente, una fuerte marca temática fue la muerte. Filmaciones en cementerios, morgues, personajes al borde de la locura, registros de humor negro y terminal, historias invadidas por trágicos presagios o contadas desde un pasado siniestro resumieron la mirada particular de la mayoría de los realizadores. Este comentario excede cualquier definición o alcance estético y golpea las puertas de la sociología y el marco donde los jóvenes videastas deciden colocar hoy su cámara de video. Y digo jóvenes, porque los directores de la muestra tenían entre 17 y 25 años. Sus relatos se dirigían a la filmación del dolor y a la acumulación de ataúdes. Ya pasó la onda reviente de años anteriores, la moda del erotismo y, aparentemente, las historias cotidianas y los problemas sociales. Ahora, según nos cuentan estos videastas, el ojo de la cámara registra un destino apocalíptico, sin salida. Las razones se desconocen, pero los trabajos estuvieron ahí, recientemente terminados y casi filmados desde las catacumbas.

Otra de las cuestiones estuvo vinculada con la ausencia de una preocupación por la imagen video. Se filma desde las limitaciones de la televisión local, con primeros planos y relatos a cámara (Jorge La Ferla podría aclarar esto mucho más). Además, la muestra permitió reconocer, en muchos casos, precariedad en los medios utilizados y cierto desinterés por formular un relato, lo que se traduce en falta de ritmo. Deficiencias en el guión y el sonido, en algunos casos, empaldecieron algunos trabajos realizados desde la urgencia por participar en la muestra. Muy a pesar de los errores apuntados, los videastas continúan trabajando hacia la búsqueda de un lenguaje propio que los separe del montón de imágenes descartables que les comunican el cine y la televisión. Distintos lenguajes y opuestas miradas aparecieron esporádicamente en Villa Gesell. Si en la muestra de este año la disparidad teórica y conceptual estuvo expuesta en los 51 videos, esto tal vez quiera suponer que el camino a recorrer será más extenso del pensado de antemano. Acaso, de la misma acumulación cuantitativa surja un modelo de video independiente argentino. Mientras tanto, nos vemos en octubre en Córdoba. ■

## Concurso “La piñata de *El Amante*” ¡No nos olvidamos!

El sorteo se realizará el día 29 de mayo a las 13.30 hs. en el programa *La posada maldita*, en FM 97.9.  
Se entregarán tres videos, donados por **Renacimiento S.A.**, a los ganadores.  
Los resultados se publicarán en *El Amante* N° 16.

# Buenos Aires Herald

El diario argentino escrito en inglés

Founded 1876  
117th Year — 6006 (new series)

BUENOS AIRES, TUESDAY, MAY 4, 1993

20 Páginas - Precio: \$  
Recargo envío interior del país \$  
Precio: Uruguay \$U

## Banco de Italia case taken to court

IN A CASE foreshadowed several days earlier by Economy Minister Domingo Cavallo lawyer Luis Darrichon yesterday revealed he had filed a request for charges to be brought against former Central Bank officials who authorized the sale of Banco de Italia in 1987.

In the suit he brought last week on behalf of Banco de Italia depositors and employees he named Héctor Grieben Darrichon charged with the sale of the Rome-based Banco de Italia was sold to the Italian Ministry of Labor for a price of \$1.5 billion.

Among the accusations are that Darrichon and other authorities who authorized the sale of Banco de Italia were guilty of fraud.

Although Darrichon named several parties by name in the suit, Banco de Italia beneficiaries were not named.

there was no link between the two cases.

In the meantime as the Banco de Italia scandal unfolded, a new chapter Deputies Carlos Alvarez and Juan P. Cafiero (dissident Peronists) departed for Italy to discuss the possibility of wrongdoing in the provision of credit by that nation to Argentina.

The two Congressmen had asked Federal Judge María Julia Gaitaneri in March to open an inquiry into whether there was any relationship between Italy's massive corruption and loans offered by that nation to various nations including Argentina.

According to an article appearing yesterday in the Buenos Aires Herald, Italian courts may also be looking into an alleged connection with that country's Mafia as well as with the Mafia's drug trades. (NA-DYN)

U  
to  
on

US PRESIDENT Bill Clinton said yesterday he was committed to pressure Bosnian Serbs to accept a peace plan and was prepared to let US troops take part in UN peace-keeping efforts if an accord was reached.

"I want to evaluate them on their actions," Clinton said of the Bosnian Serbs while posing for pictures in the Oval Office. "We'll see what they do."

The leader of the Bosnian Serbs on Sunday accepted a UN-brokered plan to end the ethnic bloodshed worked out by mediators Cyrus Vance and Lord Owen. The plan faces a stiff battle to be ratified by the self-styled Serbian parliament.

"I hope the ... assembly will support the decision to sign on to Vance-Owen, and then we'll just see," said Clinton, who has dispatched Secretary of State Warren Christopher to Europe to win backing for using military force if the civil war continues.

Hesitant European allies withheld approval of Clinton's strategy to use force in Bosnia, pushing instead for peacekeeping troops to oversee the peace accord signed by the Bosnian Serbs.

Christopher, on a six-day trip seeking consensus behind Clinton's military proposals in case the settlement fails, got no assurances yesterday in either Paris or London. Christopher said he was skeptical that the peace agreement would hold up.



## ... new talks

promises.  
The strike has sent home a 6,000 steel workers in Brandenburg state around Berlin 10,000 engineering workers in eastern Germany's industrial heartland in Saxony. (Continued on page 8)

## Patt...

FORMER Deputy... ineligible to head... dates to represent...  
La Plata Federal... "unappealable" decision that Sunday because he... based his ruling on... from running non-members as candidates unless the organization's charter specifically permits so. (Continued on

**Buenos Aires Herald**  
El diario Argentino escrito en inglés  
con 116 años de prestigio

Azopardo 455 - Buenos Aires - Tel.: 342-8476/79 342-8470

## ITALY

FORMER Italian prime minister Giulio Andreotti yesterday ordered to stand trial on Mafia charges, defusing an explosive issue which risked sinking the newly-formed government.  
At the same time, the powerful ex-communists argued over whether to rejoin the cabinet.  
Andreotti, who faces trial on Mafia conspiracy charges, said in a statement he wanted his parliamentary immunity lifted and that he was ready to face court proceedings.  
Palermo magistrates have accused him of collusion with the Mafia and meeting its Godfather Salvatore "Totò" Riina. (Continued



plant in Zwic...  
t time in 60 y...  
er East Germ...  
their pay le

# CRÓNICAS CATÓDICAS

UN VIAJE AL FONDO  
DEL VIDEO, LA TELEVISION  
Y LA IMAGEN ELECTRONICA

## Fiesta en abril

por Jorge La Ferla

*"El criterio de selección será el de videoarte en el sentido más estricto, es decir que el carácter dominante de las obras deberá ser un trabajo de representación estética y no la información o la narración. Están entonces excluidos los videos documentales, militantes, las películas filmadas en video, los videos sobre arte, etc. Ese concepto de arte video será sin embargo manejado con un criterio amplio puesto que se trata*

*de buscar un carácter dominante en el criterio, pero no necesariamente único."*

**Video de Ramos.** Cuando el año pasado recibí estas pautas del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia para realizar el trabajo de selección de obras de video argentino para el Primer Festival Franco-Latinoamericano de Videoarte, me sentí un tanto molesto pues me parecía que, además de ser condicionantes, había una cierta ambigüedad en los parámetros que podrían determinar las tendencias expresivas en los trabajos buscados para la muestra. Hoy considero que, al menos, en estas consignas había un pensamiento ideológico en la convocatoria para este festival (en el que además participaron Colombia, Chile y Uruguay), que si bien no determinaba con exactitud la especificidad del material requerido, se acercaba a una definición de criterios dejando sentado al menos cuáles trabajos no entraban dentro de esta ambigüedad crepuscular que es el concepto de videoarte.

Justamente de esto se trata cuando uno considera los tres importantes eventos de video independiente desarrollados durante el mes pasado en nuestras costas.

**Pascuas de Resurrección (cada iglesia con su festejo propio).** A falta de acontecimientos del estilo a lo largo del año, se encimaron durante el último mes de abril varias jornadas, muestras y festivales. En esta confluencia que dice de la ausencia del más mínimo contacto entre las diferentes instituciones, al menos para no quitarse público, quedó planteada en todos sus niveles la hibridez de las narrativas, la confusión de los géneros y la vitalidad de una producción en video que no encuentra aún una tecnología, un formato, un circuito y una continuidad de producción. Durante Semana Santa se desarrollaron las ya tradicionales Jornadas Argentinas de Cine y Video Independiente, organizadas por la Unión de Cineastas y Videastas Independientes que pensamos debe ser Uncipar (¿Unci-vi-par?). La antigua y pionera institución de cineastas de paso reducido incorpora, literalmente en su nombre y desde hace tiempo en su convocatoria, al video. Este lógico *aggiornamento*, similar a lo que ocurre con el premio Méliès, es una respuesta frente a la languidez de las

producciones en cine en super 8 y en 16 mm. (Ya no existen en el país laboratorios de revelado de cine super 8 y de blanco y negro 16 mm. Ya no hay casi circuitos de exhibición de cortometrajes y además hay una crisis muy grande en el pensamiento de discursos que respondan al sistema tradicional de producción y realización cinematográfica.)

El video soporta con toda amplitud todas las transferencias de realizadores que hacen cine, pilotos de televisión, clips en video, además de todos los otros que superan o recrean estos acercamientos al medio investigando y utilizando sus diferencias y propiedades que son el origen de nuevas expresiones y narrativas del tipo más diverso. En Villa Gesell (ver para más detalles nota de Castagna), frente a la extrema heterogeneidad de los trabajos presentados quedó demostrada la dificultad por encontrar criterios uniformes para decidir los parámetros de preselección, de consideración de las obras por parte del jurado y en el otorgamiento de los premios. Uncipar siempre se caracterizó por una amplia concepción en la recepción de los trabajos de los realizadores independientes. La cuestión es que, frente a la profusión de estilos y calidad de los trabajos, se le vuelve complicado determinar categorías que diferencien búsquedas expresivas en las obras a seleccionar.

La Cinemateca Uruguaya, prestigiosa institución, ejemplo en el continente por su funcionamiento y preservación del patrimonio cinematográfico, organizó también durante Semana Santa, esta vez en la ciudad de Montevideo, el XI Festival Cinematográfico de Uruguay. La novedad este año fue la inauguración del Espacio Latinoamericano de Video, cuyo jurado debió trabajar en base a tres géneros: el experimental, el documental y el de ficción. El trabajo premiado, *Arde Gardel* de Diego Lascano, por ejemplo, podría haber competido en las tres categorías y es una muestra de la imposibilidad de transferir al video las categorías de género provenientes de la literatura y el cine. Lascano mismo crece como realizador cuando pasa del bando de la ficción con parámetros fílmicos a otra concepción más original en sus últimos trabajos al jugarse por nuevas variantes narrativas a través de la tecnología digital. Otro trabajo premiado, *Angeles*, de Raúl Perrone, muestra esa obsesión por transferir al

video toda una estética proveniente del cine en que el nuevo soporte aparece como una excusa productiva. El interesante resultado obtenido (ver nota de Pagés) muestra la validez de la propuesta aunque el deseo es que este realizador y su equipo puedan probar finalmente con el celuloide. En Montevideo por lo menos se marcaron mejor las aguas en el sentido de preservar un área en particular, la denominada experimental, que es la vertiente que englobaría toda la variedad de las producciones que mejores y originales resultados están obteniendo si hacemos un balance de lo más valioso de la producción de este último tiempo. Por otra parte se reconoce y separa en otra área la transferencia mimética de ficciones filmicas al video así como subsiste un área documental. Siendo estos dos los lugares de conflicto y entrecruzamiento.

Finalmente fue la S.A.V.I., Sociedad Argentina de Videastas, la que organizó la III Muestra Anual de Video Argentino y la mixtura fue nuevamente el criterio a seguir para establecer la *grilla* de los trabajos en competición. Coherente con esto fue la elección de los miembros del jurado, similar en su variedad al de Villa

Gesell, formado por prestigiosos realizadores de video y cine, gente de televisión, periodistas, gente de la cultura. Algunos veían video por primera vez. En los premios principales de la S.A.V.I. subsisten dos categorías insólitas: trabajos de corta y larga duración, sin más. En las menciones sólo priman conceptos limitados a los contenidos o categorías impresionistas, como por ejemplo: adaptación, tratamiento temático, belleza plástica, de los cuales ninguno otorga cabida propia a la vertiente experimental que innova con el medio. El caso del vencedor del premio mayor, en la categoría corta duración, es sintomático. Nos referimos a *The End* del joven Flavio Nardini, obra filmada en 16 mm, transcripta y editada en video U-matic. Estos 10 minutos vertiginosos de un largometraje nunca realizado constituyen en su esencia tecnológica y en su origen narrativo uno de los cruces entre el cine y el video. El video sirve para concluir un trabajo filmico que ni siquiera utiliza la moviola y se arma en una isla de edición. Si bien este trabajo no innova en el lenguaje de video, sirve como transición para que un director realice su obra prima y se muestre como un

futuro realizador con punch del cine argentino. La realización del deseo expresado el día de cierre de la muestra en la Sala A-B del San Martín, "como es muy difícil elegir, lo ideal sería tener una pantalla gigante en el Obelisco para mostrar todos los trabajos durante varios días", se constituiría en el acabóse patético del espíritu de toda muestra o manifestación por el estilo, cuya finalidad debería ser rescatar obras y autores, que un flujo indiscriminado no haría más que aniquilar. A pesar de que los vendedores de cámaras y dueños de escuelas de cine y video estarían de parabienes. Además esta tarea ya la cumple el Canal 30 del abonado de Cablevisión. La existencia de estas muestras es de fundamental importancia y es fantástico el esfuerzo realizado para llevarlas a cabo. Pero será muy importante jugarse y tratar de buscar los criterios de selección más apropiados a pesar de las inevitables subjetividades e injusticias. No buscar diferencias implica abortar una búsqueda y no reconocer los mejores y más innovadores trabajos que se están desarrollando en el video independiente. **¡Que Santa Clara de Poltergeist los ilumine!** ■

### Las Palmas de Pascuas

**Uncipar.** La carta de Franz sobre la condena de Kafka, de Carlos Vallina; *Autorretrato*, de Raúl Varela; *El Trochita*, de Gustavo Marangoni; *Seda blanca*, de Andrea Schnait, y *El esfuerzo*, de Ricardo Mazzola, y para la categoría juvenil: *Hoy me caso*, de Diego Jaker, y *Peli para siempre*, de Ursula Tassini.

**III Muestra Anual de la S.A.V.I.** (Sociedad Argentina de Videastas). Premios del Jurado: larga duración: *El Trochita*, Gustavo Marangoni. Corta duración: *The End. Los últimos 10 minutos*, Flavio Nardini. Premios del público: 1° *Angeles*, Raúl Perrone, 2° *Unhaj rito prohibido*, Alejandro Arroz, 3° *El Trochita*.

**XI Festival de Uruguay.** Experimental: *Arde Gardel*, Diego Lascano (Argentina). Documental: *Sueños de hielo*, Ignacio Agüero (Chile). Ficción: *Angeles*, Raúl Perrone (Argentina).

**Un minuto de gloria.** Está abierta la inscripción, para el Festival Mundial del Minuto.

Un video, una película, una animación de un minuto. Un jurado internacional decidirá en San Pablo cuáles serán los mejores. *Central de información del minuto* para el área hispánica: Argentina: Sabrina Farji. Tel.: (541) 8035320. Fax: (541) 8060318. España: Juan Carlos Pérez, Telemadrid. (341) 4417188. Fax: (541) 8060318. Fecha de cierre: 31/7/93.

**Méliès electrónico.** Está abierta la inscripción para el 11° Concurso Méliès (otra justa de cine que se convirtió casi exclusivamente en concurso de video). A decir verdad, debería cambiar su nombre por premio Nam Jum Paik o Bill Viola o David Larcher o, si prima el chauvinismo: premio Jean Paul Fargier, Alain Bourges, Robert Cahen, etc. Aunque en verdad era tal la inventiva y creatividad de Méliès que sin duda hubiera incorporado la imagen electrónica en su praxis. El tema es *La carta*, hay

grandes premios y se puede retirar el reglamento en el Servicio Cultural de la Embajada de Francia, Basavilbaso 1253; en Uncipar, Piedras 625; y en la Cinemateca Argentina, Corrientes 2092. Fecha de cierre: 31/8/93.

**Parabolic Sandra.** Sandra Kogut, carioca, 27 años, étoile del video francés y reciente ganadora del Premio de la Rockefeller Foundation visitará Buenos Aires durante una semana en el mes de mayo. S. K. es la realizadora de *Parabolic People*, 11 x 33, 1991, video producido por el Centro Internacional de Video de Creación de Montbéliard, uno de los trabajos más controvertidos y premiados del video mundial. El material de base de *Parabolic People* son los registros obtenidos dentro de unas pequeñas cajas negras ubicadas en las calles de Dakar, Moscú, Nueva York, París, Río de Janeiro y Tokio, donde la gente tenía 30 segundos para quedarse frente

a cámara y hacer lo que más quisiera. El resto fue trabajado en un equipo de edición digital ultrasofisticado, siendo la Kogut la primera videasta del continente que tienen acceso a la tecnología de compaginación numérica. Sandra Kogut realizará un workshop intensivo de creación en video y presentará su obra completa en Video Espacios el 23 de mayo y el día viernes 28 de mayo disertará junto a un calificado panel en la Facultad de Arquitectura y Diseño Gráfico, en Ciudad Universitaria, sobre el tema del "Diseño en el video de creación", ambos eventos a las 19:00 hs.

**Narcisa Hirsch.** La señora Narcisa Hirsch, realizadora de referencia fundamental del cine experimental argentino, hace una presentación de su nueva obra, *La Pasión según San Juan*, el día 17 de mayo a las 19 hs. en el Espacio Giesso, Cochabamba 370. La obra de esta realizadora marca pautas desde hace años en una búsqueda que está retomando actualmente el video de creación actual. ■

## Video menú

# El cine en pantuflas

por Jorge García

**Alto espionaje** (*The Spy Who Came in From the Cold*), 1965, dirigida por Martin Ritt, con Richard Burton, Claire Bloom.

La carrera de Martin Ritt no se caracteriza por los grandes aciertos cinematográficos. Sin embargo, sobre una novela de John Le Carré, en riguroso blanco y negro y con un excelente Richard Burton, logra transmitir con gran intensidad el verdadero rostro del mundo del espionaje a través de un antihéroe alcohólico y mercenario, antítesis absoluta de los James Bond de la época.

VCC 24 30/5, 15, 17 y 19 hs.

**Angel de venganza** (*Angel of Vengeance* o *Ms 45*), 1981, dirigida por Abel Ferrara, con Zoe Tamerlis, Steve Singer.

Primera película de Abel Ferrara donde ya se manifestaba con elocuencia su potente estilo visual. En esta historia de mujer-muda-violada-dos-veces-que-busca-venganza-en cualquier hombre que se le acerque, desata un ritual de color y violencia que alcanza su clímax en la delirante secuencia del baile de disfraces. El primer violador (el de la cara pintada) es el propio Ferrara.

VCC 19 20/5, 22 y 24 hs.

**El calor y el polvo** (*Heat and Dust*), 1983, dirigida por James Ivory, con Julie Christie, Greta Scacchi.

James Ivory es generalmente conocido y sobrevalorado por sus aburridos y remilgados films de época. Pero existe en su obra la llamada vertiente hindú, a la que pertenecen este film y *Bombay Talkie*, en la que se acerca al enfrentamiento de culturas con una vibración emocional ausente en sus películas más famosas. En video se consigue como *Noches de oriente*.

Space 24/5, 22 hs.

**La dama de blanco** (*Lady in White*), 1988, dirigida por Frank La Loggia, con Lukas Hass, Alex Rocco. De Frank La Loggia, salvo este segundo film que se consigue en video, no tenemos mayores referencias. Combinando la comedia costumbrista de los 60 con una aguda visión del mundo de la infancia y elementos del cine fantástico, logra sin recurrir a ningún efectismo y trabajando esencialmente sobre los climas, una extraña película de muy

recomendable visión.

VCC 26 23/5, 22 hs.; 24/5, 2 hs.

**Dios sabe cuánto amé** (*Some Came Running*, 1958), dirigida por Vincente Minnelli, con Frank Sinatra, Dean Martin.

Uno de los géneros en que Minnelli se expresó con más originalidad fue el melodrama. Este es probablemente el mejor de los que hizo, con Sinatra, Martin y Mac Laine en los papeles de su vida. Con una puesta en escena casi mágica en su perfección, las pequeñas alegrías y las grandes decepciones de estos personajes. En un tranquilo pueblito norteamericano, nos llegan con una transparencia emocional absoluta. La secuencia final es uno de los grandes momentos de la historia del cine. Una obra maestra insoslayable.

TNT 28/5 14 hs., 29/5 5 hs.

**Fanny y Alexander** (*Fanny and Alexander*), 1983, dirigida por Ingmar Bergman, con Pernilla Aldwin y Bertil Guve.

Por el momento, último film ficcional de Bergman. En esta saga familiar, el universo del director, con sus claros y sus oscuros, nos llega a través de los ojos de un chico. Grandes momentos dramáticos, extraordinaria iluminación de Sven Nykvyst y, como siempre, una notable dirección de actores. Auténtico testamento bergmaniano.

Space 24/5, 24 hs.

**El forastero** (*The Life and Time of Judge Roy Bean*), 1972, dirigida por John Huston, con Paul Newman, Ava Gardner.

En John Huston se alternan sin ningún tipo de discriminación las buenas películas, con las regulares y las malas. Con guión de John Milius, *El forastero* pertenece al primer grupo y es un western atípico, con una delirante galería de personajes secundarios, en la que aparece uno de los temas más caros al director: el deseo de alcanzar un objetivo y la imposibilidad de lograrlo. Después de correr todo tipo de vicisitudes, Newman morirá sin llegar a conocer a la espléndida Ava Gardner.

Space 19/5, 20 hs.

**Flor del desierto** (*Desert Bloom*), 1986, dirigida por Eugene Corr, con Jon Voight, Ellen Barkin.

De este desconocido director, aparece este notable film, ambientado en un pequeño pueblo de Nevada a comienzos de los 50. Con las pruebas atómicas como telón de fondo de la narración y por medio de una puesta en escena ascética y contenida, Corr construye una certera visión de un grupo familiar en disolución. Las excelentes actuaciones ayudan. Una joyita.

CV 5 21/5, 22 hs.; CV 31 22/5, 22 hs.

**Un gran día en la mañana** (*Great Day in the Morning*), 1956, dirigida por Jacques Tourneur, con Robert Stack, Virginia Mayo.

Los acercamientos de Tourneur a los distintos géneros siempre fueron muy personales. Es así que sus films negros, sus películas de terror y sus westerns no se parecen a ninguno de los conocidos. Este poético western tiene como protagonista a un individualista empedernido que durante la Guerra Civil se niega a tomar partido por alguno de los bandos en pugna. Notable la utilización del color con sentido dramático.

TNT 23/5, 23.30 hs.

**Un lugar en ninguna parte** (*Running on Empty*), 1988, dirigida por Sidney Lumet, con River Phoenix, Christine Lahti.

En una carrera plagada de pesadeces y teatralidades, Lumet esporádicamente se ilumina y dirige alguna buena película. Es el caso de este road-movie (que en video se consigue como *Al filo del vacío*), en el que narra la odisea de una pareja de ex militantes de los 70 y sus dos hijos, que insólitamente no han renunciado a sus ideales ni se han convertido en yuppies, con una garra y fluidez totalmente infrecuentes en su obra.

Space 20/5, 18 hs.

**Los magníficos Ambersons** (*The Magnificent Ambersons*), 1942, dirigida por Orson Welles, con Joseph Cotten, Agnes Moorehead.

Segunda película del gran Orson, retratando a una familia sureña. La película fue remontada y masacrada por la productora, que dejó la versión original de dos horas veinte en 88 minutos, desapareciendo todo el proceso de la decadencia familiar. Con sus asombrosos planos-



secuencia, quedan los fragmentos geniales de una obra maestra.

TNT 25/5, 21 hs.

**Los delincuentes** (*Thieves Like Us*), 1974, dirigida por Robert Altman, con Keith Carradine, Shelley Duvall.

Posiblemente el mejor film de una carrera en líneas generales detestable. Remake de *They Live by Night*, 1948, de Nicholas Ray. En oposición al romanticismo de ésta, la película tiene una narración distanciada y ascética con una notable utilización de la banda de sonido y una vívida recreación de los Estados Unidos de la Depresión.

CV 24 29/5, 20 hs.

**El ocaso de un pistolero** (*The Shootist*), 1976, dirigida por Don Siegel, con John Wayne, Lauren Bacall.

En la carrera con altibajos pero siempre interesante de Siegel, *The Shootist* es uno de los puntos más altos. Western crepuscular si los hay y última película de Wayne, narra la historia de un pistolero que está muriendo de cáncer (como el mismo protagonista) que trata de tener un digno final. Notable final para la carrera de Wayne y auténtica reflexión sobre el hombre frente a su mito. Se consigue en video como *El tirador*.

CVS 18/5, 10, 12, 14 y 16 hs.

**Resurrección** (*Resurrection*), 1980, dirigida por Daniel Petrie, con Ellen Burstyn, Sam Sheppard.

Dentro de una carrera irrelevante y sobre un gran guión de Lewis John Carlino, Petrie logra la que es posiblemente su única película recordable. Relatando la historia de una mujer que vuelve de la muerte con poderes sobrenaturales, Petrie nos ofrece una emocionante reflexión sobre los límites de la vida mediante una narración sin estridencias y con una excelente Ellen Burstyn.

TNT 18/5, 21 hs.

**Siete mujeres** (*7 Women*), 1966, dirigida por John Ford, con Anne Bancroft, Margaret Leighton.

Última película de Ford y auténtico canto del cisne del maestro. Con una puesta en escena de un

despojamiento casi oriental, Ford posa una piadosa mirada sobre este universo de mujeres reprimidas, donde hasta el rol masculino lo cumple una de ellas (Anne Bancroft). El final, con su combinación en un mismo plano de rabia, impotencia y heroísmo, es uno de los más inolvidables de la historia del cine.

**TNT 28/5, 16.30 hs.**

**Lo que no fue** (*Brief Encounter*), 1945, dirigida por David Lean, con Trevor Howard, Celia Johnson.

David Lean antes de dedicarse a las mamotéticas superproducciones de los últimos años dirigió varias pequeñas películas con gran sensibilidad. *Lo que no fue*, con su simple historia de acercamiento y desencuentro y su rigurosa utilización de tiempo y espacio, es sin duda una de las mejores. Para ver sin reservas.

**VCC 24 19/5, 19, 21 y 23 hs.**

**El príncipe y la corista** (*The Prince and the Showgirl*), 1957, dirigida por Laurence Olivier, con Marilyn Monroe, L. Olivier.

Laurence Olivier fue siempre particularmente inepto como realizador y aquí lo ratifica. Además, como actor de comedia, es un pelmazo, pero Marilyn brilla como un diamante y su sola presencia justifica soportar la incapacidad de su partenaire y director.

**Space 21/5, 18 hs.**

**Thelonious Monk** (*Straight No Chaser*), 1988, dirigida por Charlotte Zwerin.

La pasión por el jazz de Clint Eastwood lo llevó no sólo a dirigir la recordable *Bird*, sino a ser en el mismo año el productor ejecutivo de este documental sobre otro de los grandes del jazz. Excelente oportunidad para ver al "monje" en acción en numerosos temas. Ineludible para amantes del jazz y de la música en general.

**HBO 17/5, 16.30 hs.; 20/5, 18 hs.; 25/5, 7 hs.; 27/5, 22 hs.**

**La ley del deseo**, 1987, dirigida por Pedro Almodóvar, con Eusebio Poncela, Carmen Maura.

Dentro de la sobrevalorada carrera de Pedro Almodóvar, *La ley del deseo* es uno de los puntos más altos. El humor irreverente y la pasión por el melodrama del director se muestran aquí más desbordados que nunca logrando algunos de los picos emocionales mayores de su obra con una insuperable Carmen Maura.

**Space 15/5, 24.00 hs.**

## Tabla de cine en televisión

|                                    |                        | Q  | FF | JG | GJC | GN | HB |
|------------------------------------|------------------------|----|----|----|-----|----|----|
| Adiós al rey                       | John Milius            | 7  | 6  | 4  | 6   | 6  |    |
| Alrededor de medianoche            | Bertrand Tavernier     | 6  | 7  | 5  | 6   | 7  | 9  |
| Alto espionaje                     | Martin Ritt            |    |    | 8  |     |    |    |
| El amor brujo                      | Carlos Saura           |    |    | 5  | 5   |    |    |
| Un amor en Florencia               | James Ivory            | 5  | 8  | 3  | 4   | 3  | 5  |
| Amor y crimen pasional             | Mike Newell            |    |    | 7  | 6   |    | 7  |
| Angel de venganza                  | Abel Ferrara           | 10 |    | 8  | 9   |    | 10 |
| La bamba                           | Luis Valdez            |    |    | 6  | 7   |    | 6  |
| Batman                             | Tim Burton             | 8  | 8  | 6  | 5   | 6  | 6  |
| Bend of the River                  | Anthony Mann           | 9  | 10 | 8  | 8   | 8  |    |
| Betty Blue                         | Jean Jacques Beineix   | 7  | 6  | 4  | 4   | 8  | 7  |
| Bird                               | Clint Eastwood         | 6  | 6  | 8  | 9   | 8  | 9  |
| Los buitres tienen hambre          | Don Siegel             |    |    | 7  |     |    | 7  |
| El calor y el polvo                | James Ivory            | 8  | 8  | 7  |     |    |    |
| Caracortada                        | Brian De Palma         | 5  |    | 8  | 10  | 4  | 10 |
| La ciudad de las mujeres           | F. Fellini             | 6  | 6  | 4  | 8   |    | 4  |
| Cocodrilo Dundee                   | Peter Faiman           | 7  | 7  |    |     | 7  |    |
| La comezón del séptimo año         | Billy Wilder           |    | 6  |    |     | 6  | 7  |
| Las cosas del querer               | Jaime Chavarrri        |    |    | 4  | 5   | 6  | 5  |
| Cuarenta y ocho horas              | Walter Hill            | 9  | 8  | 8  | 7   | 8  | 9  |
| La dama de blanco                  | Frank La Loggia        |    |    | 8  | 8   | 7  |    |
| Desayuno en Tiffany's              | Blake Edwards          | 3  | 8  | 7  |     |    | 10 |
| Dios sabe cuánto amé               | Vincente Minnelli      | 7  | 8  | 10 | 10  | 10 | 10 |
| Un domingo en el campo             | Bertrand Tavernier     | 7  | 8  | 6  | 6   |    | 7  |
| Dos contra la ciudad               | José Giovanni          | 7  | 9  | 6  | 7   | 8  | 8  |
| Ella tiene un lazo amarillo        | John Ford              | 9  | 10 | 8  | 9   | 9  | 9  |
| El extraño                         | Orson Welles           | 6  | 9  | 7  | 8   |    | 8  |
| Fanny y Alexander                  | Ingmar Bergman         | 4  | 9  | 10 | 10  | 5  | 7  |
| La fiesta de Babette               | Gabriel Axel           | 8  | 10 | 6  | 5   | 7  | 8  |
| El forastero                       | John Huston            |    |    | 8  | 7   |    | 8  |
| Flor del desierto                  | Eugene Corr            |    |    | 8  |     |    |    |
| Fort Apache                        | John Ford              | 10 | 10 | 8  | 9   | 10 | 10 |
| Frankenstein Unbound               | Roger Corman           | 4  | 6  | 4  | 4   | 4  | 7  |
| Fuga al amanecer                   | John Landis            | 7  | 8  | 5  | 4   | 6  | 2  |
| FX-Efectos especiales              | Robert Mandel          | 4  | 3  | 6  | 5   | 4  | 7  |
| Un gran día en la mañana           | Jacques Tourneur       | 9  |    | 8  | 7   |    |    |
| Henry, retrato de un asesino       | John McNaughton        | 7  |    | 8  | 8   | 7  | 10 |
| Haciendo al Sr. Perfecto           | Susan Seidelman        | 8  | 8  | 4  | 8   | 7  | 2  |
| El honor de los Prizzi             | John Huston            | 7  |    | 7  | 8   | 8  | 9  |
| Jesse James                        | Henry King             |    |    | 7  |     |    | 8  |
| La ley del deseo                   | Pedro Almodóvar        | 9  | 9  | 7  | 9   |    | 9  |
| La leyenda del santo bebedor       | Ermanno Olmi           |    | 9  | 7  | 8   | 6  | 9  |
| Un lugar en ninguna parte          | Sidney Lumet           | 8  |    | 8  |     | 8  |    |
| Lisa, un amor para la eternidad    | Marco Ferreri          |    |    | 8  | 9   |    | 10 |
| Los magníficos Ambersons           | Orson Welles           | 7  |    | 9  | 8   |    | 9  |
| Los delincuentes                   | Robert Altman          |    |    | 8  | 8   |    |    |
| El Mesías salvaje                  | Ken Russell            |    |    | 7  | 6   | 5  |    |
| Mientras la ciudad duerme          | John Huston            | 9  | 10 | 9  | 10  | 10 | 10 |
| Un mundo aparte                    | Chris Menges           | 7  | 8  | 4  | 5   | 7  |    |
| Noche de brujas                    | John Carpenter         | 10 |    | 6  | 10  | 10 | 10 |
| La noche de los muertos vivos      | Tom Savini             |    |    |    |     | 8  |    |
| La noche de Varennes               | Ettore Scola           | 7  | 6  | 4  | 3   | 5  | 7  |
| La noche                           | Michelangelo Antonioni | 7  | 7  | 3  | 7   |    | 3  |
| El ocaso de un pistolero           | Don Siegel             |    |    | 9  | 9   | 9  | 8  |
| La pareja desaparece               | Herbert Ross           |    |    | 6  | 8   |    |    |
| El fantasma de la Opera            | Dwight H. Little       |    |    |    | 1   | 3  |    |
| Punto límite                       | Kathryn Bigelow        | 9  | 9  | 4  | 4   | 10 | 9  |
| El príncipe y la corista           | Laurence Olivier       |    | 5  | 6  | 5   |    |    |
| Lo que no fue                      | David Lean             |    | 8  | 8  | 7   | 10 | 7  |
| Rancho Notorious                   | Fritz Lang             |    |    | 7  |     |    | 7  |
| Relaciones peligrosas              | Stephen Frears         | 5  | 8  | 7  | 7   | 7  | 9  |
| Resurrección                       | Daniel Petrie          |    |    | 8  |     |    |    |
| Río Lobo                           | Howard Hawks           |    |    | 7  |     |    | 8  |
| Robin y Marian                     | Richard Lester         | 5  | 6  | 6  | 5   |    |    |
| The Rookie                         | Clint Eastwood         | 8  | 7  |    | 5   |    | 7  |
| Scanners                           | David Cronenberg       | 8  | 7  | 5  | 7   | 7  | 8  |
| Sexo, mentiras y video             | Steven Soderbergh      | 8  | 8  | 8  | 8   | 5  | 6  |
| La señora del lago                 | R. Montgomery          |    |    | 4  |     |    |    |
| Sierra Alta                        | Raoul Walsh            | 9  | 9  | 7  | 8   | 9  | 9  |
| Siete mujeres                      | John Ford              | 10 | 10 | 9  | 10  | 9  | 9  |
| El silencio de los inocentes       | Jonathan Demme         | 9  | 8  | 5  | 6   | 10 | 4  |
| Sobreviven                         | John Carpenter         | 8  |    | 5  | 7   | 5  | 7  |
| Subway                             | Luc Besson             | 5  |    |    | 3   | 6  | 2  |
| Sucedirá mañana                    | Daniele Lucchetti      |    |    | 6  | 7   |    | 5  |
| Thelonious Monk/Straight No Chaser | Charlotte Zwerin       |    |    | 8  |     |    | 9  |
| La trampa de Venus                 | Robert von Ackeren     | 8  | 7  | 5  | 7   |    | 5  |
| Los tres hermanos del diablo       | John Ford              | 10 | 10 | 7  | 8   | 10 | 6  |
| Un tropiezo llamado amor           | Lawrence Kasdan        | 4  | 7  | 8  | 8   | 5  | 7  |
| Valentino                          | Ken Russell            |    | 2  | 1  | 1   |    | 1  |
| Viaje a la esperanza               | Xavier Coller          |    |    | 5  | 6   |    |    |
| Viaje insólito                     | Joe Dante              | 7  | 8  |    | 5   | 6  | 5  |
| El volar es para los pájaros       | Robert Altman          |    |    | 4  | 2   |    | 5  |
| Duro de matar                      | John McTiernan         | 9  | 9  | 6  | 8   | 8  | 9  |

# EL AMANTE C I N E

VENDE

Anuncie en *El Amante*

Llámenos al 322-7518  
de 14 a 19 hs.

# LA TRIBU



UNA RADIO NO COLONIZADA  
FM 88.7 MHz

Lambaré 873, Almagro  
(1185) Tel: 89-0489

*¡Cumplimos tres años y seguimos siendo una realidad!*

Más de 40 canales de aire y cable difunden el único programa de video argentino realizado por profesionales.

# VIDEO PRIVADO

Conducen: *Norberto Sciscioli - Coco Acevedo*

Participación especial: *Graciela Klix*

Colabora: *Eduardo Graillat*

Ahora también **CABLEVISION** Canal 15, jueves 17 hs.

Nos acompañan: Transeuropa Video / Transmundo Home Video

Tauro Video / El Toboso-Restaurante  
Cinetécnica Video Profesional / Video Business / Video Collección /  
El gallo restaurante / Secretaría de Programación

para prevención de la drogadicción y lucha contra el narcotráfico

**ASOCIADOS en medios de comunicación**

Ayacucho 467 - 6° P. OF. 4 (1026) Bs. As. Tel. Prov. 953-3948



## No la mires de afuera. Hacé tu película.

**Producción y post-producción  
Multiformato. Proyecciones.  
Equipos de exteriores.**

**Combinando:** Super VHS-Profesional - HI-8  
3/4" Low-Band/High-Band SP  
Betacam SP  
Todo con Time Code  
En Pal o NTSC



**Con nosotros podés!**

Suipacha 831 1° A  
Tel./ Fax 311-3793 Radio Llamada 311-0056  
315-2171 Código 17470

# Videocadernos

*"El poder de la palabra sobre video,  
TV e imagen electrónica."*

Una publicación de Nueva Librería.

En venta en la redacción de *El Amante*.

## Taller de escritura "Los viajeros"

a cargo de **Rodrigo Tarruella**

Poesía • Narrativa • Periodismo  
Guiones y otras yerbas

Inscripción e informes: CASAL DE CATALUNYA  
Chacabuco 863 • 304-4141 / 26-8359

Del destino nadie huye.  
Todos escuchan **Después de hora.**

- Diana Segovia
- Leonardo Martinelli
- Judith Santillán
- Gabriel Costoya

**Viernes 22 hs. • Alfa 106.9**

Videos  
C y M

LARREA 1259  
84 84 88

# EL AMANTE C I N E

ofrece a  
instituciones y  
cineclubes del  
interior  
conferencias y  
ciclos de video

**322-7518**  
de 14 a 20

## Pensando en voz alta

Un espacio dedicado a la reflexión y la cultura

Con la conducción de:

**Silvia Zimmermann del Castillo**

y la participación de:

Marcelo Pacheco (plástica)

Hugo Mujica (reflexión)

Rose Marie Armando (agenda cultural)

José Federico Westercamp (ciencia)

Musicalización: Eduardo Notrica

**RADIO CULTURA FM 97.9 MHZ**

Lunes a viernes de 11 a 12 hs.

## DISPAREN SOBRE EL AMANTE

### Querida gente del *El Amante*:

Un escolástico de la Edad Media reunió a sus discípulos y, en una brillante disertación probó, sin lugar a dudas, la existencia de Dios. Al concluir, y ante el estupor de sus alumnos, prometió que al día siguiente probaría, sin lugar a dudas, su no existencia. La tarea era simple, sólo tenía que comenzar por el final, sabiendo lo que quería probar buscaba razones que lo avalaran.

Así es como los imagino a ustedes. Visceralmente les gusta o no una película y luego buscan desesperadamente cómo destrozarla o elevarla. Por mí está bien. Me conmueve cuando Quintín hace esas expiaciones en las que confiesa cómo trata de racionalizar lo irracional. Por lo menos él lo intenta ("Acero para matar", N° 12; "El gordo, mi mujer y yo", N° 13; "El juego de las risas", N° 14). Noriega, en cambio, es fiel a sus instintos, ni siquiera sospecha que puede equivocarse. Cuando estoy de acuerdo con él, es original, divertido e inteligente. Cuando sus instintos y los míos se contraponen, es un gusano.

Pero un gusano con razones que, aunque considere bárbaras, debo aceptar como valederas.

Sin embargo al leer "Macaneando con IRA" y "Hombre rico, hombre pobre", ambos artículos con la firma de Pagés, no puedo menos que reaccionar. Si a Pagés no le gustó *El juego de las lágrimas*, lo acepto. Pero, que entre sus razones ponga el ruido de la orina de un negro sobre el piso, y si a Fergus le gustó o no ayudar a orinar al susodicho negro, me parece, si no ridículo, sospechoso. Luego nos da a entender que se dio cuenta apenas vio a Dill que ésta era un varón. ¡Vamos! Si yo fuera suspicaz diría que más de un varón heterosexual se sintió atraído por Dill sin imaginar que era hombre porque a ellos un varón, aunque tenga el cuerpo descomunal de Dill, no les atraería. Claro que al descubrir que era varón, a la salida del cine con suficiencia sobraron a los amigos con ese "¡cómo no te diste cuenta!". Cosas del machismo.

Me pregunto si entre los ilustres ciegos que nombra Pagés no podríamos incluirlo a él. ¿Qué le hizo pensar que Jody creía estar viviendo una historia de amor? ¿Creen que Jody quería llevar a Jude a su casa y presentarla con sus padres o quería solamente eso? Aparte de ciego Pagés es sordo, Jody no es inglés, es de Antigua, que queda en el Caribe y considero que es bastante improbable que pueda saberse por la pronunciación de "fuck you" si es caribeño o neoyorquino. Si sigo con la lección de geografía, la primera parte de la película transcurre en Irlanda del Norte que queda bien lejos de Piccadilly Circus, donde según Pagés Jude trabajaba antes que Jody creyera que era una escolar.

Soy una de esas personas que se sintió arrastrada a ver algo que no resultó lo que esperaba. Pero con una crónica adversa como ésta estoy tentada de verla otra vez, a ver si descubro que es una gran película.

En cuanto a la virilidad de Clint Eastwood y la mariconada de Al Pacino, si para Pagés la medida de un hombre es no mover un músculo de la cara y no mostrar jamás un sentimiento, lo lamento por él.

¿Por qué no puede cada uno hacerse cargo de sus gustos, si no inteligentemente, por lo menos honestamente?

¿No sería más honesto si Pagés dijera "me encanta Clint Eastwood" y punto, en vez de querer convencernos de que esa cara de mármol que tiene la heredó de la tragedia griega?

Hasta la próxima.

Cristina Figueredo

### Señores de *El Amante*:

Leo su revista desde el N° 1 y realmente festejamos con mi novia la salida mes a mes.

Apasiona leer críticas y comentarios tan dispares sobre cine, en un lugar donde la apertura es moneda corriente, aunque a veces hay que bancar supuestos "vuelos intelectuales" como los de Roberto

Pagés.

**Comienzo.** ¡Qué mala leche puso (y predispuso) para ver *El juego de las lágrimas*! Después de leer su escrito (¿crítico?) sobre la película, me vinieron algunas apostillas (y preguntas), tal como a él se le ocurrieron después de ver la mencionada película.

**Desarrollo.** 1) Acostumbro leer las críticas cinematográficas en los periódicos, ¿debo ser por ello un "desprevenido y desorientado lector"? 2) Vimos (con mi novia) la película y nos gustó, ¿somos entonces "disfrutantes"? 3) ¿Con qué empresa encuestadora trabaja Pagés, que al salir del cine vio que (los espectadores) salimos "desilusionados, distantes, disfrutantes (¡ah, la complicación!) y desencajados", preguntándonos no sé qué acerca de los cronistas del mundo? 4) No dudo de que para criticar una película haya que ser riguroso pero, ¿realmente tan alto (y atendible) fue el volumen del ruido de la orina del negro Whitaker? 5) Para Pagés, Jody/Whitaker es ciego porque estaba viviendo una historia de amor con Jude/Miranda Richardson; reconocamos, tal vez, que Jody era ingenuo, pero, ¿dónde vio Pagés tal historia de amor?, ¿ése pintaba como un levante! 6) El comentario sobre la americanidad de Whitaker y sus "fuck you" me parece irrelevante y de poco vuelo crítico.

Sólo Pagés puede prestar atención a esa boludez (perdón, todos sabemos que no podemos adjetivar así a un crítico serio) con tal de escribir algo "en contra de".

**Epílogo.** Creo que Pagés debería intentar ir a ver películas sin leer otras críticas para no prejuzgar y juzgar de manera cerrada y bobalicona, y a la vez tratar de disfrutar como si fuera "la primera vez".

**Final.** Pagés dijo que Fergus/Stephen Rea tal vez fuera un paparulo; que el jefe de la célula IRA era un pelotudo, y que Neil Jordan es tramposo, jodón y cretino.

Me pregunto: Pagés, después de escribir escritos como el del N° 14, ¿se mira al espejo?

Hugo Linares

### Gente de *El Amante/Cine*

Como me siento un poco como el lector que aparece en el n° 14 en que a veces dan ganas de aplaudirlos y a veces de asesinarlos, me siento en la obligación (personal y cinéfila) de escribirles en relación con algunas de las notas del número mencionado.

Vayamos por partes:

a) Disiento sólo parcialmente con Pagés en su crítica de *El juego de las lágrimas*. Si bien resulta claro que lo que pretende mostrarse como conflicto de identidad es un conflicto del engaño (del director hacia el público), no me parece tan execrable como el comentario la muestra (ni mucho menos tan excelente como los otros medios la alabaron). Me da la sensación de que tanto alboroto por la película (seguramente por la famosa escena que nadie quería develar, indicio que si nadie lo quiere decir es porque no hay mucho más que pueda llegar a ser interesante) lo llevó a Pagés a observarla con ganas de despedazarla, sin encontrarle nada aparte de las canciones. De todas formas, en medio de tanto palabrerío se le escaparon un par de cosas, a saber: 1) ¿cómo mierda hicieron los militantes del IRA para escapar del ataque a la casa, si da toda la sensación de que han sido rodeados y, para colmo, los están bombardeando? 2) Lo fácil que resulta escapar de una isla a la otra del reino y conseguir trabajo. Jordan muestra en sólo cuatro imágenes cómo Fergus pasa del bombardeo en el bosque a estar trabajando en una obra en construcción, previo paso por un barco que lo saca "furtivamente", lo que se dice síntesis desorientadora.

b) Coincido con Quintín en el comentario de *El caso María Soledad*, una de las peores películas que el cine argentino dio en bastante tiempo (se entiende, de las que tuvieron pretensiones serias). Quintín señala la ambigüedad en el marcado de los personajes desde la visión del director. Podría incluso agregarse que a pesar de

pretender ponerse del lado de las víctimas, utiliza en el film procedimientos propios del autoritarismo. Porque lo peor no es que no se utilicen los verdaderos nombres de los protagonistas, sino que los únicos que aparecen con sus nombres reales son las víctimas. Mientras las víctimas son mostradas en su entorno y con sus nombres verdaderos, los victimarios están aislados de todo el contexto y ninguno posee nombre. El anonimato en que los sumerge Olivera les otorga mayor impunidad y hace poco creíble a la historia (especialmente para quienes no la siguieron detalladamente, o la desconocen), y deja caracterizados a los asesinos sólo como gente poderosa contra la cual no se puede hacer demasiado. En ese sentido, el film de Olivera en lugar de incitar, de mover en el espectador la capacidad de acción, la detiene, la anula. Posibles soluciones para Olivera: arriesgarse a hacer algo definido en ese sentido. O se construye una ficción en la cual todos tienen nombres ficticios y que aluda al tema o se hace una película donde todos son llamados por su nombre. Una perla en el camino de Olivera: cuando los cronistas de los medios televisivos asedian a los jueces y al "subcomisario" en Catamarca, si bien aparecen los micrófonos de los distintos canales, en ningún momento aparece ninguna cámara de televisión registrándolo (¡la televisión es sonido!). Eso aparte de lo ridículo que suena que un periodista le pregunte al juez si va a dictar la prisión preventiva de El Flaco.

c) Discrepo con Tarruella en cuanto a *Funes* y sólo parcialmente. Reconozco que no es el mejor cine que se puede hacer en nuestro país, que hay actores que hacen de sí mismos, que Volonté es inentendible, que la mezcla de actores está pensada en el rédito comercial —aquí y afuera—, que sólo faltaba que Juan Cruz Bordeu hiciera de hijo de Graciela Borges, pero al fin y al cabo, por momentos hay un atisbo de trama —especialmente en la relación entre Funes y su sobrino— que la hace un poco más agradable. Que no pasa de eso, seguro. Con *De la Torre* he tenido pesadillas mucho peores.

Como podrán darse cuenta, sólo puedo comentar de lo que vi, que en *La Plata*, con sólo dos cines, es más bien poco. Ya se sabe que cada vez estamos más cerca del cuarto mundo afuera de la Capital. Un abrazo.

José Luis Visconti

#### Carta a *El Amante*:

Compañeros, correligionarios, *El Amante* y *Film* son lo mismo (diría el MAS, pero no), hermanos y hermanas de mi patria, niños ricos que tienen plata y tristeza, niños pobres que tienen tristeza y hambre, que no plata, caminantes de un camino parecido, ahí va mi sermón de la ventana.

1. Me he leído en el último número de *El Amante* y me veo medio deslenguado. Convencido de haberme ganado, ya, la ira de don monseñor Quarracino y otros (Ognenovich, Lombardero, maybe Béliz) no deseo que caiga sobre mí el enojo del buen Dios.

2. Baso mi presunción —mi temor— en lo que creo son "avisos": en los dos últimos números de la revista han salido mutilados párrafos de notas mías:

a) En el final de "Erotismo y pornografía en el cine" (ya ven, me lo tengo merecido) una referencia a Hitchcock desapareció y yo quedé descolocado cuando vi que los héroes "desconcertados" de mi nota se habían transformado en "desconocidos". Para los coleccionistas de *El Amante* (son muchos, me consta) el tramo final correcto es el siguiente: "repetida imagen de una mujer o de un hombre que son siempre los mismos. HITCHCOCK NO SE HIZO SOLO FAMOSO POR EL "SUSPENSO". Ese cliché de los espíritus perezosos queda sepultado por los besos y las miradas que alteraron el pulso de millones de personas, más que los peligros temporales de sus héroes DESCONCERTADOS". (Las mayúsculas informan sobre el párrafo ausente y la palabra cambiada.)

b) En el número 14, la nota sobre *El juego de las lágrimas* elude el final del punto 5 y, de paso, desiste de nombrar al 6 (qué va a decir el 6; y si se enoja; y si se multiplica y aparece tres veces, señal diabólica según una serie insufrible de films: *Pesadilla, 1, 2, 3...* creo). El asunto era así: "5. (...) Azorado, perplejo, engañado, desconcertado, sorprendido, absorto, Fergus vomita.

6. Azorado, perplejo, engañado (?), desconcertado, sorprendido, absorto, el espectador se pregunta: '¿Recién se aviva?'

Esto remite...".

Por lo demás, en el punto 4 "el catolicismo de los irlandeses avasallado por el poder político protestante" no deja "escuelas" sociales, económicas, políticas y religiosas sino "SECUELAS". Las escuelas sociales, se sabe, bordonean portantieros, moras y araujos; las económicas, Chicago boys (desde el día de San Valentín), muchachos de oro y relinchos cavallistas; las políticas, transmutaciones de pelos (las patillas desaparecen y crecen, insospechadas, matas sobre planicies ocultas); y, por fin, las religiosas, rebajan a estampitas una de las más fascinantes, complejas y misteriosas actividades del hombre, su religiosidad. Con la pretensión de no ser cómplice de estas escuelas, y esperando haber aventado la ira de Dios o de alguno de sus hijos, Satanás por ejemplo (Job, 1:6), les mando un abrazo y un chau afectuoso.

Roberto Pagés

#### La censura creativa

Imaginemos la siguiente escena: Robocop caminando reciamente, se para frente al delincuente, saca su arma y dice: "Papito, sos el hombre de mi vida".

O algo local como Mirtha Legrand con su eterna sonrisa, dirigiéndose a un invitado: "Y a quién mierda le importa lo que decís, boludo", y el almuerzo sigue como si nada.

Ahora todo esto es posible gracias al "doblaje creativo"; sólo son necesarios unos pocos cortes y reinventar el diálogo de una película, para obtener un producto nuevo.

Esto no es sólo una idea, ya lo puso en práctica el martes 20 de abril el canal 19 de VCC, con la película *Desert Hearts*, que en los videoclubes se alquila como *Media hora más contigo*. Me extrañó mucho que la proyectaran por TV, ya que además de ser una historia de amor entre dos mujeres, protagonizan escenas de sexo tan explícito que casi ni se ven en cine entre un hombre y una mujer. Los cortes eran casi previsibles, lo que me sorprendió fue esta novedad del cambio de diálogo, que en este caso nos muestra cómo va naciendo entre ellas una relación de madre-hija.

Al principio pensé que yo lo malinterpretaba, ya que sólo veía partes durante los comerciales de otros canal; para sacarme la duda la vi entera y la grabé cuando la repitieron en la siguiente función.

Creo que la palabra *indignación* es la más apropiada para describir lo que sentí. Me estaban, nos estaban forreando como espectadores. Si no hubiera visto la original, podría haberme creído así la historia; salvo la parte incongruente donde la más joven se desnuda y se mete en la cama, mira a la otra a los ojos y le dice: "Quiero que seas mi madre".

Acto seguido, "la mamá" cierra la puerta con llave, y... corte abrupto a la próxima escena (un exterior).

Tengo 33 años, dos hijas, dos gatos, y ya decido qué quiero mirar. O por lo menos eso creía hasta ahora. En este momento ya no sé si cuando estoy viendo un film doblado estoy realmente escuchando lo que dijo el actor cuando filmó la película, ni el director, ni el guionista...

Me siento estafada. No sé si como espectadora tengo algún derecho legal para evitar que me engañen; ni siquiera sé a quien presentarle mi denuncia.

¿Cómo tomaría la directora el cambio de sentido de su obra? ¿Quién nos cuida y de qué cosa? ¿Quiénes son los responsables de semejante adulteración? ¿Puede VCC lavarse las manos como todos en este país?

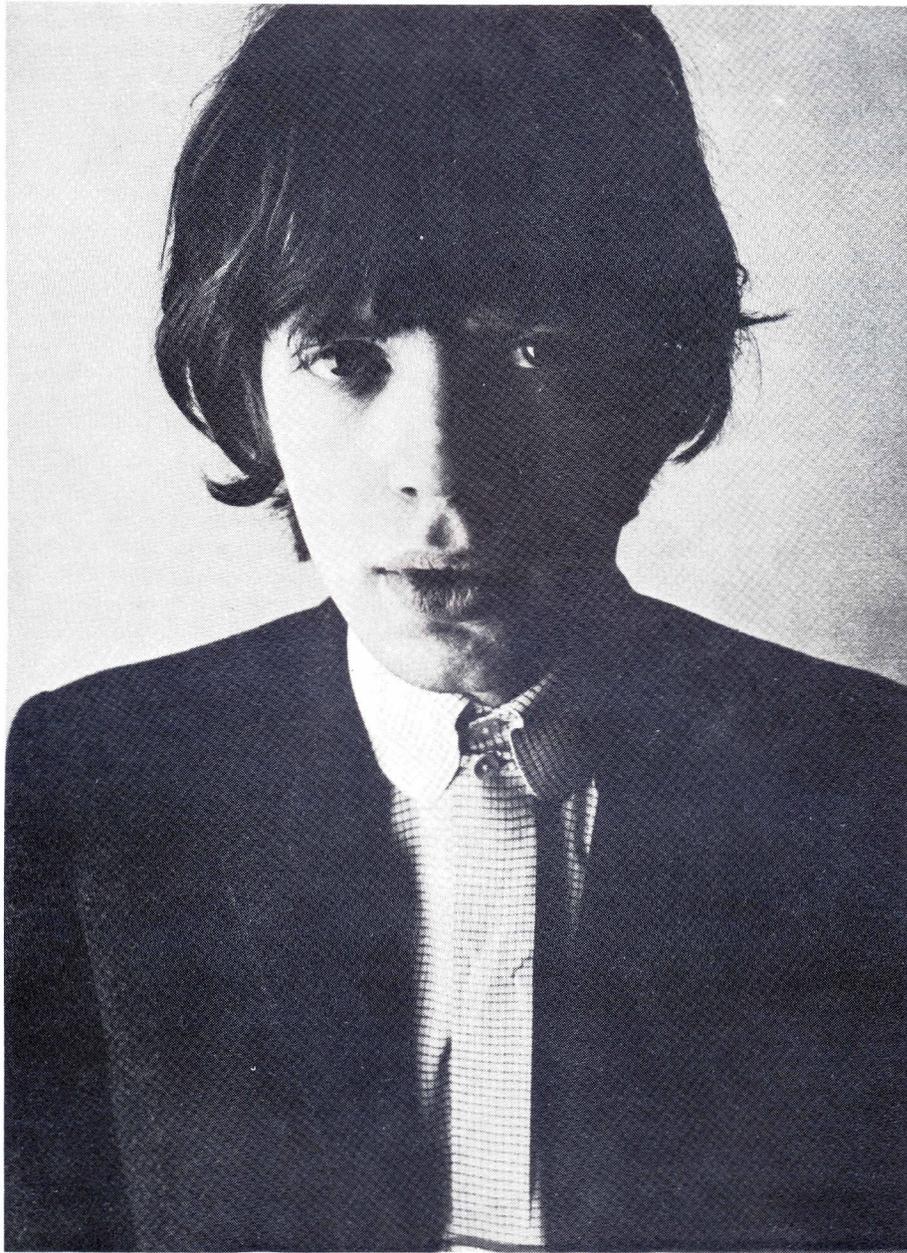
Me preocupa pensar que tal vez exista una organización dedicada a la censura encubierta. Una infiltración sutil en la sociedad, que no provoque escándalos ni enfrentamientos. Es posible que en breve veamos nuevas versiones de algunas "películas molestas": *Morir en Venecia* sería el deseo desesperado de un hombre por tener un hijo; y, en *La luna*, la sombra del incesto estaría sólo en la mente podrida de algunos espectadores.

Sin más, saludo a Ud. (sin censura previa).

Rosana Bonavita

P.D.: Al que pueda hacer algo más que sólo denuncias, como yo, le ofrezco el videocassette, con la versión trucha.

# EL AMANTE VIDEO



*Rolling Stones en video*

## Satisfacción

por Bobby Flores

Existen dos clases de películas o videos acerca de grupos de música moderna. Los que son entretenidos y los que son un asco. Ciertamente es que mucho de este resultado depende del conjunto a filmar. Y en ese momento es cuando uno saca la carpeta y piensa qué director está en la cómoda y hace una

película con los Stones y cuál es el valiente que intenta sacar sexo de una piedra, y se empeña en rescatar del olvido a una banda como Guess Who. Caigamos en la cuenta de que el editor de Hal Ashby no se inquietó cuando éste le terminó *Let's Spend the Night Together*. Y de la

misma manera aún es tema de conversación en Hollywood Boulevard las lágrimas sinceras del editor de un ignoto director que recibió en su oficina una película sobre William Ackerman. Del hecho artístico opinan los que entienden del tema, pero vayamos al público, entonces no hay punto de comparación. Oh yeah. Supongo que cuando Noriega me encargó esta nota, tuvo muy en cuenta mis limitaciones como crítico de arte. Actitud en la que aún no encuentro placer, pero cuando menos sé que su criterio no es vano, sobre todo cuando se trata de herir a la gente. Pero aquí estoy, escribiendo mientras le robo horas a mi ocio creativo, acerca de los videos de los Rolling Stones. Partamos de la base sólida y contundente de que en lo personal, una película sobre los Stones me entretiene inevitablemente. La extraña seducción que ejerce sobre ciertas personas el personal del combo aún me es inexplicable. Pero, sin duda, considero mucho más graciosa la existencia de Keith Richards, más apasionante, digamos, que la de Juan Badía, reflexión en la que coincide la totalidad de los directores de cine, ya que no poseo noticias acerca del interés de alguien por Badía. Quizá sólo se deba a que carecería de valor comercial, más allá del hecho artístico, pero la cuestión es que hay decenas de videos de los Rolling Stones y casi ninguno de Juan.

No obstante son pocos los que me atrevería a catalogar de excelentes. Dos en principio. El ya mencionado *Let's Spend the Night Together* y *25 x 5*. Allí está todo.

Es muy emocionante el de Hyde Park, cuando presentaron a Mick Taylor luego de la muerte de Brian Jones, en el mítico concierto homenaje. En él se puede apreciar uno de los momentos claves en la historia del grupo, y hasta se podría tomar como ejemplo de lucha y perseverancia. Jagger parece decir al comienzo del show, leyendo un poema de Jim Morrison, "se nos murió el amigo, entonces nada mejor que mostrarle lo que generó en nosotros...". Y pelaron un concierto inolvidable. En eso es que encuentro atractiva la película. Pero sin duda como concierto es mucho más valioso el film de Ashby.

*Pasemos la noche juntos* no es más que eso, conciertos de la gira de 1982 de los Stones, perfectamente ensamblados, con una riqueza estética que se transmite en cada toma. Son un par de horas de rock'n roll y delirio. Cinco de los más grandes artistas de este siglo en escena. Claramente puede apreciarse el rol de cada uno de ellos en el escenario. Mick Jagger es la estrella, es el que canta, habla, baila, cambia de look al caer la tarde y es el de siempre al final de la noche. Otro que roba cámara es Richards, un tipo que parece haber nacido con una Fender colgada del cuello, que le sirve para llevar el ritmo de su vida, ya sea tocando acordes inconfundibles o dándose la de canto a un fan que trepa al escenario e intenta abrazar a Mick en medio del show, como documenta *25 x 5* en una de sus escenas más logradas. Tomas realizadas por Ashby pero lamentablemente no incluidas en esta película. El tercer protagonista es Ronnie Wood, que fue el reemplazante de Taylor en la otra guitarra, un tipo la mar de divertido, que hoy por hoy, y a juzgar por sus discos solistas, es el más Stone de todos. Al bajista, Bill Wyman, uno lo mira con cierto cariño sabiendo de sus avatares afectivos. Según su propia biografía, él es quien más mujeres tuvo de los cinco, con lo cual se ganó algún respeto de la hinchada. Y Charlie Watts toca la batería, actividad que poco tiene que ver con lo sexual y lo entretenido, pero toca de una manera tan particular como su imagen. Recuerdo que estando en Londres leo una entrevista a Ron Wood, que presentaba su disco, y cuando le preguntaron por el grupo, Ronnie dijo: "Bueno, todos sabemos que los Stones son Charlie Watts y

cuatro tipos más".

El valor de *Let's Spend the Night Together* reside en atrapar el magnetismo de los Rolling Stones en vivo y trasladarlo con emoción a la fría pantalla. Huelga decir que a aquellos que no se sienten atraídos por el conjunto sólo les aguarda el aburrimiento y el tedio si la miran, pero allá ellos. Es una película para que la miren los seres que aman a los Stones.

Algo que no sucede con *25 x 5*, por ejemplo. Por algo se subtítulo *Las continuas aventuras de los Rolling Stones*. Es un documental que bien podría haber producido la *National Geographic*. En ésta se cuenta la historia documentada de la banda, más allá de las bambalinas. Lo que por momentos es una comedia de enredos pasa del drama al éxito, con sexo, mentiras y certezas de todos ellos. Muchas canciones de sus distintas épocas y andanzas por doquier. La presencia de ellos en pantalla le otorga credibilidad al asunto, y es en ese punto donde uno no puede evitar prestarle atención a la trama.

De cómo cinco chiquillos algo alocados llegan al triunfo más absoluto y al respetuoso reconocimiento de sus pares. Es uno de los mejores documentales acerca del show business y la creación artística del que pueda tener conocimiento. Desde presenciar la confesión de Keith acerca de cuando se llamaban por teléfono con los Beatles para acordar la salida de sus próximos trabajos, hasta una cámara en las sesiones de grabación de "Steel Wheels", su último disco. Todo parece estar en el momento adecuado. Y lo mejor de todo es que la película no termina en su televisor, sino que la historia sigue. Y ése es uno de los atractivos de esta historia. Aún hoy uno puede abrir una revista y encontrarse con cualquiera de ellos en una página. Es como una experiencia interesante.

Y lo curioso es cómo cambian los roles, un poquito para cada uno, como en el video. Hoy, por ejemplo, Bill Wyman, el oscuro bajista de la banda, acaba de casarse otra vez con smoking y todo, y lo peor es que su hijo acaba de casarse casi el mismo día con la ex suegra del padre, con lo cual la hija del hijo de Bill es, además de su ex esposa, su nieta; y su suegra la nuera, y hasta su hijo ahora es el ex suegro. Casi se diría que hoy son mucho más que cinco. Keith Richards debutó con su banda paralela "Los vinos caros" en Buenos Aires, por fin en un estadio. Mick Jagger sacó su tercer disco solista batiendo records, la banda de jazz de Charlie Watts era la atracción de Londres hasta hace unos meses y Ron Wood continúa felizmente casado y en acción, a pesar de que en la biografía de Bill se hace referencia a uno de los episodios más jocosos de la vista. Parece que de gira por Canadá, allá por el 79, los muchachos sacaron a la cancha a la esposa del primer ministro Trudeau, la elegante Margaret. Tras un pacto de silencio, se evitó conocer quién había sido el culpable de un escándalo nacional, aunque por cómo iba la historia los boletos se jugaban a Jagger, con Keith a placé. Hoy, gracias al libro, sabemos que fue el travieso Ronnie quien le dio a la dama calor y abrigo en esa infausta noche.

El ex productor de sus primeros años está produciendo a una banda de la Argentina y, antes de morir, el pianista del grupo, Ian Stewart, le dijo en su lecho a Keith que en un oscuro sótano de Illinois estaba tocando el pianista para su propia banda. Le dio el dato revelador y así se encontró Richards con Johnnie Johnson, ex pianista a su vez de Chuck Berry, y juntos grabaron uno de los mejores discos de blues que haya aparecido.

Es maravilloso en un punto que, con estos apéndices, una historia de la pantalla continúe como *Twin Peaks*. Podría armarse la historia sin final. Esperamos ya el *25 x 5 II*, el regreso. ■

## Fitzcarraldo

Alemania, 1982, dirigida por Werner Herzog, con Klaus Kinski, Claudia Cardinale, Jose Lewgoy y Paul Hittscher.

*¿Por qué? ¿Por qué hacen todo esto, por qué trabajan para nosotros? ¿Por qué? (Fitzcarraldo).*

**Una película en la catedral de Chartres.** *Fitzcarraldo* es un film, es un río, una selva, una piel oscura, una ópera, un traje blanco y unos ojos alucinados. Es, también, una mirada visionaria a quien Kinski le presta sus ojos y nosotros los nuestros: no se puede ver *Fitzcarraldo* sin participación física y espiritual. Lágrimas, piel de pollo, escalofríos, se arremolinan con sensaciones inapresables —intelectualmente inapresables— que trascienden toda lógica, toda comprensión racional. Estamos en el terreno de la Belleza, vale decir: estamos en el terreno de la vida, con todo lo que conocemos (poco, Dios se apiada de nosotros) y, por sobre todo, con todo lo que desconocemos. Por una vez, sin embargo, no es la Belleza amarga de Rimbaud sentada en nuestras rodillas sino una secreta y gozosa felicidad la que se apodera de nosotros, incluyendo el miedo a lo desconocido, como chicos o salvajes asomados por primera vez al misterio de la creación. Tengo para mí que *Fitzcarraldo* es un film hecho con la sangre de un poeta, Herzog, pero también con la sangre, el esfuerzo, la voluntad incomprensible de cientos de indios alejados de esa impresión de luz que llamamos cine. Forjadores de una obra que, seguramente, no vieron jamás, son, también, los autores de una obra personal y a la vez, paradójicamente creo (no estoy seguro), anónima. Me gusta sentir —iba a escribir pensar— que dentro de muchos años, *Fitzcarraldo*, como la catedral de Chartres, será vista como un tributo de los hombres anónimos (incluido Herzog) a la incesante creación del mundo. No otra cosa que una catedral es *Fitzcarraldo*, hecha para ser vista en un santuario viejo y olvidado llamado cine. Obligados al video, estamos obligados a transformar nuestra casa en ese santuario. Durante dos horas y media deberán estar ausentes teléfonos, porteros eléctricos, latas de cerveza, personas hiperquinéticas y otros infiernos cotidianos. No es demasiado para la celebración de un ritual necesario y cada vez menos frecuente.

*A los indios les gusta el lenguaje florido, al oro le llaman el sudor del sol (en Fitzcarraldo).*

**Chancho y chanchos burgueses.** Hay un cerdo que gusta de Enrico Caruso, como también hay unos chicos primitivos que lo escuchan con religiosa atención. A ese cerdo le dedicará Fitzcarraldo la butaca de honor en el final del film, antítesis simétrica de otras butacas en el comienzo, ocupadas por chanchos burgueses despreocupados de toda belleza, inmersos en el oropel de nuevo rico que contrata a Caruso y a Sara Bernhard como muestra de poder económico en un escandalizante teatro en el medio de la selva y la hambruna de Manaos. La falsedad espiritual es tanta que la Bernhard simula el canto mientras en bambalinas una cantante —por cierto desconocida— la “dobla” para completar el cuadro: no es el canto (expresión del espíritu) lo que cuenta sino la presencia de una diva en su apogeo (la fama, puro cuento).

Fitzcarraldo no tiene invitación para esa velada de lujo “pero tiene derecho”, como dice la madama Cardinale.

Como el cerdo, los chicos, los indios, el poblado, la selva, el río, los cielos infinitos. Derecho adquirido por la comunión entre el emisor/Caruso y el oyente/Fitzcarraldo: “la poesía es el encuentro del lector con el libro, el descubrimiento del libro”, dice Borges. En el film, la poesía es el encuentro de Fitzcarraldo, y los otros que se le van sumando, con la música. En el cine, en nuestra casa, la poesía es el encuentro del espectador, nosotros, con la película *Fitzcarraldo*.

**Fitzcarraldo, un musical.** “De todas las artes, la música es de la que está más cerca el cine”, dijo alguna vez Ingmar Bergman. Unos cuantos años antes, frente a la visión de una de sus películas (*La fuente de la doncella*, que Bergman detesta) me atreví a sentenciar: “Es música para ver”. Como los mejores Kurosawa, los imperecederos Tarkovski, algunos Coppola (*La ley de la calle*, *Drácula*), ciertos Santiago o Favio (*Invasión*, *Las veredas de Saturno*, *El romance del Aniceto y la Francisca*, *El dependiente*), por cierto *El toro salvaje* (Scorsese), Mizoguchi, Bresson, algunos otros, *Fitzcarraldo* establece su reino en el reino previo de la creación, un continuo musical que abarca el río, la montaña, la selva, el sudor del sol y de los hombres.

“Cayahuari Yacu, nombran los indios de la selva a este país (el país en el que Dios no ha terminado la creación). Sólo luego que el hombre haya desaparecido ellos creen que regresará para terminar su trabajo”, se lee al comenzar el film. Empujado por los indios, sabios en comprender que la empresa de Fitzcarraldo/hombre es tan vana como pretenciosa (construir un teatro en Iquitos, explotando, como los otros, el caucho de la selva virgen), Fitzcarraldo vuelve como un dios colocando la voz de Caruso —el espíritu de los hombres— en un templo más amplio que el de un teatro: el de la naturaleza toda. No es una ecología de Partido Verde sino una comunión con el Universo.

*Fitzcarraldo* es un discurrir, un fluir sobre las aguas de la vida, como fluye el Amazonas y el barco sobre el río: en sentido contrario porque no busca el destino sino el origen que lo acerque al creador. “El pez está en el mar como el mar está en el pez”, dice un antiquísimo proverbio sufí. Para ver *Fitzcarraldo*, para escuchar *Fitzcarraldo*, para sentir *Fitzcarraldo*, es necesario que Fitzcarraldo esté dentro de nosotros y que nosotros estemos dentro de Fitzcarraldo. Cualquier otra actitud nos ubica como polvo de biblioteca, quizá no menos vano que los libros que la habitan, como apuntara Borges, pero seguramente menos intenso. Menos bello.

*Le diré una cosa. En los tiempos que Norteamérica estaba casi inexplorada, un trampero francés fue hacia el Oeste desde Montreal. Fue el primer blanco en llegar al Niágara. Al regresar contó sobre cataratas más grandes de lo que la gente había soñado. Nadie le creyó. Pensaron que era un mentiroso o un loco. Le preguntaron si tenía pruebas. El contestó: mi prueba... es que las vi (Fitzcarraldo).*

Amén. ■

Roberto Pagés

¡Silencio... se enreda!  
*Noises off*

¿Qué se le va a hacer? El destino parece inmodificable: las películas de Bogdanovich directamente se editan en video sin pasar por los cines. Meses atrás ocurrió con *Texasville* y la rendición de cuentas del director con su pasado; ahora, le toca a *¡Silencio... se enreda!*, un aparente encargo de Bogdanovich que parte de un guión basado en una obra teatral. Una tentación peligrosa para cualquiera y un permanente riesgo que incitaría solamente a la ilustración de un texto ajeno. Sin embargo, con Bogdanovich sucede lo contrario: un autor que todavía cree en el cine y que descarta las imposiciones del espacio teatral al que ridiculiza hasta arrinconarlo en los límites de la tontería. Desde la obra representada por la compañía dirigida por Frayn (Michael Caine) —un texto estúpido con personajes más estúpidos— hasta la presencia del espectador en la sala, imposibilitado de reconocer las modificaciones que se producen sobre la marcha.

Bogdanovich toma el libro original y hace una película prácticamente con un solo escenario: el mismo lugar donde se representa la obra *Nothing On*. Con algunas breves tomas alternativas de exteriores, el director trabaja con su mirada colocada en ese único espacio. Respetando fielmente el original, la película se estructura en tres partes claramente diferenciadas entre sí. La primera acaso parezca la menos atractiva al contar el ensayo de la compañía, donde una cámara casi siempre inmóvil registra los primeros problemas internos de los "actores", siempre bajo la vigilancia de Frayn. Sin embargo, este acto inicial nos comunica una serie de informaciones verbales y visuales imprescindibles para el desarrollo posterior del film. Intimidades conyugales, equivocaciones, características de los personajes y un movimiento constante siempre delante de nuestros ojos transcurren durante media hora. La sorpresa viene después. El espacio teatral aparece violado por la cámara de Bogdanovich y por la nueva modificación de la puesta. La obra se cuenta desde atrás del escenario en las etapas donde los personajes salen de escena y, aparentemente, tienen tiempo para fumar un cigarrillo. Estamos viendo la obra fuera de las tablas; es decir, en el espacio que pertenece al cine, el lugar ideal para la ilusión y los cambios sobre la marcha, la posibilidad de la invención y la permanente improvisación. En ese momento, Bogdanovich retorna a la comedia "slapstick", a la caída y el porrazo, al mismo cine mudo. Los personajes no pueden hablar y cuando lo hacen en dos brevísimas intervenciones, las líneas de diálogo pasan a pertenecer a la obra que se representa a sus espaldas. Una botella de licor, flores, una planta de cactus,

EE.UU., 1992, dirigida por Peter Bogdanovich, con Michael Caine, Carol Burnett, John Ritter, Christopher Reeve.

puertas que se abren y cierran, venganzas, engaños y la obra teatral que se hace añicos. La comedia cinematográfica está delante de nuestras narices y atrás el público se ríe a carcajadas. La cámara de Bogdanovich vuela persiguiendo la locura de los personajes y la intensidad de la nueva obra. La puesta en escena es simétrica. Para quienes presencian la representación "real", la escenografía permanece inalterable: el frente interno de una casa con dos pisos. Para quienes observamos la "falsa" representación, la puesta es similar: dos divisiones donde se alternan los actores saliendo de escena (en la parte superior) y los personajes entrometidos en un juego loco, vivaz y de una alegría inusitada como hacía tiempo no se veía en el cine. Acabada la farsa entre bambalinas, la tercera parte de *¡Silencio... se enreda!* conjuga los ensayos previos con las modificaciones realizadas a la obra. Ahora, la película ingresa al terreno del absurdo, cualquier cosa es posible, y el texto del principio queda sepultado por apariciones insólitas, personajes que se repiten y cambios en el texto. El espacio "in" y el espacio "off" vuelven a mixturarse. Volvemos a ver lo que ocurre desde las butacas de los espectadores que se ríen con los ruidos que se oyen tras el escenario. Bogdanovich juega con nuestra impaciencia visual. Queremos ver todo lo que pasa: delante de nuestros ojos y tras la escenografía. Sabia elección la del director: escamotearnos gran parte de los hechos. Sutileza que sólo alcanzan los amantes del cine y los conocedores del lenguaje: reconocer que una película no sólo es lo que uno ve en el encuadre sino lo que también se elude, gambeteando nuestra mirada de voyeur. En este último segmento de la película, vuelve a falsearse la supuesta realidad del cine. Las imágenes de Bogdanovich suponen el entendimiento de los personajes (a esta altura ya no son actores) en el saludo final. Sin embargo, se produce otra vuelta de tuerca y reaparece, por supuesto, la ficción cinematográfica. Como estamos frente a una comedia de enredos —de eso se trata el film y es suficiente—, la voz en off de Frayn comenta los romances entre los integrantes de su compañía y hasta su propia unión con la ayudante de dirección de la obra. Y saltamos locos de contentos porque la historia termina como debía ser, porque el cine triunfa, porque nos creímos todo lo que vimos y porque *¡Silencio... se enreda!* recuperó nuestra ingenuidad perdida; es decir, aquella mirada desprotegida e infantil que debemos tener cuando observamos una película. Gracias, Peter. ■

Gustavo J. Castagna

## La posada maldita

### *El Amante en la radio*

**Conducción:**

Gustavo J. Castagna  
Quintín y Flavia de la Fuente

**Producción:** Roberto Juan Ferro

Martes y jueves de 13 a 14 hs.  
Radio Cultura. 97.9 MHz

## Rashomon

*Las guerras, las erupciones volcánicas, los tifones, el fuego, el hambre... Cada año tiene sus catástrofes (el monje, en Rashomon).*

*Rashomon* se abre como *Rapsodia en agosto* se cierra: con un impresionante aguacero. Como en Renoir y Keaton, en el cine de Kurosawa las potencias naturales se despliegan. Cada uno las ve —las vive— a su manera. Cataratas, rápidos, océanos y praderas son para Buster, de la estirpe de los *prospectors* —los buscadores, exploradores, pioneros que *hicieron* la América— inmensidades a conquistar, el teatro de una perpleja épica. El soplo de Eros anima, en cambio, los primaverales parques, prados, corrientes de agua y bosquecillos impresionistas de Renoir, el hijo de Auguste (la misma deidad barre, dicho sea de paso, con aliento huracanado, la recién estrenada *Belle époque*, renoiriana desde el título). Con excepción de *Dersu Uzala*, su film más contemplativo, más cercano al *zen*, en la obra de Kurosawa —casi en su totalidad posterior a 1945— la naturaleza, la creación, han sido ya holladas por el átomo, llevan en su vientre a Hiroshima y Nagasaki: ver las ciénagas contaminadas de *El ángel ebrio* (1948), el aire poluido de *Dodes'ka-den* (1970), las catástrofes ecológicas de los últimos *Sueños*. La Creación es el Ojo atómico que nos mira, podría decirse a la luz de *Rapsodia en agosto*.

Humanista pesimista (un intento de suicidio a comienzos de los 70), para Kurosawa ese Ojo es Hijo del hombre. Señores feudales de ayer y de hoy (el Japón del “Milagro” es mostrado en su cara más sórdida en buena parte de su filmografía), samurais o gangsters, guerreros de todas las épocas siembran en el cine de Kurosawa la destrucción, la desolación y la muerte.

“¿Tanta pesadumbre porque murió un hombre? Todos los días mueren muchos más que uno”, espeta a sus interlocutores —un monje y un leñador— el cínico plebeyo, al comienzo de *Rashomon*. Una leyenda sobreimpresa nos ubica en tiempo y lugar: “Kyoto, capital del Imperio, hace 1200 años. Las guerras civiles y el hambre han destruido la ciudad”. Como si se tratara de un mórbido lector (¿o espectador?) de historias de crímenes, el plebeyo quiere oír de sus circunstanciales acompañantes —todos refugiados bajo el portal de *Rashomon* de una tormenta diríase más grande que la vida misma— el relato de esa muerte. Oirá más bien *versiones* de una muerte, los respectivos relatos de los protagonistas (también tres: una pareja y un bandido) *transmitidos*, a su vez, por el monje y el leñador, cuya fidelidad al “original” el film deja, ladinamente, entre paréntesis. Espectadores somos, como el plebeyo, y por tanto sólo *versiones* podemos conocer.

Basada en dos relatos breves de Ryunosuke Akutagawa, adaptados por Kurosawa junto a su coguionista Shinobu Hashimoto, la compleja estructura de *Rashomon* recuerda inevitablemente la de *El ciudadano*, con la que comparte la premisa básica de que la verdad última —en caso de existir algo así— es incognoscible, presa como está de la fragmentación y los distintos puntos de vista. Films posteriores, como *Les girls* (1957), de George

**Japón, 1951, dirigida por Akira Kurosawa, con Toshiro Mifune, Machiko Kyo, Masayuki Mori y Takashi Shimura.**

Cukor, y *Rosaura a las diez* (1957), de Mario Soffici trasladando a Marco Denevi, reciclarían igual motivo y estructura. Se trata, en todos los casos, de *cuentos morales*, doblemente, ya que en ellos se revisa un hecho de naturaleza monstruosa y la complicidad de participantes y testigos, y se nos recuerda, a la vez, que todo espectador es justamente eso: un participante y un testigo. “Mentira o verdad, mientras la historia sea interesante a mí me da igual”, señala el plebeyo (nuestro *alter ego*, nos guste o no) antes de cometer el acto inmoral con que se condenará a sí mismo. La historia se repite, en efecto, cíclicamente, ya que, concluidos los respectivos relatos, los tres testigos se convertirán, a su turno, en protagonistas de una situación que los empujará a adoptar una elección-límite. Sin caer en subrayados y pontificaciones que suelen lastimar su obra, Kurosawa apunta que es allí, en las pequeñas elecciones cotidianas, donde el destino de la humanidad está en juego, lo que lo vincula de modo bastante insospechado con sus contemporáneos Sartre y Camus.

Otra ligazón no menos impensada, aunque esta vez de orden estético, puede derivarse de la puesta en escena. Con maestría, Kurosawa asigna, a cada uno de los tres diferentes planos del relato (y el 3 parece, definitivamente, el número cabalístico para *Rashomon*), un estilo, una determinada puesta. A la narración en tiempo presente, de tono atormentado, le corresponde una cargada, densa dramaticidad en base a planos muy compuestos y el marco fuertemente emblemático de la desastrosa lluvia y el portal en ruinas. La escena del crimen, en un claro del bosque, crece en tensión gracias a una sistemática utilización de *travellings* que siguen la puja entre los tres personajes, aspecto reforzado por la característica movilidad y ferocidad de Toshiro Mifune y el perturbador pasaje de Machiko Kyo, del pudor y el recato bajo su velo de novia, a un creciente, desafiante salvajismo. Los testimonios durante el juicio, finalmente, están presentados con una economía de recursos extrema: un único emplazamiento de cámara —casi a ras del piso—, una única lente, y el decorado más despojado que pueda imaginarse, un muro al fondo del cuadro contra el que se recortan las figuras de los declarantes, sentados en postura de loto. Una puesta que no puede dejar de recordar —he aquí la sorpresa— a la que, film a film, patentó su compatriota Yasujiro Ozu, a quien se suele admitir como su opuesto estético.

*Rashomon* presenta, por otra parte, la característica fusión entre tradiciones orientales y occidentales que signaría la carrera posterior de Kurosawa. El tema de la culpa y redención, que ocupa un lugar central en la fábula, y la propia condición torturada del monje, por ejemplo, resultan más asimilables a la tradición judeo-cristiana que a la budista o shintoísta. El estilo de Mifune y Kyo remite al teatro Noh, del mismo modo en que el relato del muerto por vía mediúmnica se inscribe en la ancestral tradición japonesa del cuento de fantasmas, mientras que algunos encuadres parecen de índole welliesiano-eisensteiniana, y ciertos fragmentos musicales parafrasean a Prokofiev y Ravel. ■

**Horacio Bernades**

## Cuando huye el día *Smultronstället*

En el último número de la revista se califica esta película de Bergman. Cuatro personas le ponen diez, dos nueve, un insólito y herético ocho y finalmente aparece un salvaje que le zampa un cuatro. Como a mucha gente, esto me parece escandaloso. ¿Cómo pueden seis de mis compañeros —gente que quiero y admiro— considerar *Cuando huye el día* una película perfecta o casi perfecta cuando prefigura en forma casi modélica el lado malo bergmaniano? El cuatro parece un poco lunático pero en términos de irreverencia habría sido igual a siete; se trata seguramente de un mal humor del momento o un vicioso afán de escandalizar. Pero, ¿es esta película indiscutiblemente un modelo cinematográfico cercano a la perfección? El salvaje del cuatro me empieza a caer simpático.

**Los Campanelli.** Las dos primeras escenas muestran lo malo y lo bueno del viejo Ingmar. Voz en off del doctor Borg, de setenta y ocho años de edad, describiéndonos a su familia: como será usual en el futuro, Bergman nos tira sus reyertas familiares por la cabeza. Luego de repasar las fotos de la repisa (“ésta es mi mujer que murió, éste es mi hijo...”) el viejo se va a la cama. Cuando se apaga la luz se enciende el cine.

**El sueño del sueco loco.** Cuando se apaga la luz se duerme el doctor Borg y sueña. Los siguientes diez minutos son para la historia del cine y prometen una calificación final de dos dígitos. Borg está en un lugar rarísimo. Hay un reloj sin agujas, un hombre sin cara que se desmorona y chorrea sangre. Hay una carroza fúnebre que pierde una rueda: la rueda va contra el doctor. La carroza se vuelca y en el cajón aparece el doctor Borg que toma del brazo al doctor Borg. Diez minutos de magia y sugestión. Sugestión: mantengamos esta palabra a mano.

**Sobras.** A esta altura de la película tenemos todo resuelto: Borg es un hombre socialmente exitoso pero profundamente insatisfecho. Se le viene la muerte y la idea no le provoca ningún entusiasmo. Toda una vida de represión emocional rinde sus frutos: las relaciones con el resto de su familia son —por decirlo de alguna manera— poco cordiales. Si a los quince minutos ya sabemos todo, ¿qué queda para los ochenta restantes? Apostar a la magia y a la maestría para sumergirse en el mundo de los sueños o profundizar en algo muy poco interesante: la familia del doctor Borg. Que, lamentablemente, es lo que hizo Bergman.

**Viaje.** Cuando Bergman habla de la familia Borg —abandonando la posibilidad de usar una trama fantástica como textura de fondo— apela a una descripción cruel, triste y opaca. Como un realismo socialista al revés que reemplaza al Alegre Camarada Tractorista por el Trágico Burgués Mediocrón. Así desfilan el propio Borg, la nuera, la madre, el hijo y una pareja de neuróticos que recogen en el camino. La fuerza vital queda a cargo de una joven y sus dos imbéciles amigos que discuten caricaturescamente acerca de Dios.

La estructura familiar es más o menos así: conocemos al Dr. Borg, éste padece de una fuerte represión emocional. Luego conocemos a su madre que padece de una fuerte represión emocional. Finalmente llegamos a conocer a su

**Suecia, 1957, dirigida por Ingmar Bergman, con Victor Sjöström, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand y Bibi Andersson.**

hijo que sufre de una fuerte represión emocional. A primera vista parece una profunda observación psicológica, pero a partir de cierto punto empezamos a sospechar que se trata de una carga genética, como el albinismo o la capacidad de doblar la lengua en U. Los mutantes Borg.

**Símbolos.** En la escena del sueño teníamos un reloj sin agujas. No sabíamos qué significaba pero el conjunto hablaba del tiempo que pasa, de la muerte y la soledad. (Si supiéramos exactamente lo que significan los sueños no estaríamos escribiendo esto sino en algún lado cobrando trescientos pesos los cincuenta minutos.) Cuando Borg se encuentra con su anciana madre ésta le muestra lo que le regalará al hijo de su fallecida prima (de quien él estuvo enamorado en su juventud): un reloj sin agujas. Ajá. Un reloj sin agujas. O sea que eso quiere decir algo. ¿Qué carajo quiere decir un reloj sin agujas? Es que justamente ése es uno de los problemas: el descenso de la Sugestión al Símbolo. Lo sugerido tiene posibilidades casi infinitas y depende de la percepción del espectador; de su ánimo, humor e inteligencia. El símbolo en cambio es unívoco y depende de un manual de códigos. Que sólo está en la cabeza de Bergman. Lo que significa el reloj me importa un pito; me quedo con su ominosa presencia en el sueño.

**Tesis impertinente.** Hay dos Bergman: el tamaño de cada uno de ellos es el de sus pretensiones. Hay un Bergman relacionado con el psicoanálisis y el teatro, que gusta de hacer hablar largamente a sus personajes, que toma a la familia como origen de todos los conflictos humanos; es el que limita la red causal que explica los problemas del hombre moderno a unas cuantas consanguinidades. Es el que dirige el tour psicoanalítico de *Cuando huye el día*. Hay otro Bergman: el de la muerte, la soledad y la incomunicación, que busca a Dios y que pregunta qué pasa si lo que se busca no existe. Es un Bergman de los silencios, de *El silencio*, que siente piedad por sus personajes porque siente que comparte su destino de hierro y su soledad última.

Hay entonces un Bergman del tamaño de la familia burguesa: pequeño, además de verbal y aburrido. Y —por suerte— hay otro descomunal, a la medida de sus terrores: el que pregunta por nada menos que Dios y recibe como respuesta No sabe/No responde. Esta tesis se autodestruirá en treinta segundos. O por lo menos se atenuará. Uno de los B. magistrales, *El séptimo sello*, está originado en una obra de teatro y correspondientemente parlanchineado. Hay más símbolos que en un mazo de cartas de Tarot pero no importa porque la presencia de la peste es tan fuerte que su significado es irrelevante. Con simbolitos y todo, trata magistralmente la travesía de un puñado de condenados y de su relación con Dios y con la Parca (magníficamente interpretada por Bobby Fisher). Pero hay una película que mezcla a Hyde y Jekyll, al Bergman metafísico con el psi, que es como la imagen especular de *Cuando huye el día*: *El silencio*.

**Spielbergman.** *El silencio* es una obra maestra del clima, de la sugestión, de la atmósfera pesadillesca. *El silencio* es el sueño inicial de *Cuando huye el día* llevado a noventa minutos. *El silencio* es lo que habría sido *Cuando huye el*

día si no se hubiera entrometido la familia. Dos hermanas y el hijo de una de ellas. Una es la salud y las ganas de hacer el amor sin hablar demasiado. La otra es la enfermedad y la represión. Están en un país absurdo que habla un idioma incomprendible, habitando un hotel increíble poblado sólo por una banda de enanos que hablan español (¡) y un conserje flaco y cadavérico que farfulla alegremente. *El silencio* muestra —sin necesidad de discursos— la hostilidad del mundo, la imposibilidad última de que un ser se entienda con otro de una manera que sólo puede lograr el cine fantástico. Tesis que no puede decirse en voz alta: Bergman fue un gran director de cine fantástico.

#### **El otro Yin del doctor**

**Yang.** Para el pensamiento oriental el yin-yang son las dos fuerzas —o principios— complementarios, de los cuales se componen todos los aspectos y fenómenos de la vida. Se representa su interrelación por un círculo con dos mitades, una oscura y la otra blanca. Lo interesante es que al dibujarlo se agrega un redondel blanco en la parte oscura y viceversa. Esta inclusión representa la imperfección de las cosas terrenales: cada elemento no es perfecto sino que sufre de la

presencia de su contrario. *Cuando huye el día* y *El silencio* son el yin-yang de Bergman.

*Cuando huye el día* es una película estática (paradójicamente porque es una especie de road-movie), donde la "acción" pasa por las palabras, donde los límites de la familia determinan los límites de la condición humana, donde la cámara se contagia y se clava en el asiento delantero del auto y una voz en off explicita lo que es demasiado explícito. Para que suceda algo hay que esperar que Borg se duerma y ahí aparece la perla blanca incrustada en la mitad negra (casi exclusivamente en el primer sueño, ya que el segundo —larguísimo— mezcla momentos mágicos con otras verborreas).

*El silencio* es fluida como un sueño, invertebrada y resbalosa como una medusa. No hay relato sino clima, no



hay explicación sino comprensión. Salvo cuando Bergman cree que que hay algo que explicar y sumerge a Gunnel Lindblom (¡qué mujer!) y su hermana Ingrid Thulin en una discusión acerca de... ¡papá! En el lugar, la situación y la compañía más extrañas del planeta, dos personajes que podrían no tener historia, sólo presente, discuten sobre la relación con el padre. La perla negra en la mitad blanca. *El silencio* es la gran película del Bergman fantástico, metafísico y lacónico. Es casi la despedida de ese sueco temeroso de Dios —o temeroso de la falta de Dios—. B. —como lo había adelantado en *Cuando huye el día*— pondría un consultorio en Villa Freud para solaz esparcimiento del público argentino.

Adiós, Ingmar. Buenas tardes, doctor Bergman. ■

**Gustavo Noriega**

# El hombre de la multitud

por Guillermo Ravaschino

Es tarea difícil hablar de cualquier filmografía en abstracto. Pero tratándose de la de Sergei Mihailovich Eisenstein, es el contexto tan rico que al referirlo se corre el riesgo de dejar en segundo plano a los films. Es que sus prolíficas teorizaciones, sus películas y las circunstancias políticas que le tocó vivir forman un todo inseparable, cada una de cuyas partes no sólo influye, sino que explica a las otras.

Eisenstein no fue —como muchos creen— el “director oficial” de la burocracia soviética, pero tampoco un creador autónomo, inmune a la monstruosa digitación circundante. El destino lo convirtió en un auténtico mártir, víctima de un calvario doblemente atroz: los designios férreos y esquizofrénicamente zigzagueantes que imponía el stalinismo sobre todas las esferas artísticas, sumados a una conciencia limpia y principista que se combinaba en el cerebro del director con la debilidad de carácter y una necesidad de producir obras teóricas y filmadas que lo obligaron a pagar un altísimo precio para seguir *on the road*. La flamante disponibilidad en videos de la completa filmografía largometristica del hombre de Riga (se han editado también *La línea general*, un material semipropagandístico, y *¡Que viva Méjico!*, que no fue compaginada por él) ameritaba el relevamiento en *hoja de ruta* de aquellos films. La consecutiva visión de los títulos, sin embargo, dispara enseguida una gran incógnita que obliga a escarbar en un *off* político que sobrepasa la mera textura de cada realización: ¿por qué a partir de su tercera obra (*Octubre*, 1927) desaparecen la contemporaneidad y las masas populares, cuya presencia en pantalla desveló tan obsesivamente al realizador, para desembocar en una racha de dramas feudales, prácticamente operísticos, estructurados alrededor de un personaje central que se roba *singularmente* el protagonismo? La respuesta tiene la cara de Stalin y ha forzado hasta el paroxismo el empeño del artista por sacar a flote sus convicciones mediante el arte del doble discurso, el vericuetto creativo y las “entrelíneas”.

Desde el principio, antes incluso de su primer film, los tanteos eisensteinianos estuvieron marcados por la búsqueda denodada de la *unidad*. Unidad de criterios, universalidad (más de una vez esbozó la certeza de un cuerpo común, riguroso y científico, para todas las artes), correspondencia entre la estructura formal y el contenido temático de cualquier cinematografía. Esto último lo hizo despreciar un buen flanco de la obra de Griffith con la misma pasión con que suscribía, admiraba y asimilaba el costado puramente formal —intensificación emotiva mediante el montaje paralelo y aceleración progresiva del *tempo*, amén de la introducción el Primer Plano— del maestro norteamericano (Eisenstein veía en el montaje paralelo de Griffith la expresión inconsciente del espíritu capitalista-conciliador, que forzaba la confluencia postrera de dos líneas inconciliables —los “ricos” y los “pobres”— que avanzaban por separado desde el comienzo de cada film).

Esa pasión unificadora marca una evolución trágica y desgarradora para el realizador: los primeros 20 lo encuentran lúcido y desordenado, esbozando líneas pioneras y magistrales de indagación teórica (apenas tuvo la precedencia de Rudolf Arnheim y Hugo Munsterberg, sugestivos pero dispersos y balbuceantes) que prometían materializarse en películas maravillosas. Las tres primeras (*La huelga*, *Potemkin* y *Octubre*) son testimonio de la lucidez y el desorden, del buen augurio, de la tremenda potencialidad de un desarrollo ulterior. Es la trilogía “libre” de Eisenstein, plasmada a la par de una revolución todavía caliente, que contemplaba entre sus fuerzas motoras una alta dosis de espontaneidad. Esas películas son plenamente suyas, y también sus flojeras, hijas directas de una novatez realizativa que corría bastante pareja con la del cine como medio de expresión.

Cuando los años se tradujeron en un pulimiento teórico e intelectual que auspiciaba un salto importante en la adecuación tema-forma (Eisenstein supo ver críticamente todas las “ingenuidades” formales de su producción inicial), la losa del stalinismo cayó sobre él para arrebatarle definitivamente el control de sus obras. De aquí en más, entre sus esfuerzos artísticos se contó el de diseñar la vaselina sutil que permitiera inyectar en los films una cierta cuota de ideas que no fuera obstruida por la autoridad. Pasaron diez años desde *Octubre* hasta *Alejandro Nevski* (1938). En el ínterin, cercenaron y reeditaron su versión de las transformaciones agrícolas soviéticas, *La línea general*, que fue titulada *Lo viejo y lo nuevo* para su exhibición. Cayó en desgracia con la *nomenklatura* al desoír una orden de regresar a Moscú mientras completaba el rodaje de *¡Que viva Méjico!*; sufrió un manoseo infernal a raíz de la nunca acabada *El prado de Bezhin*: sugerida por un testaferrero de Stalin para exaltar las políticas agrarias, cuando la producción se hallaba por la mitad fue suspendida, pues ordenaban recomenzarla de acuerdo con una nueva orientación del partido. Eisenstein acató y cambió de guionista para reescribirla, pero esto tampoco fructificó y lo poco que se filmó fue confiscado y destruido.

El tema de *Nevski* le fue impuesto por el tirano, lo mismo que *Iván*, con el objeto de legitimar desde el cine su propia autocracia a partir de la bendición a unos zares distorsionados que, también en nombre del “patriotismo”, ejercieron la mano dura con anterioridad. Ya no servían a Stalin las imágenes “de actualidad”, comprometido como lo estaba en políticas criminales en los cuatro costados del globo; tampoco eran útiles las “escenas de masas” a un *modus operandi* basado en las intrigas camarillescas (era la época de los “procesos de Moscú”), el espionaje y la militarización. Este obligado desvío temático supuso una doble amputación para Sergei Mihailovich, que concebía los aportes formales soviéticos como simples frutos del “nuevo contenido intelectual” de ese cine (indiscutiblemente

expresado por los *actores sociales contemporáneos* puestos en pantalla por él).

Las razones de *Estado* alejaron a Eisenstein de su evolución “natural” y lo arrojaron al territorio del arte alumbrado con fórceps. Hay que decir que esta “temática cautiva” estimuló un mayor refinamiento formal: de esta segunda época contradictoria, quebrada e irregular surgieron sus imágenes más exquisitas.

## Las películas

**La huelga** (*Stáchka*, 1924). Primer largometraje. Eisenstein inicia una prolongada colaboración con Grigori Alexandrov (coguionista, más tarde codirector) y Edward Tissé (director de fotografía). Primera y única de una malograda serie sobre los conflictos obreros prerrevolucionarios, *La huelga* es un campo de batalla entre los vicios del primerizo y los grandes rasgos realizativos que despuntan en fogonazos aislados. Los burgueses y la milicada son demasiado obesos y repelentes: Eisenstein manipula con tosquedad semejante a la utilizada diez años antes por Griffith contra los cabecitas (*The Klansman*, esa apología del Ku Klux Klan que se vendió luego al mundo como *El nacimiento de una nación*). Muchísimas tomas, montaje vertiginoso (algunas veces funciona bien), profusión de carteles explicativos (mal traducidos, contribuyen a la confusión general). Notable secuencia alterna (¿vista por *Coppolypsis?*) de vacas en matadero/proletarios masacrados por la milicia. Algo para recordar: la escena de los bomberos; pánico, corridas y manguereadas en insuperable *mise en scène*. Largo, muy largo, el film resulta obsoleto en la actualidad (confórmese con lo que leyó).

**El acorazado Potemkin** (*Bronenosets Potemkin*, 1925). Sobre la rebelión marinera en el buque homónimo. Supera el infantilismo de *La huelga* y afirma un montaje alterno más pulido y de gran impacto visual (se cocina un guiso/se cocina la rebelión). Refinamiento del montaje conceptual (mascarón de proa/fusiles/salvavidas/trompetas fusionan “pasado” con “opresión”). Afirmación del buen cine militante, ajeno al panfleto vil: la muchedumbre no es masa informe, y sí singularidad potenciada (alterna constantemente plano general/primer plano mostrando las caras de la multitud). Feliz implementación de su teoría de montaje por choque de atracciones (líneas compositivas opuestas entre las tomas para acelerar la emoción), sobre todo en la secuencia célebre de las escalinatas de Odessa. Impecables crescendos (de la pena por la muerte del camarada al odio activo contra el opresor) y varios disolves bien resueltos en cámara (herencia del gran Méliès). Regístrese: notablemente bellos los héroes varones, feúchas las damas y un erotismo no demasiado subliminal: muchas manos marineras frotando apasionadamente el cañón de cubierta (Sergei, ¿era cierto lo que se decía de ti?). *Potemkin* se banca los años que pasaron y unos cuantos más. Véala, que no se hunde.

**Octubre** (*Octjabr*, 1927, codirigida con G. Alexandrov). Realizada para festejar la primera década de la revolución. La productora Mosfilm proclama sin sonrojarse la “fidelidad a los hechos” de un film del que fueron cortadas todas las secuencias referidas a Trotsky, Zinoviev y Kamenev (primer guadañazo stalinista, primera concesión del realizador). El prestigio ganado por *Potemkin* se traduce en un aura de superproducción: el mayor dramatismo lo aportan la fotografía y una pomposa puesta en escenarios reales, de

interesante valor testimonial. El montaje es fluido, pero se extrañan los toques maestros del film anterior. Regresión a las asociaciones ingenuas (menchevique arengando/arpa que suena, etc.), pero mejor tratamiento del bando burgués: la ironía humorística desplaza al maniqueísmo. Hay una puerta que se abre dos veces (en el plano y el contraplano); fija: de aquí la sacó Godard para su *Alphaville*.

Entre *Octubre* y *Nevski*, amén de los zarandeos stalinistas, Eisenstein hubo de soportar las infinitas idas y vueltas de la histórica Paramount, que llevó a vía muerta al menos media docena de proyectos. Llegado a Hollywood en junio del 30, seis meses después zarpó hacia la tierra azteca junto con Tissé y Alexandrov. La prolongación de su estada en Méjico le acarreó conflicto con el último, transformado en alcahuete del gran capo. En adelante, Alexandrov se dedicó a las comedietas insulsas, hasta convertirse en el realizador favorito de Stalin.

**Alejandro Nevski** (*Aleksandr Nevskij*, 1938). Es el primer encargo directo de Stalin. La fluidez del montaje, definitivamente alcanzada en *Octubre*, se desbarranca al adocenamiento. Satura el esquema plano/contraplano y, sobre todo, una tara inexplicable repetida como tic: infinitas transiciones entre plano corto y medio sobre un mismo personaje y sin variar la angulación (la jerga bautizó a esto “salto tímido”, y provoca en el espectador la molesta sensación de una ruptura o un salto en la proyección, que lleva del plano inicial a otro levemente mayor o menor). La puesta acusa un vicio más importante: la masa del pueblo aquí sí es informe (estamos en el siglo XIII) y sólo destacan los rostros cuando algún figurante da un paso al frente —como en el tablero teatral— y se despacha con algún cuchicheo explicativo que demora los tiempos y recarga la acción. Primitivismo cursi (sobreactuaciones, batallas coreografiadas), superado por *Octubre* y *Potemkin*. Nevski-Stalin, victorioso, regresa a casa con gran oropel; vivado por las mujeres y niños, dispensa un trato magnánimo a los prisioneros. Leves retoques habrían hecho de la primera producción sonora de Eisenstein una comedia musical. Se habría salvado, seguramente, y habría iniciado un digno camino para el soviet-music-hall.

**Iván el Terrible I** (*Ivan Grozniij*, 1944). Es una transición entre el cine fallido de *Nevski* y la notable obra que sobrevendrá. Persisten la afectación actoral y los “saltos tímidos”: es notable cómo este mal recurso hace previsible la *narración técnica* (planificación), restando atención a la argumental. Nikolai Cherkasov despega del resto y comienza a brillar. Su Iván es mucho mejor que el zar anterior (también lo encarnó): semblante inmutable, mirada de hielo, sostiene sus parlamentos con impostación grave de locutor. El trabajo sobre su cuerpo (contaba Eisenstein que llevó días llegar a la curvatura del espinazo que luce invariablemente) contribuye a una estilización convincente *en sí misma*, como un show aparte que va ganando al espectador. La sangre enemiga no es derramada por nuestro zar: semejante blancura honra los afanes stalinistas, pero hace de cualquier film de caballería un saladito sin sal. Un Iván cada vez más desaforado y unos conspiradores boyardos en el límite de la caricatura auguran la próxima obra. Desliz memorable del asistente de dirección: sobretodos negros contemporáneos en un par de extras que “llenen” pantalla en la escena final (¿acaso una referencia deliberada y surrealista a los soplones del régimen, controlando desde *tan cerca* la situación?).

**Iván el Terrible II / La conjura de los boyardos** (*Ivan Groznoj*, 1945). Obra esencial. El paralelo histórico ya no se limita a exaltar una figura autocrática, sino que extrema los puntos de contacto con el Stalin real. Los boyardos acusan a Iván de servir a Occidente y complotan su derrocamiento para descentralizar el poder. El líder comienza por desconfiar de su entorno, para acabar sumido en una paranoia profunda e incontrolable.

Eisenstein se sacude por fin en pantalla de todas las taras realistas que descartaba teóricamente desde sus primeros escritos, y que hicieron de su par fílmico precedente un híbrido desnaturalizado. Desecha la ambientación exterior, y se dedica a montar dentro del palacio un espectáculo maravilloso. Cherkasov, insuperable a partir de aquí, actúa en trance, flotando. Su personaje no necesita agitar ningún miembro para transmitir una gigantesca procesión interior. Es un guerrero cuando habla de amor, y amante profundo al trazar el periplo de futuras batallas. Por fin reculan los "saltos tímidos"; en su lugar, un rigor pictórico en los encuadres y travellings lentos y fluidísimos dinamizan los diálogos y acotan cualquier inercia teatral.

El plato fuerte es, sin ninguna duda, la gran festichola previa al desenlace. Eisenstein la pasea magistralmente entre el conflicto puramente dramático y la coreografía

danzante, asistido por una decoración recargada y una contrastada fotografía que bien merecen el mote de expresionistas. El protagonista da vida, junto a un casting que no desentona, al *espectáculo Eisenstein*, mezcla de diálogos, música, baile y una abundosa gesticulación enderezados con una pureza química hacia la consecución del objetivo central: atravesar con el tema todos los poros del espectador.

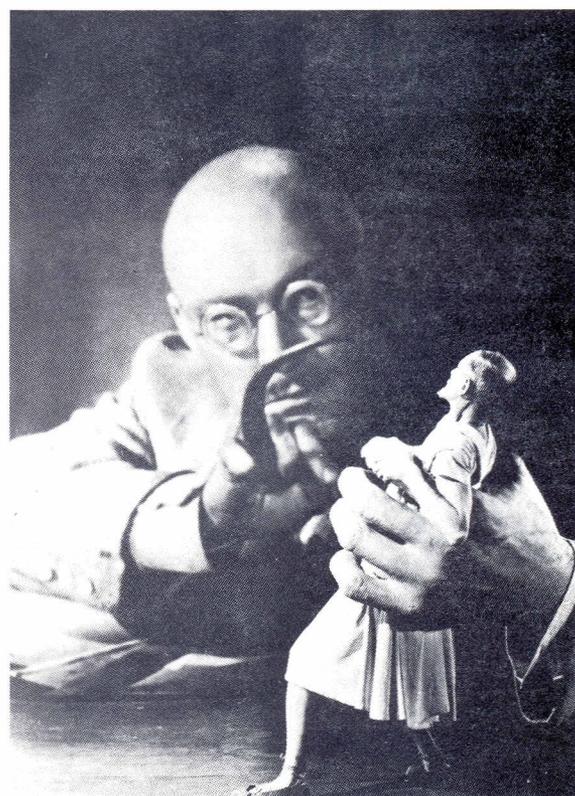
Infortunadamente, se perdieron en el camino las pocas tomas color del original: el director experimentó, sobre el final del fragmento, una sinfonía de tonos negros, dorados y blancos que ya no veremos. Lo que quedó, igualmente, concreta un contrapunto impecable entre los *opríchniki* (guardias reales) que se abalanzan sobre el cuerpo sin vida del falso monarca y sus capas negras que, progresivamente, se cierran sobre el pequeño y estentóreo fulgor del atuendo zarino. Ocurre que Iván zafa de la conspiración organizando la suya propia; la paranoia lo trueca de inopinada víctima en asesino brutal. La audacia de las analogías políticas, conjugada con un vuelo expresivo tan ajeno a los rictus hollywoodianos como a la mezquina aridez del "realismo socialista", demoró la exhibición de esta obra maestra en territorio soviético hasta quince años después de la desaparición de su autor. ■

### Consultorio cinéfilo

(Su pregunta no es molestia)

## El consultorio del Dr. Cíclope

Inauguramos esta sección para tratar de responder interrogantes que inquietan y no dejan dormir a nuestros adictos lectores. Será rotativa y aparecerá sorpresivamente. Una tarde se nos acercó el arquitecto Mascaró, cinéfilo orgánico, cazador americano de imágenes, pidiendo algún dato sobre aquel film de King Vidor inspirado en Frank Lloyd Wright (ver *El Amante* 14, "El cine en pantuflas"). Después, siguiendo con la arquitectura, nos preguntó sobre *El Cristo de concreto*. Acá van los datos: se trata de una novela de Pietro di Donato filmada por Edward Dmytryk como *Give Us This Day* en 1949, durante su exilio en Inglaterra. Esta rareza de neorrealismo simbólico contó con el "marxista" Ben Barzman en el *script* (guionista de Losey, algún Dassin, los últimos escombros de Anthony Mann, etc.) y San Wanamaker —otro "Lista negra"— & la no hace mucho fallecida Lea Padovani de protagónicos principales. Pertenece al período de curiosidades (*The Hidden Room*, *The Sniper*, *El malabarista*) con que este director canadiense inquietaba de lamentos, culpas y obsesiones "sociopáticas" antes de convertirse en uno de los más sonados delatores ante el Comité de actividades antinorteamericanas (1951). Después de esa época —tuvo larga carrera— resulta difícil rescatar algún título valioso. En concreto, la arquitectura y el cine tienen mucho en

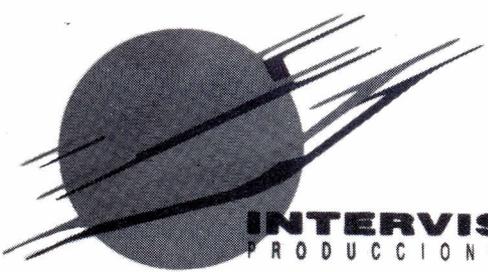


común. Ambas construcciones exploran el espacio y las marcas del tiempo cotidiano. Lang, Eisenstein y Nick Ray (alumno de Wright) comenzaron con *Mis ladrillos* y "Construya ud. su rancho" antes de descubrir que "ya todas las casas habían sido construidas", como chanceaba Landrú, y se pasaron a otros rubros: teatro, radio, investigaciones folklóricas, etc., hasta dar con el *cine*. Después vinieron Hitler, Stalin, Samuel Bronston y Gloria Grahame; pero ésas fueron otras historias. Todas son caídas. ■

Rodrigo Tarruella

# Las buenas, las malas y las feas

|   | Flavia | Quintín | Noriega | Castag. | Ricagno | Russo | Bernades | García | Tarruella |
|---|--------|---------|---------|---------|---------|-------|----------|--------|-----------|
| Atrapado sin salida (M. Forman) (Transmundo)                | 7      | 7       | 7       | 4       | 5       | 2     | 2        | 2      | 1         |
| Ben Hur (W. Wyler) (Aranjuez)                               |        |         |         | 5       | 3       | 3     | 5        | 4      | 2         |
| Cambio de hábito (E. Ardolino) (Gativideo)                  |        |         | 6       |         |         |       |          |        |           |
| Cementerio de animales 2 (M. Lambert) (AVH)                 |        |         | 3       |         |         | 2     |          | 6      |           |
| Cuando huye el día (I. Bergman) (Epoca)                     | 10     | 9       | 6       | 10      | 10      | 9     | 8        | 10     |           |
| Cujo (L. Teague) (AVH)                                      |        |         | 7       | 7       |         | 7     | 7        | 6      | 4         |
| Culpable (I. Winkler) (Transmundo)                          | 7      | 6       |         |         | 5       |       |          |        |           |
| Demente (B. De Palma) (AVH)                                 | 10     | 9       | 9       | 3       | 2       |       | 2        | 2      |           |
| Diario de un hombre invisible (J. Carpenter) (AVH)          | 7      | 8       | 7       | 4       | 5       |       | 7        |        | 7         |
| El (L. Buñuel) (Kinema)                                     | 10     | 10      | 10      | 10      | 10      | 10    | 10       | 10     |           |
| El acorazado Potemkin (S. Eisenstein) (Epoca)               |        | 6       |         | 9       | 9       | 8     | 9        | 9      | 10        |
| El día más largo (K. Annakin-B. Wicki-A. Marton) (Aranjuez) |        | 4       | 7       |         |         |       |          |        |           |
| El hijo de Frankenstein (R. V. Lee) (Epoca)                 | 8      | 7       |         | 7       |         | 7     |          |        |           |
| El hombre invisible (J. Whale) (Epoca)                      | 8      | 7       | 9       | 7       | 8       | 8     | 8        | 6      | 7         |
| El lobo humano (R. Waggnar) (Epoca)                         | 8      | 7       | 8       | 8       |         | 9     |          | 8      | 8         |
| El pasado no muere (M. Frost) (AVH)                         | 6      | 4       | 5       |         | 4       |       | 2        |        |           |
| El precio de la mafia (G. Tornatore) (Live)                 |        |         |         |         |         |       |          |        | 3         |
| El ring (A. Hitchcock) (Epoca)                              |        |         |         | 7       | 5       |       | 7        | 6      | 7         |
| El tronar de los tambores (D. Daves) (Cobi)                 |        |         |         |         |         |       |          |        | 6         |
| El último de los mohicanos (G. Seitz) (Cobi)                |        | 5       |         |         |         |       |          |        | 5         |
| Espartaco (S. Kubrick) (Aranjuez)                           |        |         |         | 5       | 5       | 3     | 5        | 6      |           |
| Fenómenos (T. Browning) (Epoca)                             | 10     | 9       | 10      | 10      | 10      | 9     | 10       | 9      | 10        |
| Fitzcarraldo (W. Herzog) (Cuervo Films)                     |        |         |         | 8       | 7       | 7     | 8        | 6      | 8         |
| Frankenstein contra el hombre lobo (R. W. Neill) (Epoca)    |        |         |         | 7       |         | 8     |          | 6      |           |
| Julio César (J. Mankiewicz) (Renacimiento)                  |        |         |         |         |         | 7     |          | 6      | 9         |
| Justicia inquebrantable (C. Crowe) (AVH)                    |        | 1       |         | 1       |         |       |          |        |           |
| La maldición de los sonámbulos (M. Garris) (LK-Tel)         |        |         | 6       |         |         |       |          |        | 4         |
| La mentira infame (W. Wyler) (Renacimiento)                 |        |         |         |         |         |       |          | 6      | 3         |
| La muerte cumple condena (P. Medak) (Transeuropa)           |        | 7       |         |         |         |       |          |        |           |
| La prostituta del rey (A. Corti) (AVH)                      |        |         |         |         | 2       |       |          |        |           |
| La regla del juego (J. Renoir) (Blakman) (Memories)         | 10     | 10      | 10      | 10      | 10      | 10    | 10       | 10     | 10        |
| La tempestad (P. Greenaway) (Transeuropa)                   | ?      | ?       | ?       | ?       | ?       | ?     | ?        | ?      | ?         |
| La venenosa (K. S. Ruben) (Transeuropa)                     |        | 4       |         |         |         |       |          |        |           |
| Last Embrace (J. Demme) (Cuervo Films)                      | 6      | 5       | 5       | 5       |         | 4     | 6        | 4      | 4         |
| Let's Spend the Night Together (H. Ashby) (Cuervo Films)    | 7      | 7       | 7       | 5       | 6       |       | 7        |        |           |
| Lola (B. Luna) (Best Seller)                                |        |         |         | 4       | 5       |       | 5        |        |           |
| Los compañeros (M. Monicelli) (Renacimiento)                |        |         |         | 9       | 9       | 8     | 9        | 8      |           |
| Los juegos de la memoria (P. Dewolf) (Transeuropa)          |        |         | 6       |         |         |       |          | 4      |           |
| Los ojos del placer (B. Luna) (Lucian)                      |        |         | 3       | 4       | 7       |       |          | 3      | 1         |
| Mi papá es un héroe (G. Lauzier) (Transmundo)               | 7      | 6       |         |         |         |       |          |        |           |
| Milagro en Nueva York (G. Gallo) (Penta)                    |        |         | 7       |         | 7       |       | 7        |        |           |
| 1492: conquista del paraíso (R. Scott) (Gativideo)          | 2      | 2       | 4       |         | 2       |       |          |        |           |
| Monsieur Verdoux (C. Chaplin) (VER)                         | 9      | 10      |         |         | 9       | 3     |          | 6      |           |
| Mordiéndolo la calle (J. B. Vásquez) (LK-Tel)               |        | 5       | 7       | 5       | 7       |       | 7        | 4      |           |
| Notorious (A. Hitchcock) (Renacimiento)                     | 10     | 10      | 10      | 10      | 10      | 10    | 10       | 10     | 10        |
| Obsesión fatal (J. Kaplan) (Gativideo)                      | 2      | 3       |         |         |         |       |          |        |           |
| Pimpollos rotos (D. W. Griffith) (Epoca) (Remember Classic) | 10     | 9       |         | 10      | 10      | 10    | 8        | 9      | 10        |
| ¿Qué hora es? (E. Scola) (AVH)                              | 8      | 7       |         |         | 7       |       | 7        |        |           |
| Rocco y sus hermanos (L. Visconti) (Renacimiento)           |        | 8       |         | 9       | 9       | 9     | 10       | 9      | 10        |
| Sorgo rojo (Z. Yimou) (Transmundo)                          | 9      | 8       |         | 9       | 10      |       | 8        | 8      | 10        |
| Triple identidad (J. Irvin) (Lucian)                        |        |         |         | 3       |         | 4     |          |        |           |
| Un horizonte lejano (R. Howard) (AVH)                       | 6      | 4       | 4       |         |         |       |          |        |           |
| Un matrimonio (R. Altman) (Gativideo)                       |        |         |         | 2       | 6       |       | 3        |        | 1         |
| Una mujer de París (C. Chaplin) (Memories)                  | 9      | 9       |         | 8       | 9       | 5     |          | 5      |           |
| Van Gogh (Sed de vivir) (V. Minnelli) (Renacimiento)        |        |         |         | 9       | 9       | 9     | 10       | 9      | 10        |
| Vuelo a la libertad (R. Donner) (Omega)                     |        |         |         | 4       |         |       |          |        |           |



**•En Post Producción:** – Centro de edición off line (editor inteligente) U-Matic High Band SP serie BVU con Time Code  
Configuración A/B Roll  
Generador de efectos de 2 y 3 dimensiones, Cromo Key, Dinamic Tracking y titulación.  
Consola de audio y más de 3500 efectos sonoros en Compact Disc.

– Centro de edición multiformato, con editor multievento S-VHS, HI8, U-Matic SP.

**• En exteriores:** – Unidad móvil con cámaras de 3 CCD (configuración estudio), con unidades controladoras de cámara y video cassette portátil U-Matic High Band SP con Time Code

**INTERVISION** • En exteriores:  
PRODUCCIONES S.A

**Porque lo importante es la imagen**

Talcahuano 638 3º E. Tel.: 49-5979 / 40-9506. FAX (541) 495317

Ciclo de cine. Mayo/Junio de 1993

# Ultima fila

## Akira Kurosawa

Sábado 15 y domingo 16: 18.30 y 22.15: *La fortaleza oculta (Kakushi Toride no san Akunin, 1958)* de A. Kurosawa c/T. Mifune; Vehara; S. Fojita —cinemascope—. 20.30: *Vivir (Ikiru, 1954)* de A. Kurosawa c/T. Shimura; N. Kaneko —copia regular—.

## Eric Rohmer

Lunes 17: 18.15 y 22.00: *La coleccionista (La collectionneuse, 1966)* de E. Rohmer c/H. Politoff; P. Bauchau. 20.05: *Mi noche con Maud (Ma nuit chez Maud, 1968)* de E. Rohmer c/J. L. Trintignant; F. Fabián. Martes 18: 18.15 y 22.00: *La rodilla de Clara (Le genou de Clair, 1970)* de E. Rohmer c/J. C. Brialy; A. Cornu.

## Bogart & Cagney: dos tipos duros

Jueves 20: 18.40 y 22.00: *Fabricantes de sueños (Stand-In, 1937)* de T. Garnett c/H. Bogart; L. Howard; J. Blondelli. 20.15: *Ritmo de amor (Something to Sing About, 1937)* de V. Schertzingler c/J. Cagney; E. Daw. Viernes 21: 18.00 y 21.00: *El valiente de Oklahoma (The Oklahoma Kid, 1930)* de L. Bacon c/J. Cagney; H. Bogart; D. Crisp; W. Bond (castellano). 19.25 y 22.40: *El regimiento heroico (The Fighting 69th., 1940)* de R. Keighley c/J.

Cagney; P. O'Brien; G. Brent (castellano). Sábado 22: 19.20 y 22.40: *Angeles con cara sucia (Angels With Dirty Faces, 1938)* de M. Curtiz c/J. Cagney; H. Bogart; A. Sheridan; G. Bancroft. 21.00: *Siempre audaz (Johnny Come Lately, 1943)* de W. K. Howard c/J. Cagney; G. George; (castellano). Domingo 23: 19.00 y 22.30: *13 Rue Madeleine (idem, 1946)* de H. Hathaway c/J. Cagney; Annabella; R. Conte. 20.45: *Sangre en el sol (Blood on the Sun, 1945)* de F. Lloyd c/J. Cagney; S. Sidney (castellano). Lunes 24: 19.00 y 22.30: *Huracán de pasiones (Key Largo, 1948)* de J. Huston c/H. Bogart; E. G. Robinson; L. Bacall; L. Barrymore; C. Trevor. 20.45: *Corazón de hielo (Kiss Tomorrow Good Bye, 1950)* de G. Douglas c/J. Cagney; B. Peyton; W. Bond. Martes 25: 19.00 y 22.00: *Horas de angustia (Knock on Any Door, 1949)* de N. Ray c/H. Bogart; J. Derek; G. MacReady. 20.45: *Escala en Hawái (Mr. Roberts, 1955)* de J. Ford y M. Leroy c/H. Fonda; J. Cagney; J. Lemmon; W. Powell (film a confirmar) (castellano). **Western** Jueves 27: 20.00: *El regreso de Durango Kid (Return of D. Kid, 1945)* de D. Abrahams c/Ch.

## Starret.

21.00: *Melodías de Río Grande (Rythm of the Rio Grande, 1940)* de A. Sherman c/Tex Ritter. 22.00: *Dakota (idem, 1945)* de J. Kane c/J. Wayne; V. Ralston; W. Brennan; W. Bond. (castellano). Viernes 28: 20.00: *Venganza de padre (Western Justice, 1935)* de R. N. Bradbury c/Bob Steele. 21.00: *Sendas mortales (The Lost Trail, 1945)* de L. Hyllier c/J. Mac Brown; R. Hatton. 22.00: *Ronda del destino (Tall Man Riding, 1955)* de L. Selander c/R. Scott; D. Malone **Francis Ford Coppola** Sábado 29 y domingo 30: 20.00: *Dementia 13 (idem, 1963)* de F. F. Coppola c/W. Campbell; L. Anders; B. Patton. (castellano). 21.30: *Apocalypse Now (idem, 1976/79)* de F. F. Coppola c/M. Brando; M. Sheen; R. Duvall. **Les auteurs du cinéma: E. G. Ulmer** Lunes 31: 19.30 y 22.00: *Traspassando la barrera del tiempo (Beyond the Time Barrier, 1960)* de E. G. Ulmer c/R. Clarke; A. Arden; V. Sokoloff (castellano). 21.00: *El ladrón invisible (The Amazing Transparent Man, 1961)* de E. G. Ulmer c/D. Kennedy; M. Chapman; J. Griffith. (castellano).

## Eikon. Paraguay 3343 1º 9.

Mayo

### Fellini Polémico:

Sábados 19.30 hs.  
Sábado 15: *Julieta de los espíritus.*

Sábado 22: *Casanova.*

Sábado 29: *La ciudad de las mujeres.*

Junio

### Operas primas:

Sábado 5: *Los cuatrocientos golpes (F. Truffaut)*  
Sábado 12: *Sin aliento (J-L. Godard)*

## La Plaza. Corrientes 1660

Buñuel en Méjico

Sábados a las 17hs

Sábado 15: *El*

Sábado 22: *Ensayo de un crimen*

Sábado 29: *Una mujer sin amor*

# Video del Angel

Las películas sobre las que usted lee en *El Amante*.  
Y muchas más.

Vidt 2077 (casi esquina Santa Fe)  
Tel. 825-0155

Reservas y entregas a domicilio



Director: TOMAS ABRAHAM

Abril/Mayo de 1993

# 3

La belleza de la fealdad:  
**PETER LORRE**  
El ojo del remolino:  
**LOUIS ALTHUSSER**  
El pensamiento lunar:  
**NICK CAVE**  
Los aires de Nietzsche:  
**DOSSIER**

**memories** no todas las películas  
viejas son

## CLASICOS

|                              |                 |
|------------------------------|-----------------|
| MUERTE EN VENECIA            | L. Visconti     |
| EL BOSQUE DE LOS ABEDULES    | A. Wajda        |
| QUERIDO PAPA                 | B. Blier        |
| MACBETH                      | R. Polanski     |
| ASCENSOR PARA EL CADALSO     | L. Malle        |
| THE LODGER (EL VENGADOR)     | A. Hitchcock    |
| EL TESORO DE LA SIERRA MADRE | J. Huston       |
| LA MALVADA                   | J.L. Mankiewicz |
| EL PERRO ANDALUZ             | L. Buñuel       |
| LA MUJER DEL PANADERO        | M. Pagnol       |
| FREAKS                       | T. Browning     |
| LA REGLA DEL JUEGO           | S. Eisenstein   |
| NOSFERATU                    | F.W. Murnau     |
| EL GABINETE DEL DR. CALEGARI | R. Wiene        |
| LA LINEA GENERAL             | S. Eisenstein   |
| EL PROCESO                   | O. Welles       |
| EL ACORAZADO POTEMKIN        | S. Eisenstein   |
| LA GRAN ILUSION              | J. Renoir       |



memories



## Cine de Arte en Video

Corrientes 2537 2ª of. 14 951-5529/6036

RKV

# VIDEO DEL ESTE

PRESENTA

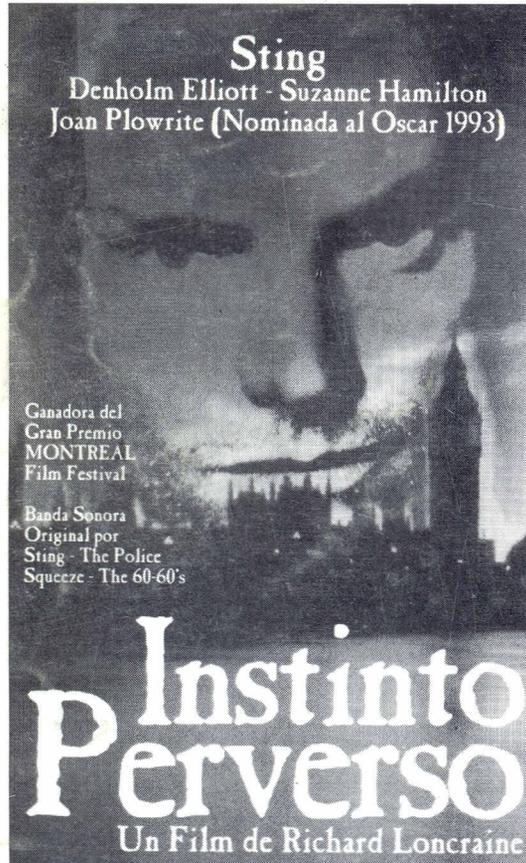
## DOS JOYAS PROHIBIDAS POR LA CENSURA

### RKV - CINE DE AUTOR EN VIDEO

**RICHARD LONCRAINE**

dirige a **Sting**.

Gran Premio Montreal Film Festival.



Un thriller psicológico, de sorprendente belleza visual y enigmático contenido.

John Gutman. (V ariety)

Sting asombra. Excepcional banda sonora.

Judith Christ. (Work-T o)

Sutil, colorido y erótico film, interpretado por un actor carismático.

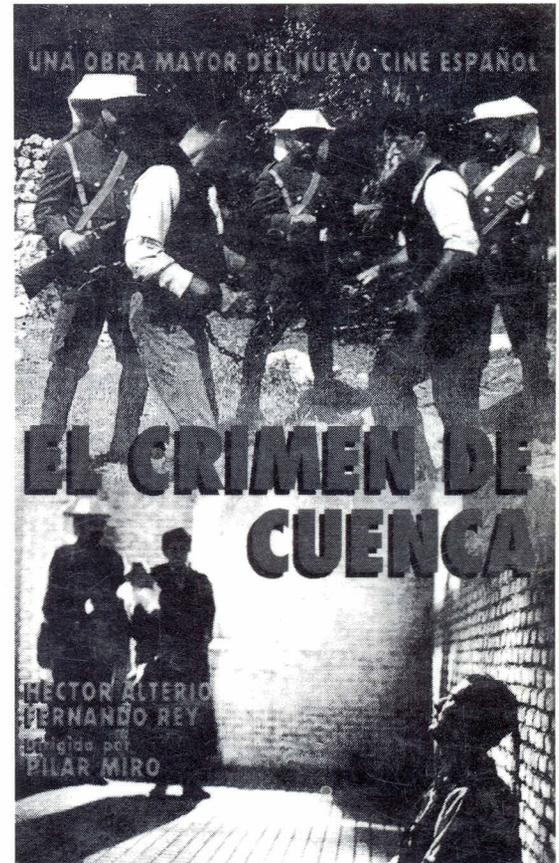
Rex Reed. (Daily News)

Satánico erotismo en interesante thriller.

Jean Pierre Jean. (Le Positif)

**PILAR MIRO**

La historia del crimen que se convirtió en leyenda.



Cruenta historia verídica que avergüenza con su realismo. Alicia Miguel. (La Semana)

Realista, minuciosa y honesta reconstrucción de PILAR MIRO en el estilo del cine arte verdad.

Joan Latour. (Le Positif)

Escarmiento a la indiferencia moral J.A. (Diario 16)

Sobriedad de estilo en dura crónica de un horror Roberto Andreón (El Dia)

DE NUESTRO CATALOGO

**ROMAN POLANSKI**

REPULSION

**DAVID CRONENBERG**

CROMOSOMA 5

**LUCHINO VISCONTI**

EL INOCENTE

**DANIEL VIGNE**

EL REGRESO DE MARTIN GUERRE

**JIM JARMUCH**

STRANGERS THAN PARADISE

**A LA VANGUARDIA  
DEL MEJOR CINE EN VIDEO**

R.K.V. -Renacimiento- Video del Este S.A.  
L. N. Alem 661 3º 7 (1001) Capital. Tel: 312-4718 Fax: 311-2674  
VIDEOTECA DE LA CIUDAD Maipú 971- Gal. del Este Loc. 29  
FARO VIDEO - Junín 579 - Capital