Año 2 Nº 18 Agosto de 1993 $ 7,50.-
Uruguay: $ 20.-

# EL AMANTE CINE

Alejandro Agresti:
Un gran director argentino

Rossellini
Ciclo Fassbinder
David Lean
Todos los estrenos

La sorpresa del año:
*El cómico de la familia* de Billy Crystal

John Rice kisses

May Irwin

and produces the first

demands for film

censorship.

(*The Kiss*, 1896)

Desde 1876

# Buenos Aires Herald

El diario argentino escrito en inglés

EL AMANTE
CINE

*Año II - Nº 18*

*Agosto 1993*

**El Amante / Cine**

**Estrenos:** *El cómico de la familia* por Quintín / **2** + *Perfil de Billy Crystal* por Gustavo Noriega / **3**; *Abril encantado* por Flavia de la Fuente / **5**; *Las boludas* por Roberto Pagés / **5**; *El camino de los sueños* por Horacio Bernades / **6**; *Chatarra* por Guillermo Ravaschino / **6**; *El general y la fiebre* por Quintín / **7**; *El mariachi* por Gustavo J. Castagna / **8**; *Mississippi Masala* por Gustavo Noriega / **9**; *Nacida ayer* por ídem Flavia de la Fuente / **10**; *Noches salvajes* por Quintín / **10**; *Perdido por perdido* por Quintín / **11**; *La reina anónima* por Horacio Bernades / **12**; *Robocop 3* por Flavia de la Fuente / **12**; *Sliver* por Roberto Pagés / **15**; *Sommersby* por Alejandro Ricagno / **17**

**Dossier Agresti:** *Presentación* por Quintín / **18** + *entrevista* por Flavia, David, Quintín y Walter / **23**

**Recuerdos de Buñuel** por Luis Buñuel / **33**

**Patrick Dewaere** por Fernando González, el europeo / **34**

**Ciclo Fassbinder** por Gustavo J. Castagna / **36**

**Un cuento** por Carlos O. García (al fin) / **39**

**Entrevista a Milos Forman** por Walter Rippel / **42**

**Crónicas catódicas** por Jorge posmoderno La Ferla / **44**

**Guía de cine en TV** por Jorge *me fui a los diez minutos* García / **46**

**Correo** por los estimados lectores / **48**

**El Amante / Video**

**Rossellini en video** por Eduardo A. Russo / **51**

**David Lean** por Horacio Ber-lín Bernades / **54**

**Terror** por Gustavo Noriega / **57**

*Cero en conducta* para el niño David Oubiña / **58**

*El desprecio* por Jean-Luc Castagna/ **60**

**Otras yerbas / 62**

**Tabla video / 63**

**Agenda / 64**

Este número está dedicado a la memoria de Luis Buñuel (1900-1983)

**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**
Alejandro Ricagno
Eduardo A. Russo
David Oubiña
Jorge La Ferla
Horacio Bernades
Jorge García
Guillermo Ravaschino
Nicolás Trovato
Fernando González
Walter Rippel
Carlos O. García
Tino y Norma Postel (de vuelta)

**Publicidad y discos viejos**
Roberto Juan Ferro

**Hooola, El Amanteee**
Haydée Thompson

**Corresponsal extranjero en Babilonia**
Profesor Gustavo J. Castagna

**Corresponsal en Nueva York**
Walter Rippel

**Cadete rumbo al mundial**
Gustavo Requena Johnson

**Corrección nocturna**
Gabriela largá la cassettera Ventureira

**Diagramación y composición**
Etc. Tel.: 961-4288

**Asesor diseño**
Quique Maya (futuro papá)

**Imprenta**
Impresora Americana. Lavardén 163

**Fotomecánica (siempre cumplidores Vicente y Ugo sin hache)**
*Proyección*. Rivadavia 2134 5° G

**Impresión linotronic (¡Grandes, Crosta & Crosta & Crosta & Crosta & Crosta & Crosta!)**
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

*El Amante* es una publicación de *Ediciones Tatanka*. Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual en trámite. Las notas firmadas representan la opinión de los autores y no necesariamente la de la revista. Correspondencia a Esmeralda 779 6° A. (1007) Capital Federal. Tel: 322-7518. FAX (541) 322-7518. República Argentina.

*El cómico de la familia*

# El rey de la comedia

**por Quintín**

"Tengo una mala noticia", le dice Stan (David Paymer) a su hermano Buddy (Billy Crystal). "No me digas", responde Buddy, "que mamá se murió de nuevo". Esa línea resume el humor de *El cómico de la familia*. Cualquier otro de sus infinitos chistes podría hacerlo. El discurso de Buddy es una catarata de ferocidad e irreverencia que no se detiene ante nada y se ensaña especialmente con las circunstancias solemnes, el buen gusto y el respeto al prójimo. En la película de Crystal y en su personaje hay un aliento y una garra que viene de lejos y expresa una de las vertientes más ricas de la cultura popular contemporánea. El humor de Crystal tiene una universalidad distinta de la de su colega Woody, aunque se relaciona con una de sus películas más logradas y, sin duda, la menos pretensiosa: *Broadway Danny Rose*. Ese humor no le debe nada a la alta cultura y representa al inmigrante que se nutre de una tradición ancestral mezclada con el impacto de las costumbres del nuevo país y de su eufórica metrópoli. Algo así como Varsovia más Brooklyn. Es el resultado del choque del calor doméstico con la frialdad de la ambición desenfrenada del exterior. Es también el cruce de la alegría de quienes han podido establecerse en una sociedad más rica y más plural con el dolor de comprobar a diario que esa sociedad es también absurda e inhumana. Es un humor arcaico e impúdico, elaborado con sustancias vitales y plebeyas: la comida, el cuerpo, el sexo, la enfermedad. Es también la celebración de la excentricidad, del personaje que emerge de su medio y, con el único recurso de su experiencia cotidiana, se lanza a gritarle al mundo su locura.

Buddy Young Jr. es un personaje complejo. Hubo en su vida un momento decisivo. Aquel en que, siendo ambos adolescentes, su hermano se achicó frente al pasaje del living familiar a las tablas y lo dejó solo en el escenario ante un público hostil. Buddy logró la hazaña de arrancarle risas a esa audiencia, pero toda su vida quedó signada por ese salto sin paracaídas. A partir de allí construyó una personalidad de cómico permanente que dispara chistes continuos dentro y fuera de la escena. Son chistes engañosos ("viste cómo te hice creer que...") y crueles, en los que agrede a los que están cerca a pesar del afecto, y a los desconocidos más allá de lo que le conviene a su carrera. Buddy tiene una compulsión por la verdad que se extiende a todos sus actos. Es capaz de agredir a los ancianos de un asilo, destruir una publicidad televisiva, insultar a los que pueden ayudarlo, vengarse

continuamente de su hermano. Esta compulsión llega desde la inconciencia del maltrato a su hija hasta la lucidez que lo hace declarar que la función del cómico es la de protestar cuando algo es una basura. Buddy es tan megalómano como Jerry Lewis (que se encarga de un cameo disparatado) y tan feroz como Quinlan o Gatica: en su viaje a la autodestrucción es un perfeccionista que sabe que su oficio es imposible, que lo suyo es en el fondo demasiado porque dice la verdad. Buddy está solo y sabe que su vocación de gritar su libertad y su rebeldía lo condena a ser su víctima principal. Es un justiciero que rechaza el sadismo del show-business y sus mecanismos de olvido y frivolidad. Estas características del personaje no están subrayadas en la película y, algunas, apenas se insinúan. Porque Buddy no es un pensador sofisticado como Allen, ni un drogadicto desesperado como Lenny Bruce. Por el contrario, está metido en el envoltorio de un hombre de familia, un tipo cualquiera con mal carácter y un oficio raro que no se siente un innovador sino un integrante más de la tradición de los cómicos judíos y del mundo del espectáculo. Está orgulloso de su rutina pero sabe que nunca llegó a mejorarla como hubiera querido. No deja de ser lo que indica su verdadero apellido, Yankelman, que podría ser la versión en yidish de *yankee-man*. Buddy es tan sólo la demostración de que el hombre común advierte la estupidez y la locura del mundo. Y que la vida necesita del comentario permanente sobre su absurdo y su miseria. Y es también una encarnación del humor judío como parte del patrimonio cultural de la humanidad.

Billy Crystal puso el alma en esta película. Y una película hecha con el alma se distingue desde lejos. En la calidad y cantidad de chistes, en la velocidad y el ingenio con la que se encadenan las escenas, en la fuerza de las actuaciones, en el brillo de los diálogos a los que contribuyeron Lowell Ganz y Babaloo Mandel (aparecen en el film como los libretistas a los que, junto con una réplica de Woody Allen, despide Buddy por inútiles). En el cariño con el que se describe a la familia que culmina con la escena del increíble discurso de Buddy en la ceremonia fúnebre de su madre. En el homenaje a sus antecesores en la profesión, en la veneración por esos nombres que inventaron el oficio del que Crystal es un legítimo heredero. En la emoción con que recorre esos lugares de vacaciones donde sus ingenuos paisanos veían actuar a los cómicos allá por los años 50. En la claridad con la que reivindica ese medio plebeyo en el que su futura esposa (la

encantadora JulieWarner) eructa después de comer sandwiches con ajo en la noche romántica a la luz de la luna y en el que la máxima aspiración de las madres es casar a sus hijas con un médico. En la dignidad con la que esos hermanos, ya pobres y viejos, resuelven sus vidas.

"No hay nada como esas noches en las que, después de unos minutos, uno siente que tiene la audiencia en su bolsillo y puede llevarla adonde sea", dice Buddy. *El cómico de la familia* es una de esas noches de felicidad. ■

**Mr. Saturday Night** (*El cómico de la familia*). EE.UU., 1992. **Dirección:** Billy Crystal. **Producción:** Lowell Ganz y Babaloo Mandel. **Guión:** Billy Crystal, L. Ganz y B. Mandel. **Fotografía:** Don Peterman. **Música:** Marc Shaiman. **Montaje:** Kent Beyda. **Intérpretes:** Billy Crystal, David Paymer, Julie Warner, Helen Hunt, Mary Mara, Jerry Orbach, Ron Silver, Sage Allen. ■

*Perfil de Billy Crystal*

# Billy the Kid

**por Gustavo Noriega**

Si usted no lo tiene físicamente a Crystal trate de imaginarlo a Gustavo Béliz con un poco menos de pelo pero más enrulado y agréguele picardía e inteligencia en la mirada. A lo mejor usted cree que lo conoce de las transmisiones de las entregas de Oscars pero habría que tener cuidado. Crystal es el primer señor que aparece de smoking pero si se lo juzga por lo que se escucha uno puede creer que es un tonto que habla español entrecortadamente y con voz de mujer. No confundamos: la voz es la de una ¿traductora? ¿simultánea? que Telefé nos regala año a año (momentos antes de que Jacobson le diga Glenn Close a Meryl Streep o Meryl Streep a Glenn Close). Pero Crystal es mucho más inteligente que la señora de marras: de hecho desde que se hizo cargo de la ceremonia hace ya algunos años quedó en claro que era el heredero obligado de Johnny Carson y que los experimentos intermedios buscando al maestro de ceremonias ideal habían terminado. Crystal es bueno diciendo libretos ajenos pero

además es capaz —aparte de cantar y bailar aceptablemente— de improvisar. Como lo demostró el día en que Jack Palance decidió hacer ejercicios en vez de agradecer "to all the members of the Academy". A partir de tan desdichada payasada Crystal lo tuvo de hijo durante toda la ceremonia.

Billy no se hizo famoso con la fastidiosa ceremonia anual. A nuestras espaldas se consagró en la televisión norteamericana en una serie cómica —*Soap*— y en el show televisivo al cual el cine más le debe: el *Saturday Night Live*. Uno ve esas desopilantes series de media hora —desde las ignotas aquí como *Happy Days*, *Laverne & Shirley*, *Taxi*, o *Cheers* hasta las más conocidas *Mork y Mindy* o *ALF*— y se sorprende de la cantidad de guionistas que colaboran para un tiempo tan breve. No es que las tramas sean muy complicadas; todo lo contrario. Es que si bien hay que retener la atención de gente que está comiendo o planchando mientras ve la serie eso no significa que el coeficiente intelectual descienda bruscamente. Se reemplaza entonces la complicación argumental por la inteligencia del texto y la profundización de los personajes semana a semana. Ese amor por la palabra, ese cuidado por los diálogos, por la línea justa dicha en el tiempo exacto —una tradición que se remonta a *El show de Dick Van Dyke*, donde escribían Garry Marshall (*Mujer bonita*) y Carl Reiner (director de muchas películas de Steve Martin)— es lo que ha llevado Crystal en su mochila al convertirse en hombre de decisiones en Hollywood. En 1987 junto al director Rob Reiner (hijo del viejo Carl) fundó Castle Rock, una productora independiente; tres éxitos la convirtieron en una empresa importante: *Misery*, *Cuando Harry conoció a Sally* y *Amigos, siempre amigos*, las dos últimas protagonizadas por el pequeño Billy.

"Ah, ése", dirá usted cuando se le nombra el encuentro entre Harry y Sally. Nuestro Billy es el amigazo Harry que mantiene una dura amistad durante muchísimos años con la deliciosa Sally (interpretada por la deliciosa Meg Ryan). El guión es de una mujer, Nora Ephron, pero es comentado que buena parte de los diálogos —otra vez brillantes e ingeniosos, justos y rápidos como un latigazo— pertenecen al ingenio de nuestro cristalino amigo. *Cuando Harry conoció a Sally* es *la* comedia moderna, y Billy es *el* verdadero cómico neoyorquino; lo que habría sido Woody Allen si no se viera obligado a mostrarle al mundo que le gustan Bergman y Kierkegaard.

Todo el mundo vio *Cuando Harry conoció a Sally*, pero *nadie* vio *Mis memorias* (*Memories of Me*, Winkler, 1988). Billito produjo, coescribió el guión y protagonizó esta comedia "pa' reír y pa' llorar como las de Sandrini". De nuevo la brillantez de los diálogos, las situaciones y los personajes. Billy es un cirujano que, mientras opera a un paciente del corazón, sufre él mismo un infarto. Describe con esfuerzo los síntomas pero ninguno de los médicos que lo rodean se preocupa porque piensan que está hablando del paciente. Recuperado, resuelve recomponer la relación con su padre (Alan King), un importante extra de Hollywood. La película vale la pena por nuestro homenajeado, por Alan King y por un cameo buenísimo a cargo de Sean Connery.

*Amigos, siempre amigos* es el espantoso título nacional de una película dirigida por Ron Underwood en 1991: *City Slickers* (algo así como "Chantas de la ciudad"). Además de protagonista, Crystal es el productor ejecutivo del film y, aunque no está escrito en ningún lado, a esta altura es claro que muuuuuuuchos de los diálogos —acertó: brillantes, ingeniosos— son de su pluma. La película tiene una breve aparición de Jack Palance que le valió el Oscar del que hablamos al comienzo. Esta comedia —un gran éxito en USA— llevó en nuestro país tanta gente a los cines como podrían llevar Argentinos Juniors y Deportivo Español a la cancha de los bichitos. Pero con una diferencia: la película debe verse y ofrece una segunda oportunidad en video.

La aparición de Billy Crystal como director con *El cómico de la familia* confirma una idea: que esas tres películas no son "obras de" Reiner, Winkler o Underwood sino que reflejan el arte de un actor (metido a guionista o productor): nuestro Billy Crystal. Sus diálogos (a la una, a las dos y a las tres: ¡brillantes e ingeniosos!), sus personajes y las situaciones que enfrentan son constantes. Clase media, preferentemente neoyorquina, treinta y pico, casi cuarenta años y sus obsesiones comunes: la pareja estable, envejecer, la salud de papá y la falsa seguridad del trabajo asalariado. No confundirse: las soluciones fáciles e invariables, la simplicidad del planteo y lo previsible del desarrollo no son síntomas de superficialidad sino la trama sobre la cual se asienta el mensaje: los "middle aged" somos neuróticos, inseguros y temerosos; mirando la juventud que se fue y la vejez que viene al galope no escuchamos más que el sonido de nuestro propio pensamiento lúgubre. Somos como ese Harry que, al encontrarse con Sally, le cuenta que cuando empieza a leer una novela salta a las últimas páginas: "por si me muero antes de llegar al final". Si uno quiere saber cómo sería ese personaje si llegara a viejo basta con ver *El cómico de la familia*: una exteriorización de todos los miedos de un hombre de edad mediana pensando en su vejez. Nadie (salvo algunos momentos de esplendor de Woody) ha sabido recrear ese mundo aterrador y simpático como el nuevo genio: el actor (guionista-productor-director-animador) Billy Crystal. Un amigo de la casa. ■

*Abril encantado*

## O sole mio

**Diálogo con un prejuicioso (o sea, con cualquier ser humano)**

F: ¿Qué expectativas tiene respecto de *Abril encantado*?
P: Seguro que es un Ivory menor...
F: Perdió. A Ivory no se parece en nada, es otra cosa.
P: Veamos... No puedo evitar imaginar una película de imágenes almibaradas..., llenas de sombrillas, cucharitas y tasas de té.
F: Sí, acertó. Está toda la vajilla bien completa, en Inglaterra y también en Italia. Pero falló en parte, ya que no sólo hay sombrillas sino que también abundan los paraguas. También adivinó que la fotografía es muy almibarada y, además, le cuento que está llena de hermosas postales de Portofino: sus flores, el castillo, el acantilado, el mar. Aunque faltaría agregar que la fotografía tiene una extraña particularidad: la obsesión del Sr. Newell por los primerísimos primeros planos de lo que sea: rostros, pies, flores, bastones y de todo lo que aparece ante su cámara.
Bueno, y ¿qué más fantasea respecto de esta película?
P: Bueno, por lo que leí es la historia de cuatro damas inglesas que alquilan un castillo en Portofino (Italia) para escapar de sus rutinas. Me imagino que, como ocurre habitualmente, cada una de estas mujeres, luego de respirar el primer gramo de oxígeno italiano, termina viviendo una experiencia exultante o haciendo una especie de viaje iniciático durante el cual conocen el verdadero sentido de la vida o el gran amor, por ejemplo, teniendo un affaire con el jardinero o algún pescador de la zona (ambos, por supuesto, italianos). Y, desde ya, que nunca volverán a ser las de antes...
F: Perdió. *Abril encantado* no es más que un cuento de hadas nada pretensioso que muestra cómo un mes de buena vida (y sobre todo para los ingleses, de buen tiempo y sol) puede, a veces, arreglar, aunque sea momentáneamente, problemas que parecían insalvables como, por ejemplo, un mal matrimonio. *Abril encantado* es, entre otras cosas, una película a favor del matrimonio (lo cual es una rareza en estos tiempos): el amor sólo puede aparecer en todo su esplendor lejos del stress de la vida cotidiana y las presiones económicas constantes. Se podría decir que es un contraejemplo del viejo refrán: "Contigo, pan y cebolla". El verdadero mal que acosa a los matrimonios de Lottie (Josie Lawrence) y de Rose (Miranda Richardson) no es ni más ni menos que el rabioso capitalismo inglés de 1920. ¿Es *Abril encantado* una película marxista?
También es un elogio del amor "a la antigua": no se trata de la belleza de los cuerpos sino de la de las almas. Lottie dice en algún momento refiriéndose al marido de Rose algo como: "Nosotras no vemos más que un inglés ordinario, vulgar, rojizo y rechoncho, pero ella lo ve hermoso". Una airosa y bienvenida reaparición del viejo cliché del amor ciego, que parecía totalmente olvidado en el cine.
El único cambio radical —y la verdad es que no parece muy excitante— es el que experimenta Mrs. Fisher (Joan Plowright), que abandona su bastón en Italia. En realidad, en contra de sus predicciones, no ocurre nada extraordinario: solamente la pasan bien. ■

**Flavia de la Fuente**

**Enchanted April (*Abril encantado*). Inglaterra, 1992, de Mike Newell, con J. Lawrence, M. Richardson, J. Plowright y P. Walker.**

*Las boludas*

## ¡Guarda: alegoría!

Nueve de la mañana. Viento escarchado. Frío saludable. Corrientes atestada desde Medrano hasta el bajo. Yo, el boludo, empecinado en llegar a la función privada de la película en cuestión. Por arriba, me digo, imposible. Bajo al subte. Goteras persistentes se empeñan en meterse entre el cuello de la camisa y mi cuerpo. Por suerte, dura poco: los trenes no andan. ¡Ah, delicias del primer mundo!, me susurro. Subo. Compro el diario. Me meto en un bar a tomar café. Una hora y pico después salgo otra vez. Alguien más sabio hubiese tomado los obstáculos como una señal. El boludo, se sabe, no. Llego a la privada de la tarde. Me encuentro con una película que, me aseguran, se llama *Las boludas*. Bueno —vuelvo a decirme en un día en que se me ha dado por hablar solo—, título horroroso pero adecuado con mis actitudes. Almas gemelas, las de la película y la del crítico. Comienza la proyección. A los diez minutos sospecho que los boludos somos muchos: el microcine está lleno, hay mucha gente en la pantalla, se adivinan otros tantos detrás de la cámara. Conclusión temporaria: no sólo la muerte iguala a los humanos, también la boludez. Me acuerdo de Bioy Casares: se desdeña demasiado a la estupidez. Saco el ticket del bar y anoto: recordar, por lo menos una vez al día, esa frase. Las boludas que están en la pantalla son tres: una francesa que habla como Melançon, el canadiense que importó Subiela sin pagar impuestos, aunque ésta es linda y se defiende como actriz; una que pide picana, picana, como si fuese un electrodoméstico; una tercera con una escupidera o bacinilla en la cabeza, "seductora" obvia desde la primera imagen. Los hombres que andan en amores con ellas (o por lo menos entre las sábanas) son un policía, un torturador y un cazador de desertores para los milicos. Los tres representantes del poder —político y masculino— son los piolas hasta que al final se transforman en los boludos: ellas, las boludas, los jodieron. Una le escribe el final de la novela al policía-escritor (final extractado de "Yo, ustedes y yo", cuento apreciable de Sáenz Dalmiro); otra le hará pedir agua hasta la indignidad al

cazador; la última lo deja en un colectivo, aturdido y solo, no me acuerdo por qué y tampoco tiene importancia. Las boludas son las vivas, los vivos son los boludos. ¿Seré yo un boludo?, me pregunté frente a tanta boludez. Sí, me contesté, pensando que perdí la mañana cuando podía haberme quedado en casa tomando mate y escuchando a Julio de Caro o a Hernán Oliva. ¿Será una piolada o una boludez alimentar una venganza personal durante veinte años? La película dice que es viveza, que después uno pasea por Recoleta mirando a cámara, la sonrisa ancha, mientras Lito Nebbia canta "Sólo se trata de vivir". ¿No será una boludez caminar por Recoleta? No sé, me digo, todo el mundo lo hace y pasea y se saca fotos y va a comer y mira el cementerio y paga precios exorbitantes y lleva a mear al perro y deja todo sucio y camina como si fuesen modelos en la pasarela y se miran y se envidian y chusmean y critican y se sienten en el lugar adecuado, y yo soy tan, tan boludo que, sinceramente, no sé. Y decir muchas palabras fuertes como si fuesen adolescentes (en la película se dicen muchas que empiezan con c... y con p... una verdadera porquería, y se recuerda mucho a la hermana de no sé quién y a la madre de no me acuerdo) ¿será otra boludez o un gancho seguro para la taquilla? Lo mismo con el culito de Romano, pero me dicen que ahora a las mujeres les gusta mucho mirarles el traste a los varones, y así un sinfín de preguntas importantísimas para el arte del cine y, también, para la vida, como algunos sabemos y otros no quieren aceptar. Otra cosa que no me quedó clara —de seguro, porque soy un boludo— es si el refinamiento de la casa del policía y la vestimenta anacrónica del cazador y los diálogos sentenciosos son un tributo al "buen gusto artístico" o a la necesidad de vestir, pretensiosamente, un tema baladí o, lo que es lo mismo, boluderil. Por fin, ¿se apostó a una fórmula rentable —título, lenguaje subido, algún culito—, o se pretendió algo serio —relatos paralelos, reflexiones (?), alegorías sobre el machismo derrotado—? Será inteligente o boludo apostar a lo sólo rentable? ¿Será boludo o inteligente poner en escena todos los lugares comunes del medio pelo como si fuesen verdades reveladas? Salí del microcine. Seguía el frío. Flavia dijo que no quería escuchar la palabra boludo por diez años. Es una boluda: si se trata de pedir, pidamos veinte. Pensé que gran parte del cine argentino
—Subiela, D'Angiolillo, De la Torre, Piñeyro, Bortnik, Docampo Feijóo, Solanas, y otros que no están filmando— están enfermos de importancia. Recordé la Argentina Potencia, la Patria Grande, el Primer Mundo, y me pregunté por qué habría de ser distinto. Memoré unos versos de Yupanqui: "La vanidad es yuyo malo / que envenena toda huerta / es preciso estar alerta / manejando el azadón / pero no falta el varón / que la riega hasta en su puerta". ¿No seré, realmente, un boludo? ■

**Roberto Pagés, el boludo**

**Las boludas. Argentina, 1993, de Víctor Dinenzon, con Gerardo Romano, Michele Duquet, Héctor Alterio, Sandra Ballesteros, Rodolfo Ranni y Cora Sánchez.**

*El camino de los sueños*

## Cal y arena en Quequén

Si *Fiebre amarilla* consistía en una sucesión de fotogramas contiguos (hablar de escenas o secuencias suena excesivo) que, sumados, daban un total de noventa minutos, mientras que en *Las tumbas* el relato-off del protagonista contaba, por sí solo, lo que las imágenes no mostraban, en *El camino de los sueños* se insinúan una estructura narrativa, un tono y un compromiso del narrador con lo narrado, ausente todo ello en los títulos anteriores de Javier Torre. Estructurado en partes que funcionan como capítulos (o más bien, como veremos, como cuentos), cada uno con su título, el que abre el relato se llama *La vuelta al nido*. Vuelta del protagonista a la casa de la infancia, pero también de Torre, en la medida en que alude al clásico (1937) de Leopoldo Torres Ríos —abuelo del realizador— que se constituirá en *leitmotiv*, y vuelta al nido de la memoria cinematográfica de los espectadores. Se podrá argüir que la cita no es un hallazgo sino todo lo contrario, en tanto hace presentes, justamente, las diferencias que van de Torres Ríos a Torre, en obvio desmedro de éste; pero el hecho de que ambos films hagan pie en el mundo de los afectos familiares marca, más allá de los logros respectivos, una continuidad, una *familiaridad* entre uno y otro. Lamentablemente, las distintas escenas de *La vuelta al nido* esparcidas en el curso de la narración no llegan a adquirir, para el protagonista, más valor que el de "disparador" que *ya asumen* durante la primera proyección casera que Laplace celebra para sí mismo (un bonito momento), de la que las posteriores no son más que meras reiteraciones.
La presencia de este motivo temático, si bien poco más que embrionario, le da al film, en los primeros tramos, un logrado tono evocativo, realzado por la banda de sonido de Pedro Aznar. También colaboran a ello los recorridos iniciales por los lugares de la infancia, un adecuado registro del "aire" de una Quequén de modorra, viento y mares tranquilos en la que no pasa nada que no sea una tenue pero implacable decadencia, y ciertos primeros planos sobre un Laplace desusadamente sobrio. Claro que el relato no progresa mucho más de allí, afectado, a la vez, por una inherente levedad, y por la estructura elegida, de cuentos que "cierran" sobre sí mismos. El protagonista, en particular, no es más que un observador pasivo, que parece resbalar por la superficie de las cosas, apenas rozándolas. El correr de los minutos va desnudando las limitaciones de la pareja central, embarcada en una maratón sexual ya que no erótica, en la que Ballesteros (condenada a ser una especie de versión vernácula de Sharon Stone) expone abundantemente unos pliegues y repliegues que no van más allá de la carne. No falta el consabido ridículo de algunos diálogos, que parecería un estigma de tanto cine argentino, como por ejemplo las alusiones del personaje de Ballesteros a su presunta condición de "nómade, migratoria y volada", o su definición de la relación amorosa como "un juego infinito, infame o sagrado". Otro tanto ocurre con la infaltable imagen de póster (ay, Subiela), en este caso un árbol que crece en medio del mar, con un arco iris al fondo. Sin embargo, en líneas generales sorprende una fotografía no decorativa o publicitaria (ese otro karma del cine argentino actual), un poroto para el iluminador Marcelo Iaccarino. Alguien podría decir que *El camino de los sueños* es la mejor película de Javier Torre. Teniendo en cuenta las anteriores, no es decir mucho. ■

**Horacio Bernades**

**El camino de los sueños. Argentina, 1993, de Javier Torre, con Víctor Laplace, Sandra Ballesteros y Blanca Oteyza.**

*Chatarra*

## De mal en mejor

Unos cuantos clisés (hijos dilectos del ultramoderno —y afortunadamente en desuso— *movidismo* español) empañan el largo comienzo de *Chatarra*. Tenemos a la *puta-alegremente-*

*asumida*, tan artificiosa en su despreocupación como en su agobio lo fueron tantas *putas-sufridas* del sentimentalismo folletinesco (de las *putas- poéticas* mejor no hablar, porque después se enoja Subiela).
Zabú (Carmen Maura), que supo llamarse María en cabarutes pretéritos, intimó con un policía ascendente doce años ha. Hoy, el hombre es un vigilante importante, amigo del whisky a granel y del repertorio de afectaciones para *dar* mal y pronto al *cretino cinematográfico*. Empina el alcohol como si fuera agua, lleva lentes oscuros y tuerce la boca como el cheto que citaba Luca en su canción memorable.
Como en la malograda *Lola* de Bigas Luna (1985), el hombre, que quiere volver al fuego de antaño, reclama además derecho de paternidad (la hija de Zabú es morenita y —otro lugar común— luce más bonachona expresión que mi abuela en su lecho de muerte). La mujer lo rechaza; ella y la niña viven con Lino, un simpático transportista de chatarra que abriga sueños de asaltos fáciles. Cuarta en el depto es Mariló, una morocha infernal que acompaña a Zabú en su oficio nocturno. El polizón, por su lado, no piensa dar el brazo a torcer.
El conflicto, en rigor, llega muy tarde. Los "silencios orgánicos", que los hay en el prolongado introito, buscan distanciar al espectador y arrojarlo al terreno de la reflexión. Triste recurso; en semejante contexto, las tomas "serias" inducen al liso olvido del film. Pero la cinta repunta —me apuro a decirlo— con el conflicto, y —corta no es— todavía quedan en el proyector unos cuantos metros de celuloide.
Lo mejor de *Chatarra* es que describe un trayecto inverso al de las levísimas *españoladas* que estamos acostumbrados a presenciar. Estas, bajo la excusa de un thriller, cuento de enredos o drama sentimental, terminan desembocando invariablemente en el costumbrismo ibérico contemporáneo, ese fresco de conchetadas audaces que todo lo embarra en su devenir. Aquí es al revés; del mentado paisaje *light* pasamos a un drama violento que amortigua los "personajes-clisés" y densifica las *situaciones*. Es cuando *pasan cosas*, como decía el animador, y la película —a través de sus criaturas— toma partido y se compromete en determinado curso de acción. Muertes, persecuciones, algún delito menor. Y un final justiciero, aunque no del todo feliz. Es bueno que la gente se comprometa. ■

**Guillermo Ravaschino**

**Chatarra. España, 1989, de Félix Rotaeta, con Carmen Maura y Luis Gas.**

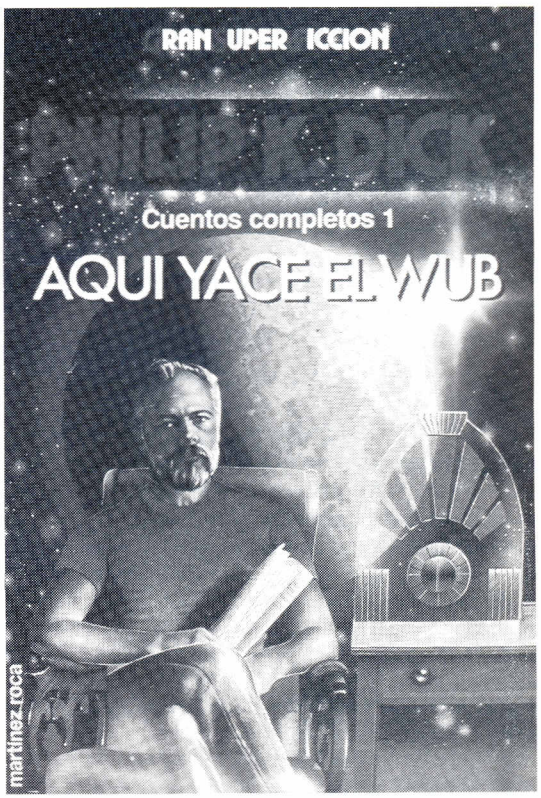
*El general y la fiebre*

## San Martín, el gallego

Dicen que John Ford hablaba de Lincoln como si hubieran ido juntos a la escuela. Sin llegar a esos extremos, Jorge Coscia se propuso una visión de San Martín más accesible que la figura de cartón de los textos escolares. Rubén Stella se parece a la imagen de los cuadros, habla con un acento español verosímil y hace simpático al personaje. San Martín demuestra su patriotismo alabando los vinos del país (lo que no suena muy ajustado) y despotricando contra los políticos porteños (lo que indudablemente fue cierto). Algunas escenas son un poco pueriles. Otras, un poco forzadas. Por otra parte, el film cae en la trampa de tantas películas biográficas al describir el momento exacto en el que al prócer se le ocurre que hay que cruzar la cordillera para derrotar a los españoles. San Martín aparece en la intimidad de su convalecencia cordobesa, en sus sueños afiebrados que lo enfrentan con su padre y, tímidamente, se insinúa una relación erótica con el personaje de Licia Tizziani para distracción de los espectadores y escándalo de instituciones cuidamármoles. No faltan fantasmas que reproducen leyendas locales y elogios al curanderismo como medicina alternativa.
*El general y la fiebre* podría describirse como una película épica clase B, con su anécdota mínima, sus imágenes sucias y su


ACONTECIMIENTO LITERARIO

Cuentos completos de Philip Dick




NADIE SE HA DADO CUENTA DE QUE TENEMOS A NUESTRO PROPIO BORGES
Ursula K. LeGuin

martínez roca
Libros fuertes

falta de ambición. No es aburrida por exceso de solemnidad sino por falta de sustancia narrativa.
En una verdadera hazaña, los productores lograron el auspicio simultáneo de radicales (Gobierno de la Provincia de Córdoba), menemistas (Municipalidad de Buenos Aires) y antimenemistas (Gobierno de Mendoza). Esta última presencia explica, tal vez, las escenas filmadas en la cordillera que nada aportan al film. En cuanto a la presencia de Facundo Quiroga como testigo del relato, parece sugerir que la afinidad entre el general y el caudillo riojano tiene algo que ver con la relación entre otro general que volvió de España y otro caudillo riojano. O, acaso, una más directa entre el general antiguo y el caudillo moderno. Nada es gratis. ■

**Quintín**

**El general y la fiebre. Argentina, 1990, de Jorge Coscia, con Rubén Stella, Licia Tizziani, Raúl Brambilla, Jorge Aran, Nelly Tula y Germán Mendieta.**

*El mariachi*

## El mamarrachi

**Pasado imperfecto (apócrifo).** Cuentan que hace tres años, Roberto Rodríguez llevó a su casa un par de latas de celuloide para mostrárselas a sus amigos. Una vez vista la película, Miguel, Mario y Roberto II quedaron locos de contento y mucho más satisfecho se lo veía al futuro director. "¿Qué vas a hacer con esto?", le preguntó Mario. "*El mariachi* será una película de culto, voy a convencer a la Columbia y, además, marcará el nacimiento de nuestro cine, por si no entendés, hecho con bajo presupuesto", respondió Roberto sin tragar saliva. Mientras Mario no entendía de qué le hablaba, Miguel y Roberto II festejaban la salida de su amigo. Claro, Roberto siempre fue el más rápido del grupo y el más vivo de los cuatro. Recuperado de la sorpresa, Mario vuelve a la carga: "¿Cúanto te va a costar todo?". "*El mariachi* no va a costar nada, 7.000 dólares como mucho", muy seguro, exclamó Roberto.

**El presente (fuegos artificiales).** *El mariachi* de Robert Rodríguez (el mismo de antes) es la clásica película-cáscara. Un envoltorio perfecto elaborado sobre la estética del vacío. Los desplantes formales de un estudiante de cine presentando su ejercicio final para aprobar la asignatura pendiente. El desarrollo de la totalidad de los elementos del lenguaje dirigidos hacia la nada. La historia es mínima y casi innecesaria frente a la invasión de la cámara inquieta de Rodríguez. Aclaremos un poco los tantos. No hay nada más gratuito que una cámara antinarrativa, demostrativa en su artificialidad y sustentada en el aparente y bello movimiento. Falsa belleza que aparece en *El mariachi* desde las primeras tomas, con el personaje central cruzándose con una tortuga: un animalito que representa la increíble lentitud del relato. Todo lo que la cámara hace —y que no narra— lo vemos una y otra vez: travellings, grandes angulares, panorámicas, cámara en mano, planos. Una escena resume la idea. El mariachi tiene una pesadilla y al despertar se encuentra con un perro delante de sus narices. El sorprendido animal está filmado con un lente especial que deforma su figura. Caso contrario, surgen los chistes, tontos, nada provocativos, limitados al reducto de los spots publicitarios. Bigotón revienta a más de cuatro en un bar y se retira con su escopeta. El cantinero tiembla al presentir la vuelta del asesino. Bigotón retorna al lugar, toma el trago que había dejado por la mitad y se va. Un gag, un guiño de la publicidad absorbido por la fragmentación y duración de la escena.
Entre otras cuestiones, a los quince minutos de *El mariachi* la sorpresa inicial se transforma en la repetición de una fórmula. Al temprano cansancio por la forma —a las tres primeras resoluciones con la cámara ya no queremos ver más—, se suman las reiteraciones en las acciones y diálogos de los personajes. Los tiroteos y corridas destacan las elementales inquietudes de Rodríguez. Todo está filmado de la misma manera, desde la mirada de un director manierista, preocupado por su herramienta de trabajo pero jamás, ni en lo mínimo, por la historia de la película.
*El mariachi* es la actual "moda" del cine norteamericano y Rodríguez el nuevo niño mimado de la industria. Los 7.000 dólares del costo final —variación chistosa: el film parece que dura lo mismo en minutos— sirvieron como explotación comercial y como *reconocimiento* a las desorbitadas virtudes del director. Hace más de 20 años, por aquel entonces, otro desconocido hacía una película barata que, por supuesto, también se transformaría en *cult-movie*. Se llamaba Steven Spielberg y en *Duel* asomaba una idea única que no impedía valorar las bondades de una opera prima. Esa garra que mostraba *Duel* no aparece en ningún momento de *El mariachi*. Y acá viene otra reflexión. El cine norteamericano necesita *a priori* crear a nuevos directores y ensalzar, sin reflexión alguna y en forma apresurada, nuevos objetos de adoración que al poco tiempo pasarán al olvido y quedarán arrasados por la inmediata dependencia del trabajo en los estudios. Hoy *Duel* sigue siendo una gran película y *El mariachi* es un producto que dentro de un par de años nadie va a recordar. Poco tiempo atrás fueron Jim Jarmusch y David Lynch, más tarde John McNaughton y la camada de directores negros, luego Hal Hartley, y en estos días el rótulo periodístico nos descubre al llamado "cine chicano". Necesidades de producción que reflejan una total independencia al principio y un sometimiento posterior. El film de Rodríguez, por un lado, señala la absoluta libertad de filmar desde la soberbia y para los amigos y, más tarde, el fatal destino por concretar el deseo de llegar a las grandes productoras.

**Futuro asegurado (¿apócrifo?).** Conferencia de prensa en las oficinas de Columbia. Robert Rodríguez presenta su nueva película: *The Public Enemy*, remake de un film de gangsters de los 30, ahora interpretado por Madonna y Tom Cruise. Un periodista le pregunta a Rodríguez respecto de *El mariachi*, primera película del director de hace sólo un par de años. "No, no quisiera recordar eso, fue un pecado de juventud", responde

Robert, eufórico con su nuevo juguete de cuarenta millones de dólares. ■

**Gustavo J. Castagna**

**El mariachi. EE.UU., 1992, de Robert Rodríguez, con Carlos Gallardo, Consuelo Gómez, Jaime De Hoyos, Peter Marquant y Reinol Martínez.**

*Mi mundo privado*

Para la crítica de esta película, remitimos al N° 9 de *El Amante*, en el que también se incluye un perfil del director Gus Van Sant.

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

*Mississippi masala*

## ¿Sabía usted...

que Uganda tenía hasta 1972 una gran población asiática? Los habían llevado los colonizadores ingleses para construir los ferrocarriles y luego de que los británicos se fueron, ellos quedaron allí. Los asiáticos funcionaron como esclavos de los ingleses pero los africanos los miraban como dominadores a su

vez ya que controlaban una parte importante de la economía ugandesa. En 1971 sube al poder el tirano Idi Amin y para congraciarse con su pueblo ordenó la expulsión de todos los asiáticos que no se habían nacionalizado ugandeses. Otra cosa: así como en nuestro país los tintoreros son japoneses y los porteros gallegos, los dueños de hoteles del Sur de EE.UU. son de origen hindú. De todo esto se entera uno viendo *Mississippi masala* y Quintín y Flavia dicen que cuando uno aprende esas cosas viendo una película, ésta empieza bastante bien. Tienen razón.

*Mississippi masala* es el segundo largometraje de Mira Nair, una guapa hindú de 36 años que ganó el Oscar con el primero: *Salaam Bombay*. Aparte de sus méritos didácticos y a pesar de ciertas torpezas en el relato, *Mississippi masala* tiene algunas virtudes que la elevan notablemente sobre su premiada y aburrida antecesora. Esquemáticamente: historia, personajes, paisajes, música.

**Historia.** Nair declara que la historia de amor entre Denzel Washington y Sarita Choudhury es más un medio para hablar sobre el racismo que un fin en sí mismo. Craso error, la historia (Romeo y Julieta en Greenwood, Mississippi) es lo mejor del film y se debilita un poco por las declamaciones sobre el racismo. Una historia de amor es una historia de amor y lo demás viene después.

**Personajes.** *Mississippi masala* se sale de las dos dimensiones y gana en profundidad con la pintura de los


# La Meca del Cinéfilo

en pleno centro de Buenos Aires

*Abierto las 24 horas*

**Revistas y libros del mundo**
(Fotogramas, Imágenes, Dirigido, Cinerama, Pantalla 3, Nosferatu, Premiere, Film Comment, American Cinematographer, Film Fax, Movieline, Cinefantastique, Fangoria, Star Fiction, Cahiers du Cinéma, Première, Studio, Ciak, etc.)

**Libros de todos los actores y directores**

**Partituras de las comedias musicales de Broadway**

**... y el más amplio surtido en videos de todos los géneros y orígenes.**

**Material inédito: Fotos, postales, muñecos, afiches.**

*Atención especial a los lectores de* El Amante*: Presentando este aviso, 10% de descuento en todas las publicaciones españolas.*

**Envíos contra reembolso al interior del país**
**Corrientes 1383/85**
**Tel./FAX: 799-3251**

personajes, especialmente la pareja central y la familia de Denzel Washington. Mi mujer dice que Washington es el hombre más lindo del planeta. Hay gente que no valora lo que tiene en casa.

**Paisajes.** Uganda es lindísimo, cosa que uno ignoraba. La zona de las ciudades de Mississippi es tan fea que es razonable que haya originado los blues. Pero la zona del río (el "bayou") es también hermosa. Sin embargo, la película no es paisajística; no hay postales: hay escenografía.

**Música.** Hay una escena muy buena relatando el viaje de la familia hindú de Uganda a EE.UU. Se ve uno de esos viejos mapas amarillentos centrado en Africa. La cámara lo recorre mientras se escucha música africana. La cámara va hacia Inglaterra, cruza el Atlántico, llega a los EE.UU. y cuando desciende hacia el Sur la rítmica melodía ugandesa se transforma en un poderoso blues. No hay una palabra ni se ve a una persona: un modelo de síntesis narrativa que contrasta con los anteriores quince minutos (el comienzo del film) reiterativos y lentos. Africa y el Sur de EE.UU. tienen algo en común: una música maravillosa. Esa música de la sangre está en *Mississippi masala*.

Mira Nair realizó tres documentales y el semidocumental *Salaam Bombay* antes de *Mississippi...*, su primer relato propiamente dicho. En la medida en que se libera de la obligación del mensaje y se interna en la ternura de los personajes va soplando un viento más fresco en su obra. ■

**Gustavo Noriega**

**Mississippi Masala. EE.UU., 1991, de Mira Nair, con Denzel Washington, Sarita Choudhury y Roshan Seth.**

*Nacida ayer*

## ¿Todo tiempo pasado fue mejor?

Remake de una adaptación al cine de una obra teatral de Garson Kanin de 1946. La primera versión cinematográfica —1950, dirigida por George Cukor y protagonizada por Judy Holliday, Broderick Crawford y William Holden— es una larga clase de instrucción cívica: la Constitución de los Estados Unidos de Norteamérica nos es recitada durante los interminables 104 minutos que dura la película por la voz insoportablemente chillona de J. Holliday, que ya había desempeñado con gran éxito este papel en la obra teatral en Broadway y más tarde ganó el Oscar a la mejor actriz de ese año por este infame griterío.

No creo que nadie le vaya a dar el Oscar a Melanie Griffith por hacer de Billie Dawn. Sin embargo, su actuación es mucho más agradable que la de su predecesora. Además, es mucho más linda y sexy. John Goodman está muy bien en el papel de Harry Brock, que tan bien desempeñara Broderick Crawford, y Don Johnson está mucho mejor que William Holden en el papel del intelectual periodista, Paul Verrall. M. Griffith y D. Johnson logran hacer una pareja de enamorados radiante, una de las tantas carencias de la primera versión: el amor, condimento esencial de toda buena comedia, estaba ausente. En realidad, esta segunda versión, en contra de lo esperable, es bastante superior a la original. La versión de Cukor era una película insoportablemente teatral y discursiva. Además, era aburrida y fría. En cambio, la de Luis Mandoki, si bien no deja de ser un producto medio de Hollywood, es mucho mejor: al menos la pude ver los 100 minutos que dura la película, sin sufrir agobiada por el aburrimiento o la irritación, lo cual en estos tiempos ya es bastante. Parece que también era bastante para los años 50 (la de Cukor no lo logra).

En este caso, el ya clisé de que las remakes son peores que las originales es claramente falso. Lo que es inevitable es preguntarse por qué habrán hecho una remake de un bodrio de los 50. No sé por qué, pero les salió ligeramente mejor. Esta nueva versión parece mucho más libre, más alejada de la pieza teatral. Los parlamentos están más dosificados. Se usa el videoclip —elemento detestable en el cine, pero que en este

caso es al menos una variante, aunque no sea la mejor— para romper la monotonía de los interminables discursos sobre los derechos del ciudadano. Además, hay una pequeñísima novedad en el guión que es una sátira liviana de la vida social de los medios intelectuales de Washington en los que se privilegia la palabra como elemento de poder u ornamento, una palabra que no significa nada, que es sólo un código de pertenencia: "nadie sabe nada, todos hacen que saben", le enseña Don Johnson (Paul) a M. Griffith (Billie).

Pero, sea respecto de la versión 1 o de la 2, no la comparen con *Pygmalion* y ni se les ocurra nombrar a Bernard Shaw. ■

**Flavia de la Fuente**

**Born Yesterday (*Nacida ayer*). EE.UU., 1993, de Luis Mandoki, con Melanie Griffith, John Goodman y Don Johnson.**

*Noches salvajes*

## El sida es más frío que la muerte

*Noches salvajes* es una película rara. Su director, guionista y actor principal murió de sida pocos meses después del rodaje. El personaje que interpreta se le asemeja en muchos aspectos: es bisexual, está ligado al cine y es seropositivo. Pero lo verdaderamente extraño es que en lugar del drama desgarrador de un moribundo de treinta años, se trata de una especie de documental de tono ligero. Collard/Jean es un tipo simpático, de aspecto casi adolescente, obviamente narcisista, que pasea una sonrisa un poco triste por su departamento, filmaciones, la casa de sus padres, la relación con su novia, la relación con su novio, promiscuidades homosexuales, amigos de la infancia, amigos más recientes, paseos en convertible rojo, bares y visitas al hospital. Y eso es todo. Filmada con libertad, a veces con descuido, mezclando el reportaje cámara en mano con el clip, con un bombardeo de colores vivos y de música popular, la película está casi despojada de una de las constantes del cine: la densidad dramática. Aunque hay una historia, conflictos y hasta actuaciones intensas como la de Romane Bohringer, la mirada del director es la de un turista distante, aunque el tour incluye su propio cuerpo y las huellas de la enfermedad. Collard está contando los últimos días de su vida pero casi en ningún momento, aunque se la nombre, se siente la presencia de la muerte. Y esta ausencia es la que hace que *Noches salvajes* sea una película rara. Porque el cine ha acostumbrado a sus espectadores a que en cada film, desde la comedia romántica hasta el western, la muerte esté presente de alguna manera. Como peligro, como límite, como fantasía, como objeto de reflexión o de burla, la muerte sostiene al cine, es parte de su textura. Acaso la representación de la muerte a la que estamos acostumbrados sea un producto del cine, tanto en las maneras de morir como en la imposición del tono de gravedad que hace creíble la ficción y le da trascendencia al acto de sentarse en una sala

oscura. El cine nos importa porque es, aun en sus manifestaciones más triviales, un encuentro con la muerte. Al sacarle la muerte al cine, Collard mostró que la vida contemporánea tiene algo —la ausencia de la muerte— que el cine no puede representar. Sólo puede describir esa ausencia a cambio de perder su facultad de emocionar. La verdad, parece decirnos, no emociona y el cine puede hacerlo porque no muestra la verdad. *Noches salvajes* no es escandalosa: es la demostración de que la banalidad está dejando de ser un escándalo. ■

**Quintín**

**Les nuits fauves (*Noches salvajes*). Francia, 1992, de Cyril Collard, con Cyril Collard, Romane Bohringer, Carlos López y Corine Blue.**

*Perdido por perdido*

## Volando a Río

La primera película de Alberto Lecchi tiene el mérito de no caer en la pretensión y el de contar una historia policial que mantiene el ritmo, muestra Buenos Aires y permanece dentro del género policial. Logra, además, que Enrique Pinti actúe, tarea que parecía imposible de antemano después de su participación en *Flop*. Tiene también algunos defectos evidentes, como las inverosimilitudes en el guión, la explicitación verbal constante de lo que está pasando y la presencia, un tanto grosera, del tipo de publicidad encubierta al que la jerga zoológico-televisiva llama "chivos".
Pero hay algunas características de *Perdido por perdido* que sirven como muestra de algunas constantes del cine argentino que vale la pena analizar.

**La gente común.** La pareja protagonista del film es un matrimonio de nuestra famosa clase media empobrecida. El agobio económico y la vocación abandonada caracterizan al marido, la preocupación por el amor romántico y el cuidado del cuerpo identifican a la mujer. Ambos son buena gente, comparten el sueño de una vida mejor, sin preocupaciones y comiendo perdices. Nada malo hay en todo esto, salvo que los personajes son nada más que eso: no tienen un pensamiento, un rasgo de carácter, un secreto, una manía que los haga interesantes. Más que seres humanos, parecen el resultado de una estadística imaginaria. En cuanto al policía retirado, tal vez porque el género exige que los detectives se distingan del resto de la humanidad, es rengo y le gustan las palabras cruzadas. Y eso es todo. El problema cinematográfico que plantea esta chatura es que los personajes están limitados a lo que dicen ser. Todo pasa por el diálogo. No hay nada que pueda adivinarse detrás de lo que está tan obviamente expuesto, nada que estimule la imaginación del espectador. Nada que esté por afuera o contradiga lo que ellos dicen de sí mismos. El director no es consciente de las potencialidades inconscientes de sus personajes.

**Moral porteña.** Hay algo en lo que el matrimonio y el policía coinciden: se sienten víctimas de los poderosos y, por lo tanto, habilitados para tomarse una revancha como sea. Son honestos porque ellos lo dicen. ("Usted me cae bien, Vidal, porque es un tipo honesto", le dice Pinti-Mattesutti a Darín.) Pero esa honestidad no les impide dedicarse al fraude o al chantaje. Estamos en presencia de una doble moral que la película justifica por razones sociopolíticas. Los habitantes de Buenos Aires, parece decir el film, tienen un derecho que los nacidos en otras partes no poseen: el de violar las leyes y seguir siendo honestos. Las hiperinflaciones y atropellos habilitan a los que los padecieron para salvarse como puedan sin sentir culpa. Curiosamente, eso mismo opina el ex obrero metalúrgico transformado en delincuente que interpreta Jorge Schubert y que es uno de los tipos siniestros que juegan para el bando de los malos. Lo mismo también podría decir el comisario asesino, el gerente cínico y aun la empresaria inescrupulosa que dirige a los malvados, a los explotadores. Personalmente, no conozco ningún crápula que no repita que lo suyo obedece a la necesidad de sobrevivir o de alimentar a su familia. Esta moral para uso de porteños desesperados es frecuente en la vida cotidiana. ¿Es mucho pedirle al cine argentino que aporte un gramo de lucidez a este engaño en lugar de copiarlo?

**Mujeres.** Carolina Papaleo encarna a un hermosa ama de casa que juega a ignorar los problemas económicos de su marido y a felicitarlo por su capacidad para mentir. Su personaje es de una tontería alucinante. Ana María Picchio no es tan linda y, aunque es leal a su pareja, no es capaz de hacer

nada por su cuenta. Julia von Grolman sí que es inteligente y decidida pero, a cambio, es absolutamente maligna. En resumen, si las mujeres son lindas, son estúpidas; si son inteligentes, son malas; si son leales, son pusilánimes: desgracias del machismo. Una mujer linda, inteligente y noble parece fuera del alcance de esta concepción.

**Thrillers.** La narración de *Perdido por perdido* no se sostiene sobre el interés de la trama ni sobre la riqueza de los personajes. En cambio, apuesta a despertar una determinada sensación en la platea: la amenaza constante. El héroe está todo el tiempo sometido a una angustia que proviene del exterior: perder el departamento o el trabajo, estafar a la compañía de seguros, sostener el engaño a su mujer, cobrar el dinero del chantaje, ser asesinado. No hay ninguna escena en la que esté tranquilo y la película intenta (y a pesar de sus defectos, lo logra) comunicar esa intranquilidad. La grandeza del thriller como género reside en la idea contraria: en la alternancia de los momentos de calma con los de peligro. En

provocar en el espectador tanto la angustia de la amenaza como el alivio de la seguridad. En un thriller no sólo se goza con el suspenso, sino también con el detective atendiendo relajadamente a los clientes en su despacho, con el héroe seduciendo a la chica (o viceversa), con una batalla ganada en la mitad del camino, con que las fuerzas del mal amenacen de una manera menos inmediata. El thriller es, en esencia, un juego en el que el reposo inicial se altera y se restaura continuamente. Una situación permanentemente desequilibrada no hace sino empobrecer la trama y la calidad de las emociones que el público puede disfrutar. En *Perdido por perdido*, por el contrario, las escenas en las que Darín y Papaleo están a solas, lejos de aprovecharse para reflejar el goce de la intimidad, se usan para agregar, como nueva fuente de amenza, la descripción de problemas matrimoniales. Así es como la alternativa de un final feliz resulta artificial porque previamente no hay nada que haga sentir esa felicidad como posible.

La ética dudosa, el machismo y la monotonía emotiva convergen en lo que más arriba se bautizaba como moral porteña. Una concepción de la vida cotidiana argentina como repetición de actos cuestionables y de situaciones calamitosas a cargo de personajes mediocres. Una concepción del cine argentino. Ningún país es tan poco interesante como para que su cine lo pinte de esa manera. ■

**Quintín**

**Perdido por perdido. Argentina, 1993, de Alberto Lecchi, con Ricardo Darín, Carolina Papaleo y Enrique Pinti.**

*La reina anónima*

## Alicia en el país de Pacotilla

Podría pensarse que ya está crecidito para estas cosas, pero al español Gonzalo Suárez, al borde de los 60 años, le gustan los juegos y las mascaradas. En *Parranda* (1977) jugaba a ver qué pasaba cuando tres amigotes al borde de la marginalidad salen de juerga fuerte y el alcohol corre a mares. En *Epílogo* (1983) era un novelista con complejo de Dios el que jugaba a armar y desarmar rompecabezas, cruzando a sus personajes de ficción con los de la realidad. En la reciente *Don Juan en los infiernos* Suárez se disfrazaba de cineasta juguetón, posible figura de recambio para una España necesitada de otro Almodóvar (un puesto para el que proliferan postulantes). El comienzo de *La reina anónima*, con sus mujeres nuevas-ricas hartas de sus hartos maridos, el tono pretendidamente ligero y una dirección de arte proclive a los fucsias, lilas, mostazas y escarlatas, más las presencias marca-registrada de Maura y Paredes, lo muestran otra vez probándose los ropajes del manchego. Pero después al ama de casa Maura se le empiezan a corporizar sus "fantasías reprimidas" en la forma de una serie de enmascarados que se le meten en el living y las habitaciones, y entonces uno no puede dejar de pensar en *Julieta de los espíritus*, por cierto uno de los Fellinis más desafortunados. Pero también están los juegos de mesa y los juegos lógicos, y la protagonista que tras descubrirse en el espejo siente que empieza a ver las cosas "como por primera vez". Cambiamos el ajedrez por el más hispánico dominó, los enigmas de la Liebre y el Lirón por los acertijos zonzos de la Paredes y los juegos de palabras del estilo: "Aunque mi destino sea tonto, no me iré contigo a Toronto", y tenemos una Alicia en el país de Pacotilla. Pero nada de todo esto importa nada, porque nada hay detrás de este sopor de 90 minutos en el que el minuto 90 llega a parecer al espectador una utopía inalcanzable, un paraíso tan lejano y esquivo como El Dorado de la conquista española. "El mayor de los crímenes es el aburrimiento", dice en algún momento el guión del propio Suárez, y uno no sabe si el hombre de veras se está divirtiendo con esta fiesta de disfraces de portland, o si es un cínico sádico cuyo juego favorito es, justamente, victimizar a los señores espectadores que pagaron entrada para soportar su bodrio. "Esto no está sucediendo. No puede ser verdad", exclama la Maura como si se hubiera arrepentido para siempre de haberse peleado con Almodóvar, y el espectador, sintiéndose por fin interpretado, se refriega los ojos y se pellizca. Pero sí, sí está sucediendo. ¿Qué está sucediendo en la Madre Patria, que alguna vez fue —vía Buñuel—la Madre Patria del cine? Pobres españoles. Pobres argentinos. Pero tan mal no debemos estar todavía, porque el día del estreno no éramos más que cinco personas viendo *La reina anónima*, y una de ellas de pura obligación. Aunque habría que ver si no estamos peor: "¿No os ha cogido nunca la policía?", le preguntan a Maura, y pensándolo bien no sé cuántos compatriotas podrían contestar que no, nunca. ■

**Horacio Bernades**

**La reina anónima. España, 1993, de Gonzalo Suárez, con Carmen Maura, Marisa Paredes, Juanjo Puigcorbé y Jesús Bonilla.**

*Robocop 3*

## Populismo en Detroit

Atención Detroit: 1) OCP está en manos de japoneses, 2) la Dra. Marie le borra a Robocop la cláusula 4: nunca atacar a un miembro de OCP, 3) se anuncia la llegada de modelos de robots de última generación japoneses, 4) Robocop vuela con un nuevo dispositivo, 5) Nikko, nena genio de la computación, salvará al pueblo con la ayuda de Robocop.

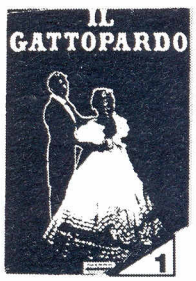
Resultado positivo: película de aventuras, divertida, populista de izquierda, feminista y didáctica.

Los desalojos se aceleran y la violencia se agudiza en Detroit. OCP, ahora bajo el mando de los japoneses, exige el inmediato

# UNICA OPORTUNIDAD DE PONERSE AL DIA CON

# EL GRAN CINE

## Y "LIGARSE" DE PASO, UN REGALO INTERESANTE (*)
## SELECCIONE LOS TITULOS DE SU INTERES:



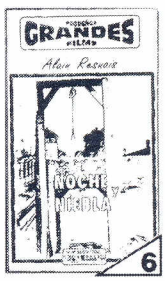

IL GATTOPARDO
VISCONTI - $35

La Regla del Juego
RENOIR - $35

L'ATALANTE
VIGO - $35

La Bella y la Bestia
COCTEAU - $35

Cero en Conducta
VIGO - $25




NOCHE Y NIEBLA
RESNAIS - $25

JULES Y JIM
TRUFFAUT - $35

Frutillas Silvestres
BERGMAN - $35

Roma Ciudad Abierta
ROSSELLINI - $35

PAISA
ROSSELLINI- $35

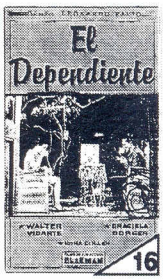
Alemania Año Cero
ROSSELLINI- $35

Berlín Alexander-
platz (1931) - $35

OLIMPYA I y II
LENI RIEFENSTAHL - $50

NORMAN MC LAREN
ANIMACION - $25

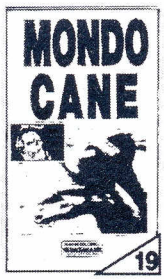
Dr. STRANGELOVE
KUBRICK - $35




EL DEPENDIENTE
FAVIO - $35

El Romance del
Aniceto y la Francisca
FAVIO - $35

Cuentos de la luna pá-
lida después de la lluvia
Mizoguchi - $35

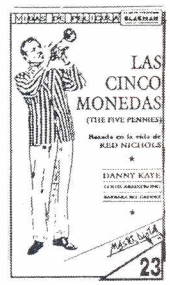



MONDO CANE I
$30

MONDO CANE II
$30

De Nuremberg a
Nuremberg
ROSSIFF - $50

JAZZ EN UNA
NOCHE DE VERANO
$40




LAS CINCO
MONEDAS
$35

**(*) Ver al dorso, las condiciones y nuevos títulos:**

REMITENTE:.....

DOMICILIO:.....

LOCALIDAD:.....C.P.:.....

PROVINCIA:.....

EL FRANQUEO SERA PAGADO POR EL DESTINATARIO

RECORTE ESTE TALON, COMPLETELO CON SUS DATOS Y SU PEDIDO Y PUEDE REMITIRLO SIN FRANQUEAR, EN LOS BUZONES DE ENCOTEL.

## RESPUESTAS POSTALES PAGADAS

**VIDEO Nº CONVENCIONAL S.A.**

**BLAKMAN**

APARTADO ESPECIAL Nº 82
1000 - CORREO CENTRAL

(*) Continúa de la página anterior

# NUEVOS TITULOS

(DISPONIBLES EN BREVE)

### ORFEO NEGRO
(MARCEL CAMUS)

El film que catapultó la "BOSSA NOVA" a través del mundo. Ganador del Oscar 1959 y del Gran Premio en el Festival de Cannes. La mitológica historia de Orfeo y Eurydice trasladada al alma popular de Rio de Janeiro. $ **35**.- **24**

### LAS RELACIONES PELIGROSAS
(ROGER VADIM)

La historia original, cuyas "REMAKES" y teatralizaciones, tientan periodicamente a los creadores del Arte, en una versión de antología. Jeanne Moreau, Gerard Philippe y Jean Louis Trintignant con el fondo musical de Thelonius Monk, recreando el libro de Laclos sobre como la decadencia de las virtudes se ve favorecida por la desigualdad social y la riqueza. $ **35**.- **25**

### ACCATTONE
(PIER PAOLO PASSOLINI)

El primer largometraje del tragicamente desaparecido "filosófo cinematográfico" de los años '60 y '70. Un film realista, sin sermones con la óptica ácida y determinista de un innegable creador del 7º arte. $ **35**.- **26**

### MURIEL
(RESNAIS)

Después de "El año pasado en Mariembad" y de la indiscutible "Hiroshima Mon Amour", el gran cineasta francés retoma el tema del amor torturado, esta vez por los recuerdos de la guerra de Argelia. $ **35**.- **27**

### ROGOPAG

4 episodios de cuatro autores cinematograficos indiscutidos. Rossellini, Godard, Passolini y Gregoretti, prestan las iniciales de sus apellidos, para componer este fresco sobre "El alegre comienzo del fin del mundo". Con actores de la talla de Ugo Tognazzi y Orson Welles y directores como los nombrados, el resultado es previsible. $ **35**.- **28**

### MADAME CURIE
(MERVYN LEROY)

En nuestra colección "Vidas de película", una biografía apasionante moninada para 7 Oscar, incluido al "Mejor Film", la magistral actuación de Greer Garson y Walter Pidgeon dan vida al libro original de Eve Curie, hija del personaje elegido. $ **35**.- **29**

### DE COMO APROVECHAR LA OPORTUNIDAD DE PONERSE AL DIA CON "EL GRAN CINE" Y "LIGARSE" DE PASO, UN REGALO INTERESANTE

Esta promoción, va destinada con exclusividad a los lectores de "EL AMANTE CINE" y trata de cumplir modestamente como retribución a la favorable respuesta que han dado a nuestras producciones.

**1)** Por la compra de una (1) o dos (2) de los títulos ofertados, se les entregará a los compradores un bono de $ 10,00 ( diez pesos), por cada película adquirida. Dicho bono podra ser acreditado a la compra de próximas películas de su interés. Cada bono tendra validez para ser aplicado a la compra de una (1) película, no pudiendo acumularse varios bonos para la cancelación de un solo film.

**2)** Por la compra de tres (3) o más unidades, el comprador recibe SIN CARGO un film adicional que desde ya puede seleccionar con su pedido y que le será remitido conjuntamente con el mismo. Por cada unidad excedente de las tres (3) primeras, el comprador recibirá un bono de S 10,00 (diez pesos), que podrá acumular de acuerdo a las instrucciones del punto (1).

**3)** Comprando seis (6) o más unidades, el comprador se hace acreedor a dos (2) videos sin cargo y además, recibe sin cargo un hermoso y práctico "PORTA COMPACT DISC", giratorio de madera para 24 unidades. Los excedentes comprados por demás de las seis (6) unidades, siguen recibiendo sin cargo los bonos por $10,00 (diez pesos)por cada uno que podrán ser aplicados a las futuras compras de acuerdo a lo explicitado en el punto (1).

**4)** Esta promoción es exclusiva para usuarios particulares y/o de instituciones que inician o completan su VIDEOTECA. Quedan exentes de participar en la misma, comerciantes y/o videoclubes que normalmente reciben descuentos por sus compras con destino a reventa y/o alquiler. Es decir que las bonificaciones ofertadas, solo se aplicaran como único descuento en todaos los casos.

**5)** Las compras que se efectuen utilizando esta oferta, deberán ser abonadas al contado y en efectivo. Por ra-zones financieras, quedan excluidos de la oferta los pagos efectuados con tarjetas de crédito y/o cheques, los cuales se siguen aceptando en pago normal sin bonificación.

**6)** La validez de esta promoción se mantendra hasta el día 30/10/93 inclusive. Los pedidos se entregarán personalmente o por contrarrembolso de acuerdo al domicilio del solicitante. Puede adquirirse tambien en forma personal en nuestra casa central.

**7)** La recepción del pedido en su domicilio, podra demorar entre 2 y 3 semanas. El pago contrarrembolso será efectuado al correo e incluira el costo del envio.

**8)** Ante cualquier duda sobre la aplicación de las bonificaciones en la presente oferta, se tendrá por válida la opinión de VIDEO NO CONVENCIONAL S.A.

## CINE ARGENTINO

### LA NOCHE ETERNA
(MARCELO CESPEDES Y CARMEN GUARINI)

El documento filmico de una realidad argentina. Rio Turbio, sus yacimientos y su abandono de parte del poder polftico y de los intereses económicos. Un testimonio sin concesiones de ninguna índole. La Argentina que no vemos en la pantalla del televisor, pero que existe y no podemos relegar. $ **35**.- **30**

### CRONICA DE UN NIÑO SOLO

En la colección LEONARDO FAVIO, su "ópera prima"con el largometraje. Un descarnado enfoque de la niñez abandonada en los reformatorios. El primer film, demostrativo del talento que se plasmaría luego en otros films que también podrá conseguir en esta colección. $ **35**.- **31**

VIDEO NO CONVENCIONAL S.A.

BLAKMAN

**También edita videos de otros géneros culturales, artísticos y educativos.**

**OPERA - BALLET - JAZZ - CONCIERTOS - POLITICA - DOCUMENTOS - TEATROS**
**LITERATURA - PLASTICA - ARTISTAS y ESPECTACULOS -VIDAS - HISTORIA**

**Si es de su interés, utilice el talón para pedir información. - También puede adquirirlo personalmente o por teléfono ó fax a:**

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

Señores: **VIDEO NO CONVENCIONAL S.A.**

**MARCAR CON UNA CRUZ LOS NUMEROS DE LOS VIDEOS ELEGIDOS:**

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 |
| 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 |
| 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 |
| 31 | | | | | |

Solicito me entreguen los videofilms de Vuestra edición que seleccione y cuyos números indico en el margen. De acuerdo a las condiciones estipuladas, abonaré contra entrega al contado y en efectivo el valor que se me facture. De acuerdo a la oferta, por cada cuatro (4) unidades abonaré solo tres (3), siendo el excedente un bonificación sin cargo. Además, cada unidad excedente generará a mi favor un bono por $ 10,00 (diez pesos) que podré utilizar en futuras compras de videos de Vuestra producción.

Nombres y Apellido

Calle Nº Piso Dpto

Localidad C.P. Provincia

Teléfono Fax

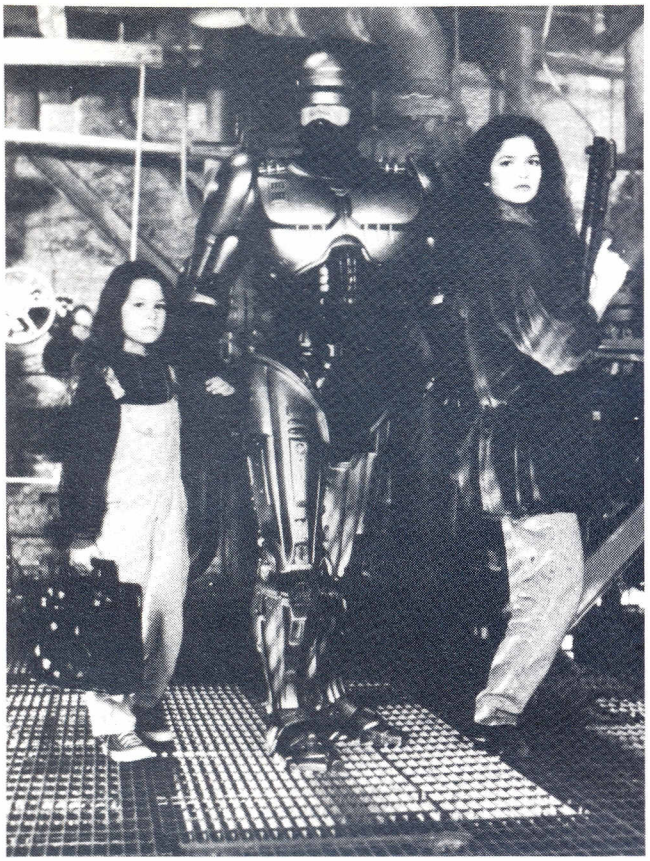
Solicito me envíen información sobre otros videos con temas de mi interés

DOCUMENTALES MUSICA/ BALLET/ OPERA PINTURA

LITERATURA FILMS DE COLECCION OTROS

*Firma*

**RECORTE ESTE TALON, COMPLETELO CON SUS DATOS Y SU PEDIDO Y PUEDE REMITIRLO SIN FRANQUEAR, EN LOS BUZONES DE ENCOTEL.**



comienzo de la construcción de la Ciudad Delta. Reina el caos en la ciudad de los Pistons (¿la habrán tomado finalmente los "Bad Boys"?). Robocop no da abasto. Además, esta vez tendrá que enfrentarse con robots japoneses de aspecto humano que parecen imbatibles. Todo hace prever interminables peleas y un aburrido y largo desenlace con la batalla final. Nada de esto ocurre.
La clave está en que en esta versión de la película no está todo centrado en Robocop. La batalla contra OCP se gana en varios frentes: la lucha no está en manos sólo del robot —que, por otra parte, se pasa casi todo el tiempo descompuesto— sino que se alcanza la victoria con la ayuda de muchas cabezas como, por ejemplo, la de la Dra. Marie —que cura a Robocop varias veces— y la de la seductora Nikko. La temida batalla con el robot japonés se resuelve en un instante. Luego, Robocop sale volando y en escasos segundos termina su misión. Esto sí que fue un alivio y una sorpresa. Y éste es el secreto para que la película resulte divertida: ya aburren —por más sádicos y sofisticados que sean— los interminables enfrentamientos de monstruos, de monstruos y humanos, de humanos y humanos como en *Robocop*, *Robocop 2* o *Terminator 2*. En este sentido, *Robocop 3*, por su estructura de varios frentes de acción, se parece a *Batman vuelve*: los dos films logran una resolución interesante e inteligente, que tiene que ver con la no linealidad de la trama: siempre ocurren varias cosas al mismo tiempo y, además, hay varios personajes interesantes en juego, no hay un solo héroe.
La otra gran sorpresa fue ver un film netamente populista y de izquierda. Uno de sus carteles de protesta dice: OCP, Organización de Cerdos Capitalistas (Organization of Capitalistic Porcs). Una fracción de la policía, encabezada por un negro, se niega a reprimir a los desalojados y se pasa al bando del pueblo. Nuevamente, en este caso, respecto de la ideología, aparece la comparación con *Batman vuelve*, aunque en esta última el tratamiento del tema era más sofisticado y negro.
*Robocop 3* es también un film feminista: los personajes más queribles y más lúcidos, además de Robocop, son la doctora y la nena. Los mujeres, además de nobles y atractivas, son dos cerebros (lo mismo pasa en *Jurassic Park*).
Parece que los films de aventuras americanos de 1993 tienen una intención netamente didáctica: inculcar a los niños y niñas la necesidad de estudiar mucho desde chicos —computación, en el caso de estas dos películas— para estar en óptimas condiciones para defenderse, en este caso, de los cerdos capitalistas o del enemigo que esté a la orden del día en el futuro. ■

**Flavia de la Fuente**

**Robocop 3. EE.UU., 1993, de Fred Dekker, con Robert Burke, Nancy Allen, R. Ryan, CCH Pounder, B. Locke y F. Perry.**

*Sliver*

## La piedra que sonríe

*Los tiempos cambian* (Michael Corleone).

Desde los tiempos de Marilyn no había una risa rubia como la de Sharon Stone, una piedra que apenas se la frota arde como un diamante cálido. No es poco pero es todo lo que hay en *Sliver*, otra trampa del fullero y guionista Joe Eszterhas. Son todos cuatro lo que tiene Joe pero ha hecho creer que son ases. Los norteamericanos compraron y, como siempre, ahora lo venden. El envoltorio es atractivo para los tiempos que corren: las arruguitas de la bella Sharon cuando sonríe, pilchas que te la debo, departamentos de Manhattan, algún desnudo, tecnología de punta madre. Adentro no hay nada, salvo el vacío camuflado.
Uno de los errores de todos los tiempos es tenerlo a Hitchcock como un director preocupado por saber quién es el asesino. Esta torpeza conceptual —unida al "rey del suspenso" y otros slogans facilistas— lleva a muchos a decir que mucho cine es "hitchcockiano" cuando hay una intriga y unos crímenes a revelar. *Sliver* es una de esas películas y ya se puede apostar a que la terminología al uso llenará los comentarios de diarios y revistas.
Lo cierto en *Sliver* es que nada importa que sea uno u otro el asesino, como tampoco interesan las motivaciones que provocan los asesinatos, ni los personajes que aparecen en la trama para poder llegar a la duración que cualquier producto requiere. Los tiempos han cambiado, como prenunciaba Coppola en *El padrino*, y donde antes había profundidad

**Anuncie en *El Amante***
**Llámenos al 322-7518**
**de 14 a 19 hs.**

**ANALISIS CRITICO DE VIDEO CREACION**
*a cargo de* ***Jorge La Ferla***
*SEMINARIO INTENSIVO* (2 MESES)
*UNA HISTORIA DEL MEDIO A TRAVES DEL ANALISIS DE LOS AUTORES Y LAS OBRAS MAS DESTACADAS.*
*CON EXHIBICION DE MATERIAL INEDITO*
INFORMES E INSCRIPCION ( DE 14 A 22 HS.) EN
BUENOS AIRES COMUNICACION. *DIAZ VELEZ 3965 "P.B"*
TEL.: 981-0219 / 982-5613 - FAX : 983-3392

LA TRIBU
UNA RADIO NO COLONIZADA
FM 88.7 MHz Lambaré 873, Almagro (1185) Tel: 89-0489

**NO SOMOS ANGELES**
Hacemos **Después de hora**
- **Diana Segovia**
- **Leonardo Martinelli**
- **Gabriel Costoya**

**Lunes a viernes a las 24 hs.**
**FM Alfa 106.9**

**Videos C y M**
LARREA 1259
84 84 88

**VIDEO REPORTER**
La actualidad del video por radio
Domingo de 14 a 15 hs.
**RADIO CULTURA • FM 97.9 MHZ**

**1991: FM Municipal (la Metro)**
**1992: FM Palermo**
**1993: Otra vez vuelve el auténtico...**
**después de hora**

**Lunes-24 hs.**
**FM 94.7**
**del barrio de Palermo.**
**Conducción: Eduardo Hojman**
**Coordinación Graciela Baduel**
***Un espacio levemente inquietante.***

4 años en el aire...
con los pies en la tierra.
**88.1 FM**
*de la calle*
***La FM de Bahía Blanca***
F.M. De La Calle 88.1 MHZ
Integrante de AMARC (Asociación Mundial de Radios Comunitarias)

***¡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*
**Colaboran:** *Juan Carlos Valerio y Eduardo Graillat*
También estamos todos los **jueves a las 20**
**por el Canal 33 de Multicanal**
**Nos acompañan:** Transeuropa Video / Transmundo Home Video
Tauro Video / El Toboso-Restaurante / Shopping Liniers
Cinetécnica Video Profesional / Video Business / Video Colleccion /
Secretaría de Programación para prevención de la drogadicción y lucha contra el narcotráfico / Pinar Video Home
**ASOCIADOS en medios de comunicación**
**Ayacucho 467 - 6º P. OF. 4 (1026) Bs. As. Tel. 952-8255**

**ESCVLPIENDO MILAGROS**
REVISTA DE MUSICA
**2**
**ROBERT FRIPP**
**Pixies - Legendary pink Dots - Roxy Music**
**John Coltrane - George Crumb - Julian Cope**
**David Mamet - Neil Jordan**
**Arrested Development - Butthole Surfers**

**4 cursos para pensar el cine**
- El cine y la mirada
- Introducción a una historia crítica del cine

por Eduardo A. Russo

- Historia estética del cine argentino
- Taller de crítica cinematográfica

por Gustavo J. Castagna

**organiza EIKON • solicitar entrevista al 961 4617**

ahora hay explicitud banal, donde había belleza y encanto ahora hay lustre (es increíble cómo brillan las películas modernas: signo de los tiempos de la publicidad y de la televisión, el packaging —ya no se usa el término envase— lo es todo), donde había erotismo —es decir, misterio— ahora hay desnudos y lenguaje "audaz" para satisfacer la represión histórica de las capas medias.
El total es la nada, disfrazada lo suficiente como para que los sexólogos televisivos y los comunicadores sociales (?) sigan con el negocio: *Bajos instintos*, *Propuesta indecente*, *Las boludas*, para no ser menos que nadie, y ahora *Sliver* les dan carne para la mordida.
A Joe Eszterhas le pagan millones por escribir estas paparruchadas vendedoras. A Phillip Noyce, el director, que supo firmar una más que apreciable película en su Australia natal (*Terror a bordo*), lo han transformado en un "yes, sir" de los productores cualquiera. La plata es más fuerte. ■

**Roberto Pagés**

**Sliver (*Sliver. Una invasión a la privacidad*). EE.UU., 1993, de Phillip Noyce, con Sharon Stone, William Baldwin, Tom Berenger, P. Walker y M. Landau.**

*Sommersby*

## Las diferencias entre Martin y Jack

Hace unos años un director francés llamado Daniel Vigne ascendía a la dudosa fama francesa de los premios César por el film *El regreso de Martin Guerre*. *Sommersby* es una suerte (desgracia) de remake a la americana. Aquí van unas pequeñas diferencias a considerar.
1) El guión de *Martin Guerre* estaba firmado por Jean Claude Carrière, quien tiene como mérito haber escrito algunos para Buñuel en su etapa francesa.
1b) *Sommersby* parece escrita por un personaje de Buñuel, en su etapa mejicana, pero no por el protagonista de *El*.
2) *Martin Guerre* estaba basado en un caso histórico ocurrido en la campiña francesa medieval. La reconstrucción de época (trajes, lugares, roña) era cuanto menos minuciosa y la fotografía evocaba a los pintores flamencos, sin pecar de preciosista.
2b) *Sommersby* transcurre en el Sur americano, luego de la guerra de Secesión. La reconstrucción histórica evoca a la saga de la familia Ingalls. Incluye la singular presencia de un juez negro (Earl Jones, como siempre, imitándome la voz), cosa que, es sabido, era absolutamente natural y tolerada por aquellos alegres tiempos de integración racial. La fotografía evoca algo como campos fotografiados de un Sur (o Sureste).
3) *Martin Guerre* trataba sobre un caso de usurpación de identidad, sobre el sentido de justicia, las extrañas razones del amor y alguna que otra pretensión. Mantenía un tono siempre ambiguo (sobre todo en la delineación de motivos y secretos de la pareja principal).
3b) *Sommersby* usurpa un caso sin sentido, saltando de tono en tono (melo, comedia, denuncia social, película de juicio, o que perdió el mismo), desentonando siempre, delineando otra injusticia en nombre de la pretensión taquillera y careciendo en absoluto de alguna identidad. Los motivos y secretos de la pareja principal son tan ambiguos que precisan explicarlo a los gritos frente a un jurado confundidísimo por los virajes del guión.
4) Depardieu como el falso Martin Guerre aún no estaba gordo y hay que verlo en la escena final, con qué desolación enfrenta su condena. Nathalie Baye ofrecía otra buena actuación como cuando la dirigía Goretta. (Medievales o no siempre le han salido bien las chicas de provincia.)
4b) Richard Gere ya es hinduista. Lo extraño es que su personaje, el falso Jack, también lo sea. ¿Cómo se explica si no su sonrisa de Buda sureño dos segundos antes de que lo cuelguen? Jodie Foster siempre ha ofrecido una generosa y buena actuación. Aquí hasta los últimos minutos estuvo ahorrando como un cordero silencioso para el grito final.
5) *Martin Guerre* no era una película esencial, imperdible y maravillosa. Pero había una muy buena historia y Vigne se las arreglaba bastante bien.
5b) *Sommersby* no es una película esencial, imperdible y maravillosa.
Es esencialmente perdible. Es más, diría que no es película. Maravilla la soltura impune con que se filmó este engendro panorámico. Para recordar: el responsable se llama Jon Amiel y Nicholas Meyer fue su cómplice (hay algunos otros involucrados también). Los han visto perdiéndose en el camino del tabaco. Se trataría de una banda de piratas del no-asfalto, del no-cine. Se recomienda precaución. Están sueltos. ■

**Alejandro Ricagno**

**Sommersby (*Sommersby. El regreso de un extraño*). EE.UU., 1993, de Jon Amiel, con Jodie Foster y Richard Gere.**

# Agresti
# ocho y dos tercios

**por Quintín**

*"Nunca terminé del todo mi segunda película,* La neutrónica explotó en Burzaco, *que era tan desagradable como para hacer quedar a Jorge Polaco como un discípulo de James Ivory", dice Alejandro Agresti. De haberlo hecho, su filmografía oficial constaría de nueve largometrajes y dos episodios. Así, son sólo ocho largometrajes. Pocos cineastas en el mundo tienen esa producción en la última década, casi ninguno a los 32 años y, ciertamente, nadie que haya nacido en la Argentina se le acerca remotamente. Queda establecido que Agresti es un director precoz y prolífico. Falta agregar que no sólo dirige sus películas, sino que también hace el guión, la cámara, controla de cerca la edición, actúa y hasta interviene en la música. Le faltaría ser modesto, pero no lo es.*

Por el contrario, es uno de esos tipos verborrágicos, a los que les gusta hablar de su trabajo y compararse favorablemente con todo el mundo. "¿Con quién te identificarías", le preguntan. Y él contesta: "Con Welles". Pero hay algo en Agresti que, después de cinco minutos de charla y del inevitable reacomodamiento del oído, termina por imponerse sobre esa apariencia de fanfarronería. Y es que respira cine y tiene un curioso respeto por la verdad. Conversar con Agresti es escuchar el pensamiento en voz alta de alguien que se entusiasma con lo que ha filmado, con sus futuros proyectos y con los infinitos detalles de su oficio. Y esto es lo que llama la atención: encontrarse con un director en actividad permanente, con un nivel de confianza y familiaridad propio de un cineasta internacional. Después de todo, vive en Holanda desde 1987, pero no hay duda alguna de que sus películas están hechas por un argentino. La producción de Agresti hasta la fecha podría dividirse, algo arbitrariamente, en tres clases de películas. Las argentinas, *El hombre que ganó la razón* (1986), que no vimos, *El amor es una mujer gorda* (1987) y *Boda secreta* (1988). Las holandesas, tres producciones para la TV de ese país realizadas entre 1991 y 1992 (*Modern Crimes*, *Everybody Wants to Help Ernst* y *The Lonely Race*). Y las holando-argentinas, *Luba* y *El acto en cuestión* (1993). Las primeras están filmadas en la Argentina y habladas en castellano, las segundas están filmadas en Holanda y habladas en inglés u holandés. Las últimas son una peculiaridad de la carrera de Agresti que comentaremos en primer lugar.

*Luba* está hablada en inglés y basada en un cuento de Piglia con resonancias arltianas. Actúa Elio Marchi rodeado de holandeses y de Viveca Lindfors. Transcurre en un prostíbulo de la Holanda ocupada por los nazis. Marchi es un escritor-inventor argentino perseguido por la Gestapo que pasa una noche con la prostituta Luba. Es una especie de fábula brechtiana, en la que el amor, la inteligencia y la clase oprimida se rebelan contra el capitalismo. Es, a mi juicio, la única película fallida de Agresti. El tono es monocorde y solemne, la anécdota inusualmente pobre y los personajes esquemáticos aunque excéntricos. Si bien esto es deliberado para privilegiar el ambiente, el trabajo sobre la banda de sonido y el uso del color y el cinemascope, es justamente esta tendencia a lo pictórico y "artístico" la que le quita a Agresti gran parte de su imaginación, humor, cercanía, espontaneidad y frescura.

Estos elementos, en cambio, aparecen con fuerza en *El acto en cuestión,* que está próxima a estrenarse en Buenos Aires. Dura 114 minutos contra los 80 del resto de los largometrajes. Si *Luba* era un injerto argentino en Europa,

*El acto en cuestión*

aquí se trata de una reconstrucción de Buenos Aires rodada en distintos países europeos. Esta fue la primera película de Agresti que vi y no fui el único sorprendido ante el despliegue de originalidad, talento y virtuosismo con el que está construida. Una historia disparatada en blanco y negro, protagonizada por actores argentinos, sobre la que volveremos en ocasión del estreno. Por ahora, digamos cuatro cosas. Una: las actuaciones brillantes de Carlos Roffe y Mirta Busnelli (que es decididamente la prueba que Graciela Borges fue para Favio). Dos: Agresti empieza cada película (y en este caso se luce especialmente) con planos secuencia sofisticados que funcionan como una toma de posesión del terreno. Tres: hay una extraña afinidad en Agresti con la Argentina previa a su nacimiento: con sus personajes, costumbres, maneras de hablar, lecturas, fantasías. Esto se combina con la impresión de que lo único relevante en la Argentina posterior a lo 70 son los desaparecidos. Es como si la Argentina contemporánea estuviera cubierta por una niebla impenetrable. El efecto de esa niebla sobre el cine argentino de los últimos treinta años es evidente: no suele haber identidades, conceptos ni giros del lenguaje que tengan autenticidad alguna. Agresti esquiva la niebla con un arcaísmo iluminador. Cuatro: el guión está basado en una novela del director de 1980. La banda de sonido transcribe lo que parecen capítulos enteros. Las imágenes se acercan y se apartan del texto en un curioso efecto que desafía la idea de redundancia. Un chiste: del manager al mago que hace desaparecer las cosas y la gente: "En la Argentina sos un misterio, un prócer. Si volvemos, Perón te nombra ministro". Una frase a develar: "Los libros son lo único que te acercan a tu viejo". Los personajes de Agresti roban libros, cualquier libro.
*El amor es una mujer gorda* es la única película estrenada en la Argentina. En blanco y negro, Elio Marchi es un periodista furioso que busca a su novia ausente —negándose a enterarse de que ha sido asesinada por los militares— por un Buenos Aires desolado en el que sus ex amigos son cobardes y traidores salvo Caferata, un tanguero de los cuarenta. La relación con un pasado lejano como lo único valioso de la Argentina, la traición de los amigos, el amor perdido serán constantes posteriores. Una escena memorable: Tito Haas paseando el cochecito de un chico ajeno, describiendo la crisis económica y la tristeza. El plano en el tobogán demuestra que Agresti ya era un director. "Es la única película decente sobre los desaparecidos", dice Agresti y tiene sus razones.

Tito Haas (Fermín) reaparece como el inolvidable protagonista de *Boda secreta*. Es un chofer gremialista que desapareció en el 76 y revive misteriosamente en el 88. Tras aparecer desnudo en el subte (plano inicial misterioso, desde arriba, especialidad de la casa), va a buscar a su novia al pueblo de Mendieta. En el camino, tras un momento de road-movie en el que se escucha "Muchacha ojos de papel", el micro se detiene en un pueblo: General Susvín. El juego de palabras, la salida insólita empiezan a ser habituales. La novia es Mirta Busnelli, que lo espera en la estación desde hace 12 años y no lo reconoce (ecos de "Penélope" de Serrat). Otra vez el tiempo borrado. *Boda secreta* tiene rasgos de obra maestra. Hay una cercanía con los personajes, una ternura y un lirismo asombrosos. Se habla con una cadencia musical extremadamente cuidada. Hay también una calma, un tono relajado y emotivo que volverá en *The Lonely Race*, su última película holandesa. Tras una hora de bonanza, la paz se rompe y se precipitan los acontecimientos. Fermín enfrenta a las fuerzas vivas del

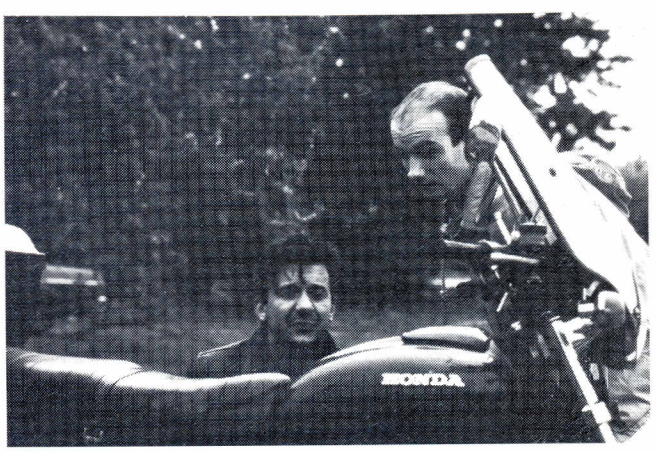
pueblo que lo acusan de agente comunista y todo se resuelve rápidamente. El cine contemporáneo tiene, entre otros problemas, el del cierre de las historias. Las películas de todos los orígenes tienden a hacerse inverosímiles cuanto más se acercan al final. Es como si el factor de credibilidad que siempre requirió el cine fuera cada vez más lábil, más difícil de instalar en el espectador que parece darse cuenta de que le están mintiendo. Agresti suele enfrentar este problema usando dos recursos convergentes. Uno es el de hacer películas cortas, que hacia las tres cuartas partes se aceleran violentamente sin un desarrollo que haga prever el final. El otro es el de hacer estallar un conflicto ideológico entre los protagonistas (humildes y vitales) y sus perseguidores (burgueses, anticomunistas y sin matices). Hay una especie de declamación marxista que obsesiona a Agresti y lo hace apuntar al trasfondo social cuando la narración empieza a requerir un desenlace. Esto produce un curioso efecto. Por un lado, la presencia del director en el relato se hace evidente junto con su afán de terminar de una vez por todas. Por el otro, lo que se dice es tan lineal y suena tan antiguo que el resultado es una chispa de novedad y alegría, un antídoto contra las convenciones a la moda. Algunos finales de Agresti tienen algo de rito, de ceremonia: se canta "La Internacional" y nos vamos a casa. Aunque no nos vamos tranquilos: Agresti es un cineasta del paraíso perdido y no un didacta del alma bella.

*Boda secreta*

Instalado en Holanda, Agresti filma tres largometrajes completamente diferentes en un año. En el medio, hay un viaje a París para rodar un episodio, llamado *Library Love*, de un film japonés que sirve de presentación a un modelo de auto. La condición obviamente impuesta es la presencia del vehículo. El resto es puro Agresti. Hasta un Agresti totalmente liberado. Es una comedia de enredos en la que se cruzan dos matrimonios y en la que todo el mundo interpreta al revés los deseos de su pareja. Las escenas de baño que aparecen en todas las películas tienen aquí su paroxismo cuando una mujer hermosa se queda sin papel higiénico y se limpia con las medias. Excelente. Retratos de Marx y Lenin en el plot point.

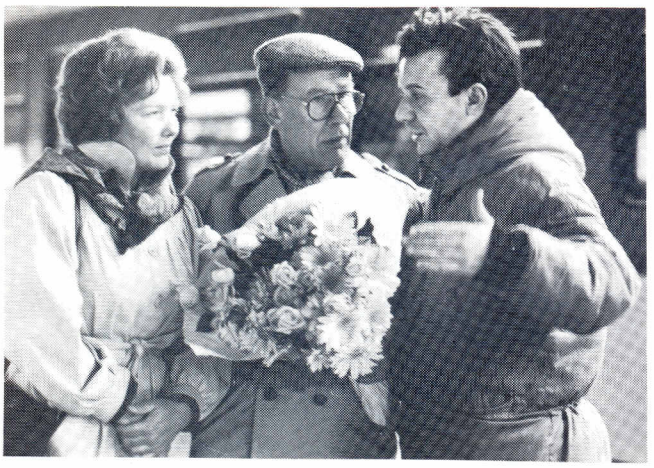
*Everybody Wants to Help Ernst*

Así como la Argentina de Agresti es la del pasado, Holanda es la del presente. Las historias son contemporáneas y describen la sordidez de una vida reglamentada y el maltrato de los europeos a los inmigrantes.
*Modern Crimes* tiene la música inspirada, como siempre, de Paul Van Brugge. Tiene también el argumento más brillante de Agresti, la profusión de primeros planos más insistente y el tono más dramático y desesperanzado. Es una especie de thriller secreto, una intriga que resulta de la paranoia del protagonista. Este es un holandés (Tim) que fabrica radios y que se encuentra con un extraño personaje en el tren que lo convence de que "la gente no muere, es matada". Tim tiene un amigo italiano (Alex, interpretado más que correctamente por el propio Agresti, que habla un inglés básico en contraste con la fluidez de los actores de habla inglesa), que le cuenta que conoció una chica y se quiere casar. El holandés lo defrauda, celoso y obtuso, diciéndole que está loco. Agresti se suicida y el holandés inicia una pesquisa basándose en la frase del tipo del tren, y en el *Libro de las momias* de un tal Prof. Peter Greenewag (!). Busca al culpable sin darse cuenta de que es él mismo. En el medio, habla por radio con un argentino que le dice que acá desaparece gente. Es una película amarga, compacta y sin fisuras.




*Modern Crimes*

*Todos quieren ayudar a Ernst* tiene que ver con *Cándido* de



*The Lonely Race*

*El acto en cuestión*

***Everybody Wants to Help Ernst***

Voltaire. Un joven holandés se intenta suicidar, pero se golpea la cabeza y pierde la memoria (¿suena conocido?). Sus padres inician una reeducación que incluye ocultarle que su novia era una sudamericana desaparecida y que tanto él como ella eran comunistas. Ernst se inicia en el nazismo. Su mejor amigo es Elio Marchi, que le saca las novias y lo traiciona de varias maneras (devolución de la traición holando-argentina del film anterior). El muchacho, una especie de zombie alucinado, busca el mejor de los mundos posibles, recupera sus antiguas creencias, choca contra la mentalidad pequeñoburguesa de su entorno y se suicida de nuevo. Es su película más delirante y llena de referencias. Abundan los sarcasmos. Implacable siesta colectiva en un cine donde proyectan una "maratón Tarkovski". Diatribas contra el "arte moderno", la psiquiatría y la música minimalista. Puesta en escena de un chiste verde (el tipo que va al prostíbulo con poca plata y sólo tiene acceso a un ganso). Inesperada aparición de los vinos Pángaro y Toro Viejo.

En *The Lonely Race*, Agresti vuelve a querer a sus personajes. Un viudo (Pieter Lutz) se entera de que tiene cáncer y, al mismo tiempo, conoce a una mujer en el tranvía. El film describe la vida cotidiana de ambos y su entorno. Cerca del final, el viejo se rebela contra el sistema haciendo volar la Shell. Hay una serenidad que contrasta con la neurosis obsesiva de *Modern Crimes* y la aceleración de *Ernst*. Estamos otra vez en *Boda secreta*, con momentos mágicos y personajes que buscan cariño y destilan dignidad. Son los viejos holandeses, mucho más queribles para Agresti que sus hijos y sus nietos. Hay un golpe de efecto fassbinderiano: la mujer le revela al protagonista que su ex marido era un boxeador negro. Fassbinder es, precisamente, uno de los pocos cineastas con los que puede y merece compararse Agresti. Y no sólo por la abundancia de su producción y la voracidad por filmar. El cine de Agresti es variable, espontáneo y, al mismo tiempo, seguro y definido. No pertenece a una escuela y se basa en sus propias intuiciones. Estas son de alcance y profundidad diversos, pero de una exactitud sorprendente. Domina el oficio, maneja brillantemente a los actores, cambia e inventa sin parar. No le tiene miedo a experimentar pero rechaza la originalidad por sí misma. Y se dirige al público. Sin hacer cine comercial, no es un cineasta del subsidio ni de la élite. Pretende, por el contrario, interesar y conmover a la audiencia.

Las películas de Agresti son la contracara del cine argentino actual. Mientras que la mayoría de los directores argentinos buscan su inspiración en una inmediatez ramplona, en las características más exteriores del medio pelo contemporáneo, Agresti suprime radicalmente todo contacto con esas fuentes y busca su inspiración en materiales imaginarios más antiguos y profundos. Mientras que el cine argentino cree ser moderno porque imita a la televisión y la publicidad, su estética es de una antigüedad desesperante. Agresti, en cambio, es un cineasta contemporáneo que sabe lo que pasa en el cine porque conoce su historia y no está asustado del presente porque ve sus contradicciones desde una mirada que tiene raíces. Sus personajes no tienen la autonomía sentenciosa del que recita la verdad, sino que están permanentemente limitados por sus propios fantasmas y las determinaciones sociales. El suyo es un cine concreto. Este tipo deslenguado y orgulloso es un artista serio y tiene el futuro en sus manos. ■

# Entrevista a Alejandro Agresti

**No vimos *El hombre que ganó la razón*, tu primera película.**
La película es un pastiche. Lo que tiene de bueno es que como empecé a filmarla tan joven, a los 21, tiene realmente todas las inquietudes de un tipo de esa edad. Y en eso es mucho más honesta que "Tango precoz". La película es precoz, no tiene tango, pero tiene todos esos cuestionamientos que uno se hace, incluso con respecto a los parientes, que no se ven normalmente en un largometraje. Porque es el pibe hablando desde el pibe, porque yo era un pibe. La escribí cuando tenía 18, la filmé a los 21 y después me pasé dos años yirando para editarla... Inclusive, cuando la edité, ya me parecía como de un nene. Pero yo le rescato eso. Por supuesto que la veo y me da vergüenza. Inclusive cuando hacen retrospectivas mías les digo que la saquen.

**¿Hablás del aspecto técnico o del conceptual?**
No, yo creo que técnicamente está muy avanzada con respecto a lo conceptual. La película es loca; tiene deficiencias técnicas en cuanto a los elementos usados, pero en cuanto a narración, a tipo de toma, elipsis, el blanco y negro, no es una película desmedida como *Lo que vendrá* de Mosquera. Yo tenía mucha conciencia con respecto al cine, cosa que todavía le sigo admirando a la película. En ese aspecto estaba muy evolucionado, pero seguía siendo un pibe. Cosa que, por otra parte, es muy interesante, porque hay diálogos que todavía me hacen temblar y pensar: "mirá qué puro que eras cuando decías esto".

**¿Cuál es la historia de la película?**
Es un escritor que quiere hacer una novela pero que no encuentra más tema que él mismo. Quiere salir de lo autobiográfico, porque se va metiendo en sí mismo y va sufriendo. Entonces patea por la ciudad, conoce gente y va tratando de encontrar un tema. *El hombre que ganó la razón* fue como una especie de castigo; surgió de una preocupación momentánea: cuando tenés 18 años, te vas metiendo en un proyecto de película y a los seis meses, ya ha dejado de ser trascendente para vos. Pero tenía que seguir, y seguí tres años bregando con eso, aunque ya se venían todos los otros temas. Durante esos tres años tuve el estirón del crecimiento, el que te hace mirar las cosas de otra manera, volverte más realista o, en todo caso, no tenerle miedo a la realidad.

**¿Cuándo te fuiste a Holanda?**
Yo me fui a Europa sin saber adónde ir. Tenía en ese momento 23 años. Llevaba los campeones de dos largometrajes: *El hombre que ganó la razón* y *La neutrónica explotó en Burzaco*. Cuando estaba en París, Kees Kasander me ofreció editar en Holanda y me quedé. Fui allá, me rompí el culo, terminé *La gorda* y toda la bola. Mando un casete para acá. Viene un alemán que se llama Joaquín von Vittinhoff, que es un productor, lo ve y elige para el Festival de Berlín de ese año sólo a *El hombre que ganó la razón*. Antin, el director del Instituto de Cine, no coincidía con esa selección; él tenía otras películas para mandar a Berlín.

**¿Qué año era?**
Febrero del 86. El cine argentino venía floreciendo y de pronto elegían esta película en blanco y negro, en videocassette. La calidad era medio bochornosa. *Ladrón de bicicletas*, al lado de ésta, es *Lola* de Fassbinder. Yo tenía miedo. Entonces le digo a Koldorff, que era un tipo del Festival de Berlín: "mire que la película es en 16 mm". "¿Cómo 16?" "Sí, 16, berreta, vencido". Entonces me dice: "ah, no, si es en 16 no puede ir a la competencia oficial. Tiene que ir al Forum". Así, de entrada. "No, entonces déjeme ver si la puedo ampliar a 35". Mi productor había terminado *ZOO*, de Greenaway, que iba ese año también al Festival de Berlín, pero iba al Forum, no a la competencia porque la habían rechazado...

**Con justa razón...**
Mi productor había puesto guita en esa película (en la que yo hago hasta de extra, pegando un cartel, para ganarme unos mangos una noche mientras editaba) y el tipo dice: "¿pero cómo puede ser que la película que sale 2.000.000 de libras no va al festival y este pendejo con un 16 mojado, va?". Yo ya estaba agrandado y le decía que la película de Greenaway era una mierda. Entonces Kasander dice: "llamá al Instituto y que te paguen la ampliación". Esa noche no me la olvido más. Después de diez mil veces de probar, me atiende Antin y le digo: "Antin, ¿usted recibió el télex de invitación?". "Sí, mirá, lo debo tener en algún cajón, ahora que me lo decís." Todo así, tranquilo. Le digo: "mire, por favor, yo necesito la ampliación a 35 porque en 16 no me la van a mandar a competencia". "Pero escúcheme Agresti, usted es un bohemio, ¿para qué quiere estar en la competencia?, el Forum es fenómeno". "Mire, yo tengo 23 años, quiero ir en competencia a Berlín. ¿Sabe lo qué es eso para mí?" Y él me dice: "pero no, Agresti" y me empieza a hacer un par de chistes, que no me acuerdo, "porque como dijo el poeta Rilke" o qué sé yo. "Antin, mire, a mí no me interesa todo esto, yo lo único que pido es la guita para ampliarla a 35, por favor, y tiene la película en Berlín". "Yo no sé por qué eligieron esta película, yo le voy a decir directamente lo que me parece porque la vi accidentalmente: es una porquería". Y me seguía dando, y me seguía dando. El teléfono hervía. Y a los 23 años, cuando no tenés ningún tipo de diplomacia, en un momento me cansé y le dije: "bueno, ¿ya terminó, Antin?". "Sí". "¿Por qué no se va a la puta que lo remil parió?". "Pero ¿cómo me habla así?". "Pero andáte a la concha de tu madre, yo voy a llegar adonde quiero. Con vos, sin vos, no me interesa". Al final pasaron la película en el Forum. Todo esto cuando acá el cine joven era por ejemplo Subiela, de 45 y qué se yo. A Antin después me lo encontré en Berlín y me trataba de bohemio. Me sigue tratando. Me trataba de bohemio porque claro, yo me iba, hacía películas allá, conseguía cosas y de golpe me encontraba con la campera de cuero, tomando cerveza borracho en Berlín, y yo le decía "qué hacés Antin, por qué no te vas a cagar..." Bue, en el fondo es simpático Antin... Después, mi productor se juntó con él y me dijo: "mirá, conmigo estuvo bien; me prometió la plata para hacer *El amor es una mujer gorda*". Bueno, la plata nunca venía. Después de seis meses de télex sin contestar me vine a la Argentina. Me instalé en el despacho de Antin y le dije: "me vas a tener que dar la guita porque de acá no me voy. Yo no tengo nada que perder, así que me vas a tener que dar la guita". Al final terminó firmando. A los dos días me fui a Holanda e hice *El amor es una mujer gorda*. Yo no tengo nada en contra de él ahora; yo hice lo que tenés que hacer cuando tenés 23 años y te ponen la pata. Tenés que hacer eso. Porque, aparte, yo lo necesitaba realmente; si no *El amor es una mujer gorda* no se hubiera hecho. Pero yo sigo pensando que *El amor es una mujer gorda* es la mejor película que se hizo durante el tiempo en que Antin estuvo en el Instituto. Yo tenía que hacer eso. Aparte yo estaba indignado por el lado político. La película no era una película diplomática, era una película que empezaba diciendo "Yanquis, váyanse a la remilputa que los parió".

**Una película iracunda, hecha desde la bronca. Además, el punto final y el retrato de Alfonsín.**
El punto final apareció cuando estábamos filmando. Lo de Alfonsín sí estaba en el guión. Pero tampoco era una película peronista.

**Bueno, radical no era...**
Pero ¿por qué durante el gobierno radical sólo podés hacer películas radicales? Yo soy un tipo de izquierda, una especie de marxista romántico. No tengo nada que ver, ni me interesa llevarme bien con ningún tipo del gobierno. El otro día estuve con un tipo muy influyente, productor de cine, muy amigo del gobierno; el tipo me proponía un negocio y yo le aclaré de entrada: "mirá que yo no estoy del lado de ustedes". Y el tipo me miraba y me decía: "bueno, pero vos en el gobierno radical eras opositor". "Pero yo no soy peronista ni lo fue mi padre ni lo fue nadie". Yo soy, digamos, un marxista. Y nada más. Si tengo alguna tendencia política, es ésa. Cosa que no ocupa el 90% de mi vida, pero es lo que a mí me gusta leer, lo que me convence, lo que creo que es una utopía necesaria para seguir generando

cosas. Y eso aun desde el lado de la utopía...

**Un marxista utópico...**
Lo que pasa es que está esto o la utopía. Yo siempre prefiero la utopía a esto. Y el productor este se quedó frío. Era Papaleo.

**Tu última película, *El acto en cuestión*, se basa en un libro que escribiste en esa primera época.**
Sí, *El acto en cuestión* es una novela que escribí entre los 19 y los 21. Yo laburaba, era técnico electrónico. Desde los 16 años me autoabastecía. Así que todo eso de tener que sobrevivir me mostraba ciertas cosas. Y aparte, en esa época, a mí me gustaba mucho la literatura rusa. Ni siquiera había descubierto a Arlt. Mucha gente me dice que *El acto en cuestión* tiene mucho de Arlt, pero en esa época yo no leía a Arlt.

**La conexión de todas maneras tiene cierto sentido porque Arlt leía bastante literatura rusa y, en todo caso, uno podría hacer el camino de vuelta y llegar a Arlt a través de los rusos.**
Bueno, sí, había mucho de Argentina también en eso, mucha desesperación. Yo mencionaba hace poco, en un reportaje, a un escritor inglés que dijo: "los rusos tienen buena literatura porque son todos unos hijos de puta". Y es verdad, si vos vivís en un país donde el cincuenta por ciento son unos reverendos hijos de puta, cuando ves una injusticia, cuando ves lo que ves en este país, entonces tenés un caldo de cultivo de ciertos personajes, de dramas humanos y de conflictos muy grandes. Ahí se generan un montón de cosas. Hoy en día, cuando yo veo *El acto en cuestión*, para mí se asemeja más a Bioy Casares que a Arlt. Por la cuestión de la trama y lo ilógico y un personaje enredado con un libro que no se encuentra en ningún lado.

**Pero hay sí un tono arltiano.**
Bueno, pero es que cualquier tipo que describa bien algo argentino de esa época y use cierto tipo de diálogos, es automáticamente Arlt. No porque sea arltiano sino porque Arlt describía muy bien esa época.

**Vos tenés algo con la Argentina de los 40, ¿no?**
Estoy en un período en que quiero hacer biografías sobre personajes argentinos famosos inexistentes. Me gustaría reescribir la historia argentina. Me gustaría mucho lograr una colección de películas, diez largometrajes, donde uno entienda mucho mejor la historia argentina desde el lado que no existe. Empezando con *El acto en cuestión* y siguiendo con otra película que empezaría: "Esta es la historia de...". Tengo una película que voy a hacer después de ésta y que se llama *El guitarrista malo de Gardel*. López Rega una vez dijo "yo soy como el guitarrista malo de Gardel; los buenos siempre se van, el malo siempre se queda". El guitarrista malo de Gardel lo sigue a todos lados, hasta la muerte, se muere con él en el avión. Y el tipo no sabía nada, se le enredaban los dedos en las cuerdas. Quiero trabajar una biografía en donde, a través de la música de Gardel, vamos a films de archivo reconstruidos, como en *El acto en cuestión*, y narramos la historia de este tipo que nació sin una ceja, es feo como un culo, antes de los recitales corta pelos de un plumero y se pega la ceja, es tartamudo... En la película se dice que fue conocido como el guitarrista malo de Gardel pero más que nada, en Europa, como el hombre que logró —a raíz de su deficiencia física y de los países que recorrió, a través de años de estudio— encontrar la frase con que toda mujer se subyuga. El tipo encuentra una frase y se empieza a contar la historia de los enredos que vivió ese tipo. Habla un poco de la homosexualidad de Gardel —muy despacito, con mucho cuidado— porque lo que se dice es: "¿cómo puede ser que sea tan malo y siga tocando con Gardel?". Porque el tipo le ha dicho la frase. Uno no sabe cuál es la frase. Recién al final se empieza a entrever; él le dice a las minas: "V-v-vos sí que s-s-s-sabés lo q-q-que querés". Y las minas caen muertas. A él se le despega la ceja y tiembla, todo tímido.

**Esa frase se menciona también en tu corto *Library Love*.**
Sí, es algo así, aunque no es exactamente lo mismo... Pero aparte en la biografía de este tipo hay cosas muy locas. Yo dije que el tipo muere con Gardel pero no, en realidad no muere con Gardel. Y en un momento el tipo es contratado por la gente que quería hundir al Bismarck y lo ves a él tocando con la orquesta de tango, adentro de un submarino y cuando ya los van a torpedear, lo ponen a él en contacto con los alemanes y les dice, en alemán, "V-v-vos sí que s-s-s-sabés lo q-q-que querés". Y entonces al capitán le agarra un rapto de amor. Pero además habla de la historia argentina. En Córdoba hay un grupo de alemanes que estudiaban la nomenclatura secreta de los submarinos. Y como tienen esa deformación, tratan de definir cuál es la frase y hacen experimentos nazis sobre mujeres: les colocan electrodos en los pezones, las ponen en unas cabinas y empiezan a combinar palabras infinitamente, intentando llegar a la frase. La película es tan loca como *El acto en cuestión*. Yo pienso que cada secuencia podría ser el principio de una historia distinta.

**Afanar libros, leer cualquier libro, parecería ser una constante. Los libros como objeto circulan permanentemente en tus películas.**
Sí, yo amo los libros y, durante mucho tiempo, robaba libros y los coleccionaba. Sigo haciéndolo, pero en aquel tiempo, cuando vivía acá, era mucho más obsesivo. Me gusta mucho leer. Indiscriminadamente. No sólo lo que contiene un libro, o tal escritor o tal otro sino: los libros. Una especie de fetichismo con el objeto. Me gusta leer cualquier tipo de cosa. Es una compulsión, porque me parece que un libro es el objeto más hermoso. No hay objeto para mí más hermoso que un hermoso libro. Cuando yo era muy pendejo leía mucho y a través de los libros encontraba la felicidad. Cuando tenía 15 años trabajaba en SENASA —Servicio Nacional de Sanidad Animal—, algo así, ahí, en Avenida San Martín. Yo tenía que mantener los equipos de aire acondicionado. Me había puesto como electricista un tipo que tenía la concesión para mantener todo: me daba el 20% y se llevaba toda la guita. Yo era muy vago, siempre me iba y me leía un libro. En el medio del lugar, que es como pedazos de campo, con animales, había una casucha donde había heladeras viejas, pedazos de aire acondicionado y yo qué sé. Hacía mucho frío y yo agarraba un mechero de gas, de esos para hacer experimentos, le ponía una chapa de cinc encima, ponía las piernas arriba y me quedaba calentito, un poco adormilado y me leía los libros para salir de esa realidad que me hacía mierda. Y me acuerdo que, leyendo *Cándido*, de Voltaire, había días en que me agarraban como espasmos de felicidad. Decía: "soy feliz". Y de ahí en más, amo mucho los libros; pienso que los libros pueden darle mucha felicidad a uno, comunicarse, darse cuenta de que no se está solo, de que hay personajes en el siglo XVII a los que les pasaba lo mismo que le pasa hoy en día a uno. En ese libro de Voltaire había una frase que decía: "Si hoy en día, 1768, no se descubrió una verdad, es porque ya no se va a descubrir nunca más la verdad". Y te hacía pensar... A mí me ponía muy contento eso. Por eso es que los libros para mí son importantes.

**¿Y también leías *Mecánica Popular*?**
Claro, porque aparte yo armaba radios y todo eso. Yo sabía mucho de electrónica. Me interesaban los efectos físicos. Yo nunca desprecio la parte técnica en las películas. Por momentos tiendo a despreciarla, pero entonces me acuerdo de que Rubinstein no es nada sin un piano y un piano son cuerdas de tal medida, con tantas teclas, etcétera. O sea, nunca nos podemos desprender de la técnica. Es muy fácil llegar a un momento y decir: "No, la técnica no es nada", pero hay muchos cálculos matemáticos para llegar al violín y gracias a eso, el violín suena así y sale la música. La técnica es algo que está constantemente presente en las cosas. Es muy fácil olvidarse de esto, sobre todo cuando uno no sabe de técnica. Pero nadie hubiera podido sacar algo así de su alma si el invento violín y todos los cálculos técnicos necesarios para realizarlo no existieran.

**¿Te estás refiriendo a la cámara?**
No, hablo de todo; en este momento no estaba pensando en la cámara, estaba pensando en la estructura dramática y en por qué ponés algo antes y algo después. Cuando armo una película

hago como si fuera un circuito electrónico. En la pizarra digo "esto viene acá y actúa acá y acá, y ésta es la curva dramática y viene así y asá...".

**Hay también una recurrencia de fórmulas en tus películas...**
En *Library Love*, en *Luba*, el reparador de radios en *Modern Crimes*. Nosotros somos seres humanos a quienes la poesía nos ayuda a vivir y nos hace pensar. Pero creo que la salvación va a venir por la técnica. Pienso, por ejemplo, en cuántos de nosotros no podríamos estar hablando si no se hubieran inventado los antibióticos, por ejemplo. Pero por otra parte odio a los científicos.

**Nos estamos olvidando de una obsesión: los baños.**
Ah, sí, siempre hay baños en mis películas, gente cagando, o mirando al "cocodrilo" como en *El acto en cuestión*. Eso me lo hicieron notar en Munich, donde hace dos años hicieron una retrospectiva de todas mis películas hasta *Modern Crimes*. En el librito del festival decía que una de mis constantes era que siempre ponía a gente cagando. Yo no me había dado cuenta de esto, pero es que yo creo que el baño es muy importante. Muy pocas veces tenés la posibilidad de aislar a un personaje. En el baño uno es uno, el baño es como una celda en donde uno puede ser uno. El tipo garca, se saca un moco, se aprieta un grano y después sale: [con tono afectado] "¿cómo te va, querida?" y todo vuelve a la normalidad. Y en este tipo de sociedad, donde todos se miran, el baño es un gabinete concientizador azulejado.

**Vos decías que en *El hombre que ganó la razón* había una posición de pureza frente a la realidad que después habías relativizado. Sin embargo en *El amor es una mujer gorda* también hay una cosa así.**
Sí, ése es el tipo de personajes que a mí me sigue gustando. Si hay una constante en mis personajes, es que todos sufren un gran problema cuya solución está ahí, a diez centímetros, pero ellos se niegan a acceder a esta solución tan simple. Y se van enroscando cada vez más en el problema, pero a partir de eso van viviendo. Yo creo que ésa es una de las cosas por las que a los holandeses les gustan mis películas, porque en Holanda todo el mundo agarra la solución que tiene a los diez centímetros de la mano. Nosotros, los argentinos, nos negamos a agarrar esa solución y tratamos de encontrarla por otro lado. Pero yo pienso que es mucho más valedero porque de esa forma es como uno crece y vive.

**En Holanda, *Boda secreta* podría haber terminado a los diez minutos: cuando Fermín llega al kiosco y se encuentra con Tota.**
Claro, "yo soy Fermín y vos sos Tota, yo me acuerdo y vos te acordás" y listo, pero no habría historia de amor.

**Lo que el personaje de *El amor es una mujer gorda* niega es que a la mina la mataron. Y en el camino se dedica a putear a todos los que encuentra. Que era un poco lo mismo que contaste sobre vos mismo para esa época, ¿no?**
Sí y no. Yo no era tan así como el personaje. Pero yo creo que es un personaje más. Es un personaje muy interesante, porque yo creo que es un tipo que se la pasa diciendo lo que quiere. Es como un loco. Y pienso que, como ese personaje, hay un tocazo en esta ciudad. Tipos que los tocás y gritan.

**Pero es un tipo que putea a medio país. Tipo que pasa al lado, se come una puteada.**
No, a Caferata no lo putea. Putea a pelotudos. Para mí es muy difícil tratar de definir al personaje. En ese momento yo necesitaba hacer un personaje así porque los argentinos nos veníamos tragando mil millones de cosas y nadie decía nada. Cuando vi *La historia oficial*, por ejemplo, quería romper la pantalla. Porque del que había desaparecido, del que tenía el problema, no se hablaba. Entonces el problema lo tiene el facineroso y su mujer facinerosa o boluda alegre, de quien me quieren hacer creer que nunca supo nada: era profesora de historia y no sabía de Moreno. Entonces dije "acá lo que hay que hacer es un tipo que putee, que ponga los puntos sobre las íes y seguramente va a ser un loco". Pero, ¿por qué un loco? Yo sigo pensando "¿por qué un loco si es un tipo que dice lo que es?". En la cárcel, Luciani le dice: "yo un día maté un tipo pero viví 56 años, tuve tres hijos que es como matar al revés, entonces ¿por qué me condenan?". Todos los personajes manejan esa locura. A mí *La gorda* me sigue gustando muchísimo; hay películas que ya no las veo para nada, pero *La gorda* es una de mis películas que vuelvo a ver. Yo creo que el grado de violencia contenida que hay en la Argentina y que puede estallar, que estalló en un momento, creo que está bien definido en la película. *La gorda* es una película de la que yo quiero que dentro de veinte años la gente diga "a ver qué pasó en la Argentina en esa época", y no creo que haya otra película que pueda describir ciertas cosas que están descriptas ahí. Y seguir siendo cinematográficamente simple y novedosa, al mismo tiempo, en su estructura. Pero en ese tiempo había gente que decía "es demasiado explícito". "Sí, loco, pero ¿qué querés?, si nadie dice las cosas, ¿qué querés?, ¿que sea eufemista?" Acá para no decir las cosas tengo que mentir, tengo que hacer *La historia oficial* o tengo que hacer un poema alegórico, que en este momento me parece una canallada; que el poema alegórico lo hagan los de afuera. Alguien tiene que dejar esto en película; por eso también viene lo del blanco y negro: el blanco y negro me parecía más un documento, algo que queda más que el color, como para decir "ya es un archivo por sí mismo". Y la película tiene esa potencia con el blanco y negro porque uno ya tiene el código con el film de archivo... En el momento en que yo hice *La gorda*, era como decía Antin: "¡¿otra película sobre los desaparecidos, Agresti?!". Pero en ese momento los tipos decían: "qué bárbaro, otra película sobre Vietnam". Y yo decía: "pero escúchenme, todavía no se hizo una película sobre lo que pasó y lo que está pasando acá. No se ha hecho; y no me vengan a decir que hicimos mil películas sobre los desaparecidos, porque no se han hecho". Y todos decían: "basta con el tema". Entonces eso también me motivaba a hacerlo de esa forma.

**Pasa algo parecido con la película de Lita Stantic. Mucha gente no la quiere ver.**
La vi, sí.

**¿Qué te pareció?**
Mirá, yo lo único que rescato de esa película es la realización. Pero me pareció terrible que pusieran una rubia de dos metros, con ojos celestes, para contarnos "hombre malo pega hombre aquí, nosotros allá entender, ¿por qué ustedes hacer esto?". No me lo podía bancar, me tenía que agarrar a la butaca para no salir volando del cine.

**Es lo contrario del director yanqui que aparece en *El amor es una mujer gorda*.**
Eso es lo que pensaba cuando miraba la película: "esto es el otro lado". Yo creo que si agarrás esa película y la editás nuevamente —pasado/presente de la mujer, Ofelia Medina, Soledad— podrías hacer algo muy bueno, sacando la rubia, sacando el teatro; simplemente montando las partes, podrías hacer una película excelente. Yo me imagino un tipo de clase baja que haya sufrido lo de los desaparecidos —porque no todos eran burgueses— y que ve a estos dos tipos hablando de lo que le pasó a ella: se va a sentir en un partido de ping pong y él se va a ver como la pelotita: "de qué hablan éstos". Bueno, ese tipo de cosas me desesperan.

**En tus películas los desaparecidos son de clase baja...**
Es que ninguno genuinamente avizoraba otra sociedad si no era un sumergido. Los otros son los que adoptan esa posición patriarcalmente o para ocupar sus vidas vacías con algo que les dé tema de charla o algo de acción. Yo no amo toda la clase baja. Si vos tomás un país como Holanda, que me sirvió mucho para analizar procesos de acá, el tipo que allá anda [pone voz de borracho] "Uh, me gustan las papas fritas", toma cerveza, se fuma, les dice cosas a las mujeres por la calle, [eructa] anda con el equipo de jogging, ese tipo eligió ser ignorante. Porque allá te pagan la escuela desde que nacés, tenés todo. Entonces, allá me

di cuenta de que esos tipos eligen ser ignorantes; son tipos que dicen: "hagamos la dolce far niente; leer libros para qué, hacer tal cosa para qué". Acá hay mucha gente que no decide ser ignorante; está obligada a ser eso. El peor mal es la ignorancia, porque no se puede juzgar a una persona si la sometés a la ignorancia. Si la sociedad somete a una persona a la ignorancia no podés pretender que esa persona proceda bien, porque la estás sometiendo al juego del perro: lo que quiero me lo agarro, lo robo, lo violo...

**¿El contenido político es lo más importante de tus películas?**

Hay una cosa que las películas tienen que tener y que se llama emoción. Me preocupo por ser lo más honesto posible. Si yo tengo algo que no está resuelto todavía, bueno, qué sé yo, no soy Lévi-Strauss, directamente lo digo así. Yo creo que eso tiene un valor, si no ¿para qué quiero hacer una película? Acá hay muchas películas, como en todos lados, donde ponen a dos pibes a los que no les pasa nada y la película no es nada, y cuando vos criticás esa película, te dicen "justamente esta película es nada". En mis películas hay mucho. La inteligencia de un creador es sacarle emoción a esas situaciones cotidianas, algún tipo de emoción. Podés hablar de la nada, de la incomunicación, pero transcribir el hecho por el hecho nada más, es una patraña. Eso aspira a que al tipo muy emocional le guste eso, porque él pone el resto del laburo. Te repito, a mí eso me parece una patraña. Yo más que entretenimiento y todo lo demás, al cine le pido emoción.

***Boda secreta* nos parece emocionante...**

Es una película que en Holanda funcionó increíblemente bien. Es una historia bastante lineal pero que tiene subtramas relevándose constantemente, y bueno, me alegra mucho que les haya gustado. Kurosawa dijo una vez: "crear es recordar". Vos creás recordando y después el público recuerda tu creación: ellos son tu espejo.

**En tu caso la emoción parece surgir en los momentos más pudorosos. Por ejemplo, en *Boda secreta* Fermín llega al kiosco y no se la ve a Tota durante un rato largo. Lo que resulta emocionante es, justamente, esa ausencia, cuando "lo emocionante" debería haber sido un primer plano de la Tota.**

Pero eso es parte de la técnica de la que hablo. Esa secuencia está construida así: yo pienso que el principal valor de la cámara no es lo que ve, eso es lo obvio, si no lo que no ve. Y mis películas juegan constantemente a eso. A tapar, y a dilucidar y hacer esperar... Hay muchas cosas técnicas que parecen muy simples y que te van dando esa emoción. No podés reproducir las cosas tal cual son, tenés que buscar técnicas para llegar al actor, para encontrar ese movimiento, esa duración, ese ángulo.

**Cuando vimos *Boda secreta* nos pusimos a discutir...**

¿Ustedes escriben de a uno o en banda? Porque es peligroso cuando escriben en banda.

**No, es justamente al revés; esta revista tiende a la dispersión.**

De la revista yo realmente no sé. Me gustaron muchas cosas. En el balance y en las críticas coincidía plenamente, salvo en el reportaje a Favio, donde hay cosas que no me gustaron.

**De los presentes, ninguno estuvo [risas].**

Eso de la banda sonora, de "¡qué bien la armás!", etc. A mí me parece patética la banda sonora de *Gatica*. Es totalmente perezosa, no está trabajada.

**Sos una especie de militante del laburo; tenés una cierta religiosidad con respecto al trabajo.**

Sobre todo en el aspecto artístico. Cuando veo en Holanda a los pibes que piden subsidios y no hacen nada, me da mucha bronca. A mí me gusta laburar. En eso me asemejo a Arlt ("La prepotencia del trabajo, una película sobre otra película, como un cross en la mandíbula, que los eunucos bufen" y todo lo demás). A Fassbinder también. Yo vivo enajenado por el laburo. Afecta mi vida personal enormemente. Me trae

complicaciones terribles pero no puedo estar sin laburar, soy así. No me voy de vacaciones con mi mujer más de tres días porque me pongo a laburar. Siempre se me ocurren guiones y tengo que volver.

**Hay una frase en *The Lonely Race* en la que un personaje dice: "Mi abuelo luchó para poder sentarse cinco minutos por cada diez horas de trabajo, y ahora los mozos te mean en la cerveza". Parece una frase reaccionaria pero podrías decirla vos.**
Sí, en eso soy conserva. Yo vengo de una familia de inmigrantes y laburadores, y admiro mucho a la gente que laburó.

**Entonces vos buscás en una película el trabajo que hay detrás.**
Pienso que hay mucha gente que ocupa mucho espacio en la cultura y en el cine y que no lo merece. No admito la vagancia en la gente. Yo pienso que hay que romperse el culo para llegar a ciertas cosas. Vagancia en cine es, por ejemplo, la película de De la Torre, que lo trae a ese actor y hace un engendro. No admito ese tipo de cosas. Porque aparte soy muy pelotudo en el aspecto marxista; me ataco si veo que estoy haciendo una película porque sí, por darme el gusto, no más, que la guita podría usarse para otra cosa, y tiene que usarse para decir algo. A mí me gustaría que acá la gente joven recupere ese espíritu que está medio perdido. Podemos tener un cine genial, pero hay que laburar mucho y patear y pelear y buscar y darle y darle porque si no, no va. Si copiamos el modelo más cómodo que viene de otros países, no va a andar y es una lástima.

**¿A qué te referís exactamente?**
A cierto sector de la cultura argentina. El sector burgués de nuestra cultura. Los padres de barrio Norte que siempre compraron arte y que ahora quieren hacer artista al hijo. Como nosotros somos rápidos, somos pícaros, están siempre a la pesca de lo que pueda llegar a publicarse o hacerse afuera.

**Nos gustaron mucho los actores en *The Lonely Race*.**
Sí, pero en Holanda no eran reconocidos como buenos actores. Ella era un sex-symbol de los 70 que siempre laburaba desnuda y él era un actor de TV nada prestigioso. En ese sentido fue una sorpresa. Ensayamos mucho. Ensayos tan largos como la filmación.

**Pero el viejo es un gran actor.**
Aparte es muy buen tipo. El único problema es que me quiere casar con la hija. El juega al ajedrez, que a mí me gusta mucho; nos reunimos a cenar y después hacemos torneos de ajedrez. Y ahí aparecía la hija.

**¿Por qué Fermín, el protagonista de *Boda secreta*, toca a Erik Satie, y no toca tangos, por ejemplo?**
Porque es genial [sonríe]. Me parece genial. Si eso lo hiciera Favio nadie se lo preguntaría, porque cierta gente supone que él es 30% bruto.

**¿Cómo?**
Claro. Si eso lo hiciera Favio, nadie le preguntaría, porque admiten que Satie no tendría que estar en el mundo de Favio. Pero sí me lo preguntás a mí, porque pensás que le quiero meter algo de mi mundo a los personajes.

**No, yo no dije nada...**
Ya sé, pero Favio en *El romance* pone música clásica. Entonces pienso que Satie está bien, me parece fenómeno.

**¿Qué querés decir? ¿Por qué se le admite la mezcla a Favio y a vos no?**
Claro que Favio...

**Decílo, dale.**
Favio tiene una gran ventaja. De Favio siempre la gente piensa equivocadamente: "Este tipo es medio bruto"; entonces se sorprende de todo lo que pueda hacer sobre el nivel preestablecido... A Favio le pasa lo que a mí me pasaba en Holanda. Los holandeses creen que lo saben todo, y vos sos el sudamericano que, en el mejor de los casos, sos nada más que 20% bruto. Entonces todo tiene más valor. Y lo mismo le pasa a Favio acá. Todos dicen: "este tipo cantaba "Fuiste mía un verano", y en cine hace esto". Entonces la gente lo valora un poco más. Cuando vos estás en otro nivel cultural, entonces van a medir para abajo, a bajarte, y a él lo van a tratar de subir. Si Favio, que era un muchacho que venía de donde venía, hace una película como *El romance*, que es puro Bresson, dicen que Favio nunca vio a Bresson, que es un intuitivo. Pero la verdad es que el tipo se vio todo Bresson. Por eso sorprende con esa película y dicen: ¿cómo este muchacho hace esto? Si lo hubiera hecho Antin, no habría sorprendido a nadie. Se suponía que hablaba francés. Si vos ves hoy día el cine de los 60, entre Antin y Favio no hay mucha diferencia. Lo que pasa es que por simpatía, por ganas de ser bueno, de ser abierto, y reivindicar cierto sector social uno le da más mérito a Favio.

**¿Pero te gustan o no te gustan sus películas?**
A mí me gustan. Ahora me acuerdo de *Crónica de un niño solo*. Esa película es muy interesante. Está contando lo que él vivió. Es de sus mejores. Hay una diferencia por el contraste. Antin hace cine en una casa burguesa y Favio lo hace en un pueblito de Mendoza. Entonces vos ves un cine que está siempre embarcado en un mundo burgués, y de pronto te lo trasladan a un pueblito pobre de Mendoza. Se produce un hecho singular, pero el cine en sí es el mismo.

**Acá David es coautor de un libro sobre Favio, así que lo dejaste preocupado.**
Yo admito que Favio hace buenas películas, pero se trata de un tipo que vio Bresson y lo adaptó a un pueblito de Mendoza. No hay ningún tipo de genialidad extraterrestre en el asunto.

**¿El cine de quién te pegó mucho?**
A mí me pegó Welles. En eso soy cliché. Welles me pegó y me dio vuelta. Después me pegaron muchos. Ya ves, mis películas son muy heterogéneas.

**¿Qué cosa de Welles, cuáles de sus películas preferís?**
Todo: su polenta, la construcción de los diálogos, la forma de cortar, de comprimir y expandir el tiempo. La última vez que vi una película de él fue en Nueva York, donde daban la versión restaurada de *Otelo*, una copia genial. ¡Qué bárbaro! Siempre admiré esa polenta, yo creo que es un genio absoluto, que no se le puede llegar. *El ciudadano* con su estructura clásica americana trata del tipo que llega a algo y que el poder lo mata. Que sería la contracara de *El acto en cuestión* en muchos aspectos. A mí me gusta el cine que está bien narrado, y que cuenta una historia. Me viene a la cabeza Billy Wilder. De sus películas prefiero *Piso de soltero,* con Jack Lemmon, es una de mis favoritas. ¿Te digo otras nueve películas favoritas? *Milagro en Milán* de De Sica, El c*iudadano* y *Sed de mal* de Welles, *Kotch,* la única película dirigida por Jack Lemmon, *Retorno al pasado* de Tourneur, *La herencia* de Ricardo Alventosa, *El* y *El angel exterminador*, de Buñuel. Me queda una...

**Tendrías que poner una rusa [risas].**
Sí, podría poner una rusa: *Locas margaritas* de Vera Chitilova, pero es checoslovaca.

**Hablemos un poco de tus personajes. A los "malos", a los curas, a los ricos del pueblo, los hacés muy cuadrados.**
Creo que todas mis películas tienen humor, salvo *Modern Crimes*. Un humor ácido. No le tengo miedo ni al estereotipo, ni a la caricatura. Me gustan las caricaturas y los dibujitos animados. No trato de hurgar demasiado en el pasado de esa gente como el cine francés. Si no, haría películas de dos o tres horas.

**La mayoría de tus películas no pasan de los 80 minutos.**
No hace falta más. Hay películas con quince minutos de coches que llegan y coches que se van. Lo que yo busco es una condensación. Por otro lado, los códigos de la gente se van volviendo más rápidos. En eso me parezco a Woody Allen, que es un director que me gusta mucho, porque va al grano constantemente. No divaga con boludeces o cuestiones climáticas. Yo creo que el clima está dentro de lo que pasa. Está incluido en la trama. A veces pienso que, en vez de construir más metros cuadrados, como cuando vas a hacer una

casa, es mejor construir hacia arriba. Mis películas son verticales. Y las construyo en diferentes capas de información. El cine es como un trencito: quiero que siempre marche. Me cuido mucho de las transiciones, quiero que todo se envuelva, no quiero que sean pedazos de película que van pasando. El cine debe tener algo tridimensional y hay cuestiones técnicas que te ayudan. Por ejemplo las repeticiones.

**¿Decís que eso le da fluidez?**
No quiero ver un desfile de cosas, sino que todo esté mezclado, que las cosas vuelvan, vayan, se reiteren. Eso le da a las películas una estructura tridimensional, más rica.

**¿Esa estructura está ya en el guión o aparece en el rodaje o la edición?**
Sí. Está desde el principio.

**Hablabas hace un rato de la curva dramática. Nos pareció ver en tus películas una constante: un desarrollo uniforme de la trama hasta las tres cuartas partes de película, y luego un desenlace abrupto.**
Sí, es como si faltara un segundo acto. De pronto, el tipo se vuelve loco y patea el tablero.

**Como el viejo que dinamita la Shell en *The Lonely Race*.**
Me encanta eso. Que falte el segundo acto. Me sale automáticamente así.

**¿Podés pensar en otra película que utilice el mismo recurso?**
*La historia oficial*, por ejemplo... Cuando el tipo de repente se convierte en el Conde Drácula y le atranca los dedos con la puerta a su mujer...

**Vemos una división entre tus películas argentinas y las europeas.**
Sí, yo soy argentino pero vivo en Holanda. Y tengo mi mujer, mi hijo, mis relaciones... Yo soy como Trotsky; no tengo país. Cuando vengo acá, jodo acá; voy a Holanda, jodo allá. A cada país que voy, los jodo. O sea, cuento cosas que la gente no quiere escuchar. Hago crítica social...

**¿Pero vos percibís alguna diferencia en el estilo?**
No entiendo bien lo que decís, porque cada tema requiere un tratamiento formal diferente.

**Bueno, los diálogos son bien diferentes.**
Lógico, allá la gente habla de otra manera. Reacciona distinto; lo aplico también a cómo trato los colores, eso es forma.

**¿Estás más suelto en las "películas argentinas"?**
No, aunque me divierten más, porque tengo más referencias.

**¿Acaso las "holandesas" están más acotadas?**
No sé, porque son más sueltas que las que hacen los mismos holandeses. Por eso me siguen dando guita para hacerlas. Lo que pasa es que en Holanda la vida misma está acotada. Es mucho menos interesante. La gente vive, muere y es lo único que les importa: morir saludables.

**¿Vos ves una riqueza mayor en la Argentina?**
Claro, hay una riqueza enorme, un kilombo que viene de la mezcla de razas. Y de que cada uno quiso hacer algo. Y todo el mundo hizo lo suyo. Lo ves en la arquitectura...

**Hablános un poco de Fassbinder.**
Lo admiro mucho como laburante y como tipo que hizo lo que quiso. En eso me identifico mucho. Yo hago las películas que me interesan, y hago muchas películas. Hay un período que me gusta mucho de él, el primero. Y uno que no me gusta para nada, el último. El problema que tuvo él le pasa a muchos: se te acerca gente de la burguesía que te quiere atrapar y quiere que hagas boludeces. Te doran la píldora para que entres en determinado círculo social. Hay películas como *Sólo quiero que me amen,* o las primeras, que son impresionantes. Se asemeja a mí en que es un tipo que tantea, tantea, y hasta hace películas de sus preocupaciones momentáneas. No es uno de esos tipos que quieren hacer "la película", la gran cosa y terminan construyendo una patraña. Fassbinder ve una mesa y va y te hace una película sobre una mesa. Es decir, a todo lo exprime. El vivió haciendo cine. Lo que los franceses siempre quisieron hacer y nunca pudieron con todas las teorías pelotudas de los 60. Yo creo que en ese sentido Fassbinder es más que Godard mismo. El asunto es ése: vivir y hacer cine. Y de ahí sale todo y no le importa nada más. Después, algunas películas resultan más universales que otras, pero el tipo se da el lujo de hacer películas con sus preocupaciones momentáneas.
Acá se da mucho valor a eso. Te dicen: ¡uh, filmaste un largometraje! En Holanda también, aunque no se produce un carajo. Cuando entregaron los premios el año pasado, nos dimos cuenta de que el 40% de la producción era mía. Allá también se tiran tres o cuatro años para hacer una película. Pero lo que es genial es hacer cine constantemente y experimentar y aprender y sacar cosas. A tipos así yo los admiro mucho. Como he admirado, salvando las distancias, cierto cine americano clase "B", aunque sea pasatista, y no bucee en conflictos humanos como el de Fassbinder.

**¿Te gusta la idea de filmar rápido?**
En un momento estaba loco por eso, pero después me calmé. Son sólo cuestiones técnicas. Ese cine americano tiene algo muy naïf que me gusta. Pero si vos ponés un actor de cine americano clásico de los 40 hablando así en los 90, la gente se cagaría de risa.

**Creímos encontrar en *Luba* un tipo disfrazado de Fassbinder: el policía blanco es igualito.**
No... Es mucho más alto.

**Es igual. Con los bigotes, toda la cara poceada.**
Qué loco, puede ser... pero en realidad el único disfrazado de Fassbinder en esa película soy yo... No, no pensé en Fassbinder al hacer *Luba*. Sí en experimentar con decorados, dirección de arte; me metí mucho en diseñar todo el asunto y trabajar en cinemascope y en el sonido. Por primera vez usé dolby estéreo y 40 bandas de sonido.

**¿Tenés colaboradores para escribir tus guiones?**
En la parte creativa, no. Mi mujer me ayuda con el dictado y cosas así. Desde hace tres años yo escribo en inglés y ella me traduce al holandés.

**¿Y tus otros colaboradores? ¿El director de arte, el montajista, el director de fotografía?**
Yo monto la imagen. El montajista sólo ordena mecánicamente las secuencias. La imagen la monto de pe a pa. También hago el encuadre de todas mis películas. Los directores de arte van cambiando. Siempre tipos muy talentosos. Nunca tuve directores de actores y asistentes en ese aspecto. Tengo alguien en continuidad y alguien de producción que despierta a la gente a la hora de trabajar. Pero me gusta controlar la película en todo sentido. Desde la cámara hasta el montaje.

**¿Qué no hacés, la música?**
Sí, salvo en *El hombre que ganó la razón* y el tema romántico de *Boda secreta,* que es mío. Yo toco el violín, leo música, pero tengo un colaborador permanente, Paul Van Brugge, que es mi mejor amigo en Holanda. Es un tipo muy talentoso y laburamos tanto juntos que hay menos que explicarse. El sabe lo que quiero.

**¿Cómo laburan?**
Hacemos demos con sintetizadores en estudio, de ahí pasamos a la orquesta y, cuando yo monto la imagen, le ponemos música a la banda de sonido.

**Hay algunas películas a las que les metés música todo el tiempo, en donde no hay un silencio. *Luba*, por ejemplo.**
Es un cabaret, están tocando música todo el tiempo.

**¿Cómo fue laburar con Viveca Lindfors en *Luba*?**
En el festival de Toronto, cuando yo estaba presentando *Boda secreta,* de repente una vieja agarró el micrófono y dijo: "¡genio, cómo maneja los actores, genio!". Después me dijeron que era Viveca Lindfors. Cuando hice *Luba,* necesitaba una madama y me acordé de ella. Vino y se actuó todo. Y fue genial, porque es una tipa que es un ejemplo para actores nuevos que no son obedientes. Viveca, con tantas películas encima, era

disciplinada. Y cada cambio, ya sea de vestuario o de maquillaje, lo consultaba conmigo. Y cuando cenábamos me decía cosas lindas: que yo me parecía a Nicholas Ray y no a Michael Curtiz. Se la pasaba dando nombres y comparando lo que yo hacía con otros.

**¿Elio Marchi es un colaborador de siempre?**
Sí, y un gran amigo. El es un tipo que no vive de la actuación. Pero si tengo un papel para él se lo doy. Me gusta laburar con amigos. Lo mismo en el caso de Mirta Busnelli y de Carlos Roffe.

**¿Qué exigís de tus actores?**
Trato de que hablen desde donde viene el personaje. Acá veo dos cosas que no se respetan: por un lado, se acostumbró a la gente a un tipo de diálogo cinematográfico que no es verdadero. Acá, por ejemplo, los personajes no repiten palabras. ¿Por qué? Porque son totalmente literarios. A mí eso no me importa: reitero palabras veintiocho mil veces. Estoy completamente afuera de esas cosas rígidas, de esas trabas. Por otro lado no se respeta el tempo con el que hablan los personajes, ni se respetan las puteadas. Nosotros no hablamos así. Hay otra cosa, también: en mis personajes hay una gran dulzura y amistad; acá el loop y el doblaje son terribles, hay unas pausas atroces entre frase y frase. Se habla mucho del naturalismo, que a mí me gusta, pero los diálogos de nuestro cine son una parodia del naturalismo: nadie habla así.

***Luba* es una película que nos dejó desconcertados. Nos costó muchísimo entrar, nos aburrimos.**
El problema con *Luba* fue que de golpe tuve mucha guita y la tiré en decorados y en aprender. No es una de las películas que más quiero, salvo las anécdotas de filmación.

**Después de *Luba*, ¿tuviste un presupuesto menor?**
No, tuve el mismo presupuesto que para *Luba*, pero preferí hacer tres películas con esa plata. Y las tres son distintas entre sí. Y eso me encanta. Me gusta todo lo que sea heterogéneo. Odio esas películas que tienen el mismo tenor, que tratan de hacer de su culo un jardín. Que son nada más que una idieíta que se expande horizontalmente. Realmente, el que hace eso me parece un pelotudo. A mí me gusta vivir y experimentar. Ese es el cine que me entretiene. Quizá por eso nunca voy a llegar a ser el gran cineasta. Porque, a cierta gente, lo único que le interesa es hacer "la obra". En eso sí me parezco a Fassbinder: él hacía cámara en mano, una toma, una secuencia... Los directores que hablan horas: "el zoom no, el gran angular, la toma larga" y toda la boludez del estilo no me interesan. Yo creo que para los críticos y la gente que analiza mis películas, inclusive para los amigos, el asunto es bastante desconcertante. Porque añoran tener una punta, más allá de las escenas de gente cagando en los baños.

**La planificación del primer diálogo de *El acto en cuestión*, por ejemplo, es bastante desconcertante; parece resistirse a usar el plano-contraplano.**
Yo hago eso muchas veces. La elección no viene de cuestiones estéticas: quería obtener un diálogo en el que el pulso fuera marcado por la cámara; me parece que ayuda a la escena y la ensucia: los movimientos de cámara haciendo algo que parece muy chic y muy elaborado logra crear un clima de sordidez total. A veces soy muy hijo de puta en esas cosas: creo que hay directores que no hacen eso porque no saben hacerlo y se tiran a la fácil. Eso lo comprobé trabajando de cameraman: algunos directores le dejan la decisión al cameraman porque no saben. Tratan de conservar un estilo porque es lo único que pueden hacer. Como no tienen dominio de la cámara ni del montaje no pueden jugarse. El tipo que tiene dominio sí se juega. El otro día leí que Scorsese decía que Jarmusch creía que las tomas largas eran buenas porque si no es como agarrar a la gente de los pelos. Y Scorsese le replicaba que a la gente hay que patearla, sacudirla, tirarla. Lo que pasa es que Jarmusch no sabe hacer otra cosa, ésa es la verdad. Hablando con él y viéndolo trabajar te das cuenta. Tiene miedo de cortar un plano-contraplano por el eje. Se la pasa mirando por el visor... La verdad, la verdad es que tiene miedo. Claire Denise, la ex asistente de Wenders, también: está todo el tiempo con el dibujito, "si uno tiene las flores acá, después van a estar acá". ¿Te imaginás?: si uno de éstos tiene que hacer una escena como la del desayuno de *El acto...*, se vuelve loco. Tiene que estar seis días, probar, llegar a la moviola... Porque ¿cómo mantenés la fluidez de un diálogo así, en cortes y en travellings que vienen y que van, trabajando de esa manera? Para mí, un director que todavía mira por el visor es un tarado. Es como un milico que se pone el traje para ir a la iglesia.

**¿Y vos cómo hacés?**
Y nada, manejando la cámara, el jib y dando indicaciones, diciendo: "decí esto... No... Más rápido...". Hay que manejar la velocidad y tener oído para hacerlo. De todos modos, eso no es lo más importante. El cine tiene tantos aspectos y hay tantas cosas que uno tendría que saber... por ejemplo, el sonido. Acá, en la Argentina, siguen diciendo que no se puede hacer sonido directo porque la calle y el ruido y no sé qué. En *La gorda* y *Boda secreta* no hay ni una palabra de doblaje. Eso depende, nuevamente, del conocimiento del director. Podés usar todos los trucos que quieras para que funcione el sonido. Dónde voy a poner la cámara, saber que hay que cortar porque pasa un camión y después manejarlo en la moviola. Hay que manejarse con cosas muy precarias. Pero como ellos vienen de la publicidad y el sonido de la publicidad está totalmente reprocesado no lo saben hacer. Lo que buscan es la belleza o lo lindo. Ahí tenés el cine que hacen, en el que el montaje sirve para conseguir un shock, pero no para narrar.

**¿Vos creés que los directores se dividen entre los que saben y los que no saben?**
Bueno, hay gente que viene de la literatura o del teatro. Y hay otra que tiene un oficio. Yo el oficio me lo fui haciendo ejercitándome, filmando continuamente. Es como el pianista, que no mira la tecla en la que pone el dedo. Acá todavía miran la tecla y tardan tiempo.

**Hay muchos directores mediocres a los que los salvan los directores de fotografía y los actores...**
Sí, pero así las películas no tienen carácter. Si el director no lleva la batuta, la película no tiene carácter, no tiene estilo.

**¿Hay directores a los que les reconocés carácter pero que no te gustan?**
Sí, por ejemplo, Alan Parker. Maneja el cine como pocos, como técnico y como tipo que domina el montaje, pero no me gustan las cosas que filma. Scorsese también me encanta en el aspecto técnico pero no me interesa para nada lo que está haciendo ahora. Ultimamente admiro mucho a Woody Allen.

**Y al revés, ¿hay directores que no tienen una gran técnica pero que te gustan?**
No. Todo director importante tiene una gran técnica, si no estamos hablando de un escritor o de otra cosa. Aun tipos que no parece que tuvieran una gran técnica, como Rossellini, en el fondo la tenían. Tal vez sea algo invisible: es algo fluido, algo que va, que ataca, que emociona, que sin que te des cuenta, de alguna manera te está manejando.

**Hablando de invisible, ¿qué es lo que más te gusta de Spinetta, cuya música suele aparecer en tus películas?**
*Invisible*. Me compré todos los CDs ahora que vine. Me encanta. En *Modern Crimes* hay una parte de "Jugo de lúcuma" mezclada con otros sonidos. Me gusta *Invisible* por la heterogeneidad, cada frase musical podría ser otra cosa. Spinetta es un genio.

**Contános algo de *Modern Crimes*, la primera de tus películas holandesas que estuvimos viendo.**
*Modern Crimes* es *La mujer gorda* de Holanda. La idea viene de un sueño que tuve, en el que un tipo me estaba torturando y me decía: "la gente no se muere, la matan". Me desperté y le dije a mi mujer que quería hacer una película en base a eso. Y es verdad. Por ejemplo, a los directores los matan los críticos... Trato de describir una sociedad. En este momento está pasando

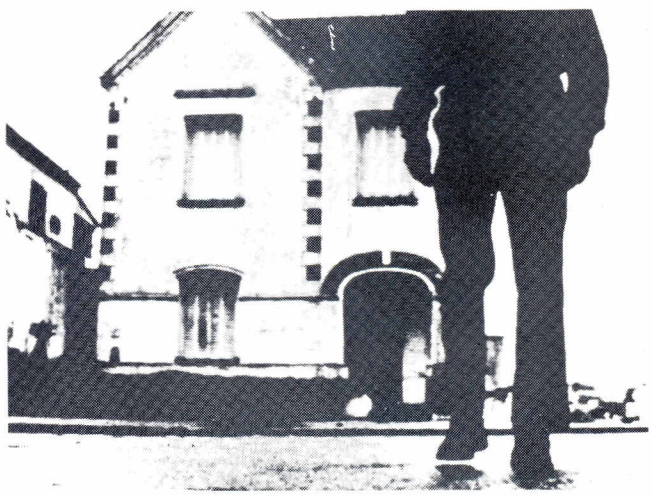
algo curioso: en política falta la campana de la izquierda y todo se dice desde el mismo lado. Todo se reduce al orden y la lógica. No admiten al ser humano como una explosión. Nos tratan de encasillar, de linealizar, de desmembrar y no entienden lo que puede ser el espíritu de una persona.

**¿Como cineasta te sentís presionado por estos tiempos?**
Sinceramente, me siento muy presionado con el tiempo en el que estoy laburando. Me he sentido muchas veces muy mal. Hace cosa de dos años me iba a retirar completamente del cine. Me dije que si estos tarados querían ver esas películas, que las vieran. Me refiero al público. Y no porque me fuera mal con mis películas, pero veían en mis films lo que no era importante. Las analizaban erróneamente y dejaban de lado lo que yo había querido expresar. Pensaba que nunca iban a entender lo que yo quería hacer. Pasé un período muy amargo, sobre todo pensando que en este tiempo hay gente ocupando un espacio cultural en el cine que me parece totalmente nefasto: Jarmusch, David Lynch. El día que vi *Terciopelo azul* salí del cine y, con otro director alemán, nos pusimos a llorar. Yo estaba desesperado porque no podía entender que la gente se riera y gozara con esa película. Es muy fácil manipular a la gente con cositas que encubren un vacío total. Qué fácil es que la gente diga qué buena fotografía cuando hacés un truco baratísimo. Mi productor, Kees Kasander, fue el que me sacó de esa crisis. Y le estoy agradecido por eso. Me dijo: "quedáte, porque éste es el fin de siglo, las cosas vienen barajadas así. No estás en el mejor momento para ser comprendido, pero las épocas cambian". Ahí fui saliendo y después me puse a producir como loco. Había críticos que me decían: "pero cómo, ¿no te ibas a retirar?", porque yo lo había anunciado públicamente. En este tiempo hay mucha boludez. Pienso que la gente que antes ocupaba la izquierda, que decía que quería cambiar las cosas, fue aniquilada o fue lobotomizada por la derecha que los puso a hacer literatura minimalista, los puso a hacer cine pasatista. En los 80 se ha confundido lo que es comercial con el arte: Madonna es una artista. Jim Jarmusch es un artista porque filma en blanco y negro y hace tomas largas. Y yo pienso que son tipos que no tienen nada que decir. Son autoconscientes de lo que significa ser un artista y usan los ingredientes, nada más. Ese período me mató. Llegó un momento en el que dije: "No sale más el mundo de esto". La derecha agarró a la gente que tenía un poco de aptitud y de inquietudes y la puso a hacer pavadas minimalistas. Les dijo: "Poné 'la mujer mira por la ventana. La sábana es blanca' y eso ya es grande viejo. Seguí así". Y produjeron y publicaron a toda esa gente, teóricamente de izquierda, que podrían haber revuelto un poco las ramas, y la dejaron en esa pasividad dándoles la oportunidad de ser artistas sin tener talento, simplemente publicándolos, haciéndolos periodistas. Mientras tanto ellos, la derecha, siguieron avanzando, neutralizando a los otros. Eso lo ves mucho en Europa. Ahí tenés el neofascismo y todo lo demás. Les vendieron también que había una época posmoderna. ¡Qué posmoderno! Vos ves a los chicos con la esvástica y te das cuenta de que estamos en el paleolítico. A los enemigos, a los que siempre les iban a hacer burla, los compraron, les cortaron el pelo, los vistieron bien, los hicieron fríos como una moda y los largaron a hacer ese tipo de arte.

**En tus películas aparece siempre el comunismo, retratos de Marx y Lenin...**
Todo el mundo quiere hacer creer que el comunismo, el marxismo, murieron. Hablan del comunista Ceaucescu, pero nadie habla del capitalista Videla o el capitalista Galtieri. Nadie le pone el "capitalista" antes, pero el "comunista" siempre se lo pusieron. El comunismo es casi una utopía. Es una buena idea que debería considerarse más que nunca hoy en día para sobrevivir en la sociedad de consumo. El marxismo no son los hijos de puta que se transformaron en dictadores sino que es una utopía. Y una utopía nunca puede morir. Lo que no funciona es el capitalismo con 30.000 pibes asesinados en San Pablo por robar un pedazo de pan o las cosas que ves en la calle. No me vendan capitalismo: eso, que es lo que fue

*Boda secreta*

*Modern Crimes*


*El hombre que ganó la razón*

llevado a la práctica, es lo que está muerto. Esa es mi filosofía. Creo que el mundo necesita de utopías para regenerarse y salir de ésta.

**¿Cómo ubicás esta reivindicación del marxismo en el contexto de *Library Love*, el corto que hiciste para presentar un auto japonés?**
Ahí está. Es el otro lado de un comercial. La gente va a ver el comercial pero, si sabe leerlo, se va a dar cuenta de que los personajes están haciendo las mayores imbecilidades.

**En *Modern Crimes* y *Todos quieren ayudar a Ernst* aparece el tema de la traición del amigo. ¿Qué sentido tiene eso para vos?**
Cuando lea las notas de ustedes y la transcripción de esta entrevista hablamos de la traición [risas]. Porque hasta ahora, a mí, lo único que puede llegar a traicionarme es alguna que otra nota. El otro día me hicieron un reportaje en *Clarín* y me preguntaron a quién admiraba en el cine internacional de hoy en día. Yo dije que me gustaban Woody Allen, Subiela y Solanas. Y el tipo me dice: "¿Subiela?, ¿vos viste la última película?". Yo le dije que ésa no me gustaba, pero cuando escribió el artículo puso que Agresti criticaba duramente a Subiela, que la última película me parecía una boludez. Pero faltaba la primera parte y eso es una traición.

**Ahora contános por qué te gusta Subiela.**
Porque pienso que es un tipo que, aun siendo muy conservador, es interesante porque es un loco que quiere filosofar. A veces, no muy acertadamente. Pero es entretenido e interesante en este panorama del cine.

**¿Y Solanas?**
Solanas es un tipo que mezcla cosas. No vi *El viaje*. De todos modos, la pregunta por los directores actuales es muy difícil de responder. Antes lo tenías a Rossellini, Visconti, De Sica, Antonioni, la nouvelle vague, hasta directores como Dino Risi que tenía un montón de talento. Había tantos... Ahora hay pocos nombres. Podría poner a Ken Loach o mejor a John Sayles...

**¿Te gusta Almodóvar?**
¡Nooo! En esa categoría me quedo con Enrique Carreras. Almodóvar es un Carreras fin de siglo, con más producción y locura, colorcitos y lucecitas.

**¿Y Greenaway, que tiene el mismo productor que vos?**
No me gusta para nada. Cuando lo veo le digo: "Qué hacés, Liberace".

[A continuación, Agresti inquiere a los entrevistadores sobre sus propios directores preferidos. Se genera una conversación desordenada en la que van desfilando nombres que el entrevistado aprueba o rechaza. Apenas aprueban Ferrara y Cronenberg ("Tiene buenas ideas pero filma apenas correctamente"). Caen el Coppola actual, Ferreri, los hermanos Coen, Léos Carax ("No me hablen"), Herzog ("Antes decía que me gustaba porque me presionaban"), Wenders ("Me gustan algunas del principio"), Rohmer ("Siempre le tuve fobia, así que no vi mucho. Me aburre. Siempre todo tan limpito"), Glauber Rocha ("Era muy desordenado y perezoso"), Raúl Ruiz ("Hay muchas cosas que no entiendo"), Hal Hartley ("¡No me hablen! Encima lo conozco bien. Un tipo de 35 años que limpia el baño en la casa del padre: filma historias propias de un tipo que vive en un submarino"), etc. Los cronistas, algo intimidados, no se animan a arriesgar demasiados nombres y Agresti exclama: "¡Pero al final, ¿de qué laburan ustedes?!". Retomamos la forma normal de la entrevista a partir de la pregunta siguiente.]

**¿Qué te gusta del cine clásico americano? Ya hablaste de Billy Wilder.**
Ah, la película que me olvidé, entre mis 10 favoritas es *Monsieur Verdoux* de Chaplin.

**Se lo acusa ahora de tener poca técnica.**
Es genial la técnica de Chaplin. Es increíble lo que hace, lo que pasa es que es tan simple.

**Volvamos al cine clásico americano.**
A ver... ¿Qué me gusta? Bueno, Aristarain... Perdón, cine clásico, claro. Además de Chaplin, Sturges y Wilder me gusta mucho Jacques Tourneur, John Ford, que es una de las cosas que empezás a paladear un poquito más tarde. ¿Qué querés saber de Ford? Sé todo de Ford. Edward Dmytryk, *Encrucijada de odios* es maravillosa. Hawks me interesa mucho. Michael Curtiz me gusta muchísimo. Hitchcock también me gusta. Hay mil directores americanos que me gustan.

**¿Cómo es tu historia como espectador?**
En mi casa tengo 2100 películas en video. Veo tres películas por día. Pero al principio no veía cine, me negaba, aun cuando ya había empezado a dirigir. El cine como espectador lo descubrí después de *El amor es una mujer gorda*. Cuando hice *La gorda* no había visto ni a Bergman, ni a Fellini. Apenas había visto a Welles y era fanático. En cambio era lector.

**¿Cambió tu manera de filmar después de ver mucho cine?**
Sí, ver cine te enseña mucho. Aprendés truquitos, cositas, maneras de resolver situaciones, dónde poner una cámara, cómo marcar a los actores, técnicas de diálogo. También me sirvió mucho ver películas en versión original, para darle al inglés en Holanda y poder revisar la banda de sonido.

**Volviendo a Ford, ¿qué es lo que te da a vos, como cineasta?**
Me da la calma y la contemplación. Aprender a calmarse y a contemplar cierto tipo de cosas.

**Impresiona la calma en *Boda secreta*. ¿Tiene algo que ver con esto?**
Bueno, *Boda secreta* es un western. Pero yo a Ford lo empecé a apreciar más tarde. Como cineasta, ver cine también te refuerza el ego. Decís: "Uy, mirá, este tipo hace las mismas cosas que yo".

**Hablános de tus próximos proyectos.**
Pienso hacer tres películas al hilo. Una en la Patagonia, que se va a llamar *Zapping Patagonia* o *Zapping South*. Otra es *El guitarrista malo de Gardel* o una con estudiantes de cine, con la participación de ellos en la filmación y la producción. Y otra con un actor argentino que está en el candelero.

**Te vimos entusiasmado en unas charlas que diste estos días. ¿Se te despertó una vocación docente?**
Me entusiasma mucho ver que hay espíritu con el cine. Me entusiasma el entusiasmo de los pibes. Al mismo tiempo me han contado cosas sobre las escuelas de cine que me dan vergüenza: hay gente totalmente incapacitada que encima habla con soberbia. Les dan la verdad científica del cine, les enseñan los ejes, boludeces que no sirven para nada. Y no les hablan de cosas prácticas. Es gente que no sabe nada de cine por más que hayan filmado películas. La onda sería hacer una escuela con un buen programa y traer gente de afuera para enseñar ese programa. Traer técnicos que trabajen y no charlatanes.

**¿Tenés una idea clara de cómo enseñar cine?**
Yo creo que se aprende viendo cine y haciendo muchos ejemplos. El análisis de las películas es importante. Si yo hago una escuela de cine con 50 alumnos, cada uno de ellos debería hacer un corto de dos minutos cada dos meses en 35mm.

**¿Serías como un gurú para los alumnos?**
Yo vivo para el cine y me encanta el cine. Ese es mi mayor placer y excitación. Y si yo les puedo transmitir esa excitación por el cine me parece fenómeno que me adopten como ellos quieran. Lo fundamental es que alguien les diga: "El cine es lo más grande, el cine es todo". ■

**Entrevista de Flavia de la Fuente, David Oubiña, Quintín y Walter Rippel, transcripta con la deliberada omisión de algunas alusiones a parientes y colegas del director y de los redactores. Dios salve a la prensa libre. Fotos página 27: Nicolás Trovato**

*A diez años de la muerte de Luis Buñuel*

# Buñuelos aragoneses

**Recopilación: Roberto Pagés**

**Ciegos.** "Entre todos los ciegos del mundo, hay uno que no me agrada mucho, Jorge Luis Borges. Es un buen escritor, evidentemente, pero el mundo está lleno de buenos escritores. Además, yo no respeto a nadie porque sea buen escritor. Hacen falta otras cualidades. Y Jorge Luis Borges, con quien estuve dos o tres veces hace sesenta años, me parece bastante presuntuoso y adorador de sí mismo."
"No puedo pensar en los ciegos sin recordar una frase de Benjamín Peret: '¿Verdad que la mortadela está fabricada por ciegos?'. Para mí esta afirmación, en forma de pregunta, es tan verdad como una verdad del Evangelio. Por supuesto, algunos pueden encontrar absurda la relación entre los ciegos y la mortadela. Para mí, es el ejemplo mágico de una frase totalmente irracional que queda brusca y misteriosamente bañada por el destelllo de la verdad."
**Azar, ateísmo, misterio.** "Junto al azar, su hermano el misterio. El ateísmo —por lo menos el mío— conduce necesariamente a aceptar lo inexplicable. Todo nuestro Universo es misterio. Puesto que me niego a hacer intervenir a un divinidad organizadora, cuya acción me parece más misteriosa que el misterio, no me queda sino vivir en una cierta tiniebla. Lo acepto. Ninguna explicación, ni aun la más simple, vale para todos. Entre los dos misterios, yo he elegido el mío, pues, al menos, preserva mi libertad moral."
"Se me dice: ¿y la Ciencia? ¿No intenta, por otros caminos, reducir el misterio que nos rodea? Quizá. Pero la Ciencia me parece superficial. Ignora el sueño, el azar, la risa, el sentimiento y la contradicción, cosas todas que me son preciosas."
"La manía de comprender y, por consiguiente, de empequeñecer, de mediocrizar —toda mi vida me han atosigado con preguntas imbéciles: ¿por qué esto?, ¿por qué aquello?—, es una de las desdichas de nuestra naturaleza. Si fuéramos capaces de devolver nuestro destino al azar y aceptar sin desmayo el misterio de nuestra vida, podría hallarse próxima una cierta dicha, bastante semejante a la inocencia."
**Guerra civil, dinero y cultura.** "Toda mi vida me ha impresionado enormemente la famosa fotografía en que, ante la catedral de Santiago de Compostela, se ve a unos dignatarios eclesiásticos, revestidos con sus ornamentos sacerdotales, haciendo el saludo fascista junto a varios oficiales. Dios y la patria están allí codo con codo. No nos traían más que represión y sangre."
"Nunca he sido un adversario fanático de Franco. A mis ojos, no representaba al diablo en persona. Incluso estoy dispuesto a creer que evitó que una España exangüe fuese invadida por los nazis. Aun en lo que le afecta, dejo lugar a una cierta ambigüedad. Lo que me digo ahora, mecido por los sueños de mi inofensivo nihilismo, es que el mayor desahogo económico y la cultura más desarrollada que se encontraban al otro lado, en el lado franquista, hubieran debido limitar el horror. Pero no fue así. Por esta razón, a solas con mi *dry martini*, dudo de las ventajas del dinero y de las ventajas de la cultura."
"Nunca en la vida he discutido la cantidad que se me ofrecía por un contrato. Soy por completo incapaz de ello. Aceptaba o rehusaba, según los casos, pero jamás discutía. No creo haber hecho nunca por dinero una cosa indeseable. Cuando me niego, ninguna oferta puede hacerme cambiar de idea. Puedo decir que lo que no hago por un dólar no lo hago por un millón de dólares."
**El cine.** "Se puede discutir el contenido de una película, su estética (si la tiene), su estilo, su tendencia moral. Pero nunca debe aburrir."
**El éxito.** *Belle de jour* fue quizás el mayor éxito comercial de mi vida, éxito que atribuyo a las putas de la película más que a mi trabajo."
**El trabajo.** "Pobres trabajadores. ¡Cornudos y apaleados! El trabajo es una maldición, Saturno. ¡Abajo el trabajo que se hace para ganarse la vida! Ese trabajo no dignifica, como dicen, no sirve más que para llenarles la panza a los cerdos que nos explotan. Por el contrario, el trabajo que se hace por gusto, por vocación, ennoblece al hombre. Todo el mundo tendría que poder trabajar así. Mírame a mí: yo no trabajo. Y, ya lo ves, vivo, vivo mal, pero vivo sin trabajar" (en *Tristana*).
**Con la filosofía poco se goza.** "Un filósofo español, José Gaos, fallecido no hace mucho tiempo, escribía, como todos los filósofos, en un jerga inextricable. A alguien que se lo reprochaba, respondió un día: 'Me tiene sin cuidado, la filosofía es para los filósofos'. A lo cual yo opondría la frase de André Breton: un filósofo a quien yo no entienda es un cerdo. Comparto plenamente su opinión..., aunque a veces me cueste entender lo que dice Breton."
**Surrealismo y moral.** "Otra cosa que me queda del surrealismo es el descubrimiento en mí de un muy duro conflicto entre los principios de toda moral adquirida y mi moral personal, nacida de mi instinto y de mi experiencia activa. Hasta mi entrada en el grupo, yo nunca imaginé que tal conflicto pudiera alcanzarme. Y es un conflicto que me parece indispensable para la vida de todo ser humano."
**La lluvia.** "Me gusta el ruido de la lluvia. Lo recuerdo como uno de los ruidos más bellos del mundo. Ahora lo oigo con un aparato pero no es el mismo ruido. La lluvia hace a las grandes naciones."
**La muerte.** "Una cosa lamento: no saber lo que va a pasar. Abandonar el mundo en pleno movimiento, como en medio de un folletín. Yo creo que esta curiosidad por lo que suceda después de la muerte no existía antaño, o existía menos, en un mundo que no cambiaba apenas. Una confesión: pese a mi odio a la información, me gustaría poder levantarme de entre los muertos cada diez años, llegarme hasta un kiosco y comprar varios periódicos. No pediría nada más. Con mis periódicos bajo el brazo, pálido, rozando las paredes, regresaría al cementerio y leería los desastres del mundo antes de volverme a dormir, satisfecho, en el refugio tranquilizador de la tumba." ■

**Textos extraídos de *Mi último suspiro*, de Buñuel y Jean-Claude Carrière, Plaza & Janés, España.**

# La mirada de un loco

**por Fernando González**

*Muere joven el elegido de los dioses.*
Menandro

Patrick Dewaere se parecía físicamente a Laurence Olivier cuando era joven y si no se hubiera suicidado el 16 de julio de 1982 tal vez, maduro, habría sido caballero de las artes francesas. Pero no. Dewaere hizo todo rápido. Nació en 1947 y en 1951 ya estaba arriba de un escenario con el nombre de Patrick Maurin y acompañando el teatro callejero de sus padres y tíos. Murió a los 35 años y actuó en 34 películas. Dewaere corría desesperado sobre una cinta de Moebius que lo mantenía hiperactivo pero que no lo llevaba a ninguna parte. Los franceses —quiero decir el público, sus películas eran muy populares y esperadas por una legión de acólitos— lo llamaban *le fou*.

**Pierrot, el loco.** La nueva comedia francesa con Bertrand Blier a la cabeza le deparó el lugar del "loquito" que hacía llorar y reír. Dewaere era un verdadero histrión a veces sofocado por la compulsión y la histeria. Era vital hasta la molestia, hiperquinético hasta la exasperación, pero por sobre todo era un gran actor que el cine post-nouvelle vague no supo aprovechar del todo. Quedó embretado en la problemática del chico de clase media rebelde que no encuentra su lugar.

Pero el espíritu actoral aventurero de Dewaere daba para películas de espadachines, de piratas embaucadores o de vendedores de biblias por los caminos. La corriente estética de los años 70 lo moldeó a su manera. A pesar de eso, Patrick Dewaere fue grande igual. Era un animal cinematográfico, se comía la lente de la cámara.

**Fondo blanco, 4 x 4.** Dewaere se llamaba Patrick Bourdeaux y de 1951 a 1957 (como Patrick Maurin) actuó en pequeños papelitos de niño que mete algún bocadillo y corre en segundo plano. Y hay una perlita: en 1956 trabajó junto a Brigitte Bardot (en la época en que contaba amantes y no focas) en la película *En effeuillant la marguerite*, de Marc Allégret. Después de 1957 trabajó en comedias para televisión y formó parte de un grupo teatral de culto, el Café de la Gare, una especie de café concert muy a la moda en el segundo lustro de los 60, con barbas largas, medallones con el símbolo de la paz y pantalones que ensanchaban la botamanga hasta el infinito. Mucha obra de vanguardia, teatro del absurdo y compromiso con la revolución que se avecinaba por todas partes. A partir de 1971, cuando el mayo francés era solamente una charla de las sobremesas dominicales, se llamó Dewaere. Para siempre.

**Un perdedor nato.** Los personajes que compuso durante los 12 años de hiperactividad fueron siempre de pobres tipos, de amantes desprotegidos, de amores ridículos e imposibles. Eso nos hizo estar de su lado incondicionalmente. Después del mega-éxito que fue *Les valseuses* (*Los rompepelotas* en todo el planeta, *Las cosas por su nombre* en la pacata Buenos Aires) nos quedó claro que Gérard Depardieu era el vencedor, el bueno, la versión oficial, el marido. Dewaere iba a ser el perdedor, el solitario y el amante (de las causas perdidas). El dúo de *Las cosas por su nombre* y *Preparen los pañuelos* revivió la lacónica propuesta de *Jules et Jim* con el triángulo amoroso de dos hombres y una mujer compartida. En definitiva, los amigos que trasladan la homosexualidad que no se atreven a consumar al cuerpo de una mujer que sí pueden compartir. La deliciosa Miou-Miou (pareja real de Dewaere) en *Las cosas por su nombre* y la frígida Carole Laure (parecidísima a Nora Cárpena) en *Preparen...*

Estas dos películas fueron la versión desdramatizada de *Ultimo tango en París*. El gran público concurría a verlas por las escenas de sexo y por el desparpajo (por ejemplo, Dewaere oliendo la bombacha que encuentra en el armario de una casa que intentan robar en *Las cosas por su nombre*); era 1973: Bertolucci quería volver a la tragedia griega; Blier y sus actores, a las fiestas dionisíacas de los romanos y a las comedias italianas.

**Un Delon desangelado.** A mediados de los 70, entre los

policiales de Jean Paul Belmondo y los de Alain Delon, la industria cinematográfica francesa presentó la variante intelectual del policial de acción con ribetes políticos con Patrick Dewaere. Fue *El juez Fayard*, de Yves Boisset, estrenada en Buenos Aires en medio de la dictadura militar con 34 cortes. Aquí Dewaere es otro. Se ha transformado. No es más el pícaro, ni el de los guiños a la platea con su mirada perdedora. Compone la máscara perfecta de un recio que no tenía intención alguna de serlo, un justiciero que hubiera preferido los despachos y los sellos de goma. Pero le tocó ésa y sale a bailar con la más fea: la corrupción, la burocracia, la política en diagonal, el palacio de justicia en zig-zag. Dewaere acierta con el papel más serio de su carrera: sobrio, frío y desbordado sólo por los ojos. El revés de la trama fue después: en *Serie negra* de Alain Corneau, corre-salta-ríe-llora-se tira al piso-grita-escupe, más cerca de la epilepsia que de la actuación verosímil de un alienado. Pero —se sabe—, Corneau no puede dirigir a actores-divos. A *Todas las mañanas del mundo* me remito o a *Nocturne Indien,* con un Jean-Hughes Anglade patético.
Pero con *El juez Fayard* Dewaere pudo demostrar que podía salir del clima intimista de las cuatro paredes de una habitación y de las comedias alocadas con Depardieu.

**Otra vez Blier.** "Lo que me atrae es esa posibilidad de descubrir el amor por primera vez y que sólo se da en los niños; simbolizan de algún modo una pureza especial frente al amor", palabras del director Bertrand Blier frente a la realización de *Beau père* (*Una adolescente en mi vida*). Acá Dewaere nos pega un garrotazo en la nuca y nos puede. El pianista de jazz que se gana la vida como telonero en hoteles de cinco estrellas tocando de fondo mientras la gente cena y charla nos recuerda accidentalmente un pedazo de la vida real de Bill Evans, que también trabajaba de lo mismo para después ir a su casa y poder tocar "Debes creer en la primavera". El Dewaere enamorado de la púber de 12 años —decidida, arremetedora— es sublime. Confundido por sus sentimientos, nos devuelve con sus ojos cercanos al abismo la pregunta: "¿Usted qué haría en mi lugar?". La platea aúlla: "Cogétela, boludo". Dewaere: inocente y magistral.

**Tres veces Jeanne Moreau y una Catherine Deneuve.** En *Las cosas por su nombre*, en el comienzo de la fama de Dewaere. Jeanne Moreau, desequilibrada, se pega un tiro en la vagina: la última menstruación, la que había perdido ya menopáusica. Un chorro de sangre y el hilo helado de la voz de Dewaere: "Lo consiguió". Siete años después en *Pleno Sur*, amante vieja para un joven que tenía la vida por delante. Ironía fatal puestos a revisar. Y, casi al final, juntos por tercera vez en *Mille milliards de dollars*.
En *Hôtel des Amériques* (*Secretos de amor*) de André Téchiné, que vuelve con los tópicos de los pasados sin resolver y Deneuve-Dewaere que arman una pareja lúgubre y compacta. El amor sólo es posible con el fantasma del ausente en el medio. Dewaere avanza sobre las inseguridades de Deneuve y la relación furtiva en un hotelucho para inmigrantes.
En los finales de 1981, Dewaere, cada vez más delgado, con una incipiente calvicie, heroinómano, comienza a retroceder sobre su sombra.

**Diez años después.** En julio de 1992, cuando se cumplió la primera década de la muerte de Dewaere, se estrenó en Francia y en la Suiza francoparlante un documental sobre la vida, la obra y todos los detalles de la actuación de Patrick Dewaere. Contenía entrevistas a actores, directores y guionistas que trabajaron con él, mezcladas con fragmentos

memorables de sus películas y pequeños extractos de una entrevista que Dewaere hizo para la Antenne 2 (canal de televisión francés) tres meses antes del suicidio.
Dewaere ya no está y algunos atisbos de su mirada profunda y enajenada podemos encontrarlos en Jean Rochefort, el actor vivo más grande de la Francia actual. Pero Rochefort es de otra generación, de otra escuela formativa.
Nos queda su cara triste, irremediablemente melancólica, sentado en la silla de ruedas, casi inmóvil, en la última película que actuó: *Paradis pour tous* de Alain Jessua. Dewaere compuso allí a un enfermo que se va deprimiendo cada vez más. Dos semanas después de concluido el rodaje, con tres proyectos por cumplir durante 1982, decidió matarse. Dewaere: un pastis a tu memoria y voilà. ■

## Todas las películas de Patrick Dewaere

**Como Patrick Maurin**

1951 *Monsieur Fabré*, de Henri Diamant-Berger
1955 *La Madelon*, de Jean Boyer
1956 *En effeuillant la marguerite* / *Deshojando la margarita*, de Marc Allégret
1957 *Les espions* / *Los espías*, de Henri-Georges Clouzot
1957 *Mimí Pinson*, de Robert Daréne

**Como Patrick Dewaere**

1970 *Les mariés de l'an II*, de Jean-Paul Rappeneau
1971 *La maison sous les arbres* / *La casa bajo los árboles*, de René Clément
1972 *Themroc*, de Claude Faraldo
1973 *Les valseuses* / *Las cosas por su nombre*, de Bertrand Blier
1974 *Au long de la rivière Fango*, de Sotha
1974 *Lily, aime-moi* / *Lily, ámame*, de Maurice Dugowson
1974 *Pas-de problème!* / *Basta de problemas*, de Georges Lautner
1975 *Catherine et compagnie*, de Michel Boisrond
1975 *Adieu poulet* / *Adiós policía*, de Pierre Granier-Deferre
* 1975 *La meilleure façon de marcher* / *Lo mejor de la vida*, de Claude Miller
1975 *Marcia triomphale*, de Marco Bellocchio
* 1975 *F comme Fairbanks* / *Douglas como Fairbanks*, de Maurice Dugowson
* 1976 *Le juge Fayard dit le shérif* / *El juez Fayard*, de Yves Boisset
* 1976 *La stanza del vescovo* / *Venga esta noche a dormir a casa*, de Dino Risi
* 1977 *Préparez vos mouchoirs* / *Preparen los pañuelos*, de Bertrand Blier
* 1978 *Le clé sur la porte* / *La llave en la puerta*, de Yves Boisset
1978 *L'ingorgo* / *El gran embotellamiento*, de Luigi Comencini
* 1978 *Coup de tête* / *El cabezazo*, de Jean-Jacques Annaud
1978 *Série noire* / *Serie negra*, de Alain Corneau
1979 *Paco, l'infaillible*, de Didier Haudepin
1980 *Un mauvais fils*, de Claude Sautet
* 1980 *Plein sud* / *Pleno Sur*, de Luc Béraud
1980 *Psy*, de Philippe de Broca
* 1980 *Beau père* / *Una adolescente en mi vida*, de Bertrand Blier
1981 *Les matous sont romantiques*, de Sotha
1981 *Hôtel des Amériques* / *Secretos de amor*, de André Téchiné
1981 *Mille milliards de dollars*, de Henri Verneuil
1982 *Paradis pour tous*, de Alain Jessua

(*) Disponible en video

*5 películas de Fassbinder (1945-1982)*

# El cine y la vida al mango

**por Gustavo J. Castagna**

*Acercarse a un autor que filmó hasta morirse —más de 40 títulos en poco tiempo— es un desafío que, seguramente, obligaría a una reflexión más minuciosa. A manera de anuncio de un inminente dossier, nada mejor que deslizar algunas conjeturas del reciente ciclo realizado en la Sala Lugones sobre una de las figuras más importantes del cine de los últimos treinta años.*

**El amor es más frío que la muerte (1969)**
En la mayoría de los casos, un director que encaraba la realización de su primera película durante los años 60 observaba con interés a sus referentes cercanos. En *El amor es más frío que la muerte*, Fassbinder cruza la técnica del *Antitheater* con las influencias de la *nouvelle vague* y la inversión de los géneros tradicionales. Los íconos de Godard y *Sin aliento* (vestimenta del gangster, anécdota policial visible en la parte argumental) y la repetición de tomas similares consecutivas, señalan hacia dónde apuntarían los films iniciales de Fassbinder. Etapa que podríamos completar con *Katzelmacher* y *Los dioses de la peste*. Con interiores despojados y con una aparente inacción de los personajes, el autor propone un relato anticlimático, sustentado en el control absoluto mediante la utilización del plano secuencia. La prostituta Hanna y el asesino Bruno pasean por un supermercado como si fueran la pareja más feliz del mundo y la cámara de Fassbinder está ahí, registrando el recorrido. Hanna, Bruno y Franz (el mismo Fassbinder) andan por la ruta largos minutos sin necesidad de que se produzca el corte del montaje. El interior del principio (¿una cárcel?, ¿una oficina?) y los exteriores "cerrados" con los personajes apoyados en la pared, descartan la posibilidad de *un lugar* o *un no lugar*, concretando los objetivos del *Antitheater*: la absoluta abstracción de la puesta. Podemos creer que la inactividad de la historia nos contagia el aburrimiento; por eso, Fassbinder elimina los momentos transitivos —como hiciera Godard— y aquellas escenas que nos debería mostrar. Fassbinder conjuga el policial clásico con el film antigénero en una secuencia: el trío compra armas en un negocio y Bruno mata al dueño. No vemos la muerte, sólo escuchamos el disparo. Dedicatorias en la presentación a Chabrol, Straub y Rohmer (¡qué mezcla!) con un guiño del autor: un personaje se llama Erica Rohmer. La única escena cómica tiene relación con el robo de unos anteojos, donde se cita a *Psicosis*. Hitchcock y Godard. Fassbinder opinaba que *Vivir su vida* era una de sus películas preferidas. El final es parecido.

**La ley del más fuerte (1974)**
Un melo desencadenado que arrasa con cualquier película sobre la homosexualidad, conjugado con una visión apocalíptica de Alemania. El egoísmo llevado al extremo por personajes ambiciosos, cuidadosos de su status social y carentes de afecto. La víctima es Fox (el mismo Fassbinder, por si fuera poco), el único que sufre su propio vía crucis por su permanente entrega. La oposición entre los poderosos y proletarios se resume en una escena jugada en la fábrica: Eugene (amante de Fox) y su padre controlando desde los escritorios los movimientos del obrero que levanta cajas. Melo en la puesta, desde el mal gusto por los objetos: arañas, estatuas, cuadros y muebles, que implica cargar el plano hasta el hartazgo. Melo en la utilización del color: kitsch puro en las escenas del bar, lámparas rojas y amarillas, Ingrid Caven cantando en play-back y flores y floreros en todos lados, hasta en el consultorio de un médico. El fanatismo de Fassbinder por el melodrama elimina la exigencia de mostrar escenas en baños públicos. En *La ley del más fuerte*, el desfile de pitos, según la puesta de Fassbinder, queda transformado en estatuas en movimiento, desplazándose desnudas, inertes, artificiales. Una brillante elipsis nos lleva a Marrakesh. Un Marruecos recreado lo acerca a Pasolini. Fox cede todo el tiempo y después lo abandonan de a poco. La vida se mezcla con el cine, y el cuerpo de Fassbinder es olvidado en una estación de subte con el frasquito de pastillas en primer plano. El cuerpo lechoso de Fassbinder a merced de unos chicos que le roban el dinero. Una vecina encarnada por su propia madre había sido el único personaje que al final intentara ayudarlo. ¡Cuántos mambos! Un gran Fassbinder que se compadece sobre su propia historia y vomita a su país de origen.

**El viaje a la felicidad de Mamá Küsters (1975)**
La travesía al abismo de *Mutter* Küsters. La falsa presentación con fotos fijas y música de jazz tiene su correspondencia con el principio de *La ley del más fuerte* y la música de circo. Todo es terrible y trágico en el cine de Fassbinder. Otra vez, la desolación del personaje central. Fassbinder ataca a las instituciones familiares y a los partidos de izquierda desde la posición del desplazado por la sociedad. En el comienzo, dispone la rutina de Mamá Küsters (Brigitte Mira, inolvidable, como todos los actores de Fassbinder) en la preparación de los enchufes acompañada por el silencio familiar, hasta llegar al final, donde la nueva víctima comanda un grupo de anarquistas en pleno asalto. Como siempre ocurre en su cine, los momentos dramáticos se juegan sin exageración, lejanos al desborde. Una mirada, un gesto y el corte de la toma implica un distanciamiento de los golpes bajos y el fácil efectismo. En *El viaje a la felicidad...*, Fassbinder emociona desde el rostro de Mamá Küsters. En oposición, los miembros del PC alemán, indiferentes y sólo interesados por las elecciones, el anarquista decidido a la "acción", el fotógrafo a la búsqueda de la noticia de su vida y los miembros de la familia despreocupados por una vieja molesta. El juego de los espejos clásico en Fassbinder: personajes abúlicos, arribistas y destrozados, decididos sólo a la utilización y al desentendimiento de Mamá Küsters. La cámara de Fassbinder, prácticamente, narra la historia en interiores —título engañoso como pocos— volviendo a ofrecer la importancia que en su cine tiene el llamado segundo plano. Hay que ver lo que está atrás del núcleo central de la escena. El estatismo del centro y el movimiento constante que ocurre a las espaldas. Cuando Mamá Küsters visita a los periodistas del PC, uno de ellos le entrega el diario donde se informa sobre la muerte de su esposo. La escena está filmada en tiempo real, con Mamá Küsters leyendo, Thälman (Karlheinz Böhm) controlando la situación y Mrs. Thälman (Margit Carstensen) atrás, mirándose al espejo. El Fassbinder crítico no tiene vueltas: le pega con un palo a la familia y al PC, con los diálogos mínimos y necesarios, como si salieran de la boca de un chico. Esta síntesis verbal llega a su punto culminante en el final, cuando la resolución de la película decide el uso de carteles en lugar de acciones físicas. El plano de Mamá Küsters acompaña al desenlace escrito. Dos informaciones curiosas: Fassbinder injertó un final más feliz para la exhibición televisiva, a raíz del enojo de los grupos implicados en la historia. Y la otra, Karlheinz Böhm compone a un personaje siniestro en *El viaje a la*

*felicidad...* y a un ricachón gay especulador y sólo preocupado por los adornos en *La ley del más fuerte*. Karlheinz Böhm, el novio Sissí, la emperatriz: un guiño homosexual de Rainer.

**En un año de trece lunas (1978)**
El tiempo en Fassbinder se relaciona con los últimos cinco días de vida de un transexual. La estructura en capítulos, por momentos, impide transmitir alguna emoción. Mahler en la música y Visconti en la puesta citados en la escena del parque. Los compases de Nino Rota en *Amarcord* que se repiten. Un Fassbinder que narra su verdadero drama personal con uno de los amores de su vida. Elvira/Edwin (Volker Spengler) también pide ayuda, pero los otros están peor que ella/él. Sin necesidad de raccontos (ejercicio para el lector: ¿hay raccontos en la filmografía de Fassbinder?) para dar lugar a la *representación*. Una vuelta atrás en el tiempo, sin interferencias de flash-backs. La prostituta Rote Zora (Ingrid Caven) necesita relatar un cuento de hadas para que Elvira se duerma. Un televisor trae el número musical de una película con Jerry Lewis y Dean Martin, imitados por Saitz (Gottfried John), sus compañeros y Elvira. Un campo de concentración recreado entre cuatro paredes sólo necesita la *representación* inmediata. El documental de un matadero, filmado con todos los detalles, comunica una agresión al espectador, transparente y molesta, sólo aliviada por la voz en off de Elvira que cuenta su ruptura de pareja. La estructura de *En un año de trece lunas* permite la elección de macrosecuencias, con su principio, desarrollo y fin. Fassbinder decide aquietar la cámara y bucea en la investigación periodística de las últimas horas de Elvira/Edwin. El cuerpo muerto de *La ley del más fuerte* es suplantado por otro cuerpo al que casi no vemos. Sin embargo, nos invade la voz de un grabador. Tal vez, en ese punto se esclarezcan las diferencias entre las dos películas. Aunque el cuerpo de Elvira/Edwin sea visitado por los otros personajes, debido a la elección estética de Fassbinder, en este caso, no estamos invitados a su agonía.

**La tercera generación (1979)**
La división del relato en seis partes mediante carteles y frases, la cita reiterada de Schopenhauer, la charla sobre *Solaris* y algunos interrogantes sobre qué es cine y qué no es cine, autorizarían la presencia de una película cinéfila, nuevamente en relación con Godard. Es cierto, pero a su vez es lo contrario. *La tercera generación* puede verse como *La chinoise* veinte años después. Sin embargo, las relaciones entre los distintos poderes están ahí, visibles (el jefe de policía y el empresario). Y a pesar de Eddie Constantine (*Alphaville*). La bronca de Fassbinder concreta un film de tesis, resolviendo la acción (ausente en *La chinoise*) en los últimos capítulos. Ante la confusión de las relaciones entre los personajes, Fassbinder propone la resistencia del sistema auditivo con televisores, voces en off y llantos de bebé que nunca paran de escucharse. El disfraz, la máscara y las apariencias estallan en el secuestro. Otro tema que Fassbinder exprime en *La tercera generación*: la igualdad entre los factores del poder y los terroristas. Fassbinder acusa y nos dice que todos son payasos. Clowns filmados en interiores con la cámara traspasando habitaciones y piezas y encuadres dignos de un perfeccionista de la imagen. Distinta de su propia vida, sufrida pero sin máscaras, dejando un cine descomunal, impensable hoy en día y, en su gran mayoría, todavía a punto de descubrirse a más de diez años de su muerte. ■

**Las fotos de arriba hacia abajo son: *El amor...*, *La tercera generación*, *Un año de 13 lunas* y *El viaje...***

# Al revisar antiguos films

**por Carlos O. García**

Asistía a la proyección —una vez más, se me dirá— de aquellos primeros films fotografiados por los operadores de Edison y de Lumière hacia fines del siglo pasado y comienzos del actual. Me causa siempre extrañeza volver a contemplar esos fantasmas, tan concretos, tan movedizos. Como una ventana, el cine se abre al mundo. Los hacedores de esas primitivas bandas animadas colocaban generalmente sus cámaras de manera tal que la realidad pudiera desfilar ante el objetivo; muchos de estos films son, en verdad, meros desfiles: negros en una calle del Sur de los Estados Unidos, obreros en algún país centroeuropeo, vietnamitas en los campos de Saigón. Tan sólo un breve instante de la vida de esos seres ha sido captado por el imprevisible aparato; fueron sorprendidos en su temporalidad y esa marca —aunque fugaz— es irrefutable: nos es imposible negarles existencia a pesar de saber que ellos ya no son. Esto me parece un poco escandaloso.
Un film mostraba el movimiento de una avenida en alguna ciudad europea. Podría tratarse de Viena, de Munich o de París. Se veían tranvías tirados por caballos, carruajes que atravesaban el campo de la cámara en uno y otro sentido y gran cantidad de hombres y mujeres recorriendo la avenida en todas las direcciones posibles. Más allá de una hilera de altos y robustos árboles se divisaba una plaza, también muy concurrida. Algunos curiosos miraban o se acercaban a la cámara. Mi vista seguía la figura de un hombre que cruzaba la calle, al fondo y a derecha de cuadro. El hombre vestía correcta pero humildemente, llevaba un maletín en su mano izquierda; tal vez fuera un oficinista o, con mayor probabilidad, un pequeño artesano. Caminaba con tranquilidad, como si acabara de salir de su trabajo y regresara lentamente hacia su casa, o como si procurara aprovechar un inesperado tiempo libre, ¡quién sabe para qué! Ignoraba por completo el ojo de la cámara; jamás hubiese podido sospechar que por intermedio de una de esas rudas máquinas, alguien, casi un siglo más tarde, seguiría atentamente los descuidados pasos que diera aquella gris y ya olvidada tarde. Lo afable y circunstancial de su presencia despertaba mi admiración.
Me complacía en estas observaciones cuando, repentinamente, al ser arrojadas contra la pantalla las imágenes de una multitud que se agitaba en un remoto pueblo de Asia, comencé a experimentar una vaga inquietud. Examiné con atención el incesante movimiento de esa muchedumbre y me desconcerté al no hallar motivos para semejante molestia. Sin embargo, pocos segundos después —mientras la proyección seguía avanzando— creí entrever el origen de la misma: *una de esas presencias era imposible*. Analicé el cuadro una y otra vez; no lograba determinar cuál, cuál entre esos cientos de personas era responsable del atributo de imposibilidad. Tal vez el individuo en cuestión fuera ese que se demoraba un instante mirando la cámara antes de proseguir su marcha; o aquel que se perdía entre los caminantes, allá, en el último plano; o tal vez alguien que había pasado segundos antes, y al cual se hubiera podido recuperar, en caso necesario, por medio de una vuelta atrás en la proyección (pero no... ¡para qué violentar el curso de esa impalpable vida, dejémosla continuar su reiterado juego!); o quizás aquel otro personaje, con aspecto de funcionario importante: desde el fondo se aproximaba con lentitud, perezoso en su andar; seguramente nunca llegaríamos a conocer sus ojos...
Renuncié a mi pretensión de localizar la imposible presencia y dediqué mis esfuerzos a entender cómo y por qué habría de merecer tal calificativo. Varias respuestas acudieron a mi mente: nos hallábamos ante algo inadmisible porque allí había alguien muerto muchísimos años atrás (Julio César, para citar una cómoda alternativa); o porque estábamos frente a alguien que aún no debería encontrarse en el mundo; o porque se trataba de un hombre, verbigracia mi abuelo José Baccaro, al que no le hubiera sido posible, en aquella época (ni tampoco en ninguna otra), echarse a caminar despreocupadamente por un lejano país oriental; o porque —y ésta fue la variante que más me interesó— esa presencia correspondía a una persona muy cercana a mí, y no resultaba lógico, por lo tanto, ubicarla en medio de aquella abigarrada multitud asiática de comienzos de siglo. En consecuencia, esa flagrante imposibilidad no derivaría —entendámoslo bien— de un dislocamiento del tiempo o del espacio. Pongamos por caso: esa intromisión inaceptable (que no alcancé a descubrir, pero que de todos modos intuí) era la de Mabel Ramírez, estimada compañera de trabajo en los años en que ejercí la gerencia administrativa en la entonces próspera Inmobiliaria Oeste. Lo insólito de su aparición en aquel film no surgía de una incompatibilidad temporal (Mabel no había nacido aún en aquellos años), ni geográfica (Mabel nunca salió de Ramos Mejía), sino de una usurpación de la personalidad. Esa mujer que allí se ocultaba era Mabel Ramírez, y esto era inconcebible. No se trataba de una persona con sus rasgos calcados de los de Mabel; no, *era realmente Mabel*; con sus sentimientos, creencias, emociones, con su modo de caminar

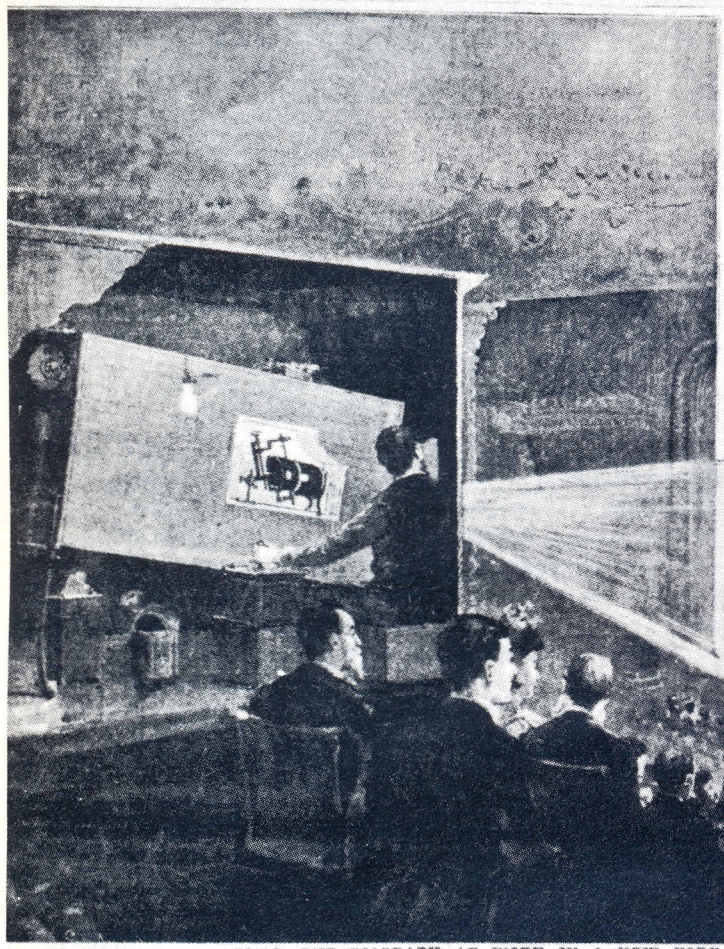
# SCIENTIFIC AMERICAN

Entered at the Post Office of New York, N. Y., as second class matter.

A WEEKLY JOURNAL OF PRACTICAL INFORMATION, ART, SCIENCE, MECHANICS, CHEMISTRY, AND MANUFACTURES.

Vol. LXXVI.—No. 16.
ESTABLISHED 1845.

NEW YORK, APRIL 17, 1897.

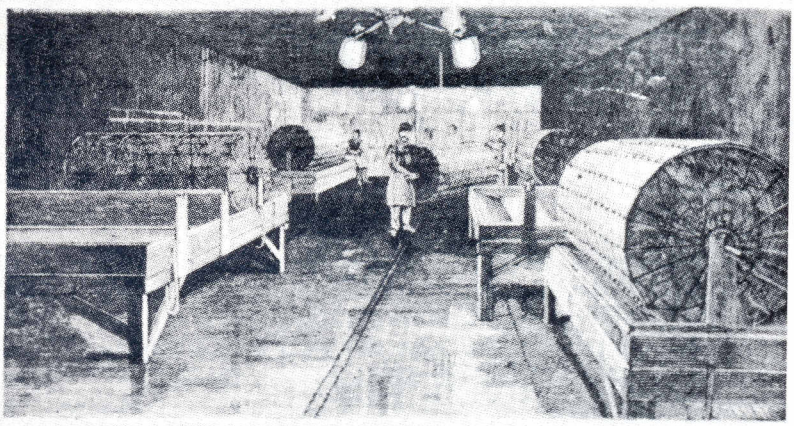


Fig. 1. THE DARK ROOM AND REEL FOR DEVELOPING FILMS.



Fig. 2.—THE BIOGRAPH AT WORK IN A NEW YORK THEATER.

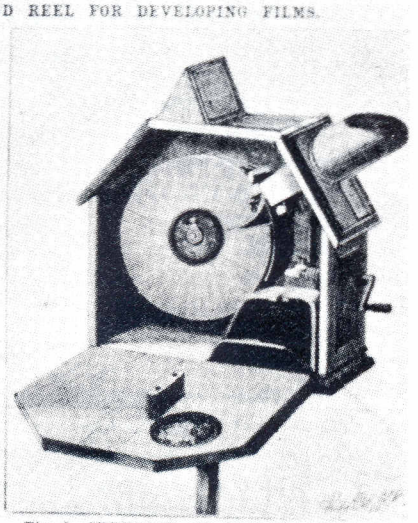
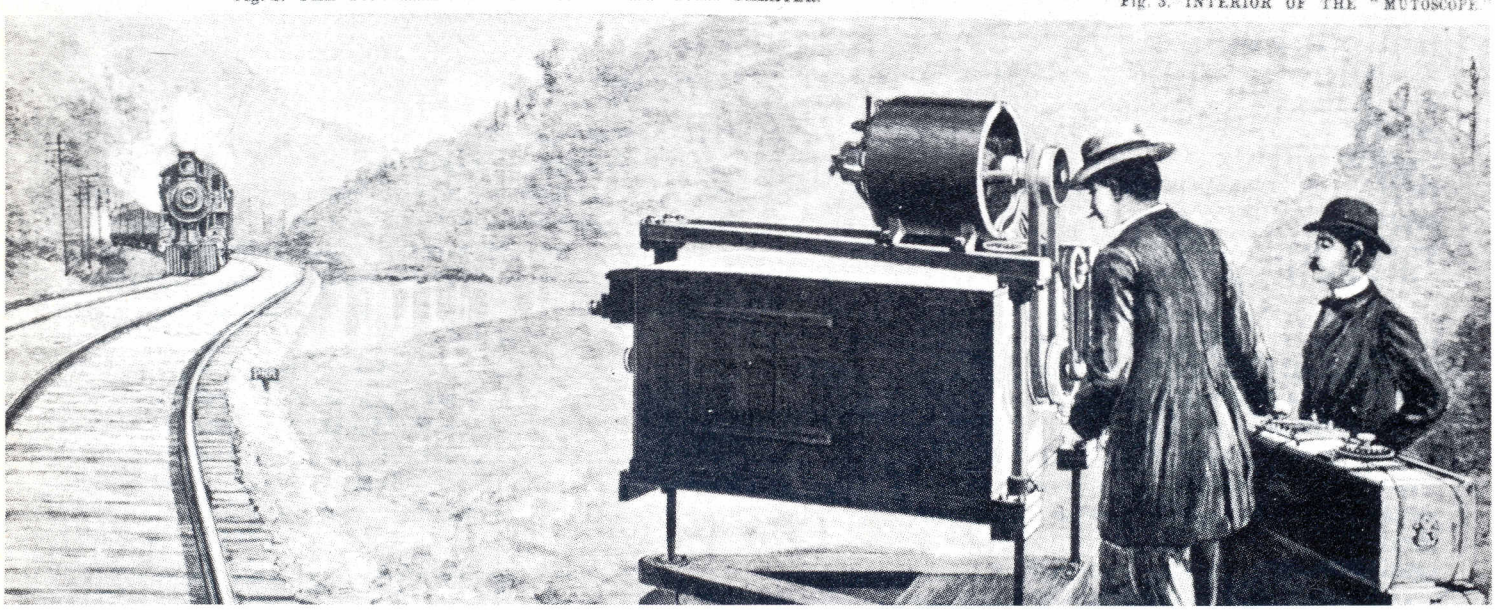


Fig. 3. INTERIOR OF THE "MUTOSCOPE."



y de mirar, con su sonrisa burlona, con sus pensamientos burlones, con sus máximas tomadas de la última página de *Clarín*; casi se la hubiera podido sorprender cuchicheando al oído de una compañera, sólo que esa compañera no hubiese llevado la larga cabellera rojiza de Liliana ni la mirada melancólica de la taciturna Ana María. Allí estaba ella misma, Mabel misma sin lugar a dudas, y si era realmente en aquel viejo instante del film, no podía ser también acá, en su casa de Ramos Mejía, en este otro presente que todos conocíamos: la identidad es única, privilegiada.

Esta extraña incompatibilidad —pensé— nos revelaba otro escándalo; pero quizá no un gran escándalo, tan sólo una lamentable, decepcionante comprobación de lo finito del universo. Significaba simplemente que las tan admiradas fuerzas cósmicas demostraban su incapacidad para generar un ser diferente de Mabel. Evidentemente a causa de sus limitaciones (¿por qué si no?) se habían visto obligadas a repetir el modelo, a crear una y otra vez a Mabel Ramírez. No habían sido capaces de idear un ser distinto, original, fresco; habían recurrido a un antiguo molde, como los diseñadores de modas, que vuelven al vestuario de cuarenta años atrás para renovar el del año que vendrá.

Así, con pena, constataba: el Universo es limitado en su poder creativo; el infinito no existe. Y si yo —por una casualidad— había puesto al descubierto una repetición de modelos, verificada dentro de los estrechos márgenes de nuestro siglo, ¡cuántas de esas atrevidas facilidades no se habrían producido en el decurso de los tiempos, cuántas reiteraciones que unos avisados inspectores hubieran podido salir a pesquisar por la Creación!

La naturaleza indudablemente se ha aprovechado de nuestra falta de posibilidades para llevar un registro de la existencia. Si con total impudor se beneficia con restricciones geográficas y temporales, como lo demuestra el caso de la Mabel asiática, ¡qué no haría con el inabarcable tumulto de los hechos, con el torbellino de los gestos y las emociones! Dificultades insuperables, aun para los más pacientes observadores.

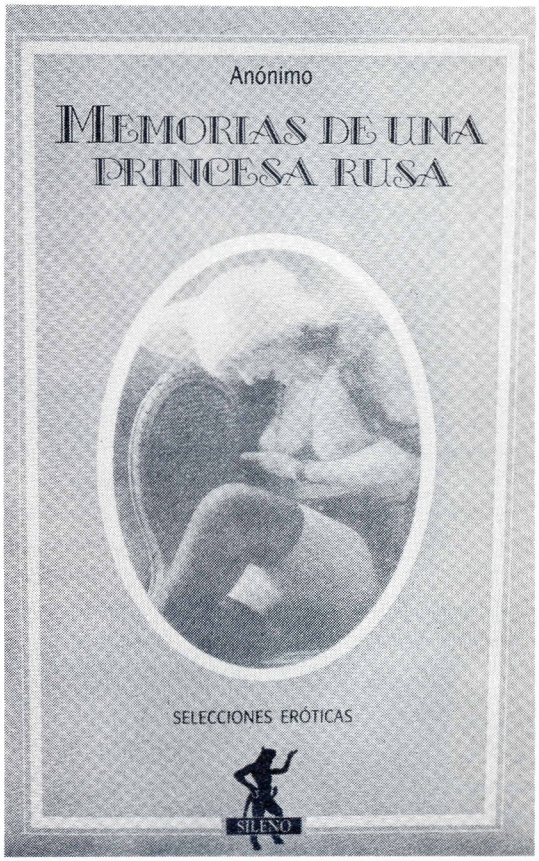
Sin embargo, ha hecho su aparición el cine, y después la imagen electrónica, en sus diversas variantes. Y el cine y la imagen electrónica, gracias a la ubicuidad que les permite captar la vida en los más distantes puntos del planeta (por el momento sólo el planeta), gracias también a que resulta posible conservar sus registros por tiempo indefinido, han comenzado a establecer un archivo de imágenes, un archivo de vida (la vida permanentemente ha borrado sus propias huellas, a pesar de la existencia de documentos, ruinas, gráficos, etc.: porque éstos son apenas indicios, no la casi vida que nos traen el cine y la imagen electrónica), que pondría un límite al poder del que hasta ahora disponía el Universo para ilusionarnos con su "infinita capacidad creadora". Cesarían sus (intolerables) abusos.

¡Con qué ingenuidad los primitivos camarógrafos de Edison y de Lumière empezaron a ejercitar una misión que ellos mismos ignoraban; con qué buena fe situaban sus máquinas tomavistas delante de todo aquello que les mostrara movimiento! Lanzados hacia los cuatro puntos cardinales, fueron despachados para traer consigo las pruebas incuestionables del escándalo.

Lo puedo afirmar: la naciente cámara cinematográfica de fines de siglo, con sus vacilantes imágenes de plata, seguramente ha sorprendido al desprevenido Universo, que no pudo siquiera sospechar que ese rústico juguete llegaría a detectar sus secretos más íntimos. Sin duda alguna, desde entonces se habrá puesto en guardia contra los indiscretos equipos cinematográficos, y por lo tanto también lo estará contra un atento observador como yo. ■


HAGA MEMORIA

Memorias de una princesa rusa




UN CLASICO OTRA VEZ A MANO

martínez roca
libros fuente

# ¿Cómo anda, don Forman?

*Milos Forman nació en Checoslovaquia en 1932. Emigró a EE.UU. en 1970. Allí consiguió dos Oscars a la mejor película por* Atrapado sin salida *(1975) y* Amadeus *(1984). Su carrera posterior se precipitó en la sombra: en la última década sólo filmó* Valmont, *un gran fracaso comercial.* El Amante *lo entrevistó en su estudio en Nueva York.*

**¿Cómo llegó el cine a su vida?**
En parte, por accidente. Originariamente, yo quise estudiar drama y dirigir teatro. Pero no aprobé el examen de ingreso a la Escuela de Arte Dramático en Praga. Probé, entonces, en el Instituto de Cine (en la misma ciudad) y entré. Estudié 4 años, en los que me convertí en un apasionado del cine. Me recibí de guionista. Cuando terminé la escuela, escribí guiones para otros directores. Compré una cámara de 16 mm que ni siquiera sabía cargar. Un amigo mío, director de cine, Ivan Passer, me contactó con Michael Ondrich (en aquel entonces, asistente de cámara para un estudio checo) que me enseñó a utilizarla. Con el pasar de los años nos hicimos grandes amigos. Ondrich fue y sigue siendo mi cameraman preferido.

**Cuénteme de *Oveja negra*.**
El guión está basado en la novela de un amigo, Papp Ousek. Es la historia de un muchacho de 16 años que entra a trabajar en un supermercado y le asignan cuidar que la gente no robe. Tarea que está en conflicto con la naturaleza de este personaje: el no sabe ni quiere ser policía o espiar a los clientes. La lucha entre su personalidad y su deber ocasiona situaciones problemáticas y muy divertidas.

**¿Cómo ve la película en retrospectiva? Supongamos que tiene la posibilidad de volver a hacerla.**
¡Oh! ¡Sería muy diferente! Fue mi primera película, mi primer bebé. Era tal la emoción de poner realidad sobre una pantalla que honestamente no me importaba la historia. Sólo quería filmar. En ese tiempo, en Checoslovaquia, vivíamos bajo un fuerte régimen comunista. A los artistas se nos exigía mostrar la realidad no como era sino como debía ser. El gobierno quería films de propaganda, contar mentiras y mi generación reaccionó contra eso. Para mí fue una enorme satisfacción el simple hecho de mostrar gente de la calle (trabajé sin actores profesionales) enfrentando una situación real y dramática.

**¿Cómo fue evolucionando su lenguaje cinematográfico?**
En mis primeras tres o cuatro películas me conformaba con contar anécdotas, documentar cómo se comporta la gente común frente a ciertas situaciones reales. Más tarde, la necesidad de mostrar una buena historia, con personajes fascinantes, una estructura sólida y dramáticamente intensa, hizo obligatorias esas condiciones para que yo aceptase dirigir una película.

**La música es otro recurso fuerte en sus películas. Casi un tema en *Amadeus* y *Hair*, la atmósfera más importante en *Los amores de una rubia*, el contexto de los personajes en *Al fuego, bomberos*.**
Muchas veces, en cine, la música es más efectiva que el diálogo, pues la música va directo al corazón mientras que al diálogo le filtra el cerebro. Algunas de mis escenas más logradas, como la del anillo en *Los amores de una rubia*, se deben a la ironía e la música.

**¿Trabaja siempre con el mismo compositor?**
No, de hecho, con diferentes músicos todas mis películas. Les muestro el primer corte, es indico dónde quiero música, ellos hacen sus sugerencias, nos ponemos de acuerdo y ellos trabajan sobre lo conversado. En cuanto al proceso creativo no intervengo. No entiendo nada de música, no sé leerla, no toco ningún instrumento. Me apasiona, pero sólo como oyente.

**¿Cómo trabaja con sus actores? Ensaya mucho previamente, improvisa en el set, cambia de técnica de película en película...**
Soy muy preciso. Les digo exactamente cómo veo al personaje en la pantalla, qué es lo que hace a cada momento. Ensayamos mucho. Conversamos horas y horas sobre el rol, qué función cumple en la totalidad de la película. En *Atrapado sin salida*, que filmamos en un verdadero instituto para locos, yo fui semanas antes del rodaje, observé a los pacientes reales y escogí uno para cada uno de mis personajes. Cuando llegó el tiempo de ensayo, llevé a mis actores al hospital psiquiátrico, le señalé a cada uno el paciente asignado y simplemente dije: estudie minuciosamente el comportamiento de aquel enfermo y usted, de aquel otro. Copien su manera de hablar, de caminar, de expresarse. No hace falta que sepan sus conflictos ni por qué están aquí ni nada. Imitenlos. Es lo que quiero ver en la pantalla.

**¿Dónde encontró a ese indio maravilloso, a ese gigante que en el manicomio simula ser mudo?**
Fue difícil encontrarlo. El libro de Ken Kesey habla de un indio gigantesco y cuando estábamos haciendo casting todos los actores que se presentaban para ese rol eran pequeños. Por lo general, los indios son pequeños. Mandamos gente a buscar en las reservaciones indígenas americanas, a Canadá (donde los indios trabajan en las alturas, construyendo torres, arreglando edificios ya que suelen no tener vértigo), pero no lo hallamos. Un día me llama un vendedor de autos usados de Oregon, alguien que había conocido mientras buscaba exteriores para la película. Me dice: "he encontrado al indio más grande que pueda imaginarse. Es un cliente que vive en Boston. Si fuera usted, no dudaría en contratarlo". Arreglamos un encuentro. Le pedí a Jack Nicholson que me acompañara,

para ver si el hombre podía actuar, pues no es sólo cuestión de tamaño. Leímos juntos el guión, me gustó y se convirtió en uno de los protagonistas de *Atrapado sin salida*. Su nombre es Will Samson.

**Hablemos de la adaptación cinematográfica de *Atrapado...***
Fue bastante fiel a la novela. El cambio mayor fue de *Punto de vista*. En el libro original, el indio esquizofrénico es el que cuenta la historia. En la película, el narrador está ausente. La mirada es más objetiva.

**Retrocedamos en el tiempo, a los años 60, a Checoslovaquia. Tengo entendido que con su tercer largometraje, *Al fuego, bomberos*, tuvo problemas no sólo con el gobierno comunista sino también con el productor de la película, Carlo Ponti.**
Sí. Ponti había invertido 85.000 dólares en el film. Cuando lo terminamos él lo odiaba y quería a toda costa que le devolviese el dinero. Desafortunadamente, tenía derecho a exigírmelo ya que la película era dos minutos más corta de lo que establecía el contrato. Por otro lado, el gobierno checo que también odiaba la película, me hizo juicio por sabotaje económico. Y la censuró. Ellos decían que atacaba al partido. De la cárcel me salvaron Claude Berri y François Truffaut: le compraron los derechos a Ponti y la distribuyeron en Europa. En cuanto al juicio, quedó anulado. Para que levantaran la censura, me presenté ante el gobierno y ante el cuartel de bomberos y les expliqué la película: es una comedia acerca de la vida de los bomberos. No es un film político ni una metáfora contra el partido. No sirvió de nada. Por treinta años, *Al fuego, bomberos* estuvo prohibida en mi país.

**¿Fue *Hair* una película por encargo?**
No. Cuando, en 1969, emigré a los Estados Unidos, vi el estreno de la obra en Broadway y me enloqueció su música. Pedí a los productores que me conectasen con los compositores pues quería montar *Hair* en algún teatro de Praga. El proyecto se frustró. Años más tarde, a mediados de los 70, se me ocurrió hacer una película inspirada en la obra, conservando la música y adaptando el argumento. Me reuní con los autores del texto original que se negaron sistemáticamente a cualquier tipo de adaptación. Compré entonces los derechos y cambié de colaborador: Bo Goldman. El no sólo escribió el guión conmigo sino también ayudó a elegir actores y cantantes, supervisó la música y participó en el rodaje. A propósito del casting para *Hair*, tengo una anécdota: ¿sabe quién fue la primera persona en se presentó a la audición para seleccionar los cantantes? Madonna Ciccone. Esto sucedió en 1976.

**Después de *Hair* usted realizó *Ragtime* (1979). ¿Cómo consiguió, que después de 20 años James Cagney volviera al cine?**
Principalmente, por una extraña superstición. Conocí a Cagney a través de un amigo común en una cena. Me invitó a verlo en su granja, en las afueras de Nueva York. Llegué a su casa pero él no me reconoció. (Milos Forman actúa la escena del encuentro.)
James Cagney: ¿Quién es usted? ¿Qué hace?
Milos Forman: Hago películas.
J.C.: ¿Alguna que yo reconozca?
M.F. Tal vez... La última que hice fue *Hair*.
El anciano Cagney me miró sorprendido. En su casa no había nada relacionado con su carrera de actor. Ni siquiera algo referente al cine. Ni premios, ni fotos, ni posters, ni videos. Sin embargo, por misteriosa coincidencia, un cartel de la primera presentación de *Hair* en Broadway había ido

a parar al cajón de su cómoda. Me lo enseñó.
James Cagney: Nunca he visto esta obra ni sentí el menor deseo de verla. Aun menos entiendo por qué lo he guardado. Ahora sé, es para usted.
Era el cartel de la presentación a la que yo había asistido en 1969, la misma que me inspiró a hacer la película.
Por otro lado, me enteré de que sus doctores le habían dicho: "Si no quiere morir, levántese de esa silla y haga algo". Le entregué el guión de *Ragtime* y le di coraje: "Elija el personaje que más le guste. El rol es suyo".

**¿Qué recuerda del rodaje con Cagney?**
Su sencillez. Su solidaridad con los otros actores (había que verlo, un hombre viejo y enfermo, leyendo líneas de diálogo a sus compañeros en vez de descansar, cuando terminábamos sus planos) y la confesión que me hizo un día: "Decidí abandonar el cine una mañana que entré en un oscuro estudio londinense para hacer mi rutina de actor; afuera, en las calles, había demasiado sol". ■

**Entrevista y traducción: Walter Rippel**
**Fotos: Alex Aleu**

**Filmografía Milos Forman**

| | | | |
|---|---|---|---|
| | 1963 | *Konkurs* | |
| | 1965 | *Cerny Petr* | Oveja negra |
| * | 1965 | *Lasky. Jedny Plavovlasky* | Los amores de una rubia |
| | 1967 | *Hori, Ma Panenko* | Al fuego bomberos |
| | 1971 | *Taking Off* | Búsqueda insaciable |
| | 1973 | *Visions of Eight* (co-director) | |
| * | 1975 | *One Flew over the Cuckoo's Nest* | Atrapado sin salida |
| | 1979 | *Hair* | Hair |
| * | 1981 | *Ragtime* | Ragtime |
| * | 1984 | *Amadeus* | Amadeus |
| * | 1989 | *Valmont* | Valmont |

(*) Disponible en video

# CRÓNICAS CATÓDICAS

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

# Diario de Valdez

**por Jorge La Ferla**

**Aclaración.** En realidad ésta es una transcripción. Desde hace meses se viene discutiendo en *El Amante* sobre la posibilidad y el riesgo de publicar estos apuntes sobre la figura de *Richard Key Valdez,* cuya existencia parece más una construcción virtual que alguien real. Varias entregas de las "Crónicas catódicas" se iniciaron con epígrafes de estas notas. Valdez, hace pocos meses, en un momento de crisis tras volver de un monasterio Zen en Atsuhi, cerca de los laboratorios de la Sony, queda internado en una clínica de New Jersey y creyendo que su hora había llegado comienza a escribir en su computadora portátil los apuntes de su existencia. Ya restablecido en su orden mental decide deshacerse de todo lo escrito sin recordar, o tal vez considerándolo, que en una de mis últimas visitas me había dado a leer los *drafts* de la computadora sin reclamármelos nunca más. La figura de Valdez atraviesa la historia de los *mass media* de los últimos cuarenta años. Hoy este sujeto, que vivió sus primeros veinte años en Buenos Aires, desde sus oficinas en las Twin Towers en Manhattan, digita el nuevo orden internacional de las comunicaciones haciendo lobby en las Naciones Unidas junto a la nueva conducción demócrata. Además, como principal asesor de la Sony Corp., en los USA ha reencontrado al menos su pasión por la filosofía oriental. El estilo de las notas es muy diverso y sorprenden las constantes variantes de las marcas enunciativas, sobre todo el complejo y fluctuante narrador que aparece de variadas formas. Si bien hace tiempo que no tengo noticias de él, sigo recibiendo misteriosamente en mi correo electrónico escritos recientes que se asemejan a las notas de Valdez referidas y que igualmente serán publicados. Esta es entonces la primera entrega de las notas que aparecerán en forma fragmentada y no cronológica de vez en cuando en "Crónicas catódicas". En el libro en preparación está la versión completa y se respetará el orden de escritura original. Básicamente transcribiremos todas las reflexiones referidas a la fotografía, al cine, al video, a la TV, a los medios de comunicación y a esa cuestión tan compleja sobre la mirada, la mente y la representación. J. L. F.

El primer capítulo de mi existencia transcurre en el vientre de ella. La iluminación total en la oscuridad más confortable. Nueve meses de gloria. Cuando en un loft de New Jersey experimenté por primera vez la computadora virtual y el Data Globe entendí lo bien que la había pasado antes de nacer. Monitores color en los anteojos, en vez de *mouse* un guante, un traje y un sillón espectacular interactivo para introducirme a la imagen digital con un grado de realismo insospechado hasta ese momento. El programa porno era uno de los más graciosos: Caribe, lobas y uno ahí en el medio sin intercambio de flujos ni posibilidad de contagio. Aunque el procesamiento de la información y la creación de eventos apócrifos fue lo que más me interesó. El cordón umbilical era la conexión con la máquina. Luego vinieron los fórceps y la violencia lumínica y luego mi consuelo fueron los dos grandes senos de mi madre, los dos años de leche continua y por supuesto el viejo Philco frente al moisés prendido todo el día.

**El canal.** Mi tía trabajaba en un canal capitalino, hecho que implicó increíbles tardes jugando en los pasillos y los estudios. Después vinieron los pequeños *bolos,* para que el nene se entretenga y de paso gane unos pesos, y quién dice que algún día sea actor. Haber compartido cámaras con Pepe Biondi, la gente de *La Tuerca*, Eva Dongé, Fernando Siro, Sandrini y muchos más son un recuerdo increíble. Y no solamente por el clima del estudio durante la grabación sino por el ritual en casa, solo con la madre, viendo en el Philco blanco y negro la repetición de los tapes.

**Sunset Boulevard, 1993. First American Film Market.** Hartos los gringos de hacerse asaltar en la Costa Azul durante el Festival de Cannes deciden realizar después de 1992 su propio mercado de películas para vender los derechos mundiales en la propia casa. (Hace pocas semanas se realizó una edición del mismo evento en Buenos Aires.) Todo el Festival transcurría en el Hyatt de Beverly Hills y tras una tarde de mucho trabajo junto con Ernesto P. y W. Stillman —director de *Metrópolis, opera prima candidata al Oscar*, pronta a estrenarse en Buenos Aires, y que en ese momento vendía derechos de cine español— fuimos a la planta baja de nuestro hotel, el Sunset, donde había un mercado de cine porno. En cada pieza había un vendedor acompañado del realizador, además muy ricas chicas, vasos de whisky, humo y aire acondicionado. Cada uno elogiaba la calidad de su producto, daba cifras e invitaba a ver imágenes de los films. Sillas no había, por lo que la cama matrimonial era el único lugar posible. Ernesto después de la sexta visita no daba más. En una habitación contigua al lugar donde vendían *Orificios estelares* un tipo pelado y de barba nos hizo entrar diciendo que tenía algo muy bueno para el mercado local latinoamericano. Eran videos con una carátula muy linda que consistían uno en dos horas de un plano fijo de un hogar con leños ardiendo y el otro de una pecera burbujeante. "En la decadencia del hábitat urbano tenemos que recuperar algunas cosas —dijo—. Usted lleva a su chica a cenar a su departamento y pone el casete de la chimenea funcionando, y come junto al chisporroteo de las maderas quemándose. Usted llegó cansado de la oficina y se relaja al lado de la pecera. Ah, y eso sí, no hay cenizas, ni manchas, ni comida para los pescaditos, nada". Siempre me arrepentí de no haberlos comprado. Ese material sintetizaba la concepción de MacLuhan sobre la imagen electrónica, sus características de medio frío y sus efectos en el homo sapiens. El embelesamiento del masaje retiniano en su máxima expresión.

**La especificidad.** Todo empezó con la imagen electrónica, al principio esa ruptura en la historia de la representación que significó la posibilidad de ver por primera vez

imágenes a distancia en forma simultánea, a través de la cámara y el monitor televisivo. Lo único comparable es el ojo humano y las conexiones con la mente y la memoria. Pero la esencia de esta imagen no es únicamente el pixelado o los puntos que forman la imagen (en definitiva, toda imagen es reducible a su expresión mínima, un punto), sino la manera en que estaba configurada la misma por un barrido que va barriendo la pantalla de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo 50 veces por segundo en dos veces, o campos, donde primero se barren las líneas pares y luego las impares y además estos puntos tienen un funcionamiento binario de encendido y apagado por lo que esta imagen no existe de la misma manera en un mínimo lapso de tiempo. La percepción y los efectos de esta imagen van a marcar toda la historia de los siglos XX y XXI.

**Ese oscuro objeto de deseo I.** A partir de la primera vez que vi esta película siempre tuve dos fantasmas de mujer, Angela Molina y Carole Bouquet, y de acuerdo a los humores fantaseaba con una o con la otra. Llegué a ver hasta el Bond de la última, y en un momento en que la francesa llevaba las de ganar en mis preferencias asistió con Jimmy a la presentación en el Instituto Goethe de París de *El día de los idiotas* de Werner Schroeter. La actuación de ella fue soberbia y lo que dijo en la charla posterior mejor aun. Años de calentura para culminarlos en un cóctel, nos separaba la mesa de canapés, y en un momento me clavó la mirada y no atiné ni a respirar. Obviamente no le pude decir nada. De ahí surgió mi texto sobre la identificación cinematográfica, la ilusión masturbatoria y la cruel realidad.

**Despedida I: Endless Love.** Santa Catódica había partido de mi casa en Malibú. Una tarde encontré en el living el graffiti que se imponía sobre pared, afiches, y hasta sobre el original de Pollock: *ya puedo despedirme de vos, porque de sentimiento me muero.* Grabé cualquier cosa porque el ataque de llanto no me dejaba ver ni el visor de la cámara. El quinto valium me hizo entender que todo había terminado y al mismo tiempo sentirme feliz de haber tenido la suerte de haberla tenido conmigo algún tiempo y haberme podido despedir debidamente. En realidad ella me había conocido varios años antes pues me había confesado que estaba entre el público que presenció la presentación pública que organicé de *Yo te saludo María* con Godard en el Pacific Film Archive. Y luego todo pareció casualidad; ya siendo maestro asistente en Berkeley, en una clase de video le hice una broma a una de mis alumnas. De ese karma y de un beso en broma nació una de las historias y pasiones más increíbles que jamás viví. Era ella. Cuando se recibió entró a trabajar en la Warner e hizo una carrera estupenda haciendo publicidad y marketing en varias ex *majors* en Hollywood. En el barrio ya estaban resignados a los gritos provenientes de las peleas y de las delirantes camas. Lo que más impresionaba era su capacidad indiscriminada de consumo de imagen a través de la cantidad de televisores que había en la casa y su película diaria por HBO que recibía casi indiscriminadamente. La televisión era parte fundamental de su vida y al mismo tiempo consumía y gozaba de las joyas y bodrios de su empresa, de los Godard, Greenaway, y de todo el video arte que yo le hacía digerir por la fuerza. Image Girl Bank Goodbye!

**Ese oscuro objeto de deseo II.** Junto a Ernesto P., amigo y distribuidor de cine que me contrataba para trabajar en los Festivales y que acababa de comprar *Diva* de J. J. Beineix, estábamos en una suite frente al mar del Hotel Carlton charlando por primera vez personalmente con este personaje. Judío y polaco, debe ser uno de los pocos productores en el mundo que lee, comenta y participa de un guión y de una realización. Nos refería la anécdota famosa del incidente entre María Schneider y Buñuel durante la filmación de *Ese oscuro objeto de deseo* en Madrid y de las decenas de caballos que estaba llevando de California a Japón para la producción de *Ran*. Sarcásticamente se refería a los bajos costos de *Diva*, poco más de medio millón de dólares, y a los millones que Gaumont le puso a disposición a Beineix con Cinecittá, Depardieu y Nastassia Kinski incluidos para producir ese fiasco infernal que fue *La lune dans le caniveau*. Y se habló de casos similares, sobre todo de *Duna*, de David Lynch, que después del millón y medio de presupuesto de *El hombre elefante,* recibió como regalo 54 palos verdes, y para nada.

**La despedida II.** 1980, La Bienal de Venecia I. Glauber Rocha estaba igual que siempre, polémico, violento y seductor. Estaba con su mujer colombiana y deliraba con el viaje del Papa a Brasil y la apertura que anunciaba Geisel en el Brasil. Algo de eso había, su película había sido producida por Embrafilme, el ente estatal regulador del cine que Collor terminó de destruir. Había amenzado con el escándalo si su película no era elegida para los palmares y también —como siempre— lanzaba sus dardos contra el jerarca hollywoodense Jack Valenti de paso por el festival. *La edad de la tierra,* el último Glauber Rocha, era una de las películas más hermosas de los últimos tiempos. **Bienal II.** Uñas largas y sucias, una remera con redecilla blanca y una gran panza, mirada perdida, sombrero Bogart y whisky en la mano. Al lado como siempre la Schygulla. Estaba presentando ese manifiesto increíble que son las 15 horas de *Berlín Alexanderplatz,* aún no vistas en la Argentina. Rocha y Fassbinder perdían la vida a los pocos meses. Ambos de muerte dudosa. ■

## Video menú

**Sobre el Icismo y sus formas 1993: Bs. As. Video V**
Los días 7, 8, 9 y 10 de septiembre se presentará en el ICI de Buenos Aires Centro Cultural, Florida 943, Capital, la quinta edición de la muestra de video argentino "Buenos Aires Video". Esta exhibición, que se realiza desde 1989, está dedicada a difundir producciones locales de video incluyendo trabajos de Córdoba y Rosario.

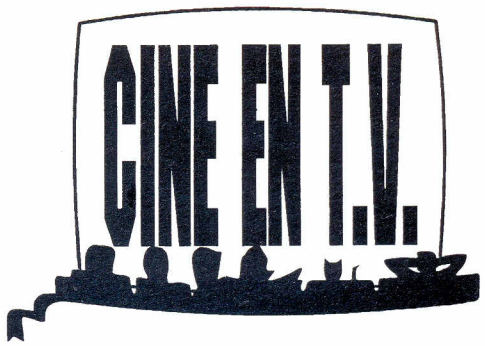
**Festival Latinoamericano de Video Rosario 93**
Organizado por la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario, se realizará los días 25, 26, 27 y 28 de agosto este importante evento que contará con numerosas mesas redondas y seminarios de estudios con profesionales, teóricos y expertos en el campo del video y la T.V. argentinos y extranjeros, y numerosas exhibiciones. Además se exhibirán los materiales seleccionados que se presentaron para el Festival. Todas las actividades se desarrollarán en el Complejo Cultural del Parque España, en la ciudad de Rosario. Para mayor información, dirigirse a la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario, San Martín 1080, Rosario, 2000, Santa Fe, o a TEA, Taller Escuela Agencia, Lavalle 2083, Capital Federal, tel.: 46-6754/7912.

**Un minuto de más**
Se anuncia la prórroga para la inscripción al *Festival Mundial del Minuto*. La fecha límite es hasta el 30 de agosto de 1993.
Los trabajos deben enviarse directamente a:
Agencia Observatorio
Rua Prof. Rubião Meira 50. São Paulo - Brasil - 05409-020. Tel/Fax (5511) 8512846

**Video Art**
Video Oz convoca a todos los realizadores independientes de cortos en video o S/8 a fin de que, con el aporte de su creación, se materialice un canal abierto de difusión al video art nacional. Para informes llamar al 88-4563 o concurrir a Valentín Gómez 3056, Capital, de lunes a viernes de 20 a 21.30 hs. ■

*Quince días de cable*

# El cine en pantuflas




## por Jorge García

**Adiós, muñeca** *(Farewell, My Lovely)*, 1975, dirigida por Dick Richards, con Robert Mitchum y Charlotte Rampling.

Auténtico canto del cisne del género negro. Esta notable recreación de la novela de Raymond Chandler adquiere hoy las dimensiones de un clásico. Conocidos los desatinos posteriores del director, ésta es otra película de la que es lícito preguntarse si los resultados no fueron el producto de la suma del brillante guión de Robert Towne, la recordable iluminación de John Alonzo y el excelente reparto con Mitchum a la cabeza.

**I-SAT 31/8, 15 y 18 hs.**

**Lenny**, 1974, dirigida por Bob Fosse, con Dustin Hoffman y Valerie Perrine.

Dentro de la muy irregular carrera de Bob Fosse, *Lenny* es un auténtico film "maldito". Con una excelente utilización de la luz en blanco y negro de Bruce Surtees, el film tomaba la corrosiva figura del cómico Lenny Bruce para proponer una nostálgica evocación de los años 50. Cabe esperar que la copia que se proyecta en cable recupere los minutos que faltaban cuando se estrenó en cine hace años.

**CV5 30/8, 22 hs.**

**Algo para recordar** *(An Affair to Remember)*, 1957, dirigida por Leo McCarey, con Cary Grant y Deborah Kerr.

Oportunidad de acercarse a un autor poco conocido y muy valorado por algunos críticos y directores. Este melodrama romántico, si bien se resiente por cierta duración excesiva, cuenta con algunas brillantes secuencias que permiten atisbar la presencia de un realizador siempre a descubrir.

**Space 15/8, 18 hs.**

**De paseo a la muerte** *(Miller's Crossing)*, 1990, dirigida por Joel Coen, con Albert Finney y Gabriel Byrne.

Posiblemente el mejor film de los muy inflados hermanos Coen recrea agudamente, aunque sin mencionarlo, el mundo del escritor Dashiell Hammett y sus cínicos y fríos personajes. Varias secuencias muy logradas, buenas interpretaciones y un corrosivo humor negro hacen recomendable la visión de la película.

**HBO 21/8, 5.30 hs.; 24/8, 20 hs.**

**New York, New York**, 1977, dirigida por Martin Scorsese, con Robert De Niro y Liza Minnelli.

Desmesurado melodrama de Scorsese en todo sentido, incluso en su duración, pero que permite confirmar el talento de su autor. Verdadero show de peleas, besos, gritos, caricias y discusiones entre De Niro y Minnelli, el film tiene un tono desequilibrado y pasional que en sus mejores momentos recuerda a la notable *Nace una estrella* de Cukor. Es posible que se exhiba la versión completa, ya que la misma fue restaurada después de su estreno en cine.

**CV26 21/8, 22 hs.**

**El bazar de las sorpresas** *(The Shop Around the Corner)*, 1943, dirigida por Ernst Lubitsch, con James Stewart y Margaret Sullavan.

La presentación de una película de Lubitsch siempre es un acontecimiento, y mucho más en este caso, al tratarse de una realización no editada en video y que hace años no se exhibe en el país. Más allá de la estructura aparente de comedia, la complejidad de las relaciones entre los personajes y la riqueza de elementos en juego, convierten a *El bazar de las sorpresas* en una obra genéricamente inclasificable y de visión obligatoria.

**TNT 23/8, 23 hs.**

**Las muchachas** *(The Girls)*, 1957, dirigida por George Cukor, con Gene Kelly y Kay Kendall.

Esta insólita adaptación musical de una novela de Vera Caspary, muestra la segura mano de Cukor cuando se acercaba al género. Estructurado en flashbacks, el film recuerda en su construcción a *Cautivos del mal* de Minnelli, presenta brillantes números musicales y, además, cuenta con la insuperable partitura de Cole Porter.

**TNT 26/8, 19 hs.**

**El cuentero** *(Il Bidone)*, 1955, dirigida por Federico Fellini, con Broderick Crawford y Franco Fabrizzi.

Dentro de la obra de Fellini, este subvalorado film autoriza una urgente revisión. A través de estos perdedores crónicos, el director ofrece una cálida visión de las relaciones humanas, con una emoción que progresivamente fue desapareciendo en su cine hasta hacerse hoy casi inhallable.

**CV5 27/8 11, 13 y 15 hs.**

**Rocco y sus hermanos** *(Rocco e suoi fratelli)*, 1960, dirigida por Luchino Visconti, con Alain Delon y Renato Salvatori.

Film atípico de Visconti, sólo relacionable con *La terra trema*. Alejado de sus refinadas visiones de la decadencia burguesa, la película es un poderoso melodrama social con ecos dostoievskianos, apoyado en algunas notables interpretaciones (Katina Paxinou, Annie Girardot). A más de 30 años, *Rocco y sus hermanos* mantiene su inusitado vigor.

**CV24 24/8, 22 hs.**

**Cantando en la lluvia** *(Singing in the Rain)*, 1952, dirigida por Stanley Donen y Gene Kelly, con G. Kelly y Debbie Reynolds.

Para quien esto escribe, sin lugar a dudas en esta película y en otros famosos musicales de la época *(Siempre hay un día feliz, Un día en Nueva York)*, la coreografía pertenece a Kelly, pero la puesta en escena a Stanley Donen. Lo cierto es que si Donen hubiera mantenido en su carrera posterior el nivel de esos films, hoy se estaría hablando de uno de los grandes directores de la historia. Más allá de estos comentarios, nos encontramos ante una de las destacables comedias musicales de todos los tiempos (si no la mejor) frente a la que sólo cabe una actitud: disfrutarla.

**TNT 27/8, 19 hs.**

**Crímenes y pecados** *(Crimes and Misdemeanors)*, 1989, dirigida por Woody Allen, con W. Allen y Martin Landau.

Dentro de la despareja obra de Woody Allen, probablemente *Crímenes y pecados* sea su obra maestra. Variación de *Crimen y castigo*, el film ofrece una rigurosa estructura de historias paralelas, tratándose de la más sombría y desencantada reflexión de su autor sobre aspectos de la sociedad contemporánea. Se destaca un extraordinario Martin Landau. Una joya.

**VCC 26 21/8, 22 hs.; 22/8, 2hs.**

**Las diabólicas** *(Les diaboliques)*, 1955, dirigida por Henri G. Clouzot, con Simone Signoret y Vera Clouzot.

El mundo de Clouzot oscila en sus mejores películas entre un nihilismo descarnado y un sadismo sin límites. *Las diabólicas* es una perfecta expresión de la cruza de esos elementos, realizada con precisión cronométrica y jugando hasta lo imposible con los nervios del espectador. Quizá no sea para todos los paladares pero resulta imperdible para los adictos del género.

**VCC 24 14/8, 15, 17 y 19 hs.**

**Pacto siniestro** *(Strangers on a Train)*, 1951, dirigida por Alfred Hitchcock, con Robert Walker y Farley Granger.

Sobre un relato de Patricia Highsmith y con guión de Raymond Chandler, Hitch realiza esta extraña historia de crímenes cruzados que, sin lugar a dudas, se encuentra entre sus grandes films. Varias secuencias imborrables y Robert Walker en el papel de su vida como el asesino psicópata. Una única observación: la demasiada armada secuencia final en la calesita.

**VCC 24 23/8, 19, 21 y 23 hs.**

**El proceso** *(The Trial)*, 1963, dirigida por Orson Welles, con Anthony Perkins y Romy Schneider.

Uno de los pocos films que el gran Orson pudo controlar en su totalidad. Esta adaptación de la pesadillesca novela de Kafka, más que nada es una gran película de Welles. Todas las constantes temáticas y estéticas del director están presentes en *El proceso* y hoy su visión no hace más que reafirmar la importancia del autor en la historia del cine.

**VCC 24 21/8, 22 y 24 hs.**

**La sombra de una duda** *(Shadow*

*of a Doubt)*, 1943, dirigida por Alfred Hitchcock, con Joseph Cotten y Teresa Wright.

La sobrina Charly sospecha que el tío Charly es el asesino de viudas. Toda la riqueza y complejidad del universo hitchcockiano se manifiesta por primera vez en su esplendor. *La sombra de una duda* es una película sombría y sin humor, sin duda una de las mejores del autor, lo que casi es decir una de las mejores que jamás se hicieron. Obra maestra absoluta.

**VCC 24 30/8, 19, 21 y 23 hs.**

**El padre de la novia** *(Father of the Bride)*, 1950, dirigida por Vincente Minnelli, con Spencer Tracy y Elizabeth Taylor.

Por si hacía falta, confirmación del talento del autor. Partiendo de una anécdota mínima —la negativa del padre ante el casamiento de su hija—, Minnelli construye en esta extraordinaria comedia un agudo retrato del "american way of life". Con una puesta en escena magistral, una narración perfecta y Tracy mejor que nunca, el director alcanza uno de los puntos más altos del género. Absolutamente imperdible.

**TNT 15/8, 19 hs.; 16/8, 7 hs.**

**Un tropiezo llamado amor** *(The Accidental Tourist)*, 1988, dirigida por Lawrence Kasdan, con William Hurt y Geena Davis.

Lawrence Kasdan alterna en su filmografía intentos de revisar los géneros cinematográficos con desigual fortuna con proyectos más personales. *Un tropiezo llamado amor* pertenece al segundo grupo. Con su ritmo pausado y ausente de concesiones, probablemente sea el mejor film de su autor. William Hurt en la meticulosa composición de su abúlico personaje logra la actuación de su carrera.

**VCC 26 20/8, 7, 14 y 19 hs.**

**Los violentos** (*The Violent Men*), 1955, dirigida por Rudolph Maté, con Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson y Glenn Ford.

Fundamentalmente a Rudolph Maté se lo conoce por su trabajo como iluminador, pero también cuenta en su haber con varios films interesantes. Esta atractiva película, mezcla de western y melodrama, nos ofrece la posibilidad de acercarnos a un director a considerar. Memorable la escena en que Barbara Stanwyck arroja al fuego las muletas de su esposo —Edward G. Robinson— cuando éste quiere escapar de un incendio.

**HBO 22/8, 3.45 hs.** ■

## Tabla de cine en televisión

| | | | Q | FF | JG | GJC | GN | HB |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Adiós, muñeca | Dick Richards | ISAT | 9 | 10 | 9 | 10 | 9 | 9 |
| Algo para recordar | Leo McCarey | Space | | 7 | 7 | | 7 | 7 |
| Alice | Woody Allen | HBO | 7 | 7 | 4 | 4 | 4 | |
| Alta sociedad | Charles Walters | TNT | | 4 | 6 | | 6 | 7 |
| ¿Arde París? | René Clément | VCC24 | 6 | | | | | 4 |
| Arsénico y encaje antiguo | Frank Capra | TNT | 9 | 10 | 6 | 7 | | 7 |
| Asfalto violento | James W. Guercio | TNT | 8 | | 6 | | | |
| Batman | Tim Burton | VCC26 | 9 | 8 | 6 | 7 | 7 | 5 |
| Boudou, salvado por las aguas | Jean Renoir | VCC24 | | | 6 | 8 | | 9 |
| Cabaret | Bob Fosse | CV24 | 8 | 9 | 5 | 5 | 9 | 6 |
| Cantando bajo la lluvia | S. Donen-G. Kelly | TNT | 9 | 9 | 10 | 10 | 9 | 10 |
| Ciudad sin ley | Michael Curtiz | Space | 4 | | 6 | | | |
| Conciencias muertas | William Wellman | HBO | 5 | | 6 | | 9 | |
| Crímenes y pecados | Woody Allen | VCC26 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 7 |
| Cristo se detuvo en Eboli | Francesco Rosi | CV5 | 8 | 8 | 4 | | 8 | 3 |
| Crónica de los pobres amantes | Carlo Lizzani | CV5 | | | 5 | | | |
| Daniel | Sidney Lumet | HBO | | | 6 | 4 | | |
| Danzón | María Novaro | VCC26 | | 7 | 4 | 5 | 7 | |
| De paseo a la muerte | Joel Coen | HBO | 7 | 7 | 8 | 9 | 9 | 7 |
| Destinos cruzados | George Cukor | TNT | | | 6 | | | 8 |
| Doce del patíbulo | Robert Aldrich | TNT | 8 | | 7 | 9 | | 7 |
| Educando a Arizona | Joel Coen | Space | 9 | 10 | 5 | 3 | 8 | 9 |
| El amor brujo | Carlos Saura | CV5 | | | 5 | 4 | | |
| El baile | Ettore Scola | VCC26 | 6 | 8 | 4 | 4 | 4 | 1 |
| El bazar de las sorpresas | Ernst Lubitsch | TNT | | | 10 | | | |
| El bosque petrificado | Archie Mayo | TNT | 6 | 8 | 5 | | | |
| El cuentero | Federico Fellini | CV5 | | | 9 | 8 | | 8 |
| El gran Gatsby | Jack Clayton | VCC26 | 3 | | 3 | 4 | | 3 |
| El padre de la novia | Vincente Minnelli | TNT | 7 | 8 | 10 | 10 | | 10 |
| El padrino | F. F. Coppola | Space | 10 | 10 | 7 | 10 | 10 | 10 |
| El proceso | Orson Welles | VCC24 | 8 | | 9 | 9 | 5 | 8 |
| El ring | Alfred Hitchcock | VCC24 | | | 6 | 7 | | 8 |
| El último emperador | B. Bertolucci | Space | 5 | | 6 | 7 | 7 | 8 |
| Espera en la oscuridad | Terence Young | Space | 4 | | 6 | | 7 | 8 |
| Esposas y concubinas | Zhang Yimou | CV5 | 6 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 |
| Estado de gracia | Phil Joanou | HBO | 8 | | 6 | 8 | 9 | 9 |
| Fenómenos | Tod Browning | VCC24 | 10 | 10 | 9 | 10 | 10 | 10 |
| Fronteras de pasión | Jan Troell | VCC24 | | | 5 | | | |
| Grito silencioso | David Hayman | Space | | | 7 | | | |
| Hombres sin rumbo | King Vidor | TNT | 9 | 9 | 8 | | 8 | |
| Infierno en el Pacífico | John Boorman | CV24 | | | 6 | 7 | | 7 |
| Jóvenes confundidos | Spike Lee | Space | 2 | 1 | 4 | 4 | 2 | |
| La boca del lobo | F. Lombardi | CV24 | | | 5 | | | 8 |
| La caída del Imperio Romano | Anthony Mann | VCC24 | | | 6 | | | 6 |
| La costilla de Adán | George Cukor | Space | | | 7 | 7 | | 10 |
| La gran ciudad | Ben Bolt | HBO | 6 | | 6 | 8 | | 7 |
| La guerra de los locos | Manolo Matji | CV5 | | | 7 | 7 | | 7 |
| La misión | Roland Joffe | Space | 2 | | | 1 | 6 | 1 |
| La rosa púrpura de El Cairo | Woody Allen | Space | 4 | 6 | 7 | 7 | 7 | 8 |
| La sombra de una duda | Alfred Hitchcock | VCC24 | 9 | 10 | 10 | 10 | 10 | 9 |
| Las alas del deseo | Wim Wenders | Space | 5 | 5 | 3 | 4 | 8 | 9 |
| Las ballenas de agosto | Lindsay Anderson | VCC26 | 6 | 8 | 5 | | | 5 |
| Las chicas | George Cukor | TNT | | | 8 | | | 8 |
| Las diabólicas | Henri G. Clouzot | VCC24 | | | 8 | 8 | | 5 |
| Las dos señoras Carroll | Peter Godfrey | TNT | | | 5 | 6 | | |
| Lenny | Bob Fosse | CV5 | 7 | 7 | 7 | 8 | 6 | 8 |
| Los aventureros de Lucky Lady | Stanley Donen | CV24 | 3 | | 6 | 5 | 5 | 5 |
| Los héroes de la mesa verde | Sergio Leone | CV24 | | | 6 | 7 | | 8 |
| Los violentos | Rudolph Maté | HBO | 7 | | 7 | 8 | | |
| Magnífica obsesión | Brian De Palma | HBO | 5 | 8 | 4 | 3 | 5 | 5 |
| Maratón de la muerte | John Schlesinger | Space | 4 | | 5 | 5 | 4 | 6 |
| Miami Blues | George Armitage | HBO | 7 | | 7 | 7 | 7 | 6 |
| Momentos de amor | G. Mingozzi | Space | 2 | 6 | | 3 | | |
| New York, New York | Martin Scorsese | CV24 | 7 | | 8 | 9 | 8 | 8 |
| Nina | Vincente Minnelli | CV24 | | | 6 | 7 | | 6 |
| Pacto siniestro | Alfred Hitchcock | VCC24 | 9 | 7 | 9 | 8 | 8 | 9 |
| Pánico en la escena | A. Hitchcock | VCC24 | 6 | 8 | 6 | 6 | 6 | |
| Pepi, Lucy, Bom... | Pedro Almodóvar | VCC24 | 7 | 6 | 3 | 4 | 4 | 4 |
| Pequeño gran hombre | Arthur Penn | TNT | 2 | 6 | 6 | 4 | 3 | 5 |
| Pesadilla | Wes Craven | HBO | 8 | | 5 | 7 | 8 | 8 |
| Rocco y sus hermanos | Luchino Visconti | CV24 | 7 | | 9 | 9 | | 10 |
| Sammy y Rosie van a la cama | Stephen Frears | VCC25 | 5 | 4 | 5 | 8 | | 8 |
| Sid y Nancy | Alex Cox | HBO | 6 | 4 | 7 | 5 | 8 | 5 |
| Splendor | Ettore Scola | VCC26 | 9 | 10 | 4 | | 10 | 2 |
| Terminator 2 | James Cameron | HBO | 6 | 6 | | 5 | 9 | 5 |
| Terror ciego | Richard Fleischer | HBO | | | 5 | 6 | 7 | 6 |
| Tiempo de gitanos | Emir Kusturica | HBO | 8 | | 7 | 8 | 8 | 8 |
| Traición sin límites | Walter Hill | CV24 | 7 | | 5 | 6 | 6 | 5 |
| Ultimo domicilio conocido | Jose Giovanni | VCC26 | | | 7 | 7 | | |
| Un americano en París | Vincente Minnelli | TNT | 6 | 8 | 6 | 6 | 8 | 7 |
| Un tropiezo llamado amor | Lawrence Kasdan | VCC26 | 4 | 7 | 8 | 8 | 6 | 7 |
| Viuda negra | Bob Rafelson | Space | 5 | | 7 | 6 | 7 | 6 |
| Wall Street | Oliver Stone | Space | 8 | 8 | | 3 | 7 | |

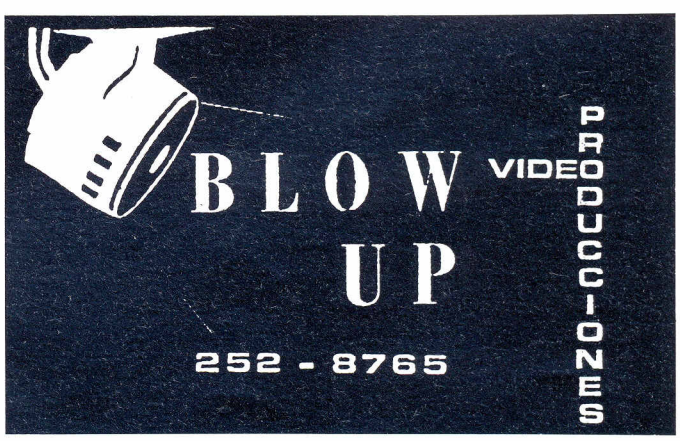
## DISPAREN SOBRE EL AMANTE

**Revista *El Amante*:**
En el *Juego de las lágrimas* encontré un verdadero encanto. Y la sorpresa de un film fuera de todas las modas, eludiendo la caricatura a lo Almodóvar, que tanto ha caído en la banalidad, o los estandartes de sordidez bukoskianos, tan vacíos, tan agresores, tan sin sustancia, en los cuales es difícil encontrar alguna idea, o al menos un fantasma de ella. Cinismo, transgresión, personajes de poco o ningún relieve psicológico, riquezas temáticas desaprovechadas, son algunos de los tormentos que debe padecer el espectador de hoy. Irritación a veces y la mayoría puro tedio, es el resultado. Quizá muchos de estos aspectos amenazaban la historia de Jordan con su triángulo enteramente masculino, pero supo contar con sutileza y con momentos poderosos una historia de amor.
Sin necesidad de mostrar y dejando en una total incertidumbre el eclipse genital de los protagonistas. Tan sólo nos introduce en el comienzo de esa verdad que opera desde un sentimiento al que su poder no admite riendas, como lo hace Wenders en *Las alas del deseo*. Pero si las criaturas de Wenders pasan de lo atemporal a la desesperada búsqueda de su propia historia y dicen "Hay que acabar con el azar", los pequeños seres de Jordan han de abandonar la historia colectiva, esa suma de cruzadas, militancias, ideologías, banderas, dicotomías de materia-espíritu, hombre-mujer, abandonar la neurosis histórica de mesianismos y senderos imposibles, y entregarse a un total desaprendizaje y comenzar con el otro heroísmo, abandonar la cárcel en la que elegimos vivir, como diría Doris Lessing. Comenzar a aprender por no saber. Como Dill, que jamás supo qué demonios hacía. Homenaje a los diferentes, a los desertores, a los frágiles de esta tierra, héroes a su manera, desconocedores de causas que los dignifican, pero sabios en el llorar, de la presencia envolvente de la vida que no les pasa por el costado. Me gustabas como chica —dice Fergus—. Dill: "Al menos es un comienzo". Henry Miller escribió: "quien ama no sabe qué entrega, ni a quién lo entrega". Esa oscuridad, eso innombrable de lo amoroso está bellamente presente en este film. Conmovedor. Bellísimo. Llegando al encanto sin caer en el caramelo. "Cursi, pero no barata", diría Dill. Llegando a la audacia no por la fácil exposición de lo genital y su trivialización de carne invasora e invadida, sino por la envolvente levedad donde miradas, mejillas húmedas, palabras, besos tímidos, son erotizados desde lo interior, reivindicando así la ternura, esa rareza.
Jordan, quizás involuntariamente, llega a desatar toda la riqueza que vibra en el subtexto de esta historia chiquita con modesto afán de trascendencia. Se le puede reprochar una maldad gratuita y un perfil esquemático a Jude, pues se corre el riesgo de tomar por misógino a un film que exalta y exhorta a la búsqueda del lado femenino de la naturaleza humana. Se le pueden reprochar muchas cosas. Cómo no. En el Nº 14, el señor Roberto Pagés lo intentó. Intento, pero no logro. Para él está implícito en la naturaleza del crítico decir "puaj". Sus páginas son un reiterativo puaj, incontrolables para todo lector y espectador inteligente. Este cronista no se detuvo a analizar aciertos, carencias, posibilidades aprovechadas o no, mediocridades o sutilezas. Etica y estética inanalizadas. En lugar de eso, de la forma más antojadiza se propuso ridiculizar personajes y escenas. Nos hizo un cuento, según él, fundamental en la inspiración de esta película. Se asombró de ciertos efectos sonoros, que al parecer le llegaron a sugerir mucha inquietud y nos dice que no cree en Fergus y Dill y para ello se vale del cuento real de un amigo suyo que confesó avergonzado haberse cogido a un travesti; ignora que Fergus y Dill son habitantes de un espacio ficcional y sus movimientos responden a la dinámica de una obra. Es irrelevante, y de mal gusto, encontrarme con historias de los límites sexuales que un fulano se animó o no a atravesar, cuando lo que busco es la opinión acerca de un film. Estimular la inteligencia, los interrogantes, multiplicar las búsquedas interiores de cada espectador y tal vez proporcionar al lector el placer de que el cine aún está vivo, serían la función —y el placer— de quienes escriben sobre cine. Roberto no logró ofrecer ninguno de estos efectos, en su pobrísima crítica (?) sin desarrollar. Tal vez no quiso o no pudo simplemente. Por ahora dice puaj y es convincente. Pero no confundir con escribir sobre cine. Tarea de múltiples complejidades. A veces. Flavia, divina, qué alegría que mencionaras a D. H. Lawrence y sus *Hijos y amantes*. Qué alegría tu solitaria voz defendiendo *La mansión Howard*. Noriega: claro, el paraíso está lleno de películas de terror. Pero no seas selectivo, el de Ivory es un buen cine; a veces, gran cine. Estimado Quintín, pocas veces coincido con Ud. pero es un placer leerlo. Lo mejor de la revista es su espíritu irreverente y apasionado. Sigan así. Y, por favor, eviten las muecas de Pagés.

**Mauricio Pagola**
**Uruguay**

**Estimados señores de *El Amante*:**
Cada vez que aparece un nuevo número de *El Amante* me siento tentado de escribirles, en parte para felicitarlos por la hazaña, en parte para criticarlos por ese estilo tan sutilmente oficialista. Porque sólo el Supremo, que lee a Sócrates todas las noches, los supera en esa mezcla de audacia, desparpajo e ignorancia. Recuerdo un número en el que los redactores de *El Amante* elegían a sus directores preferidos y Spielberg sacaba tantos votos como Fellini y Truffaut y más votos que Bergman, Dreyer, Eisenstein, Chaplin, De Sica, para nombrar sólo algunos mediocres que no obtuvieron el favor de los iluminados. El número 17 nos ofrece, de yapa, el espectáculo de dos redactores tirándose de las mechas y reprochándose, entre otras cosas tanto o más desagradables, las exageraciones en las que ambos parecen haber incurrido. Olvidan quizá que ésa es una de las marcas registradas de la revista: no hay un solo número en el que alguien no alabe al mejor director de todos los tiempos, o denoste contra el peor actor, o descubra al más lúcido realizador. He llegado a pensar que tales desbordes obedecen a una cuestión de marketing, lo que los hace respetables en esta época. De ser así, la pelea Pagés vs. Bernades debería editarse en video y agregarse al número 18. Pero aun cuando los excesos verbales pueden resultar hasta simpáticos, sería muy bueno que los redactores se preocuparan por escribir mejor. La nota de Pagés contestándole a Bernades es grotesca, mal escrita, indigna de *El Amante*. Supongo que decidieron publicarla por el mismo motivo que alguna vez publicaron la carta de un lector que sólo contenía insultos a Quintín. En ambos casos creo que fue una decisión incorrecta. La única vez que escribí a *El Amante* fue para quejarme por una nota narcisista, vacía y aburrida, escrita por un buen escritor (Rodrigo Fresán). Acá el motivo es similar: Pagés sabe ver cine y sabe escribir sobre cine (la nota sobre *Mi estación preferida* es una muestra). No es bueno para nadie que *El Amante*


**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

publique payasadas como ésas. No es culpa de Pagés haberse cabreado hasta el extremo de escribir esa nota; en la época en que escribía en un diario (creo que era *Tiempo Argentino*) seguramente se debe haber enojado muchas veces pero sabía que en el diario no le iban a publicar lo que se le pasara por la cabeza; el resultado fue un conjunto de críticas muy bien escritas, en mi opinión las mejores de esa época. Mi impresión es que la dirección de *El Amante* está malcriando a sus redactores, que de tanto hacerse los vivos de a ratos aburren. No les vaya a pasar lo que a Fresán, a quien convencieron de que es genial y basta mirar *Página 30* para ver adónde lleva tanta genialidad. Celebro el éxito de la revista. Celebro la presencia de Flavia de la Fuente en la dirección, la única que incluyó *Con las mejores intenciones* y *Todas las mañanas del mundo* entre las mejores películas del 92. Celebro también los editoriales y las notas de Quintín, con quien da gusto estar en desacuerdo porque cada día escribe mejor. Quizás algún día logre convencerme de que *Los imperdonables* es genial: a mí me pareció más larga y aburrida que muchas películas rusas. Finalmente quiero felicitar a Noriega por la bellísima y emotiva nota que escribió a propósito de John Wayne. Un abrazo.

**Gustavo Corach**
**Capital**

**Estimados amantes:**
Hace tiempo que quería escribirles y fue este último número (*El Amante* N° 17) el que me dio la excusa. Siempre disfruté de sus ácidas críticas y de sus peleas internas, pero lo del último número fue espectacular. Pagés y Bernades son gente por la que uno sigue comprando esta revista. La verdad es que ninguno de los dos me convenció demasiado, por más que el de la última palabra haya sido Robert, y creo que la mejor visión de los hechos la puede dar un lector ajeno a la revista que escuchó las dos campanas y quiere compartir sus ideas, yo.
A Bernades. Hay críticos y críticos. Críticos serios, críticos transgresores (?) y críticos pelotudos. Por suerte de estos últimos hay pocos en la revista. Es (muy) difícil la convivencia de los distintos tipos de críticos en una misma revista. Por eso, Horacio, un consejo de lector. Seguro conocés la revista *Film*, sí, la de la competencia, esa revista seria, donde nadie dice huevadas —por más que algunos lectores, dentro de los que me incluyo, las necesiten—. Ahí trabajan los críticos serios, ahí analizan verdaderamente una película —aunque a veces no queramos que lo hagan—, y no hay ningún Pagés suelto dando vueltas. Pensálo; además, discutir con uno de los actuales consejeros de redacción puede traer problemas. Después de todo el que decide qué se publica y qué no está a sólo un paso... ¿Y quién te dijo que un lector de *El Amante* (uno solo, yo, al menos) no quiere conocer la opinión de los críticos sobre otra cosa que no sea la película? Una crítica de cine no puede conformarse con ser solamente una crítica de cine.
A Pagés. Menos mal que hay alguien que todavía recuerda que los cinéfilos somos personas, de carne y hueso, y no vivimos sólo de análisis de películas. Pero sí te fuiste, no en la nota "¡Ug! mambo", sino después, diciendo que Ber se equivocaba al nombrar 50 directores y 20 películas (más o menos, era algo así) en cada crítica. Por el contrario, son esas quinientas citas las que nos hacen a nosotros, pobres desconocedores del séptimo arte, averiguar, mirar cierta película, comparar, y terminar diciendo: el crítico aquel tenía razón, las influencias de éste..., o este crítico es un pelotudo, como ese Friedlander, que mejor se puede quedar haciendo críticas en "Música maestro", a la noche, cuando nadie lo escucha. Por otra parte, felicitaciones, porque pocas veces leí algo como esa última nota ("Poluciones nocturnas"), porque si eso no es destroce, ¿el destroce dónde está? Tengas razón o no, ése es el ejemplo de un excelente artículo.
Para terminar comentando este último número, quiero decirles que soy uno de los satisfechos arrepentidos que creemos que las películas ganadoras (de Oscar, Cannes) tienen que ser pesadas y quizá no nos dé la mente para entenderlas completamente y apreciar su belleza. Ustedes ya habrán superado ese complejo pero tampoco me trago el verso de la simetría —ya estás sonando "serio", Quintín—, me quedo con que es un "clásico instantáneo", como decía Cooper. Por fin un dossier Spielberg aunque *Jurassic Park* me haya parecido estúpida —dije estúpida, no mal narrada—. Sigan así, peléense más seguido y aguante *El Amante*, carajo.

**Leonel Livchits**
**Pcia. de Bs. As.**

P.D.: Todavía me pregunto si las fotos aparecidas en las páginas de la controversia, salvo la de Schwarzenegger, única reconocible, no correspondían a Bernades y Pagés, respectivamente... ¡Hey, fue un chiste! ¡A ver si me agarran a trompadas a mí también!

**Revista *El Amante:***
"He cambiado como todo el mundo, en el interior de una permanencia", contestó una vez Jean Paul Sartre. Y ciertas cosas parecen obstinarse en permanecer junto a uno en medio de tantos cambios que se suceden a lo largo de una vida. Aunque una película re-vista luego de muchísimo tiempo de la primera nos parezca un bodrio espantoso y nos haga sentir cierta vergüenza por aquella primera visión que nos causó una sensación tan satisfactoria, no quiere decir para nada que nos hayamos equivocado antes o ahora; simplemente, la película sigue siendo la misma mientras el espectador ha cambiado de alguna manera, mejor o peor. Esto es evidente. Y creo que nadie se atrevería a decir que ahora es mejor que el que era veinte años atrás. Tal vez sí me atrevería a afirmar que casi siempre resulta al revés. Y si no, le digo que los choclos se vuelven marlos o que deben ser los gorilas deben ser, luego me masturbo y me duermo tranquilito soñando con los angelitos con cara de Perón y Evita. Creo que va siendo hora de reflexionar en serio y dejarse de joder con tanta cháchara que suele irse por los caminos de Ubeda cuando de lo que se trata es de leer y escribir sobre películas ya hechas. Filmadas con disponibilidad de mayor o menor metraje de acuerdo con la guita que se tiene, montadas, en cada caso, por alguien que gana veinte mil dólares por su trabajo o que gana quinientos por el mismo trabajo, o hasta doscientos mil, todo depende.
Todos los que vamos al cine hemos podido ver películas que costaron entre veinticinco mil y setenta millones de dólares. Y todos creemos que si nos dan esos setenta palos haríamos una enorme obra de arte. Pero es mentira. Por lo menos en mi caso, si me dieran esos setenta palos, me iría de vacaciones para darme tiempo a pensar porque creo que me lo merezco. Al mismo tiempo sería capaz de declarar públicamente que me cago en el cine universal. Y sería mentira porque me gusta el cine. He pasado momentos buenos y malos en una butaca. Muchas veces he ido a ver una película y me he llevado la sorpresa de que la señora que había ido conmigo tenía ganas de acariciar mi aparato sexual mientras se hacía la boluda y miraba la pantalla. Otras veces he ido solo y tenía sensaciones, a veces gratificantes, otras espeluznantes, la mayoría deprimentes.
Ahora bien, creo que Subiela es un boludo que hace películas. Que Favio es una mala persona que hace mejores películas que Subiela. Y que el cine argentino resulta una mediocre expresión respecto de algún cine extranjero hecho desde hace más de setenta años y a lo largo de los mismos. Por eso creo que ustedes mienten sin querer cuando alaban tanto a *Gatica, el Mono* o a toda la filmografía de Favio. Claro, entiendo que cierto oportunismo facilista se nos presenta como anillo al dedo cuando se trata de vender más. Vivir hay que vivir. Pero no se jode con la verdad porque de verdad creo que existe. Si no fuera así, estaría muerto. Pero sobreviví, amigos

GUIONARTE
Primera Escuela Argentina de Guión y TV
SEMINARIOS
• PESADILLA: El cine de horror
• INTERCAMBIOS: Cine y artes plásticas.
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
Charcas 4453 (1425) Buenos Aires
774-6698 • 84-4515

arrinconadores de columnas.
*El Amante* me parece una revista extraordinaria. Una especie de descubrimiento insólito que hace unos meses me sorprendió tan gratamente que ya me hice de todos los números aparecidos. Ustedes se han metido en un camino del que ya no se puede salir salvo a costa de la propia dignidad. Por eso es que les envío esto que, modestamente pero con toda la fuerza necesaria, espero que funcione como el tábano socrático para impulsar un emprendimiento que, a pesar de los errores humanos y/o gracias a ellos, resulta de lo mejor que he podido encontrarme cualquier día curioseando un kiosco de revistas y con la suficiente guita en el bolsillo.
No sé si felicitarlos primero o putearlos. Ambos sentimientos valen. Sigan adelante y mejoren cada día. Un gran abrazo fraternal para todos.

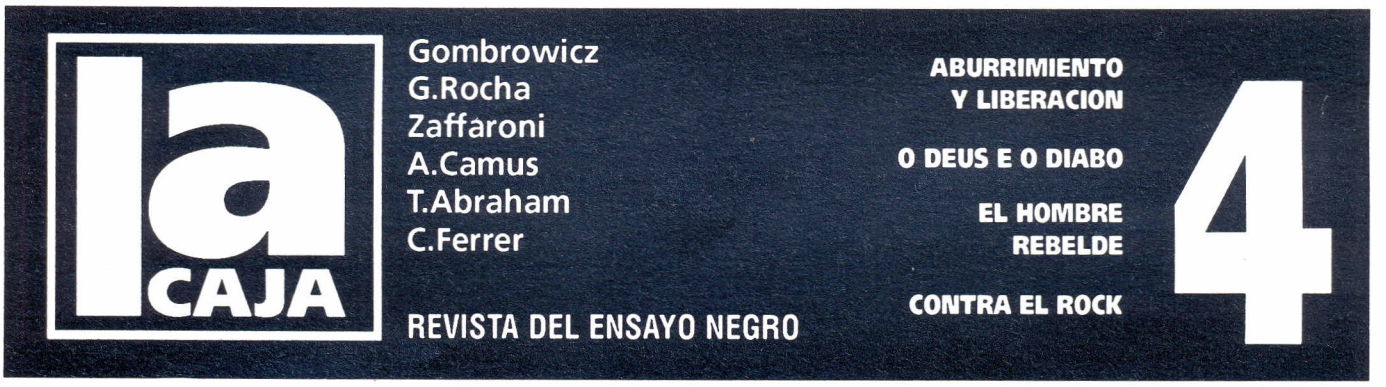
**Rubén Jorge Falcón**

***El Amante*:**
No creo que el análisis exhaustivo del tema sea una cuestión trascendente para la crítica y la industria cinematográfica, pero luego de leer la nota anunciada por Uds. en la tapa del N° 17: "Cine porno", pienso que si *El Amante* pretendía confeccionar un dossier debería haberse informado más o haber elaborado una nota realmente completa.
En un trabajo de 7 páginas, las cuatro primeras parecen aportar muy poco sobre el tema. En la primera no pasa nada. En la segunda recién se descubre que hay "aportes parciales de dos o tres films" y, respecto del argumento en el cine porno, se dice "cosa que nunca hay". La tercera página habla de "herencia de Griffith" y más adelante se analiza *Las colegiales II,* que para el autor de la nota sería una imperdible. En la cuarta página recién se habla de un clásico pero enseguida se lo mezcla con una vieja producción argentina que poco tiene que hacer en la historia del "hard". Además, ¿por qué cuando se habla de las argentinas no se hace mención a los intentos de los films de Isabel Sarli estrenados en la 42 y Broadway? Hasta aquí parecería que el informe debía ser "culto", acercándose lo menos posible al tema en sí. Al menos me parece algo pretensioso hablar de Hitchcock o Griffith en este contexto. O tal vez la idea era darle un enfoque gracioso. Pero si se quería escribir sobre dirección (además de los fundamentos del cine) también se podría haber mencionado a Russ Meyer, Pachard, los Dark Brothers o De Renzi.
A partir de la nota de Castagna la cosa parece ponerse más seria. Por fin escribe alguien que parece manejar filmografía y tener una óptica más completa sobre el género y su negocio. Por primera vez se habla de algunas "porno stars" pero desgraciadamente pertenecen al cine de los últimos 10 años, es decir, al peor. Esta nota, que parecía ir por buen camino, mezquina o equivoca datos cuando expresa "no hay besos, no hay ropas" porque entonces no registra películas como *Taboo* con una leyenda como es Key Parker, un argumento que pone "de la cabeza" a cualquiera, y una producción y casting aceptables.
En el final, el dossier se vuelca a un breve análisis sociológico pero con un final que se "cae" porque si se pretendió enfocar el tema desde lo social habría que haber recreado la zona de la 42 y Broadway y entonces sí se hubiera entendido un poco más los trasfondos del cine porno, cómo se comercializa, cuál es el entorno y por qué llegó su decadencia.
Un dossier, para ser tal y merecer título en tapa, tendría que ser informativo, tendría que haber mencionado protagonistas o al menos recordarlos (¿dónde están Seka o Vanessa del Río?), dar grandes títulos o reseñarlos (¿se olvidan de *El diablo en Miss Jones*, o *En la gloria*?), y dar el pensamiento de sus principales directores (que harán un producto menor pero son representativos del tema que Uds. pretenden analizar o estudiar en profundidad).
"Tocála otra vez". ¿Sí?... Pero tocála en serio (no de pasadita).
¿Dossier porno? Vamos.
Coincidencia total en las conclusiones sobre el género. Pero, en todo caso, tendrían que haber contado —ante el aluvión de films "wall to wall" realizados sin argumentos en las que se insertan tramos repetidamente para prolongar la duración del film (¿cómo se les pasó esta falencia del género?)— que en una época las películas tenían un metraje considerable, argumentos con variedad de personajes, no siempre eran jocosas, y existía producción con exteriores. Nada se dice de los 70 y de la irrupción que tuvo este cine con el momento social que se vivió en los EE.UU.

**Ariel Testori**
**Bs. As.**

P.D.: Es una lástima no saber con cuánto espacio podría contar para esta carta porque de haberlo sabido hubiera podido enviar un listado (breve pero ilustrativo) de films porno clásicos (y no tanto) que valen la pena ver, como, asimismo, una lista de estrellas que hicieron historia en el género (¿olvidaron a John Holmes o a Candy Samples?), elementos imprescindibles si se desea realizar un dossier sobre el tema.

***Nota de los directores*: En el último número presentamos como pelea de fondo "Pagés vs. Bernades", precedida del semifondo "la SAVI vs. La Ferla". Hemos decidido no organizar las peleas revancha. Por ese motivo no publicamos las cartas de Oscar Cuervo y Pablo Navarro, integrantes de la SAVI, recibidas en la redacción. Los interesados pueden remitirse a la revista de la SAVI en la que se reproducen esas cartas. Asimismo, hemos decidido interrumpir definitivamente una polémica interna que alcanzó aristas salvajes. No sabemos si los lectores aplauden o deploran ese estilo literario pero nos habíamos empezado a sentir incómodos. Así que esto ha sido todo, amigos.**


**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 cobros a domicilio dentro del área céntrica.**

**Florida 165, Galería Güemes Ala Mitre, piso 10, 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., de lunes a viernes.**

L'ECRAN VIDEOTECA

*Los videos de Rossellini*

# Rossellini año cero

**por Eduardo A. Russo**

Acerca de la *Trilogía de la guerra: Roma, ciudad abierta, Paisà* y *Alemania, año cero.*

*Trato de permanecer impasible.*
Roberto Rossellini

Rossellini es hoy un cineasta casi ignoto. Diríamos maldito, si no fuera porque tal categoría no deja de tener —al fin y al cabo— una cierta confortabilidad, aunque más no sea la de los avernos estéticos. La reciente edición local de sus tres primeros films mayores permite abrir una pequeña ventana a un universo estético que produjo no pocas obras maestras, junto a otras que despertaron agudas polémicas y algunas que fueron virtualmente ignoradas hasta el presente. Rossellini año cero. Verlo o reverlo en 1993 permite despejar algunos interrogantes sobre este autor que pese al presente olvido crítico *hizo escuela*. Pero ante todo, ¿quién fue Roberto Rossellini? Aquí mismo comienza, más allá de las precisiones biográficas, el misterio.

**Introducción a Rossellini**

Hay una leyenda Rossellini que él mismo no se preocupó en desarmar. Su padre había sido arquitecto de renombre, diseñador de algunas de las más prestigiosas salas de cine romanas. Una temprana pasión por las máquinas lo emparentó con otro autor de cine: Howard Hawks. Automovilista deportivo, continuador a su modo del *vivere pericolosamente* que entusiasmara —enamoramiento de la mecánica incluida— al futurismo italiano. Artista ávido por beber la vida a grandes tragos, protagonista de tormentas pasionales con actrices famosas y deseadas. Inventor de avances técnicos en la toma de imágenes (un zoom a motor, el *Pancinor* y un procedimiento de truca por espejos, perfeccionado del célebre método Shuftan, que se remontaba al cine alemán de los 20, se deben a su autoría). Cabeza de movimiento —acaso a su pesar—, endiosado y luego denostado por una crítica tan "comprometida" como lábil. Docente admirado y problemático. Rossellini alimentó durante un par de décadas una profusa corriente chismográfica cuya posta hoy cubren sus hijos. La cuestión es: ¿quién ve hoy sus películas? Evidentemente, ha quedado fuera de los vaivenes de la moda. Pero a poco que nos acerquemos a ellas, la comprobación es inmediata: Rossellini ha dejado huellas imborrables.

**Aires de familia**

Como toda gran individualidad, Rossellini mantiene estrechos lazos con algunos pares escogidos. Renoir, Flaherty, Bresson, Buñuel. Con el primero comparte una poesía que elige, a veces ásperamente, lo vital a lo bello, que prefiere la vida y la encuentra en insólitas armonías (recuérdese lo que fue para ambos, por ejemplo, la experiencia de la guerra o el encuentro con la India). Los dos fueron escasamente comprendidos —por decirlo eufemísticamente— en buena parte de sus carreras. A Flaherty lo liga la cuna en el documental, el reconocimiento de éste como género de ficción y la indisoluble relación entre el hombre y su ambiente. Y si un catolicismo militante y ascético permite compararlo con Bresson, Buñuel se le acerca en la dureza, en la huida de todo sentimentalismo, en la mirada que hace percibir lo filmado como visto por vez primera. Pero Rossellini también tuvo notoria descendencia.

Su secretario durante tres años, François Truffaut, le debe el código ético que regiría todo su cine. Otro conspicuo discípulo fue Jean-Luc Godard ("Rossellini partió de donde otros llegarán de aquí a 20 años"), cuya deriva entre cine y video lo emparentó al maestro, quien se desplazó en sus últimas dos décadas de lo cinematográfico al medio televisivo. Andrei Tarkovski extrajo de su obra algunas ideas fundamentales de su concepción del cine. Por su parte, Bernardo Bertolucci no dejó de ocuparse en la relación entre la biografía y la historia colectiva. Podríamos citar media docena más de legítimos herederos —el primer Fellini, Rohmer, entre otros—. Pero ¿cómo comienza este complejo legado? Precisamente con tres películas.

***Roma, ciudad abierta***

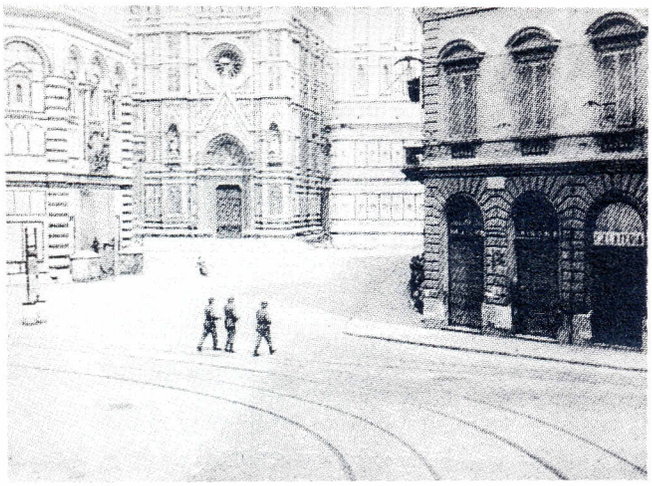
La Gestapo busca al dirigente comunista Manfredi, que busca refugio entre algunos conocidos. Confía en una amiga que oportunamente lo traicionará. Un oficial alemán explica con pulcritud el sistema de rastrillaje Schroeder, que permite revisar "científicamente" una ciudad, la Roma ocupada. La guerra es cosa de todos los días. Un cura, don Pietro, se ocupa de Manfredi y de la Caridad marcha en línea recta hacia la Resistencia. Don Pietro surca desde santerías a talleres tipográficos, portando mensajes cifrados, *McGuffins* rossellinianos que provocan una continua sensación de peligro.

Los chicos alternan su gregarismo infantil con la guerra que hacen a su manera. Pina (Anna Magnani) se involucra cada vez más, a puro temperamento, y por correr al camión donde llevan preso a su prometido recibe una bala azarosa que la derrumba instantáneamente —observar cómo cae la gente en los films de Rossellini: imparable, antes de que nadie pueda ensayar el mínimo gesto de prevención o de ayuda—. No hay tiempo para el llanto. El mayor horror es seguido de inmediato por la acción (para quien piense que *Roma...* es reductible al melodrama, atender cómo muere la Magnani, y eso que ella —como Gramsci decía de Italia— *es* melodrama. La música de Renzo Rossellini (¿y qué sería del melo sin música?) ya acompaña, en plena y sorpresiva muerte callejera, la siguiente secuencia de acción. Dato curioso: las notas musicales —a veces lo *único* que liga a *Roma...* con el melodrama— subrayan momentos no significativos, mientras que los culminantes suelen transcurrir en un ominoso silencio, quebrado por susurros o gritos escalofriantes. Otra paradoja más para pensar el cine de RR. Los alemanes, lejos de mostrarse como el enemigo férreo —el fanático nazi estereotipado—, recitan sin demasiada convicción sus argumentos, mientras que algunos, hastiados, se permiten dudar. Débiles o eficientes, no dejan lugar para la simplicidad: son el extremo opuesto a todo clisé.

***Paisà***

En un artículo publicado en *Esprit* hacia 1948, André Bazin proponía disponer "los films italianos en círculo concéntrico de interés decreciente alrededor de *Paisà*, porque es este film el que encierra más secretos estéticos".

Difícil escribir sobre *Paisà* sin pudor, luego de leer las páginas luminosas de Bazin. Intentemos no obstante pergeñar algo sobre la que es la obra cumbre de Rossellini. La campaña aliada surcando el territorio italiano, de Sur a Norte, articula seis historias cortas, localizadas en Sicilia, Nápoles, Roma, Florencia, la Romaña y el Po. Nuestras predilectas: la florentina y la final. En aquélla, una enfermera americana atraviesa la ciudad donde se combate buscando a su novio, un jefe partisano que al final del episodio descubrirá muerto por el relato casual de un herido. En todo el transcurso, los pobladores intentan subsistir. Los ingleses observan los hechos, más interesados en el *Campanile di Giotto* que en los nazis. Los partisanos combaten en las calles y los veteranos de la guerra anterior juegan al alto mando desde una terraza. Jamás se transmitió en el cine con tanta veracidad esa mixtura de vida y guerra, de tragedia y banalidad. Espacios de todos los días convertidos en trincheras y campos de batalla. Tras cada personaje que atraviesa el episodio se adivina —y



hasta se puede construir— una historia: están vivos. A la vez, la Florencia histórica resiste, ajena al conflicto: el único pasaje posible es a través de la Galería de los Oficios. Y todo para qué. La revelación final le llega a la enfermera sin aviso, como la bala que había tumbado a Pina en *Roma, ciudad abierta*.

En cuanto al episodio que cierra el film, un montaje que sospechamos aligerado por la distribución americana y un subtitulado algo errático aminoran en cierto grado su poder de conmoción. Juzgamos conveniente reproducir el guión completo —algo es algo— junto a este artículo. No lo comentaremos: habla por sí mismo.

***Alemania, año cero***

Aquí Berlín es más que un escenario, confirmando a Rossellini como cineasta de *lugares* (Roma, las estaciones de *Paisà,* ahora la derruida sede del Tercer Reich). No es la ciudad peligrosa aunque aventurera y multinacional de *Berlin Express*, de Tourneur, o la crepuscular y ultrarromántica que imaginaría Douglas Sirk en *Tiempo de vivir, tiempo de morir*. El Berlín de Rossellini, ruinoso y semidocumental, es testimonio vivo de una tragedia contemporánea difícilmente descifrable, vista a través de Edmund, un chico de doce años.

Crónica de un niño mal acompañado, *Germania anno zero* rehúye mostrar al personaje infantil a imagen y semejanza de lo que un adulto espera de un niño. No son muchos los que se animaron a expresar el costado oscuro de la infancia: Jean Vigo, Buñuel, luego Truffaut o Tarkovski, supieron trascender las convenciones y se acercaron a chicos constitutivamente *extraños* al mundo "maduro". Y también Rossellini. Rechazando el pegoteo sentimental y la concepción del niño como enano-víctima-inocente, elude además todo psicologismo: retrata un padecimiento inexplicable. Pega duro, y su horror mudo (el autor no juzga: sólo narra, muestra algo que se empeña en comprender) despierta asombrosamente juntas —maravilla que sólo él y otros pocos elegidos han podido conseguir— a la genuina emoción y a la inteligencia. *Alemania año cero* mantiene correspondencias directas con el Buñuel de *Los olvidados* y el Tarkovski en *La infancia de Iván*. Provoca un malestar que de ninguna manera se confunde con las culpas insufladas por De Sica y sus críos pasivos, lastimeros y lagrimeantes. Edmund —pequeña caja negra en acción, acechado por el hambre, nazis pervertidos y la descomposición general— es continuador trágico del Marcello de *Roma...* y del minúsculo pillo napolitano de *Paisà*.

"Esta es la película con la que empezaron a tomarlo por loco" (Jean Gruault a RR).

**La enseñanza de Rossellini**

Hacer cine para conocer mejor fue su premisa desde su etapa documental. Rossellini conservó en toda su carrera esa tensión que excluía por definición todo didactismo. El suyo es un cine del cual se aprende, pero no precisamente porque él nos enseñe, sino porque él es el primero en querer comprender. No hay tesis a demostrar —hecho que exasperó en su momento a la crítica del PCI, luego a los jóvenes del 68, quienes respectivamente rechazaban su afinidad con el catolicismo, su "confusión ideológica" o su "superficial análisis de los hechos" (sic)— sino la exposición de sucesos lacunares, elípticos, enigmáticos. Bien entendía que su problema —como el de cualquier artista— no era la realidad, sino lo real. Rossellini rechazó siempre la vulgarización, el conocimiento predigerido y luego transmitido por quien cree que sabe. Citaba a menudo una frase de Sócrates: "El mundo está lleno de opiniones pero carece de conocimiento". Alguna vez la comentó: "De ninguna manera trato de crear opiniones. Si disponemos de conocimiento, todos los problemas se resolverán. Pero por desgracia no disponemos de conocimiento". Ecos de San Pablo, que lo hacían reflexionar: "Con toda la pobreza de mis medios, uso a fondo lo que es mi privilegio: el de ser ignorante. Al estar sediento de comprender —no aprender, sino *comprender*— me nutro de muchas cosas, hago muchos descubrimientos que me entusiasman. Mi trabajo consiste simplemente en contagiar mi entusiasmo a otros que hay en el mundo, creo, más ignorantes que yo". Y eso signó su paso por el cine. Vemos los films de Rossellini y hoy como en los 40 su obra perturbadora nos despierta, nos abre los ojos y, por ese efecto que sólo puede producir la verdad, nos hace más libres. ■

**Secuencias finales de *Paisà***

**Barraca Pancirli - Exterior - Noche**
En la oscuridad, tirados y atados, los partisanos hablan en voz baja.

PRIMER PARTISANO: Qué cosas pasan.
VOZ: ¿Qué cosas pasan como ésta?
OTRA VOZ: Nada se puede comparar a la muerte.

Uno de los partisanos comienza a cantar.

PARTISANO: "¿Pobre Julia, por qué has muertooo?"
SOLDADO ALEMAN (acercándose unos pasos): ¡Cierra el pico!

Silencio. Se oye después un profundo suspiro y una voz en la oscuridad:
SAN MARCO (más alto que los anteriores): ¡En casa nunca sabrán lo que me pasó!
VOZ: Tal vez lo sepan mejor que usted.
OTRA VOZ: Me he meado encima como un chico.

**Barraca Pancirli - Exterior - Día**
Al alba, en la explanada que da al Po, Dale y otros prisioneros están junto al oficial alemán. A mitad del río está anclada una barcaza alemana. A su borde se alinean los partisanos, las manos atadas a la espalda. Un soldado pasa por detrás, contándolos. Se detiene y vuelve. De improviso, sin advertencia, da un empujón al primero que cae con un ruido sordo al agua. Otro empujón, y un segundo ruido... Dale se abalanza hacia el río gritando:

DALE: ¡Animales!

Una corta ráfaga de ametralladora lo alcanza. Cae fulminado y rueda hasta quedar inmóvil, junto a la orilla. El agua recibe, uno a uno, a los partisanos empujados.

LOCUTOR (EN OFF): Esto sucedía en invierno de 1944. Al inicio de la primavera la guerra había terminado.

**FIN**

*David Lean, el pasajero de Victoria Station*

# El sueño de los héroes, el sufrimiento de las heroínas

**por Horacio Bernades**

*La edición en video de* Lawrence de Arabia *en versión completa (la restaurada por el propio autor, presentada en nuestro país en 1990) es buena ocasión para revisar la obra de David Lean. El tren está por partir.*

*Un fracaso de arenas es una victoria de nubes*
(A. Ricagno, *A Lawrence*).

Si de recuerdos personales se trata, aquí va el mío. Durante años me persiguió —como un lejano espejismo, como un fantasma venido en oleadas desde mi niñez— la imagen gigantesca de un desierto abrasado por el sol del mediodía, el silencio total y la modorra del mediodía en el desierto, la certeza sobrecogedora de algo inevitable e inminente, el vacío infinito del desierto, hasta que en el horizonte kilométrico la bruma se va haciendo oscura, una mancha oscura que se acerca, lenta y fatal; un jinete todo ataviado de negro. Un hombre todo de negro es una amenaza. Un hombre todo de negro en el amarillo del desierto es una amenaza total, definitiva, que queda impresa a fuego, para siempre. Luego suena un disparo, y el recuerdo se disuelve otra vez en la bruma espesa del desierto, de la memoria.
Años más tarde comprobé que esa imagen obsesionante, guardada como un secreto en la buhardilla de mi memoria, era compartida. Una fijación colectiva que ya no se sabía si era recuerdo o ilusión, si había sido entrevista alguna vez o acaso soñada. ¿Qué encerraba esa imagen, qué extraño poder quemante contenía para persistir así grabada? ¿Por qué carajo se nos venía así encima en el curso de los años, una y otra vez ese desierto lleno de preguntas? "*Ustedes* son los que aman el desierto —le dice el rey Feisal al teniente Lawrence—. Ningún árabe ama el desierto. Nosotros amamos el agua y los árboles".

**Una calentura cool.** Lo cierto es que, para varias generaciones de habitantes planetarios, soñar el desierto ha sido —es— *recordar* el desierto por el que nos ha guiado un señor inglés de porte aristocrático y grandes, dickensianas aspiraciones, a quien algunos describen como gentil y caballeresco y otros como un tirano abusivo e imperial. Lo dicho: un señor inglés. David Lean. Hijo de cuáqueros para quienes el cine era un invento del demonio. Nacido en las cercanías de Londres un 25 de marzo de 1908, nombrado *sir* en 1983, fallecido en abril de 1991, justo cuando estaba por iniciar el rodaje de *Nostromo*, la novela latinoamericana de Joseph Conrad. Uno que, siendo pibe, desafió la prohibición paterna —posiblemente con la misma callada determinación, la misma calentura *cool* con que sus héroes y heroínas desafían los mandatos sociales— para extasiarse delante de una pantalla blanca y muda que lo arrebató para siempre con amores, batallas y padecimientos más grandes que la vida. De allí en más, una larga carrera (40 años) de pocos films (16). Un perfeccionista obsesivo e implacable, que se tomaba todo el tiempo del mundo para pulir

sus guiones hasta que estaban, finalmente, a punto. Un fanático del detalle, para quien el oficio de cineasta era, como para un artesano del Medioevo o para los grandes constructores de sus películas —el coronel Nicholson de Alec Guinness en *El puente sobre el río Kwai*, el teniente Lawrence "fabricando" la revuelta árabe—, una tarea titánica que se construía línea a línea, plano a plano, corte a corte. "Querés obligar a tus seguidores a mover montañas, a caminar sobre agua", recrimina alguien a Lawrence. Lawrence no es un profeta, pero les señala a los árabes el camino de Damasco. Lean no reinventó el cine, pero nos dejó imágenes que perduran para siempre. "Sólo un grupo de maniáticos puede llegar a hacer buenas películas", dijo alguna vez. "Trabajar con David Lean es como querer construir el Tah Mahal con fósforos", retrucó Robert Mitchum. "¿Que mi culto por el detalle es desmesurado? Mire, seguramente la mayoría de la gente no advierta las catorces capas sucesivas de pintura sobre la chapa de un Rolls Royce. Pero el Rolls Royce es lo que es, entre otras cosas, gracias a esas catorce capas de pintura", definió alguna vez, transparentemente, su idea sobre el oficio de hacer películas.

**Viajando en la línea Lean.** Mr. Lean ha tenido enemigos encarnizados y defensores despistados. Su cine en general, y sus films de "gran espectáculo" en particular, han sido tildados (por críticos tan atendibles como Truffaut y los *Cahiers du cinéma* en pleno, además del maestro y amigo Rodrigo Tarruella, y buena parte de mis compañeros de redacción) de elefantiásicos, vacuos, literarios, académicos, grandilocuentes, pictoricistas, de *qualité*. Sus defensores han visto en él a un aplicado aunque dispendioso artesano, siempre eficiente pero nunca brillante, fiel adaptador de prestigiosas fuentes literarias. O sea: unos y otros coinciden. ¿No estaremos en presencia de un gigantesco malentendido, en el que lo que queda afuera es lo esencial? ¿No le habrá ocurrido a Lean lo que a Lawrence, que a fuerza de un acérrimo individualismo termina resultando incómodo para todos, un "blanquito" inglés para los árabes, un sucio árabe para los ingleses, un civil indisciplinado para los militares, un paria sin hogar para sí mismo? "Lo conocí, aunque no muy bien", es el latiguillo de cuantos se cruzaron alguna vez con T. E. Tal vez lo mismo deberían admitir de Lean detractores y exégetas. Si en sus films no existe conocimiento que no se revele al cabo de un viaje (y si esto es así, si hay ciertas constantes estructurales que se reiteran de film en film, estaríamos ya no en presencia de un mero artesano que trabaja por encargo, sino de un *autor de films* en el más estricto sentido dado por los *Cahiers du cinéma*), ¿por qué no emprender, nosotros también, un viaje a través de sus films, esa *terra incognita*? Echemos mano entonces de la brújula, procurémonos algunas mínimas vituallas y calcémonos nuestro casco de exploradores. El tren que espera en Victoria Station nos lleva al continente Lean.

**Primer tramo: si es amor, debe ser Venecia.** Antes de lanzarse a las grandes aventuras ultramarinas, mister Lean vela las armas en pequeños vuelos de cabotaje sobre los neblinosos cielos de Albión. Once postas entre *In Which We Serve* (*Hidalgos de los mares*, 1942) y *Summertime* (1955, horriblemente titulada entre nosotros *Locura de verano*, como si se tratara de una estudiantina *alla Porky's*). Un oficio que se pule entre pequeños dramas íntimos (tres de ellos, adaptaciones de obras de Noel Coward), medianos dramas bélicos y más ambiciosas adaptaciones literarias (dos Dickens: *Grandes ilusiones* en 1946, *Oliver Twist* en 1948). Son ya visibles ciertas elecciones estéticas que se mantendrán a lo largo de toda su obra: una sólida base literaria como punto de partida, una imagen diáfana, una idea "musical" del montaje —fluido y preciso—, una cámara que encuentra, en ciertos objetos, el valor de signos. Comienzan a configurarse ciertos motivos que adquirirán, en sus films mayores, un lugar central. Una tensión de los héroes entre el deseo de servicio a una *causa* que los incluye, trascendiéndolos, pero que termina por volvérseles en contra, aparece ya en *In Which We Serve* y en *The Sound Barrier* (*La barrera del sonido,* 1952). Una tensión de las heroínas entre la seguridad matrimonial y el apasionamiento romántico-erótico, que se inaugura en *Brief Encounter* (*Breve encuentro* o *Lo que no fue,* 1945) y se prolonga en la citada *Summertime*, en la que la solterona Katie Hepburn se enamora, en Venecia, de un hombre casado. En *Breve encuentro* los amantes frustrados se citaban, significativamente, *al borde* de una estación de tren. Ahora ya es tiempo de partir, más allá de Venecia.

**Segundo tramo: el laberinto de la guerra.** A mediados de los años 50, la producción cinematográfica apostaba a contrarrestar el avance de la televisión acentuando las diferencias. El grito de guerra del cine pasó a ser: "Ahora, todo más grande". El cine se convirtió en un cementerio de elefantes al que fueron a parar muchos de nombres grandes (William Wyler, Anthony Mann y Nicholas Ray, entre otros). Para Lean significó todo lo contrario: al hombre le andaban apretando los zapatos, y en las superproducciones encontró su horma.

En *El puente sobre el río Kwai* (1957), un Lean ya cincuentón retoma uno de sus temas favoritos, el de los hombres en guerra, y va hasta el fondo, sumergiéndose en la espesura de la jungla birmana como si de un nuevo Stanley o Livingstone se tratara. En la jungla todo se hace oscuro, todo se retuerce y prolifera. El coronel Nicholson (Alec Guinness) se comporta como un héroe ante el coronel japonés Saito (Sessue Hayakawa), y así es reconocido por sus hombres. Para demostrar su superioridad ante el enemigo, toma a su cargo la construcción del puente del título, y se aboca a ello con fanática eficiencia (reflexión de Lean sobre el cine mismo: la titánica obra de infraestructura tiene el mismo plazo que el de un rodaje, tres meses), obligando a sus

subordinados a un esfuerzo faraónico... para concluir una obra vital para el enemigo. A la inversa, el Shears de William Holden, un cínico que no cree en nada ni en nadie —una prolongación de los Holdens de Billy Wilder, en particular el de *Stalag 17*— terminará convirtiéndose en héroe a pesar suyo.
Podría pensarse que las simpatías del film están con el médico inglés, que representa la voz de la "razón" frente al resto. Nada más equivocado: Lean lo muestra como alguien cuya pasividad termina siendo mucho más peligrosa que la "locura" de quienes lo rodean.
El relato es lineal y el estilo límpido, clásico. Lean está más cerca de Dickens que de Godard, eso está claro.

**Desvío: ¿por dónde al desierto? Por Alá.** La encrucijada moral que se plantea en *Kwai*, la resbalosa cualidad de la palabra heroísmo y la condición fugitiva de toda "causa" —que cuando se cree haberla atrapado se esfuma en el aire— alcanzan su expansión, son potenciadas a la enésima, en la colosal *Lawrence de Arabia* (1962), verdadero monumento cinematográfico que es, sin duda, la obra cumbre de su autor. Sintetizar en unas pocas líneas semejante *opera magna* implica un esfuerzo de reducción parecido al del guionista Robert Bolt —un capo— que tuvo que contraer a aproximadamente tres horas cuarenta de película alrededor de 1000 páginas de *Los siete pilares de la sabiduría*, la obra cumbre del —entre otras cosas— "poeta, erudito y guerrero" T. E. Lawrence, en la que el film se basa.
La división del film en dos partes con su intermedio obedece a algo más que a permitir a los señores espectadores que tengan la oportunidad de estirar las piernitas, desarrugarse el pantalón y hacer un pis. Se trata de una necesidad estructural.
La primera parte muestra a un Lawrence ansioso de pasar a la acción, saliéndose de la vaina por trasladarse allí, al corazón del torbellino, al desierto donde los hombres de Feisal intentan levantarse contra el enemigo turco. El tándem Lean-Bolt (en inglés, *to lean* quiere decir "inclinarse, tender", y una de las acepciones de *bolt* es la de "rayo": con *Lawrence de Arabia* la obra de Lean se electrifica, se vuelve jupiteriana) sigue a Lawrence en su múltiple viaje hacia una identidad *otra*. Tras la presunta conversión en profeta de la causa árabe —que se develará ilusoria; *Lawrence de Arabia* es, entre otras cosas, un baile de máscaras en el desierto—, la primera parte se cierra con un Peter O'Toole (uno de los debuts más espectaculares de la historia del cine) que vuelve, reportándose ante sus superiores... vestido de árabe. Es aceptado como un héroe, a regañadientes, por la oficialidad británica, y recibido con honores por los representantes locales del Imperio, que se aprestan —dignos descendientes de Disraeli— a manipularlo como a un pelele. A todo esto, el héroe ya lleva su herida, Aquiles ha tomado conciencia de su talón: "Me vi obligado a matar a dos amigos... y eso *me gustó*".
Si el primer "movimiento" construye al héroe, en una línea perpetuamente ascendente que remite a las novelas clásicas "de aprendizaje" (otra vez Dickens), el segundo lo deconstruye, o más bien lo destruye al hacerlo chocar contra la doble pinza de la propia culpa originaria, por un lado, y por otro un orden cósmico —el tablero de la alta política internacional, la determinación histórica— que lo supera y lo pulveriza. Del orden ascendente y en expansión del siglo XIX hemos caído en el desorden del siglo XX, donde la solidez de las grandes utopías se disuelve en el aire del desierto. De Dickens a los "viajes de la conciencia" de Joyce y Conrad, que no por nada a Lean se le fue la vida persiguiendo a *Nostromo*. De los grandes espacios abiertos de la primera parte, al desierto como laberinto.

**Fin del viaje: de los Urales a Chandrapore, con escala en Irlanda.** Tras llegar a la cumbre, ya no se puede sino descender: de *Doctor Zhivago* (1945) a *Pasaje a la India* (1984), pasando por *La hija de Ryan* (1970), el resto de la obra de Lean alterna grandes momentos, muchos de ellos inolvidables y hasta sublimes, con "metidas de pata" tan grandes como sus películas, muchas de ellas inolvidables y hasta ridículas. Lo mejor hay que buscarlo en la primera y la última parte de *Zhivago*, cuando se abren las compuertas de la emoción y el melodrama y, bajo la batuta de Maurice Jarré (uno de los más gloriosos temas de amor jamás compuestos para cine), todo se humedece: los cielos de Moscú y los Urales, los ventanales empañados, los ojos de Sharif, y Julie Christie en el colmo de su nostálgica belleza. Y los lacrimales de los agradecidos espectadores, por supuesto. *El que no llora es un KGB*. A *La hija de Ryan* le sobra por lo menos una hora y media, los guerrilleros del IRA son casi más siniestros y clownescos que los de *El juego de las lágrimas*, y lo que Lean hizo con Mitchum merecería que Mitchum hiciera con él lo mismo que con Shelley Winters en *La noche del cazador*. Sin embargo, la pasión extramatrimonial de Sarah Miles desborda de una imaginería romántica digna, esta vez, del otro Lawrence, el D. H. de *El amante de Lady Chatterley*.
*Pasaje a la India* se desarma en la segunda mitad, pero en la primera afloran, como nunca, el romanticismo animista de Lean, que convierte a las noches, los ríos y las grutas de la India en protagonistas del film (como antes el desierto de *Lawrence*, las estepas de *Zhivago*, los acantilados de *Ryan*), y una sensibilidad que no dudamos en calificar de femenina —a no escandalizarse: repasar *Breve encuentro, Summertime*, los mejores momentos de *Zhivago* y *Ryan* y hasta los repliegues de la personalidad de Lawrence— y que le da al film una cualidad trémula e íntima. En todos estos films brilla, por otra parte, el arte inigualable —en las antípodas de lo decorativo— del enorme Freddie Young, su iluminador de cabecera, que no por nada había sido el fotógrafo de la vangoghiana *Sed de vivir* de Minnelli.

**Y siga, siga, siga el viaje...** Parafraseando a André Bazin, que allá por los años 50 indagaba si era posible ser "hitchcocko-hawksiano", podríamos preguntarnos hoy: ¿se puede ser *rosse-leaniano*? Rossellini o Lean, dos modelos opuestos, dos ideas del cine radicalmente divergentes que los *Cahiers du cinéma*, en su etapa más furiosa —pecadillos de juventud— plantearon, entre otras oposiciones, como excluyentes. Esto o lo otro, como si el cine —el arte— fueran un *cuarto oscuro,* donde se está obligado a optar por una u otra boleta. Rossellini y Lean, John Ford y Cassavetes, Tarkovski y Jerry Lewis, Syberberg y John Woo, Bresson y Billy Cristal. El cine no es un cuarto oscuro, es una casa sin fronteras. Un barrio para todos. ■

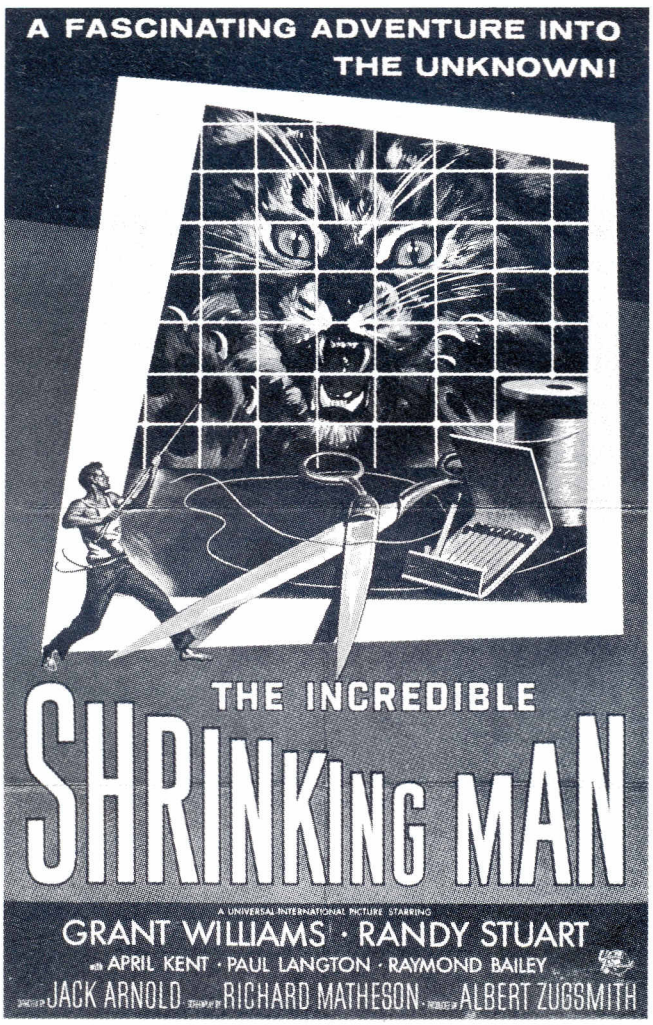
**Videografía de David Lean**

*Brief Encounter* (Breve encuentro, 1945)
*The Sound Barrier* (La barrera del sonido, 1952)
*Summertime* (Tiempo de verano, 1955)
*The Bridge on the River Kwai* (El puente sobre el río Kwai, 1957)
*Lawrence of Arabia* (Lawrence de Arabia, 1962)
*Doctor Zhivago* (Idem, 1965)
*Ryan's Daughter* (La hija de Ryan, 1970)
*A Passage to India* (Pasaje a la India, 1984)

# Fantasía y terror en video

por Gustavo Noriega

Richard Matheson es uno de los grandes escritores de ciencia ficción de los años 50. Para Matheson, como para Borges la democracia, la monstruosidad es un abuso de la estadística. Para mostrar esto cambia las condiciones del resto del mundo; el invariante, entonces, representa lo anormal y repulsivo: nosotros. Ejemplo: en una novela memorable, *Soy leyenda* —malamente llevada al cine dos veces, por Vincent Price y Charlton Heston respectivamente—, por alguna mutación la población mundial se convierte al vampirismo. El único no afectado —un ser como usted o yo, señora, señor— es perseguido como lo que es: una anormalidad inadmisible. Sus últimas palabras son la puesta en conciencia de esa nueva situación: "Soy leyenda". Matheson adaptó otra de sus mejores novelas para que el director Jack Arnold la lleve al cine en 1957. El resultado es una de esas maravillas que cierto cine fantástico americano dejó como perlas olvidadas en un cajón: *El increíble hombre menguante* o, como se conoció en su estreno entre nosotros, *El hombre increíble*. Scott Carey —un ciudadano común y corriente— sometido accidentalmente a los efectos de una nube radiactiva, sufre un empequeñecimiento progresivo. El pasa a ser para el mundo un fenómeno pero —aquí viene la inversión mathesoniana— el mundo cotidiano para él (y para los espectadores) se convierte en una pesadilla siniestra. Simpáticos gatitos y minúsculas arañas pasan a ser amenazas enormes; la rendija entre dos tablas, un abismo infranqueable. No se salva de esa "monstruización" de la vida de todos los días ni su cariñosa y abnegada esposa que, a partir de cierto tamaño, tiene la voz demasiado estruendosa para los diminutos oídos de su marido. De los venenosos dardos que la película arroja sobre la vida común, mi favorito es esta escena: Scott —todavía de una altura razonable— y su esposa se enfrentan finalmente a la certidumbre de que el pobre hombre está reduciéndose. Su mujer le garantiza que siempre se ocupará de él. Para corroborarlo utiliza la alianza de Scott como símbolo de unión. "Mientras lleves este anillo, yo..." y no puede terminar de decir la frase porque el anillo cae al suelo, ya demasiado grande para el menguante dedo de su marido.




Si Matheson es un poeta de la monstruosidad, el director Arnold (*El monstruo de la laguna negra*) es un mago de la vieja y gloriosa clase B que llenó de placer tantas tardes de sábado. Películas de menos de una hora y media, sin el beneficio del color, destinadas a cubrir la segunda parte de una doble función, pero contadas con la maestría de un sacerdote de tribu. En *El increíble hombre menguante* no sólo tenemos el relato fluido y apasionante sino una magnífica ilusión en el cambio de dimensiones: a través de sobreimpresiones, posiciones de cámara y decorados cada vez más grandes, nos convencemos de la miniaturización de Scott sin dejar de ver la película a través de sus ojos.

Scott Carey, el increíble hombre menguante, luego de desesperaciones y luchas, se enfrenta con su destino infinitesimal. Hay una filosofía simple pero no barata, a la que cualquiera de nosotros se ha entregado bajo el cielo estrellado, alguna noche de verano, tumbado boca arriba en la playa. Es un fluir del pensamiento que combina la certidumbre de nuestra insignificancia con la posibilidad de algún orden que le otorgue sentido a tanta distancia en espacio y tiempo. Ese pensar maravillado al que se refirieron desde Kant hasta el más prosaico de los turistas marplatenses es el consuelo final de Scott; la posibilidad de que a tantos mundos posibles allá lejos les corresponda otro tanto acá adentro, de lo infinitamente grande a lo infinitamente minúsculo. "Para Dios no existe el cero. Yo existo", dice nuestro reducido héroe y, como al Sísifo trágico que remonta una y otra vez la piedra hasta la cima de la montaña para que vuelva a caer irremediablemente, hay que imaginarlo feliz. Así lo muestran Arnold y Matheson: con un optimismo contagioso sale de su casa y enfrenta mundos desconocidos.

Chiquitito y épico, Scott Carey representa con su triunfo a la película misma, una miniatura de 80 minutos en blanco y negro que es, en su pequeñez, una gran obra. ■

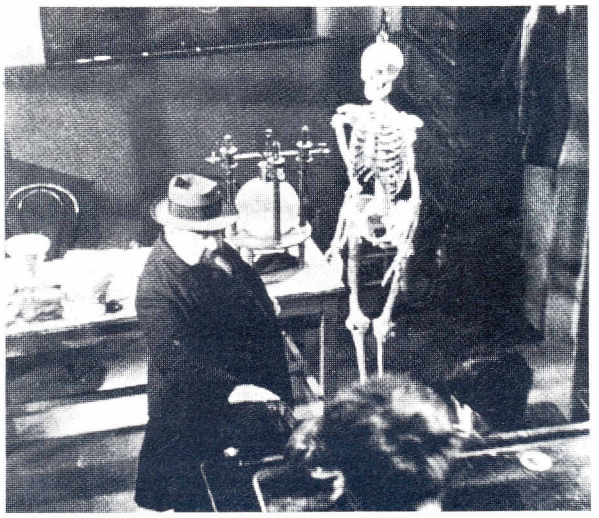
**The Incredible Shrinking Man** (*El increíble hombre menguante*). EE.UU., 1957, dirigida por Jack Arnold, con Grant Williams, Randy Stuart y April Kent.

## Cero en conducta
*Zéro de conduite*

**Francia, 1932, escrita y dirigida por Jean Vigo, con Jean Dasté, Robert Le Flon, Louis Lefebvre, Constantin Kelber, Gérard de Bédarieux.**

*Siempre me ha parecido más atractiva la idea de incendiar un museo que la de abrir un centro cultural o fundar una catedral.*
Luis Buñuel

*A la edad de seis años debí interrumpir mi educación para asistir a la escuela.*
Mark Twain



**La política de las emociones.** Barthes afirmaba que los textos de Proust lo emocionaban profundamente y que, por lo tanto, nada podía decir sobre ellos. Uno debería callar lo mismo ante las películas de Jean Vigo; porque rara vez el cine ha sido capaz de suscitar una emoción en apariencia tan pura, tan primitiva y tan incondicional como en estos films. Y sin embargo, es preciso dar cuenta de esa emoción. Resulta absurdo negarse al análisis aduciendo que destruye el encanto de la obra. No se mira una película, pongamos por caso *Cero en conducta*, como se admira la mole inefable del glaciar Perito Moreno. Pongamos por caso. Quizá pueda atrofiarse voluntariamente la conciencia analítica ante un film, pero no es posible sustraerse completamente al análisis porque (aun en la visión más ingenua) el espectador no deja de ser un sistema de códigos culturales. La visión pura no existe y, si esto es así, entonces el placer estético se enriquece en la medida en que nuestra conciencia cultural se amplía. No se trata de un afán quirúrgico —porque no hay en esto ninguna pretensión de cientificidad— sino de comunicar la propia emoción en tanto espectador. No se trata de eliminar la subjetividad, sino de hacer entrar la arbitrariedad de la experiencia privada en el circuito de los discursos. Y sin duda, puede haber tanta pasión en un pensamiento como en un goce. Negarse a racionalizar las propias emociones de espectador es negarse a ejercer la pasión de la lectura.
Tanto más en un film donde se plantea un concepto absolutamente político (es decir, no ingenuo) de las emociones. "Pequeños diablos en el colegio", subtitula *Cero en conducta*. Pero no se trata aquí de nombrar una travesura; más bien se consigna su valor político. Jean Vigo subvierte el carácter inofensivo de la inocencia infantil. No porque estos niños pierdan el candor, sino porque el candor deja de ser una especie de minusvalía. "Complot de niños", dice otro subtítulo. Este es uno de los pocos films en la historia del cine que posee una mirada subversiva sobre la infancia, que la piensa como lugar de la rebelión. Quiero decir: la infancia y la adultez no son aquí edades del desarrollo sino categorías políticas enfrentadas.

**Angelitos caídos.** El director del colegio no es otra cosa que un niño con traje y barba. ¿En qué se diferencia de los


**Los viejos *Amantes* aún están disponibles.**

**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**

**O haciendo señales de humo**

demás? En todo caso, quiere presentarse como un modelo de conducta; pretenderá hacernos creer que él es la imagen de aquello en que los niños se convertirán en tanto hombres de bien. Por eso su retórica insistirá sobre las "responsabilidades morales" que el colegio tiene para con los estudiantes bajo su tutela. Pero es precisamente esa actitud paternal la que lo delata: este adulto prematuro es un niño anquilosado ("Vergüenza para los que mataron en la pubertad lo que habrían podido ser", escribirá Vigo). Sabemos, como saben los niños, que su apariencia amigable es una farsa. No hay ninguna semejanza entre este individuo y los niños; su contextura física similar no hace más que acentuar la distancia mental que los separa. Inversamente, el bedel Huget es un adulto aniñado que se divierte imitando a Chaplin. En palabras del director: "El bedel Huget sucumbe al encanto de los niños. Es como si fuera uno de ellos". Un preceptor que no postula ningún precepto de conducta sino que se deja arrastrar por el torrente de desorden. Es más, lo promueve. El bedel Huget puede convertir una aburrida excursión de boy scouts en una fiesta, sólo para perseguir a una dama: la multitud de niños corriendo desordenadamente detrás del enamoradizo preceptor, asaltando la calma de las calles, constituye la más gozosa asunción del caos desde la insólita invasión vacuna que liderara Keaton en *Go West*.
Tarruella escucha ecos de Raúl González Tuñón en *L'Atalante*. Es que Vigo milita en el mismo tono menor, la misma poesía atorrante e irreverente. El mismo orgullo por el margen. Estrenado en 1932 y prohibido en seguida, *Cero en conducta* es un film tirabombas. Una celebración de la revuelta. Un poema surrealista en clave anarquista, cercano —en este sentido— a *Un chien andalou*. Vigo concibe su film con el mismo espíritu destructivo con que su admirado Luis Buñuel definía al suyo: como "un desesperado, un apasionado llamamiento al crimen". Subversión es la palabra clave en Jean Vigo. La subversión es asistemática, inconstante, imposible de ser recuperada por la institución. Y los niños saben "quizá de forma difusa" que no hay manera de entrar en razones con las autoridades del colegio. Ellos dicen: "Todo se comparte en un complot", pero no se trata de cooperar en una causa común que pronto devendría un decente bien común; se trata de una solidaridad sin estatuto y, por lo tanto, de una comunidad más espontánea y más intensa. Escapar a la decencia: en *Cero en conducta* hay un motín de niños, una horda infantil tal vez, pero nunca un espíritu de cuerpo y, mucho menos, una corporación. Nada que llegue a fijarse. Anárquica en cuanto a sus postulados, surrealista en su narración, la estructura misma de *Cero en conducta* actúa como sus vandálicos protagonistas: en desorden y sin justificación. Hay cierto caos narrativo; Vigo rompe con la estructura de montaje orgánico a lo Griffith, en donde cada parte es un componente diferenciado (es decir, jerarquizado) de un todo. Practica la atomización, una suerte de balcanización estética. Ninguna convergencia de sentidos, más bien, una fuga constante. Y en esa dinamitación del relato, de los códigos que hacen posible el sentido, se constituye la subversión del discurso poético. Jean Vigo es el poeta de la sedición.

**Niños maleducados.** "Es necesario vigilarlos", dice el Director. Vigilar y castigar. Disciplina. Es decir: ordenar y distribuir; cada individuo en su lugar y en cada lugar un individuo. Foucault escribe: "Táctica de antideserción, de antivagabundeo, de antiaglomeración. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos 'dóciles'". El axioma que subyace al film de Vigo es que toda institución educativa (disciplinaria) es, ante todo, una instancia de control. ¿Qué es lo que se domestica en la educación? El niño educado es un niño bajo control. Encauzar es "dar cauce". Pero debería ser, también, "proporcionar una causa"; por lo tanto: definir una eficacia y una utilidad. En *Cero en conducta*, ya se dijo, sólo hay una pulsión de desorden totalmente descontrolada. O mejor, gozosamente descontrolada. Como si quisiera desmentir el lamento de Breton, Vigo afirma que el escándalo aún existe.
Por supuesto no hay ningún panfleto en el film de Vigo. "Revolución o muerte", anuncian los complotados enarbolando un estandarte con la calavera y las tibias en cruz. Pero en seguida queda claro que sólo quieren divertirse. Niños apasionados enfrentados a adultos hipócritas y autoritarios. Sin embargo esto tampoco es *Bugsy Malone*, señores. Ni *Melody*. Ni cualquiera de esos films en donde la infancia es un estado de pureza pasajero. Estos niños rebeldes no respetan nada: son la piel de Judas. Se enfrentan al Director, arruinan la celebración del colegio y golpean al Intendente. Si no hay ninguna reivindicación, ninguna alegoría sobre el poder, es porque la naturaleza tirabombas del film no radica en la confrontación de los bandos sino en la furia liberadora del enfrentamiento.
"Se tiene el mundo que se merece", escribía Jean Vigo. ¿Adónde van estos niños que se escapan por los tejados? No tienen ningún lugar adonde ir. Pero la ausencia de teleología no parece una carencia sino una emancipación. Se han librado de la dictadura de una dirección: ya no los amenaza la imposición de tener que ir hacia alguna parte. Como Rimbaud, Vigo apuesta por un razonado desarreglo de todos los sentidos. O en todo caso, en sus palabras: se trata de "ver con otros ojos que los habituales".
"Buñuel es terrible", dice Jean Vigo y hay que tomar eso por un elogio. Pero es que Vigo también resulta terrible. Lo anima esa misma "poesía salvaje".
A la salud de un espíritu libre. ■

**David Oubiña**

KINEMA presenta

Colección "Los Grandes Maestros".
**LA INFANCIA DE IVAN**
de A. Tarkovsky. León de oro Venecia /62.
**BEGGAR'S OPERA**
de Peter Brook con Laurence Olivier.
**CASCO DE ORO**
de Jacques Becker con Simone Signoret.
Colección el Cine y la literatura.
**EL DIABLO Y LA DAMA**
de Claude Autant-Lara con Gerard Philipe

Colección Cine de Hoy.
**MAURICE** de James Ivory
(Mansión Howard y Mr. and Mrs. Bridge)
**REQUIEM PARA UN CAMPESINO ESPAÑOL**
de Francesc Betriú con Antonio Banderas, Fernando Fernán Gómez.

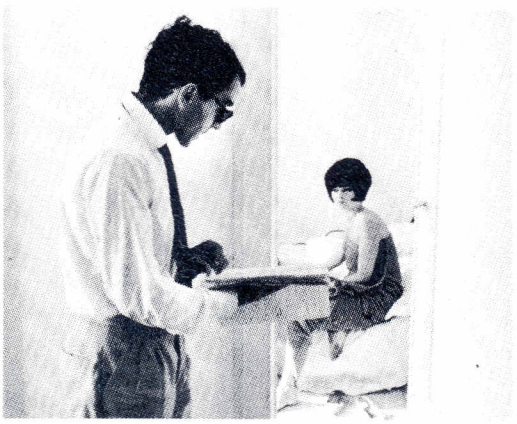
OBRAS MAESTRAS DEL CINE UNIVERSAL
San Juan 1386 - 2º Piso Dto. 5 - Tel.: 304-6783

KINEMA

## El desprecio
## *Le mépris*

**Francia-Italia, 1963, dirigida por Jean-Luc Godard, con Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance y Fritz Lang.**

Hay varias películas en *El desprecio*, cada una de ellas cruzando miradas, formulaciones y puestas distintas.
1) Godard consigue narrar la primera tragedia cinematográfica resuelta con los personajes caminando, recorriendo interiores y exteriores y contemplados desde una posible filmación de la *Odisea*.
Más de media hora dura la escena entre Camille (Brigitte Bardot) y Paul (Michel Piccoli) encerrados en el departamento, transmitiendo el recuerdo de Jean-Paul y Jean Seberg en *Sin aliento*. Desde su lugar de realizador de la nouvelle vague, Godard intenta mostrar la filmación de una película, mostrándonos más de una vez la cámara. Estamos en una ficción, nos dice Godard, y una ficción a su manera descarta la invasión del realismo posibilitando la inmediata representación. Camille, Paul, Jerry (Jack Palance) y Lang representan la *Odisea* en los descansos de filmación y en las conversaciones previas y posteriores. Cinecittá aparece en ruinas, los interiores ofrecen estatuas y efigies y el mar resuelve los momentos transitivos que nunca muestra Godard, actuando como fuera de campo de las acciones. En el microcine, Lang afirma que los dioses controlan la situación: imágenes de Neptuno, Prometeo, Ulises y Minerva vigilan los movimientos y señalan los destinos de cada uno de los personajes. Godard destruye el riesgo cultural de *El desprecio* en el momento en que en la pantalla Penélope es suplantada por una mujer desnuda en el agua. "¿Alguien entenderá esto?", le pregunta Jerry a Fritz. Un film que se está haciendo y que no vemos y otro film que se hace y que recorre nuestra mirada. El espacio de la tragedia en los mismos interiores con la utilización del back projecting. El uso del color en la primera escena- —íntima, seductora, desmesurada en Godard— que varía sus tonalidades del rojo al celeste y luego al azul. Nunca gratuitas en Godard. Detenerse en los colores de los sillones y marcos de puertas y ventanas en una escena posterior y en la vuelta a las distintas tonalidades sobre el rostro de Camille. La tragedia en interiores: Paul vestido sólo con una toalla, a la manera de una túnica, saliendo del baño. La secretaria de Jerry, encarnando a un coro que remarca los dislates del poderoso y comenta a los otros el estado de ánimo del productor. Camille toma sol desnuda con una falsa decoración de estudios detrás suyo: otra vez, nos dice Godard que estamos ante una película. Una película que se está realizando sobre la marcha. "Un film haciéndose", decía un cartel de *La chinoise*. *El desprecio* fluctúa entre la película hecha y la película por realizar. Godard jamás cae en la fácil división para que inmediatamente nos demos cuenta del juego. Entramos en el juego y la pasamos muy bien.
2) Hay otra película que tiene relación con la cita, siempre presente (mejor dicho, omnipresente) en esta etapa del cine de Godard. Afiches de *Vanina Vanini*, *Río Bravo* y *Psicosis* en las paredes derruidas del estudio, Griffith y Chaplin para volver a la pasión perdida, Piccoli con el sombrero de llevaba Dean Martin en *Dios sabe cuánto amé*, libros sobre Lang leídos en la bañera y una leyenda con una frase de los hermanos Lumière bajo la pantalla del microcine. La cita en Godard siempre lleva a la reflexión. Muchos años antes de *El estado de las cosas* y *The Player*, Godard nos contaba la crisis del cine y los intereses de los productores. Nada más ridículo que Jerry y su librito de frases célebres. "La industria cinematográfica perdurará", dice Paul. Una escena monstruosa ofrece una estúpida canción italiana de la época, mientras todos los personajes permanecen asombrados. Sin subrayar nada, la escena se juega en un cine donde no hay película alguna sino la tonta demostración de una cantante de la Isla de Capri mientras algunas parejas bailan a su alrededor. Como siempre ocurre, mientras otros directores recién llegan, Godard ya había estado antes. Y no es un "alegato" el costado principal de *El desprecio*. Es un cine libre que todavía se podía hacer, en cinemascope y producido por el zar tano Carlo Ponti.
3) Por si fuera poco, dos documentales se alternan en las imágenes. Como antes con Melville en *Sin aliento* y luego con Fuller en *Pierrot, le fou*, Godard necesita a Fritz Lang para interpretar a Fritz Lang. Mucho antes que Wenders en *El amigo americano* con sus directores amados. Lang nos cuenta su visión del cine y nos enteramos de su historia "real" y pasada con cuatro o cinco frases. No más. Las necesarias. Godard toma a Lang para contarnos por donde venía la política de autor. "Esta es la batalla del hombre contra los dioses y la lucha del hombre al rebelarse contra su destino", dice Lang sobre la *Odisea* para aclararnos el punto de vista de su propio cine. Lang encarna al oráculo de la tragedia, al permanente consultor de Paul y Camille. Ver caminar a Lang, vestido como si el tiempo no hubiera pasado, suscita una permanente emoción y remarca la inquietud de recordar a un cine que ya no existe. Camille es Brigitte Bardot pero con la cámara de Godard es la efigie sin imperfecciones de BB. Godard la filma como antes lo hiciera con Anna Karina, desde la posibilidad de sustraer las escenas en que participa y registrar un documental sobre su figura. Primeros planos de una belleza apabullante, recorrida por una cámara que se aquieta ante el cuerpo de Brigitte, nunca tan cercano como en *El desprecio*. Godard no permite alteraciones del montaje cuando filma a BB. Cuando BB toma sol desnuda es BB achicharrándose al sol. Cuando BB cambia su peinado es BB que pasa del pelo rubio al negro. Cuando BB muere al final es BB muerta en un accidente. Godard consigue filmar a Brigitte Bardot como nunca. Adieu, Roger Vadim.
4) Por supuesto, *El desprecio* es un Godard puro. Y es mucho para estos días. ■



**Gustavo J. Castagna**

CINE CLUB

# LA MAGA

**IFT - Boulogne Sur Mer 547**
**Tel. 962-9420 / 961-9562**

Asóciese al
Cine Club La Maga

Preestrenos
todos los martes en dos funciones
y
domingos una función

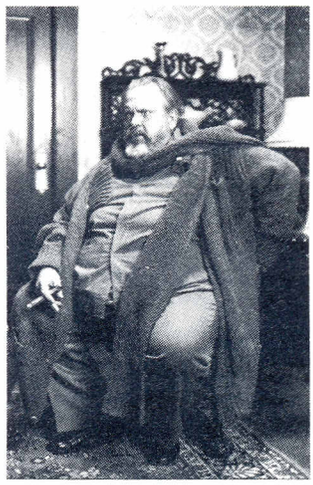
Ciclos de revisión
los jueves, 19 horas

**Informes e inscripción: Boulogne Sur Mer 547**
**Tel. 962-9420 / 961-9562**

**Auspicia IFT**

# La posada maldita

**Un programa de radio de *El Amante***



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

**Producción:** Roberto Juan Ferro

**Martes y jueves de 13 s 14 hs.**
**Radio Cultura. 97.9 MHZ**

En Septiembre los **5 Sentidos** llegan en...

# El último tren

canal **15**

CableVisión
LA MEJOR OPCION

**Sábados 22 30 hs**

**Sinfonia Producciones**

# Otras yerbas

**Pasajero 57** (*Passenger 57*)EE. UU., 1992, dirigida por Kevin Hooks, con Wesley Snipes.

Esta película es un soberano bodrio. Pero sirve —como todo, si uno tiene ganas— para reflexionar. Que en realidad *Duro de matar* (su obvia inspiración) no es una película muy fácil de lograr satisfactoriamente. Que hace falta algo más que una situación límite y un héroe para mantener la atención del espectador. Desde que Bruce Willis, el héroe de *Duro de matar*, me traicionó prestándose a una burda farsa para Robert Altman (*The Player*) me siento como un tonto novio despechado. Lo odio pero nadie puede reemplazarlo. ■

**Gustavo Noriega**

**Stalin**, EE.UU., 1992, dirigida por Ivan Passer, con Robert Duvall, Maximilian Schell y Joan Plowright.

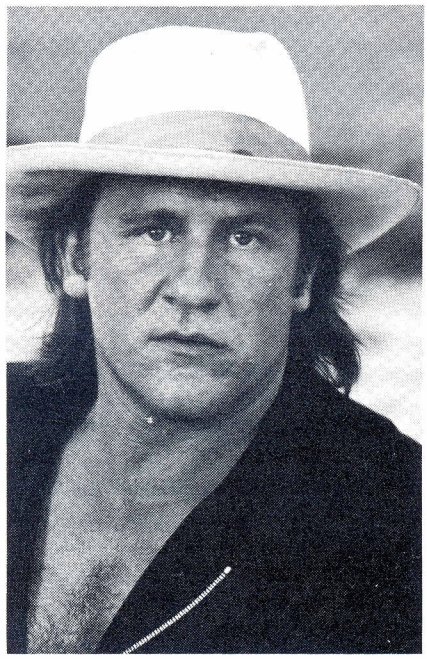
Casi tres horas para contar cerca de cuarenta años en la vida de Stalin son demasiado tiempo según la visión sectaria del exiliado checo Ivan Passer. En cambio, detenerse en la figura de Robert Duvall es un placer que uno no tiene todos los días. Con su desbordante caracterizacióm, el amante del tango ridiculiza a Maximiliam Schell encarnando a Lenin y al gracioso Trotsky, salido de La Paz un sábado a la noche. *Stalin* parece una vieja película de espionaje y de intrigas palaciegas en lugar de la gesta histórica que podría haber sido, aún desde la mirada crítica de Ivan. Con buenos momentos y con algunos abusos por la repetición de esquemas argumentales (conspiración tras conspiración), la producción televisiva de HBO acerca al siniestro personaje que aún aguarda nuevas versiones lejanas a la pasteurización y a la visión fanática. A favor o en contra de Stalin. ■

**Gustavo J. Castagna**

**Mi papá es un héroe** (*Mon père ce héros*), Francia, 1992, dirigida por Gérard Lauzier, con Gérard Depardieu.

A riesgo de ser objeto de burla por parte de mis compañeros de redacción durante el resto de mis días debido al acto que estoy a punto de cometer, nuevamente me juego: a los amantes de las comedias les recomiendo este simpático bodrio que trata del simple tema de las vacaciones de un padre joven separado y su bella hija adolescente en una isla paradisíaca.
El detalle oculto —y que la distingue del montón— es que el padre en cuestión es Gérard Depardieu. Con *Mi papá es un héroe* ocurre lo mismo que con *Matrimonio por conveniencia* de Peter Weir. Ahora, preparen los baberos. En las dos películas se produce el siguiente efecto: su ternura, su sonrisa, su desmesura, su gordura y su vitalidad se adueñan de todo. Depardieu se adueña de la película y del espectador que incondicionalmente ríe o se emociona ante cualquiera de sus monerías como si estuviese bajo un efecto hipnótico. Sus recursos actorales son tan poderosos que bastan para sostener casi cualquier film y, en particular, hacer que esta película resulte sumamente divertida y encantadoramente tierna. Y, lo más importante, bastan también para enamorar a esta humilde redactora. Basta, me empalagué. Pero, ¿cuándo se estrena otra con el gordo? ■

**Flavia de la Fuente**



**Agradecimiento**

Se agradece —tarde pero seguro— a los videoclubes American Hot y Video Store por el préstamo de material destinado a la nota sobre video porno firmada por Guillermo Ravaschino en el número anterior.

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

# Las buenas, las malas y las feas

| Título | Director | Editor | Quintín | Flavia | Noriega | Castagna | Pagés | Ricagno | Bernades | García |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Beldades nocturnas | R. Clair | Círc. Cultural | | | | | 4 | | | 5 |
| Cool World -El mundo de Holly | R. Bakshi | AVH | 3 | 5 | | 5 | | 5 | | |
| Crónica de un gran amor | M. Antonioni | Círc. Cultural | | | | 9 | 5 | | | 9 |
| Cuentos de la luna pálida de agosto | K. Mizoguchi | Epoca - Blakman | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | | 10 | 10 |
| Cyrano de Bergerac | J. P. Rappenau | Omega | 6 | 8 | | | | 8 | | |
| David y Lisa | F. Perry | Arte Video | | | | 5 | 5 | | | 6 |
| Decepción | R. Rossen | Epoca | 8 | | | 7 | | | | 8 |
| Demencia 13 | Memories | F. Coppola | | | 6 | 6 | | | 6 | 4 |
| Desde el abismo | F. Ayala | Video Films | | | | 1 | 1 | | 1 | 2 |
| Día de fiesta | J. Tati | Epoca | | 10 | | | 8 | 9 | | 7 |
| Disparen sobre el pianista | F. Truffaut | Arte Video | 8 | | | 9 | 9 | 9 | 9 | 9 |
| Drácula | F. F. Coppola | AVH | 8 | 10 | 10 | 9 | | 10 | 6 | 6 |
| El caso María Soledad | H. Olivera | Gatividéo | 3 | | 4 | 2 | | | 1 | |
| El cuerpo del delito | U. Edel | Transeuropa | 1 | 2 | | | | | 2 | |
| El dependiente | L. Favio | Blakman | 10 | 10 | | 10 | 10 | 10 | 9 | 9 |
| El desprecio | J.-L. Godard | Renacimiento-Epoca | 10 | 10 | | 10 | 8 | 10 | 8 | 9 |
| El guardaespaldas | M. Jackson | AVH | 7 | 7 | 7 | 6 | | | | |
| El matrimonio es un crimen | B. Taylor | Omega | | 4 | | 4 | | | | |
| El refugio | F. Lang | Cobi | 8 | 9 | | | | | 7 | 7 |
| El romance del Aniceto y la Francisca | L. Favio | Blakman | 9 | | | 10 | 9 | 9 | 10 | 9 |
| El último tren | J. Sturges | Cobi | | | 7 | | 7 | | 8 | 8 |
| Escape en la oscuridad | M. People | LK-Tel | | | | 4 | | | | |
| Extraños en un tren | A. Hitchcock | Memories | 9 | 8 | 8 | 8 | 9 | 9 | 9 | 9 |
| Fuerte Apache | J. Ford | Cobi | 10 | 10 | 10 | 9 | 10 | | 9 | 8 |
| Héroes por azar | P. A. Robinson | AVH | 3 | 4 | | | | 4 | | |
| Hiroshima, mon amour | A. Resnais | Arte Video | 5 | 8 | | 6 | 6 | 8 | 7 | 5 |
| Indochina | R. Wargnier | Transmundo | 4 | | 3 | | 3 | | | |
| Juegos de seducción | Omega | D. Beaird | | 5 | 3 | | | | | 4 |
| Jules y Jim | F. Truffaut | Blakman | 8 | 9 | | 10 | 10 | 10 | 7 | 10 |
| La balada de Sad Café | S. Callow | Transeuropa | | | | | | 5 | | |
| La bella y la bestia | J. Cocteau | Blakman | | | | 5 | | 6 | | 4 |
| La carga de la brigada ligera | M. Curtiz | Cobi | | | | | 6 | | 7 | 7 |
| La fiaca | H. Olivera | Video Films | 5 | | 4 | 4 | 1 | 4 | 1 | |
| La fuente del deseo | J. Negulesco | Renacimiento | | | | | 2 | | | |
| La fuga del loco y la sucia | J. Hough | Gatividéo | 7 | | | 7 | | | | |
| La secta | M. Soavi | Lucian | | | 7 | 6 | | | | |
| La última flecha | J. Newman | Cobi | | | | | | | | 7 |
| La verdad increíble | H. Hartley | Transeuropa | 7 | 7 | | 7 | | 8 | 8 | |
| La voz de la luna | F. Fellini | AVH | 8 | 8 | 7 | 8 | 8 | 8 | 7 | 5 |
| Lawrence de Arabia | D. Lean | Epoca | 8 | | 10 | 6 | 6 | 10 | 10 | 6 |
| Los imperdonables | C. Eastwood | AVH | 9 | 10 | 9 | 9 | 9 | 9 | 9 | 9 |
| Mientras duerme Nueva York | F. Lang | Epoca | 6 | 8 | | 8 | 7 | | 9 | 8 |
| Muerte silenciosa | M. Orfini | Pentha | | | | 5 | | | | |
| No habrá más penas ni olvidos | H. Olivera | Video Films | | | 5 | 5 | 4 | 5 | 3 | 5 |
| Obsesión | L. Visconti | Memories | | | | 9 | 8 | 10 | 7 | 8 |
| Plan 9 del espacio sideral | Ed Wood Jr. | Arte Video | | | 1 | 1 | | 1 | | |
| Policía criminal | B. Duke | Transeuropa | 5 | | | | | 8 | 7 | 5 |
| Puerta de lilas | R. Clair | Círc. Cultural | | | | 5 | 5 | 7 | | 7 |
| Querida, agrandé al bebé | R. Kleiser | Gatividéo | | | | | | 2 | | |
| Riff Raff | K. Loach | Transeuropa | 7 | 7 | | 5 | | 7 | 7 | 4 |
| Sr. y Sra. Bridge | J. Ivory | AVH | 7 | 8 | | | | 5 | | |
| Stalin | I. Passer | AVH | 5 | 6 | 6 | 6 | | | | |
| Traficantes | P. Schrader | Gatividéo | | | | | | | 7 | |
| Transilvania, mi amor | J. Landis | AVH | 3 | 6 | 7 | 2 | | 7 | | |
| Un ángel en mi mesa | J. Campion | AVH | 9 | 10 | 7 | 7 | 7 | 10 | 8 | |
| Un maldito policía | A. Ferrara | AVH | 10 | 10 | 7 | 9 | 9 | 10 | 9 | 9 |
| Un milagro para Lorenzo | G. Miller | AVH | 9 | 8 | 8 | 7 | | 8 | 8 | |
| Una mujer sin amor | L. Buñuel | Arte Video | 9 | 8 | | 9 | | | 8 | 8 |
| Verano del 62: fin de la inocencia | R. Mulligan | AVH | | 5 | | | | | | 6 |
| Vida de solteros | C. Crowe | AVH | 7 | 7 | | | | 6 | | |

Video
del Angel

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

Vidt 1980 (casi esquina Güemes)
Reservas y consultas al 478-2970

*Ciclo de cine. Agosto / septiembre de 1993*

# Ultima fila

## *Cine Club Lourdes. Canale 1448, San Martín.*

Programación: Charles Chaplin un genio del cine

Sábado 21 de agosto 20.30 hs.
*El bono* (The Bond, 1918)
*Armas al hombro* (Shoulder Arm, 1919)
*Idilio campestre* (Sunnyside, 1919)
Sábado 28 de agosto 20.30 hs.
*Un día de placer* (A Day's Pleasure, 1919)
*El pibe* (The Kid, 1921)
*Los ociosos* (The Idle Class, 1921)
Sábado 4 de septiembre 20.30 hs.
*Día de pago* (Pay Day, 1923)
*Una mujer de París* (A Woman of París, 1923)
Sábado 11 de septiembre 20.30 hs.
*La quimera del oro* (The Gold Rush, 1925)
Sábado 18 de septiembre 20.30 hs.
*El circo* (The Circus, 1928)
Sábado 25 de septiembre 20.30 hs.
*Luces de la ciudad* (City Lights, 1931)
Sábado 2 de octubre 20.30 hs.
*Tiempos modernos* (Modern Times, 1936)
Sociedad de Fomento Lourdes: Calle Canale 1448 (y Perdriel), San Martín a 2 cuadras de Estación Lourdes (F. C. Urquiza)
Entrada libre y gratuita. ■

## *Club de Cine. Sarmiento 1249. Subsuelo.*

Sábado 14: *Vivamos de nuevo* (We Live Again, 1934) de R. Mamoulian; *El ángel de las tinieblas* (The Dark Angel, 1935) de S. Franklin. Castellano.
**Gary Cooper**
Domingo 15: *Noche nupcial* (The Wedding Night, 1935) de K. Vidor; *El caballero del desierto* (The Westerner, 1940) de W. Wyler.
**La mentira del Expresionismo**
Lunes 16: *El gabinete del Dr. Caligari* (Das Kabinett des Dr. Caligari, 1919) de R. Wiene; *Madame Dubarry* (1919) de E. Lubitsch.
Martes 17: *Historias siniestras* (Unheimliche Geschichten, 1919) de R. Oswald; *El castillo de la araña* (Schloss Vogelöd, 1921) de F. W. Murnau.
Miércoles 18: *Nosferatu, el vampiro* (Nosferatu Eine Symphonies des Grauens, 1922) de F. W. Murnau; *Sombras* (Schatten, 1922) de A. Robinson.
Jueves 19: *Nju: pasiones desatadas* (Nju, 1924) de P. Czinner; *El último hombre* (Der Letzte Mann, 1924) de F. W. Murnau.
Viernes 20: *Misterio de un alma* (Geheimnisse einer Seele, 1925) de G. W. Pabst; *Fausto* (Faust, 1926) de F. W. Murnau.
Noches bizarras (23 hs.): *Domingo negro / La máscara del demonio* (Black Sunday/La maschera del demonio, 1960) de M. Bava.
Viernes 21: *Madre Krausse-El infierno de los pobres* (Mutter Krausse Fahrt Ins Glück, 1929) de P. Jutzi; *Metrópolis* (1926) de F. Lang.
Domingo 22: *Lulú o La caja de Pandora* (Lulú o Die Büchse Der Pandora, 1928) de G. W. Pabst; *Nosferatu, el vampiro* (1922).
**El Cinemascope: Revalorización de la pantalla ancha**
Lunes 23: *Los cuatrocientos golpes* (Les 400 Coups, 1959) de F. Truffaut; *Lola* (1960) de J. Demy.
Martes 24: *Jules et Jim* (1961) de F. Truffaut; *Disparen sobre el pianista* (Tirez sour le pianiste, 1960) de F. Truffaut.
Jueves 26: *Hace un año en Marienbad* (L'année dernière à Marienbad, 1960) de A. Resnais; *Lady Macbeth en Siberia* (Sibirska Leidi Magbet, 1962) de A. Wajda.
Viernes 27: *Cartouche* (1961) de P. De Broca; *La princesa de Clèves* (La princesse de Clèves, 1961) de J. Delannoy.
Noches Bizarras (23 hs.): *El falso escultor / Baldazo de sangre* (A Bucket of Blood, 1959) de R. Corman.
Sábado 28: *Rebelión* (Joi Uchi, 1967) de M. Kobayashi; *La fortaleza oculta* (Kabushi Toride No San Akunin, 1958) de A. Kurosawa.
Domingo 29: *El ansia perversa* (A Hatful of Rain, 1957) de F. Zinnemann; *Apocalypse Now* (1976-79) de F. F. Coppola.
Lunes 30: *Los comancheros* (The Comanchers, 1961) de A. Mann; *El hombre del traje gris* (The Man in the Grey Flannel Suit, 1956) de N. Johnson.
Lunes 31: *Rebelde ternura* (Teenage Rebel, 1956) de E. Goulding; *Las vacaciones de papá* (Mr. Hoobs Takes a Vacation, 1962) de W. Witney. ■

## *Hebraica. Cinemateca Argentina. Sarmiento 2255.*

**Viernes 13, sábado 14, domingo 15:** *Cambio de hábito* de Emile Ardolino.
**Lunes 16, martes 17:** *Algo que parezca amor* de John Schlesinger.
**Miércoles 18, jueves 19:** *Pecados de guerra* de Brian De Palma.
**Viernes 20, sábado 21, domingo 22:** *Cuestión de honor* de Rob Reiner.
**Lunes 23, martes 24:** *El médico de la mutual* de Luigi Zampa.
**Miércoles 25, jueves 26:** *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick.
**Viernes 27, sábado 28, domingo 29:** *Hechizo del tiempo* de Harold Ramis.
**Lunes 30, martes 31:** *Historia de O* de Just Jaeckin. ■

## *Cinemateca. Sala Lugones. Corrientes 1530.*

**Alfred Hitchcock: el período mudo (1925-1929)**

**Sábado 14:** *Cuesta abajo* (1927)
**Domingo 15:** *Virtud fácil* (1927)
**Lunes 16:** no hay función
**Martes 17, miércoles 18:** *El ring* (1927)
**Jueves 19:** *La mujer del granjero* (1928)
**Viernes 20:** *Champagne* (1928)
**Sábado 21:** *El hombre de Man* (1929)
**Domingo 22:** *Chantaje* (1929) ■

Está abierta la inscripción al Primer Concurso de Videos Musicales Argentinos Realizados por Jóvenes que organiza la INJUBA (Instituto de la Juventud de la MCBA) y Music 21. Los postulantes podrán retirar el reglamento en la sede de INJUBA, Florida 165, p. 2. of. 200, Capital Federal (1333), tel. 343-1722, a partir del lunes 2 de agosto, de 9.30 a 16 hs.

Se realizó en el Instituto Nacional de Cinematografía el sorteo mensual del Boleto Oficial Cinematográfico. Los ganadores son: Neicoff, María Luisa ($ 3.000), Muniesa, Pedro Tomás ($ 1.200) y Filppin, Albertina ($ 600). Manden algo.


INTERVISION
PRODUCCIONES

EN POSTPRODUCCIÓN:
• Centro de edición off line (editor y switcher inteligentes) U-Matic high band SP serie BVU con time code. Configuración A/B roll, generador de efectos de 2 y 3 dimensiones, Dynamic Tracking, corrector de color, chroma key y titulación.
Animación computarizada en 2 y 3 dimensiones de alta resolución (24 bit, 16 millones de colores).
Consola de audio de 8 canales (controlable vía editor), delay y reverberador digital, DAT, cinta abierta y más de 3500 efectos sonoros en CD.
• Centro de edición multiformato con editor multievento S-VHS, HI8, U-Matic high band SP, low band, serie Industrial.
• Copiado y transcodificación PAL-NTSC

EN EXTERIORES:
• Unidad móvil con cámaras de 3 CCD, configuración estudio (Trípode, dolly, servos y viewfinder de 5"), unidades controladoras de cámaras, switcher con intercom y tallys, generador de caracteres, monitores portátiles, consola de audio de 8 canales, micrófonos uni-direccionales y omnidireccionales en formato U-Matic high band SP y Betacam. Grupo electrógeno propio.
Videocassetteras portátiles U-Matic high band SP con time code.

**Porque lo importante es la imagen**

**Talcahuano 638 3º E. Tel.: 49-5979 / 40-9506 / 476-0251 / 0256 / 0475**

# PELICULAS EXR

## EXTIENDEN EL RANGO DE SUS POSIBILIDADES

## Nuevos desarrollos de EASTMAN

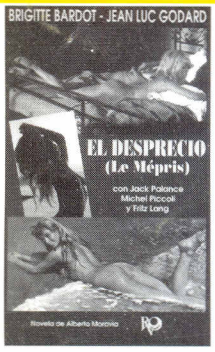
**Películas EXR 200T 5293/7293.**
Tienen la estructura comparable a una IE 100, requiriendo solamente la mitad de luz. Muestra detalles tanto en las altas luces como en las sombras profundas. Tienen una latitud de exposición de hasta 6 pasos, sólidos negros y colores saturados.
Estas son las películas 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 neutrales, negros ricos y verdaderos.

Kodak Eastman Motion Picture Films

# RENACIMIENTO
## PRESENTA

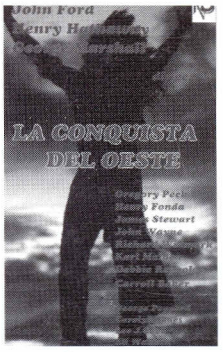
**Un catálogo de 150 películas seleccionadas de la mejor historia del cine**




### EL DESPRECIO
Dir.:JEAN LUC GODARD
Con Brigitte Bardot,Michael Piccolli,Jack Palance,Fritz Lang.Basado en la novela de Alberto Moravia. Cuestionamiento sobre la función misma del cine.

### LA FUENTE DEL DESEO
Dir.:JEAN NEGULESCO
Con C. Webb,D.McGuire, J.Peters,L.Jourdan,R.Brazzi. Inolvidable relato romántico con la Voz,Frank Sinatra e inigualables paisajes italianos filmados por primera vez en Cinemascope. Ganadora de 2 Oscars.

### MOULIN ROUGE TOULOUSE-LAUTREC
Dir.:JOHN HUSTON
Con José Ferrer,Colette Marchand y Zsa Zsa Gabor.Primera biografía de artistas realizada por Hollywood con criterio realista.Obtuvo 2 nominaciones al Oscar




### LA CONQUISTA DEL OESTE
Dir.:JOHN FORD,HENRY HATHAWAY y GEORGE MARSHALL
Con J.Stewart,G.Peck,S.Tracy, H.Fonda,J.Wayne,R.Widmark,K. Malden,D.Reynolds,C.Baker. Estrenada en Cinerama.Obtuvo 3 Oscars y 5 nominaciones.

### EXTRAÑOS EN UN TREN
Dir.:ALFRED HITCHCOCK
Con Robert Walker,Farley Granger,Ruth Roman. Patricia Highsmith,novelista y Raymond Chandler,guionista,convierten a la película en una auténtica obra de arte.

### EL GRAN ESCAPE
Dir.:JOHN STURGES
Con S.McQueen, C.Bronson,R. Attenborough, J. Garner.Famosa superproducción basada en la fuga real de un campo de concentración alemán de oficiales anglo-norteamericanos.

### UN NIÑO ESPERA
Dir.:JOHN CASSAVETES
Con Burt Lancaster,Judy Garland,Gena Rowlands. Encara por primera vez la discapacidad mental infantil.Inolvidable actuación de los niños.

### LA BATALLA DE ARGELIA
Dir.:GILLO PONTECORVO
Monumental testimonio sobre la independencia de Argelia.Ganadora del León de Oro de Venecia y 17 premios internacionales.

### POR LA PATRIA
Dir.:JOSEPH LOSEY
Con Dirk Bogarde,Tom Courtenay , Leo McKern. Poderoso alegato antibélico.Tom Courtenay,mejor actor, festival de Venecia.

### EL INCREIBLE HOMBRE MENGUANTE
Dir.:JACK ARNOLD
Con. Grant Williams,Randy Stuart,April Kent.La primera y más importante película sobre terror cósmico.Guión de Richard Matheson. Revolucionario tratamiento fílmico.

**COLECCIONE LAS JOYAS DEL CINE**
**LIDER ABSOLUTO EN EDICION DE CLASICOS EN VIDEO**
**RENACIMIENTO-VIDEO DEL ESTE S.A.- Leandro N.Alem 661,3º piso Of. 7**
**1001-CAPITAL FEDERAL-Tel.:312-4718,Fax:311-2674**
**VIDEOTECA DE LA CIUDAD- Maipú 971,local29-Tel.:313-4499**