

Año 5 N° 56 Octubre de 1996 \$ 7,50.-  
Uruguay \$ 40.- Chile \$ 2000.-

# EL AMANTE C I N E

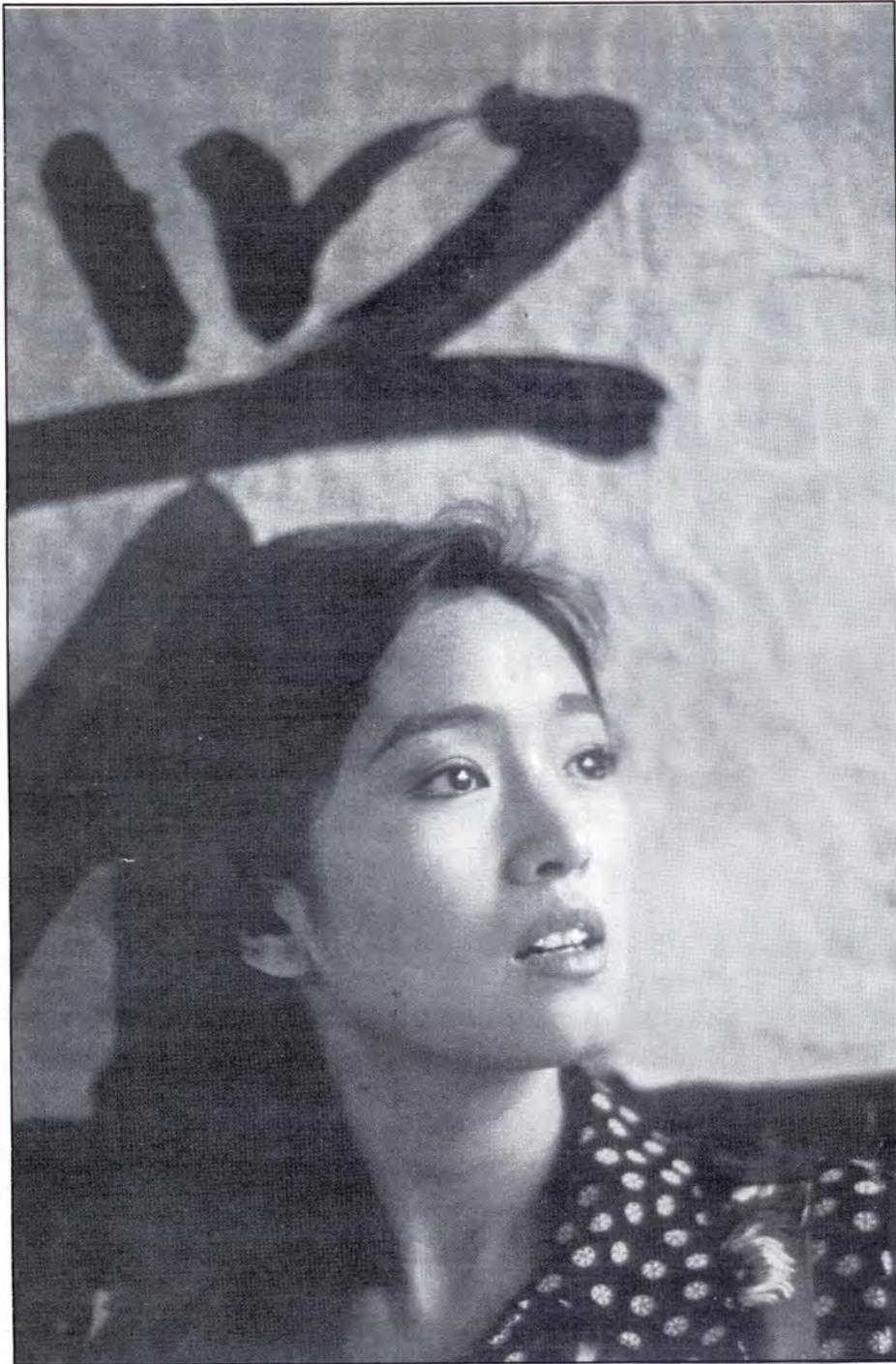
*Eva Perón*

Entrevista: Desanzo y Feinmann

*Tierra de Avellaneda / Entrevista: Incalcaterra*

*El día de la bestia / Vidas cruzadas / Moebius  
Jack / Antes de la lluvia / Despabilate amor / Flamenco*

**Dossier: François Truffaut**



# Star

Gong Li. Born 1965,  
Shenyang, China.

*The* **Guardian**  
Weekly

Always on Sunday

## **Buenos Aires Herald**

Argentina's International Newspaper  
Azopardo 455

1107 Buenos Aires - Argentina  
☎ 342-8470/76/77/78/79 - 342-1535  
Fax: 54-1-334-7917 y 343-6860

### Queridos lectores:

Pocas veces el cierre de un número de la revista nos costó tanto trabajo como este. No es que hayamos tenido una erupción creativa que nos generara un caudal de material desbordante (nadie podría pensar semejante cosa). Lo que pasó es que a último momento se cambiaron algunos planes, lo que, en fecha de cierre, suele ser trágico.

Los planes cambiaron cuando apareció silenciosamente la *Eva Perón* dirigida por Juan Carlos Desanzo, una película sobre la cual teníamos más prejuicios que informaciones. Afortunadamente, el film se encargó de desmentirlos y en eso —en no caer en ninguno de los esquemas en que cae el cine argentino políticamente— reside gran parte de su interés. Lo que a priori parecía una jugada oportunista al calor del show de Madonna, se convirtió en algo más sustancioso: una visión política compleja, apasionada y apasionante y apoyada en una actuación —la de Esther Goris— sorprendente. Rápidamente decidimos darle una mayor cobertura y entrevistar a dos de los responsables de la película: el director Juan Carlos Desanzo y el guionista José Pablo Feinmann.

Poco antes de que escribiéramos estas palabras llegó a la Argentina el documentalista italiano Daniele Incalcaterra, responsable de *Tierra de Avellaneda*, un documental desusado sobre los desaparecidos. Lo entrevistamos en tiempo de descuento.

Veníamos confiados porque el dossier de este número estaba dedicado a François Truffaut, un director que creíamos conocer y que a la mayoría le gusta mucho y a todos, por lo menos, nos interesa. Finalmente, el viejo François resultó tan elusivo como el que más y el encargado de la nota principal, el trufólogo Eduardo Russo, penó días y días hasta entregar la nota, excediéndose en el plazo descaradamente. Para no volver a correr con estos apuros le acabamos de encargar la nota por los 50 años de Tarantino en el cine. El que no tuvo problemas con el tiempo fue Rafael Filippelli, encargado de llevarnos la contra oficialmente.

El próximo número no nos encontrará más descansados.

Cubriremos extensamente el festival de cine a realizarse en Mar del Plata entre el 7 y el 16 de noviembre próximos. O por lo menos viajaremos en masa, veremos todas las películas que podamos, las discutiremos entre nosotros y, apenas llegados a Buenos Aires, el que esté en condiciones de pegarle a una tecla escribirá.

Hasta entonces.

### Los directores

### SUMARIO

<b>Estrenos</b>	
<i>Eva Perón</i> .....	2
Entrevista a J. P. Feinmann	
y J. C. Desanzo .....	4
<i>Vidas cruzadas</i> .....	8
<i>Despáilate amor</i> .....	10
<i>Moebius</i> .....	11
<i>Antes de la lluvia</i> .....	12
<i>Jack</i> .....	13
<i>Flamenco</i> .....	14
<i>El día de la bestia</i> .....	15
<i>Tierra de Avellaneda</i> .....	16
Entrevista a Incalcaterra .....	17
<i>El día que Maradona...</i> , <i>Valor bajo fuego</i> , <i>El profesor chillado</i> , <i>Ultimo recurso</i> , <i>Cuatro habitaciones</i> , <i>Tin Canp</i> , <i>Una mujer infiel</i> , <i>Masacre en el Bronx</i> , <i>Angeles e insectos</i> .....	19
Debate: documentales del BFI .....	23
Festival de Locarno .....	28
<b>Dossier Truffaut</b>	
Perfil .....	33
Oposición .....	36
Diccionario .....	38
Filmografía comentada .....	43
Correo .....	48
Jorge Acha .....	49
El AmanTV .....	50
Mundo cine .....	53
<b>Guía del amante</b>	
Festivales .....	54
Videoláser .....	55
Discos .....	56
Libros .....	57
Video .....	58
Cine en TV .....	60

**Directores:** Eduardo Antín (Quintín), Flavia de la Fuente y Gustavo Noriega

**Consejo de redacción:** los arriba citados y Gustavo J. Castagna

**Colaboraron en este número:** Alejandro Ricagno, Santiago García, Eduardo A. Russo, David Oubiña, Horacio Bernades, Jorge La Ferla, Jorge García, Tomás Abraham, Guillermo Ravaschino, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Eduardo Hojman, Diego Brodersen, Rafael Filippelli, y Tino y Norma Postel.

**Maguila Gorila:** Haydée Thompson

**King Kontrera:** Nené Díaz Colodrero

**Pancartas:** Marta González

**Corresponsal extranjero en el balcón:** Gustavo J. Castagna

**Cadete ferroviario:** Gustavo Requena Johnson

**Sindicato de reposteros:** Norma Postel

**Corrige y dignifica:** Gabriela Ventureira

**Compañero corrector:** Jorge García

**62 Organizaciones:** Lorenzo

**Diagramación y composición:** Rosario Salinas

**Típea y toca el bombo:** el descamisado

**Diseño:** Fernando Paco Santamarina

**Luz y fuerza:** Juan Chotsourian

**Imprenta:** Impresora Americana, Lavardén 163

**Fotomecánica:** *Proyección*, Rivadavia 2134 5° G, 951-0696.

**Distribución:** *Capital*, Vaccaro, Sánchez y Gía S. A.

Moreno 794 9° piso, Capital

*Interior:* DISA S. A. 304-9377 / 306-6347

**Amantes del interior**

**Bahía Blanca:** Gustavo D'Amico

**Neuquén:** Marcos Antonini

**Paraná:** Teresita Ré

**San Juan:** Beatriz Della Motta

## Eva Perón

Argentina, 1996, 110'

Dirección: Juan Carlos Desanzo

Producción: Hugo E. Lauría

Guión: José Pablo Feinmann

Fotografía: Juan Carlos Lenardi

Música: José Luis Castiñeira de Dios

Montaje: Sergio Zottola

Intérpretes: Esther Goris, Víctor Laplace, Pepe Novoa, Carlos Roffé, Horacio Roca, Enrique Liporace, Leandro Regúnaga, Jean Pierre Reguerraz, Lorenzo Quinteros, Cristina Banegas, Irma Córdoba, Tony Vilas, Danilo Devizia.

# Femenino - masculino

por Quintín

Hace muchos años Godard decía refiriéndose al cine de la *qualité* francesa: "sus actores actúan mal porque los diálogos que les escriben son nulos". Extrapolando, uno podría afirmar que los actores del cine argentino suelen parecer malos por la simple razón de que se les hace decir estupideces. *Eva Perón* se podría usar como argumento: más allá de matices o de preferencias, el conjunto de las actuaciones resulta notablemente sólido y esta solidez contrasta con lo que sucede en general en el cine argentino cuando los personajes son figuras históricas. Sin embargo, atribuirle todos los méritos del casting y las interpretaciones al guión de José Pablo Feinmann sería injusto, en particular por la excelente actuación de Esther Goris que brilla por mérito propio y sostiene cada momento del film. Pero basta comparar el trabajo que hace Víctor Laplace como Perón con el que el mismo actor hiciera en *Lola Mora* como D'Annunzio para tener una idea de lo que estamos hablando. A su vez, decir que *Eva Perón* se reduce a la actuación memorable de Goris sería ignorar que el guión de Feinmann es de una riqueza infrecuente. Tanto, que el género del drama histórico en el cine argentino debe reconocer en ese guión un punto de partida que le levanta lo que hasta hoy era una irremediable condena a la puerilidad y la mistificación. Feinmann se animó con el período más controvertido de la historia argentina y le dio a su mirada una consistencia y un relieve que parecían poco menos que imposibles. Hasta aquí, el cine argentino parecía tener prohibido poner lo público en escena sin caer en alguna forma de ridículo.

Centrada en un período de dos años y estructurada alrededor de un único episodio —las vicisitudes de la candidatura de Eva Perón a la vicepresidencia—, la película se las ingenia para mostrar las grandes líneas de la política del período desde la intimidad de sus protagonistas principales y reconstruye la lucha por el poder en la época peronista, sus facciones y sus constantes ideológicas. Más aun, propone una

interpretación de la conducta de los dos integrantes de una de las parejas más notorias de este siglo. Personas que dejaron una huella en el inconsciente colectivo argentino y sembraron una incógnita indescifrable en el resto del mundo. El ingenio del guión no es ajeno al hecho de que entender el peronismo obliga a arriesgar hipótesis sobre quiénes fueron Perón y Evita. De ahí que lo que ocurre a puertas cerradas entre ellos, las particulares características de su relación, no se reduce nunca en el film a un drama de alcoba entre famosos. Por el contrario, esa intimidad tiene la vibración del pulso social y político de la Argentina de entonces. *Eva Perón* no es una ópera rock a la criolla cuya estrella es Eva. Por el contrario, esa figura odiada e idolatrada que con el tiempo adquirió un glamour de consumo, se trata aquí —sin dejar de ser una mujer— como el punto en el que se cruzan los conflictos de la Argentina de la primera mitad del siglo. Haber mantenido ese punto de vista, confrontando siempre la personalidad de Eva Perón con su circunstancia, le da al film el interés apasionante que tiene saber que el destino de esa mujer consumida a los 33 años por una pasión irrepetible está ligado al de todos nosotros.

Salvadas las injusticias de negarle a Goris y a Feinmann los méritos que obviamente les corresponden, son los de Juan Carlos Desanzo los que hay que rescatar ahora. De más está decir que para que un guión inteligente se transforme en una película digna alguien tiene que ponerlo en imágenes. No es a eso a lo que me refiero. Ni tampoco a que los detalles de autenticidad de la época, de la escenografía y el vestuario estén sumamente logrados. Esto es así, como también es cierto que algunas escenas difíciles han sido imaginadas con justeza y logran picos de intensidad narrativa. El suspenso del balcón en el Cabildo Abierto, la salida al otro balcón el 17 de octubre, el diálogo de Eva con los obreros ferroviarios o el momento culminante de la revelación de la enfermedad, entre otras, son de una indudable solvencia. Pero lo que más me impresiona del trabajo de Desanzo es que logra transformar algunas certidumbres del guión en incógnitas abiertas, dejando en esa tarea un sello personal. En efecto. La pintura de cada personaje a través de sus intervenciones hará decir seguramente a algunos peronistas que es una película antiperonista y a algunos antiperonistas que es una película peronista. Creo, más bien, que es una película sensible cuyo esfuerzo mayor se concentra en estar a la altura de su tema. Ese es el mayor mérito de Desanzo, que sostiene con garra un tono en el que lo que se dice cuenta más allá de los parlamentos en sí.

Pero hay algo más. Las líneas de diálogo de Feinmann, ajustadas como son, pintan una situación muy poco ambigua, elemental por momentos. Cada personaje, desde Frondizi hasta Espejo, desde Cooke hasta Menéndez, pasando por Lonardi, Repetto, Apold, Jamandreu, Lucero, Discépolo, etc., responden a una caracterización que, por un lado, no se aparta nunca demasiado de la verdad histórica y, por el otro, contribuyen a construir la red de intereses, prejuicios y fuerzas históricas que configuran la situación de la heroína. Sus parlamentos caracterizan a estos personajes y los fijan en una posición determinada. Son los datos y los matices políticos de la sociedad argentina con los que Evita se enfrenta a la hora de pretender un lugar al lado de Perón en la fórmula presidencial. El personaje de Evita tampoco es complejo: desde su entrega hasta su ferocidad, desde su fanatismo hasta su generosidad, todo es explicable y hasta sabido. También lo son su carácter de símbolo de la devoción popular y del odio oligárquico y hasta su inclinación por llevar su batalla hasta las últimas consecuencias. Ni siquiera su espontaneidad en el trato personal, sus rencores de juventud,



Esther Goris en Eva Perón

su irreverencia o su obstinación presentan problemas graves. Esther Goris se encarga de transmitir estos matices con la intensidad necesaria: Evita es una presencia incandescente. Pero esta ecuación bastante simple se estropea cuando se hace entrar a Perón en ella. Perón es la verdadera incógnita, el verdadero misterio. El guión intenta resolverla de dos maneras. Haciendo de él una presencia menor frente a su mujer y adjudicándole los famosos rasgos de maquiavelismo con los que ha sido frecuentemente caracterizado. Este maquiavelismo no es más que un nombre de lo inexplicable, el agujero negro en el que se pierde la parte más interesante de la historia argentina contemporánea. Sin embargo, la puesta en escena de Desanzo, respetuosa de las palabras, le restituye a Perón el carácter de figura no tan fácilmente interpretable y establece una tensión permanente con el texto. Perón tiene poca letra y tiene frente al fervor de Evita un papel casi secundario. Sin embargo, el personaje de Perón es el que hace pensar, el que sugiere todo el tiempo que las cosas son más complicadas. Este militar excéntrico, este político autodidacta es el hombre que transformó la Argentina moderna pero, en *Eva Perón*, puede parecer un tipo preocupado por saber si hay dulce de leche mientras su mujer le pide definiciones. Pero, sin embargo, intuimos que es el que lleva sobre sus hombros el peso de la historia. Hay una escena en la que Perón, después de desbaratar el golpe de Menéndez, aparece hundido en un sillón, apesadumbrado, mientras escucha que Eva le pide fusilamientos. Como si intuyera que esa victoria es el presagio de su derrocamiento no tan lejano. Como si intuyera además que su poder está limitado por fuerzas que lo exceden. Perón es el hombre que tuvo la osadía de casarse con una actriz de dudoso pasado, pero ahora no se atreve a apoyar la candidatura de esa mujer. Es el mismo hombre que luego se casó con esa mujer mediocre con un pasado igualmente dudoso llamada Isabel Martínez, a la que sí llevó como

vicepresidenta. ¿Quién tiene una respuesta para esto, fuera de la obsecuencia o la descalificación fácil? El Perón del film no solo es humano porque llora, sino porque encarna un dilema más complicado: el de los límites de la condición masculina como artífice de la toma de decisiones. En ese punto, la película se abre a la posibilidad de una reflexión de inesperada amplitud. Evita sabe cuál es su papel. También lo sabe Jamandreu, que detrás de una actualizada reivindicación de los homosexuales como equivalente de los pobres suscribe la idea de un destino prefijado, de una pura voluntad. Pero el hombre que es Perón actúa desde una limitación que le impone una incertidumbre que es radicalmente trágica. Es el que no sabe lo que debe hacer porque es el responsable. Es quien es por esa misma debilidad constitutiva, uno de los secretos más raros de la política. No hay ideología ni doctrina que lo sostenga en el lugar al que ha llegado. A diferencia de Evita, de Cooke, de Apold o de Menéndez, Perón es, paradójicamente, la libertad y la conciencia de los límites, el punto de articulación de la Ley. Mantener ese denso vacío de sentido en torno de la figura opaca de Perón es uno de los logros artísticos de *Eva Perón*. Es la demostración de que el guión no cierra aunque abuse de la ventaja de saber lo que vendrá. Y que es bueno que así sea. Ni la voz unísona de la multitud, ni la energía de Evita, tan sólidamente exhibidas, son comparables a la profundidad de la sospecha sobre la soledad esencial, sobre el lugar resbaladizo y hasta el terror del personaje de Perón. Hay en esta película sencilla, que prescinde felizmente de metáforas y alegorías, que tiene alguna señal de factura apresurada y una canción espantosa, una sinceridad y un respeto por el oficio cinematográfico que le permiten adentrarse en un territorio que parecía minado y empezar a descontar la deuda que el cine argentino tiene con la historia del país. ■

# Lejos del bronce

Juan Carlos Desanzo, realizador de *La búsqueda* y *En retirada*, y José Pablo Feinmann, filósofo y guionista, hicieron Eva Perón, una de las pocas películas argentinas rescatables del año. La larga entrevista con ambos entrecruza respuestas sobre política y sobre el film en sí mismo.

## ¿Cómo empezó tu relación con el cine?

**Juan Carlos Desanzo:** Cuando era muy niño no había televisión, no teníamos radio porque éramos muy pobres, mi viejo era barrendero, mi vieja sirvienta, entonces la única forma que yo tenía de ir al cine era repartiendo programas. Tiraba el volante por debajo de las puertas de las casas, en Palermo Viejo, donde yo vivía. Gracias a ese trabajo yo tenía acceso gratis al cine.

Además, le iba a buscar el pan y el fiambre al bufetero y me ganaba el sánduche. O sea que morfabo y veía cine. Yo debo ser el tipo que más cine vio en el país.

## ¿Seguís viendo muchas películas?

En cine veo una por día y además veo videos. Tengo 2500 videos en mi casa. *El ciudadano* la veo todas las semanas. Y curiosamente me gusta mucho Alan Parker.

## ¿Cuándo empezó el proyecto de *Eva Perón*?

Antes de que Alan Parker soñase con esto. Hace ocho o nueve años le encargué la primera síntesis a Feinmann. El la hizo, y yo empecé a caminar por todo tipo de estamentos, políticos, cámaras de diputados, Fundación Eva Perón, y en general todo el mundo me decía que sí, pero nadie me daba un aporte económico.

## ¿Y de dónde pensás que venía la resistencia?

Creo que todo el mundo tiene una suerte de resistencia a tocar a un personaje de semejante gigantismo.

## ¿Vos pensás que si no hubiera venido Parker te hubiera seguido siendo muy difícil?

Estoy seguro. Este país no se hubiera atrevido a tocar a un personaje de tanta celebridad si no se hubiera generado esta Evitamanía que se produjo a raíz del nacimiento del proyecto de Oliver Stone.

## ¿Cuánto costó *Eva Perón*?

Anda por los tres millones. Cada vez se encarece un poco más por los gastos de lanzamiento. Se está lanzando de una forma colosal. Está en trámite de venta. Sobre todo en Europa.

## ¿Cuándo se empieza a materializar el proyecto?

Lo que yo quería era hacerla en inglés y con una estrella de carácter internacional. Como yo quería que la vida de Evita trascendiese al mundo entero, la única forma de distribuirla era con esas condiciones. Quería

hacer una película con Michelle Pfeiffer y hablada en inglés. Lamentablemente costaba 12 millones de los cuales 5 se los llevaba ella. Bueno, entonces empecé a caminar.

## ¿Y finalmente quién puso la plata?

Un emprendimiento privado, la gente de Aleph.

## ¿Y cuándo empezaron a trabajar?

Empecé a trabajar en la película el año pasado. Cincuenta mil intentos frustrados para entrar en la Casa Rosada para verlo a Menem, para ver a todos. Es así, es muy triste el camino que les toca vivir a los realizadores argentinos. Hasta que la inminencia de la llegada de Parker movilizó todo. Lo ciclópeo vino después. Nosotros empezamos a rodar el 15 de julio y antes del 15 de octubre, tres meses después, ya estaba la copia lista.

## ¿Y el casting?

El caso de Esther Goris es un hallazgo. Ella había hecho el papel en televisión, en *Sin condena*, pero yo no la había visto. Creo que Esther Goris no lo sabe muy bien, pero yo la pretendía a ella como actriz desde mi primera película, *El desquite*, pero mi productor me la rechazó. A mí se me quedó acá esa actriz. Cuando se produce lo de Eva le digo al productor que la actriz va a ser Esther Goris, sin haber hablado con ella porque primero tenía que conseguir el visto bueno del productor. Entonces fui a verla, nos reencontramos después de 15 años. Ya me gustó cuando entré a su casa. Tenía como 15 o 20 libros de Eva, como siete u ocho cassettes, ya venía imbuida de la idea de Eva. Tenía de todo, discos, cassettes, compactos, fotos, postales, posters, libros, medallas, amuletos... Esther me dio un cassette con sus actuaciones. El primero que la vio fue Feinmann. Nos encantó. Así terminó siendo Evita. Tuvo una dedicación, una entrega, un profesionalismo incommensurables, maravillosos. Y me fue bárbaro con ella, y creo que me va a acompañar durante mucho tiempo en mi vida porque hicimos una cosa casi simbiótica, ya de mirarnos nomás...

**Una cosa que llama la atención de su actuación es que además de una entrega totalmente visceral hay un enorme distanciamiento que da la sensación de que siempre está entendiendo al personaje.**

Esther Goris es una intelectual de primer orden, es escritora, ha dirigido varios espectáculos. Es una mujer con la cual podés hablar perfectamente de cualquier cosa. Ella pone todo pero además cuando llega la hora de hacerlo se entrega mansamente a los dictados del director y cumple con una fidelidad casi canina lo que se le ordena y hace todo perfecto. Es buena persona, está siempre de buen humor, la única desgracia que tiene es que fuma como una condenada.

## ¿Hubo mucho ensayo con los actores?

En realidad lo que tuvimos fueron largas charlas sobre el personaje. Porque a mí me gusta que el actor vaya tirando cosas, el actor que abre la puerta de su sensibilidad te ofrece una amplia gama de posibilidades. A mí me encanta filmar de un actor todo aunque pase un minuto escuchando mientras el otro habla. En ese sentido tanto ella como Víctor, Horacito Roca, Danilo Devizia, son actores que entienden de inmediato el camino que vos querés tomar y lo sacan con una facilidad enorme.

## El Perón de Laplace no responde exactamente a ciertas cosas típicas de Perón, como su sentido del humor; parecería ser una imagen de él más como de milico.

Lo que pasa es que el Perón que todos nosotros tenemos instalado es el viejo patriarcal, el de la película es un Perón de 50 años, del cual casi nadie tiene referencias de memoria, ni siquiera sabe cómo se comportaba. No tenía esa voz: *muchachos, compañeros* [imposta la voz]. Ese tipo campechano, patriarcal, pesado, ominoso, tipo padrino. Este es un Perón juvenil, fiestero, se sabe que a él le gustaban mucho las pendejas... Si vos leés *La novela de Perón* ahí dice que a Perón le encantaba dormirse con el pie de una adolescente junto a su cara.

## ¿Vos participaste en el guión?

Participaba visualizando lo que José escribía, yo no soy coautor, pero tuve mi participación.

## ¿Te encontraste con algo que no se pudo hacer o que dejaron afuera?

Hemos tenido que dejar mucho afuera, porque era muy costosa esta película. Está todo el viaje a España, que era muy importante en la vida política de Evita, nosotros escogimos tomar a la Eva política, la de la última etapa. No la asistencialista ni la actriz.

## Eso le da a la película una unidad muy especial.

En ese sentido nos cuidamos mucho de manejarnos por ese sendero estrecho pero bien conciso.

## ¿Y cómo se eligieron los demás actores?

Uno por uno, yo llevo guardado de por vida dentro de mí con una enorme dosis de amor a un montón de actores que siempre van a participar de mis proyectos, aunque no tengan el *physique du rôle* justo.

## Esta es la típica película en la que todo el mundo discute de política, cada escena plantea una interpretación del momento histórico. ¿Eso pasaba durante la filmación?

Sí. A veces había que tener una actitud directriz enciclopedista, porque los actores si bien son muy inteligentes no están imbuidos tan en profundidad como el guionista o el director cuando encaran la realización de la

película con determinado personaje. En ese sentido hay que tener siempre una respuesta a mano, concreta, precisa, sabia o por lo menos que parezca sabia, que le resuelva al técnico o al actor la problemática que en ese momento tiene. Yo estudié muchísimo a Eva, he leído las cincuenta o sesenta biografías, he tenido entrevistas con todos los que estaban a mano, he acudido a archivos sumamente profusos sobre Eva, que en Estados Unidos son mucho mejores y más grandes que los de acá. Particulares que tienen kilómetros de información. Te comunicás por Internet y es un infierno lo que hay. Mandás la orden y sin cobrarte nada a las 48 horas tenés un cassette...

**Hay una escena que es bastante curioso cómo está resuelta, la del 17 de octubre. Lo primero que uno piensa es en la multitud en la plaza, y en el momento en que Perón se está por asomar al balcón, cortás.**

Eso fue una estética asumida por nosotros. En realidad queríamos desacralizar toda esa cosa monumental que a diario se ve en todo aquello que se refiera a Perón y Evita. Quisimos mostrar la trastienda de dos personas en la búsqueda de su resolución como pareja a través de la consecución del poder. Entonces siempre elegimos el costado ignoto de las situaciones. Por eso lo hicimos así, para que se supiera de qué manera todo ese aparato militar había luchado y estaba en contra del acceso de Perón al poder más allá de toda la presión popular. Si bien es importante el renunciamiento en la película, lo más importante es lo que viene después. Me parecía más rico ver la trastienda. Además el rasgo humano de acceder o no al poder. El acto del renunciamiento es un acto como nunca se ha visto.

**Esas imágenes son documentales.**

Absolutamente. Son coloreadas y reprocesadas en EE.UU. a un costo altísimo, pero lo pedí como algo inmodificable. Ahora tienen un color recuperado para la época. Yo lo pedí porque la única manera de redimensionar ese acto era poniendo esas imágenes en los planos generales, con el riesgo de que dijeran "estos truchos mezclan imágenes documentales con ficción", pero quería que el espectador viera semejante acto, eso no se repitió ni se repetirá jamás. Los planos cortos los hice yo con doscientos extras.

**Vos eludiste mostrar otras imágenes documentales...**

No se podía. Es tentador pero inmediatamente descalifica lo tuyo. Porque lo otro es tan fuerte, tan importante, que basta que pongas un milímetro para que lo verdadero descalifique lo ficcionalizado que estás filmando. Fijáte que en ese acto estaba el palco con las dos fotos importantes de ambos. La de Perón aparece pero la de Evita intenté no mostrarla mucho. Si las ponés frente a frente son muy distintas. Lo que pasa es que Goris, y esto es una boutade medio riesgosa pero no la voy a dejar de decir, es más Evita que Evita. Por eso resiste cualquier comparación. Porque ella es Evita. Es tan evitiana que asusta. Cuando empezaba a pronunciar un discurso los extras la tocaban, la querían, como si fuera Evita.

**Uno de los pocos puntos débiles de la película en lo que respecta a la**

**dirección es la canción del final.**

Ahí aparece la producción que necesita que el público no salga de la sala arrastrándose por el piso. Son artimañas que en general se utilizan para que el público no se vaya down del cine. De todas maneras vos lo viste en una sala con muy poca gente, pero cuando la ves en público no se escucha esa canción. El público estalla apenas aparece el cartel que dice Eva Perón... La canción desaparece.

**La escena de la huelga de los ferroviarios, ¿en qué medida se apoya en documentos históricos?**

En ninguna medida, eso sale pura y exclusivamente de la muñeca de José. Si se sabía, esto ha quedado escrito en la historia argentina, que ella fue a patotear para parar esa huelga. Ella fue con Espejo y dijo "esta huelga hay que levantarla", y es más, los huelguistas después fueron cagados a palos. Nosotros no quisimos omitir nada, no quisimos hacer una película ortodoxamente peronista y por esa causa pusimos todo lo que consideramos que era hasta negativo en la vida de ella. No en vano Menéndez y Lonardi tienen ese diálogo sobre si el peronismo torturaba o no. No quisimos omitir nada, más allá de que tampoco íbamos a ser la enciclopedia de todos los errores, todo lo feo y lo jodido de Evita, no era el caso...

**En relación con el cine histórico argentino, esta visión está totalmente en contra de la tendencia al bronce.**

Además ella con el bronce tenía muy poco que ver. Ella se fue instalando de a poco en el lenguaje de los argentinos como respuesta a un estado de cosas que no era precisamente de gusto popular. Por eso el pueblo argentino está recuperando su figura, pero en su época era provocativa, jodida, vengativa, poco amante de las formas democráticas. Pero a la vez campeona del asistencialismo social como ningún otro. Ella en función de su pueblo, de sus humildes, hacía cualquier cosa, hasta



cerraba diarios...

**En toda la última parte queda como una mártir.**

Eso es lo que ha quedado en el imaginario colectivo argentino. Yo estoy seguro de que si Evita viviera (además hoy tendría 77 años nada más), la Argentina no sería lo que es.

**¿Por qué determinados personajes y no otros de la misma época?**

No hay omisión deliberada. Esta no es una biografía, para hacer una biografía de Eva tendríamos que haber hecho una miniserie de 14 o 16 horas.

**¿Vos creés que hay una referencia a la actualidad política en la película?**

No, es una película de época, es una película del peronismo donde se habla del peronismo, Evita sin el peronismo no hubiera existido.

El peronismo hoy en día es un anacronismo, ya no existe más, ha desaparecido de la faz de la tierra. Pero la película se reduce a contar una instancia política del año 51/52.

**¿Qué año era cuando vos repartías programas?**

En el año 43. Yo tengo una anécdota. La Fundación Eva Perón fue una bendición para los pobres argentinos. Para ellos el advenimiento del peronismo fue una cosa maravillosa. En mi casa se comía salteado. Mi viejo era barrendero de la feria. ¿Vieron esa lindísima plaza que hay en Serrano y Honduras? Ahí había una feria franca. Con mi viejo juntábamos la fruta podrida y morfábamos eso, comíamos todos los días ensalada de frutas en mi casa. Porque se agarraba la fruta podrida que tiraban los feriantes, le sacábamos lo podrido y comíamos el resto. A veces no se comía, vivíamos en una casa de inquinato donde había que hacer cola para ir al baño. Mi vieja tenía dos laburos y mi viejo también, era mozo en un baile de cabecitas, el Monumental de Flores, con lo cual invariablemente volvía todas las noches con la cabeza rota de los botellazos, sillazos. En ese momento se producían las entregas solidarias de la Fundación Eva Perón para fin de año, donde daban sidra, pan dulce, ropa, literatura peronista también, a todos los pobres de los barrios. Esperábamos a la Fundación como los europeos al plan Marshall. Yo nunca había tenido pantalones porque éramos muy pobres y mi vieja me hacía una suerte de prenda inferior, mezcla de calzoncillo y pantalón, que en realidad era casi una pollera, con lo cual yo no podía salir a la calle de la vergüenza. El primer pantalón que me puse en la vida, con bolsillo, bragueta, botón, me lo dio Evita con sus propias manos, encaramada en la culata de un camión del correo. "Tomá", me dijo. Ya nunca más me volvió a dirigir la palabra. Ese fue el primer encuentro que tuve con ella. Después nunca más la vi en contacto directo. Sí la vi en actos. Porque antes el pueblo iba a ver a su presidente como si fuera una fiesta. Hoy nadie va a ver a nadie.

**¿Vos qué visión tenías de lo que se cuenta en la película?**

La película está muy impregnada de mí. Es una transposición visual de lo que yo viví del peronismo a mi época de hoy como realizador. El peronismo fue, ¿sabés qué?, benefactor, y Eva Perón benefactora, más allá de todo lo que era, una zarpada antidemocrática...

**Eso lo ves ahora, me refiero al aspecto más negativo.**

Lo fui viendo a medida que me hice más adulto y empecé a tener una visión crítica del peronismo.

**¿Cómo veías en ese tiempo el enfrentamiento político?**

En esa época la contra casi no existía. Todo el mundo era peronista. Los que estaban en contra pertenecían a otra clase. No había pobres contras.

**La clase media era antiperonista.**

Pero yo no estaba en contacto con ella. No la veía.

**Vos recién definiste a la película como un film de época. El film de época le presta atención a la reconstrucción histórica, la vajilla, vos te concentrás en el drama humano.**

No hay un solo pañuelo que no esté elegido por mí, no hay una sola tacita, vajilla, todo. Una vez que consigo todo me dedico a contar lo realmente importante. Creo que es la única manera de hacer un cine profundo, serio, adulto. Contar la problemática que viven los personajes. Pero la película está muy aderezada. Hay diarios de la época, las sábanas son todas de la época.

**¿Qué interpretación personal tenés de uno de los ejes dramáticos: que Perón no proclama la candidatura de Evita?**

Es que Perón no tenía todo entre las manos para decir sí o no; todos los grandes líderes políticos están metidos en ese brete. Para darte un ejemplo, el Che Guevara elige seguir haciendo la revolución, un romanticismo maravilloso, y se lanza; Fidel tuvo que quedarse en un paisito de monocultivo, absolutamente rodeado por los yanquis. Perón estaba acá apretado por todos los costados.

**Vos decís que ya habías tenido problemas con respecto a esta visión de Perón.**

Los únicos comentarios negativos son de algunos peronistas ortodoxos que nos hacen hincapié en por qué Perón tiene ese papel, que queda como un hijo de puta

**Hace poco mencionaste la escena entre Lonardi y Menéndez, parece una escena de una película de espionaje. Con la lluvia...**

Ese día no se podía ver por la lluvia, no se podía estar. Qué bronca que me dio. Porque todos decían "pará la filmación", qué voy a parar, es un momento maravilloso, una lluvia torrencial...

**En el diálogo con Menéndez queda ideológicamente salvada la figura de Lonardi. ¿Compartís eso?**

Sí, absolutamente. En la historia moderna queda como un señor, un amante de lo democrático y un observador de la realidad. El dice: "el peronismo es despótico, pero ha hecho un montón". Además en este caso Lonardi servía para catapultarlo a Menéndez, Menéndez se sobredimensiona frente a este personaje de Lonardi.

**¿Fortalecer esa imagen de Lonardi no es como intentar mostrar el "rostro humano" de la Libertadora?**

Lonardi es una desgracia para la Libertadora, fue borrado, lo echaron a la mierda. Lonardi no es la Libertadora. Arranca golpeando con ellos pero después lo abren, porque tenía ideas progresistas, diferentes, y la Libertadora es Aramburu/Rojas.

**Cooke y Evita y después Evita y Perón se encuentran en la misma confitería. ¿Realmente fue así?**

No, es todo ficción. Con ese recibimiento tipo padrino, con una guardia pretoriana.

**A mí me gustaron muchísimo los cuatro mozos ahí mirando la escena.**

Dispuestos a servirlos, muy alcahuetes, sumisos. Era muy de la época. Además, se situaba en el mismo lugar por una cuestión de producción.

**Pero da un efecto de costumbre.**

Y el mismo vino, siempre está el vino Carcassone, el vino que tomaban. Y además, juro por mis hijos, es una botella de los 50.

**Vos trabajaste como fotógrafo con Solanas y con Favio. Hicés una película sobre aquella época, no la**

**visión metafórica de Favio o de Los hijos de Fierro.**

Te aviso que los directores argentinos hacemos las películas que podemos no las que queremos. Yo tengo historias de amor, todo el mundo me dice que soy un director de cine violento, policial, y no, yo tuve la suerte o la desgracia de que mi primera película, que fue un policial, metiera 1.200.000 espectadores. Si te cuento por qué hice ese policial no lo vas a creer. Yo fui director de fotografía de *Pubis angelical* con Raúl de la Torre, que fue un fracaso económico. Un día, después del fracaso, el productor me invita a comer y me dice: "¿Qué hago yo con esto?", y yo le digo:



"Hacé otra película. Yo acabo de leer una novela que me parece muy accesible y que creo que le va a gustar al público, se llama *El desquite*". Se la llevé, leyó tres páginas; "Me aburri", dice, "pero me parece linda". "Bueno, hacéla." "Sí, pero la vas a filmar vos." ¿Saben quién es ese productor? Hugo Lamónica, el de *Desayuno*, ese tipo produjo mis dos primeras películas, *El desquite* y *En retirada*. Soy director medio por accidente.

**¿Te molesta que en el ámbito cinematográfico se diga "Desanzo es un director de oficio"?**

No, además yo sé que soy eso, que soy producto del oficio. Pero ojo, que muy pocos tipos tienen el oficio que yo tengo en este



país. No digo que esto sea lo mejor, pero el cine hay que saber hacerlo.

**En una época ese oficio te llevó casi a matarte durante la filmación.**

Por zarpado. Había tres cámaras ese día y en el único lugar peligroso, el único lugar donde yo sabía que se iba a registrar la toma de la mejor manera, me puse yo. En realidad... ¡Salvador!

[Llega Feinmann, comenta el artículo de *La Muga* de Diego Battle y se queja porque es reducido.]

**Desanzo:** Mirá, José, *El Amante* por cinco... **José,** ¿tenés alguna referencia real de la anécdota que aparece en la novela de Tomás Eloy Martínez, cuando Perón le dice a Evita que tiene cáncer?

**Feinmann:** La novela de Tomás da esa escena como un testimonio de Julio Alcaraz, el peluquero de Evita. Indudablemente hay una influencia ahí, pero la escena que yo escribí es muy distinta, está lanzada dramáticamente.

**¿Cuándo te surgió la idea del guión?**

**Feinmann:** Hace nueve años que él y yo estamos queriendo hacer Evita pero nadie ponía la guita. Otros personajes dijeron que nuestra película injuriaba a Evita. En la conferencia de prensa, un tipo dijo que Márbez había dicho que la verdadera injuria a Evita no era la de Parker sino el proyecto nuestro.

**¿Pensaron en la visión de la película en el extranjero?**

**Feinmann:** Yo pensé en eso. En el extranjero tienen admiración y respeto por Evita, aun con toda la idea que ellos tienen de su pasado, si fue una prostituta. Además, creo que les va a interesar el Perón que se muestra en la película, porque es un Perón totalmente alejado del dogma, del mito y de la exaltación.

**Y respecto de la comparación con la de Parker, ¿es cierto que es uno de tus directores preferidos?**

**Feinmann:** Hay cosas de Parker buenisimas.

**Desanzo:** Yo tuve la desgracia de ver la ópera rock, vivía en Estados Unidos y la vi en el año 80. Te hacia caer las lágrimas porque era realmente una visión muy infame. Estoy seguro de que Alan Parker tiene que seguir los dictados hollywoodenses en un sendero muy estrecho para hacer más o menos lo que es la ópera rock. Eso es lo que enriquece nuestra versión.

**Feinmann:** El esquema de Parker es de una mujer trepadora que utiliza su cuerpo para trepar, que llega al poder y ahí ejerce la demagogia para saciar sus ansias de poder. Si hubiéramos respondido con la antinomia de este esquema, hubiéramos quedado sometidos al esquema de ellos. Nuestra Evita es callejera desde su lenguaje. Se nota que es una mujer que viene de la lucha por la vida.

**La Evita de la película me hace acordar a Beba Bidart.**

**Feinmann:** O a Tita Merello por lo arrabalera y pasional.

La anécdota del editor de la película es fantástica. La estamos editando y hay una escena en que Evita dice: "no me digas más hija, soy tu mina, Perón". Y el editor le dice: "esto hay que sacarlo porque a mi vieja no le va a gustar". Yo le dije: "No hicimos esta película para tu vieja", entonces se calló. Para mí es muy revelador de las características del personaje y muy inusual en el cine biográfico histórico argentino.

**Me parece que el gran mérito es la forma en que ustedes se animaron a romper con las peores tradiciones. Abrir un personaje múltiple que juega al mismo tiempo como tipo humano y como personaje de la historia política.**

**Feinmann:** Y eso que estábamos terriblemente condicionados, porque lo que se esperaba era la respuesta a la injuria Parker-Madonna.

**La escena del balcón, el día del gran acto en que le piden la vicepresidencia, hay una especie de reivindicación de**

**Espejo. Cuando Perón le dice “sacá a la gente de la plaza”, él hace todo lo contrario. En ese momento parece como que la CGT tiene un juego propio, como si estuviéramos viendo asomar al vandomismo.**

**Feinmann:** Pero ese sindicalismo era un sindicalismo con Evita. El vandomismo era un sindicalismo con la causa social de Evita, es sinónimo de negociación sindical con el régimen. Es interesante porque cuando Espejo dice que la gente se va a quedar en la plaza, Perón lo mira muy mal. Sin duda la CGT está mostrada como muy leal a Evita. Los sindicalistas salen muy bien parados en la película.

**Pero hay contrapesos. Se puede pensar que son leales a Evita o que la están utilizando.**

**Feinmann:** También está claro que apenas Perón les dice “muchachos, se acabó”, se acabó. Así que tan combativos no eran; apenas se borró Evita, se borró la CGT.

**En la escena del balcón, ¿estos cruces fueron inventados por vos?**

**Feinmann:** Fueron casi todos ficcionales, se sabe que Perón dijo “hay que levantar este acto” y se supone que le dijo “decíles que sí sin decir sí”. Lo que es absolutamente inventado y es fundamental para la película es que Evita le pregunta “cómo se dice eso”. Perón sabe decir sí sin decir sí, sabe decir no sin decir no, y para Evita es sí o es no. Por eso ella le pregunta “¿y cómo se dice eso?”

**Hay una continuidad entre Perón y Farrell. El 17 de octubre Farrell le dice a Perón “sacáme a la gente de la plaza”.**

**Feinmann:** Eso es totalmente deliberado. Por eso a mucha gente peronista dogmática no le va a caer bien esta película, Perón dice lo mismo que lo que le dice Farrell el 17 de octubre: “mandálos a sus casas”. A ningún milico le gusta el pueblo en la calle. Y Evita se lo dice. Quiero decir que no hay en la película una palabra que yo no haya escrito.

**¿Eso es bueno o es malo?**

**Feinmann:** Hay quienes dicen que es malo y quienes dicen que es bueno. Godard decía que escribía el guión en el boleto del colectivo.

**¿Para vos hay referencias a la actualidad política en la película?**

**Feinmann:** Sí, en la escena en que ella da clases en la Escuela de Guerra y dice: “Los enemigos principales del peronismo están dentro del propio peronismo”.

**Volviendo a los actores, hacer una película que tiene 40 personajes con nombre y apellido es casi un milagro.**

**Desanzo:** Los actores no aterrizan en la vida de uno, los buscamos muy minuciosamente. Están muy buscados, probados, investigados, filmados. El oficio sirve para eso.

**Feinmann:** Salvo Esther, que vino un día a casa y nos trajo un video. Pusimos el video de Esther y dije: “Juan, no busquemos más”. Hay actores que me parecen impresionantes, como el que hace Cooke, es Cooke.

**¿Estaba en el guión que morfabá antes?**

**Feinmann:** Lo que pasa es que Cooke no es un sumiso. El empieza a morfar antes que la jefa. El diálogo entre él y Evita es fundamental, es una polémica que no se

resuelve. Porque lo que le dice Cooke es totalmente discutible, dice: “señora, si una dictadura es una revolución se justifica”. ¿Se justifica? Pero le dice algo terrible: si no es una revolución, es una dictadura, y ella no le contesta.

**Cooke es el único que se queda con la última palabra frente a Evita.**

**Feinmann:** Es cierto eso. Cooke le dice algo a Evita que la calla.

**La película propone una visión del poder donde todo se maneja entre bambalinas. Me parece que por esta razón no aparece la clase media ni el pueblo salvo en la escena del renunciamiento.**

**Feinmann:** Cuando aparece es en la referencia a las barricadas obreras, Menéndez se enfurece y Solari, general de Perón, también. “Lo que ha enlutado esta jornada de gloria han sido barricadas obreras”, dice Solari.

**Hay una cosa que me interesa mucho que es cierta imagen de debilidad en Perón. Cuando, el día del golpe de Menéndez, Perón está sentado en un sillón, hecho una sombra y con cara de derrotado, aparece Evita y le pide represalias a gritos.**

**Feinmann:** Ahí se nota la energía en ella y la debilidad en Perón a pesar de que ella está muriéndose.

**Creo que ustedes dos ven a Perón de manera diferente.**

**Desanzo:** En la puesta, para mi gusto, está dubitativo, pensando “qué carajo hago con todo este kilombo”. Está elaborando cómo resolver eso. Finalmente el que decide y el que firma es él.

**Al mismo tiempo el guión sugiere que Perón tiene más control y muestra cierta caracterización de él como político que tiene que ver con lo maquiavélico.**

**Feinmann:** El lo humanizó más, yo había hecho más un Perón... incluso le había



dicho: “Juan, por favor, no lo hagas llorar a Perón”.

**Desanzo:** Pero no es para salvar a Perón, es para retenerlo como ser humano.

**Feinmann:** Hay muchos que van a criticar que Perón lllore, yo le decía: “por favor, no lo hagas llorar”.

**A mí me parece muy conmovedora esa escena.**

**Desanzo:** Lo que pasa es que se fue de viaje y cuando volvió se lo encontró a Perón llorando.

**Después está el hecho de que Perón se jugó casándose con ella, en contra de las convenciones, porque para un milico eso era una cosa tremenda.**

**Feinmann:** Fue lo más grande que hizo Perón.

**Es interesante cómo volcaste al personaje de Apold en el guión. Apold es una de las leyendas oscuras del peronismo.**

**Feinmann:** Los peronistas se van a enfurecer. ¿Cómo? Aparece Apold en la Evita argentina...

**La película está llena de personajes con nombres conocidos; en el momento de escribir el guión, ¿no sentiste miedo de que se convirtiera en una especie de desfile de famosos?**

**Feinmann:** Yo tenía datos históricos de que Frondizi y Ghioldi habían estado en la conspiración de Menéndez, me pareció rico ponerlo. Incluso cada uno tiene su bocadillo interesante.

**En la escena en que Evita va a encarar a los ferroviarios, ella está a la misma altura, les habla de igual a igual y en el mismo lenguaje. Está como rodeada por ellos, hay una sensación de paridad.**

**Desanzo:** La puesta tiene que ver con el único lugar que conseguimos.

**Feinmann:** Eso también es para mostrar cómo era Evita, es una Evita que va y levanta una huelga. Es totalmente ficcional esa escena. No hay ningún documento, es tan ficcional como los diálogos de cámara entre Perón y Evita en el dormitorio.

**Desanzo:** Cada vez que le hablan es como si le arrojaran lanzas por la espalda, tiene que darse vuelta para detectar quién le habla. Nunca tiene a nadie de frente. Es una especie de acoso permanente.

**Feinmann:** Esa discusión la laburé mucho, lo que Evita les dice —y se los dice muy sinceramente— es “¿Qué me están pidiendo? ¿Doscientos pesos y se olvidan de todo lo que hizo el peronismo por ustedes?”

**Una última pregunta, ¿cómo ven la película en el contexto del cine argentino?**

**Feinmann:** En el contexto inmediato a mí lo que me importa decir es que esta película barre con la idea del cine de autor en la Argentina, yo estoy totalmente en contra de esa especie de herencia maldita de *Cahiers du Cinéma*, porque acá los directores argentinos, si no son escritores de sus guiones, no sienten que las películas les pertenezcan.

**Desanzo:** Para mí el guión es el aspecto central, es la columna vertebral sin la cual no puedo hacer nada, eso lo aprendí hace poco. Ultimamente me he hecho muy devoto del guión, soy defensor a ultranza del buen guión.

**¿En algún momento les pareció que se había armado algo importante?**

**Desanzo:** Yo sé positivamente que la película va a ser un éxito, por la gran recepción que ha tenido, pero hace 48 horas a mi editor le pregunté: ¿es buena la película? El director tiene un casamiento por partes, primero con el guionista y después con el editor. El editor es un tipo muy importante. Yo escucho mucho a los editores. Son una especie de público anticipado. ■

**Entrevista: Quintín, Gustavo J. Castagna, Horacio Bernades, Jorge García y Flavia de la Fuente**  
**Fotos: Flavia de la Fuente**

## Vidas cruzadas

*The Crossing Guard*

EE.UU., 1996, 110'

Dirección: Sean Penn

Producción: David S. Hamburger y Sean Penn

Guión: Sean Penn

Fotografía: Vilmos Zsigmond

Música: Jack Nitzsche

Montaje: Jay Cassidy

Intérpretes: Jack Nicholson, David Morse, Anjelica Huston, Robin Wright, Piper Laurie, Richard Bradford, Robbie Robertson, John Savage.

# Jugando con fuego

por Gustavo J. Castagna

**Sean y Tim.** Después de *Bajo la misma sangre* (comentada en *El Amante* N° 11), surgían varios interrogantes sobre el nuevo film de Sean Penn. Con respecto a su ópera prima, *Vidas cruzadas* implicaba un riesgo mayor, ya que es sabido que el maldito síndrome de la segunda película (dentro de un contexto económico e industrial como el de Hollywood, pautado de antemano y donde la independencia y la libertad se pierden en forma inmediata) devoró sin piedad a varios directores sobre los que se tenían grandes expectativas. No es el momento de mencionar a los realizadores que en los últimos años terminaron sometiéndose a las imposiciones de los

ejecutivos de los estudios. Sin embargo, la aparición de Tim Robbins (*El ciudadano Bob Roberts*, *Mientras estás conmigo*) y Sean Penn, ambos actores y con dos películas como director cada uno, se opone a cierta previsibilidad temática y formal digitada por la industria. Tampoco es el momento de elogiar exageradamente a estos realizadores periféricos (los autodenominados *independientes* no pueden disimular sus ansias de integrarse a la industria), ya que sus films tienen virtudes y defectos. Pero, eso sí, Robbins y Penn hicieron películas absolutamente personales dentro de Hollywood y filmaron historias con el máximo rigor, lo cual —por lo menos hasta ahora— los separa del grueso de la producción. Son directores *distintos* y eso ya es bastante.

**Sean Cassavetes.** En *Vidas cruzadas* vuelven a destacarse algunos temas que aparecían en *Bajo la misma sangre*: dos personajes masculinos centrales, uno de ellos marginal y ex convicto, una trama simple pero contundente, destinada a desmenuzar la psicología de los protagonistas antes que a explicitar sus comportamientos y una serie de personajes secundarios que aparecen a medida que se desarrollan las características de los personajes principales. También, en cuanto a los aspectos formales, se reiteran algunas impurezas (como el abuso del ralenti) que en *Bajo la misma sangre* estaban disimuladas por la intensidad misma de la historia pero que en *Vidas cruzadas*, por momentos, resultan gratuitas.

Por su argumento, *Vidas cruzadas* corría el riesgo de convertirse en una historia convencional acerca de un padre que decide vengarse de quien provocó la muerte de su hija. Pero Penn le da un tratamiento distinto y nunca cae en los esquemas habituales de este tipo de historias. Desde el principio de la película se conocen las motivaciones de Gale (Jack Nicholson, en su mejor interpretación en años) y su obsesión por asesinar a Booth (David Morse), y se sabe que hará lo imposible por cumplir su misión. También, inmediatamente, se descubre que Booth fue el culpable de la muerte de la hija de Gale por accidente. Penn estudia con minuciosidad las características de ambos personajes, mostrados en forma paralela, a los que se suma una serie de secundarios fundamentales para llegar a la secuencia final, de casi media hora de duración. En este sentido, al igual que en *Bajo la misma sangre*, Penn consigue narrar su historia con un sutil crecimiento dramático e incluso se atreve a reiterar escenas con escasas variantes (Gale concurriendo al cabaret, Booth durmiendo en la casa rodante). Ocurre que *Vidas cruzadas* no es una película que necesita crecer por medio de situaciones extremas sino que, en forma pausada y sin escenas límites, crece en intensidad a medida que transcurre el tiempo (los tres días pactados entre Gale y Booth) hasta llegar al encuentro final entre los dos personajes.

*Vidas cruzadas* es una película sobre la espera y es allí donde Penn demuestra su capacidad para narrar esos momentos en los que supuestamente pasa poco y nada. Las relaciones que Gale entabla con las putas del cabaret, el encuentro afectivo entre Booth y Jo Jo (Robin Wright) y las contadas pero importantes apariciones de Mary (Anjelica Huston) están plenamente justificados, ya que permiten entender la psicología de los personajes centrales. A diferencia de *Bajo la misma sangre*, que no se centraba en un conflicto determinado, *Vidas cruzadas* parte de un hecho trágico: la muerte de la hija de Gale y Mary, lo que



Anjelica Huston en *Vidas cruzadas*

implicaba un verdadero desafío para Penn. Pero logra salir airoso de él. Se anima a empezar la película con una escena tramposa (Mary en una sesión de terapia) que puede confundirse con la de cualquier telefilm barato de parecida temática. Sin embargo, la muerte de la chica es tomada como mera excusa argumental y pasa inmediatamente a ser lo menos importante. Penn muestra esa primera escena para instalar el conflicto y nada más. En este sentido, *Vidas cruzadas* es una película mucho más jugada que *Bajo la misma sangre*, ya que, aun partiendo de semejante argumento, el realizador jamás incurre en las convenciones y los clichés típicos de los rutinarios films con personajes traumatizados.

Las mejores películas de John Cassavetes como director también afrontaban ese tipo de riesgos. Y en la mayoría de los casos, el realizador de *Torrentes de amor* y *Una mujer bajo influencia* salía indemne de los peligros que implicaban sus tortuosos argumentos. Más allá de ciertas similitudes personales entre Penn y Cassavetes (relaciones complicadas con Hollywood, actuaciones en películas de otros directores) y temáticas (el alcohol, las putas, los problemas cotidianos, familias destruidas, historias que llevan a la catarsis y el estallido emocional), encuentro algunas coincidencias estéticas entre ambos realizadores. Dentro del particular tratamiento que Sean Penn le da a su película al investigar la vida de un personaje obsesionado como Gale y de otro atormentado por la culpa como Booth, en *Vidas cruzadas* sobresale la manera en que

el director trabaja con el tiempo. No recuerdo ninguna película de los últimos años en la que el tiempo transcurra como en el film de Penn: cada escena tiene la duración exacta, los cortes aparecen en el momento preciso y la repetición de escenas no solo no cansa ni aburre sino que ayuda al fluir de la narración, a la que no le sobra ni le falta nada.

Si *Vidas cruzadas* carece de escenas arbitrarias y si el tiempo expresa el contenido de la misma historia, desarrollando las características de los personajes, entonces sí, estamos ante un universo cercano al de los films de Cassavetes. La escena de la discusión entre Gale, su ex mujer y el esposo de esta (Robbie Robertson), llena de matices sutiles y con un crecimiento dramático que estalla en medio de la pelea y los gritos de los tres personajes, o aquella en la que se muestra el encuentro, catárticamente cassavetiano, del ex matrimonio en el bar, o el momento en que una de las chicas del cabaret decide cantar y tocar el pianito ante un azorado y borracho Gale, solo podían entenderse en aquel cine marginal de años atrás que provocaba más de una molestia. Sean Penn hizo esas escenas dentro de Hollywood, dejando un resultado más que gratificante por su autenticidad y compromiso.

Para un segundo film, las virtudes de *Vidas cruzadas* son más que suficientes y solo espero no arrepentirme en el futuro. A menos que el síndrome de la tercera película ya esté dando vueltas. ■

## Despábilate amor

Argentina, 1996, 90'

Dirección: Eliseo Subiela

Producción: Damián Kirzner y Jorge Rocca

Guión: Eliseo Subiela

Fotografía: Daniel Rodríguez Maseda

Música: Martín Bianchedi

Montaje: Marcela Sáenz

Poemas: Mario Benedetti

Intérpretes: Darío Grandinetti, Soledad Silveyra, Juan Leyrado, Marilyn Solaya, Gustavo Garzón, Emilia Mazer, Valentina Bassi, Manuel Callau.



Soledad Silveyra y Juan Leyrado

# Hombre leyendo poemas

por Gustavo Noriega

La irrupción de Subiela en el panorama del cine local en 1987 con su segunda película, *Hombre mirando al Sudeste*, parece hoy un acontecimiento tan lejano como el estreno de *La guerra gaucha*. Es cierto, ya estaban las arbitrariedades (el líquido azul, los zapatos), la magia un tanto demagógica (Ramtés dirigiendo el *Himno a la alegría*) y la idea de que la emisión de información contradictoria (Ramtés como extraterrestre / Ramtés como orate) podía pasar como ambigüedad. Pero al menos ese remedo de indeterminación causaba una cierta tensión en el relato, tensión que lograba anudar las escenas unas con otras, generando algún interés. Luego de la catástrofe cinematográfica de *No te mueras sin decirme a dónde vas*, que batió récords de autocomplacencia y de loas al misticismo empresarial, el rumbo elegido por Subiela en *Despábilate amor* parece dirigirse a barrer con toda vaguedad. Subiela mismo ha hecho referencia explícita a que Ernesto (el personaje interpretado por Grandinetti) está delineado como para demostrar “que se puede triunfar sin ser necesariamente un cagador” y que el hijo del matrimonio interpretado por Leyrado y Solita Silveyra está hecho para mostrar “que la juventud no está en la pavada, como algunos les quieren hacer creer”.

Al convertir a sus personajes en encarnaciones de esas ideas pueriles, desprovistos de todo secreto, enunciadores de poesías y de frases altisonantes, la narración se ha convertido en una pesadilla de farragosa pesadez, una sucesión de escenas donde dos personajes (representantes de “perdedores” o “ganadores”, de “intelectuales” o “gente de barrio”) hablan sentenciosamente para pasar a otra donde otros dos harán lo

mismo. Los toques de “autor” —la inclusión de una mujer-espíritu que maneja autos con la mente— parecen puestos a presión y no son centrales a la anécdota. Hay una intención más terrenal y más política, si se quiere, entendiéndose por política el despacho pronto y sin trámites de treinta años de historia argentina, al estilo de *El dedo en la llaga*, resumido en frases como: “Soñá con un mundo mejor. Pero no te asocies con la muerte. Nunca”.

Ernesto (como el Che, pero este no escribe en *Granma* sino en *La Nación*) se reencuentra con Ana (Solita), su novia de la adolescencia, a través del marido, su amigo Ricardo (Juan Leyrado), que está organizando una fiesta con la vieja barra. Ernesto y Ana están a punto de consumir su vieja pasión cuando Ernesto recula porque se le cruza la famosa mujer-espíritu (la cubana Marilyn Solaya que, básicamente, está muy fuerte). El final feliz está dado porque Ernesto calienta la pava y Ricardo se toma el mate. ¿Las mujeres? Ah, ese es un tema en sí mismo.

Continuando en la línea de *No te mueras* las mujeres se dividen en dos clases: las reales, chirusas de barrio arruinadas por la vida e incapaces de apreciar a los intelectuales, y las espirituales, que, paradójicamente, tienen mucha más carne que las gastadas amas de casa. El personaje de Ana oscila entre la dignidad que logra insuflarle Solita (los actores en general no han sido un problema en las películas de Subiela) y las atrocidades que extemporáneamente le pone el guión en la boca. Cuando Ernesto le informa que su hijo es poeta, Ana —que durante el noviazgo había escuchado millones de poesías— le dice: “¿Poeta?, ¿no será rarito?”, como si fuera una mujer del Cro-Magnon y no la persona sensible e inteligente que se venía manifestando. Ana es reemplazada sumariamente por Vera, la cubana que toca el cello semidesnuda y rodeada de velas, más joven y bonita, dejando en claro el orden de prioridades en el mundo de Subiela.

Finalmente, hay un choque rotundo entre lo que se ve y lo que se enuncia. “Son más felices los que menos piensan” o “Ricardo fue el único que entendió que la vida era una fiesta” son las frases que celebran al hombre común que se contrapone al intelectual conflictuado. Sin embargo, el “intelectual” de Subiela, un hombre que lee poesías únicamente de Benedetti y se informa con *La Maga*, que surca la vida dando consejos, que les saca la depresión a las amas de casa, es el que se queda con la mina más joven y que ilumina, con su sabiduría de póster, las pobres vidas de los que igualan poeta con maricón. ■

## Moebius

Argentina, 1996, 88'

**Dirección:** Gustavo Mosquera R.

**Producción:** Universidad del Cine

**Guión:** Natalia Urruty, Arturo Oñativía, Gabriel Lifschitz, Pedro Cristiani, María Angeles Mira y Gustavo Mosquera R.

**Fotografía:** Abel Peñalba

**Música:** Mariano Núñez West

**Montaje:** Pablo Giorgelli y Alejandro Brodersohn

**Intérpretes:** Guillermo Angelelli, Roberto Carnaghi, Anabella Levy, Jorge Petraglia, Miguel Angel Paludi, Martín Adjemián, Fernando Llosa.

# A mitad del camino

por Quintín

Es de buen augurio que la Universidad del Cine haya producido una película, que su director sea joven y que sus colaboradores hayan sido estudiantes. Mejor aun para el futuro es que la película se haya estrenado comercialmente y que recorra los festivales de cine. Brillante es que el film no tenga nada que envidiarle, en su evidente profesionalismo, a muchas películas nacionales y extranjeras en fotografía, encuadres, sonido, búsqueda de locaciones, diseño de producción. Hemos sostenido en estas páginas que una nueva generación está apareciendo en el cine argentino, que ese surgimiento tiene mucho que ver con las escuelas de cine y que es solo cuestión de tiempo para que esa generación termine abriéndose paso. *Moebius* es una confirmación de estas predicciones, aunque es solo una confirmación a medias. La película tiene algunas fallas fácilmente detectables, como un guión poco imaginativo a pesar de que la idea de base (un cuento fantástico situado en el subterráneo de Buenos Aires) sea un punto de partida excelente. O como una dirección de actores nula, una mala sincronización del doblaje o un exceso de jerga chapucera a la hora de imaginar una solución científica al enigma que plantea: la desaparición de un tren en la red de túneles y estaciones. Señalar esas fallas e insistir en los logros del film sería el camino lógico de la condescendencia crítica que podría resumirse en una frase tal como: "está muy bien para ser una película hecha por gente tan joven". Pero si el camino emprendido reclama que se lo tome en serio, el film merece que se lo considere en un pie de igualdad con los demás.

El problema de *Moebius* no está en los defectos señalados sino en una concepción estética de la que, en particular, estos derivan. Esa concepción es la que produce una película en la que se dedica un esfuerzo enorme a producir imágenes cuidadas, rebuscadas por momentos mediante el uso y abuso de enfoques y desenfocados, de filtros azules, de ángulos de cámara complicados para contar una historia que es pobre y está claramente estirada. Ubicada en el futuro, la película narra la travesía de un matemático que debe encontrar el subte perdido. Sus interlocutores son funcionarios de la empresa y del gobierno que visten y actúan según los modos

autoritarios y codificados de la pasada dictadura militar. La existencia de los pasajeros desaparecidos subraya esta caracterización política retrofuturista. Todos hablan con una lentitud exasperante, prolongando cada parlamento y transformándolo en una orden para subrayar su propia estupidez y su maldad. Pero el protagonista habla con la misma lentitud, igual que sus aliados, un sabio de apellido Mistein (en demasiado obvia alusión al premio Nobel) y su hija púber. Es como si los tiempos muertos que se producen en los diálogos intentaran crear una atmósfera en la que cosas muy importantes se mantienen en silencio. Este clima se establece desde el comienzo cuando el canto de un coro y una voz en off proclaman la trascendencia de lo que se va a narrar. Pero la película termina, en cambio, multiplicando las explicaciones y estas son retóricas y banales. Todo se reduce aparentemente, como dice el sabio, a "que nadie escucha". Una vez más, una película argentina recurre a la imaginaria de la dictadura para imponer un clima, para autoadjudicarse gravedad, para decorar en suma, pero sin hacerse cargo de sus implicaciones. Una vez más, una película argentina coquetea con insinuaciones sobre los males de la sociedad sin hacer un intento por mirar a su alrededor y decir algo pertinente. El relato es fantástico y todo en él podría ser abstracto, pero eso obligaría a omitir toda referencia concreta. Al hacerlas de este modo parcial y exterior, el conjunto termina siendo pueril. Lo mismo ocurre con las largas explicaciones del misterio. En lugar de ser elementales y elusivas, son detalladas y confusas. *Moebius* acumula fórmulas y términos inatingentes bajo el prestigioso nombre "topología" como para llenar un manual de matemática disparatada. Como las alusiones políticas, las explicaciones técnicas huelen a relleno forzado, a señales huecas que intentan compensar la falta de sustancia a pura sanata. Pero ese relleno se hace necesario en parte porque no hay relato, pero también porque no hay una sola emoción humana en juego durante el film. No se puede detectar una sola brizna de empatía, una sola marca de deseo entre sus hieráticos caracteres. Esto se acentúa por la actuación del protagonista Guillermo Angelelli, que recuerda a la de Hugo Soto en *Hombre mirando al Sudeste*, aunque no se trata aquí de un extraterrestre. Para compensar estas carencias, otra vez aparece un material de relleno: la nena que ayuda a Angelelli y que, para contrarrestar tanta frialdad, le da un inexplicable beso en la mejilla. Y esta presencia no hace más que desnudar otra contradicción: en una película en la que el sexo está radicalmente ausente, la cámara se pasea debajo de la pollera de la nena con sorprendente morosidad, dado que ella no es lo suficientemente grande para legitimar una atracción adulta ni lo suficientemente chica como para declarar inocente esa mirada. No quiero insinuar con esto una perversión secreta, sino sugerir que esta ambigüedad inesperada con la chica, así como su repentino abandono, así como el juguete que tiene en sus manos, así como su huida de la casa materna son todos elementos absolutamente irrelevantes. Todo lo que rodea al personaje de la nena es de una evidente falsedad. El tratamiento de ese personaje es solo un ejemplo más de este conglomerado de piezas inconexas que es *Moebius*. Un conglomerado impersonal que termina oliendo a formol y a naftalina, a asepsia de hospital, a falta de coraje. Pecados todos que no son de juventud. Pero es la estética del film lo que los produce. En su exclusiva preocupación por crear imágenes bonitas, por guardar las apariencias, *Moebius* se olvida de ser una película y resulta solemne sin ser profunda, frívola sin ser ligera, pretenciosa sin ser seria. No narra, no transmite emoción, no observa, no razona. Está vacía. *Moebius* solo cumple la mitad de sus objetivos. Pero gracias a ella, el resto empieza a estar al alcance de la mano. ■

## Antes de la lluvia

Po Dezju / Before the Rain

Macedonia-Inglaterra-Francia, 1994, 113'

Dirección: Milcho Manchevski

Producción: Judy Counihan, Cedimir Kolar, Sam Taylor y Cat Villiers

Guión: Milcho Manchevski

Fotografía: Manuel Teran

Música: Anastasia

Montaje: Nicolas Gaster

Intérpretes: Katrin Cartlidge, Rabe Serbedzija, Gregoire Colin, Labina Mitevska, Jay Villiers, Silvija Stojanovska.

# El círculo imposible

por Alejandro Ricagno

Los actuales conflictos étnicos, políticos, religiosos y territoriales de los disueltos países del Este son temas de difícil abordaje cinematográfico, si se trata de evitar la explicación farragosa, el maniqueísmo o la alegoría poco satisfactoria. Su complejidad, además, dificulta la comprensión para el espectador informado solo superficialmente de los continuos cambios ocurridos en Europa oriental. Cuando *Underground* de Kusturica se estrenó en Francia, se lanzó una polémica entre prestigiosos intelectuales sobre una supuesta adhesión proserbia que el film dejaba filtrar. No sé si por nuestro desconocimiento de los avatares de la política internacional o porque en la versión aligerada en unos 20 minutos estrenada en nuestro medio dicha postura estaba, tal vez, ausente (no podría asegurarlo), lo cierto es que aquí nadie impugnó el film por esa razón. (Motivos principalmente estéticos fueron los que impulsaron otra polémica dentro de esta redacción.)

En esta excelente *Antes de la lluvia*, el debutante Milcho Manchevski —nacido en Macedonia, república independiente de la ex Yugoslavia— elige enfrentar los fantasmas bélicos que se ciñen sobre su terruño desde una perspectiva diametralmente opuesta a la de su ex compatriota. Sin menoscabar por ello los innegables hallazgos del torrencial Kusturica, puede decirse que lo que este tiene de desborde, Manchevski lo tiene de ajustada precisión y concentración dramática.

El guión es un ejemplo de esos que suelen ser caracterizados como "mecanismos de relojería", pero su preciso funcionamiento no es tan solo mecánico. Manchevski le entrega una mirada humana llena de conmovida perplejidad ante los cruentos

hechos que narra.

El realizador evita bucear en los motivos histórico-políticos que desencadenaron los actuales enfrentamientos civiles y elige, en cambio, armar su relato como una fábula fatalista, como una tragedia contemporánea. Divide el film en tres episodios entrelazados que forman un todo orgánico cuya estructura circular deliberadamente no cierra, como bien lo indica el monje del principio: "El tiempo nunca muere y el círculo no se cierra". Las tres historias que lo componen parecen estar sucediendo todas al mismo tiempo, si bien sus presentaciones respectivas aparecen como cronológicas. El primer episodio sucede en Macedonia, en un monasterio ortodoxo, y tiene como protagonistas a una adolescente albanesa perseguida por guerrilleros macedonios que la acusan de haber asesinado a uno de los suyos y al joven novicio que le da refugio. Al final del episodio vemos a una mujer (la magnífica Katrin Cartlidge de *Naked*) que ha sido testigo del trágico desenlace. La volvemos a encontrar en el segundo episodio, ubicado en Londres, en el que personifica a una editora de fotografías de un periódico, que se debate entre el amor a su marido y a su amante. Este último es un prestigioso corresponsal fotográfico nacido en Macedonia que le propone huir con él a su tierra natal, de la que falta desde hace años. A través de sus palabras y de otros signos comprendemos que ella nunca ha estado allí. Por lo que inferimos que este episodio puede ser cronológicamente posterior. Sin embargo, la aparición de unas fotografías que muestran los hechos sucedidos durante el primer episodio producen un primer quiebre. En el tercero, el fotógrafo ha vuelto a su patria para encontrarse con un estado de locura generalizada donde antiguos vecinos y amigos se matan sin piedad. La aparición del personaje de la chica albanesa nos vuelve a cambiar la perspectiva. Y el sorprendente final confirma que estamos ante una coordenada temporal a la que el mismo relato le otorga su propia lógica. Esta estructura no es meramente un capricho o una audacia ingeniosa de debutante. La resolución y confluencia de las tres historias, que son en definitiva historias de amor atravesadas por el absurdo de la guerra, nos habla de un eterno presente amenazado por oscuros atavismos ancestrales. Los enfrentamientos en un territorio lejano están sucediendo ahora y en todas partes. El círculo se expande en la aldea global, como parece indicar el episodio londinense con la masacre en el coqueto restaurante, que es además un prodigio de tensión y montaje. Ni la más anciana y civilizada Europa occidental se halla fuera de estas posturas. "Bueno, al menos no son del Ulster", es el comentario muy inglés de un personaje ante la pelea de los inmigrantes macedonios que derivará en carnicería.

*Antes de la lluvia* no se demora en exhaustivos análisis de carácter sociológico. La posición de Manchevski no deja lugar a dudas; si bien no juzga a ninguno de los personajes, lejos está de justificar los nacionalismos exaltados. Antes que ello rescata aquellos gestos de quienes quieren salir del círculo de víctimas y victimarios, como el monje enamorado o el fotógrafo que se ve compelido a dejar de ser un mero espectador. Incluso evita la división entre buenos y malos: la gran mayoría de las muertes del film no suceden entre etnias y bandos rivales sino en el seno mismo de cada clan, e incluso de cada familia. En el plano formal el realizador consigue equilibrar el relato con momentos de gran belleza lírica junto a otros de extrema crudeza. Aun tratándose de una coproducción macedonia, inglesa y francesa, evita la hibridación que suele aparecer en este tipo de realizaciones. La fuerte impronta cultural del país de origen del realizador no es borrada de modo alguno por los rostros de los actores franceses o ingleses —aparece por allí el inolvidable protagonista de *Olivier, Olivier*— que nada tienen que envidiarles en calidad y entrega a sus menos conocidos colegas de la ex Yugoslavia. Este es el único nacionalismo no autoritario que Manchevski está dispuesto a defender a través de su impresionante y emotiva ópera prima. Una de las sorpresas de este lánguido año de estrenos. ■

Katrin Cartlidge y Rabe Serbedzija en *Antes de la lluvia*



# Jack

EE.UU., 1996, 113'

Dirección: Francis Ford Coppola

Producción: Richard Mestres, Fred Fuchs y Francis Ford Coppola

Guión: James De Monaco y Gary Nadeau

Fotografía: John Toll

Música: Michael Kamen

Montaje: Barry Malkin

Intérpretes: Robin Williams, Bill Cosby, Diane Lane, Jennifer López, Brian Kerwin, Fran Drescher.

## Un niño espera

por Quintín

Exagerando un poco, pero sin mentir demasiado, podríamos dividir las películas de Coppola en dos clases. Las que niegan, celebran o ignoran la muerte y las que la sufren. A la primera categoría pertenecen los *Padrinos*, *Apocalypse Now*, *La ley de la calle*, *Tucker*, *Drácula*, *Finian's Rainbow*, *Golpe al corazón*... Distintas como son entre sí, algo las une: todas intentan mostrar una pasión más grande que la vida. El poder brutal de la familia mafiosa, la locura del guerrero, la autodestrucción del motociclista, la ambición del inventor, el romanticismo del vampiro, la ingenuidad del cuento de hadas, el grandioso artificio del musical... Son sus películas más celebradas, enérgicas, grandiosas, viriles, operísticas. Y falsas. El otro grupo tiene peor prensa. *Jardines de piedra*, *La vida sin Zoe*, *Peggy Sue*... y *Jack*. Hace tiempo que prefiero estas últimas. Son simples, melancólicas, desprolijas y el vigor no les sobra, como si el autor no les hubiera dedicado mucho esfuerzo. Sus imperfecciones (el caso de *La vida sin Zoe* es notable) saltan a la vista. En *Jack*, la historia de un chico que crece al cuádruple de velocidad y que a los 10 años tiene la apariencia de Robin Williams, los diálogos son chatos, las situaciones no tienen gracia, los discursos son huecos. Pero *Jack* gira, como todas las de la segunda categoría, en torno de la infancia. Y Coppola, que en la primera categoría es un admirador del poder o un demiurgo, se transforma en padre. Al hacerlo, no solo demuestra un sorprendente cariño, sino que se toma la muerte en serio. Y la soledad. Y el desamparo. Y la educación. En esas películas los adultos se iluminan, se hacen humanos ante su propia infancia y la de sus hijos. Coppola no parece necesitar en estos films de grandes escenas, de imágenes sofisticadas, ni siquiera de grandes

momentos dramáticos. Como si le importara un pito gratificar a los espectadores porque lo que está mostrando le importa y su propia emoción le parece suficiente. El gordo me conmueve cuando hace esto. Me imagino que lo entiendo. Me cae simpático. Hasta lo quiero un poco.

*Jack* es una sucesión casi interminable de escenas en las que el protagonista es rechazado o se pone en ridículo. Williams las soporta estoicamente y no sobreactúa por primera vez en milenios. Estas escenas me hacen sufrir como un chino. Mientras tanto, los padres (un zoquete llamado Brian Kerwin y la cada vez más linda Diane Lane) no saben cómo manejar la situación, las enseñanzas del tutor (un absurdo y simpático Bill Cosby) son inoperantes, la maestra (la señorita Márquez, una morocha expresiva llamada apropiadamente Jennifer López) tiene que rechazarlo cuando se enamora de ella. La madre de un compañerito (sensual Fran Drescher) se lo quiere levantar porque lo cree adulto y los compañeritos, por fin, lo quieren mucho pero nadie sabe muy bien por qué. Todos los personajes, hasta el médico o el director de la escuela, exhiben una distancia juguetona que deriva en una inconsistencia maravillosa. Parecen actores que se imitan a sí mismos, como si representaran en una fiesta infantil. Mientras tanto, las nubes corren rápido, las mariposas se mueren en el aire y Coppola multiplica metáforas berretas sobre el paso acelerado del tiempo y la fugacidad de la vida. Después, para colmo, lo dice explícitamente. La película empieza con un baile de disfraces, amaga ser una comedia pero no tiene un solo chiste bueno. Tampoco es precisamente una tragedia. No importa. Todo es de una irrealidad tan grande, es tan descuidado que sucede un milagro: las cadenas de la dramaturgia a la americana se aflojan y las emociones empiezan a no ser convencionales. Son extrañamente libres, bruscas, sutiles. La imagen de la madre metida en una caja como suele hacer el hijo, exhibiendo su incompetencia de adulta que sigue siendo una niña es un buen ejemplo. Hay más rarezas. El guión se encuentra con un problema. Es la sexualidad de Jack. ¿Se le para o no?, como le pregunta un amiguito. Coppola tira la pelota afuera. Misterio. Siempre trató el tema del sexo con dificultad y temor reverencial. Encima, están los tabúes del cine americano (a ver si todavía viola a una compañerita pareciendo un adulto o una adulta lo viola siendo un niño). Pero estamos en el cine. A pesar de la represión se ve que los cuerpos se juntan. ¿Y qué hay de la sexualidad infantil? Encima, el tipo se afeita. Hacerse la pregunta resulta inevitable en varios pasajes. Coppola disimula, elide, ignora, aunque la pregunta se va haciendo insistente. Aun así llega al final sin novedad en la materia. Freud aprieta pero no ahorca. ■

Robin Williams en Jack



## Flamenco

España, 1994, 100'  
Dirección: Carlos Saura  
Producción: Juan Lebrón  
Guión: Carlos Saura  
Fotografía: Vittorio Storaro  
Música: Isidro Muñoz  
Montaje: Pablo Del Amo  
Intérpretes: Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Enrique Morente, Joaquín Cortés, José Menese, Lole y Manuel, Mario Maya, José Mercé, Matilde Corral.

# Del fondo de las entrañas

por Jorge García

El interés de Carlos Saura por incorporar distintas vertientes de la música española a sus películas data de comienzos de la década del 80, cuando después de la caída del franquismo se produce en su filmografía un notable cambio de rumbo (ver *El Amante* N° 50, p. 62). De esa época es el tríptico integrado por *Bodas de sangre*, *Carmen* y *El amor brujo*, que se prolongará luego con *Sevillanas*, donde se pasa revista a las distintas variantes de ese ritmo musical con resultados no demasiado felices. En todas esas experiencias fílmicas la música flamenca estaba en mayor o menor medida incorporada, por lo que no extrañó que Saura abordara directamente un documental que —convocando a sus figuras más relevantes tanto de la vieja guardia como de la nueva generación— reflejara, a través de la música, el canto y el baile, toda la complejidad y riqueza del género. Hay que señalar en primer lugar —y esto es un mérito del director— que el film elude las explicaciones farragosas (apenas al comienzo hay un párrafo en off en el que se marcan los orígenes musicales del flamenco), dejando que la comunicación con el espectador se entable en un nivel estrictamente emocional a partir de la capacidad expresiva de cada uno de los intérpretes. La película transcurre en el escenario único de una vieja estación de ferrocarril abandonada de Sevilla, en la que se van desgranando los diferentes números que representan a los diferentes palos de la música flamenca, en una sucesión temporal que comienza



Paco de Lucía

en el crepúsculo y termina en el amanecer del día siguiente. Será a través de los cambios de la iluminación —un elemento esencial del film— que se manifestarán las modificaciones horarias. Estructurado musicalmente de una manera circular, el film comienza con unas bullangueras bulerías, luego va deslizándose progresivamente hacia los “palos” más dramáticos —martinete, soleá, taranta— que ocupan su fragmento central, para retomar en la última parte los ritmos más alegres y culminar en una jovial rumba. (Dentro de un nivel musical en general muy alto no quiero dejar de señalar mis números preferidos: las bulerías iniciales, un notable trabajo colectivo de la Paquera de Jerez, los desgarradores martinetes a capella de Manuel Moneo y Agujeta, la intensidad expresiva de Fernanda de Utrera y José Menese, el canto visceral de Carmen Linares, y el formidable zapateado sin música de Mario Maya. En el terreno de las decepciones parciales, la farruca de Joaquín Cortés que de ningún modo hace olvidar la que se bailaba el gran Antonio Gades en *Carmen*, y Paco de Lucía, un eximio guitarrista pero que una vez más en su intervención en una película parece tocar “de taquito”.)

Hablé antes de la importancia del uso de la luz en el film, pero cabe apuntar al respecto alguna observación. Vittorio Storaro —como ya lo ha demostrado en varias películas— es un virtuoso de la iluminación cinematográfica pero en varios pasajes de *Flamenco* ese mismo virtuosismo se hace contraproducente ya que en un film de notable austeridad en el uso de escenografías y decorados, y en el que —como dije— la comunicación con el espectador se busca a través de la expresión interior de cada intérprete, la sinfonía de claroscuros, luces y contraluces de Storaro, lejos de integrarse al concepto despojado de la puesta en escena, se convierte en el centro de la misma, dando lugar en esos momentos a un esteticismo visualmente “bonito” pero que termina cumpliendo un efecto de distracción. Por supuesto esta objeción no invalida las virtudes de una película en líneas generales lograda, pero es un elemento que por momentos le da un tono “for export” a una propuesta que —creo— no necesitaba de esa ayuda para llegar al público. La música flamenca, como el jazz, es un género de minorías que tiene sus adeptos incondicionales y sus simpatizantes, pero que también provoca indiferencia o incluso rechazo en gran cantidad de personas. Yo creo que esta es una buena oportunidad para enfrentarse sin prejuicios a un género expresivo y visceral como pocos y la posibilidad además de ver la mejor película que ha realizado Carlos Saura en los últimos quince años. ■

## El día de la bestia

España, 1995, 107'

Dirección: Alex de la Iglesia

Producción: Andrés Vicente Gómez

Guión: Jorge Guerricaechevarría y Alex de la Iglesia

Fotografía: Flavio Martínez Labiano

Montaje: Teresa Font

Intérpretes: Alex Angulo, Armando De Razza, Santiago Segura, Terele Pávez, Maria Grazia Cucinotta, Saturnino García.



Alex Angulo en *El día de la bestia*

# Buscando desesperadamente al Anticristo

por Silvia Schwarzböck

De un tiempo a esta parte el cine confunde lo extraño con lo bizarro. Es como si creyera que la rareza exhibe de suyo un matiz ridículo, desmesurado y hasta patológico, que entra en contradicción con todas las formas de lo real. Un enano, por ejemplo, no se ve todos los días, pero su extrañeza solo es bizarra si el director la convierte en un plus, si decide magnificar su pequeñez para volverla incompatible con la estatura media. Para mostrar que algo es bizarro hay que hacer que el contexto no lo asimile como propio, que lo expulse como un exceso. En *Acción mutante* —su ópera prima (1992)— Alex de la Iglesia se propone terminar con esta confusión haciendo que todo sea extraño para que nada parezca bizarro. Un grupo guerrillero formado por freaks quiere terminar de una vez por todas con la discriminación de los feos, los gordos, los tullidos, los tontos, los deformes y los discapacitados. Como la única forma de lograrlo sin hipocresía es hacer que todos sean iguales, inician una serie de atentados con el fin de lograr que el resto se vuelva como ellos: incendian gimnasios, instituciones de salud y bancos de semen, secuestran a empresarios de la industria alimenticia light, a modelos y a fisiculturistas, como una forma de terminar con todo lo que sirve para mejorar el cuerpo. En *Acción mutante* uno puede reconocer perfectamente las huellas del comic (de la Iglesia es —entre otras cosas— dibujante de historietas), pero también nota que es el camino del cual el film intenta desviarse.

*El día de la bestia* da un paso más allá de su antecesora y logra una extrañeza que nunca necesita de la arbitrariedad. Todos sus elementos se presentan de manera paradójica. Una

escena puede ser triste sin dejar de hacer reír. La estética puede provenir del comic y servir para desarrollar unos personajes que nunca podrían haber salido de un comic. Lo que la película tiene de violenta, oscura y desesperanzada, es al mismo tiempo lo que inspira ternura. Algunos momentos de extremo sadismo reflejan una visión ingenua del mal. Todo puede ser al mismo tiempo otra cosa que lo que es.

El mayor mérito de de la Iglesia es no haberse dejado tentar por el facilismo de las películas para iniciados. Si bien ya se ha convertido en un film de culto, *El día de la bestia* no pretende serlo de antemano, como sí lo son aquellos films que buscan gratificar a sus espectadores con el beneficio de la complicidad inmediata, e incorporan todo tipo de guiños, citas y homenajes, fomentando una actitud que ya ha dejado de ser necrofílica para volverse narcisista. El cine prefabricado como cine de culto es hoy por hoy tan aburrido e innecesario como previsible. No es lo mismo la autorreferencialidad del cine que un cine que no para de hablar de sí mismo.

Volviendo la mirada hacia lo que está fuera del cine, *El día de la bestia* recupera la posibilidad de que el cine le sume cosas a la realidad. La estética del comic supera por fin el manierismo hueco que suelen tener sus trasposiciones cinematográficas y logra un efecto dramático de atmósfera sobrecargada y fatídica que acompaña todo el tiempo la visión deformada de la realidad que tienen los protagonistas. De la Iglesia inventa tres personajes desesperados y solitarios, que solo han sabido desarrollar aisladamente una parte de su personalidad. Angel es un catedrático de teología que ha consagrado 25 años de su vida al estudio del Apocalipsis de San Juan. Recién cuando descubra que el texto encierra un mensaje cifrado (la fecha de la llegada del Anticristo) podrá empezar a vivir. El profesor Cavan es un parapsicólogo que se ha hecho famoso por sus libros de esoterismo y por el programa de televisión *La zona oscura*, donde hasta se practican exorcismos en vivo. Vive solo y no cree en nada de lo que dice, hace o escribe. La invocación del Anticristo que le pide Angel cambiará su vida para siempre y lo convertirá en un (anti)héroe inolvidable. José María es una especie de chico grande con aspecto *heavy*: vive con una madre posesiva y un abuelo senil, le cuesta establecer relaciones con mujeres —parece no tener sexo y estar obsesionado con el tema— y vuelca toda su pasión en hacerse fanático de un grupo de *death metal* (*Satánica*). Que Angel confíe en él —al que todos lo tratan como si fuera un tarado— porque lo cree un iniciado en el demonismo será lo mejor que le pase en su vida. La química entre estos tres personajes da por resultado una película única e irrepetible, que no se puede encasillar en ninguno de los estándares existentes, tal vez porque en ella se encuentra lo que le falta al cine actual: la mirada de los desesperados. ■

## Tierra de Avellaneda

Argentina-Francia, 1995, 85'

Dirección: Daniele Incalcaterra

Producción: LA SEPT, Arte, Voleur, ZDF, INA y Cine-Ojo, en asociación con la RAI y Channel 4 y con la participación del CNC, del FAVI y de la Commission Télévision Procirep.

Guión: Daniele Incalcaterra

Fotografía y cámara: Daniele Incalcaterra

Montaje: Claudio Martínez

Sonido: Patrick Genet



# Los malvados duermen bien

por Quintín

Uno de los episodios más dramáticos en lo que puede denominarse la lucha contra el olvido de los crímenes de la dictadura militar fue la recuperación, por parte de los antropólogos forenses, de los restos de las personas asesinadas y desaparecidas. Estos científicos se enfrentan con la terrible tarea de desenterrar huesos acumulados en fosas comunes e identificar a las víctimas. Poco después de 1976 el obrero Manfil, su mujer y su pequeño hijo fueron asesinados en Avellaneda por fuerzas militares. Muchos años más tarde, algunos restos que podían corresponder a los Manfil fueron descubiertos en una fosa clandestina en el cementerio local. *Tierra de Avellaneda* comienza cuando Karina Manfil, una de las hijas sobrevivientes, se entera de esta noticia y vislumbra la posibilidad de que la desaparición de sus padres culmine finalmente con la certeza de su muerte. El film termina dos años después, cuando los padres y el hermanito de Karina son finalmente sepultados. En el medio se desarrolla la acción dramática de este documental del italoargentino Daniele Incalcaterra que se centra en Karina, una habitante de Avellaneda más pobre aun de lo que fueron sus padres, sus cambios a lo largo de este proceso y el doloroso duelo que la rescata de una situación de letargo emocional en el que había quedado sumergida desde la pérdida de sus familiares. La paciencia de los antropólogos, el lento y minucioso desarrollo de su tarea, la parquedad y seguridad de sus gestos tienen un correlato evidente en el estilo de filmación de Incalcaterra. Su película es tranquila y sólida. Está dispuesta a esperar y, al

mismo tiempo, a no pasar nada por alto. El clasicismo narrativo del film, la limpidez y profundidad de sus imágenes son el reflejo de una concepción del cine. Incalcaterra huye del reportaje periodístico, del collage de imágenes, del subrayado y del sensacionalismo. No hay voz en off ni presencia del realizador frente a las cámaras, aunque no hay duda de que está estableciendo un diálogo continuo con sus personajes. Con una técnica consumada, Incalcaterra hace hablar a las imágenes, hace que las cosas sucedan en su tiempo justo. Es poco decir que *Tierra de Avellaneda* es una película notable. Eso es evidente. Tal vez lo sea menos el hecho de que, a pesar de que todo lo que cuenta es verdadero, su historia tiene el interés argumental de una obra de ficción. La idea de que no hay diferencias esenciales entre uno y otro género —idea que el film demuestra— está ligada a cierta concepción de la honestidad del trabajo cinematográfico. Dicho de otra manera, el buen cine es el que lograría simultáneamente no manipular sus imágenes y tampoco registrarlas pasivamente. En *Tierra de Avellaneda*, además de Karina Manfil, su familia y los antropólogos, interviene otro personaje. Se trata del general Harguindeguy, ministro del Interior de Videla y responsable legal de las desapariciones de la época. Harguindeguy aparece testificando en el juicio a las juntas, más tarde a caballo, realizando tareas rurales y luego es entrevistado a solas y con su mujer. El resultado es apasionante. Harguindeguy es tratado por el film con el mismo respeto que la familia Manfil y su entorno. Tiene además la oportunidad de dar su versión de los hechos frente a cámara. Harguindeguy está orgulloso de su actuación durante la dictadura y de la de sus camaradas. Es más, lo único que lo preocupa es que su nombre quede limpio de toda acusación de enriquecimiento ilícito, mientras que las torturas y asesinatos (a los que llama “abusos de poder”) que se cometieron durante su administración fueron para él un acto de servicio y un bien para la nación. Lo más interesante es que habla con convicción y sin un particular resentimiento. Solo espera del futuro vivir en paz con su familia y poder seguir trabajando para no “perder el estatus”. Su conciencia está tranquila. Es ajena a los padecimientos de los Manfil y de tantos otros. *Tierra de Avellaneda* muestra uno de los secretos de la Argentina contemporánea. Una familia marginal, insegura, que no ha dejado de sentir culpa por lo ocurrido, que no tiene casa: cuyos padres son enterrados con un dolor infinito coexiste con un general que vive bien y que está en paz consigo mismo y con la historia. Este contraste es terriblemente perturbador y mucho más profundo que diez mil acusaciones. A pesar de que la película está puntuada por discursos en la Plaza de Mayo de Hebe Bonafini, no es su apelación a la memoria sino la sólida apuesta por el olvido de Harguindeguy lo que le da su verdadero valor a la radiante humanidad de Karina Manfil y su odisea. ■

# La no ficción

*Daniele Incalcaterra nació en Italia y vivió en la Argentina y en otros países. Tiene 42 años. Se dedica al cine documental, o mejor dicho al cine, dados el rigor y la calidad de su trabajo. Lo entrevistamos en estos días en ocasión de su venida al país para el estreno local de Tierra de Avellaneda.*

## Contáme un poco de tu vida en general.

Nací en Italia pero viajé muchísimo por todas partes del mundo. Eso me llevó a hacer películas en los lugares donde pasé parte de mi vida. Todos los temas de mis películas siempre se ligaron con experiencias de vida en los países donde estuve.

## ¿Hasta qué año viviste en Italia?

Muy poco, al año me fui a Yugoslavia y estuve hasta los cinco. Luego volví a Italia, después fuimos a Rusia y de allí pasamos a Argentina.

## ¿Y cuándo empezaste con el cine?

Empecé en Francia hacia el 84, haciendo un curso de cine documental en París donde comencé a hacer películas de producción francesa y lo último que hice fue en Italia.

## ¿En qué países filmaste?

En Italia, Argentina, Rusia, Bolivia y Méjico.

## Uno deduce que eras hijo de diplomático.

Sí, eso es.

## Siguiendo con el cine, ¿cómo sigue tu historia?

En el 84 hice una película en París, la primera de tres. En Francia lo bueno es que tenés el CNC (el equivalente del INCAA), donde presentás proyectos y allí la elección del proyecto está en función de su calidad o del interés que pueda suscitar. Recién estos últimos años comenzaron los problemas de falta de trabajo y se da un poco más de preferencia a los franceses. Pero casi todas mis producciones tienen una parte francesa, aunque últimamente para hacer un documental en Europa si no tenés dos o tres cadenas te tenés que olvidar. Esto es una ventaja porque entonces nunca vas a hacer la película que quiere cada uno. Eso te da un margen de libertad mucho más interesante.

## Estos proyectos, ¿de qué duración y magnitud económica son?

Los de 50 minutos a una hora está entre 200 y 400 mil dólares, los de hora y media están entre 420 y 800 mil dólares. Siempre menos de un millón de dólares.

## Para Tierra de Avellaneda, ¿cuál fue el presupuesto?

Es una película de 450 mil dólares. Están además de Cine-Ojo por Argentina, por Europa: Arte, Channel 4, RAI y ZDF. Una parte de las cadenas entraron en coproducción, en otras se hizo una preventa.

Lo interesante es que vendés la película al mismo tiempo que el proyecto, o sea casi nunca empezás una película sin haber vendido el 60 o 70% de la producción.

## ¿Cómo aparece Tierra de Avellaneda en tu obra?

Fue una forma de volver a reflexionar sobre el período de mi vida que yo viví de manera más continuada en Argentina (a partir de 69 y hasta el 83).

## ¿Cómo surgió el tema?

Estaba haciendo una película en Francia, y algunas lecturas de aquel momento me hicieron pensar en cómo hicieron Francia y otros países europeos para olvidarse de la Segunda Guerra Mundial. La reflexión fue más lejos y me dije que yo había vivido un período muy violento en Argentina, como toda la sociedad argentina, y no hace cincuenta años, sino hace pocos. Entonces mi intención fue reflexionar en cómo una sociedad arregla sus cuentas con un pasado violento. Comencé haciendo una primera etapa de preparación en la que me encontré



con el Equipo Argentino de Antropología Forense y me interesó enseguida el trabajo que estaban realizando. Y con ellos empezamos a pensar en alguna historia. Y con el equipo encontré el caso Manfil, a Karina que buscaba a su familia, a su hermana y llegamos rápidamente a un acuerdo. Fue un riesgo porque ella sabía que los padres tenían que estar enterrados en el cementerio de Avellaneda.

## ¿Los encuentros son una puesta en escena o son momentos de cine directo?

La puesta en escena en el documental es diferente a los films de ficción. Para mí ante todo hay que tener una muy buena relación con la persona que estás filmando. Y por otro lado conocer muy bien cómo se mueve

esa persona, lo que te permite avanzar en la estructura de tu historia. La puesta en escena de mi película está basada en una relación muy íntima con los personajes. Por otro lado yo quería situaciones que no tuvieran nada que ver con lo cotidiano. Todo lo que fuera paralelo lo evité automáticamente. Al mismo tiempo al comenzar a filmar me di cuenta de que todo pasaba alrededor de la mesa. Entonces me planteé una puesta en escena minimalista. Al mismo tiempo traté de mantener la estructura de la película como una obra de teatro. Muy pocos lugares, interiores, una mesa donde las personas se encuentran. Además se filmó en varios períodos. Por una parte el tiempo y por la otra escoger situaciones minimalistas me permitieron estructurar la puesta en escena.

## Hay una especie de Unidad Básica en la que al final hay una especie de conflicto. Eso me confundió.

Esa Unidad Básica tal vez no esté lograda. Todas las escenas confluían en un mismo lugar: cerca del cementerio. O sea, al lado del cementerio vivía la familia de Karina, en esos edificios que se ven al lado es donde murieron los miembros de su familia. La gente que vivía allí durante la época de los militares tenía esa fosa común frente a sus ojos y la unidad básica está a dos o tres cuadras del cementerio.

## En este contexto, ¿cómo aparece lo de Harguindeguy?

La primera parte de la película está centrada en la historia de Karina y los antropólogos. La idea al comienzo era también dar cuenta de quién estaba trabajando para la memoria y quién para el olvido. Entre los primeros sin duda estaban Karina, los antropólogos, las Madres.

¿Quiénes estaban en el otro lado aparte del gobierno con sus leyes de amnistía? Empecé a ver si había alguna posibilidad de llegar a los responsables de la dictadura militar y empecé a contactar gente y llegué a Harguindeguy. El se prestó con mucha espontaneidad. Creo que porque hacía años que nadie le había preguntado cuál era su posición.

## ¿Ustedes le explicaron cómo era la película?

Tengo una tendencia a decirle a cada personaje quiénes son los demás personajes de la película. Creo que si no, es contraproducente, se da una imagen equivocada. Además, conociendo a los otros personajes cada uno sabe en qué contexto está hablando.

## Aquí aparece una vieja discusión. A los militares se los ha filmado con cámara oculta, contra su voluntad...

Hay una tendencia en algunos documentalistas entre comillas a hacer películas unilaterales, sobre los antropólogos, sobre las Madres. Yo pienso que es un principio militante importante pero no suficiente para reflejar la complejidad de una realidad. Tengo una actitud cuando filmo y es la de mostrar todas las partes. Mi interés en poner a Harguindeguy en la película era poder dar una visión más compleja de esta problemática que trata Tierra de Avellaneda. En casi todas mis películas existen partes que pueden ser contradictorias, opuestas, distintas.

### ¿Las Madres aparecen después de Harguindeguy?

No, a las Madres las contacté durante la primera etapa de preparación del film. Así como a las Abuelas, Línea Fundadora y otros organismos de derechos humanos. Una de las cosas que me dije es que no quería "pathos". Si ellos eran los personajes principales iba a tener una película "cargada".

### ¿Habría entonces dos líneas, una minimalista y otra superestructural?

Sí, pero Harguindeguy para mí es el personaje y las Madres son el coro. Pero como en cualquier película hay una historia: tenemos una chica que está buscando a su familia a través de los antropólogos. Esa es la historia básica. ¿Cuáles son las variaciones? La introducción de un personaje que fue responsable como ministro del Interior de lo que ocurrió en este país. Esto me permitió introducir cierta complejidad en una estructura que podría haber sido más lineal. Yo diría que da más elementos para entender que aquí hubo momentos en que se ejerció una justicia, que se dio un indulto, que un general que estuvo preso ahora está liberado, que las Madres siguen siendo "el coro" que fueron desde sus comienzos, desde siempre.

### En esa frase en que una de las hermanas dice: "no queremos saber nada con la política", ¿no hay un discurso donde está ausente esa dimensión política?

Imagínate que ellas eran muy pequeñas, tenían cinco y ocho años, y siempre vivieron ese pasado como una mancha. Sus parientes nunca les dieron explicaciones. Entonces, ¿qué tipo de relación podían tener con lo político? Hoy en día, en cambio, Karina ha avanzado mucho desde ese punto de vista y trabaja en comisiones de familiares de desaparecidos. Ella dice una frase: "quiero enterrar a mis padres para poder vivir". Y de ahí en adelante comenzó a desarrollar su propio discurso político.

### ¿Cuándo comienza la militancia?

Toma conciencia cuando toma contacto con la realidad de la historia, y de su historia. Hay un desarrollo en ella que seguramente fue acelerado por la película. Para crecer uno tiene que "matar" a sus padres, en su caso esto significaba "enterrarlos".

### Hay una escena curiosa en la película que es cuando van a la Unidad Básica a pedir que le saquen el nombre que llevaba, que era el del padre. La presión parece ser más de la hermana.

Sí, porque la hermana lo vive más negativamente. Ella privilegia lo familiar por encima de lo político. Esta fue una de las críticas que me han hecho. En París, donde se difundió primero, mucha gente militante me dijo que con eso yo mostraba un aspecto jodido. Con este gesto de sacarle el nombre a la UB estás mostrando que es menos importante que lo otro.

### Pero esto no lo hacés vos sino ellas

No, pero lo puse en la película. Pero a mí me parece importante mostrar esas búsquedas personales.

### ¿Cómo termina ese episodio, le sacan el nombre?

Sí, se lo sacan.

### Es muy fuerte eso...

Sí, porque se toca ese aspecto de la

militancia que tiene que ver con usar los nombres de los mártires para el partido.

### Esta UB aparece como algo anacrónico. Además, el tipo dice "por ponerle el nombre yo perdí cosas".

Al mismo tiempo el padre tenía muy buena imagen en el barrio, era muy reconocido. El hecho en el que muere fue de una gran violencia ya que no lo mataron solamente a él y a su mujer sino que también mataron a un niño.

### Vos hablás de cómo se vio afuera la película, ¿cómo esperás que la gente la vea aquí?

Yo espero que la gente la vea como la historia de una sociedad que quiere arreglar sus cuentas. Pienso que puede darse una discusión sobre la forma en que hay que recordar y el porqué. No deseo provocar sino hacer reflexionar. En Europa la gente lo ligó enseguida con todo lo que estaba pasando en la ex Yugoslavia, no lo leyó como un caso particular de la Argentina. Los que la vieron en Italia recordaron hechos que sucedieron en Italia. Espero que funcione más en ese sentido, más universalmente.

### Hay como una dirección de actores, sobre todo en el caso de las hermanas.

Por eso te digo que es lo mismo que en una ficción. Si me apuran no diría documental ni ficción. Hay directores que dicen que una ficción es un documental de una filmación.

### Hay una relación de Karina con la cámara que muestra que hay una conciencia, que es algo que no pasa con las Madres.

Ese tampoco fue nuestro interés. No se pueden meter todos los personajes al mismo nivel. Las Madres son "el coro". Cuando tu personaje es Karina, dos o tres antropólogos y el general, todo el resto no puede tener el mismo peso, la misma relación en la imagen.

### En el contexto de lo que es hoy el documental, ¿dónde te situarías?

El documental hoy vive un momento crítico, hay menos posibilidades, menos fondos pero pienso que sobre todo en Europa hay un grupo de gente que trata de ir hacia una expresión distinta de lo que uno ve en el reportaje.

### ¿Podés señalar la diferencia entre film documental y reportaje?

El reportaje, ¿de dónde sale? Sobre todo de un trabajo de periodista donde tenés una tesis que vas a buscar confirmar en la realidad. O si no, lo vas a confirmar por medio del montaje de las imágenes. Para mí el film documental es la relación de un director con la realidad a través de su mirada. Y esa mirada se explicita en la forma de contar la historia y de organizar el material.

### Como película argentina y sobre Argentina, ¿dónde ubicás tu película?

La veo en la línea de cine documental que hace Cine-Ojo, donde se trata de buscar un punto de vista. El problema en Argentina es que por un lado hay posibilidades y por el otro hay poca gente que puede llegar a ese cine. Por lo menos en Argentina existe un grupo, hay una película documental que se exhibe en salas una vez al año, en Italia en cambio no hay nada.

### ¿Estuviste tentado alguna vez de hacer ficciones?

Lo que pasa es que la realidad para mí va más allá de cualquier ficción. Hoy día estoy

tratando de formular una forma de trabajo donde elementos documentales coexistan con elementos más ficcionales.

### ¿Qué sería lo más próximo en la ficción a este cine documental?

Ken Loach llega a un equilibrio entre elementos reales, documentales y ficcionales. Este trabajo entre el documental y ficción, digamos la *non-fiction*, es algo que se está desarrollando muchísimo. Creo que puede ser una de las pocas soluciones que tenemos desde las cinematografías regionales para competir con el cine norteamericano.

### Estás hablando de algo más fuerte, de una propuesta cinematográfica alternativa.

En Francia hay un sistema que funciona en ese umbral. Tenés cada vez más producciones de películas de bajo costo, que están ligadas a directores con una gran experiencia en cine documental o a directores que trabajan esos dos planos y tratan de unirlos en estos films. Son películas de uno o dos millones de dólares, donde se mezclan elementos de realidad y ficción. Hay muchísimas producciones de este tipo que se hacen con directores de documentales o con directores jóvenes extranjeros.

### De algún modo uno está hablando de una especie de neoneorrealismo.

Así parece, sí. Hay una necesidad de que vuelva algún tipo de neorrealismo.

### ¿Y ves un crecimiento de este cine?

No solo eso sino que está haciendo escuela. A Abbas Kiarostami en Europa lo ven los jóvenes, no son películas solo para cinéfilos o intelectuales. Nanni Moretti es un director más reconocido en Francia que en Italia...

### En este contexto parece que falta un ingrediente, la mirada de autor, ¿qué habría de nuevo para vos en este contexto?, ¿cuál sería la diferencia con el neorrealismo, que tenía una mirada de autor y gente en la calle?

Pienso que lo que une las cosas son los principios. Cuando hago una película no pienso en la Nouvelle Vague o el neorrealismo, porque si no, no hago nada. Creo que hay algo relacionado con la ética.

Es una filosofía de vida: uno dice yo soy honesto conmigo o trato de serlo, trato de hacer las cosas que sean coherentes con lo que busco, en ese sentido está relacionado con la ética. Me hacen reír los jóvenes cuando veo que lo primero que buscan son los medios para poder hacer una película. Necesito una dolly, una 35 mm o una Super 16 mm, las luces... Se rompen la cabeza pensando en cómo armar la producción de una película, están atrás de los medios en lugar de pensar en cuál es su necesidad profunda de hacer el film.

### ¿Esta posición es parte de una especie de subcomunidad cinematográfica o es algo que cada uno, individualmente, piensa?

Creo que esa posición existe y forma parte de los encuentros que tengo con los jóvenes, en los que todos compartimos la misma energía. Es la misma energía que hizo que se encontraran Cine-Ojo y Voleur. Es estar en el mismo registro. ■

Entrevista: Quintín

## El día que Maradona conoció a Gardel

**Argentina, 1995-96. Dirección:** Rodolfo Pagliere. **Idea y producción general:** Eliseo Alvarez. **Guión:** Eliseo Alvarez y Rodolfo Pagliere con el asesoramiento de Juan Carlos Cernadas Lamadrid. **Fotografía:** Pep Moli y Daniel Sotelo. **Música:** Rodolfo Mederos. **Montaje:** César D'Angiolillo. **Interpretes:** Diego Armando Maradona, Alejandro Dolina, Esther Goris, Angel Rico, Mario López, Laura Ledesma, Patricia Sosa, Alejandro Lerner, Armando Manzanero, Carlos Gardel.

En la información de prensa de la película, el realizador Rodolfo Pagliere destaca que la idea original demandó un tratamiento más cercano al cine publicitario y, además, reconoce que desde el proyecto mismo sintió que la película iba a ser un gran *patchwork*. *El día que Maradona conoció a Gardel*, efectivamente, es un quilombo publicitario de noventa minutos (no es el momento de andar con palabras rebuscadas), donde aparecen el gran Diego, Carlitos por dos (el que vale la pena y el otro recreado por el hijo de Guillermo Rico), un ángel del mal (Goris pre-Evita), un ángel relojero (Dolina haciendo imagen de radio en cine), Horacio Embón y Horacio García Blanco (ambos haciendo de sí mismos, uno parado y el otro sentado), un par de caras que desconozco y Juan Carlos Puppo (preguntándose qué hace ahí). La película es un cambalache sin Discépolo; montones de imágenes se acumulan sin sentido —Diego en la villa soñando con el Mundial, los festejos por el 60 aniversario de Gardel (con las *excelsas* voces de Patricia Sosa y Armando Manzanero), las viejas películas de Carlitos y una endeble historia que intenta reunir a los dos mitos—, destacándose la ausencia de un centro, de un único lugar desde donde contar algo interesante. Debido al caos sin solución que transmite el film, las imágenes de las viejas películas de Gardel —especialmente el divertido fragmento de *Rubias de Nueva York*—, debidamente reprocesadas como en *Al corazón de Mario Sabato*, se transforman en los únicos momentos relevantes. Además, la película comete un par de errores dignos de resaltar. La primera aparición de Maradona, iluminado como Tanguito en el film de Piñeyro, revela una torpeza elemental, ya que vemos al mejor jugador del mundo haciendo picar una pelota como si se tratara de una publicidad de Adidas con Magic Johnson. Otro de los problemas es que ante tanta inutilidad estética y ante la imposibilidad de transformar a Maradona y Gardel en mitos, se presentía un gran negocio que no fue. Y dejó para el final las escenas documentales que más me molestaron: Diego fue el más grande jugador de fútbol pero nunca lo soporté con la camiseta de Boca y deleitando a los bosteros en esa cancha inmunda. Reconozco que este trauma es absolutamente personal y que no tiene solución. ■

Gustavo J. Castagna



## Valor bajo fuego

*Courage Under Fire*

**EE.UU., 1996. Dirección:** Edward Zwick. **Producción:** John Davis, Joseph M. Singer y David T. Friendly. **Guión:** Patrick Sheane Duncan. **Fotografía:** Roger Deakins. **Música:** James Horner. **Montaje:** Steven Rosenblum. **Interpretes:** Denzel Washington, Meg Ryan, Lou Diamond Phillips, Michael Moriarty, Matt Damon, Seth Gilliam, Bronson Pichot, Scott Glenn, Regina Taylor.

*Valor bajo fuego* es una película curiosa por más de una razón. En primer lugar, la protagonista femenina Meg Ryan muere antes de empezar la película y —a diferencia de *Laura*, por ejemplo— no resucita ni reaparece. La segunda es que retoma las imágenes que el Pentágono y CNN decidieron que serían las de la Guerra del Golfo: un enfrentamiento entre el ejército americano y un enemigo fantasma, compuesto de hombres sin cara. Antes de comentar la tercera rareza, agreguemos que cuando —pasada la guerra— un soldado se refiere a los soldados iraquíes como “los hijos de puta” para corregirse porque está hablando ante un coronel, este (el cada día más sobreactuado Denzel Washington) le dice que el epíteto es el que corresponde. *Valor bajo fuego* es un himno al honor militar, al patriotismo y a la supremacía norteamericana. La rareza es que el film no hace nada para ocultarlo y de esto resulta una contradicción interesante. El episodio de combate que causó la muerte de la piloto Ryan y cuyo esclarecimiento es el centro de la historia es tan horroroso y sus protagonistas son tan primitivos que podría ser usado perfectamente como propaganda antibélica. Si a los iraquíes se les niega toda humanidad, los extremos de inhumanidad de los americanos resplandecen a pesar de (o gracias a) que el objetivo es resaltar el valor y el heroísmo. Al mismo tiempo, la reconstrucción y sus horribles consecuencias tienen una intensidad dolorosa y muy poco frecuente gracias a este marco liberado de tabúes piadosos. Dos curiosidades finales. Uno. El único intento del film de alcanzar la corrección política lo termina traicionando: si bien se trata de demostrar que las mujeres pueden ser militares a la par de los hombres, lo sucedido aconsejaría desde una óptica racional no encargarle nunca el mando de un pelotón a una mujer. Dos. El personaje de Washington es un comandante de tanques que, por error, ha disparado sobre una unidad propia. El episodio se narra con las características imágenes CNN. Santiago García ironiza con acierto que dado que los iraquíes nunca existieron en la pantalla, un disparo que diera en el blanco debía pegarle necesariamente a un tanque americano. ■

Quintín



## El profesor chiflado

*The Nutty Professor*

**EE.UU., 1996. Dirección:** Tom Shadyac. **Producción:** Brian Grazer y Russell Simmons. **Guión:** David Sheffield, Barry W. Blaustein, Tom Shadyac y Steve Oedekerk sobre la historia de Jerry Lewis y Bill Richmond. **Fotografía:** Julio Macat. **Música:** David Newman. **Montaje:** Don Zimmerman. **Interpretes:** Eddie Murphy, Jada Pinkett, James Coburn, Larry Miller, Dave Chappelle.

Lo peor que le podía pasar a una remake del film más prestigioso de Jerry Lewis era que lo dirigiera el director de *Ace Ventura* y que el guión también estuviera escrito por él y por el director de *Ace Ventura 2*. El protagonista es ahora Eddie Murphy y la transformación de Jekyll a Hyde consiste en pasar de ser obeso a tener el cuerpo que el consenso social reclama. Todo es una pavada light, descafeinada, asexuada y con lindo trabajo de pulimiento de las complejidades de la historia original. No voy a enumerar todas las diferencias entre las dos películas porque no es ese el problema. Lo malo es que, aunque lograron no hacer un film fotocopia, le quitaron todo rasgo de adulez a la historia. Cuando yo era chico y miraba a Jerry Lewis me divertía a más no poder, porque *El profesor chiflado* es realmente una película para chicos pero al mismo tiempo es una de las comedias más adultas que se hayan hecho. El mérito de esta remake está en la historia del gordo y el bello; centrarla en un hombre en lugar de en una mujer creo que le quita un poco de fuerza, ya que son ellas las que sufren una constante presión para cambiar su cuerpo hasta ser una escoba que camina con cara de vinagre por una pasarela. Hace poco *El mundo contra mí* usó a una chica gorda para vender la película y la abandonó sin jugarse a decir nada. Acá todo se soluciona a favor de los gordos pero más que nada por corrección política; solo en un momento se logra transmitir la intolerancia y la constante violencia que debe sufrir un gordo al salir a la calle. Eddie Murphy consigue algo muy raro en los seis papeles que representa: está mal en casi todos. Además está enterrado en maquillaje, de modo que si los hubieran interpretado John Hurt o Michael J. Fox, nadie se hubiera enterado. Solo está bien en el papel de profesor y eso ayuda a la película; cuando es el delgado Amigo Amor resulta aburrido e insoportable, lo que hace pensar sobre el carisma de este actor. La razón por la que no dije que esta remake es una basura (lo es) es la inquietante eficiencia con que lograron que todas las tonterías formaran una unidad. Pero está claro que si la mayor cualidad de una película es la eficiencia, entonces estamos muy lejos del placer de hacer y ver cine. ■

Santiago García



## Cuatro habitaciones

Four Rooms

EE.UU., 1995. **Dirección:** Quentin Tarantino, Allison Anders, Alexandre Rockwell y Robert Rodríguez. **Producción:** Lawrence Bender. **Guión:** Q. Tarantino, A. Anders, A. Rockwell y R. Rodríguez. **Interpretes:** Tim Roth, Antonio Banderas, Jennifer Beals, Paul Calderon, Sammi Davis, Valeria Golino, Madonna, David Proval, Ione Skye, Lili Taylor, Marisa Tomei, Tamlyn Tomita.

Uno imagina a Tarantino, Anders, Rockwell y Rodríguez entusiasmados cual recién egresados de una escuela de cine, soñando plasmar una película en episodios, fresca y chispeante, por el simple placer de juntarse entre amigos. Lo que es difícil de entender—considerando los antecedentes de al menos los tres primeros—es cómo no se dieron cuenta de que estaban filmando un Bodriazo a ocho manos. ¿Adónde fue a parar la sutileza de la directora de *Nafta, comida y alojamiento*? ¿Y los climas cassavetianos del Rockwell de *Hay una película en mi sopa*? ¿Y la chispa manipuladora de Quentin? Hasta el mamarriachi Rodríguez perdió su única cualidad que es la de filmar despelotes hiperquímicos. Su episodio hace tanto ruido como un globito reventado en medio de un recital de heavy metal. ¿Qué les pasó, muchachos? La excusa argumental tampoco era muy osada: un botones imbécil y epileptoide debe atender las insólitas demandas de varios huéspedes desquiciados que pululan por cuatro habitaciones de un hotel decadente la noche de Año Nuevo.

Basta ver la primera mueca que desparrama Tim Roth como el *bellboy* de marras en el minuto inicial para querer huir del cine. Para colmo, su personaje no solo oficia de nexo entre los cortos sino que gesticula TODO el tiempo en TODOS ellos. El efecto es tal que uno llega a añorar al mismísimo Jim Carrey, quien por comparación merecería un premio a la sutileza interpretativa.

El primer episodio es un descontrol absurdo de actrices desaprovechadas (Lili Taylor, Sammi Davis, Valeria Golino, Eva Madonna). Parece filmado por un misógino baboso y cobarde que encima se olvida del remate final. Pero no; lo firma la Sra. Anders.

El de Rockwell, con la pareja sado-maso, tiene una ventaja: le pegan a Tim Roth. En el siguiente, Rodríguez insiste con Banderas como macho latino y le agrega unos niñitos a los que habría que mandar a trabajar con W. C. Fields. El cuarto es el único que consigue ser apenas digerible, ya que la verborragia de Tarantino neutraliza un poco los insufribles tics de Roth. Tampoco es muy original su vampirización de un episodio de *Hitchcock presenta*. Todo es un despropósito que obliga a preguntarse por el futuro de los jóvenes talentos rápidamente celebrados. En estas habitaciones lo más recomendable es quedarse afuera. Mejor alquile un cuarto en el *Plaza Suite* de Simon-Ross. Al menos ahí uno se reía un poco. ■

Alejandro Ricagno



## Último recurso

Last Dance

EE.UU., 1996. **Dirección:** Bruce Beresford. **Producción:** Steven Haft, Sharon Stone y Rob Morrow. **Guión:** Ron Koslow. **Fotografía:** Peter James. **Música:** Mark Isham. **Montaje:** John Bloom. **Interpretes:** Sharon Stone, Randy Quaid, Peter Gallagher, Jack Thompson, Jayne Brook, Pamala Tyson.

La idea de contar los últimos días de una persona condenada a muerte y los esfuerzos inútiles por detener la ejecución apareció en varias películas. *Último recurso* fue estrenada el mismo año que *Mientras estás conmigo*, lo cual constituye una desventaja para la película, y no solo por la superioridad estética e intelectual del film de Tim Robbins. Para quien vio en primer lugar *Mientras estás conmigo* toda la larga ceremonia que conduce hacia la muerte no provoca el mismo efecto y la escena clave de la ejecución no alcanza aquel nivel de emoción. Pero si *Último recurso* tuviera fuerza propia, no dependería de otra película para lograr impacto. La condenada a muerte aquí es Sharon Stone; su joven abogado es alguien que—como era previsible—luego de un esfuerzo descomunal no obtiene ningún resultado. Mentira, consigues dos o tres cosas que provocan cierta alegría en la protagonista durante los últimos días de su vida; pero lo más importante que logra el joven abogado que lucha contra el sistema es descubrirse a sí mismo y terminar la película en Oriente. Esto sería imperdonable si no fuera porque ese final indica un posible romance entre los protagonistas que nunca llega a emerger pero que está sugerido. Otra línea que la película trabaja a medias es la idea de que el indulto o la condena son problemas políticos que dependen del mes en que caigan los reclusos y que es muy difícil modificar esa situación.

En cuanto a Sharon Stone, creo que necesita asesoramiento. Ha querido dejar de estar encasillada y trata de pasarse a la categoría de actriz seria. El problema deben ser los films anteriores a *Bajos instintos*, porque allí ella logró su mejor actuación en un papel que ninguna otra actriz de los noventa hubiera podido hacer de esa manera. Bella, lúcida y convincente, lograba darle a esa historia tramposa una fuerza que sin ella no hubiera tenido. Es una lástima que reniegue de ese estilo, porque esos papeles se pueden representar también sin desnudarse y con buenos guiones que no atenten contra su dignidad. En lugar de desperdiciar su carrera sería bueno que aprovechara su gran talento y volviera a lo que solamente ella sabe hacer. ■

Santiago García



## Tin Cup-Juegos de pasión

Tin Cup

EE.UU., 1996. **Dirección:** Ron Shelton. **Producción:** Gary Foster y David Lester. **Guión:** John Norville y Ron Shelton. **Fotografía:** Russell Boyd. **Música:** William Ross. **Montaje:** Paul Seydor y Kimberly Ray. **Interpretes:** Kevin Costner, Rene Russo, Cheech Marin, Don Johnson, Linda Hart, Dennis Burkely.

Ron Shelton es lo que podría llamarse un seudo autor. Definir este término obligaría a definir primero qué es un autor. No lo haremos, principalmente por la deriva histórica del concepto y por la incapacidad del que escribe de explicarla claramente. Pero, sea lo que fuere un autor, Shelton es un autor a medias. Tiene energía para narrar, sus películas son personales y sus temas son el sexo y el deporte (en orden de prioridad inverso). Uno de los personajes de *Juegos de pasión* lo ratifica: "El sexo y el golf son las únicas cosas de las que se puede disfrutar sin necesidad de ser demasiado bueno en ellas". Del cine no dice nada pero la frase lo define a Shelton como realizador: disfruta del cine pero no es demasiado bueno. A veces las cosas le salen bien, como en *La bella y el campeón* o en *Los blancos no la saben meter*. O más o menos bien como en *Blaze* (aquí el deporte es la política). Shelton está obsesionado con la grandeza, esa pasión americana. Pero su especialidad son las grandezas chicas: el beisbolista de ligas menores, el excéntrico gobernador sureño, los basquetbolistas de potrero, el golfista bohemio. En su penúltimo film como director se ocupó de un famoso de verdad: el bateador Ty Cobb, una leyenda deportiva que tenía, sin embargo, una pequeña debilidad: ser un hijo de puta absoluto. El periodista que protagoniza la película define a Shelton diciendo al final: "mi debilidad es la grandeza", que en el contexto podría interpretarse como el "impriman la leyenda" fordiano. Pero la frase lo define involuntariamente a Shelton de otra manera. Es que su idea de la grandeza es débil: es demasiado estereotipada, demasiado estrecha y por eso su cine es de aquellos en los que nada queda por descubrir porque todo está establecido de antemano. La ideología de que el mundo es una chica y una pelota es simpática pero está expuesta al agotamiento por repetición indefinida. En *Juegos de pasión* Shelton intenta evitarlo variando el tono y produce una especie de farsa donde todo se aligera porque está claro que ya se está citando a sí mismo. Así, solo logra una intensa media hora final en el Abierto de Estados Unidos, precedido por un romance insustancial entre Kevin Costner y Rene Russo donde el primero actúa sorprendentemente mal. De paso, nos permite descubrirle a Shelton un prejuicio: en su mundo, la gente superior ha pasado necesariamente por la universidad. Y vaticinarle un futuro: su populismo ilustrado se está quedando sin nafta. ■

Quintín



## Una mujer infiel

Une femme française

**Francia, 1995. Dirección:** Régis Wargnier.  
**Producción:** Ingrid Windisch y Gérard Crosnier. **Fotografía:** François Catonné y Berto. **Música:** Patrick Doyle. **Montaje:** Geneviève Winding, Agnès Schwab y Stéphanie Small. **Intérpretes:** Emmanuelle Béart, Daniel Auteuil, Gabriel Barylli, Jean-Claude Brialy, Geneviève Casile, Heinz Bennent.

Por esas cosas del destino o porque alguien tenía que cubrir sus estrenos me ha tocado en suerte (en realidad yo me ofrecí) escribir sobre películas francesas de la industria. Primero fueron *Los miserables* y *El jinete sobre el tejado*, ahora llega el turno de *Una mujer infiel*. Está claro que resulta un poco injusto colocar en un mismo plano estas tres películas por su origen y porque se estrenaron en los últimos meses en nuestro país. Pero en realidad tienen cosas en común: hacen desaparecer a la Nouvelle Vague y representan un modelo cinematográfico que atrasa más de treinta años.

*Una mujer infiel* es el título con el que se decidió estrenar *Una mujer francesa*, con lo que el atraso de varias décadas no solo está en el contenido de la película. La historia es la de una mujer (Emmanuelle Béart) que contrae matrimonio con un militar (Daniel Auteuil) y que cuando él se va a la guerra tiene romances con distintos hombres. La familia del esposo tratará de controlarla, llegando inclusive a quitarle sus hijos; sin embargo, a pesar de las idas y venidas, el matrimonio seguirá adelante. El punto de vista de la historia es el de la mujer pero al mismo tiempo se la cuenta desde una voz en off masculina que parece ser la de un narrador omnisciente. Pero al final esa voz distanciada le dedica la película a la mujer, dándole al film un único e inesperado momento de emoción. No obstante, está claro que ese relator, que se supone es el hijo de la mujer, no pudo haber contado la historia desde el lugar desde el cual se mira la película. Ese problema de la narración se extiende también al personaje principal, al que aparentemente no se lo juzga, excepto cuando se acuesta con su amante y deja al pequeño hijo en la otra habitación asustado por los gemidos. Una mujer simple, enamorada de un hombre y casada con otro al que también quiere, que soporta un entorno conservador que la condena y la castiga con dureza, es la historia que la película anuncia pero no desarrolla con demasiada seguridad. Emmanuelle Béart también actúa de acuerdo con esta indefinición que no tiene que ver con la ambigüedad sino con la falta de rigor.

Cuando veo la clase de películas francesas que nos llegan, no puedo dejar de pensar en aquellos directores que desde ese mismo país cambiaron la historia del cine. A uno de ellos le dedicamos un dossier en este número de la revista. ■

Santiago García



## Masacre en el Bronx

Rumble in the Bronx

**EE.UU., 1994. Dirección:** Stanley Tong.  
**Producción:** Leonard Ho. **Guión:** Edward Twang y Fibe Ma. **Fotografía:** Jingle Ma. **Música:** J. Peter Robinson. **Montaje:** Michael Duthie y Peter Cheung. **Intérpretes:** Jackie Chan, Bill Tung, Anita Mui, Francoise Yip.

Hace varios meses que el colega Aníbal Vinelli venía hablando maravillas de *Masacre en el Bronx* e insistiendo en la necesidad del estreno de esta película. Se dice incluso que él y toda su familia le hicieron llegar unas 5000 cartas a la distribuidora con seudónimos diversos. Se rumorea también que contrató, durante una función de prensa, a la barra brava de Boca para que durante la exhibición de la película agitara sus banderas al compás de un cántico que decía: "chino corazón-o-ón". Pues bien, digámoslo de una vez por todas. Vinelli tenía razón. Es más, Jackie Chan es un fenómeno. Esta gloria del cine de Hong Kong es un digno sucesor de Buster Keaton. Por varias razones. Una es la extraordinaria coreografía de los combates y acrobacias, que obliga a planificarlos con la exactitud propia de una mente matemática. Otra es la utilización creativa que hace de todo objeto inanimado que esté a su alcance. Una tercera son los riesgos que corre en cada toma. La cuarta es la absoluta personalidad de su tono, sus gags y un optimismo callado, sabio y amable. La quinta es la construcción de un personaje cinematográfico de una simpatía extraordinaria pero que no hace demagogia alguna. Paremos con las semejanzas. Bah, más o menos. Chan sonríe, a diferencia de Keaton, pero es igualmente romántico y caballeresco. No hay nada oscuro en él, como podría haberlo en Bruce Lee, aunque un tipo de 41 años capaz de terminar cada filmación con un par de fracturas debe tener necesariamente un costado triste. Un costado ligado también a su absoluta excentricidad con respecto al sistema.

*Masacre en el Bronx* acompaña calurosamente las andanzas de su protagonista y a sus amigos, a dos simpáticas actrices y a un conjunto de patoteros de corazón tierno en contra de los malos con pinta de yuppies que representan el establishment americano, dirigidos por un barbata que juega al golf. El chiste de Chan es exhibir un buen humor, un desparpajo y un delirio que parecen gritar: "los chinos somos más y somos mejores". En la película hay un supermercado que queda destruido tres veces antes de desplomarse, un vehículo anfibio que hace festivos desastres en manos de los malos antes de pasar a hacer desastres más festivos en manos de los buenos (remendado, el mejor detalle de la película). Y también hay suficientes elementos como para establecer de una vez por todas que en manos de Chan, la tradición del cine de acción chino se revela como indudablemente superior a todo lo que puedan hacer los americanos con recursos mil veces superiores. Este cine tiene gracia auténtica, fluye sin necesidad de acelerar el montaje, no resulta forzado nunca y asegura diversión, placer cinematográfico y transmite un aliento humano contagioso detrás de su cara ingenua. *Masacre en el Bronx* es una auténtica humillación para Hollywood. ■

Quintín



## Angeles e insectos

Angels & Insects

**Gran Bretaña, 1995. Dirección:** Philip Haas.  
**Producción:** Joyce Herlihy y Belinda Hass. **Guión:** Belinda y Philip Haas sobre la novela *Morpho Eugenia* de A. S. Byatt. **Fotografía:** Bernard Zitzermann. **Música:** Alexander Balanescu. **Montaje:** Belinda Haas. **Intérpretes:** Mark Rylance, Kristin Scott Thomas, Patsy Kensit, Jeremy Kemp, Douglas Henshall.

Un film ambientado en la Inglaterra victoriana y su mundo de represiones y divisiones sociales es siempre un poco previsible, más si parte de una fuente literaria. Veremos seguramente un catálogo de usos y costumbres, encontraremos cierto humor irónico, algo de crítica social, una cuidada reconstrucción de época y actuaciones inglesas impecables, levemente teatrales, que ahuyentarán a los amantes de una estética más americana.

Algunas de las características señaladas se confirman en *Angeles e insectos*: la época, la fuente literaria y la ironía. Pero detrás de la cámara hay un director americano (Philip Haas), el libro en que se basa es de edición reciente, por lo que no carga con un lastre de añejo prestigio; la visión sobre los usos y costumbres amorosos está enfocada desde una perspectiva actual y en su elenco alternan actores y actrices de ambos lados del océano sin desentonar. Otra novedad reside en la descripción de los diversos encuentros amorosos santos y non sanctos que tienen estos personajes de colmena. Quiero decir, señores, que estos ingleses (aunque Patsy Kensit sea norteamericana) no eran tan puritanos a la hora de los bifés. Como que no perdonaban ni a los familiares cercanos.

No quiero revelar más del film, tal vez porque no tenga mucho que revelar salvo que algo que se encuentra permutando dos letras de una de las palabras del título es el quid de la cuestión. Seguro que *Angeles e insectos* no va a figurar en las antologías de las cinematecas mundiales, pero su incitante y lánguida morbosidad, esas mujeres enfundadas (y desenfundadas) en trajes de colores sorprendentemente violentos, esa cámara que compara con delectación comportamientos de mariposas y hormigas con los de los seres unos escalones más altos en la cadena de la evolución tienen lo suyo. Dése una vuelta por este insectario anómalo. Si no le gusta, siempre puede abrir un libro de Maeterlinck sobre la vida de las abejas, volver al viejo Darwin o a las novelas de Forster. Pero le aseguro que con este cuentito modesto y perverso no la va a pasar nada mal. ■

Alejandro Ricagno



# La nave preferida por los navegantes de Internet.

## Atravesar el mundo en tan sólo unos segundos es mejor con Macintosh Performa de Apple:

Comprobado por todos aquellos a los que les gusta la aventura y les apasionan los descubrimientos, quienes saben que explorar los horizontes de Internet se disfruta más con una nave bien equipada.

Macintosh Performa posee la más avanzada tecnología, pero es la computadora más sencilla de usar. Diviértase con juegos interactivos y con la amplia gama de software que ya viene incluido.

Y para vivir una experiencia multimedia sin igual, Macintosh Performa cuenta con un veloz CD-ROM, sonido estéreo, pantalla de alta resolución y puede crecer de acuerdo a sus necesidades.

Disfrutarlo es muy sencillo: llévalo a casa y conéctelo, e inmediatamente, estará al mando.



Con el microprocesador  
**PowerPC**

W Para Windows  
Mac OS

**INTERNET**

 **Apple.**

**Macintosh Performa**

**Datamac Argentina**

**Llame Gratis: 0-800-44MAC**

**Línea Directa: 314-1212**

# Cien años de películas

En el marco del II Festival Internacional de Video y Artes Electrónicas que se desarrolló en el Teatro General San Martín, se exhibieron varios de los documentales que el British Film Institute encargó a renombrados directores con motivo del primer siglo del cine. Los documentales, que están siendo exhibidos en el canal de cable Film & Arts (ver página 62), representaban, desde la óptica de los realizadores, la historia de las filmografías de sus respectivos países. Un nuevo pretexto para discutir que no dejamos pasar.



**Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine norteamericano, de Martin Scorsese y Michael Henry Wilson**

**Gustavo Noriega:** Más que una historia de los cien años del cine, me parece que de la visión global de los documentales surge una especie de pantallazo del momento actual del cine. El cine norteamericano aparece en un documental presentado con cierto convencionalismo y que dura el triple de los demás. Lo que le queda al resto del mundo es o bien participar de una cierta medianía o hacer algo diferente. Así tenemos a Godard, que hace algo muy personal, y una propuesta honesta como la de Frears, donde no se reconoce una autoría como en Godard, pero sí un entusiasmo con el material con el que se está trabajando, una empatía con lo que se está haciendo que no aparece en los

demás. Ni siquiera en Scorsese, que tiene una mirada más museística...

**Quintín:** Museística y funeraria...

**Jorge García:** ¿Esa mirada que llamás museística no tendrá que ver con la crisis actual del cine norteamericano?

**Q:** Scorsese habla desde el lugar de cineasta prestigioso y de personaje del espectáculo.

**Horacio Bernades:** A mí me parece que lo que hace es transmitir a los pibes de hoy qué era el cine americano de antes, que los pibes no conocen.

**JG:** ¿Ustedes no proyectarían el documental de Scorsese en una escuela de cine de jóvenes?

**Q:** Ahí aparece la falacia. Es un cine que presupone público. No es lo que pasa con la película de Godard. Uno está ahí, la ve, le gusta o no y a lo mejor la entiende, pero hay una idea democrática, universal, de lo que se está diciendo, y no verdades que son siempre a medias, condicionadas por

un costado didáctico.

**JG:** Exhibir la de Scorsese en una escuela de cine sería casi subversivo...

**HB:** Es subversiva, por ejemplo, la relación que hace Scorsese entre *La mujer pantera* y *El ciudadano*, que me parece absolutamente emblemática del tipo de enfoque que utiliza él para analizar el cine americano. Lo que está diciendo en ese caso no es que el lugar que ocupa *La mujer pantera* dentro del Olimpo americano es equivalente al de *El ciudadano*, sino que formalmente —y lo demuestra con el fragmento que elige de la película— el trabajo de fuera de campo en *La mujer pantera* fue algo totalmente innovador.

**JG:** La diferencia es que hoy nadie discute *El ciudadano*. En cambio, reivindicar esa característica de *La mujer pantera* es más subversivo.

**HB:** Scorsese dice algo muy interesante: que le resultaban mucho más estimulantes ciertas películas

Mas corazón que odio

"incorrectas" de clase B que esas películas "correctas" representadas por los realizadores oficiales. Ahí está tomando partido con respecto al cine norteamericano.

**Q:** Yo creo que un estudiante de cine que reúne las condiciones de ignorancia que le estamos atribuyendo aquí, no está en condiciones de darse cuenta de que la incorrección de esas películas es más interesante que la supuesta corrección. Y esa toma de posición es una toma de posición enunciada, no mostrada ni demostrada. El no agarra dos películas de hoy y dice: "esta es correcta y esta otra es incorrecta pero es mejor que la otra". Esas películas no aparecen. Está todo dicho en el aire.

**HB:** Se ve una parte, Quintín. Es verdad lo que decís, que Scorsese no se toma el laburo de hacer un estudio comparativo entre esas películas correctas y las incorrectas, pero actúa como transmisor y a la vez como abogado. Me parece que se pone en el lugar de abogado de ese cine considerado incorrecto y muestra las pruebas de por qué ese cine vale. Por ejemplo, cuando muestra el barrido en un western de Allan Dwan. Me parece que el laburo que se toma es recortar eso y demostrar por qué elige estas películas.

**JG:** En los fragmentos que elige y en los comentarios y análisis formales que hace (que por otra parte son de un rigor inobjetable) hay una toma de posición sobre el cine norteamericano.

**Q:** Pero los fragmentos de *Un tranvía llamado deseo* que él elige mostrar, a mí no me parecen...

**JG:** Lo que pasa es que en el tercer capítulo aparecen directores que nosotros no valoramos, el caso de Kubrick o el de Kazan.

**GN:** Pero claro, como son los gustos personales de Scorsese, que en algunos casos son caprichos, ahí es donde choca lo personal con lo didáctico. Además, no me parece serio que un artista se tome esa tarea; si el tipo tiene que hacer un documental sobre los cien años del cine de su país, que la meta sea ilustrar a determinada parte del público me parece una gran impostación. Si al fin y al cabo los tipos fueron elegidos como directores. Entonces uno lo que espera son películas, como han hecho Godard y Frears. Los tipos han hecho películas que reivindican o no la historia del cine de sus países, celebran o no, plantean problemas que quedan abiertos o no, pero desde la posición de directores de cine. La posición de Scorsese en este documental no es la de un director de cine sino la de un profesor de cine que tiene un profundo conocimiento de algunos de los directores. Por eso me parece que efectivamente algunas cosas que vos mencionabas eran ciertas, como por ejemplo la parte que le compete a Raoul Walsh: es fascinante, está muy bien ejemplificada, está todo fenómeno, porque hay un conocimiento profundo, un cariño. Pero llevar eso a 210 minutos, con una pretensión de objetividad en el formato y con un sustrato subjetivo en la elección de las

películas, negar su función de artista y ejercer el didactismo es algo que no puede funcionar de ninguna manera.

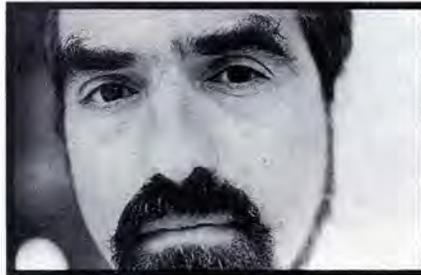
**Q:** Lo presuntamente subversivo queda totalmente empalidecido frente a este acto de usurpación de su lugar para hacer un discurso que lo podrías hacer vos o cualquiera, pero él lo hace apelando a su autoridad. Dice que son caprichos pero al mismo tiempo dice que esta es la verdadera historia del cine.

**JG:** ¿Cuál sería la postura objetiva frente a ese material?

**Q:** El podría haber hecho algo parecido a lo que hizo alguna vez Rossellini: tomarse el trabajo de hacer una historia del cine.

**GN:** En ese caso no podés dejar afuera la comedia, como hace él.

**Q:** En cuyo caso está todo mal, más allá



de que uno le reconozca buen gusto en algunas selecciones. La otra posibilidad es hacer una película como un artista, como un cineasta. Scorsese hace la película de un adolescente que reivindica su narcisismo, se identifica con un espejo, con ese cine, para justificar su propia trayectoria y seguir reafirmando sus gustos como un chico que protesta. Este es el problema. Esto de subversivo no tiene nada, es autocomplaciente en última instancia.

**GN:** Eso se refleja un poco en el hecho de que, a diferencia de las de Frears y Godard, la película se sostiene solo en la medida en que los fragmentos mostrados te provocan interés. Me parece que el primer capítulo de Scorsese es muy interesante porque aparece el western (hay películas que uno no vio o puede ver un número indefinido de veces, como *Más corazón que odio*), pero uno se aburre con el tercero porque vio *La mujer pantera* demasiadas veces y no resiste tantas visiones o porque aparece Elia Kazan, etc. Pero las películas de Frears y Godard no dependen de lo que se está mostrando, tienen una organicidad que esta película no tiene.

**JG:** Scorsese tiene una manera de encarar el material que es distinta a la de Frears o Godard. Evidentemente, más que hacer un film de autor, nos propone su visión personal sobre los cien años de cine americano.

### **La noche de los cineastas, de Edgar Reitz**

**HB:** Creo que, a diferencia de la de Scorsese, tanto la película de Frears como la de Godard llegan a tener el valor de películas de ficción. Hay una ficcionalización concreta en ambas.

Efectivamente, creo que ambas películas superan, en tanto películas, a la de Scorsese.

**GN:** Pero no son mejores solo por ser ficcionalizaciones, porque, en la película alemana, Edgar Reitz quiere hacer lo mismo pero lo hace mal.

**HB:** Creo que Reitz claramente presenta lo que para él es el Olimpo del cine alemán o el Walhalla, en un enorme escenario que evoca las grandes ceremonias del nazismo.

**Q:** Ceremonias de la olimpización alemana, que el nazismo retoma a su vez pero que tienen un origen más antiguo.

**HB:** Reitz reúne dentro de un ambiente monumental, una especie de panteón, una cinemateca del futuro, a grandes figuras del cine alemán, presentadas grandiosamente, y dice "se reunieron sensacionales figuras..." Me cuesta creer que esto no se haya dicho en segundo grado, como autoparodia. Igual, si se dijo en segundo grado no entiendo a qué viene.

**JG:** Hay cosas sorprendentes. Por ejemplo Volker Schlöndorff, más allá de la evaluación que se pueda hacer de su cine, en líneas generales está considerado como un tipo progresista, y sin embargo hace una caracterización de la mujer alemana y de sus rasgos típicos que tiene un tono peligroso, casi racista.

**GN:** Schlöndorff asegura que puede reconocer el rostro de una mujer alemana sin que le digan que es alemana, y en la pantalla empiezan a superponerse rostros de mujeres.

**HB:** Rostros que son los más bellos que se puedan concebir.

**GN:** Si no te avisan que son alemanas podés pensar que son de cualquier nacionalidad.

**JG:** En este documental, Leni Riefenstahl aparece negando una vez más su vinculación con Goebbels y el nazismo en tres frases, sin que nadie cuestione sus afirmaciones (como sí ocurría en el documental sobre la directora *El poder de las imágenes*). Son treinta realizadores los que hablan y algunos dicen una sola frase. Yo no sé qué grado de seriedad tiene eso...

**GN:** El documental de Reitz tiene una paradoja: es el más laburado de todos en lo formal, hay un trabajo muy cuidadoso de digitalización, de edición y de color, y sin embargo es quizás el más pobre conceptualmente.

**JG:** ¿Alguno de ustedes recuerda quién cierra? ¿Quién dice la última palabra?

**GN:** Es que no hay últimas palabras, porque después aparecen todos los rostros de los directores digitalizados surcando el espacio, diciendo cosas que no están traducidas pero que te aclara el subtítulo: "los directores y productores alemanes quejándose del estado de la industria de Alemania". Como que todo eso es una cháchara que no vale la pena puntualizar.

**HB:** Pero al mismo tiempo todos esos realizadores están puestos en escena como si fueran monumentos vivientes, posando a cámara, en posiciones muy

estudiadas y con aspecto monumental. Y al final los tenemos a todos surcando el espacio como si fueran aerolitos.

**Q:** No vi la película pero me suena a chiste alemán.

**JG:** Creo que requiere urgentemente una revisión.

**GN:** Para ver si es un idiota de grado uno o un idiota de grado dos...

**JG:** Yo puedo confirmar que no es un idiota porque vi las películas de él, por eso me suena un poco facilista hablar de "raíces nazis". Porque si un tipo en una película de 15 horas y otra de 26 no transmite la ideología nazi...

**Q:** Es que hacer una película de 26 horas es nazi...

**JG:** Ese es otro tema. Algún día, cuando veas *La segunda patria*, lo vamos a



discutir.

**HB:** De todos modos el tema es complejo por lo que señalabas antes, el grado en que el nazismo representa ciertas inmanencias del llamado espíritu alemán. Una hipótesis posible sería que Reitz está poniendo en escena todo esto como si la historia del cine alemán vista desde hoy fuera la historia de una caída de los dioses, pero vaya a saber si es así.

### **Cien años del cine japonés, de Nagisa Oshima**

**GN:** Así como dije que la película alemana era como las de Godard y Frears en el sentido de que están ficcionalizadas, uno podría ver la película de Oshima como la de Scorsese, ya que también depende fuertemente del contenido de las imágenes. Con respecto a esta película, vos tenías algunas ideas interesantes.

**Q:** Primero habría que señalar nuestro desconocimiento casi total del cine japonés, y más allá de lo que se pueda discutir sobre las afirmaciones de Oshima, creo que es realmente una película de tesis. Alguien está diciendo, primero, qué es lo importante de la historia del cine japonés y, después, cómo es posible que esa historia continúe. Además lo dice con una frase de una rareza singular: el cine japonés podrá seguir existiendo en la medida en que se olvide de la japonesidad. La idea de hacer cine puro y dejarse de joder con el cine japonés.

**JG:** Igual es una frase ambigua.

**Q:** Pero de todos modos es muy impresionante, porque ahí sí está cuestionando la historia oficial del cine japonés y la historia oficial que desde Occidente se hace de ese cine, en el sentido de que es impenetrable

justamente por su japonesidad. Y está planteando, al mismo tiempo que un cese de la repartición internacional del trabajo cinematográfico, la idea de que hay una universalidad del cine que los japoneses deben asumir. Esto me parece notable. Porque creo que el tipo está hablando en serio.

**HB:** Además: el trabajo de Oshima es el que más habla del presente. Los últimos fragmentos son de películas de 1995.

**JG:** Hay una deliberada omisión de lo que son los grandes nombres para la crítica internacional: Kurosawa, Ozu y Mizoguchi, de los que aparecen películas que no son las más conocidas ni por las que son famosos. Además Oshima habla de varias de sus películas, lo cual me parece un tanto narcisista.



**Q:** A mí me parece honesto lo que hace Oshima. El cree que sus películas cumplieron una función y que de alguna manera se incorporaron a un movimiento colectivo de sus contemporáneos y en contra de otras generaciones. Algo con lo que uno puede disentir, ya que algún historiador o conocedor del cine japonés podría cuestionar las opiniones de Oshima. Por eso me parece que la película está hecha desde un lugar abierto. En ese sentido tiene universalidad, está hablando para todo el mundo diciendo que este es el cine japonés. Las imágenes cumplen la función de producir un efecto deliberado de acumulación y de un cine que se nos escapa. Es decir, toma la idea contraria a la de Scorsese de mostrar largos fragmentos e intenta probar por la acumulación que el cine japonés es una cosa realmente voluminosa.

**GN:** Lo que más me impresionó y me dio más ganas de conocer es el cine japonés actual.

**JG:** El hace una revalorización del cine japonés contemporáneo, que no conocemos nosotros, salvo los que tuvimos la suerte de ver algún ciclo en el San Martín.

**HB:** Hay una especie de subtema que recorre la selección que él hace del cine japonés: el tema de la familia.

**Q:** El dice: "basta de esto".

**HB:** Más que eso, me parece que la familia funciona como paradigma cultural o generacional de un cine que retrató la familia del Japón tradicional, y que después, de los 60 en adelante, hay un cine que tiende a subvertir esto...

**Q:** Acá vuelvo a la frase final según la cual el cine japonés, para ser tal, tiene que abandonar lo japonés. Si uno saca "japonés" y pone "argentino" es una frase

que puede ser muy discutible pero ciertamente interesante. Aunque en el cine argentino esa frase querría decir otra cosa. El tipo dice: ya es hora de que dejemos de retratar a la familia, como si nosotros dijéramos: ya es hora de que terminemos con el barrio.

### **¿Cien años de cine argentino?**

**JG:** ¿Alguien imagina qué habría resultado si le hubieran encomendado a un director argentino los cien años de cine argentino?

**HB:** Tratemos de imaginarlo.

**Q:** Me parece que no hay ninguna persona que pudiera hacerlo.

**JG:** ¿Por qué?

**GN:** Por empezar tendrían que romper con el espíritu corporativo que hay acá;



todos son amigos, todos se conocen, "respetan los códigos", como en el fútbol, y no se van a criticar entre ellos.

**Q:** Pero Oshima no habla precisamente mal de nadie.

**GN:** Acá sería imposible la idea de tomar partido fuertemente por algo. Acá no hay discusión entre los directores.

**Q:** Lo que pasa es que Oshima es un tipo que no solo ha dirigido sino que ha escrito muchísimo y que tiene una visión intelectual del cine japonés y del cine en general. Creo que esa especie no existe en la Argentina. El cine argentino está fuertemente signado por la falta de visión intelectual de su historia y de sus circunstancias.

**HB:** La conclusión es que acá no se podría hacer.

**JG:** Y que hicieron bien en no encomendarlo.

### **¿Nosotros solos?, de Donald Taylor Black**

**JG:** El irlandés es un documental para testimoniar la casi inexistencia del cine irlandés.

### **Típicamente británico, de Stephen Frears**

**HB:** En el caso de Frears, y acá voy a decir algo absolutamente personal, lo que me sorprendió mucho y me impidió bastante entrar en el espíritu de la película, es la visión que tienen los tipos del viejo cine inglés, que en principio no se corresponde para nada con la visión o prejuicio que en general tiene uno o tengo yo, que veo el cine inglés como un cine académico, almidonado.

**JG:** Y no es necesariamente así.

**HB:** El documental de Frears me hizo ver que podía haber otro cine inglés, que no

es el que uno conoce. En la charla de Frears con Alexander Mackendrick y Gavin Lambert, lo recuerdan como una cosa familiar, inmediata, casera, cálida, con personajes que eran como ellos.

**JG:** Además se saltean el cine mudo. No hay cine mudo inglés, dicen, y pasan directamente a la década del treinta.

**HB:** Tanto Frears como Mackendrick y Lambert establecen una génesis muy interesante. Los tres comparten la idea de que el fundador del cine inglés es Hitchcock, lo cual es bastante desafiante.

**JG:** También hay una actitud irónica pero para nada autoindulgente en la visión que tienen los tipos de ese cine clásico, sobre todo el de los 40. Hay también una omisión llamativa: prácticamente no se menciona la escuela documental de Grierson.

**Q:** Esta sí que sería una visión también a contramano de ciertos prejuicios...

**JG:** Además, cuando se refieren a una película, la caracterización se hace más a partir de los actores que de los directores.

**GN:** Hay una cosa muy simpática en la película, que es la relación del cine inglés con el cine americano, como algo que lo succiona y que no lo deja vivir. Para hacer las dos entrevistas con Alexander Mackendrick y Gavin Lambert, por un lado, y con Michael Apted y Alan Parker, por el otro, Frears se tuvo que ir a los Estados Unidos. Con los dos últimos concluyen que ellos lo que quieren hacer son películas inglesas pero que el público quiere ver películas americanas.

**JG:** En la segunda parte, cuando entrevista a Parker y Apted, hay algunas perlitas. Por ejemplo, cuando Apted menciona que veía películas de Bergman y Frears dice: "Veo la cara de horror de Alan Parker". Además en esa parte se hace una reflexión sobre la relación entre la televisión y el cine, a partir de los trabajos de Ken Loach. Los trabajos de Ken Loach para televisión son todo un mito que acá nadie conoce.

**GN:** Además hay otra cosa con Ken Loach que está relacionada con lo anterior. Si bien ellos plantean como inevitable la atracción de Estados Unidos, dicen que Ken Loach nunca fue a Hollywood, y lo dicen con un gran respeto.

**JG:** Lo mismo que Mike Leigh.

**GN:** También lo dicen con un gran respeto. Con respecto a lo que hablabamos antes, que la película de Scorsese parece estar hecha para iluminar a estudiantes de cine, me parece que la respuesta más radical es la de Frears. La película está diciendo: yo trabajo de esto y me gusta, es lindo dirigir películas. Transmite un amor por la profesión y una felicidad en la tarea, en el oficio. Me parece mucho más útil para un estudiante de cine la película de Frears que la de Scorsese.

**HB:** Hay un fragmento en el que se lo ve a Frears ejerciendo su oficio durante la filmación de *El secreto de Mary Reilly*, donde él hace una reflexión —de nuevo como todo el documental— entre amarga e irónica: "qué paradójica, por un lado es una felicidad para mí venir a los Estudios

Pinewood y filmar una película en mi país. Pero, por otro lado, soy consciente de que la película que filmo jamás puede ser una película inglesa".

**GN:** Sí, dice: "no estoy filmando una película inglesa..." Es muy inteligente la película de Frears, no tiene un discurso cerrado sobre las cosas; al contrario, termina con una batería de preguntas, a las cuales no tiene la menor intención de dar respuestas.

### 2 x 50 años de cine francés, de Anne Marie Miéville y Jean-Luc Godard

**Q:** Creo que en principio, como todas las películas de Godard, es una película que realmente merecería ser revista.

**JG:** Es que Godard siempre te sorprende.



Te encontrarás con algo distinto de lo que imaginabas previamente.

**HB:** Aparte de eso te resulta difícil decodificar de manera unívoca lo que te está mostrando. Porque labura con una yuxtaposición de discursos, texto, imagen, superposiciones.

**Q:** Lo que me impresiona es además el repudio al festejo, esa constatación de que el cine francés importante y no importante ha sido olvidado por las nuevas generaciones. Y al mismo tiempo la película misma es una demostración de que no es difícil hacer cine, que simplemente se trata de poner una cámara y mirar a los actores. Hay un plano increíble, la camarera de hotel recostada contra una puerta, que podría haber estado en *Vivir su vida*. Esa especie de facilidad, de sencillez y de belleza de imagen cinematográfica sigue estando al alcance de cualquiera que quiera tomarse el trabajo. Eso es lo que me parece más increíble de la película de Godard. Porque al revés de esos alemanes que se quejaban y que además no pueden ser mostrados más que por un recurso virtual, televisivo, como contaban ustedes, el tipo dice "el cine sigue siendo lo mismo de siempre", o sea, hay una continuidad absoluta en la creencia en el lenguaje cinematográfico.

**JG:** A mí me parece una de sus películas más emotivas. Porque muchas veces de Godard se pueden decir muchas cosas menos que es emotivo.

**HB:** Es que la película está teñida de un sentimiento de melancolía muy fuerte, que tampoco aparece demasiado en la obra de Godard.

**JG:** Es una película que habla permanentemente sobre el olvido y paradójicamente termina con un plano de

Henri Langlois. Si hay alguien que puede simbolizar la memoria del cine, ese es Henri Langlois.

**HB:** Me parece que plantea una ligazón entre lo que Godard llama los "fantasmas" del cine francés en blanco y negro, que llegan hasta *Bob le flambeur*, y la figura de Bazin. Me parece que Godard plantea que aquel es el cine anterior y después están los que se ocuparon de pensar ese cine, con lo cual me parece que hay una continuidad que pasa de la producción cinematográfica a la crítica y teoría de aquel cine. La imagen de Langlois viene a continuación de una serie que empieza con Bazin y sigue con todos los representantes de la Nouvelle Vague, incluso Truffaut. Me resultó particularmente emotivo que Godard, después de la famosa pelea, haya rendido un homenaje a Truffaut. Pero lo de Langlois viene a consumar esta posibilidad de memoria, que Godard vincula con el surgimiento de la crítica de los 50 a partir de Bazin.

**Q:** Ahí uno se pierde, porque Godard nos deja un poco afuera cada vez que habla. Con el cine de Godard uno hace hipótesis sobre lo que está viendo todo el tiempo, a veces las confirma, a veces va para otro lado y uno siempre se queda a mitad de camino entre entender y no comprender nada. Eso me parece que es lo godardiano de la película...

**JG:** Godard pone mucho el acento en algo en lo que vos insistís, que es la ausencia de motivos de celebración.

**Q:** Hay una especie de impostura que es la celebración de los 100 años de cine a partir de que se vendieron entradas. El chiste que hace Godard es que lo que se festeja son los tres dólares... Pero al mismo tiempo no está la industria presupuesta en todo esto, en lo que él hace. Si uno le preguntara a Godard para qué hay estudiantes de cine, el tipo contestaría: "qué sé yo, es problema de ellos". Esas preguntas, parece decir Godard, son exteriores al cine. Esto es lo que le permite asumir un carácter artístico a la película. Es decir, si vamos a hablar de sociología, de periodismo, eso no tiene nada que ver con lo que yo hago. Es un territorio que está autocontenido. Porque es el cine el que está mirando a esa gente, no es un debate sobre esa gente que se olvidó del cine francés, es como si el cine mirara eso, ese es el tema de una película. Me parece que eso es lo que hace a ese lugar siempre distinto que es el de Godard.

**HB:** La idea sería: es posible seguir haciendo cine siempre que se tenga una cámara, más allá de todo lo que rodee.

**Q:** Justamente tal vez no sea posible, tal vez se muera Godard, y dos o tres más, y entonces no habría más cine francés. Pero ese problema es exterior al cine mismo. Lo cual no le impide al cine seguir haciendo preguntas sobre el mundo. Porque las películas no tratan de otra cosa que de preguntas, preguntas, preguntas y preguntas. Creo que no se dice una frase afirmativa en toda la película. Todos terminan con el "¿Y por qué...?" Es una película entre signos de interrogación. ■

## DISPAREN SOBRE EL AMANTE

### Lo que sucedió aquella noche

Los amantes del buen cine estamos de parabienes: por fin, ocho años después de su estreno internacional, pudo verse en la Argentina *La última tentación de Cristo*, película que provocó grandes controversias en todo el mundo por su interpretación del mensaje evangélico. Dando prueba una vez más de su madurez cívica, el pueblo se dio el lujo de juzgar un hecho estético de primer orden a través de la muchas veces ingrata pantalla de televisión. Aquellos agoreros del ayer, nostálgicos de la censura, optaron, sanamente, por cambiar de canal o apagar el aparato. Una fiesta de la democracia, sin dudas.

Pasemos a la crítica. Las poderosas imágenes de la Pasión se vieron enriquecidas, sin dudas, por la personalidad del director. La elección de Warren Beatty para el rol del Redentor ha sido por demás acertada. Su seducción se impone desde la primera escena en la que, sin dejar de beber su whisky, construye cruces y dialoga con Judas —impagable Quentin Tarantino— acerca de la mejor manera de empalar rebeldes. El contrapunto femenino ha sido resuelto admirablemente: la Magdalena de Demi Moore rezuma sensualidad en la escena del burdel, cuando desnuda sus pechos ante el festejo alborozado del público, que no deja de tomarle fotos. Basta reparar en la sonrisa de Cristo-Beatty para que sepamos, inmediatamente, que esta historia tendrá un final feliz.

Estamos ante una lectura simbólica, reforzada por la caracterización de María que hace Barbra Streisand, de quien se comenta que escribió sus propios diálogos. Sabiamente, el director dejó a la actriz-cantante-productora-realizadora enriquecer el film con esas líneas donde la madre de Jesús obliga a su hijo a comerse todos los varéniques y a no salir desabrigado y con las sandalias desabrochadas. El contrapunto Moore-Streisand otorga, sin dudas, una nueva perspectiva respecto del rol de la mujer en la empresa de la Redención.

Hablamos de una obra contemplativa, sin dudas, donde se trata de llegar a las profundidades del Misterio. En este sentido, las escenas del desierto están resueltas con sabiduría. Como ejemplo, basta citar la secuencia en la que Jesús, de pie sobre una piedra —¿Pedro?—, acaba con la gigantesca nave de los invasores extraterrestres reflejando el rayo mortal de los alienígenas en la sonrisa sin par del Hijo del Hombre, tal como lo personifica —acertadísima elección— Warren Beatty. Los efectos de la Industrial Light & Magic son realmente espectaculares.

Los discípulos merecen un párrafo aparte. Si bien Kevin Bacon no es demasiado expresivo como Santiago el Mayor, la actuación de Danny de Vito como Pedro agrega, sin dudas, la necesaria cuota de humor y picardía, además de brindar memorables contrapuntos con el Judas de Tarantino, especialmente cuando discuten acerca de quién camina sobre las aguas durante más tiempo. Como Andrés, Santiago el Menor, Juan, Felipe, Bartolomé, Tomás, Mateo, Tadeo y Simón, correctos Hugh Grant, Patrick Swayze —un gran retorno a la pantalla—, Brad Pitt, Tom Cruise, Kiefer Sutherland, el ascendente Kevin Spacey, Emilio Estévez, Charlie Sheen y

William Baldwin, todos, a su vez, seductores “discípulos” de la estrella protagonista.

Muchos objetaron a Arnold Schwarzenegger como Juan el Bautista, pero era necesario colocar en ese papel a una figura de acción, a un hombre físicamente grande que marcara con su presencia la diferencia de roles que la Salvación les ha asignado a Cristo y al Bautista. Además, el actor alcanza el nivel del mito cuando, antes de ser decapitado por la policía de Herodes, grita su famoso *I'll be back!* En el juego simbólico al que remiten las imágenes, esta frase transfiere al Cristo la última profecía. La aparición de Schwarzenegger se complementa con la maldad que rezuman los ojos de la Salomé de Kathleen Turner, tan rubia como morocha es la Magdalena. Quizá las exigencias de Hollywood hayan obligado al director a optar por el Lázaro de Jim Carrey. Pero la gravedad del tema requería ese momento de comedia que solo el cómico puede ofrecer. La resurrección de Lázaro, ese tironeo entre la vida y la muerte, es, a la vez, la resurrección de cómicos como Jerry Lewis, Buster Keaton y —sin dudas— nuestro Tristán.

Puede decirse que las secuencias de juicio tienen demasiado diálogo, pero ¿cómo explotar si no el enorme y temible Pilatos de Nicholson o el Barrabás de De Niro? Solo un Nicholson puede lavarse las manos con esa mirada, solo un De Niro puede observar impasible cómo el Judas de Tarantino — gran elección— guarda las treinta monedas en un attaché negro y se vuela la cabeza con una Magnum.

Lo más controvertido es el descenso de la cruz y las escenas de sexo y vida familiar de Jesús. Billy Crystal hace un ángel tentador a su medida, y la organización Disney ha sido eficaz en el tratamiento animado de las escenas de la “última tentación”. La delicadeza de tales artesanos ha logrado excelentes resultados con la danza de cruces, espadas y pescados que, en homenaje al musical clásico, enmarcan el último striptease de una Demi Moore generada por computadora.

Solo faltaba alguien en esta fiesta del cine contemplativo. Alguien que supiera de la velocidad y el poder de las palabras para interpretar a ese Pablo que habla de un Cristo muerto y resucitado que, según vemos, no ha sido. ¿Quién mejor que Robin Williams para dicho papel? Confundiéndolo todo, gritando desafortunadamente, solo Williams puede convencer a un conforme Beatty de arrojar al suelo su whisky y exigir al Señor que lo vuelva a colocar en la cruz, si es realmente quien dice ser. Final redondo. La música de Peter Gabriel complementa a la perfección las imágenes del film, musicalizando la crucifixión con “La maza”, la Última Cena con “Big Time” y la escena de amor entre Beatty y la Moore con “Kiss That Frog”. Una fiesta para los ojos... y para los oídos. El director, Joel Schumacher, supo hacer un espectáculo para todos, lleno de acción y reflexión. *La última tentación de Cristo* (*Hey, Jude, Don't Be So Square* en el original) es lo que todos esperamos del cine: una obra necesaria, útil, fresca, obligatoria. Una obra como no se ve desde el retiro de Bergman. Para pensar, sin dudas. ■

Leonardo M. D'Espósito

## ABIERTA LA INSCRIPCIÓN AL CICLO '97.



- 35/16 mm y Video • Óptima relación de equipos y materiales por alumno • Conexiones con el medio
- Si te inscribes antes del 10 de diciembre, 60 % de descuento en la matrícula. INFORMATE



Seminarios y talleres de: Animación Computada y SFX - Steady Cam  
- Guión - Edición - Cine Experimental.

Cochabamba 868 inf: lunes a viernes 10 a 21hs Tel: 307-6170/7297

Son escasos los festivales internacionales de cine y video que tienen una continuidad y una línea de trabajo a lo largo del tiempo. La ciudad de Locarno, en la región del Ticino, Suiza italiana, se caracteriza por tener dos festivales muy prestigiosos debido a su antigüedad y a la seriedad de su organización. El festival de cine es, junto al de Venecia, uno de los más rigurosos y exigentes en la selección de las películas y está dedicado en parte a las óperas primas. Fue en este festival donde *Sinfín* de Cristian Pauls y *Rapado* de Martín Rejtman encontraron eco bastante tiempo antes de su estreno y reconocimiento local. Fundado por el legendario Rinaldo Bianca, el Festival de Video está dirigido por Lorenzo Bianca, presidente de AV Art, y por el realizador Robert Cahen que preside la comisión de selección. Este año la organización general del festival estuvo a cargo del investigador italiano Marco Maria Gazzano. A orillas del fantástico lago Maggiore y a pocos kilómetros de Ascona (en cuyo legendario Monte Verità Bakunin estableciera su comuna anarquista), todos los veranos Locarno se transforma en uno de los lugares de referencia para la actividad audiovisual, convocando a realizadores de todo el mundo. Como todos los años, además de la muestra competitiva de video hubo numerosas actividades paralelas que se desarrollaron durante cuatro días, desde el 29 de agosto hasta el 1º de septiembre. Esta es la crónica de algunos de los eventos más destacados del festival.

**La muestra competitiva.** De los 29 trabajos seleccionados, tres de ellos monopolizaron el interés del público y del jurado.

*VideoVoid-Text* de David Larcher (Gran Bretaña, 1994/96, 35' 34"), segunda versión de *Video Vacío*, también producido por el Centro Internacional Pierre Schaeffer de Montbéliard) obtuvo uno de los grandes premios otorgados por el jurado, confirmando el reconocimiento a nivel internacional de la obra de uno de los realizadores más contundentes y fundamentales de la historia del cine y el video experimental. El jurado justificó la elección declarando que *VideoVoid-Text* "es un viaje simultáneo a través del pensamiento y de la tecnología, que requiere del espectador un compromiso irónico, un sentido de lo lúdico y una reflexión sobre un tratamiento poético de los desechos electrónicos". Otra obra considerada cumbre por su producción y concepción, que obtuvo la mención especial del jurado, fue *Intriguing People* de Eder Santos (Brasil, 1995, 73'), "video que realiza una fusión sensual entre el lenguaje cinematográfico y el electrónico". Este trabajo del realizador de Belo Horizonte, que comenzó a gestarse durante su visita a Buenos Aires en 1991, contó con el apoyo del Instituto Dinamarqués del Film y constituye un resumen antológico del universo de Eder Santos, llegando a límites de sofisticación extremos en el uso del video como materia expresiva y discursiva. *Urbino Memoriale* de Cristiano Carloni y Stefano Franceschetti (Italia, 1996, 12') consiguió el Gran Premio del festival, compartido con el video de David Larcher. Es una obra de dos autores que están comenzando a trabajar con el video pero que logran de manera muy inspirada elaborar un discurso profundo sobre la

historia y los recuerdos de una ciudad. Como declaró el jurado: "es un trabajo de jóvenes realizadores que se destaca por su simplicidad expresiva y la sensibilidad al relacionar las imágenes y los sonidos a través de un diseño que resalta los rastros de la memoria".

**Retrospectiva Robert Cahen.** El festival ofreció la oportunidad de apreciar toda la obra filmica y en video del realizador francés, quizás el más importante de la actualidad por su continuidad y compromiso con la creación. Desde *Retrato de familia*, su



Dalí, *Averty and Welles:*  
Salvador Dalí. *A Soft Self-Portrait*

primera película que data de 1971, hasta *Siete visiones fugitivas*, su último video realizado en China el año pasado, podemos apreciar la decisión radical de un artista comprometido con el arte desde el único lugar posible: el trabajo y la búsqueda incesante de una expresión propia. La visión del mundo de Robert Cahen sigue un derrotero único con cualquier soporte que utilice y en cualquier lugar que se encuentre. Aprovechando al máximo los elementos y las técnicas de la combinatoria de las imágenes

## XVII Festival Internacional de Video y Artes Electrónicas

# El Amante en Locarno

por Giorgio La Ferla

y el sonido, Cahen logra siempre una visión particular que conmueve y produce un goce estético de alto nivel, algo raro y difícil de mantener durante más de 25 años.

Otro plato fuerte del festival fue el estreno absoluto de la ópera audiovisual *La messe de terre* de Michel Chion, que se representó en el Teatro de Locarno. Discípulo directo de Pierre Schaeffer y excelente sonidista, Chion compuso en imágenes y sonidos un gran espectáculo de más de dos horas. A sus valores como obra videográfica se suma una presentación operística. El mismo realizador, desde el medio de la platea, dirige toda la representación controlando los niveles de las bandas de sonido mientras con un micrófono en mano va leyendo textos que se complementan con las otras bandas de sonido del video. Este experimento, asociado a lo que podría ser un espectáculo lírico o litúrgico (no es casual que la composición sea presentada bajo la forma de una misa), impacta por la elección de ejecutar en vivo una obra que trasciende el formato de un video terminado. Con músicas adicionales de Olivier Messiaen, François Donato y Franz Schubert, esta composición, en el sentido más amplio de la palabra, reabre un espacio teatral para el audiovisual experimental.



*Voyage d'hiver de Robert Cahen*

Chion afirma que "*La misa de la tierra*, en la que trabajo desde hace cinco años pero cuyos elementos sonoros y visuales los vengo creando desde veinte años atrás, consiste en una liturgia de lo concreto, de lo cotidiano, del mundo material. La obra utiliza el texto de la misa católica (en latín y en francés) pero no (y esto voluntariamente) los símbolos visuales del cristianismo y sus objetos de culto. La duración poco habitual de la misa, aproximadamente 150 minutos, se justifica a partir de la idea de hacer entrar al

espectador-oyente al tiempo de la representación, un tiempo diferente y ritualizado".

**Averty, Dalí & Welles.** El teórico francés Jean-Paul Fargier, en su permanente tarea de articular el pensamiento del video con la televisión, reivindicó siempre la figura del realizador televisivo Jean-Christophe Averty, considerando su obra como ejemplo de las posibilidades de utilización creativa de la televisión en el armado de programas fuera del esquema serial y uniforme del flujo televisivo. La idea era demostrar que podía existir un desarrollo expresivo de autor en la televisión, ajeno al manejo habitual de los canales. El festival programó de manera especial uno de los trabajos antológicos de Averty, *Salvador Dalí. A Soft Self-Portrait* (USA, 1969, 60'), una obra que hoy aparece como una rareza insólita frente al desarrollo masivo del lenguaje televisivo. Con la complicidad y conducción de Salvador Dalí, que aclara al inicio del programa el lenguaje que va a utilizar: "Yo voy a going to speak in Dalian English", y junto a la locución mítica de Orson Welles, se demuestra que no solo puede haber una televisión artística sino que esta también puede ser interesante, de alto nivel y concitar el interés del público. El programa tiene una estructura muy elaborada, desde los registros en filmico, y muchos efectos de posproducción electrónicos llevan a un extremo de ironía la profunda visión del mundo de Dalí. Como refiere Marco Maria Gazzano, "esta es una obra que se la puede considerar inédita, o en todo caso rarísima e ignorada por los catálogos críticos de la obra de Dalí y de Averty, tal vez por ser americana e independiente. En todo caso se trata de un retrato fantasmagórico de un fantasmagórico Dalí, desatado en sus performances (algunas de las cuales fueron realizadas expresamente para el video), que resultan documentos relevantes en el análisis compositivo del maestro". Es evidente que Dalí entendió claramente las posibilidades de la televisión. El maestro catalán despliega una estrategia de conducción cargada de un fuerte humor



VideoVoid-Text de David Larcher

basado en el uso del directo falseado y en la permanente mirada a cámara. En cuanto a la puesta en escena, con sus diseños, performances, intervenciones y actuaciones con Gala, está pensada inteligentemente usando las especificidades del medio televisivo. No se trata de un programa sobre Dalí, sino de un programa firmado por Dalí y Averty, maestros totales.

Otra de las perlas del festival fue la presencia de la diosa Domiziana Giordano como realizadora de video independiente.

Para hablar de esta actriz una podría referirse al cuento de Cortázar, "Queremos tanto a Glenda", o al mentado encuentro de Richard Key Valdez con Carole Bouquet en París. La italiana, ya un personaje de culto para ciertos cinéfilos por sus protagónicos en *Nostalgia* de Tarkovski o *Nouvelle Vague* de Godard, irrumpió en la muestra con su primer trabajo en video, *Virtual Memory* (Italia, 1995, 16' 30"), que fue presentado por ella misma en una iglesia de la Magdalena en Cannobio, ciudad italiana fronteriza con Locarno. El video habla de su protagonista: *Ella está muerta porque ella estaba ya muerta. Ella está viva en las imágenes que creó para estar viva*, y su trama es la siguiente: "Una conocida artista se suicidó. Un semiólogo, un crítico de arte, sus ex amantes y sus psicoanalistas analizan los puntos focales de la personalidad de la extinta, que ha dejado como testamento una autobiografía en imágenes". Así reza la presentación en el catálogo del festival. Esta obra incurre en el error de considerar que cualquier registro personal, poco elaborado, mal estructurado y lleno de inconsistencias puede llegar a verse como un manifiesto que usa la fragmentación como recurso válido del lenguaje. En realidad se trata de un pastiche mal trabajado y desprovisto de cualquier elaboración conceptual o expresiva. Domiziana Giordano tiene un largo camino por recorrer si quiere seguir haciendo video. Esperemos que sus admiradores no le hagan lo mismo que los protagonistas del cuento de Cortázar deciden hacerle a Glenda Jackson al final del mismo.

Locarno, como ocurre con los festivales serios, propone programas académicos y la publicación y transcripción de las intervenciones, debates y análisis críticos sobre autores, obras o diferentes temáticas relacionadas con el audiovisual. Más allá de lo habitual en estos eventos, con sus fiestas, recepciones y ágapes de todo tipo, que en



Queremos tanto a Domiziana Giordano

Locarno no faltan, hay un importante trabajo de discusión y reflexión que este año se centró en el tema de la cibercultura. El profesor Augusto Illuminati, que enseña filosofía política en la Universidad de Urbino, expuso algunas ideas sobre el futuro de la sociedad contemporánea afirmando que "la práctica de la frontera y la bifurcación ya no es más una alegoría sino el lugar y el sentimiento habitual de las variaciones de identidad que nutren la subjetividad auténtica", y formuló algunas hipótesis sobre

un nuevo espacio urbano: la cibercultura, virtual o inteligente. El profesor Pierre Levy del departamento de hipermedios de la Universidad de París VIII se refirió a su vez al tema de la "Cibercultura o el Universal sin totalidad", resultado de estudios que desde hace tiempo viene realizando sobre las implicaciones culturales y cognoscitivas de la tecnología numérica, con la idea de promover su mejor utilización, analizando entre otros los mecanismos de transmisión del saber. Finalmente el último día del festival se desarrolló un coloquio en el mismo Monte Verità de Ascona, en donde se discutió a fondo sobre los efectos de los cambios tecnológicos y la irrupción del digital en el futuro de la universidad. Este forum concebido por el profesor René Berger de Lausana, uno de los mayores expertos en historia del arte europeo, situó en el centro del debate la cuestión de las transformaciones de las artes visuales en soporte digital, hecho que considera una verdadera revolución cultural, filosófica, ética y social, considerando las nuevas relaciones de espacio y tiempo con las cuales nos vemos confrontados. De alguna manera se continuaba y anticipaba un largo debate, ya iniciado desde hace tiempo, en torno a la transformación de los soportes audiovisuales, particularmente el fotoquímico y el electrónico, a la información sintética y a su posibilidad de manipulación y transmisión simultánea entre ordenadores y servidores, por ejemplo por Internet.

Más allá de los encuentros casuales dentro de un festival y de la moda actual de hablar sobre el digital, en estos momentos tratar estos temas de manera seria constituye una cuestión vital. Dada la invasión global de esta tecnología a nivel de producción, creación, lenguajes, difusión y comercialización, es imperioso pensar las tendencias de los medios audiovisuales a partir de estos cambios. Desde hace tiempo, en el festival de Locarno esta cuestión es una de las temáticas principales de los foros que organiza.

Es importante señalar que los presupuestos que manejan estos festivales son exiguos en comparación con los grandes y



Michel Chion en acción

espectaculares eventos del género a nivel mundial. Y a pesar de los recortes presupuestarios, se mantiene la idea de realizar un festival con el fin de producir activos intercambios entre realizadores, teóricos y especialistas que siguen creyendo en la posibilidad del uso de los medios con fines artísticos. Una cuestión bien alejada del manejo cultural institucional y de la cadena de producción comercial que hoy monopolizan casi toda la producción mundial audiovisual. ■



¿Por qué conformarse  
con una imitación...?

# Tenga la original.

No se deje engañar por las apariencias de otros nuevos sistemas operativos porque le van a suponer una inversión mucho mayor de lo que usted se imagina, como un sistema base con microprocesador Pentium con un mínimo de 16 megabytes de memoria RAM (muchos recomiendan 32 megabytes) y 1 gigabyte de disco duro para su instalación completa. Antes de tomar una decisión, considere la original... Apple Macintosh.

Apple Macintosh ya le lleva una gran ventaja a las demás creando las únicas computadoras completamente integradas donde el sistema operativo y el hardware trabajan conjuntamente mejor. Por eso Apple Macintosh le ofrece multimedia más fácil de usar e instalar, trabajar en gráficas de 3-D, navegar por Internet y sumergirse en realidad virtual,\* tan sólo oprimiendo unas teclas.

Y como la computadora Power Macintosh ya usa el verdadero poder del futuro con su avanzado microprocesador RISC PowerPC, en pruebas recientes, ha demostrado ser hasta un 102% más rápida que las computadoras Pentium más veloces.\*\*

Hoy Apple Macintosh es la computadora más compatible en el mundo, ya que tiene la habilidad de ejecutar software y leer y escribir archivos y discos Macintosh, DOS y Windows.† Y porque está diseñada para ser actualizable y crecer con usted, lo acompaña hacia el futuro.

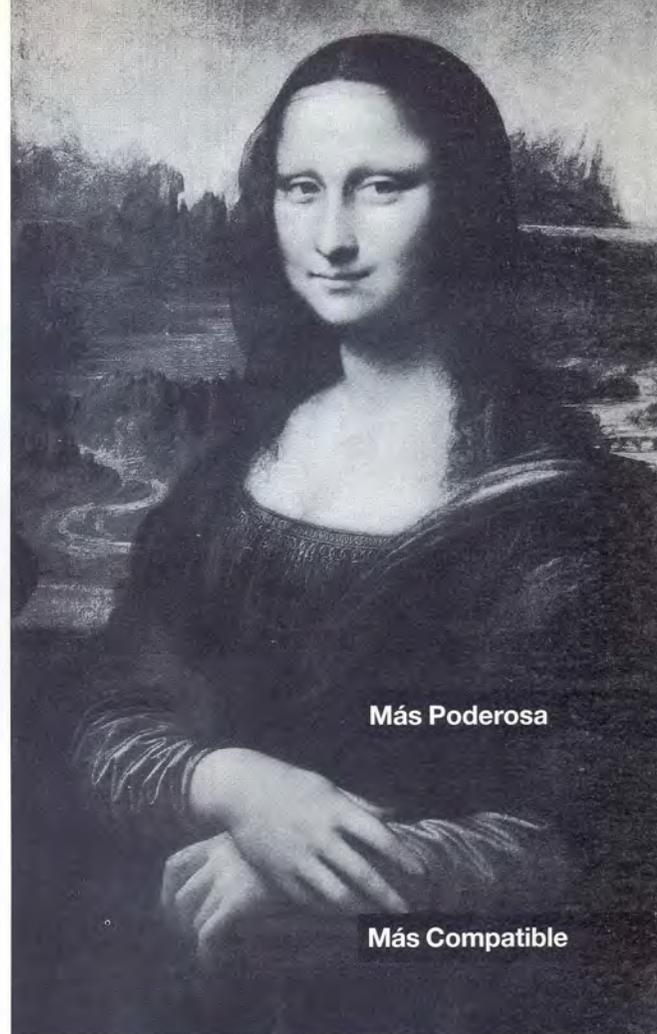
Conviértase al original como ya lo han hecho 20 millones de usuarios en el mundo. Apple Macintosh le da poder, facilidad de uso, multimedia de verdad y compatibilidad total. Tal vez por eso alguien compra una Macintosh cada ocho segundos.

 **Apple**

**Datamac Argentina**  
**Llame Gratis: 0-800-44MAC**  
**Línea Directa: 314-1212**

**INTERNET**

info@datamac.interlink.com.ar



Más Poderosa

Más Compatible

MAXIMA  
Conectividad

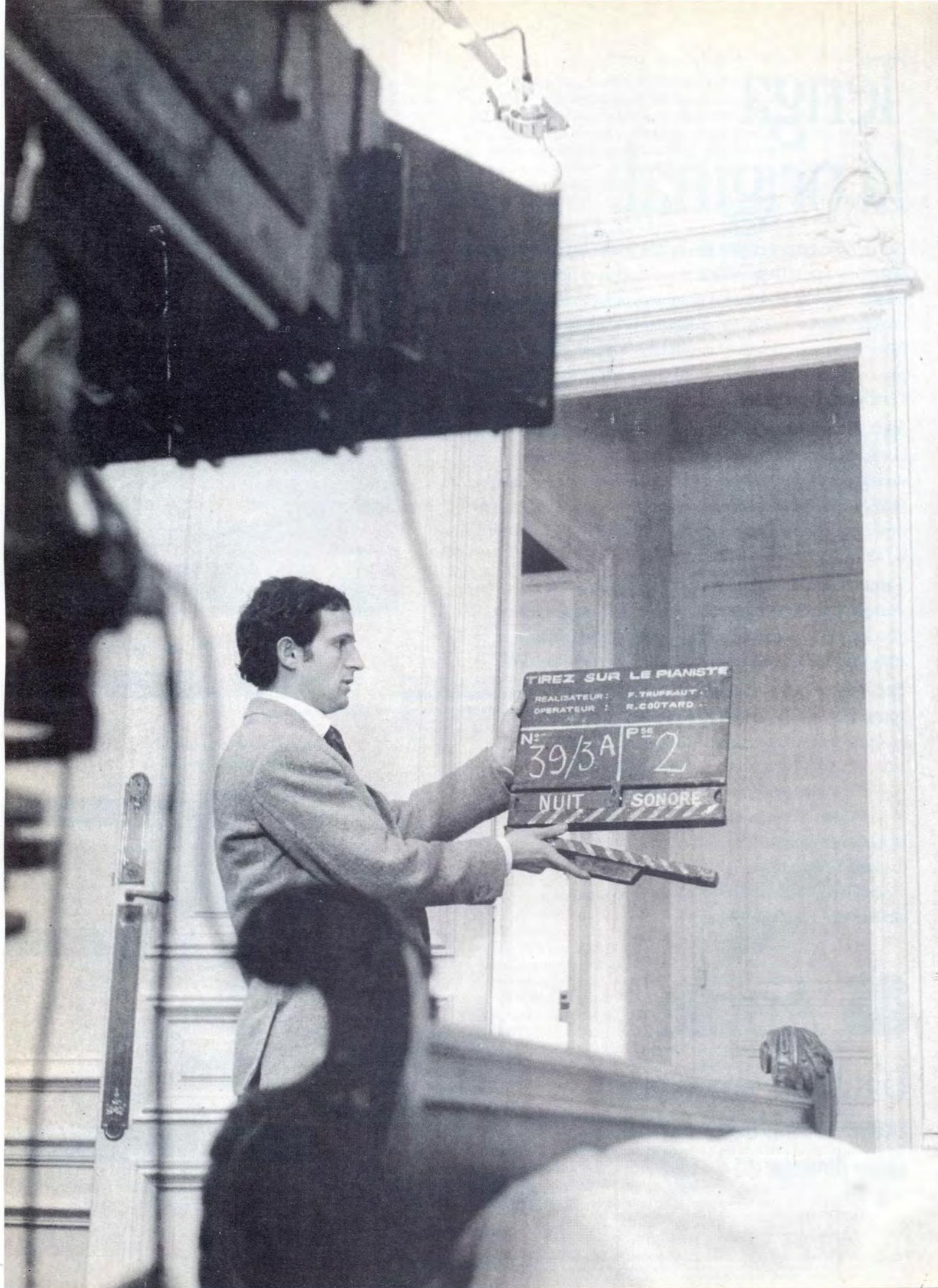
Para Windows Mac  
Busque estos logotipos como símbolos de compatibilidad con los sistemas operativos de Macintosh y Windows.

Más Fácil de Usar

MAXIMA  
Integración



Macintosh



TIREZ SUR LE PIANISTE

REALISATEUR : F. TRUFFAUT  
OPERATEUR : R. COSTARD

N° 39/3A | PSE 2

NUIT SONORE

# El hombre que amaba el cine

por Eduardo A. Russo

## Aires de familia

*Yo solo funciono por sensaciones, por cosas ya comprobadas. Es por eso que mis films están llenos de recuerdos de la juventud.*

Escribir sobre François Truffaut puede ser más difícil de lo que parece en primera instancia si —como pasa con uno— ante cada film suyo predomina la identificación inicial. Demasiado cercano, tal vez. ¿Habrà que tomarlo *en perspectiva*, como él supo hacer con muchas de sus criaturas? En su cine, el comentario, la reflexión o el apunte (comúnmente más teñido de tenue comicidad que de ironía) parecían estrategias para conjurar una pasión propia, siempre velada por el pudor. Puede que nuestro acercamiento también procure guardar distancias para no ser atrapado por la mera celebración cinéfila. Pensar a Truffaut es recordarlo; buena medida cuando la actualidad no apunta en dirección a su presencia. No vendría mal, inclusive, una vindicación de Truffaut; hoy parece convocar en muchos cierta mirada nostálgica o condescendiente; hasta hay quienes como Bertrand Tavernier (en el desagradable testimonio que emite en el documental de Serge Toubiana y Michel Pascal *François Truffaut: portraits volés*) desearían desmantelar lo que consideran una suerte de mistificación. Pero el problema parece poseer otra arista: la de cómo tomar la distancia justa con un cine que se presenta como *confidencialmente nuestro*. Quien promovió la más apasionada defensa de una política de autor para el cine, produjo, en forma consecuente, una filmografía donde su personalidad asoma a cada momento. Truffaut está implicado en sus films (y no solo cuando entra en pantalla, desde el fugaz momento de *Los cuatrocientos golpes* hasta su reduplicación como director real y ficcional en *La noche americana*, o los protagónicos en *El niño salvaje* o *La habitación verde*); sus obras conducen inevitablemente a su persona. Comencemos entonces —la figura lo impone— por el relato de la vida, esa que será fuente expuesta de las otras historias. Trataremos de evitar, no obstante, el recurso fácil de la explicación por la biografía. La cosa es más compleja: en casos como el de Truffaut, es el cine el que puede explicar a la vida.

## El cine en la biografía

*Siempre iba al cine con cargo de conciencia, porque iba en lugar de ir al colegio [...] en esas condiciones, toda película se transforma en una de detectives.*

Ya sean las películas (21 largos y 4 cortos), los libros (una decena) o los cientos de artículos publicados desde su inicio como crítico, vida y obra no pueden separarse. El mismo

nacimiento comienza una intriga. El 6 de febrero de 1932 nació en París, oficialmente anotado como hijo del dibujante técnico Roland Truffaut y de Jeanine de Montferrand. La suya no fue una infancia apacible. Lo aseguran las varias escuelas por las que pasó, algunas en compañía de su amigo Pierre Lachenay. Tampoco eran idílicas las relaciones con sus padres (corroídas por la sospecha de que Roland no era su verdadero progenitor) hasta una emancipación bien temprana, a los 14 años. Dejó de estudiar y fue cadete, empleado y soldador de taller. Padeció en carne propia los avatares de una cinefilia extremada; le sacó dinero al abuelo para fundar un cineclub, y sus padres lo recluyeron en un internado para su readaptación, lo que tampoco duraría mucho.

El cine fue su pasión central, pero no exclusiva. Estuvieron los libros, los amigos, los actores, sobre todo las mujeres (“El cine es el arte de la mujer, o sea, de la actriz. El cometido del director consiste en conseguir que las mujeres hagan cosas hermosas”). Truffaut atravesó tiempos revueltos: su militancia fue decisiva en el Comité de Defensa de la Cinemateca que respaldó a Henri Langlois ante un intento de desplazamiento oficial de su dirección. Fue el único episodio político que se permitió: poco más tarde se apartaría de los sucesos de mayo 1968, lo que con su aceptación de formar parte de la Academia de Hollywood provocó críticas feroces. Pero el hombre solo era consecuente con las premisas —más morales que políticas— que se había planteado tempranamente. En 1979 fue nombrado presidente de la Federación Internacional de Cineclubes. Desempeñó hasta poco antes de su muerte a ese, el único cargo directivo que aceptó en su vida. Un tumor cerebral detectado en 1983 le hizo acelerar proyectos: una reedición de su libro fundamental *El cine según Hitchcock*, una restauración de *Las dos inglesas y el amor* (que consideraba su mejor film) y la finalización de ese amable testamento que es *Confidencialmente tuya*. El 21 de octubre de 1984 moría en el Hospital Americano de Neuilly, cerca de París.

## Del círculo cinemaniaco al crítico terrible

*Se llega a crítico por azar, tras haber fracasado en la enseñanza, la publicidad o la soldadura autógena.*

Truffaut a los 18 buscaba la salvación por el cine y los libros. A los segundos los devoraría, comprándolos por pilas, los escribiría y editaría, repartiendo prefacios con generosidad. Con las películas comenzó desde chico escapándose de una no muy estrecha custodia paterna para asistir al cine (Truffaut siempre en fuga, dirigiéndose a un cine: de su casa, del cuartel donde hace el servicio militar, de cualquier lado: la meta tenía la forma de película) hasta que resolvió pasar de la adicción (“el cine en ese período de mi vida actuaba como una droga”) a

la acción. Fundó en 1947 el Círculo Cinemaníaco, una logia cinéfila a la medida de un serial de Feuillade. En ese cineclub lo descubrió André Bazin, su padre simbólico, quien prácticamente lo adoptó promoviendo como crítico en la efímera *La Gazette du Cinéma*, donde conocería a Eric Rohmer, Jean-Luc Godard y Jacques Rivette. En 1951, desesperado por un amor no correspondido, Truffaut entraba como voluntario al ejército. Poco después, Bazin y Genet lo sacaron del confinamiento en un calabozo. Es licenciado “con deshonor” un año más tarde. Bazin le consiguió trabajo en un ministerio, pero también sería ese un empleo corto; ya se perfilaba el crítico Truffaut, polémica firma de *Cahiers du Cinéma* y de *Arts*. En enero de 1954 la publicación en los *Cahiers* de su artículo “Una cierta tendencia del cine francés” desató un escándalo; al poco tiempo fue un clásico, punto de partida editorial de la política de autor que conduciría a la Nouvelle Vague. Allí Truffaut demolía la *tradition de qualité* del cine francés con una impetuosidad que llegó a impedirle la acreditación como crítico en el Festival de Cannes. Pero el oficio era para él algo pasajero: “Si el ejercicio de la crítica —escribía para entonces en *Arts*— resulta admisible es bajo condición de enfocarlo como trabajo provisional, una fase transitoria...” El pasaje a la acción cobraba un rumbo definitivo que ya había preparado asistiendo a Roberto Rossellini en algunos proyectos inacabados, y filmando cuatro cortos. En 1959, en la temporada siguiente al escándalo de Cannes, Truffaut fue allí aclamado por *Los cuatrocientos golpes*. “¿Fui un buen crítico? —se preguntaría años más tarde, respondiendo:— No lo sé, pero de lo que estoy seguro es de que siempre me colocaba del lado de los pateados contra los pateadores.”

### François Truffaut, cineasta

*Un realizador se puede comparar a un capitán de un barco a la deriva. Hago mío ese slogan bien conocido: las mujeres y los niños primero.*

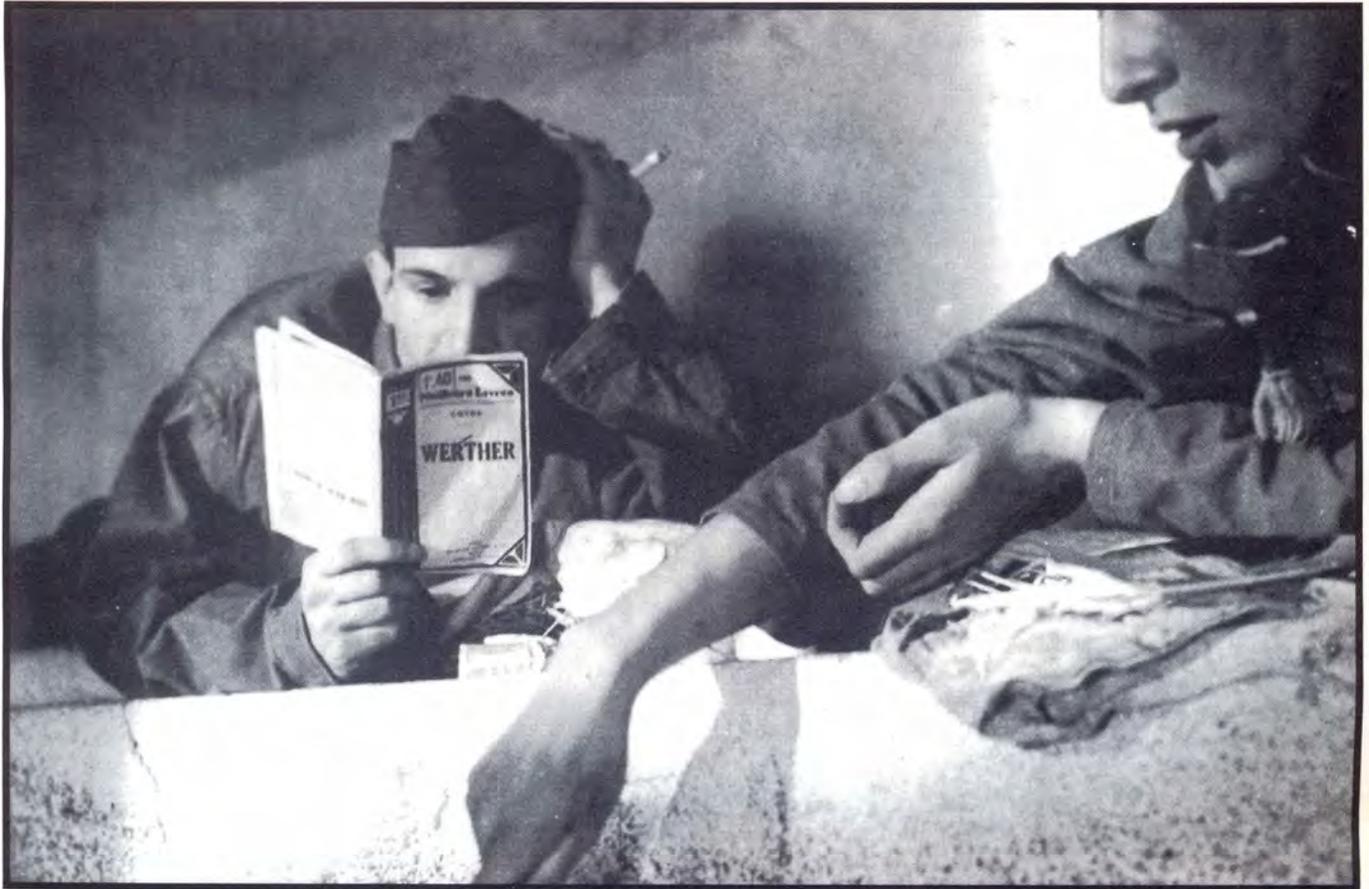
En el pasaje del Truffaut crítico al director de cine también se jugó un acontecimiento biográfico. En 1957 se casó con Madeleine Morgenstern, hija de uno de los directivos de la productora Cocinor; de inmediato fundó su propia compañía, Les Films du Carrosse (homenaje a su película favorita del patron Renoir: *La carrosse d'or*). Esa productora permitió existir rápidamente a *París nos pertenece*, de Rivette, y *El testamento de Orfeo*, de Cocteau. Su contribución no ha sido menor: dan fe de ello Godard, Pialat, Franju y Rohmer, entre otros, que contaron con él como productor. Con la nueva condición comenzaron los malentendidos. Muchos le reprocharon, luego de la sorprendente *Disparen sobre el pianista* —que algunos confundidos creyeron iconoclasta—, su perseverancia dentro de una narrativa y estilo que no apostaba al rupturismo. Por cierto, nada más lejos de Truffaut que la vanguardia: su poética se situaba en una convivencia entre la tradición del cine americano y algunos guías franceses (Renoir, sobre todo, pero también Guitry o Vigo). La polémica del crítico se había orientado hacia la denuncia del camelo, el psicologismo, el prejuicio literario del cine de *qualité*. Pero ni bien tuvo una lata de película para filmar su primer corto (*Une visite*, hoy perdido) trató de hacer con su amigo Rivette “una comedia a lo Cukor”. Siempre los inicios —aseguraba— son reveladores. Desde los comienzos, la intrincación de cine y vida provocó cruces complejos. Si *Los cuatrocientos golpes* remite a lo autobiográfico, también es impensable sin *Alemania, año cero*. Si los largos del “ciclo Doinel” postulan a Jean-Pierre Léaud

como *alter ego*, las mismas películas fueron consideradas por su autor como libretas de apuntes para instalar la ficción en su vida, más que remitir a la operación contraria. Hay en Truffaut una propensión *novelesca*: no por azar sus personajes se mueven tendiendo a una meta tan absorbente como inalcanzable, redoblando esa *idea del cine* que fue un faro para aquel lector y cinéfilo precoz que encontraba en las ficciones un sentido ausente en la vida cotidiana. “Siempre he preferido el reflejo de la vida a la vida misma. Si elegí los libros y el cine desde la edad de once o doce años, está claro que es porque prefiero ver la vida a través de los libros y del cine.”

### Continuidades y alternancias

*Siempre me ha apasionado variar las tonalidades.*

Difícil es establecer una línea pareja en Truffaut, pero demasiado fácil sería concluir solo que su producción es irregular. La alternancia incluso era buscada; trataba de balancear las ficciones de cierta adustez en el tono con otras ligeras: a *Los cuatrocientos golpes* seguía *Disparen sobre el pianista*; a *Las dos inglesas y el amor*, *Una chica linda como yo*, a *La historia de Adela H.*, *La piel dura*; a *La habitación verde*, *El amor en fuga*. Pero nada había en esto de incongruencia; el movimiento pendular obedecía a ritmos internos. La duplicidad hasta era en forma intencional: “Mi sueño —aseguró una vez— es el de conciliar estos dos extremos aparentemente opuestos como Renoir, que detesta el *suspense*, y Hitchcock, que detesta las situaciones vagas”; lo que puede apreciarse en sus policiales atípicos, donde mientras la imagen cuenta un relato criminal, los diálogos narran una historia de amor. No obstante, algunos lineamientos básicos permanecieron en toda su filmografía: la apuesta a una narración básicamente visual; el diseño de personajes complejos (incluso en el seno de tramas presuntamente policíacas); el interés por integrar al espectador a un estilo transparente, donde sutilmente podría descubrirse a veces la suntuosidad visual (especialmente cuando intervenía Néstor Almendros) o algunas puntuaciones que remitían a olvidadas figuras de estilo (el uso del *dissolve*, del cierre en iris, de la imagen detenida) y daban un toque de atemporalidad a sus films, apartándolos de modas varias. Truffaut dirigió su atención central a actores y personajes, más que a la trama (en esto dominaba ampliamente su costado Renoir, antes que el promovido por su admirado Hitchcock); quería comprenderlos. Se acerca a ellos, o bien los observaba tratando de conservar el enfoque o el ángulo justo. No es raro que los hechos fueran narrados en sus ficciones desde diferentes puntos de vista, o vistos a la vez que comentados en off, instalando un *espacio de lenguaje* entre lo mostrado y su sentido posible. A veces, en la operación se filtra lo que podría ser confundido con frialdad o rigidez (*Las dos inglesas y el amor*, *La historia de Adela H.*), aunque acaso puede comprendérselo mejor como intento de reflexión sobre esa pasión que consume a su criatura y que intenta conjurar un creador que se reconoce semejante a ella. No hay desinterés ni cinismo en Truffaut, más bien un impulso constantemente refrenado. Olivier Assayas señalaría al respecto que “en cada uno de sus films, incluso los que poseen la apariencia más tranquila, se juega algo muy violento”. Y en cuanto a pasiones, está la inevitable cinefilia. El placer del cine dio en Truffaut ese homenaje frágil y entrañable que es *La noche americana*, donde la nostalgia venció a la crítica en una versión acaso demasiado evidente de ese amor *declarado*. Hay que reconocerle, sin embargo, un delicado equilibrio que le impide caer en lo banal, aun en la efusión



sentimental. Los homenajes truffautianos son discretos y lejanos a la vertiente necrófila y decadente de la cinefilia (esa que despiadadamente retratase Zulawski en *Lo importante es amar*). Sus referencias cinematográficas no se ostentan como contraseñas exclusivas. Y aun la malentendida *La habitación verde*, con su culto a los muertos, se sitúa en la vereda opuesta de la *memoria en acción* que requiere para el cine y que genera películas. La vela que en su infancia Truffaut prendía ante el retrato de Balzac, que vuelve a encender el pequeño Doinel en *Los cuatrocientos golpes* y que aquí se multiplica por decenas, se dirige a otros muertos que los del cine.

Rossellini, Hitchcock, Renoir viven en sus películas. De ellos toma pasajes, los cita, los recicla en un movimiento que se dirige de las obras a los directores. Lo mismo hace con las adaptaciones. Cuando toma una fuente literaria, por lo común integra al film fragmentos de otras obras del mismo escritor, como si la traslación fuera más del universo de un autor, un sujeto, que de ese objeto llamado libro. En última instancia, para él se trataba de encontrar los trazos de una vida en la obra, ya fuera escrita, ya filmada.

### Un cine de la reminiscencia

*Prefiero decir que no he visto una película si solamente la he visto una vez. Creo que el problema del recuerdo es el problema del cine.*

Sucede que las películas de Truffaut se mezclan en la memoria. Hay diálogos pronunciados por distintos personajes

en películas y situaciones diferentes, pero que dicen *lo mismo*. Hay rostros que se repiten, historias que se retoman de un film a otro (con la saga Doinel como paroxismo), hay objetos como el jarrón chino de *Fahrenheit*, que reaparece en el hotel de *La noche americana*, y hay números como el 813 que cabalísticamente insiste en su filmografía.

Un cine que indaga en la memoria: no en el almacenamiento de datos, sino en las líneas de una historia, en la búsqueda de un sentido que tiende de un modo u otro al absoluto (el emblemático título de Balzac parece estar hecho para FT): la tensión en Truffaut, tanto como en sus personajes, no se establece entre el arte y la vida —que se encuentran sólidamente fundidos— sino entre la realidad que los rodea y el ideal inalcanzable, que para él supo tomar la forma de su siguiente película. Siempre la mejor estaba por venir, prometiendo el reencuentro con el objeto perdido, que por otra parte nunca había sido otra cosa que ideal.

Fiel a sus orígenes críticos, Truffaut acostumbraba tratar de explicar, por otra parte, el contacto que pretendía con su público: "Pretendo que en su actitud con respecto al cine la gente sea cómplice mía, y que al mismo tiempo el film la afecte emocionalmente. En el fondo, eso solo lo comprenden los viejos amigos". Si la alquimia de la imagen funciona, el espacio que se gana en el espectador es precisamente ese. Y las dificultades provienen de esa misma instalación de su cine. ¿No nos excederemos en el apasionamiento? o, por el contrario, ¿no caeremos en una mirada distante, desapegada? Riesgos del intento de esbozar algunos rasgos del semblante de ese viejo amigo que asoma en cada una de sus películas. Y que observaría el trance seguramente sonriendo. ■

# El golpe 401

por Rafael Filippelli

1

En marzo de 1962, durante la realización del Festival de Mar del Plata tuve la oportunidad de conocer a François Truffaut. Oscar Joffe, Ariel Maudet y yo mismo pactamos con él una entrevista que sería publicada en la revista *Tiempo de Cine*. Nos recibió en su habitación del Hotel Hermitage y la conversación se prolongó aproximadamente durante dos horas. Si los cálculos no me fallan, Truffaut tenía en ese momento treinta y dos años y nosotros diez menos. Era de tarde, en ese momento estaba reunido el jurado y esa noche se entregaban los premios. Nosotros dábamos por seguro (y también él, como se verá en unos instantes) que iba a ganar su película en competición, *Jules et Jim*. Nos recibió distante pero amablemente; parecía nervioso y no se sentó en ningún momento. La conversación giró alrededor de temas, por cierto, previsible: los *Cahiers du Cinéma*, la Nouvelle Vague, el cine de autor, los cambios en los sistemas de producción basados en el aligeramiento de los equipos de rodaje, la película virgen más sensible y el uso del sonido directo en todas las circunstancias. Dado que él, como el resto de sus compañeros de la Nouvelle Vague, habían comenzado filmando cortometrajes, y en la Argentina, a partir de una ley que lo fomentaba, algunos de nosotros ya habíamos filmado nuestro primer corto, también hablamos sobre el "pasaje" del corto al largometraje. Como no podía ser de otro modo, se habló de la guerra de Argelia. "¿Por qué no filma usted sobre la guerra de Argelia?", le preguntó uno de nosotros. "Y si a usted le interesa tanto, ¿por qué no lo hace usted mismo?", respondió con alguna irritación.

Si tuviera que juzgarlo por esas únicas dos horas de entrevista, Truffaut no parecía una persona simpática. De pronto suena el teléfono de la habitación y Truffaut atiende. Por sus respuestas cargadas de quejas y maldiciones era evidente que no le estaban dando precisamente una buena noticia. Terminada la conversación telefónica se produjo una situación francamente embarazosa y un larguísimo silencio. Le dijimos que si él prefería cortábamos allí mismo nuestro reportaje. Entonces nos contó: *Jules et Jim* no había ganado el festival. (Era evidente que lo había llamado alguien del jurado o bien algún organizador del festival que ya sabía los resultados.) Habían elegido como mejor película *Los días contados* de Elio Petri y Truffaut iba a recibir el premio al mejor director. En nuestra torpeza lo felicitamos con frases tales como "de todos modos debería estar contento... ser el mejor director es algo muy importante... etc., etc." Su respuesta cayó como un rayo: "Francia no manda a un festival de segunda categoría una película que podría competir en Cannes o Venecia para no ganar el primer premio". En lo que a mí respecta hubo, por lo menos, dos cosas que me sorprendieron: que Truffaut hablara en nombre de Francia y que fuera tan brutalmente descortés con nuestra condición de argentinos. Luego se explayó en la misma dirección: a la industria francesa del cine le interesaba el mercado argentino y para poder consolidarse en él habían mandado un producto que excedía el nivel que ellos le otorgaban al Festival de Mar del Plata. Dicho de otro modo, habían desperdiciado una película importante que ya no podría competir en festivales de mayor jerarquía. A mí también me pareció disparatada la decisión del jurado pero por otros

motivos; por cuestiones que solo hacían a la calidad de las películas que competían.

2

Muchos años después, en ocasión de recibir el Oscar a la mejor película extranjera por *La noche americana*, Truffaut, agitando en sus manos el trofeo, le dijo al auditorio que lo aplaudía: "Lo tomo prestado, no me pertenece, le pertenece a Hollywood, les pertenece a ustedes que son el cine". Pocos años después fue actor de una película de Spielberg. En realidad, estas cosas no deberían sorprender demasiado porque muchos cineastas europeos sintieron siempre (y hoy más que nunca) fascinación por Hollywood. No me estoy refiriendo, por supuesto, a los directores que llegaron a los Estados Unidos huyendo del nazismo sino a aquellos para quienes Hollywood es la culminación de una carrera exitosa. En ese sentido, *La noche americana* es una película clave en la obra de Truffaut. *La nuit américaine* (su título original) o *Day for Night* (como se exhibió en Estados Unidos) es un término técnico que designa el procedimiento para lograr el efecto noche rodando de día a través de un filtro que oscurece la escena y vuelve negro al cielo. Es muy posible que se haya recompensado este film entregándole un Oscar porque ocultaba bien, al mismo tiempo que revelaba, lo que puede ser el cine: un truco mágico, que por su magia técnica atrae al público. Dicho de otro modo, *La noche americana* intenta lograr que el público se diga "así es como son las cosas en el cine". Si se les preguntara a los espectadores cómo se hace el cine, después de mostrarles películas que lo tienen como



tema, ¿qué nos responderían? Si vieran *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov podrían decir: "Se trata de poner la cámara por todas partes, filmar por todas partes, la gente que trabaja o que practica deportes y luego juntar las cosas de una manera determinada". Si vieran *Cautivos del mal* de Vincente Minnelli dirían: "por lo que veo, el cine es en todos los casos una cuestión de dinero; alguien que tiene dinero se lo da a otro y luego este otro finge que es un artista". Si se les mostrara *El desprecio* de Jean-Luc Godard es probable que alguien dijera: "No sé muy bien, veo a gente que trabaja en el cine, y luego veo que lo que ahí sucede deteriora las relaciones de la gente, y todo el mundo al final de la película está un poco o mucho peor que cuando empezó..." Ahora bien, si vieran *La noche americana*, ¿cómo podrían describir que es hacer un film? Como una actividad que no deja de tener ciertas tensiones pero en la que la gente que trabaja en ella es finalmente feliz de hacer lo que hace. Esto confirmaría la idea de que si bien el cine es un misterio, pagando una entrada se lo puede conocer bastante bien.

3

En 1962 no sabíamos estas cosas (o al menos yo no las sabía) y es muy probable que algunos de los integrantes de la Nouvelle Vague solo las intuyeran.

Considerábamos a ese nuevo cine como un todo homogéneo y no hacíamos demasiado distingo entre sus películas, sobre todo entre las de Godard y Truffaut que eran las que seguramente habíamos visto. Ellos tenían una parte de la responsabilidad en todo esto, en primer lugar porque no sé si ellos mismos percibían las diferencias que luego iban a separarlos. Y también porque se presentaban a sí mismos como un movimiento estético que había tenido sus orígenes en los *Cahiers du Cinéma*. Lo que sucede es que la célebre "política de los autores", slogan que atraviesa la revista y luego las primeras películas del grupo, se convirtió en algo que los definía y, al mismo tiempo, en un gran malentendido. Hace poco, Godard decía que esa frase no se había entendido correctamente: se había puesto el acento en la palabra "autor" cuando lo que importaba realmente era la palabra "política". En realidad, la famosa "política de los autores" tenía como objetivo desplazar a los viejos directores del cine francés y que fueran esos jóvenes de los *Cahiers* los que ocuparan su lugar. Lo que se admiraba en Francia era el *cinéma de qualité*. Contra este, ellos reivindicaron el cine comercial americano porque carecía de la pretensión pseudoartística de los directores franceses. Intentaron y lograron imponer la idea de que cualquier película americana de gángsters era superior a un film francés

escrito por un académico o un guionista célebre. Esta, que fue una consigna de batalla, algunos la creyeron más que otros y empezaron a vivir y a filmar bajo la mitología del cine americano. Si bien sería injusto afirmar que toda la obra de Truffaut está atravesada por esa idea, algunas de sus películas se fueron alejando cada vez más de la radicalidad de *Los cuatrocientos golpes* y *Disparen sobre el pianista*. La actitud corrosiva y sin concesiones fue cediendo lugar a un cine amable y reconciliado consigo mismo. Hay un cambio en Truffaut que incluso se expresa en la recopilación que hace de sus viejos artículos en 1975. Es como si se hubiera dejado "atrapar por el cine" y sintiera la necesidad de moderar algunas de sus posiciones más radicales. Efectivamente, en *Las películas de mi vida*, elige no incluir su célebre y polémico "Una cierta tendencia del cine francés" y otros artículos en los que también atacaba ferozmente a Claude Autant-Lara; desempolva, en cambio, dos textos menores donde lo trata con cierta consideración. Se podría decir que Truffaut cambió de idea y que estaba en todo su derecho. También se podría pensar que, con estas operaciones, Truffaut rearmó su historia, borroneando sus posiciones más radicales y adoptando una perspectiva más tolerante, en la que sus propios films, films dulces como *La noche americana*, entraran en una línea donde había más continuidad que ruptura. ■

# Diccionario Truffaut

**André Bazin:** André Bazin, que acaba de morir a los cuarenta años, era el mejor escritor de cine de Europa. Desde aquel día de 1948 en el que me dio mi primer trabajo de cinéfilo a su lado, me convertí en su hijo adoptivo y le debo todo lo que fue feliz en mi vida. El me enseñó a escribir sobre cine, corrigió y publicó mis primeros artículos y gracias a él pude acceder a la puesta en escena. Murió pocas horas después del comienzo de la primera jornada de rodaje de *Los cuatrocientos golpes*.

Si tuviera que hacer un retrato de André Bazin, pensaría en este copete de una revista americana: "El hombre más extraordinario que conocí".

André Bazin, como los personajes de Giraudoux, era un hombre "antes del pecado original". Todo el mundo sabía que era honesto y bueno, pero su honestidad y su bondad sorprendían siempre. Hablar con él era como para un hindú bañarse en el Ganges...

No sé si el mundo es malvado o justo, pero estoy seguro de que son los hombres como Bazin los que lo hacen mejor, porque, a fuerza de hacer creer que la vida era buena y de actuar como si lo fuera, André hacía el bien a todos los que se le acercaban.

André Bazin era demasiado cálido para que uno escriba sobre él frases vacías del tipo: "Siempre vivo... Presente entre nosotros, etc." Murió y es una verdadera desolación, un hecho cruel y de una tristeza abominable. No se puede más que llorarlo y releerlo...

**Artistas vs. crítica:** En lo más íntimo, ningún artista llega a aceptar la función de la crítica. Al comienzo, no le preocupa, probablemente porque la crítica es, a la vez, útil y más indulgente con los principiantes. Después, con el tiempo, el artista y el crítico se consolidan en sus papeles respectivos, quizá llegan a conocerse personalmente y muy pronto se miran, si no como adversarios, al menos

—la comparación simplista se impone— como perro y gato.

El artista, una vez que ha sido reconocido como tal, rechaza sordamente que la crítica tenga alguna función. Si lo admite, deseará que le sea propicia, que le sea útil. Pero se equivoca. El artista reprocha a la crítica que obra de mala fe, pero ¿no obra él también de mala fe a menudo? Me parecieron detestables los repetidos ataques del general De Gaulle y luego de Pompidou contra la prensa. Y lo mismo podría decir del artista que se queja de la crítica. La actitud más lamentable de un hombre público es jugar con estas dos cartas: 1) desprecio por la prensa, 2) ni siquiera la leo.

[...] No hay ningún gran artista que no haya cedido alguna vez a la tentación de declarar la guerra a la crítica, pero creo sinceramente que hay que comprenderlo como un defecto, como una debilidad, aunque se trate de Flaubert ("No ha habido una buena crítica desde que la crítica existe") o incluso de Ingmar Bergman, que abofeteó a un crítico en Estocolmo.

[...] Me parecería valiente el artista que, sin insultar a la crítica, la rechazara en el momento en que le es totalmente favorable. [...] En vez de eso, contemplamos de continuo la triste situación de artistas a los que no les parece necesario protestar hasta el día en que son atacados. La mala fe, si la hay, no aparece en un solo lado...

La única pregunta que hay que plantear a todos los que se rebelan contra las críticas desfavorables es esta: ¿prefieren correr el riesgo de que la crítica no hable nunca de ustedes y que su trabajo no sea objeto jamás de una sola línea impresa? ¿Sí o no?

Entre el artista y el crítico todo se desarrolla como en una relación de fuerzas. Curiosamente, en ningún momento el crítico pierde de vista que lleva la peor parte —aunque trate de disimularlo con la rotundidad de su

estilo—, mientras que el artista olvida constantemente su supremacía ontológica. Esa pérdida de lucidez en el artista puede ser atribuida a su emotividad, a su sensibilidad (o a su sensiblería) y, seguramente, a la dosis más o menos fuerte de paranoia que parece tocarle en suerte a todo artista.

**Capra:** El endurecimiento de la vida social al acabar la Segunda Guerra Mundial, la generalización del egoísmo, la obstinación de los millonarios en creer que se "lo llevarán consigo" (el dinero), han hecho cada vez más improbables esos milagros [los de los finales felices de Capra]. Pero ante la angustia humana, las dudas y la inquietud, ante la lucha cotidiana por la vida, Capra fue algo así como un curandero, es decir, un adversario de la medicina oficial. Y además ese buen médico era también un gran director de cine.

**Chaplin:** Durante los años que precedieron al descubrimiento del sonoro, todo el mundo, especialmente los escritores y los intelectuales, despreciaron el cine. Solo veían en él una barraca de feria o un arte menor. Pero había una excepción: Charlie Chaplin, y me imagino que eso tuvo que parecerles odioso a los que habían prestado atención a los films de Griffith, Stroheim o Keaton. La polémica de entonces era: ¿es el cine un arte? Pero esta disputa entre dos grupos de intelectuales no interesaba al público, que ni siquiera se lo cuestionaba. El público, con un entusiasmo cuyas proporciones son hoy muy difíciles de imaginar —habría que trasponer al mundo entero el culto de que gozó Eva Perón en Argentina—, convirtió a Chaplin en el hombre más famoso del mundo en la época inmediata a la Primera Guerra Mundial.

**Cine a escondidas:** Sin ser cinéfilos, mis padres seguían los espectáculos y hablaban entre ellos de las obras y de los films más importantes. Esto orientó mis gustos. Ellos me llevaban a ver algunos films pero enseguida adquirí el hábito de ir a escondidas a ver las películas a las que no me invitaban. Cuando mis padres salían juntos por la noche, yo también lo hacía, diez minutos después que ellos, para ir al cine, en general a la sala más cercana. No disfrutaba mucho de la película porque la angustia de ser descubierto y de volver después que ellos era demasiado fuerte. Guardo de aquella época una gran angustia y los films están ligados a esa gran angustia, a una idea de clandestinidad. Más tarde, encontré una forma más cómoda de ir al cine a la tarde: faltar a la escuela.

**Cine erótico:** Formo parte de los miles de lectores del mundo para quienes la obra de Henry Miller no solo ha sido apasionante sino que les ha ayudado a vivir. Solía atormentarme la idea de que

el cine estuviera hasta tal punto atrasado con respecto a los libros de Henry Miller, es decir, a la vida tal como es.

Desgraciadamente no puedo citar todavía ni un solo film erótico que sea el equivalente de Henry Miller (los mejores, desde Bergman a Bertolucci, han sido películas pesimistas), pero, después de todo, esta conquista de la libertad es, para el cine, muy reciente y debemos considerar también que la crudeza de las imágenes plantea problemas más arduos que la de las palabras.

**Crítica 1:** En Hollywood se escucha muchas veces esta frase: "Todo el mundo tiene dos oficios, el suyo propio y el de crítico de cine". Es verdad, y se puede, a voluntad, alegrarse o lamentarse por ello. Yo elegí desde hace tiempo alegrarme, prefiriendo ese estado de cosas al aislamiento y la indiferencia en que viven y trabajan los músicos y, sobre todo, los pintores.

No importa quién pueda llegar a ser crítico de cine. No se le pedirá al postulante ni la décima parte de los conocimientos que se le exigen al crítico literario, musical o de arte. Un director de cine actual debe aceptar la idea de que su trabajo puede ser juzgado eventualmente por alguien que quizá no vio nunca una película de Murnau.

En contrapartida a esta tolerancia, cada uno, dentro de la redacción de un periódico, se creará autorizado a llevar la contraria al titular de la sección de cine. El jefe de redacción manifiesta el más prudente respeto a la opinión de su crítico musical pero aborda de buena gana al crítico de cine en un pasillo: "Oye, tú, te has cargado el último Louis Malle, pero mi mujer no está de acuerdo contigo, a ella le ha encantado".

**Crítica 2:** No debemos exigirle demasiado a la crítica y mucho menos que funcione como una ciencia exacta. Puesto que el arte no es algo científico, ¿por qué la crítica habría de serlo?

El principal reproche que se puede esgrimir contra ciertas críticas —y cierto tipo de crítica— es que rara vez hablan de cine. Es preciso saber que el guión de una película no es *la película*. Hay que admitir igualmente que no todos los films son *psicológicos*. El crítico debe meditar sobre esta afirmación de Jean Renoir: "Todo gran arte es abstracto". Debe prestar atención a la forma y comprender que algunos artistas, por ejemplo Dreyer o von Sternberg, no intentan que *parezca verosímil*.

[...] Bien, acabaré mi defensa de la crítica recordando que los elogios excesivos, cuando son unánimes y escoltan toda una carrera, pueden esterilizar a un artista mucho más que la ducha de agua fría que corresponde a la realidad de la vida.

**Exclusividad:** Yo veía todo lo que existe en la vida como un rival del cine. Es decir

que detestaba el teatro porque le hacía competencia al cine. Pero por la misma razón no practicaba deportes de invierno, no sé esquiar, no sé nadar, no sé hacer nada. No iría a ver una carrera, ni un partido, ni cualquier otra cosa, porque tendría la impresión de traicionar al cine. Jamás se me ocurriría salir de caza o de pesca o lo que fuera. Con el tiempo cambié de idea, soy más tolerante. Acepto que los otros vayan a cazar, a pescar, a esquiar, pero yo no participo, no. El cine tiene la exclusividad total.

**Financiamiento:** Un verdadero cineasta de izquierda debe desear que el cine dependa del estado, que la cultura esté subvencionada. Yo prefiero que los films se financien ellos mismos. Prefiero el juego normal del comercio, fabricar un film y venderlo con un beneficio. Si el cine francés un día se nacionalizara bajo un régimen socialista o liberal, ese sería un motivo suficiente para partir e instalarme en otro país, en un lugar en donde el cine dependa del sistema capitalista de gastos y beneficios.

**Fritz Lang 1:** Si tuviera que nombrar al más subestimado de los directores, instantáneamente vendría a mi mente Fritz Lang. Los críticos e historiadores del cine admiten que sus films alemanes tienen algún valor e incluso toleran algunas de sus películas americanas, pero le niegan cualquier tipo de genio cuando "firma" películas de espías, de guerra, westerns o simples thrillers. Con el correr del tiempo, Fritz Lang fue purificando su estilo como lo hicieron Renoir, Hitchcock y Hawks. El lirismo y el humor le dieron paso a la amargura y elevaron el criticismo. Sí, me atrevo a escribir hoy que Fritz Lang es más grande y sobre todo más profundo, aunque guste menos.

**Fritz Lang 2:** La obra entera de Fritz Lang, de la cual *Solo vivimos una vez* es uno de los eslabones más importantes, ilustra (¡con qué obstinación y talento!) esta forma de pensar: nadie puede juzgar a nadie, todos somos culpables, todos somos víctimas. ¿El estilo de Fritz Lang? Se define con una palabra: inexorable. [...] Fritz Lang... no solo es un artista genial sino el más solitario e incomprendido de los cineastas contemporáneos.

**Godard:** Jean-Luc. Para no obligarte a leer esta carta desagradable hasta el final, comienzo por lo esencial: no participaré en la coproducción de tu film. En segundo lugar, te devuelvo tu carta a Jean-Pierre Léaud: la leí y la encuentro asquerosa. Es a causa de ella que siento que ha llegado el momento de decirte, largamente, que te portás como una mierda. [...]

Hoy estás fuerte, se te ve fuerte, detentás la verdad sobre la vida, la política, el

compromiso, el cine, el amor; todo es muy claro para vos y quien piense diferente es un cerdo, aunque vos no pensás lo mismo en junio que en abril. [...]

La idea de que los hombres son iguales es teórica para vos, no es sentida. Es por eso que no llegás a amar nada, ni a ayudar a nadie, más que tirando billetes sobre la mesa. [...]

Amante de los gestos y de las declaraciones espectaculares, altivo y perentorio, estás siempre en 1973 instalado en tu pedestal, indiferente a los otros, incapaz de consagrar algunas horas desinteresadas para ayudar a alguien. Entre tu interés por las masas y tu narcisismo, no hay lugar para nada ni para nadie. Quién te trataría de genio, hagas lo que hagas, si no esta famosa izquierda elegante que va de Susan Sontag a Bertolucci...

**Hitchcock:** Si el cine fuese una religión, Hitchcock sería el sumo sacerdote.

**Impostura:** Si el cine no existiera yo no sabría qué hacer. No conozco otra cosa. Estaría como enfermo. Pero tengo la sensación de que no estoy en el cine por azar. Siempre me sentí incómodo en la vida. Cuando era periodista, como no había hecho la escuela secundaria, sentía que no tenía derecho a escribir o que lo hacía mal. Pero con el cine, por el contrario, las cosas no van mal. A la gente le gustan o no le gustan mis películas, pero no discuten el hecho de que sea cineasta. Dicho de otra manera: no hubo impostura de mi parte. No me equivoqué respecto de mi vocación. En los años 58, 59, 60, el temor de ser un "impostor" me atormentaba. El tiempo y la reacción del público lo han hecho desaparecer. Ahora, cuando un film me parece terminado, mostrable, me prohíbo volver sobre él y paso al siguiente. Siempre hay una nueva película esperando.

**Infancia:** Mi padre era dibujante técnico pero sobre todo un apasionado del alpinismo, tanto como mi madre, que era secretaria en el semanario *L'Illustration*, en la calle Saint-Georges, donde trabajaba mi abuelo, Jean de Monferrand, también alpinista y personaje oficial del Club Alpino francés. En el barrio pasaban por formidables excéntricos porque todos los sábados a la mañana partían en short y mochila y volvían el domingo a la noche. Nací en París, muy cerca de la Place Pigalle, el 6 de febrero de 1932. Enseguida me mandaron a la guardería y más tarde fui confiado a mi abuela hasta los ocho años. Cuando ella murió, mis padres volvieron a hacerse cargo de mí. No eran malos. Solamente nerviosos y ocupados. Mi madre era una amargada. A ella le habría gustado sin duda una vida más brillante. Yo no era deportista, enseguida me atrajo el cine. En mi casa, eso de no amar el camping parecía extraño.

**John Ford 1:** John Ford simboliza una edad de Hollywood: aquella en la que la buena salud prevalecía sobre la inteligencia, el oficio sobre la sinceridad. Esta edad se ha ido; las películas de Elia Kazan y las de Nicholas Ray hacen más dinero que las de John Ford, la poesía triunfa sobre el entretenimiento. La buena salud es una virtud, por supuesto, pero no es suficiente y John Ford, senil y repetitivo, nos aburre. En *Más corazón que odio*, la cámara siempre llega *después* de que terminó la batalla, con el tren de John Ford llegando tarde para rodar las ruinas todavía humeantes, los cadáveres todavía tibios o las huellas. Y como John Ford no sabe cómo filmar el paso del tiempo, entre el primero y el último plano sentimos como si, en lugar de cinco años, hubieran transcurrido dos días. Los colores no son feos y si usted ve la película en el cine Rex, el hecho de que esté permitido fumar hace un poco más soportable el aburrimiento fordiano.

**John Ford 2:** John Ford era de esos artistas que nunca pronuncian la palabra "arte" y de esos poetas que no hablan nunca de "poesía". John Ford podría haber recibido (ex-aequo con Howard Hawks) el premio a la "puesta en escena invisible". Quiero decir que en estos grandes narradores de historias la cámara no se nota: muy pocos movimientos de cámara —solo para acompañar a un personaje—, una mayoría de planos quietos, filmados siempre a la distancia exacta, en fin, un estilo de escritura tenue y fluido que puede compararse al de Guy de Maupassant o Turguénev. Con una regia facilidad, John Ford sabía hacer reír o llorar al público. Lo único que no sabía era ¡aburrir! Y puesto que John Ford creía en Dios: God bless John Ford.

**Jean Vigo:** ¿Cuál era el secreto de Jean Vigo? Probablemente que vivía más intensamente que la mayoría de la gente. El trabajo en cine es ingrato por su fraccionamiento. Se ruedan de cinco a quince segundos de película, luego se para durante una hora. No existe, en un plató de cine, la oportunidad de "calentarse" como podía ocurrirle a Henry Miller ante su mesa de trabajo. En la página veinte, algo parecido a la fiebre lo asalta, lo arrastra y lo que escribe se convierte en formidable, en sublime quizá. Da la impresión de que Jean Vigo trabajaba continuamente en ese estado de trance pero sin perder nunca la lucidez. Sabemos que estaba ya enfermo cuando rodó sus dos películas, y que incluso dirigió algunas secuencias de *Cero en conducta* postrado en una camilla. Así pues se impone lógicamente la teoría de una especie de estado febril en el que se encontraba al rodar. Es muy posible y muy plausible. Es verdad que se puede

ser efectivamente más brillante, más vigoroso, más intenso cuando "se tiene fiebre". A uno de sus amigos que lo aconsejaba cuidarse, dosificarse, Vigo le respondió que presentía que se le escapaba el tiempo, que tenía que darlo todo cuanto antes. Por eso Vigo, sabiéndose condenado, se sintió estimulado por esa carrera contra reloj, por ese tiempo contado. Detrás de la cámara, debía encontrarse en ese estado de ánimo del que habla Ingmar Bergman: "Hay que rodar cada película como si fuera la última".

**Leer:** La pasión por la literatura y los libros viene de mi familia. Mi abuela materna, quien me educó en mi primera infancia, amaba mucho los libros. En esa época, yo pasaba largos momentos en la calle Laffitte, en lo de un librero en donde mi abuela compraba o alquilaba libros. Yo tenía seis o siete años, era la época de la preguerra. Mi abuela era literata. Fue ella quien comenzó a leerme libros y me enseñó a leer. Más tarde, viví con mi madre, que no soportaba el ruido y me pedía que me quedara quieto sin hacer ruido, sin hablar, horas y horas. Entonces yo leía, era la única ocupación que podía ejercer sin molestarla. Leí muchísimo durante la Ocupación. Como estaba solo muy seguido, tomé el gusto de leer libros de adultos, aquellos que leía mi madre. Cuando tenía 14 o 15 años me compré, a 50 centavos cada uno, 450 pequeños volúmenes grises: *Les classiques Fayard*. Y me puse a leerlos por orden alfabético, comenzando por la A (Aristóteles) para terminar en la V (Voltaire), sin dejar pasar un solo título, un solo volumen, una sola página. Estaba muy impresionado por Alphonse Daudet. Pero para mí la gran revelación fue Balzac, y no es azaroso que el niño de *Los cuatrocientos golpes* le levante un altar.

**Literatura:** Para mí "una obra ligera" no quiere decir nada: o es buena o es mala. Me río cuando escucho que Guitry es un autor de la burguesía: yo retengo solamente que es un tipo formidable con un gran poder de invención y gracia. Lo mismo ocurre con Giraudoux ("florido", "decorativo", etc.), Claudel, Zola, a quien siempre amé. Soy muy firme en mis gustos y las palabras "populista", "naturalista", "melodramático", "ligero" u otras no tienen a priori un sentido peyorativo para mí. Primero pido ver, no me importa la etiqueta.

**Los cuatrocientos golpes 1:** Contrariamente a lo que se ha publicado en la prensa desde el Festival de Cannes, *Los cuatrocientos golpes* no es un film autobiográfico. Uno no hace un film solo y si yo solamente hubiera querido poner en escena mi adolescencia, no le habría pedido a Marcel Moussy que colaborara en el guión ni redactara los diálogos. Si el joven Antoine Doinel se parece a veces al

adolescente turbulento que yo fui, sus padres no se parecen para nada a los míos, que fueron excelentes...

**Los cuatrocientos golpes 2:** Tuve la infancia de Antoine de *Los cuatrocientos golpes*. No había exageración en el film. De hecho, tengo la impresión de haber omitido cosas que podrían haber parecido inverosímiles.

**Lubitsch:** Bien o mal utilizada, la expresión "puesta en escena" tiene un significado muy concreto. Aquí se trata de poner en marcha un juego que solo puede jugarse entre tres y durante la proyección. ¿Quiénes son los jugadores? Lubitsch, la película y el público.

**Minnellistas:** Yo suelo decir que los "minnellistas" (los amantes de Minnelli) o los amantes del cine americano son personas que no buscan verse reflejados en un film. Buscan una evasión absoluta incluyendo el desarraigo visual: prefieren no ver su propia ciudad, sus propias calles, su propio mundo.

**Moda:** ¿Osaría hoy filmar *Jules y Jim*? Tendría la impresión de coquetear con la moda, de hacer un film feminista. En su época, me había impresionado el hecho de que en todas las películas, incluso las buenas, si se mostraba a una persona amada por otras dos, se daba a elegir al público a una de ellas. No existía la idea de la "elección imposible". Y eso era lo que me gustaba, la idea de mostrar que, a veces, no se le puede dar la razón a nadie, que una mujer puede amar a dos hombres y que los dos sean buenos. Esta idea me motivaba. Hoy, sería recuperada por el feminismo: independencia, elección de la mujer... La actualidad me daría más bien deseos de huir. Sé que esta actitud parece desagradable. Digamos que el rechazo de estar a la moda es tan profundo en mí que me hace darles la espalda a temas que eventualmente me interesarían. Pero no puedo trabajar bajo presión, bajo amenaza. Y una de las más grandes amenazas en 1978 es la moda.

**Nouvelle Vague:** La película del mañana la intuyo como más personal incluso que una novela individual o autobiográfica. Como una confesión o como un diario íntimo. Los jóvenes cineastas se expresarán en primera persona y nos contarán todo lo que les ha pasado: podrá ser la historia de su primer amor o del más reciente, su posición política, una crónica de viaje, una enfermedad, su servicio militar, su boda, las pasadas vacaciones, y eso gustará porque será algo verdadero y nuevo... La película del mañana será un acto de amor.

**Obra:** Así como se dice que una persona cuaja definitivamente entre los siete y los doce años, se puede afirmar que un

cinéasta muestra todo lo que puede dar de sí en los primeros cincuenta metros de película que filma. Su primera obra es él mismo, y lo que haga a continuación, por supuesto, seguirá siendo él mismo. Siempre será y hará lo mismo, solo que a veces resultará muy bueno (obra maestra) y otras veces menos bueno (obra fallida). Todo Orson Welles está ya en la primera bobina de *El ciudadano*, todo Buñuel en *El perro andaluz*, todo Godard en *Une jeune coquette* (16 mm).

**Partie de campagne:** *Partie de campagne* (1936) es una película de puras sensaciones. Cada brizna de hierba nos cosquillea en la cara. Adaptada a partir de una historia de Guy de Maupassant, *Partie de campagne* es el único equivalente auténtico en la pantalla del arte de la novela corta. Sin la ayuda de una sola línea de comentario, Renoir nos ofrece cuarenta y cinco minutos de prosa poética cuya verdad, en algunos momentos, nos estremece o nos pone la carne de gallina. Ese film, el más físico de su autor, los conmovió físicamente.

**Política:** Con un desprecio total yo pensaba que todos los políticos eran gánsters. Yo abría el diario directamente en la sección de cine. No tenía ningún problema. No sabía nada de lo que pasaba en el mundo. Me puse furioso el día de la muerte de Max Ophuls, porque los diarios no hablaban más que de la muerte de Edouard Herriot. Yo me decía: "¿Quién es ese tipo? Es Ophuls el que importa". Luego me desperté un poco con la guerra de Argelia. Yo no me considero de izquierda, porque no soy militante y no tengo actividades políticas, aunque pueda coincidir con las posiciones de la izquierda. Lo que me molesta de los intelectuales de izquierda es que tengo la impresión de que son de izquierda por malas razones: es decir, para parecer jóvenes, parecer revolucionarios. Para mí, solo hay una muy buena razón para ser de izquierda: es lo más justo. Es por eso que voto a los socialistas.

**Primera salida al cine:** No guardo un buen recuerdo del primer film que vi en 1938 o 1939 a causa de la estupidez del "continuado". Mi tía me había llevado al cine entramos con la película ya empezada y en la pantalla se veía una escena de matrimonio. Dos horas más tarde, la misma escena reapareció y mi tía dijo: "Es aquí cuando llegamos", y nos fuimos. Esto me hace acordar al cuento de la niña que vio *Juana de Arco* en el cine y que cuenta el film: "Es sobre una mujer que meten en el fuego y luego se convierte en pastora".

**Reflejo de la vida:** Siempre preferí el reflejo de la vida a la vida misma. Si elegí la literatura y el cine a los once o doce años es porque preferí ver la vida a través de los libros y del cine. No soy para nada

sensible a la naturaleza. Cuando filmé *Jules y Jim*, elegí un chalet entre otros veinte, pero antes jamás había mirado un chalet, ni una pradera, ni un bosque. Como cinéasta sé que hace falta el más bello chalet, pero es para beneficio del film. Si alguien me preguntara cuáles son los lugares que más amé en mi vida, diría que es el campo en *Amanecer* de Murnau o la ciudad del mismo film, pero nunca citaría un lugar que visité, porque nunca visito nada. Sé que esto es un poco anormal pero es así. No me gustan los paisajes ni las cosas. Me gusta la gente, me intereso por las ideas y por los sentimientos.

**Refugio:** Con el tiempo se hizo evidente para mí que el cine ha sido mucho más que un refugio. Digamos que ahora no me cabe ninguna duda respecto del carácter neurótico de mi amor por el cine. No creo exagerar al decir que el cine me salvó la vida. Por eso no puedo hablar del cine intelectualmente. Usé la palabra "droga" antes de que se pusiera de moda. Si me volqué al cine es probablemente porque mi vida no era satisfactoria durante los primeros años de mi juventud.

**Río Kwai:** No hay nada tan aburrido para un verdadero cinéasta como rodar *El puente sobre el río Kwai*. Montaje alterno de inútiles discusiones en despachos y de escenas de masas, filmadas por lo general por otro equipo. Estupideces, engaño para críos, fábrica de Oscars.

**Sentimentalismo:** Sé que la gente que conoce o que mira mis films con atención ve muy bien la dureza que hay en ellos. Y cuando se dice "de nuevo Truffaut-laternura" sé claramente que es falso porque mis films no son sentimentales, aunque estén contruidos sobre los sentimientos. Noté que a veces, por el contrario, se dice: "Es frío, seco" (por ejemplo, por *Fahrenheit 451* o *La piel dulce*). Para mí, el adjetivo "sentimental" es más bien peyorativo pero dado que trabajo en el dominio de los sentimientos, comprendo el malentendido. De hecho no me molesta.

**Teoría de la mayonesa:** La verdad es que somos tan vulnerables en el momento en que ponemos en circulación el resultado de un año de trabajo, que habría que tener nervios de acero para recibir imperturbable la ducha de agua helada de las críticas desfavorables. Aunque, al cabo de dos o tres años, la distancia nos hace estar casi de acuerdo con el veredicto y nos damos cuenta de que la mayonesa no había cuajado. He dicho "mayonesa" con la intención de aprovechar la metáfora. Cuando tenía veinte años, le reprochaba a André Bazin que considerara a las películas como mayonesas que cuajan o no cuajan. Le decía: "¿No ve que todas las películas de Hawks son buenas y todas las de Huston malas?" Verdicto brutal que, más tarde,

cuando fui crítico, me esforcé en suavizar: "La película menos buena de Hawks es más interesante que la mejor de Huston". Habrán reconocido en estas expresiones la quintaesencia de la "politique des auteurs", lanzada por *Cahiers du Cinéma*...

En la actualidad, muchos hawksianos y houstonianos son directores. No sé lo que unos y otros pensarán de la "política de los autores" pero estoy convencido de que todos hemos acabado por aceptar la teoría de Bazin sobre la mayonesa.

**Tercera persona:** Yo escribía: "Este film falla porque no es sincero". De lo que reniego de mi período crítico es de algunos artículos generales en los que decía: "El film de mañana será más personal, será como una confesión o un diario íntimo". Es cierto que hoy el cine ha llegado a ese punto, pero ese programa ya no me satisface. Un cinéasta se descubre filmando y yo me di cuenta trabajando de que no me gustaba la confesión directa. Digamos que salvo *Los cuatrocientos golpes*, que fue filmada en primera persona, prefiero trabajar en tercera persona. Prefiero contar con "él" antes que con "yo".

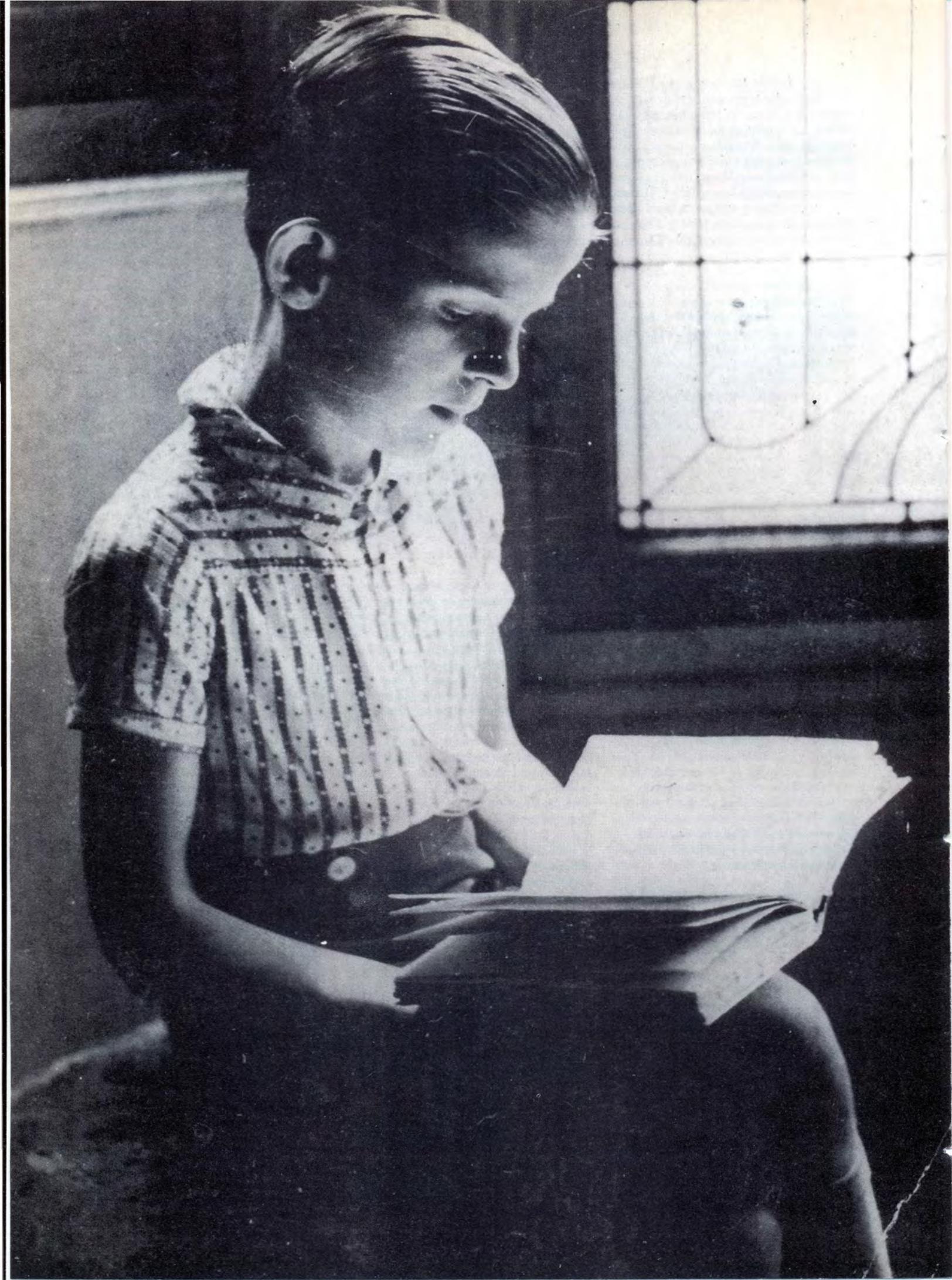
**Un rey en Nueva York:** Probablemente *Un rey en Nueva York* es la película más triste de Chaplin, pero también la más personal. ¿Hay que repetir que el hombre que hizo *La quimera del oro* es capaz, si quiere, de hacer reír a su público en cualquier momento? Conoce todos los trucos, es un maestro; lo sabemos. Y si no reímos ni lloramos al ver *Un rey en Nueva York* es porque Chaplin piensa que es preciso dirigirse a la cabeza y no al corazón.

**Vida:** Yo veo la vida como muy dura, creo que hay que tener una moral muy simple. Hay que decir: "Sí, sí", y solo hacer lo que uno desea. Es por eso que no hay violencia en mis films. Incluso en *Los cuatrocientos golpes* Antoine es un niño que no se subleva. ■

#### Fuentes

*Las películas de mi vida*, François Truffaut, Mensajero, 1976 (*Les films de ma vie*, 1975)  
*Truffaut par Truffaut*, textos y documentos compilados por Dominique Rabourdin, Chêne, 1985  
*Le cinéma selon François Truffaut*, textos compilados por Anne Gillain, Flammarion, 1988  
*François Truffaut. Correspondance*, cartas recopiladas por Gilles Jacob y Claude Givray, 5 Continents/Hatier, 1988  
*The Early Film Criticism of François Truffaut*, Wheeler Winston Dixon, Indiana University Press, 1993 ■

**Selección de textos:**  
**Flavia de la Fuente**



- 1954 **Une visite**  
(cortometraje)
- 1958 **Les mistons**  
(cortometraje)
- 1958 **Une histoire d'eau**  
(cortometraje,  
codirigido con Jean-Luc Godard)
- 1959 **Los cuatrocientos golpes**  
*Les 400 coups*
- 1960 **Disparen sobre el pianista**  
*Tirez sur le pianiste*
- 1961 **Jules y Jim**  
*Jules et Jim*
- 1962 **Antoine y Colette**  
(episodio de *El amor a los veinte años*)
- 1964 **La piel dulce**  
*La peau douce*
- 1966 **Fahrenheit 451**  
*Fahrenheit 451*
- 1967 **La novia vestía de negro**  
*La mariée était en noir*
- 1968 **Besos robados**  
*Baisers volés*
- 1969 **La sirena del Mississippi**  
*La sirène du Mississipi*
- 1969 **El niño salvaje**  
*L'enfant sauvage*
- 1970 **Domicilio conyugal**  
*Domicile conjugal*
- 1971 **Las dos inglesas y el amor**  
*Les deux anglaises et le continent*
- 1972 **Una chica linda como yo**  
*Une belle fille comme moi*
- 1973 **La noche americana**  
*La nuit américaine*
- 1975 **La historia de Adela H.**  
*L'histoire d'Adèle H.*
- 1975 **La piel dura**  
*L'argent de poche*
- 1976 **El amante del amor /  
El hombre que amaba a las mujeres**  
*L'homme qui aimait les femmes*
- 1977 **La habitación verde**  
*La chambre verte*
- 1978 **El amor en fuga**  
*L'amour en fuite*
- 1980 **El último subte**  
*Le dernier métro*
- 1981 **La mujer de la próxima puerta**  
*La femme d'à coté*
- 1983 **Confidencialmente tuya**  
*Vivement dimanche!*



**Los cuatrocientos golpes**  
*Les 400 coups*

1959, con Jean-Pierre L aud, Claire Maurier, Patrick Auffay y Georges Flamant.

A partir de *Los cuatrocientos golpes*, el cine franc es —y el cine en general— no fue el mismo. Desde la primera

aparición del niño Doinel, las imágenes fueron más poéticas que nunca. Doinel es Truffaut y L aud empieza a demostrar que es uno de los grandes actores cinematográficos de la historia. Con Truffaut, con Godard, con Glauber, con Bertolucci.

*Los cuatrocientos golpes* y *Sin aliento* —cada una a su manera— marcaron un antes y un después en el cine. Era hora de que las calles de París aparecieran retratadas por la cámara y de terminar con el cine de qualité, tomando como centro a un chico que observa las discusiones y peleas de los padres, que es enviado a distintos orfanatos, que soporta a los maestros y profesores, que roba una máquina de escribir, que no entiende de qué le habla una psicopedagoga, que corre desesperado por la playa y que, por fin, mira el mar. Para que estas y todas las imágenes de *Los cuatrocientos golpes* fueran bellas, dolorosas y emotivas, hacía falta un poeta detrás de las cámaras. Bienvenido, François. ■

Gustavo J. Castagna



**Disparen sobre el pianista**  
*Tirez sur le pianiste*

1960, con Charles Aznavour, Marie Dubois, Nicole Berger y Albert Rémy.

Los disparos dan en el blanco de la novela negra de David Goodis y la hacen estallar como fuegos de artificio en la nieve. No es un film de

gangsters sino un film con gangsters de comic. Tremendamente alegre, pero con una profunda línea de tristeza que lo recorre, lo acecha y le da alcance final. Est  all , en los ojos de un extraordinario Charles Aznavour como la columna vertebral que le permite a Truffaut jugar todos los juegos. Hallazgos ingeniosos como el insert de la muerte súbita de la madre del mat n mentiroso, o la canción cuya letra aparece escrita mientras se canta, lejos est n de construir una mera parodia de un policia americano de clase B. No hay burla sino homenaje cariñoso. Entre m sicas de bistr , delincuentes torpes y persecuciones, se perfila un antihéroe trágico, marcado por la fatalidad y la culpa. Como en un ensueño de escape que se revela imposible, pierde fatalmente a dos amadas. Como el Scotty del *Vértigo* hitchcockiano, queda solo frente a su propio vacío perdido entre las teclas del piano. ■

Alejandro Ricagno



**Jules y Jim**  
*Jules et Jim*

1961, con Jeann  Moreau, Oskar Werner, Henri Serre y Marie Dubois.

Es probable que exista un romanticismo masculino y otro femenino y que los dos desdibujen por igual al sexo opuesto. *Jules y Jim*, entre otras cosas, aporta al cine una

visión romántica sobre lo que es una mujer: un enigma indescifrable. En el film, ese enigma se llama Catherine. Pero no se lo puede acusar a Truffaut de no haber visto en Catherine lo que s  se podría ver con una óptica femenina. Catherine es indescifrable también para las mujeres, porque no las representa: es ella, no el universal de la mujer. Es un enigma porque es  nica. Para los románticos, la mujer es insalvable porque cada una es ella. Una mujer no se reemplaza con otra. Por eso son necr filos, como el protagonista de *La habitación verde*. Se puede encontrar otra mujer, pero no es la misma. Pocas veces el cine logra mostrar lo concreto, lo singular, lo irreplicable, en lugar de un ejemplo de algo abstracto y universal. Truffaut lo logró y se merece toda la gloria del mundo solo por eso. ■

Silvia Schwarzb ck



**La piel dulce**  
*La peau douce*

1964, con Françoise Dorléac, Jean Desailly, Nelly Benedetti.

François Truffaut se inspiró en un par de noticias aparecidas en los diarios para este relato, tal vez el más hitchcockiano de su filmografía, sobre

un clásico triángulo amoroso. Por medio de una narración clásica y depurada el director va delineando los personajes a través de la acumulación de pequeños detalles de conducta. Si en muchas de las películas de Truffaut el motor de la acción es el amor *fou*, aquí el intelectual débil y egocéntrico que interpreta Jean Desailly solo quiere poseer para sí a su amante pero sin comprometerse demasiado emocionalmente ni complicar su relación matrimonial. La secuencia final en apariencia abrupta y excesiva cierra sin embargo con una férrea lógica interna el más agudo y virulento análisis que haya realizado el director sobre la hipocresía de los comportamientos burgueses. Cuando realizó este film François Truffaut fue acusado de haber abandonado los principios de la Nouvelle Vague para adentrarse en los terrenos de la película de *qualité*. Nada más falso: en este, como en muchos otros films, Truffaut demostró lo que es tal vez su mayor virtud: la de ser un consumado maestro de la narración cinematográfica. ■

Jorge García



**Fahrenheit 451**

1966, con Oskar Werner, Julie Christie, Cyril Cusack y Anton Driffling.

*Fahrenheit 451* nació anacrónica, cuando muchos la esperaban futurista, y mutó la fábula sentimental de Bradbury en

distanciamiento irónico, lejano a cualquier toque de humor. La historia de un totalitarismo *soft*, orientado a una pedagogía de por vida y sin la letra (esa que con sangre entra), cobra en la pantalla una atmósfera de hechizo distante. La obsesión puritana-antilibros del capitán incendiario, la descubierta pasión libresca y fetichista del bombero pecaminoso, el erotismo glacial e insatisfecho de la esposa o la bibliofilia heroica de cierta anciana quemada junto a su biblioteca permanecen mucho más que la presunta moraleja de los hombres-libros (tan obnubilados y colectivistas como los habitantes de la ciudad). Hay un costado enfermizo en esos personajes sujetos a pasiones extrañas en torno a la letra impresa, al que Truffaut se sumó al quemar hoja por hoja algunos protagonistas de su biblioteca personal. Por la fotogenia del fuego, como película filmada en un limbo entre lugares y en un tiempo incierto tanto como por su profusión de sentimientos extraterrenos, *Fahrenheit* —como *La habitación verde* aunque más disimuladamente— pertenece al lado más oscuro de Truffaut. ■

Eduardo A. Russo



**La novia vestía de negro**  
*La mariée était en noir*

1967, con Jeanne Moreau, Claude Rich, Jean-Claude Brialy y Michel Bouquet.

Así como Charles Denner coleccionará conquistas en *El hombre que amaba a las mujeres*, aquí Jeanne Moreau colecciona hombres, pero muertos. La novela de William

Irish le sirve de excusa para limpiar la fauna masculina francesa. Los cinco asesinados son los culpables de matar al novio de la virgen criminal, pero también de no merecerla. Truffaut se disfraza de Hitchcock —con música de Bernard Herrmann incluida— acentuando una truculencia fúnebre y obsesiva. Una película ejemplarmente superficial, tan impenetrable a las interpretaciones fáciles como reacia a la sonrisas blandas. Quizás este (el de *Fahrenheit 451*, el de *La sirena del Mississippi*) sea el Truffaut más riguroso, más puramente cinematográfico. Acompañando la dureza y la inflexibilidad de la protagonista se dibuja una misantropía feroz, el fondo de un pozo negro en el que se adivina que la soledad es irreversible y el amor un fruto demasiado precioso para ser real. ■

Quintín



**Besos robados**  
*Baisers volés*

1968, con Jean-Pierre Léaud, Claude Jade, Daniel Ceccaldi y Delphine Seyrig.

*Besos robados* es uno de los "films de mi vida".

Antoine Doinel metido a detective privado y está todo dicho. Donde no hay lugar para amores locos que son llevados hasta el extremo siempre lo habrá para los romances de Antoine. Los amores que se pierden y los amores que aparecen. Todos siguen a todos y nadie puede estar seguro de nada. Se supone que es una comedia y a pesar de todo lo es, porque nos permite reinos del amor, de nuestros pequeños e inestables metejes, de nuestros flexibles y miedosos corazones, y de cómo todo eso es, a su manera, un gran amor loco. Por supuesto que la melancolía asoma durante toda la historia y hasta el último segundo. Es probable que no haya un solo amor, y que la tristeza aparezca en cualquier momento de la vida. Pero cuando uno ve *Besos robados* siente que todo es una extraña y sorprendente locura que vale la pena enfrentar como Antoine, corriendo de aquí para allá, tropezando y tratando de entender de qué se trata todo esto. ■

Santiago García



**La sirena del Mississippi**  
*La sirène du Mississippi*

1969, con Catherine Deneuve, Jean-Paul Belmondo, Michel Bouquet y Nelly Borgeaud.

Basada en otra novela de William Irish, dedicada a Jean Renoir y estructurada en torno de la palabra "reunión" (la isla del Indico, el loco amor de los protagonistas, la cita de *La marsellesa*), la película es un ejemplo de cómo sostener la

inverosimilitud de los hechos narrados desde la interioridad de los personajes y la exterioridad de las locaciones. Deneuve y Belmondo son dos universos que se encuentran en las palabras de amor codificadas y los grandes gestos, mucho más que en la comunicación sexual (fetichista y poco espontánea) o en la conversación cotidiana. ¿Qué hay detrás de los personajes de Truffaut? La locura y la imposibilidad de adaptarse al mundo. Un universo secreto, vacío, que no aspira a cambio alguno sino a la realización compulsiva de una obsesión. Cuando sus películas no disimulan pero tampoco subrayan esta idea y se libran al placer de la puesta en escena se hacen más interesantes y este es el caso. ■

Quintín



**El niño salvaje**  
*L'enfant sauvage*

1969, con Jean-Pierre Cargol, François Truffaut, Françoise Seigner y Paul Villé.

Para contar la historia de un niño encontrado en el bosque y la educación que le da un doctor frente a la incredulidad del entorno, Truffaut eligió una narración distanciada que evita la innumerable cantidad de lugares comunes y demagogias que esta clase de films suele presentar. Esta es la historia de una educación, la adopción de un pequeño sin ayuda y condenado de antemano a la reclusión. Un niño salvado del orfanato y de la instrucción autoritaria. La película es pequeña y aunque lo que cuenta parece ser muy simple resulta igualmente compleja y atractiva. El rigor con que está narrada la historia del aprendizaje hace que por momentos parezca un documental y puede que esta sea la causa de que se la considere una película fría. Sin embargo es conmovedora la manera en que estos dos personajes solitarios se van acercando lentamente, como padre e hijo, y sin que haya en eso ninguna enseñanza o moraleja. Y esta distancia narrativa termina haciendo a la película más entrañable y cercana. ■

Santiago García



**Domicilio conyugal**  
*Domicile conjugal*

1970, con Jean-Pierre Léaud, Claude Jade, Daniel Ceccaldi y Claire Duhamel.

La saga de Antoine Doinel aparentemente había llegado a su brillante culminación en *Besos robados*. Sin embargo el mismo equipo

de guionistas retoma al protagonista luego de su casamiento con Christine en un tono de comedia ligera, similar al de algunas películas americanas de la segunda línea del género de los años 30, que ponían el acento en el costumbrismo cotidiano. Hay que señalar que la impresión que produce la película es la de una cierta saturación que se manifiesta tanto en el desarrollo del personaje como en la interpretación de Jean-Pierre Léaud. Es como si el personaje y el actor hubieran llegado a una suerte de callejón sin salida, provocando en el espectador la sensación de que las imágenes que está viendo son algo gratuitas. Sin embargo en el final el film adquiere un tono ambiguo que deja nuevamente abiertas las puertas para nuevos conflictos. Esos aparecerán, y se resolverán, diez años después en una obra donde Truffaut hará una suerte de collage-resumen de Antoine a lo largo de toda su existencia. Pero esa es otra película. ■

Jorge García



**Las dos inglesas y el amor**  
*Les deux anglaises et le continent*

1971, con Jean-Pierre Léaud, Kika Markham, Stacey Tendeter y Sylvia Marriott.

*Jules y Jim* bucea en la fraternidad masculina en medio de un triángulo más o menos feliz y consentido. La evocación de los años juveniles con su

impronta de urgencia y aventura está vista desde la mirada de un joven que apenas comienza a despedirse de la adolescencia. Jeanne Moreau encarna más una idea masculina de mujer que un verdadero personaje femenino. Diez años más tarde Truffaut parte de otra novela de Henri-Pierre Roché para invertir los términos del triángulo y también su enfoque. Las dos hermanas que comparten por separado el amor de Jean-Pierre Léaud tienen una personalidad más compleja que la de su antecesora, su delineado es más sutil y su deseo sexual se explicita con una crudeza insólita. Sin abandonar la simpatía por el protagonista, FT se atreve a señalar su inmadurez y en ocasiones su crueldad. Más reposado en estilo y con un acento más reflexivo que la locomotora de imágenes de *Jules y Jim*, *Las dos inglesas y el amor* puede llegar a verse como una corrección del film anterior. Aun cuando ambos sean igualmente perfectos e inolvidables. ■

Alejandro Ricagno



**Una chica linda como yo**  
*Une belle fille comme moi*

1972, con Bernadette Lafont, Claude Brasseur, Charles Denner y Guy Marchand.

Tras el fracaso comercial de *Las dos inglesas* Truffaut se planteó realizar una comedia "alegre" que tuviera

buena repercusión en el público. Pues bien, debe decirse que ninguno de los dos objetivos fue logrado, ya que la película no tuvo ningún éxito (en nuestro país estuvo en cartel una semana y jamás se repuso) y en cuanto a sus características uno de los términos menos aplicables a la misma es el de alegre. Es que el film tiene un tono de comedia negra y una carga de cinismo de cuño casi wilderiano. Por supuesto que hay elementos inconfundibles del cine de Truffaut, como los rasgos de inconformismo y rebeldía de la heroína —impagable Bernadette Lafont—, cercana a la Jeanne Moreau de *La novia vestía de negro*. También como en aquel film aquí se nota cierta frialdad en el tratamiento de los personajes y algunos desniveles en el ritmo narrativo que provocan ciertos desequilibrios.

Película bastante atípica en la carrera de Truffaut, hoy, a casi 25 años de su estreno, sería bueno poder reverla, ya que es probablemente su film menos conocido. ■

Jorge García



**La noche americana**  
*La nuit américaine*

1973, con Jacqueline Bisset, Valentina Cortese, Jean-Pierre Léaud y François Truffaut.

*La noche americana* es de alguna manera el diario de viaje de una filmación. Truffaut desarrolla una

idea interesante: hay un continuo contraste entre el caos que reina en el rodaje y el orden, la geometría que transmiten las imágenes y el sonido de *Je vous présente Pamela* (la ficción dentro de la ficción). La caligrafía zigzagueante de la cámara en mano siguiendo a Ferrand se opone a los majestuosos movimientos de las grúas y a la serenidad lineal de los travellings. De la misma manera los violines encrespados para los momentos tensos del rodaje se contraponen con los sonidos de la suntuosa partitura sinfónica de *Pamela*. Para Ferrand hay más armonía en las películas que en la vida. "En ellas no hay embotellamientos. Las películas avanzan como trenes en la noche." Esta idea parece un verdadero contrasentido porque el encanto de *La noche americana* surge de ese juego continuo de confrontar la pesada "armonía" de *Je vous présente Pamela* con el divertido caos de la filmación, en los sets donde las estrellas se olvidan sus diálogos y en los pasillos del hotel, donde los actores despliegan sus líos de amores. ■

Sergio Eisen



**La historia de Adela H.**  
*L'histoire d'Adèle H.*

1975, con Isabelle Adjani, Bruce Robinson, Sylvia Marriott y Reubin Dorey.

El amor *fol* en su máxima expresión solitaria. La historia de Adela H. es la de una idea fija. ¿A quién ama la hija

rebeldé de Victor Hugo? ¿A su antiguo amante que la abandonó y que ella persigue a través de dos continentes? ¿A una imagen?, ¿o a su propia pasión epistolar de la que es autora y protagonista? "Esta es una historia real", dice una leyenda al comienzo y sin embargo estamos ante la heroína más fantástica, más románticamente literaria de toda la filmografía de FT. Como más tarde con *La habitación verde*, Truffaut construye un universo claustrofóbico con su protagonista presa de una sola obsesión. Si bien ambos films difieren en el tono, el mismo aire mórbido los habita, la misma sombra de locura se agita en el interior de las almas. No sopla la más leve brisa de humor o de alegría, pero la pasión de Adela es en sí misma una luz que la ilumina en una afirmación vital por el absurdo que acaba por redimirla. Isabelle Adjani encarna en cuerpo y alma a esa maravillosa sonámbula que pasea su belleza de fantasma enajenado tras los restos de un sueño. ■

Alejandro Ricagno



**La piel dura**  
*L'argent de poche*

1975, con Georges Desmouceaux, Philippe Goldman, Claudio Deluca.

En el pequeño pueblo de Thiers cada ventana encierra una pequeña historia: a través de ellas los chicos miran ansiosos las agujas del reloj,

esperando el momento de salir de la escuela. Desde la ventana de su departamento el travieso Bertrand cae sin hacerse el menor rasguño y desde la suya la pequeña Sylvie grita a los vecinos que tiene hambre cuando sus padres la castigan dejándola sola. Desde otra ventana los ojos curiosos de los chicos espían el hermoso cuerpo de una mujer desnuda, pero también a través de estas ventanas descubrimos que Julien tiene golpes y moretones porque es maltratado en su casa. A través de un "falso noticiero" en blanco y negro que pasan en el cine del pueblo, Truffaut inventa un cuento de una infancia feliz, tal vez la que él hubiera querido para sí mismo y para Julien. Solo podemos comprender al hostil Julien si nos atrevemos a mirar qué pasa dentro de su ventana. Julien roba porque a él le roban su infancia. Tal vez por eso Truffaut regala a sus chicos el más feliz de los finales y cierra su ventana cuando junto con las vacaciones llega el día del primer beso de amor. ■

Sergio Eisen



**El amante del amor /  
El hombre que amaba  
a las mujeres**

*L'homme qui aimait les femmes*

1976, con Charles Denner, Nelly Borgeaud, Brigitte Fossey y Leslie Caron.

Guillermo Cabrera Infante escribió un libro, *La Habana para un infante difunto*, en el que relata, uno a uno, decenas de sus enredos amorosos para, en realidad, pintar un retrato de su añorada ciudad, La Habana. Con el mismo elemento, Truffaut pinta aquí, a través de las correrías sentimentales de Charles Denner, el mapa de su corazón, un mapa que incluye la devoción por las mujeres (especialmente sus tobillos), el amor por la literatura, el odio por su madre y su amarga y terrible soledad. La filmografía de Truffaut incluye muchas películas que igualan al amor con la locura. Aquí el caso clínico cambia un poco; no es la monomanía de, por ejemplo, *La mujer de la próxima puerta*, sino una pasión divergente, amplia pero no menos suicida. Una película inolvidable, amarga y graciosa, alegre y triste a la vez. Una comedia y una tragedia.

François Truffaut ha muerto y Charles Denner también ha muerto, así que yo, Gustavo Noriega, el hombre que miraba a las mujeres, un émulo voyeurista de esos dos enajenados, los saluda y levanta su bandera. ■

Gustavo Noriega



**La habitación verde**

*La chambre verte*

1977, con François Truffaut, Nathalie Baye, Jean Dasté y Jean-Pierre Moulin.

Existen dos formas extremas de enfrentar la muerte en el cine. Una es creando un espacio donde su ausencia es absoluta y todo se construye a partir de esa ausencia. Es el caso de los musicales de la MGM. La otra forma es colocándola en el centro de la historia sin ocultarla ni siquiera por un momento. Es el caso de *La habitación verde*: un verdadero modelo de simplicidad, sinceridad y emoción y uno de sus films más personales. La película comienza en un velorio donde el protagonista (el propio Truffaut) echa a un cura por instar a alguien a la resignación. Es que el periodista que encarna el director vive obsesionado con el recuerdo de su amada muerta. Su vida se construye alrededor de ella y de la memoria de otros muertos queridos. Su mundo es el de la muerte, su lugar ya no es la vida. Construirá, como un artista, un último gran homenaje a los difuntos que ama y se irá junto a ellos al terminarlo. ¿Adónde fue Truffaut? A la memoria de los que amamos su cine. ■

Santiago García



**El amor en fuga**

*L'amour en fuite*

1978, con Jean-Pierre Léaud, Marie-France Pisier, Claude Jade y Dorothee.

Despedida de Antoine Doinel, ese hombrecito siempre apurado, cómicamente solemne, corriendo de mujer en mujer con las manos echadas hacia atrás, buscando impacientemente ese amor que está siempre en fuga. Mejor yerno que marido, Antoine se divorcia de su mujer Christine, se reencontra con Colette (personaje que viene del medimetraje *Antoine et Colette*) para finalmente reconciliarse con su presente en la forma de su novia Sabine. En el transcurso de sus apuradas correrías salda cuentas con su pasado enfrentándolo de la forma más descarnada: visitando por primera vez la tumba de su madre, culpable de una niñez sombría y, consecuentemente, de su perpetua adolescencia.

Todos los flashbacks, que pasean por los recuerdos de Doinel —a veces mostrando graciosamente la falsedad de su novela—, están tomados de escenas de las anteriores películas de la saga: *Los cuatrocientos golpes*, *Antoine et Colette*, *Besos robados* y *Domicilio conyugal*, lo que constituye un festival melancólico para los truffautianos. Au revoir, M. Doinel. ■

Gustavo Noriega



**El último subte**

*Le dernier métro*

1980, con Gérard Depardieu, Catherine Deneuve, Jean Poiret y Heinz Bennent.

El triángulo amoroso de *El último subte* es una rareza dentro de la filmografía de Truffaut. En septiembre de 1942 los alemanes ocupan el Norte de Francia. En la zona ocupada, el teatro Montmartre sigue abierto, mientras su director —de origen judío— está escondido en el sótano esperando poder huir. Su mujer sigue con él, pero no puede evitar enamorarse de su nuevo partenaire en la obra que ensaya. La Deneuve representa un personaje de mujer burguesa que el romanticismo de otras películas de Truffaut no terminaría de asimilar: es la madre de su marido y de su amante. A los dos les aconseja lo mismo: que no se dejen llevar por sus impulsos, que no se cieguen por sus ideales, que acepten que la ocupación es un hecho y que hay que negociar con los nazis para mantener el teatro abierto. Pero el final la redime y redime a la película. ■

Silvia Schwarzböck



**La mujer de la próxima  
puerta**

*La femme d'à côté*

1981, con Fanny Ardant, Gérard Depardieu, Henri Garcin y Michèle Baumgartner.

Al iniciarse el rodaje, Depardieu le dice a Truffaut: "Cuando Fanny Ardant me miró directo a los ojos para decirme 'Buen día', me aterricé. Comprendí lo que vamos a filmar: una historia de amor que dará miedo". Es una definición exacta para un film cuyo tono va del rojo al negro sin escalas. De todas las historias de amor loco que encaró Truffaut esta es quizá la más extrema. Para ello se zambulló de cabeza en las aguas del melodrama sin necesidad de trasladar su acción a otra época. Su audacia se basa en que el comportamiento de los protagonistas es el típico de los héroes y heroínas novelescas del siglo pasado (el desmayo de Ardant luego del beso [en una playa de estacionamiento!]). Sin embargo Truffaut y su guionista los hacen vivir esa pasión más grande que la vida en pleno 1980, sin perder credibilidad alguna. Truffaut tensa al máximo la cuerda de los sentimientos violentos, de la tempestad del deseo y los celos, y del no poder saciarse jamás, ni en la muerte.

*La mujer de la próxima puerta* es un film sobre el amor absoluto. Y el absoluto siempre mete miedo. Tenía razón Depardieu. ■

Alejandro Ricagno



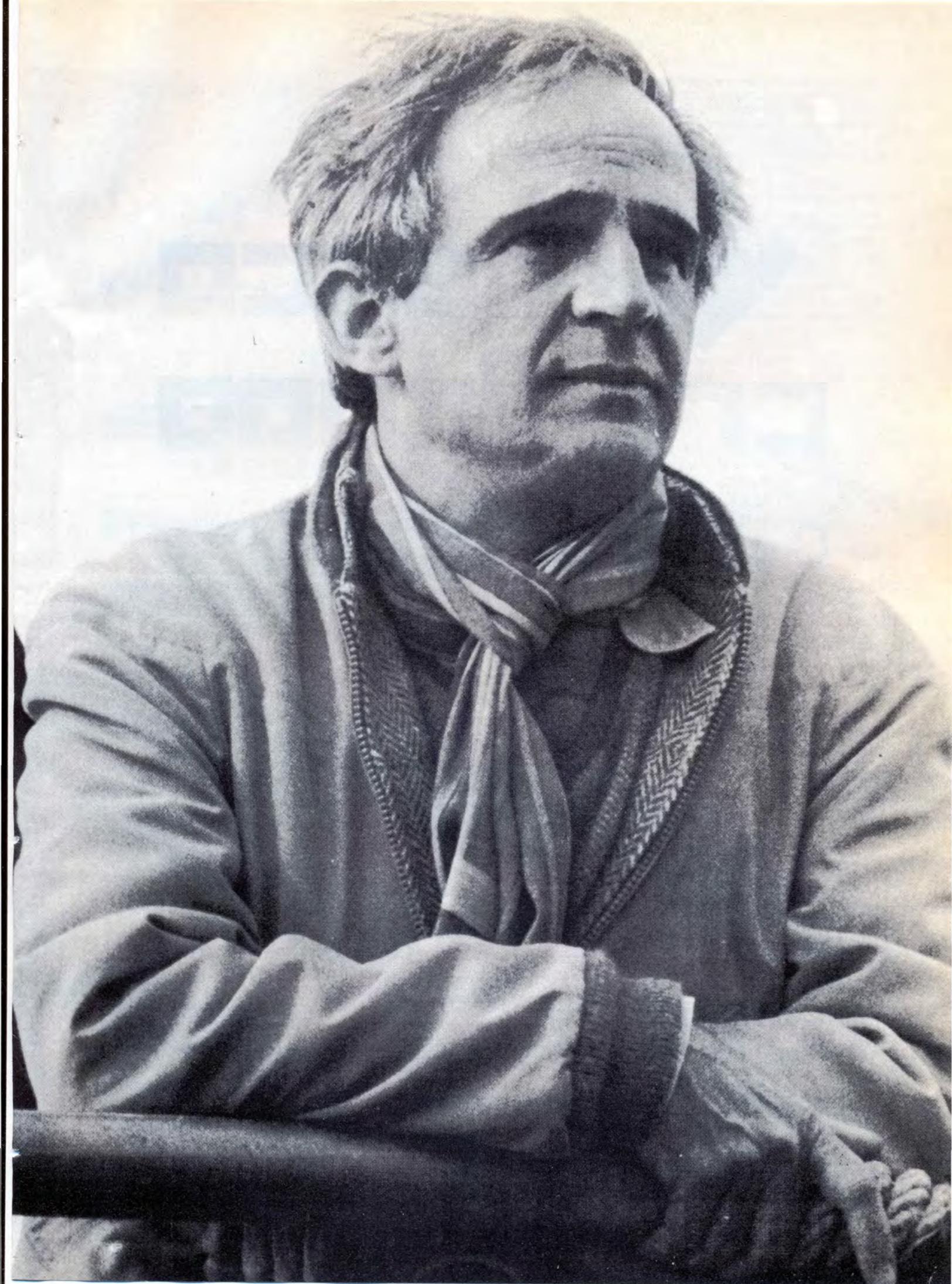
**Confidencialmente tuya**

*Vivement dimanche!*

1983, con Fanny Ardant, Jean-Louis Trintignant, Philippe Laudenbach y Caroline Sihol.

Despedida de Truffaut con un policial negro en clave de comedia romántica, *Confidencialmente tuya* posee una ligereza narrativa que produce un efecto sorprendente: uno vuelve a ver la película y cada vez le gusta más. Truffaut filma en blanco y negro una historia simple donde importa menos saber quién es el asesino que la relación amorosa y romántica entre Fanny Ardant y Jean-Louis Trintignant. Desde el comienzo de la película, la alegría y vitalidad de la cámara —acompañando el andar seductor de Bárbara— resulta inexplicable frente a la inesperada muerte de François, solo un año después. Todo es pureza en *Confidencialmente tuya* y también amor por el cine, por la vida y por *tutti quanti*. En la inolvidable escena en que Fanny Ardant seduce a Trintignant mostrándole las piernas por la ventana, Truffaut nos dice que el cine no siempre necesita de la reflexión intelectual sino que también se trata de algo muy cercano, palpable y de comunicación inmediata y emotiva. ■

Gustavo J. Castagna

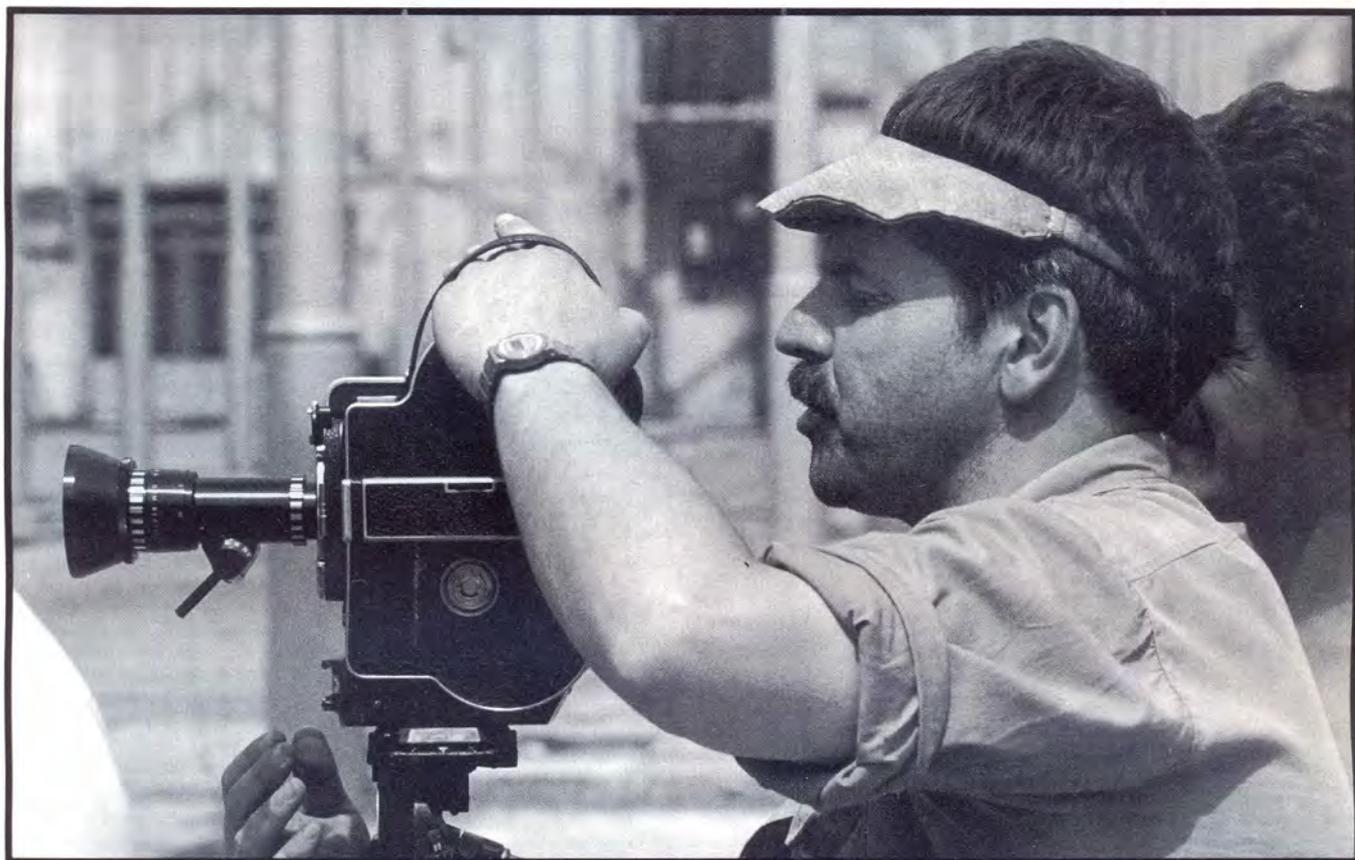




**C a l i d a d   H u m a n a**

Casa Central: Reconquista 484 Capital Federal  
y 95 Filiales en Todo el País

*Jorge Acha acaba de morir a los 49 años.  
Fue uno de los cineastas secretos de la Argentina.  
Hace dos años, pudimos proyectar su largometraje Standard en el programa de televisión por cable  
que teníamos en ese entonces. En esa ocasión lo entrevistamos  
y recordamos de él su extraña timidez que contrastaba con su humor y su seguridad en materia artística.  
Standard es una película experimental, representante solitaria de un cine  
hecho a partir de ambiciones puramente estéticas, destinado casi a un público de amigos.  
Aunque esto tiene un curioso recíproco: para muchos de nosotros y acaso también de los televidentes,  
ver Standard era sentirse un amigo de Jorge Acha, aun sin conocerlo.  
Un grupo de los que lo fueron en un sentido más concreto  
nos han hecho llegar esta despedida en forma de carta que publicamos a continuación.*



Buenos Aires, 24 de octubre de 1996

Señor  
Jorge Acha  
(Juan Icha, Portero de Jamaica)

Querido Jorge:

Pasaron más de diez días y no tenemos noticias tuyas. Algunos amigos nos seguimos preguntando si no habrás utilizado aquel pasaporte escrito con letra exageradamente cursiva y los señores de inmigración optaron por deportarte a Jamaica. Otros piensan que saliste a recorrer el mundo con el Mosquiman, que fuiste a visitar a tu amigo el Pakistani, aquel que un día se cansó de París. O fuiste a recorrer la selva amazónica, o a navegar al Río Negro en canoa.

Tal vez estás pintando las arenas de tu amada Miramar, o ilustrando un nuevo guión que quizá sea premiado y que nadie filmará.

Puede ser que estés terminando de incógnito, y con ayuda oficial (¡¡¡POR FIN!!!), tu última película *Mburucuyá*. O en una de esas estás filmando una nueva con Hanna, o Libertad, con Derval o con Ivo.

Todo puede suceder, en esta primavera indecisa. Todo puede suceder, hasta un Homenaje en el Festival de Mar del Plata. O en la Casa de Cultura de Porto Alegre.

Nosotros queremos estar bien, aunque es difícil. Hay un teléfono que no contesta. Aunque no da ocupado, seguro estás hablando con Andrei o con Krzysztof. Probablemente de los Blancos, San Michelin y Kid Kerosene.

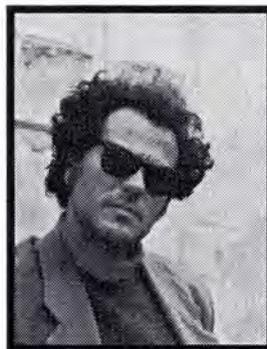
Todos te recordamos con cariño, también los chicos y las cucarachitas.

Un abrazo  
tus amigos.

por Tomás Abraham

Queridos amigos de *El Amante*:

Comienzo en forma epistolar por una razón cierta: me fui de viaje al llamado exterior y todavía no volví cerebralmente aunque mis pies sí lo hayan hecho. A pesar de haber regresado ayer de Roma después de estar en Londres y París, y haber pasado circunstancialmente por la ropa tendida de Nápoles (el tema de esta ropa tendida puede interesar a los redactores y lectores de la revista, porque esta costumbre exhibe los efectos del cine neorrealista italiano en los hábitos de una ciudad. El tendadero que se expone en Nápoles es el símbolo que legitima la fama que rodea a la ciudad. No sería creíble para el turista estar en Nápoles, ni creíble ni justificado su viaje si no viera sogas y broches en los balcones napolitanos, o perdiera el placer visual de las góndolas en Venecia, palomas en Florencia y columnas en Roma. De todos modos es sorprendente la cantidad de ropa que confiesan lavar los napolitanos, principalmente sábanas, repasadores, manteles y camisones. La mayor parte con un diseño de tonos rosas, verde manzana podrida, y colores de diez por un peso. La estancia en Nápoles no solo me ha servido para verificar experimentalmente el neorrealismo italiano en su dimensión doméstica, y darme cuenta de que al primer Laverrap que pongan en la ciudad la camorra le hará sentir su aliento, sino que también me sirvió para darme cuenta de que todos nosotros, los argentinos de mi ciudad, somos napolitanos desmemoriados. El influjo napolitano está en nuestro físico, modo de hablar, gestos que acompañan la palabra, ese aire de padrino veterano, de sonreír cuando pasa una mina, la simpatía y la frescura de las mujeres que se ríen con la boca abierta y que para nosotros constituye el personaje de la tana maravillosa, simpática y entradora, todo esto agregado al pespunte bronzuelo de nuestra cara, hace que los porteños seamos parte de la periferia napolitana y que todos nosotros, desde los nacidos en Buenos Aires hasta los riojanos asimilados, tengamos un sedimento mínimo de 15% de napolitanismo en nuestro ser). Cierro el paréntesis napolitano pero no los contornos del tema. Un pensamiento filosófico que tuve en el viaje es que Londres es una gran ciudad cosmopolita y Buenos Aires no. Siempre se nos dijo que éramos un crisol de razas, sí, somos un crisol en el que se amasó la pasta que dio por resultado fundamental al porteño y al aporteñado. Que yo sea rumano por haber nacido en Timisvára, que mi amigo matemático tenga un apellido catalán, otro tenga un pasaporte italiano o que mi mujer sea alemana, importa poco porque los rasgos telúricos que amoldaron a la pasta rioplatense suavizaron al extremo sus contornos de origen. No hay contradicción con el párrafo anterior ya que la evaporación de los rasgos genealógicos se hacen sobre un esfumado fondo napolitano. Por el contrario, en un subte de Londres viaja junto a otras razas el Commonwealth completo, y el Reino Unido fue un gran imperio. Si a esto le agregamos unos doscientos japoneses por línea de subte, japoneses que cayeron a la boca del túnel empujados por los contingentes de otros tours nipones que pueblan la superficie de Trafalgar a Piccadilly, concluimos que Londres tiene un crisol con fluidez migratoria en pleno centro de su ciudad. Por una distribución poblacional diferente, la fluidez migratoria que caracteriza nuestras últimas décadas, la que proviene de los países limítrofes, queda en las puertas de la ciudad para permitirle conservar su cuidado aire europeo, es decir napolitano. Por lo que nuestra ciudad ha



perdido hace tiempo su vitalismo migratorio.

Otro pensamiento filosófico que tuve es que cuando se sale de la propia tierra hay un doble efecto. Uno se desprende de una máscara social que sin saberlo tiene todos los días. Y cuando digo máscara no me refiero a una máscara moral ni a alguna forma de hipocresía, sino

a la presión que el medio ejerce sobre el individuo con sus demandas y exigencias que, cuando se sale al exterior, parecen diluirse aunque sea un poco.

El otro es que efectivamente en otros lugares pasan otras cosas. Por ejemplo que no se habla de Maradona ni de la flexibilización laboral ni de lo bien que jugamos con Venezuela ni del juez que dictó el procesamiento de otro juez. Se dirá que se tendrán otros arquetipos, pero qué importa, la indigestión psíquica es menor mientras uno les preste interés relativo. Por eso, gracias a una nueva atención flotante, sentí que los cánones de la belleza eran diferentes en Londres. No porque los ingleses fueran altos y serios, porque no lo son, sino porque parecerían tener poco de lo que nosotros tenemos mucho, me refiero a la culpa cosmética. Se llama culpa cosmética —para dar un ejemplo fortuito— a cierto diseño estético que nos caracteriza y que se muestra en los implantes de pelo, en los afeites incesantes, las cinturas asfixiantes, los culos remontados hasta la espalda, las tintas contra el capilar ya descolorido, las gorduras condenadas, las modas hegemónicas, y que por una extraña sensación londinense se esfuman en la niebla para abrir la posibilidad de nuevas propuestas de atracción quizá no tan fatal.

Es cierto que en Buenos Aires la gente tiene la mirada pesada, lo que explica algo del fenómeno de la culpa cosmética. Los porteños nos miramos; miramos si llevamos algo raro y desusado; miramos los culos y los lomos; miramos el poder de los que manejan motos y modelos importados; usamos la histeria visual. Esta óptica social puede hacer creer que existe un interés en la existencia del prójimo, uno siente que es alguien, no pasa inadvertido. Pero todo tiene sus vueltas en la vida, esta mirada que nos ve y con la que vemos, esta fascinación colectiva, bordea distintas formas de violencia. No estaría mal que alguien hiciese la teoría de la estructura visual de los argentinos, de los sistemas paranoicos que la integran, de su dinámica del terror, de las transformaciones de los procesos perceptivos en formas de vigilancia; la elaboración de una clínica de nuestra mirada.

Lástima que Sartre ya no sea actual, porque tenía una interesante teoría sobre la mirada del otro, pero digamos con un lenguaje de Baudrillard que llegados a Londres cambian las formas de la seducción y de los mil juegos del espejismo erótico. Pero Baudrillard no es inglés y, como buen francés, jamás entendería a los ingleses porque carece de lo que ellos tienen: el sentido del ridículo. Son reidores de lo propio, son una buena materia de joda para sí mismos. Ser una buena materia de joda para uno mismo es lo que la tradición llama sentido del humor. Y Baudrillard lo perdió mucho antes de la Guerra del Golfo.

Llegado a mi dulce Francia y a París, un amigo me encomendó registrar el fenómeno que en suplementos culturales de nuestro país se llamó La Nueva Pasión por la Filosofía que en

Francia se hace moda en algunos cafés. Este amigo quería saber de qué se trataba, todavía no sé por qué motivos de curiosidad. Así que informado de que los miércoles a las 18 hs. había una reunión filosófica en el Café Cluny, a las dos horas de llegar a la ciudad me encaminé a mi nueva experiencia. Como entré decepcionado no salí decepcionado, al contrario, creo que es una experiencia fácil de transmitir y puede interesar a todos aquellos interesados en estas cosas. Así es que por ser, creo, el primer comunicador argentino que participa de un café filosófico, contaré sucintamente el organigrama en su respectivo escenario. Un coordinador abre la sesión y les pide a los treinta concurrentes que ya pidieron al mozo su debida consumición un tema para tratar. Se propusieron algunos como: la religión, la voluntad de poder, ¿los filósofos son esquizofrénicos?, una frase que dice: me enriquezco cuando doy y me empobrezco cuando recibo; sigo con los temas: ¿qué vale criticar a las instituciones y querer institucionalizar todo?, el totalitarismo, ¿qué es un pensamiento fuerte?, ¿sabemos relativizar?

Luego se vota entre los asistentes el tema que se quiere debatir, ganó por doce votos contra once de la voluntad de poder el tema: ¿los filósofos son esquizofrénicos? Concluido el escrutinio, el que propuso el tema tenía tres minutos para justificarlo y, finalmente, se abría una lista de oradores con un máximo de cinco minutos de tiempo para cada uno con lo que comenzaba la discusión. A la hora se hacía un cuarto intermedio para relajarse, conversar y fumar, y luego otra hora para terminar. Como mi francés oral tiene largos períodos de convalecencia, y como lo que consumí era algo más fuerte y repetido que lo degustado por mis contertulios, recién en la segunda parte de la sesión dije que era nuevo, que era la primera vez que venía y la última también. Y antes de que me miraran con asco, aclaré que llegaba de Buenos Aires, Argentina, y que me había enterado de estas sesiones en uno de los diarios de mi ciudad. La atmósfera planetaria que de repente le otorgué al encuentro semanal sorprendió a los que hasta ese momento se creían vulgares participantes de un ritual barrial. Terminé rindiendo un homenaje a Gilles Deleuze que supo combinar esquizofrenia y filosofía de un modo por demás artístico. Tuve una réplica descalificadora y

de un cierto mal gusto, pero como la misión de corresponsal estaba cumplida y no había visitado Notre Dame, me retiré satisfecho.

¿Qué dicen de nosotros los europeos? Cosas curiosas de las que daré dos ejemplos. El primero es cinematográfico. En el cine Cinoches, en el barrio de Saint Germain, daban *Dead Man* de Jarmusch, película discreta, demasiado alemana por sus alegorías en blanco y negro. Y en el mismo establecimiento, hay un festival de cine argentino en el que dan, tal como está escrito en la cartelera y reproducido en *L'officier des spectacles*: *Sacundo* (sí, el mismo que odió Farmiento), *Un lugar del mundo*, *El hombre de la esquina rosada*, *La estrategia del caracol*.

Pido a mis amigos de *El Amante* que no hagan correcciones como en mi nota anterior en la que decía los cachogos que juegan con nuestro pedudo y me corrigieron por peludo: no, está mal, era nomás pedudo. Hubiera preferido que me corrigieran mi mala transcripción de la letra de Pipo Pescador que no era: en un auto feo... a mí qué me importa porque como torta, sino porque LLEVO torta. En fin, lo repito con sus adecuadas letras: en Francia dan las películas nacionales *Sacundo* y *La estrategia del caracol*.

Esto con respecto a Francia, en lo que concierne a Italia, transcribiré la única y más importante noticia sobre nuestro país en mi gira europea. Se publicó en la página 13 de *Il Messaggero*, el 9 de octubre, un miércoles, y se intitula así: QUESTIONE DE FIANCHI. Dice: "Valeria Mazza grande assente dalle sfilate. Lo stilista: "Troppo grassa per i miei abiti".

Parigi. Valeria Mazza doveva esserci, ma all'ultimo momento non è in scena. 'Una questione de fianchi', mormora Ferré. E si capisce che la bella brasiliana aveva curve troppo femminili per gli abiti sottili di Dior".

Indudablemente aquí hay un malentendido. Nuestra representante oficial que nos hizo candidatos para ser sede de los Juegos Olímpicos del 2004 podrá ser caderuda para el gusto de Ferré, el capo de Dior, pero no puede ser brasileña, y menos en Italia, en donde es famosísima. No hay dudas de que si Sacundo estuviera vivo despellejaría a los salvajes europeos. ■

## Los viejos amantes siempre están disponibles hasta por correo

**SI VIVIS EN EL INTERIOR DEL PAIS ENVIANOS ESTE CUPON POR FAX O POR CORREO Y RECIBI CONTRA REEMBOLSO EL O LOS EJEMPLARES QUE TE FALTAN**

Marcá en esta grilla los números que querés recibir

1	2	Agotado	4	5	6	7	8	9	10	11	12	Agotado	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
49	50	51	52	53	54	55	<b>Precio por ejemplar: \$7,50.-</b>																

Nombre y Apellido

Provincia

Dirección

Cód. Postal

Teléfono

Localidad/Ciudad

Ediciones Tatanka - Esmeralda 779 - 6° A (1007)  
Buenos Aires - Argentina - Tel/Fax: (541) 322-7518  
e-mail: amantecine@interlink.com.ar

Las películas que no conseguís



## PICCADILLY VIDEOTECA

CINE ARTE • DE AUTOR • FANTÁSTICO

Lambaré 897 (alt. Sarmiento 4600)



esculpiendo milagros

# eemm

REVISTA

música en todas las direcciones

INFORMES \ TEL. FAX \ # 362 - 1944

### TRADUCCION DEL INGLES Y CORRECCION DE ESTILO

Gabriela Ventureira  
815-1415

## NO PROBLEM SONIDO

JADUR MANTECON  
& ASOC. S.R.L.

Post-producción de sonido

NUEVA DIRECCIÓN  
Pje. Russel 4925 (1414) Capital  
Tel/fax: 833-7600

## NEW FILM VIDEO CLUB CINE ARTE



O'Higgins 2172  
Tel.: 784-0820

CINE CLASICO  
Y DE AUTOR  
MAS DE 2000 TITULOS

ALQUILER  
Y VENTA

OPERAS  
DOCUMENTALES

BIBLIOTECA DE CINE  
PARA CONSULTA

SERVICIO DE  
CONSULTA  
CINEMANIA '94  
EN CD-ROM

lunes a sábado  
10 a 13 y 16 a 22  
domingos y feriados  
11 a 13 y 18 a 22

Revista



## tiempo de DANZA

Publicación bimestral

Una mirada actual sobre  
la más antigua de las  
ARTES

dirige Laura Falcoff

### CURSOS

Clases de alemán  
(literatura, cine y filosofía)  
☎ 855-3686

Leer cine, filmar literatura  
(Susana Villalba y Alejandro Ricagno)  
☎ 300-0898 o 957-5773

El cine según Hitchcock  
Taller de análisis cinematográfico coordinado por Horacio Bernades  
☎ 856-6134

2 cursos de Eduardo A. Russo

Cine: De un fin de siglo a otro  
—Un mapa conceptual para pensar la historia del cine—  
y  
Exploraciones en el lenguaje cinematográfico  
—Tendencias actuales en la teoría y el análisis filmico—

Solicitar entrevista al 824 2480

Curso teórico-práctico de cine y video  
(Guillermo Ravaschino)  
☎ 583-2352

CINE-OJO  
PRESENTA

una película de  
MARCELO  
CESPEDES  
Y  
CARMEN  
GUARINI



## Jaime de Nevares

ULTIMO VIAJE

En venta en: Lavalle 1992 tel. (01) 953-1764 y Larrea 50 tel. (01) 902-5924  
Pida la colección completa de películas de Cine-Ojo al tel. (01) 371-0213 o por fax al (01) 375-4061

por Jorgacio Bercía y Horge Garnades

## EL REGRESO DE LOS SIETE MAGNIFICOS

Eran las 22.45 de un viernes muy poco primaveral de octubre, y cuatro equipos calentaban sus motores en la misma cancha en la que se disputó el partido anterior, allí en el corazón de Boedo, bajo el ojo siempre atento del inefable Freddy Criconet, conductor, factótum, alma pater y no sabemos cuántas cosas más de las ya tradicionales y nunca bien ponderadas competencias cinéfilas. El equipo de *El Amante* esta vez fue menos equipo de *El Amante* que nunca, ya que los muñecos de la redacción se habían ido borrando de a uno a medida que se acercaba la hora del enfrentamiento. Noriega: "que no, que estoy filtrado, no sé qué me pasa, no me hallo"; Santiago García: "y, no, la facultad, la imagen y el sonido, Barney, una entrega, bzzbzzmf". Lo de Castagna fue más ladino, más artero si se quiere: aun sabiendo que sin su aporte las preguntas sobre cine argentino quedan sin contestar, la columna Gustavo Beytelman Castagna del equipo de *El Amante* defecionó sin previo aviso, después de haber llamado a todo el mundo por teléfono durante todo el día, para pedir la dirección de la santa sede en la que se desarrollaría la competencia. La excusa dada al día siguiente fue digna de Spizzicuzzi, el personaje que hacía el gordo Porcel (sin alusiones personales, por favor) en *Operación Ja-Ja* a comienzos de los 70. "Tenía dolor de muelas." ¿Cómo? ¿Dolor de muelas? ¿Y por casualidad no se habrá enfermado también tu abuelita?

En fin, la cuestión es que, con las sucesivas borradas, la representación de *El Amante* en el equipo de *El Amante* quedó reducida a dos miembros. O integrantes, para que no suene tan feo: Jorge Viejocanalla García y Horacito Dimelo con Mímica Bernades. Fueron ellos los que completaron la formación del team integrado también por Mercedes Arbós (a la que en algún momento Criconet comparó con Esther Williams, aunque no había ninguna pileta cerca), el gran Gabriel, alias Michael Wincott alias Alvarez Kelly alias Amado Inmortal (un tipo de dos metros por dos metros cuya sola presencia amedrenta a los adversarios), el aéreo Alberto Isleño, capaz de recordar una línea de diálogo escuchada hace treinta años y una cara vista hace cuarenta, un nuevo y entusiasta integrante llamado Julio, recién llegado de USA, y, por supuesto, El Gran Capitán Freddy Friedlander, un fenómeno de la naturaleza que a la hora de anotar las respuestas parecería contar con diez oídos y veinte manos. Como se verá, otro que defecionó fue el amigo Jimmy Fuguet, que se habrá quedado mirando algún video, escuchando Rachmaninoff o recordando sus épocas de dirigente universitario. Ya te lo vamos a cobrar con videos, no te preocupes. La parada era brava, porque en la competencia anterior nos habían arrebatado la corona que supimos conseguir (aunque con malas artes; el propio Alma Pater en un aparte reconoció que el cochero de *La diligencia* no era George Bancroft sino Andy Devine; se solicita la

incorporación del telebeam para las próximas reuniones). Había que recuperar la corona, y no vamos a prolongar el suspenso porque sabemos que hay lectores cardíacos: se recuperó, señores, y en gran forma. A diferencia de ocasiones anteriores, en que la docena larga de integrantes del equipo originaba un bolonqui de voces y gritos superpuestos digno de una película de Berlanga, al reducirse ese número a siete (número mágico por excelencia: siete son los días de la semana, siete los planetas y siete los pecados capitales, siete los samurais y siete, en fin, el número de la suerte) todo se simplificó, se aquietó y hubo cancha para que jugara todo el mundo y para que cada uno tuviera su momento de gloria. Isleño vapuleó, Mercedes anotó a más no poder, el Gran Capitán, no conforme con sus diez oídos y veinte manos, humilló con más de una respuesta certera y oportunísima, el *rookie* Julio aportó simpatía, optimismo, buena onda y hasta se hizo tiempo para responder una (1) pregunta. Qué decir de García y Bernades (nada, porque somos los que estamos escribiendo esta nota y no nos gusta autobombearnos). Pero el que volvió a dejar a todo el mundo boquiabierto fue Gabriel, alias La Mole, que llevó al equipo a la mismísima gloria cuando más se lo necesitaba. La cosa merece contarse: durante la tradicional prueba de las fotos (todo un trauma para nuestro equipo, porque fue ahí donde perdimos la vez pasada) había una foto que valía 50 puntos y que más que una prueba parecía una cargada. Lo único que se veía era un plano

general enorme, unas personitas chiquititas y en el medio un féretro tamaño baño. Había que sacar (adivinar, en realidad) de qué película era. ¿? Todos nos miramos con cara de Andrea del Boca en *Peperina*, nos rascamos la cabeza, enmudecemos, nos quejamos, rumiamos, hasta que, perdidos por perdidos, bajamos los brazos. Desde el fondo retumbó la voz del gordo: "Para mí que es *Amada inmortal*". "¿La viste?", se animó a preguntar un valiente, recibiendo un rotundo mentís por parte de nuestro Obelix. Nadie se lo tomó muy en serio, y todos volvimos a bajar los brazos. Cada tanto el Gaby volvía al ataque: "Para mí que es *Amada inmortal*. Es un presentimiento". La escena se repitió varias veces durante unos diez minutos hasta que, bueno, ya adivinarán el final: 50 puntos adentro gracias al dogor y sus fucking presentimientos. Y en un momento clave para apichonar a los rivales, justo antes del entretiempo. Pavimentada nuestra autopista a la gloria por el gigantón, lo demás fue manso y tranquilo, hasta que a las dos y pico de la madrugada, Freddy Criconet anunciaba solemnemente que el equipo 1 (nosotros) había vuelto a recuperar la corona que nunca debimos haber perdido. Tapados por esos premios que entrega Criconet y que nadie entiende muy bien qué son o para qué sirven, los siete magníficos salimos al aire frío de la madrugada con esa inimitable sensación del deber cumplido: la copa adorna otra vez las orgullosas vitrinas de la calle Esmeralda. *Seven Men From Now...* ■

**It's All True**

## Segundo Festival Internacional de Documentales

Río de Janeiro / San Pablo - del 4 al 14 de abril de 1997

Competencia Internacional / Competencia Brasileña / Retrospectivas

Director: Amir Labaki

Información: Rua Cristiano Viana, 907 - 05411-001 San Pablo - SP Brasil - Teléfono/Fax: (55 11) 852 96 01

E-mail: saoshortfest@ax.ibase.org.br

WWW: <http://www.estacao.ignnet.com.br/kinoforum/itsalltrue>

por Alejandro Ricagno (el 007)

TIEMPOS CORTOS,  
1º FESTIVAL DE  
CORTOMETRAJES  
EN LA FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS  
DE LA UBA

*El pasado 12 y 13 de octubre se realizó en la sede de Puán una muestra competitiva de cortometrajes nacionales de producción reciente, organizada por estudiantes de la carrera de Artes de la UBA. Nuestro inspector de escuelas y estudiantes, Alejandro Ricagno, participó como jurado junto a varios docentes, realizadores y críticos notables. Agrandado por el nombramiento, nos cuenta las intimidades de un jurado y defiende a viva voz los premios otorgados mientras espera que lo llamen para ir a Cannes.*

## Veredicto de siete

Ser jurado no fue una tarea nueva, sino la legalización de una actividad que suelo hacer en solitario con una mezcla de diversión y sufrimiento cada vez que asisto a las muestras que a fin de año organizan las escuelas de cine. En estas páginas suelo pronunciar en contra de las ganadoras, otorgando mis premios y castigos personales. Esta vez la cosa venía más complicada; era convocado en calidad de autoridad —honor que agradezco— junto a personas de marcada trayectoria y con experiencia "jural" (no hay que confundir con rural) para premiar a jóvenes realizadores que a su vez habían sido preseleccionados por los jóvenes organizadores de este primer festival en la UBA. ¿Cómo conciliar gustos y miradas disímiles entre siete personas de distintas formaciones y edades?

¿Seríamos justos? ¿Llegaríamos a un acuerdo? ¿Habría votaciones bajo protesta? ¿Nos agarraríamos educadamente a las trompadas? ¿Habría ballottage?

Con los miedos de principiante en estas lides, después de ver dos y en algunos casos hasta tres o cuatro veces los veinticuatro cortos que la Comisión Organizadora del Festival preseleccionó entre ciento veintipico trabajos presentados, me reuní un sábado al mediodía con el resto del jurado frente a una mesa generosamente servida en un coqueto apartamento de Palermo (se agradece a la familia Judkovsky y a las cocineras Mary Regueiro y Rosita Drucker). Como el mediodía del sábado es mi madrugada del viernes, llegué tarde. La promesa hecha por Marlene Nördlinger y Lisandro de la Fuente (miembros de la CO) de despertarme por teléfono o tocando el timbre o derribando la puerta de mi casa no se cumplió. Semidespierto y balbuceando disculpas, me presenté casi una hora después de lo convenido ante los seis miembros del jurado, que luego de una espera prudencial se habían dispuesto a almorzar como correspondía. Allí estaban la realizadora y docente Sara Fried, el laboratorista y profesor de la FUC Héctor Majul, el licenciado, crítico y profe de la UBA Ricardo Manetti, el investigador, crítico y docente Fernando Martín Peña, el joven realizador especialista en animación Pablo Rodríguez "Capitán Cardozo" Jáuregui, y por último el más jovial de todos, el director y guionista José Martínez Suárez. El anecdótico sobre cine argentino desplegado con elegante histrionismo por Martínez Suárez, ayudado por Majul, con jugosas historias de la

época de los laboratorios Alex, sirvió para instalar un clima de distensión y poder luego evaluar las elecciones de cada uno a la hora de los postres y los premios. La Comisión Organizadora había dispuesta otorgar un primer y segundo premio y hasta tres menciones, pero no habían considerado una división por categorías. Documental, animación, ficción en filmico y en video entraban todos en competencia entre sí por igual. Eso nos hacía la tarea un poco más difícil ya que en ese todos contra todos se corría el riesgo de cometer alguna injusticia. Creemos —y aquí hablo en representación de todo el jurado— que fuimos justos. Cada uno tenía sus preferencias, exponía sus razones; los demás escuchaban, cotejaban y después se votaba. De cada lista se iban descartando las menos votadas. Cuando tuvimos de cinco a seis títulos más o menos coincidentes, empezamos a postular las candidatas a primer y segundo premio y el resto para las menciones. No hubo problemas para otorgarle el primer premio a *Ojos* de Hernán Khourian, de la Universidad del Cine de La Plata. Todos lo señalamos al principio tímidamente pensando que a los demás les iba a parecer un video un tanto árido. Pero este documental que centra su mirada en la mirada interior y en las percepciones sensoriales de los no videntes es un trabajo comprometido, no solo desde lo temático sino también por su apuesta estética, que nos convenció a todos. Los testimonios de los entrevistados, la ubicación de las locaciones, la utilización de una imagen sobreexpuesta al borde del blanco que crea una dificultad visual en el espectador

son elecciones acertadas y audaces que eluden toda solución fácil y demagógica. Inclusive su duración inusual (20 minutos), que es lo que en un principio alguno le objetó, acabó pareciéndonos la justa y necesaria ya que instala una dimensión temporal diferente que el mismo tema requería. Coincidimos en que la escena de la ciega con la cámara y la subsiguiente edición de las imágenes filmadas por ella consiguen un alto grado de legítima emoción. Más tarde algunos miembros de la CO me manifestaron cierta disidencia por esta elección, ya que no era precisamente uno de sus preferidos. Hecho que por un lado demuestra la absoluta independencia con que nos movimos y, por otro, más personal, me despierta una malsana curiosidad por lo que no entró en la preselección. Consejos para próximos festivales: darle al jurado un listado completo de las obras que quedaron afuera y las respectivas calificaciones sobre esos trabajos, ya que en algunos casos puede ocurrir que alguien conozca con anterioridad alguna de ellas o los antecedentes de un realizador y pueda pedir al resto la visión in situ de la obra para considerar su inclusión. El segundo premio fue para *Dicho y hecho* de Roberto Sosa, alumno de la carrera de Imagen y Sonido de la UBA. El hecho de que fuera otro documental y que ya obtuviera un premio en el último Festival Internacional de Artes Electrónicas hizo dudar a algunos de los presentes. Pero como dijo Martínez Suárez: "Eso no importa. Lo que importa es la calidad de la obra. Y ese es el punto que debemos considerar". Por otro lado estaba *La piel de la gallina* peleando por el segundo

Vendo Afiches de Cine  
(Clásicos y modernos)  
Solicite catálogo

Ernesto Raúl Angulo  
Avda. Pte. Perón 711  
(6450) Pehuajó (Buenos Aires)  
Tel.: (0396)7-3641/7-4830

LA CONTUMANCIA

buscando el alma del diamante en una publicación necesaria

ALGUNAS NOTAS DEL NUMERO 6

MERCEDES SOSA  
MADRE CANTORA

JAIME ROOS  
IGUAL QUE AYER

HANCOCK & Mc LAUGHLIN  
RECORDANDO A MILES...

LUIS EDUARDO AUTE  
ARTISTA Y AMADOR

buscala en los quioscos o comunícale al 788-1448

puesto casi cabeza a cabeza. Pero el cálido retrato de los dos basureros con posiciones antagónicas sobre su propio trabajo acabó imponiéndose sobre el corto de ficción. Si uno de los objetivos de un documental es hacernos ver de otro modo algo que por cotidiano permanecía en la invisibilidad, *Dicho y hecho* lo cumple tan simple, directa y sinceramente como su título. Por una vez un jurado y el público coincidimos. Este video fue el elegido por los espectadores, dejando atrás por apenas un par de votos a *Nouerman* de Juan Ignacio Caffini y Sebastián Díaz Morales, un documental sobre un linyera que, nos enteramos después, era el favorito de la Comisión Organizadora. (Debo decir, para ser justo, que ese trabajo se mencionó en una de las listas, pero al resto nos pareció que el mayor mérito era del

personaje, ciertamente carismático y en ocasiones brillante, antes que del video en sí mismo.) Las menciones se repartieron entre *La piel de la gallina* de Nicolás Saad, un redondo trabajo de ficción en filmico, con un buen guión acerca de ciertas conductas de siniestros personajes que no pertenecen solo a nuestro reciente pasado político; *Rutas y veredas* (mi favorito) de Juan Manuel Villegas, una sencilla y plácida historia de chico-pierdechica que elude el lugar común con ascética poesía en black and white granuloso, y *La puerta* de Gonzalo Calzada por su búsqueda estética y su esforzado despliegue de producción. Los tres trabajos fueron realizados por alumnos de la FUC. Cada uno recibió su mención con la justificación respectiva explicitada en papel y tinta, que

no es exactamente la que transcribo aquí porque no tengo los textos originales, pero se le aproxima en espíritu. Debo subrayar que nadie votó forzado. Las menciones les podían gustar a algunos más y a otros menos, pero todos les reconocíamos valores que los destacaban del resto de la selección por varios cuerpos. No sé qué sucede en otros festivales, aquí todo transcurrió en un cordial clima de camaradería en el que cada uno expuso sus criterios con total libertad, con buen humor y democráticamente. Sin menoscabar la labor de las instituciones privadas que enseñan cine, nos agradó mucho que los dos premios principales fueran a dar a manos de alumnos de universidades públicas, y eso fue algo que comprobamos después de haberlos elegido. Lo que viene a

demostrar una vez más la importancia de seguir defendiendo ese espacio, en momentos en que la subsistencia de toda la educación pública se halla peligrosamente amenazada. El hecho de que el festival fuera organizado a conciencia por los alumnos de la carrera de Artes y su realización en la sede de la facultad son ya una declaración de principios. Los tiempos serán cortos pero en su alcance aspiran a una merecida permanencia. Agradezco a quienes solicitaron mi participación, a los distinguidos compañeros de labor, y sobre todo a los realizadores que son quienes nos impulsan a seguir escribiendo, confrontando ideas y emociones. *Nota bene:* Los trabajos premiados se exhibirán los días 2 y 3 de noviembre en el Centro Cultural Recoleta a las 18 hs. ■

## LASER

por Diego Brodersen

**La conquista del Oeste  
(How the West Was Won)**  
dirigida por Henry  
Hathaway, John Ford y  
George Marshall. MGM/UA  
Home Video



Con el arribo de la televisión en los años 50 y el consiguiente vuelco masivo hacia ella de la familia americana, la factoría hollywoodense se vio en la necesidad de implementar métodos drásticos para captar a las audiencias y llevarlas de vuelta a los salas cinematográficas. Uno de ellos fue el proyectar los films en pantallas cada vez más grandes y más anchas. Sin embargo, estos procesos llamados genéricamente como pantalla ancha o *widescreen* no eran nada nuevos: ya en 1930 la Twentieth Century Fox había

lanzado *The Big Trail* (Raoul Walsh) en un proceso con película de 70 mm, llamado grandilocuentemente como *Fox Grandeur*. La respuesta inmediata de la Metro Goldwin Mayer fue *Billy the Kid* (1930, King Vidor) filmada en *Realife 70 mm*.

Tres años antes, en Francia, Abel Gance sorprendió al público con el último rollo de su épica *Napoléon*, uniendo tres cámaras de 35 mm y proyectándolas simultáneamente, logrando así una pantalla tres veces más ancha que las convencionales. Gance llamó a este proceso *Polyvision* y junto con sus pares americanos fue dejado de lado por sus altos costos en la crisis económica que asoló el planeta en la década del 30. Treinta años más tarde, los problemas monetarios habían sido subsanados, pero el avance del nuevo monstruo catódico era implacable y aterrador, sobre todo para los productores, distribuidores y exhibidores cinematográficos. Merian C. Cooper, junto a George Pal, uno de los técnicos de Hollywood más destacados, tomó el proceso *Polyvision*, le introdujo algunas mejoras técnicas, curvó los bordes de la pantalla para lograr un efecto de envoltencia y patentó el nuevo sistema como

*Cinerama*. *How the West Was Won* fue la segunda película de ficción realizada de esta manera —la primera había sido *The Wonderful World of the Bros. Grimm* (1962, Henry Levin y George Pal)— y fue en el momento de su estreno un éxito de crítica y público. Y es que si bien no hay en ella innovaciones del lenguaje cinematográfico o grandes planteos metafísicos en cuanto a la psicología de los personajes, la pericia de tres de los más grandes hacedores del western, la conjunción de grandes estrellas (y buenos actores, además) y el cuidado en la construcción del todo y de cada una de las partes, el resultado es un inmenso fresco de gran parte de la historia americana. Siguiendo el recorrido, generación tras generación, de una familia de pioneros, se tocan todos los tópicos recurrentes del género: las primeras familias que se embarcan rumbo al Oeste en busca de un lugar dónde forjar una nueva vida, el solitario cazador que vivía de la venta de pieles, los fuera de la ley, el sheriff, los pieles roja, el jugador, la guerra civil que dividió al país en dos y la construcción de las vías férreas que volvería a unirlos

definitivamente. La edición en *laser disc* permite apreciar el film en su total e inmensa anchura —las copias que se emiten en cable contienen poco más de un tercio de la pantalla original, con cortes de un personaje a otro inexistentes— y la banda de sonido estereofónica contiene además las composiciones que se ofrecieron al público antes del comienzo de la proyección, durante el intermedio y al finalizar la función, mientras la gente se retiraba de la sala. Como complemento, esta edición viene incluida con el trailer original en ocasión del estreno, con una forzada voz de locutor proclamando que el Cinerama es la apertura de una nueva frontera en el concepto del entretenimiento. Y este tal vez sea el adjetivo que mejor se aplica a *How the West Was Won*: es entretenida. A diferencia de algunas superproducciones estrenadas en la actualidad.

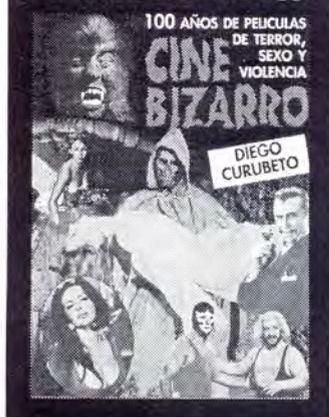
**How the West Was Won**  
EE.UU., 1962, Cinerama, 155'  
**Dirección:** Henry Hathaway, John Ford, George Marshall.  
**Intérpretes:** John Wayne, Carroll Baker, Lee J. Cobb, Henry Fonda, Karl Malden y otros. ■



por Gustavo Noriega

**Cine bizarro. 100 años de películas de terror, sexo y violencia**

Diego Curubeto  
Editorial Sudamericana,  
Buenos Aires, 1996, 446 pp.



Tengo para con el cine bizarro (entendiendo por bizarro aquello que se aparta de la normalidad y que rechaza consciente o inconscientemente el gusto medio) motivos de atracción y de rechazo. Me resulta atractiva la idea de no dejarse arrastrar por lo establecido en ninguno de los círculos de opinión, ni en los más elevados (Bergman mata Spielberg) ni en los más populares (Spielberg mata Bergman). La falta de preconceptos (o, aceptando su inevitabilidad, la flexibilidad de los preconceptos) parece ser una herramienta insustituible si uno le quiere sacar el jugo a todo el cine, no a la parte de él que nos convenga para hablar ante determinado público. Descubrir que existe un personaje que hace películas excéntricas y originales con el ropaje de la fantasía berreta como Larry Cohen provoca la misma excitación que en su momento lograron figuras hoy más reconocidas como Cronenberg o Carpenter. Es un mérito de la sensibilidad bizarra poder acercarse a esa obra singular sin un rechazo inicial porque el personaje principal sea

un bebé asesino burdamente fabricado en látex o porque su actor fetiche, el poco valorado Michael Moriarty, no despliegue los tics actorales de Jeremy Irons sino los suyos propios, desaforados y locos.

El rechazo que me provoca, al menos en la formulación que queda cristalizada en el libro de Diego Curubeto, es hacia la aceptación acrítica de *cualquier cosa* que sea extraña a la medianía habitual. Así es como junto a directores, actores, géneros y modos de producción que han sido injustamente menospreciados por su origen bastardo, aparecen Martín Karadagián, los Ramones o Emilio Vieyra, difícilmente identificables con algún aporte significativo al cine. Uno, que se había complacido con el reconocimiento a Larry Cohen, comienza, con esa compañía, a sentirse en orsaí y quiere discutir. Pero como el libro se basa muy fuertemente en la información y no en el análisis crítico, la cosa se hace difícil, es como tratar de argumentar con una guía telefónica (por ejemplo: en la pequeña entrada dedicada a Tor Johnson, el gigante que actuaba con Ed Wood Jr., se hace referencia a dieciocho nombres propios y quince películas o series de TV). Otras veces no se limita a consignar una voluminosa información sino que adjetiva de una forma que deja poco margen para su refutación ("Tampoco se puede negar el atractivo pop de las películas que Vieyra filmó con Sandro").

Internándose en el libro uno comprende que en realidad no *todo* lo "extraño" aparece en él y eso parece marcar una pauta conceptual bastante fuerte. Una suerte de prejuicio antiintelectual impronta todo el libro ("Cronenberg hoy ha alcanzado la categoría de artista prestigioso. Claro que para esto debió dejar atrás sus personales

películas de terror para dedicarse a discutibles y muy pretensiosos productos de cine de arte"). ¿Cómo explicar si no es por este antiintelectualismo la ausencia de Jorge Polaco, no menos bizarro, ciertamente, pero mucho más pretensioso y menos "divertido"? ¿Cómo negar la bizarría del cine de Godard? En un cine como el actual, descerebrado y veloz, ¿no sería bizarra *Madadayo*, que tiene como pico dramático la búsqueda durante veinte minutos de un gato? Lo bizarro queda entonces relegado a la órbita de la diversión juvenil, excitada por la visión de tripas, tetas o Rolo Puente con el pelo negro. Lo siguiente que se puede comprobar es que no toda la información disponible y atingente aparece. En el extenso artículo (ocho páginas) sobre el director argentino Emilio Vieyra, una especialidad del autor, se omite el hecho de que dos de sus películas (*Comandos azules* y *Comandos azules en acción*, rodadas en 1979 y 1980) son exaltaciones de los grupos de tareas. Y no es que el autor ignore el tema o considere que las implicaciones políticas de sus héroes sean irrelevantes. Al explicar el eclipse de Martín Karadagián dice: "El descontrol que provocaban Karadagián y sus luchadores entre los chicos argentinos no iba en sincronía con la dictadura militar que gobernó el país a partir de 1976". Lo que sirve para elogiar a Karadagián es mejor que quede oculto en el caso de que parezca denunciar a Vieyra; esto es lo que yo llamo deshonestidad intelectual. El fenómeno del cine bizarro deja de ser una interesante posibilidad de rescatar un cine atípico y se convierte en un culto esotérico al cual se pertenece o no. Si se pertenece, no hacen falta definiciones ni elaboraciones, y si no se pertenece, no se puede hablar de

él. De esta forma se ejerce, desde el lugar que otorga el manejo de un caudal informativo abrumador, el autoritarismo de que nada puede ser puesto en discusión ni prestarse al análisis: un ejercicio que para el cine puede resultar letal. Reforzando el carácter sectario del libro, es notable la repetida mención no ya del objeto del cual se hace culto, sino de los cultores mismos: la admiración de John Waters por Isabel Sarli, Hemenlotter coleccionando películas de Vieyra, el guitarrista de los Ramones y su tesoro de 2000 fotos de actrices de clase B autografiadas o la mención de que Pipo Cipolatti es fanático de *Reencuentro con la gloria*. Uno se pone un poco incómodo mirando el libro desde una perspectiva crítica: como un vecino que se va a quejar a un cumpleaños de quince porque el volumen de la música está muy alto. El que no tiene problemas en participar de la fiesta es José Pablo Feinmann. En una reseña publicada por *Radar* (el suplemento de "ocio" que edita *Página 12* los domingos) el conocido filósofo, novelista, guionista y ensayista, luego de enumerar los personajes del libro, declara: "En suma, un libro hermoso. Y su reseña —esta— solo podía ser lo que ha sido: una celebración". Más allá de que parece difícil que *Radar* publique algo que no sea una celebración, la confesión de Feinmann es sintomática. Curubeto ha escrito un libro sobre las cosas que le divierten. Lo ha hecho disfrazando bajo torrentes de datos cuidadosamente manipulados que tiene una posición crítica muy definida. Feinmann acepta implícitamente que el libro gambetea el lugar de la discusión y lo celebra. Una fiestita antiintelectual se ha llevado a cabo y un intelectual aportó el papel picado. ■

*El Amante en Internet*  
<http://www.apriweb.com/amante/>

**Diario de un cura rural (Journal d'un curé de campagne), Francia, 1951, dirigida por Robert Bresson, con Claude Laydu, Armand Guibert, Nicole Ladmiral y Nicole Maurey. (Yesterday)**

En el número 3 de *Cahiers du Cinéma* (julio de 1951), André Bazin reseñó extensamente esta película. El artículo se titula "La estilística de Robert Bresson", está incluido en el libro *¿Qué es el cine?* y es insuperable. Se puede aprender allí lo que son los problemas de una adaptación, lo que es el cine moderno, lo que es escribir una crítica y lo poco que se ha avanzado (o lo mucho que se ha retrocedido) en materia de apreciación cinematográfica. Pero saltemos al presente. Rigor y Bresson son términos equivalentes, lo que constituye un problema para el espectador contemporáneo, acostumbrado a que le hagan todas las concesiones posibles. En las películas de Bresson no hay milagros, salvo quizás el que se nos depara cuando vencemos la resistencia o la pereza y nos descubrimos instalados en un espacio en el que no hay otra cosa que cine puro, emoción pura y una mirada sobre el mundo en la que la equívoca y misteriosa idea de la Gracia se puede tocar con la mano. *Diario de un cura rural* termina justamente con la frase

"Todo es Gracia" y ese dogma que solo puede sonar sincero en los labios de un místico se llena de sentido para el espectador descreído o agnóstico pero atrapado en la red bressoniana. Pero esto es profundamente engañoso. Bresson no hace ningún intento por mostrar o demostrar la Gracia, por ilustrar una convicción religiosa: se limita a construirla por medio del aparato cinematográfico. Nada más alejado de Pasolini, por ejemplo, de sus caras expresivas, iluminadas por la fe o el reclamo de Dios. La cámara de Bresson solo registra lo que es nuevo e inefable, lo que no tiene analogías. La frase del final, la cruz que cierra el film, el martirio crístico del protagonista poco tienen que ver con esta idea: son simplemente los elementos materiales que provienen de la novela original. La Gracia no está en las cosas ni en la historia y menos aun en sus interpretaciones, sino en el acto de mostrar y de contar. Lo que Bresson pone de manifiesto es que el arte no es la obra sino la mirada y el oficio del artista. Dice Bresson: "Hace falta ser muchos para hacer un film, pero uno solo para hacer, deshacer, rehacer sus imágenes y sonidos, volviendo a cada instante a la impresión o a la sensación inicial, *incomprensible para los demás*, que las ha hecho nacer". El cine, parece decirnos, está tan lejos de

la imitación reconocible de la realidad como de una combinatoria vacía. Es más bien un trabajo y un movimiento del alma que nacen mucho antes de que la cámara ruede y terminan solo cuando un trabajo y un movimiento equivalentes se imponen al espectador dispuesto a un desafío igualmente arduo y apasionante. ■

Quintín

**Vergüenza (Skammen), Suecia, 1968, dirigida por Ingmar Bergman, con Max von Sydow y Liv Ullmann. (Yesterday)**

La guerra aparece, en lo que vendría a ser lo más parecido que hizo Bergman a un alegato antibélico, de una forma casi abstracta, como en *El silencio*, pero con una presencia dramática mucho más fuerte. Los contendientes no son identificados (en realidad aparecen como indistinguibles) y sus efectos más notables están dados por el derrumbe moral de los personajes. Lo más peculiar de la visión de Bergman reside en que esta caída no empieza de muy alto: la vida cotidiana del matrimonio de artistas interpretado por von Sydow y Ullmann, antes del desastre bélico, no es precisamente un canto a la alegría. Cierta ascetismo (la película está muy

lejos de los desastrosos modernismos de *Persona*) y la siempre impecable fotografía en blanco y negro enmarcan una de las películas del controvertido sueco que confirman la sentencia del lic. Gustavson: "El Bergman que menos habla es el que más dice". ■

Gustavo Noriega

**Rastros de un guerrero (Last of the Dogmen), EE.UU., 1996, dirigida por Tab Murphy, con Tom Berenger y Barbara Hershey. (Gativideo)**

Un cowboy moderno se interna en el bosque y descubre los rastros de una tribu fantasma de cheyennes. Por las dudas vuelve acompañado de una antropóloga. Al final, los indios demuestran ser mejores que los blancos y el romance se concreta. La película tiene todos los clichés que su tema sugiere y se disfraza a menudo de historieta. Pero el cowboy es Tom Berenger que sabe ser simpático y la antropóloga es Barbara Hershey que sabe ser maravillosa. Hace mucho tiempo que no me descubro viendo a una pareja protagónica y pensando "¡Que se besen, que se besen!" El cine de aventuras no ha muerto; está escondido entre los últimos guerreros cheyennes. ■

Quintín

**Días extraños (Strange Days), dirigida por Kathryn Bigelow. (AVH)** Historia policial en el último día del siglo XX. Despliegue visual y violentas imágenes, características habituales del cine de Bigelow. La pareja protagónica ayuda a mantener la coherencia, pero la historia se abre demasiado y luego tarda una media hora para cerrar todas las puntas. Las subjetivas que aparecen en el film son impresionantes. La resolución de algunos conflictos no impresionan a nadie. Si le duele la cabeza o está mareado, no mire esta película. Se le va a freír el cerebro. Crítica finisecular (sale con fritas) en *EA* N° 51.

**Sol de otoño, dirigida por Eduardo Mignogna. (AVH)** Algo así como el cine industrial argentino. Prolijidad y oficio. Federico Luppi en una actuación memorable. Historia de amor otoñal que funciona por momentos pero se dispersa en otros.

Comentario del film (por el hijo de Luisa) y perfil de Luppi en *EA* N° 54.

**El secreto de Mary Reilly (Mary Reilly), dirigida por Stephen Frears. (LK-Tel)** Stephen Frears pasa de su país a Hollywood sin ningún problema. Aquí encara una producción importante con Julia Roberts y John Malkovich protagonizando esta inquietante vuelta de tuerca del caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. La ambientación colabora a dar clima a este cuento de hadas de terror y regreso a una infancia de pesadilla. Comentario bien a favor en *EA* N° 51.

**Memorias de Antonia (Antonia's Line), dirigida por Marleen Gorris. (Transeuropa)** *Memorias de Antonia* tiene un problema básico e insuperable. Se opone al orden patriarcal con ferocidad y convicción, pero para instalar en su lugar un orden matriarcal con las mismas características

nefastas. El feminismo, por suerte, es algo mucho mejor que esta terrible idea. La película tiene todos los clichés del cine extranjero que el público norteamericano quiere ver: realismo mágico, paisajes bellos y toda la gente comiendo en largas mesas. Se ganó el Oscar. Los méritos de la película están casi exclusivamente en las grandes actrices. Comentario en *EA* N° 54.

**La reina de Shanghai (Yao a yao dao wai pei qiao), dirigida por Zhang Yimou. (AVH)** Yimou dejó de ser el chino más famoso pero aún sigue ganando premios en festivales. Pasada la sorpresa inicial, se descubre que no es ni el peor ni el mejor director del mundo. *Yao a yao dao wai pei qiao* es el título original, lo que como todos sabemos ressignifica toda la filmografía de Zhang, por no decir la historia del cine. Comentario sobre *Yao a yao dao wai pei qiao* en *EA* N° 55. ■

## Las buenas, las malas y las feas (estrenos en video)

			Q	FF	GN	GJC	SG	JG
Amo de las tinieblas	C. Barker	AVH			4			
Besos en la frente	C. Galetini	AVH				2	1	
Cajeros	K. Smith	Gativideo			6	6		5
Chica 6	S. Lee	AVH				6		
Diario de un cura rural	R. Bresson	Yesterday	10	10		9		10
Días extraños	K. Bigelow	AVH	6	6	7	7	8	3
Duro de espiar	R. Friedberg	Gativideo					1	
El fin del día	J. Duvivier	Yesterday						7
El jinete sobre el tejado	J. P. Rappeneau	Gativideo					4	
El secreto de Mary Reilly	S. Frears	LK-Tel	6	8	6	6	9	6
Flores amarillas en la ventana	V. Ruiz	Gativideo				5		
La hora del lobo	I. Bergman	Yesterday				8		9
La reina de Shanghai	Z. Yimou	AVH	6	5		5	6	5
La revelación	M. David	AVH				3		
La verdad acerca de perros y gatos	M. Lehmann	Gativideo			7		10	
Los miserables	C. Lelouch	AVH					5	
Memorias de Antonia	M. Gorris	Transeuropa	2	3			4	4
Mi primer amor	B. Gordon	Gativideo					7	
Otelo	O. Parker	LK-Tel				3	5	
Pierrot, el loco	J. L. Godard	Yesterday	8			10	10	10
Rastros de un guerrero	T. Murphy	LK-Tel	5		7		7	
Santa Cláusula	J. Pasquin	Gativideo					5	
Sol de otoño	E. Mignogna	AVH	5		7	6	7	3
Tiempo límite	J. Badham	AVH					5	

**Cinéfilos S.R.L.**  
Presenta

# La Videoteca

Corrientes 1555 - (1042) Capital Federal Tel: 371-7098

*Cine de Autor  
Cine Mudo  
Clasicos del cine  
Cine Argentino  
Documentales  
Operas, Ballets, Musicales,  
Arte, Pintura  
y algunas rarezas más.*

**AHORA LOS AMANTES DEL CINE SE DAN CITAS EN DIAGONAL NORTE Y FLORIDA**

• Alquiler y venta  
de películas memorables  
llevadas al video



• Venta de prestigiosas  
revistas especializadas  
y libros de cine.

**Envíos y retiros de películas en área céntrica.**

Av. Pte. Roque Sáenz Peña 616, 6º Piso, Of. 613, (1035), Bs. As.  
Teléfonos: 343-6852 / 342-7551  
Lunes a Viernes de 11.00 a 19.00 hs.

por Jorge García

**Interiores** (*Interiors*), 1978, dirigida por Woody Allen, con Diane Keaton y Geraldine Page.

Es sabido que uno de los rasgos característicos de las películas de Woody Allen son las referencias a los directores que admira. En este caso intentó directamente hacer un film "bergmaniano", pero el resultado es una superficial galería de estereotipos a la que solo le inyecta algo de vitalidad en el último tramo de la película la fulgurante presencia de Maureen Stapleton.

Cinecanal, 20/11, 7 hs.; 27/11, 7.05 hs.; 30/11, 7.25 hs.

**Fiebre de amor y locura** (*Jungle Fever*), 1991, dirigida por

Spike Lee, con Wesley Snipes y Annabella Sciorra.

A pesar de la rigurosa regularidad con que Spike Lee hace malas películas, sigue siendo ampliamente valorado por sectores de la crítica. Aquí, como en casi toda su filmografía, algunos escasos momentos de autenticidad en la descripción de un romance interracial se ven pronto sepultados por las dificultades narrativas del director y un pretensioso tono edificante y moralizador.

USA Network, 3/11, 22.30 hs.

**El año que viene a la misma hora** (*Same Time Next Year*), 1978, dirigida por Robert

Mulligan, con Alan Alda y Ellen Burstyn.

Es una suerte que en los últimos meses se hayan podido ver varias películas de un director tan poco valorado como Robert Mulligan. Este film, basado en una exitosa obra teatral sobre los encuentros anuales clandestinos de una pareja —cada uno de ellos con su respectivo matrimonio— en un mismo lugar, es otro film cálido e intimista del director, con excelentes actuaciones de sus excluyentes intérpretes.

USA Network, 21/11, 17 hs.; 22/11, 11 hs.

**El convento**, 1995, dirigida por Manoel de Oliveira, con

Catherine Deneuve y John Malkovich.

Uno de los mitos del cine contemporáneo —por supuesto casi desconocido en nuestro país— es el portugués Manoel de Oliveira. Con una insólita carrera —más de la mitad de la cual se ha desarrollado en los últimos diez años cuando el realizador tenía entre 76 y 86 años—, su obra es un verdadero misterio, por lo que la exhibición de *El convento*, su penúltima película, se convierte en un auténtico acontecimiento que los cinéfilos locales no pueden dejar pasar bajo ningún concepto.

VCC 31, 16/11, 24 y 2 hs.; 19/11, 4 hs.

**Territorio de Colorado**

(*Colorado Territory*), 1949, dirigida por Raoul Walsh, con Joel McCrea y Virginia Mayo.

Ver una película de Raoul Walsh es siempre un auténtico placer para los cinéfilos. Esta remake en versión western de *Alta Sierra* es en mi opinión superior al original y su secuencia final, en la que Walsh consigue transformar un espacio abierto en un callejón sin salida para los protagonistas, es para cualquier antología del cine. I-SAT, 9/11, 14 hs.; 10/11, 10.20 hs.

**El jarro de miel** (*Honey Pot*), 1967, dirigida por Joseph L. Mankiewicz, con Rex Harrison y Susan Hayward.

Una puesta en escena de un barroquismo que a veces roza la artificiosidad y un acercamiento cerebral a los personajes son rasgos inconfundibles del cine de Joseph Mankiewicz. Estas características se pueden apreciar en este poco visto film —una extraña mezcla de *commedia dell'arte* y policial— que es antes que nada una reflexión sobre los mecanismos de la representación. Una película bastante más compleja de lo que aparenta a primera vista. TNT, 8/11, 8.55 hs.

**Segundo servicio** (*Second Serve*), 1986, dirigida por Anthony Page, con Vanessa Redgrave y Martin Balsam.

## EL REY DE LA COMEDIA

Ya en alguna oportunidad he señalado a Blake Edwards como el único realizador americano que continúa realizando comedias de manera sistemática dentro de la gran tradición del género de su país. Tras unos comienzos en el cine como actor y guionista, debutó en 1955 en la dirección logrando un rápido reconocimiento de público y crítica a partir de sus ingeniosas historias —Edwards siempre participa en los guiones de las mismas— y un refinado y efervescente estilo visual. También fue el creador de dos de las más exitosas series que se vieron en la televisión a fines de los 50, *Peter Gunn* y *Mr. Lucky*. Si bien en los últimos años su creatividad aparece en franca declinación —y la serie dedicada a *La pantera rosa* se hace fatigosa e interminable— el aporte de Blake Edwards a la comedia norteamericana es fundamental, convirtiéndose en uno de los referentes indiscutibles de ese género. De allí el interés del ciclo dedicado al realizador que ofrecerá el canal 5 de Cablevisión en el mes de noviembre. El lunes 11 a las 11 y 16 hs. veremos *Muñequita de lujo*, una comedia romántica ejemplar y un espejo en el que deberían mirarse muchos realizadores

que hoy dirigen adocenados y mediocres productos dentro de ese resucitado subgénero. El mismo día a las 13 y 19 hs. irá *Días de vino y rosas*, una de las escasas incursiones del director fuera de la comedia. Sólido melodrama sobre un matrimonio alcohólico, por encima de algún innecesario didactismo, cuenta con una excelente interpretación de su pareja protagonista (Jack Lemmon y Lee Remick) y tiene como la anterior una estupenda partitura musical de Henry Mancini, un colaborador esencial del director en varias de sus mejores películas. El martes 12 a las 11 y 16 hs. podrá verse *La fiesta inolvidable*, un film que contiene algunos de los mejores gags de la filmografía de Edwards, y a las 13 y 19 hs., *La leyenda del Tamarindo*, un sofisticado film de espionaje bastante poco visto. El miércoles 13 a las 11 y 16 hs. se exhibirá *Un disparo en la sombra*, segundo título de la serie de *La pantera rosa* y tal vez el mejor de la misma con algunas secuencias desopilantes, y a las 13 y 19 hs., *La carrera del siglo*, un parcialmente fallido intento de hacer en una sola película una síntesis del género desde su período mudo hasta la fecha de realización del film. Los cuatro títulos restantes, pertenecientes a la última

etapa del director, son más bien descartables. *Mis dos mujeres* (1983) es una remake de *El hombre que amaba a las mujeres* de Truffaut que puede tener algún interés para los que no hayan visto el original; irá el jueves 14 a las 11 y 16 hs. Con respecto a *Un desparramo memorable*, que va el mismo día a las 13 y 19 hs., y *Asesinato en Hollywood*, que se proyectará el viernes 15 a las 11 y 16 hs., no merecen comentario. En cuanto a *Esto es vida*, a exhibirse el mismo viernes a las 13 y 19 hs., es un autoindulgente homenaje del realizador a sus allegados y familiares (la película está filmada en la mansión de Edwards en Malibú). Pero como regalo adicional se podrán ver otros dos grandes films del director. El 9 a las 10 y 17 hs. en VCC 20 irá *Víctor, Victoria*, en mi opinión una de las grandes comedias de todos los tiempos, con una Julie Andrews definitivamente espléndida. Por fin el 24 a las 14.50 en TNT veremos *La pantera rosa*, primer film de la saga y un ejemplo de comedia sofisticada e ingeniosa. Esta serie de películas del director —que a pesar de su actual decadencia ha realizado varios títulos memorables dentro del cine norteamericano— es para ver sin reservas. ■

Jorge García

A veces entre las decenas de TV movies que se exhiben por el cable es posible encontrar algunos títulos interesantes. En este caso la biografía de Renee Richards, el tenista transexual, está correctamente narrada, pero el verdadero plato fuerte es la impresionante caracterización de Vanessa Redgrave en el doble rol de su angustiado/a protagonista. **Cinemax, 20/11, 22 hs.; 24/11, 18 hs.; 29/11, 20.15 hs.**

**La sociedad de los poetas muertos** (*Dead Poets Society*), 1989, dirigida por Peter Weir, con Robin Williams y Ethan Hawke.

A veces se da el caso de películas que logran un consenso casi unánime entre crítica y público sin que uno entienda bien las razones. Es el caso de este film oportunista y tramposo, plagado de golpes bajos —que además tiene el inconveniente adicional de tener que soportar en cuadro de manera permanente a Robin Williams—, que es en mi opinión, junto a *Sin miedo a la vida*, lo peor que ha realizado el director australiano.

**Space, 26/11, 20 hs.**

**Actos privados** (*Priest*), 1994, dirigida por Antonia Bird, con Linus Roaches y Tom Wilkinson.

Continuando con la telenovela protagonizada por Space y la jerarquía eclesiástica, ahora el

#### UN DIRECTOR INDOCIL

No es fácil la cosa con Louis Malle. Por un lado está claro que no es el gran autor cinematográfico que pretenden algunos críticos, pero la reciente revisión de algunas de sus películas (*Soplo al corazón*, *El fuego fatuo*, *Adiós a los niños*) nos muestran a un realizador por lo menos digno de atención. Por otra parte la diversidad de registros de sus películas así como el poco conocimiento que existe de sus títulos en el género documental tampoco facilitan la posibilidad de hacer una evaluación definitiva de su obra en pocas líneas. Es cierto también que en su filmografía hay títulos irrecuperables, pero hoy un acercamiento desprejuiciado a la misma podría dar lugar a algunas sorpresas. Una buena oportunidad para recorrer varios títulos de esa obra es el ciclo que los jueves de noviembre ofrecerá el canal 5 de Cablevisión con la exhibición de ocho títulos. El jueves 7 a las 22 y 3.10 hs. se

canal anuncia la proyección de este film sobre un cura homosexual, que el único interés que ofrece es de orden temático. Por si esto fuera poco, también vuelve a programar *La última tentación de Cristo* para el martes 19 a las 22 hs. Seguramente

verá *Atlantic City*, su mejor film americano, una nostálgica reflexión sobre el paso del tiempo, de un gran clasicismo narrativo, aunque algo frío y distante, con uno de los mejores trabajos de Burt Lancaster en su etapa posviscontiana. El mismo día a las 23.50 y 5 hs. irá *Viva María*, que hace muchísimo que no veo pero recuerdo como un relato banal y exterior, ambientado en la época de la revolución mejicana. El jueves 14 a las 22 y 3.30 hs. veremos *Adiós a los niños* —uno de los films del director que he tenido oportunidad de revalorizar—, un melancólico relato de tintes autobiográficos que transcurre en el marco de un colegio católico durante la época de la ocupación nazi. A las 23.50 y 5 hs. se proyectará *El país de Dios*, un excelente trabajo documental inédito en nuestro país, en el que se muestran los cambios que se producen en una pequeña comunidad rural estadounidense —que el director había visitado en 1979 y a la que

regresa en 1985— bajo el influjo de la era reaganiana. El jueves 21 a las 22 y 3 hs. se proyectará *Locuras de una primavera*, una comedia dramática sobre las desventuras de un clan familiar en medio de los fragores de la rebelión estudiantil de 1968, en la que se perciben ecos del gran Jean Renoir, y a las 24 y 5 hs. se verá *Pretty Baby*, un film que está dentro de la vertiente “escandalosa” del realizador, una de las menos atractivas de su obra. Por fin el jueves 28 se exhibirá a las 22 y 3.15 hs. *Vania en la calle 42*, su última película y una digna aproximación al universo de Chéjov, y a las 24 y 5.15 hs., *La bahía del odio*, otro film no estrenado comercialmente, al que recuerdo fallido en su intento de analizar el racismo que aparece en una pequeña comunidad pesquera. Insisto en mi recomendación de no dejar pasar la oportunidad de ver varias películas de un director tan difícil de encasillar como atractivo. ■

**Jorge García**

habrá más informaciones para este boletín.

**Space, 6/11, 22 hs.**

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

Creo que ya alguna vez recomendé este film de Sidney Lumet no estrenado comercialmente y editado en video como *Al filo del vacío*. Si así fue, no está demás reincidir ya que este relato sobre una pareja dedicada al activismo político en los años 70 y perseguida desde entonces por todos los Estados Unidos es una de las mejores películas del director. **Space, 14/11, 18 hs.**

**Mi primo Bobby** (*Cousin Bobby*), 1991, dirigida por Jonathan Demme.

Jonathan Demme ya se había destacado con un documental, *Stop Making Sense*, en el que filmaba un recital del grupo Talking Heads. Aquí retoma el género en este retrato de un primo clérigo y activista político en la lucha contra el racismo en el distrito de Harlem, que es (según quienes lo vieron) una de las mejores películas del director. **Film & Arts, 22/11, 0.30 hs.;**

**23/11, 8.30 y 16.30 hs.**

**El cómico** (*The Comic*), 1965, dirigida por Carl Reiner, con Dick Van Dyke y Michele Lee.

Dentro de la no demasiado relevante carrera de Carl Reiner, esta es lejos su mejor película. Melancólica reflexión sobre la decadencia que en un gran actor cómico de cine mudo provoca la llegada del sonido, es un film con múltiples referencias cinéfilas y uno de los mejores trabajos de Dick Van Dyke en un registro dramático infrecuente en su carrera.

**CV 5, 1/11, 13 y 19 hs.**

**La marca del zorro** (*The Mark of Zorro*), 1920, dirigida por Fred Niblo, con Douglas Fairbanks Sr. y Marguerite De La Motte.

Lo más importante de la carrera de Fred Niblo son varios films de aventuras que se convirtieron en clásicos del cine mudo. Uno de ellos es *La marca del Zorro*, una película muy divertida y de gran ritmo que además permite ver en un protagónico al legendario Douglas Fairbanks Sr., una de las grandes estrellas de la época. **VCC 31, 6/11, 6 hs.; 7/11, 22 hs.**

**The Wannsee Conference**, 1984, dirigida por Heinz Schirk,

#### OBITUARIO

**MASAKI KOBAYASHI (1916-1996)**

Dentro de la casi nula distribución del cine japonés en nuestro país puede decirse que Masaki Kobayashi tuvo suerte, ya que varias de sus películas fueron estrenadas en Buenos Aires. Finalizada la Segunda Guerra, en la que tuvo una conflictiva participación que incluyó el rechazo de ascensos dentro del ejército japonés, Kobayashi comenzó su carrera cinematográfica en 1946 como asistente de Keisuke Kinoshita, debutando como director en 1952. Según referencias sus películas iniciales están influenciadas por su maestro, pudiendo considerarse su primera obra personal *La condición humana* (1959-61), un monumental fresco sobre la Segunda Guerra Mundial de

nueve horas de duración, dividido en tres partes y conocido en nuestro país (la primera parte tenía una gran intensidad dramática pero las otras dos eran reiterativas y sobrecargadas). Otros films vistos de Kobayashi fueron *Harakiri*, un potente relato de ritmo pausado y ritual, con momentos casi coreográficos; *Rebelión*, un tour de force con Toshiro Mifune enfrentado a todo un clan de samurais, y *Kwaidan*, un film en episodios sobre relatos fantásticos de Lafcadio Hearn, en el cual el director hacía un notable uso de las posibilidades dramáticas del color. Para los interesados en su obra *Harakiri* y *Rebelión* están editados en video y la primera parte de *La condición humana* suele exhibirse en las funciones de la Filmoteca de Buenos Aires en el cine Maxi 2. ■

**Jorge García**

con Dietrich Mattausch y Gerd Bockmann.

Aquí tenemos otro film absolutamente inédito en nuestro país. Según referencias esta dramatización de la reunión sostenida por varios jerarcas nazis para implementar "la solución final" al problema judío —que incorpora elementos documentales— es un testimonio terrorífico y estremecedor. Habrá que ver y evaluar.

**Film & Arts, 29/11, 22.30 hs.; 30/11, 6.30 y 14.30 hs.**

**El inspector Max** (*Max et les ferrailleurs*), 1971, dirigida por Claude Sautet, con Michel Piccoli y Romy Schneider.

Las obras conocidas de Claude Sautet permiten colocarlo sin esfuerzo entre los mejores directores del cine francés contemporáneo. Este agudo retrato de un policía obsesivo y reprimido —hay que ver a Michel Piccoli desarmando un reloj mientras Romy Schneider se pasea en bolas por la habitación— es una de sus grandes películas. Para ver sin reservas.

**Film & Arts, 16/11, 23.30 hs.; 17/11, 7.30 y 15.30 hs.; 21/11, 21 hs.; 22/11, 5 y 13 hs.; 25/11, 21.30 hs., 26/11, 5.30 y 13.30 hs.**

#### CIEN AÑOS DE CINE

En otro lugar de esta revista se discuten varios de los films que con motivo del primer siglo del cine fueron encomendados por el British Film Institute TV a una serie de prestigiosos realizadores con el ánimo de celebrar dicho fasto y que fueron exhibidos en la sala Lugones en la primera semana de octubre.

Afortunadamente el canal Film & Arts de cable los proyectará en varias emisiones durante el mes de noviembre, con la excepción del dedicado al cine irlandés pero con el agregado del correspondiente al cine latinoamericano y el que se realizó sobre el cine neocelandés. Así podrán verse las tres partes del documental que dirigiera Martin Scorsese, con la colaboración de Michael Henry Wilson, sobre su visión personal del cine norteamericano, que es un entrañable y apasionado recorrido de tono decididamente cinéfilo por parte del realizador a través de las películas de su preferencia, en el que comentando los fragmentos elegidos vuelca sus opiniones sobre Hollywood y el cine de su país (primera parte: 3/11, 20 hs. y 4/11, 4 y 12 hs., segunda parte: 10/11, 20 hs. y 11/11, 4 y 12 hs., y tercera parte: 17/11, 20 hs. y

18/11, 4 y 12 hs.). Sobre el cine inglés Stephen Frears dirigió *Típicamente británico*, un film rebosante de humor, en el que en dos charlas informales, una con el director Alexander Mackendrick y el crítico Gavin Lambert y otra con sus contemporáneos Michael Apted y Alan Parker, se pasa revista en un tono a la vez irónico y respetuoso a la historia del cine de ese país (1/11, 21.30 hs., 2/11, 5.30 y 13.30 hs., 7/11, 20 hs., 8/11, 4 y 12 hs.). Nagisa Oshima dirigió *Cien años de cine japonés*, un documental sin testimonios ni entrevistas en el que el realizador recorre la historia del cine nipón poniendo el acento en directores desconocidos y en el cine de los últimos 25 años, incluido, con bastante abundancia, el suyo (15/11, 21.30 hs., 16/11, 5.30 y 13.30 hs., 21/11, 20 hs., 22/11, 4 y 12 hs.). El film de Edgar Reitz sobre el cine alemán, *La noche de los cineastas*, fue —dados los antecedentes del director— la gran decepción de la muestra. Una suerte de oda nacionalista y enfática en la que los diversos realizadores convocados a través de sistemas digitales se rinden —a través de exposiciones que en algunos casos son inusitadamente breves— pleitesía a sí mismos, con

aplausos incluidos (29/11, 21.30 hs., 22/11, 5.30 y 13.30 hs.). *El cine de las lágrimas* es el trabajo que sobre el cine latinoamericano hizo Nelson Pereira dos Santos, que no he visto pero que no tiene referencias demasiado favorables (1/11, 12 hs., 24/11, 20 hs., 25/11, 4 y 12 hs.). Y tampoco vi *El cine de la ansiedad*, realización de Sam Neill sobre el cine neocelandés, que sí cuenta con comentarios elogiosos (22/11, 21.30 hs., 23/11, 5.30 y 13.30 hs., 28/11, 20 hs., 29/11, 4 y 12 hs.). Por último, *2 x 50 años de cine francés*, dirigido por Jean-Luc Godard con la colaboración de Anne Marie Mièville, es cinematográficamente lo más original de la serie (Godard sigue manteniendo intacta la capacidad de sorprender al espectador) y uno de los mejores films vistos este año dentro de cualquier circuito (8/11, 21.30 hs., 9/11, 5.30 y 13.30 hs., 14/11, 20 hs., 15/11, 4 y 12 hs.). Conviene no dejar pasar bajo ningún concepto esta serie de trabajos que más allá de sus desniveles es una variada muestra de cómo interpretan distintos realizadores el primer siglo del cine y su actual situación. ■

Jorge García

Una nueva forma de comunicarse  
con *El Amante*

Call Box 348-8899 Cód.: 14708

*El Amante* en Internet  
<http://www.apriweb.com/amante>

Video  
del  
Angel



Las películas sobre las que usted lee  
en *El Amante*. Y muchas más.  
Cine clásico/Tarifa para estudiantes de cine.

Vidt 1980 (casi esquina Güemes)  
Reservas y consultas al 821-6077

Entrega a  
domicilio

# Películas para ver en noviembre

<b>Viernes</b> <b>1</b>	<i>Sinfonía de París</i> (V. Minnelli) TNT, 9 hs. <i>Fin de semana salvaje</i> (J. Demme) VCC 20, 22 hs.	<b>Sábado</b> <b>16</b>	<i>Casada con la mafia</i> (J. Demme) I-SAT, 17.30 hs. <i>Cierra tus ojos</i> (S. Poliakov) VCC 31, 24 y 4 hs.
<b>Sábado</b> <b>2</b>	<i>New York, New York</i> (M. Scorsese) TNT, 18.10 hs. <i>La ronda de los depravados</i> (M. Radford) Space, 22 hs.	<b>Domingo</b> <b>17</b>	<i>Casablanca</i> (M. Curtiz) VCC 31, 10 y 17 hs. <i>Rapsodia en Agosto</i> (A. Kurosawa) CV 30, 20.15 hs.
<b>Domingo</b> <b>3</b>	<i>La balada del desierto</i> (S. Peckinpah) Warner, 15 hs. <i>La costa Mosquito</i> (P. Weir) I-SAT, 19.15 hs.	<b>Lunes</b> <b>18</b>	<i>M, el vampiro negro</i> (F. Lang) VCC 31, 14 hs. <i>El amigo americano</i> (W. Wenders) CV 5, 22 y 3.20 hs.
<b>Lunes</b> <b>4</b>	<i>Infamia</i> (W. Wyler) CV 5, 11 y 16 hs. <i>El árbol de la horca</i> (D. Davies) VCC 31, 16 hs.	<b>Martes</b> <b>19</b>	<i>Casco de oro</i> (J. Becker) VCC 30, 22 hs. <i>El profesor chiflado</i> (J. Lewis) CV 5, 23.50 y 5.20 hs.
<b>Martes</b> <b>5</b>	<i>Sylvia Scarlett</i> (G. Cukor) CV 5, 11 y 16 hs. <i>La muerte cumple condena</i> (P. Medak) VCC 20, 12.30 y 19.30 hs.	<b>Miércoles</b> <b>20</b>	<i>El fantasma de la ópera</i> (T. Fisher) USA-Network, 11.30 hs. <i>La mansión Howard</i> (J. Ivory) VCC 20, 23.45 hs.
<b>Miércoles</b> <b>6</b>	<i>Diario de una camarera</i> (L. Buñuel) VCC 20, 18 hs. <i>Amarcord</i> (F. Fellini) Space, 24 hs.	<b>Jueves</b> <b>21</b>	<i>Héroes olvidados</i> (R. Walsh) Space, 16 hs. <i>El tesoro de la Sierra Madre</i> (J. Huston) CV 5, 12.50 y 18.50 hs.
<b>Jueves</b> <b>7</b>	<i>Dios sabe cuánto amé</i> (V. Minnelli) TNT, 13.20 hs. <i>El sonido del miedo</i> (B. De Palma) I-SAT, 21.30 hs.	<b>Viernes</b> <b>22</b>	<i>Ten cuidado con mamá</i> (J. Waters) Cinecanal, 22 hs. <i>Hermanas diabólicas</i> (B. De Palma) Space, 24 hs.
<b>Viernes</b> <b>8</b>	<i>El guardián</i> (D. Greene) Space, 20 hs. <i>El rey de la comedia</i> (M. Scorsese) Fox, 13 y 22 hs.	<b>Sábado</b> <b>23</b>	<i>Amor sin barreras</i> (R. Wise) Space, 16 hs. <i>Escape en tren</i> (A. Konchalovsky) CV 30, 20 hs.
<b>Sábado</b> <b>9</b>	<i>El ciudadano Bob Roberts</i> (T. Robbins) I-SAT, 22.45 hs. <i>Educando a Arizona</i> (J. Coen) Fox, 23 hs.	<b>Domingo</b> <b>24</b>	<i>La mancha voraz</i> (I. Yeaworth) CV 5, 11 y 16 hs. <i>El ciudadano Cohn</i> (F. Pierson) Space, 20 hs.
<b>Domingo</b> <b>10</b>	<i>El pirata</i> (V. Minnelli) TNT, 16 hs. <i>El emperador del Norte</i> (R. Aldrich) Fox, 23.30 hs.	<b>Lunes</b> <b>25</b>	<i>El ejército de las sombras</i> (J. P. Melville) Space, 18 hs. <i>¿A quién ama Gilbert Grape?</i> (L. Hallström) CV 30, 19.50 hs.
<b>Lunes</b> <b>11</b>	<i>El muelle de las brumas</i> (M. Carné) VCC 31, 6, 12 y 18 hs. <i>Siempre</i> (S. Spielberg) USA-Network, 22.30 hs.	<b>Martes</b> <b>26</b>	<i>Los cuatrocientos golpes</i> (F. Truffaut) VCC 31, 22 hs. <i>Sin techo ni ley</i> (A. Varda) CV 5, 22 y 3.30 hs.
<b>Martes</b> <b>12</b>	<i>Un niño espera</i> (J. Cassavetes) TNT, 11 hs. <i>Con las horas contadas</i> (R. Maté) VCC 31, 24 hs.	<b>Miércoles</b> <b>27</b>	<i>La última película</i> (P. Bogdanovich) Cinemax, 10 hs. <i>Manhattan</i> (W. Allen) Space, 24 hs.
<b>Miércoles</b> <b>13</b>	<i>El estigma del arroyo</i> (R. Wise) Space, 16 hs. <i>Intriga internacional</i> (A. Hitchcock) TNT, 17.40 hs.	<b>Jueves</b> <b>28</b>	<i>Matador</i> (P. Almodóvar) VCC 20, 23.45 hs. <i>Bye, bye Brasil</i> (C. Diegues) Space, 24 hs.
<b>Jueves</b> <b>14</b>	<i>Hombres o bestias</i> (J. Sturges) TNT, 18 hs. <i>Junior</i> (I. Reitman) Cinecanal, 23.45 hs.	<b>Viernes</b> <b>29</b>	<i>El rostro impenetrable</i> (M. Brando) VCC 31, 6 hs. <i>Un día en Nueva York</i> (S. Donen) CV 5, 11 y 16 hs.
<b>Viernes</b> <b>15</b>	<i>La llamada fatal</i> (A. Hitchcock) Cinemax, 10.30 hs. <i>Sed de vivir</i> (V. Minnelli) TNT, 17.55 hs.	<b>Sábado</b> <b>30</b>	<i>Mi estación preferida</i> (A. Téchiné) CV 5, 23.45 hs. <i>Orlando</i> (S. Potter) VCC 31, 24 y 4 hs.

Recomendaciones especiales, comentadas en las páginas 60 a 62

## Menú de cine en TV

# AGENDA

## Sala Leopoldo Lugones Semana del Nuevo Cine Noruego

**Viernes 1:** *Kristin Lavransdatter* (1995) de Liv Ullmann. **Sábado 2:** *Eggs* (1995) de Bent Hamer. **Domingo 3:** *Un sueño* (1994) de Unni Straume. **Lunes 4:** *Esperando como locos a la cigüeña* (1994) de Eva Isaksen. **Martes 5:** *Zero Kelvin* (1995) de Hans Peter Moland. **Miércoles 6:** *La muerte es una caricia* (1949) de Edith Calmar.

## Las aventuras de la libertad (1990). Una realización del filósofo francés Bernard-Henri Lévy para la televisión francesa. Duración total: 232 minutos.

**Jueves 7-11:** *Las grandes esperanzas* (el escándalo Dreyfuss, la Primera Guerra Mundial, la Revolución Soviética) y *El tiempo del desprecio* (la guerra de España, los fascistas ante la guerra, Francia nazi bajo la ocupación, Francia antifascista). A las 14.30, 17, 19.30 y 22 hs. (116' total). **Viernes 8-11:** *Las ilusiones perdidas* (el estalinismo, la ruptura del silencio, la guerra de Argelia, el nacimiento del Tercer Mundo) y *El fin de los profetas* (los nuevos modelos y el nacimiento del intelectual maoísta, las revoluciones más recientes, los derechos humanos, el fin de las ideologías). A las 14.30, 17, 19.30 y 22 hs. (116' total). **Sábado 9 y domingo 10-11:** *Las grandes esperanzas*, *El tiempo del desprecio*, *Las ilusiones perdidas* y *El fin de los profetas*. A las 14.30 y 19.30 hs. (232' total).

## Recordando a Jean Gabin. Desde el martes 12 al miércoles 20.

**12-11:** *Amor intruso* (1936, Julien Duvivier). **13-11:** *Los bajos fondos* (1936, Jean Renoir). **14-11:** *La bestia humana* (1938, Jean Renoir). **15-11:** *El muelle de las brumas* (1938, Marcel Carné). **16-11:**

*Amanece* (1939, Marcel Carné). **17-11:** *El placer* (1952, Max Ophüls). **19-11:** *Almas perversas* (1956, Julien Duvivier). **20-11:** *Dos contra la ciudad* (1975, José Giovanni). **Homenaje a Andrei Tarkovski** Retrospectiva completa del cineasta, a diez años de su muerte. El ciclo incluye la exhibición de *Nostalgia*, largometraje inédito. Del jueves 21 de noviembre al martes 3 de diciembre.

## Cineteca Vida. Foro Gandhi (Avda. Corrientes 1551- Tel: 374-7501)

### Chabrol/Tavernier/Godard/Malle Viernes y domingos de noviembre 20.30 hs.

**1-11:** *Un asunto de mujeres* (Chabrol). **3-11:** *Los primos* (Chabrol). **8-11:** *El bello Sergio* (Chabrol). **10-11:** *Pollo al vinagre* (Chabrol). **15-11:** *El juez y el asesino* (Tavernier). **17-11:** *El relojero de Saint Paul* (Tavernier). **22-11:** *Carmen* (Godard). **24-11:** *Fuego fatuo* (Malle).

**Viernes 30-11:** *Wim Wenders's Shorts*. **Domingo 1-12:** *Tokyo-Ga* (Wim Wenders).

## Instituto Goethe (Corrientes 319). Seminario de Cine y Publicidad, a cargo de Walter Schobert, director del Museo de Cine de Frankfurt

**Lunes 4/11, 18 hs. La vanguardia clásica:** los pioneros (Laszlo Moholy-Nagy, Walter Ruttmann, Guido Seiber, Oscar Fischinger y otros). La experimentación publicitaria y su influencia sobre los grandes directores: cortos publicitarios, la vanguardia estética alemana y su revolución cinematográfica. **Martes 5/11, 18 hs. Cine y publicidad a partir de los años 60:** los estereotipos durante el milagro alemán. Cine publicitario premiado en Cannes, conservador en los contenidos, revolucionario en las

formas. Pautas del cine publicitario actual y su influencia sobre el desarrollo del género. Ejemplos, entre otros, de Wenders, jóvenes directores alemanes, Bergman, Fellini, Visconti.

## Cine Club Nocturna. En Dr. Jekyll (Monroe 2315). Domingos 19 hs. En todas las funciones se obsequiarán programas ilustrativos.

**3/11:** *La isla del infierno* (capítulo de *Ultramar*) y *Zontar, el monstruo de Venus* (*Zontar, the Thing from Venus*), con John Agar. **10/11:** 2º Festival de Betty Boop, cortos de los hermanos Fleischer y *Arde bruja, arde* (*Burn, Witch, Burn*, 1962), de Sidney Hayers, con Peter Wyngarde y Margaret Johnston. **17/11:** Megafestival de Japón: *Astroboy*, *Tritón*, *Ultra Siete* y *Los magníficos justicieros*. **24/11:** *Drácula* (España, 1970), de Jesús Franco, con Christopher Lee y Klaus Kinski.

## Sindicato de Luz y Fuerza.

### Perú 623. Sábados 18 hs.

**2-11:** *La mujer infiel* (1968, Claude Chabrol). **9-11:** *Jerico* (1948, Henry Calef). **16-11:** *Gervaise* (1957, René Clément). **23-11:** *Policia Python 357* (1975, Alain Corneau). **30-11:** *Puerta de lilas* (1957, René Clair).

## Filmoteca Buenos Aires. Cine Maxi (Carlos Pellegrini 657, Tel. 326-1822).

**2 y 3-11:** *El cuchillo bajo el agua y ¿Qué...?* de Roman Polanski. **7-11:** *En el año del señor* de Luigi Magni, *La religiosa* de Jacques Rivette, *La razón del mal* de Larry Cohen y *Thérèse* de Alain Cavallier. **8-11:** *La mujer codiciada* de Nicholas Ray y *Su única salida* de Raoul Walsh. **9-11:** *Milagro en Milán* y *Umberto D* de Vittorio De Sica. **10-11:** *Ladrones de bicicletas* de Vittorio De Sica y *Bajo el sol de Roma* de Renato Castellani. **14-11:** repite las

películas del 7-11. **15-11:** *Historia de locura común* de Marco Ferreri y *El beso de la mujer araña* de Héctor Babenco. **16 y 17-11:** *Dodes-Kaden* y *Derzu Uzala* de Akira Kurosawa. **21-11:** repite películas del día 14. **22-11:** *Cobra verde* y *Aguirre, la ira de Dios* de Werner Herzog. **23-11:** *Woyzeck* y *El enigma de Kaspar Hauser* de Werner Herzog. **28-11:** repite películas del día 21. **29-11:** *Las amigas* e *Identificación de una mujer* de M. Antonioni. **30-11 y 1-12:** *Tokyo-Ga* y *El amigo americano* de Wim Wenders.

## Ciclo. Recordando aquellos días de damas. Martes de noviembre.

**5-11:** *La señora de Pérez se divorcia* con Mirtha Legrand y *Aguila negra* con R. Valentino. **12-11:** *Cuatro corazones* con Gloria Guzmán y *Juventud de una reina* con Romy Schneider. **19-11:** *Novio, marido y amante* con Amelia Vargas y *Morena oscura* con Lena Horne. **26-11:** *Morir en su ley* con Tita Merello y *Tres secretos* con Eleanor Parker. **Ciclo. Evocando aquellas inolvidables matinés. Miércoles de noviembre.**

**6-11:** *Sendero plateado, El fantasma vengador* (cap. 3 y 4) y *El hijo de Kong* (1933, E. Schoedsack). **13-11:** *La tierra del hombre, El fantasma vengador* (cap. 5 y 6) y *La máscara siniestra* (1954, J. Brahm). **20-11:** *Mr. Wong, detective, El fantasma vengador* (cap. 7 y 8) y *La venganza de Tarzán* (1938, R. Lederman). **27-11:** *El valle del terror, El fantasma vengador* (cap. 9 y 10) y *El hombre de la máscara de hierro* (1938, James Whale).

## Trasnoches de terror y culto

### Ciclo Roger Corman

**Viernes 1.15 hs.**  
**1-11:** *La tienda del terror*. **8-11:** *La mujer avispa*. **15-11:** *El cavernario adolescente*. **22-11:** *Ametralladora Kelly*. **29-11:** *La tigresa de Oklahoma*.

# VIDEO

Se encuentra abierta la inscripción para los cursos de iniciación en video organizados por el Centro Cultural Gral. San Martín. Los cursos ofrecidos son de realización, guión, producción, iluminación y cámara, introducción al diseño de sonido y musicalización e historia del arte. Informes: Sarmiento 1551, 2º piso, de 10 a 18 hs. (374-1251/59, internos 270 y 275).

El Centro Cultural de la Raza presenta el 4º Festival Anual de Cine Estudiantil que, durante los últimos tres años, ha propiciado en la región fronteriza de San Diego y Tijuana la oportunidad de ver más de 160 videos hechos por

estudiantes de América Latina y Estados Unidos. Las características que determinan la participación en el festival son las siguientes: a) "por", "sobre" o "para" la comunidad latina/mejicana/indígena; b) realización artística (excelencia técnica, estética en sonido, iluminación, etc.); c) los trabajos deberán ser realizados por un alumno inscripto en una institución educativa. Serán aceptados los siguientes formatos: cine (35, 16 y Super 8 mm) y video (NTSC) (3/4" U-matic, 1/2" VHS). La cuota de inscripción es de u\$s 5 y la solicitud y los materiales deben enviarse a Cine Estudiantil 1997 c/o Centro

Cultural de la Raza - 2125 Park Blvd. - San Diego, CA 92101, USA. Informes: (66) 84-11-29 o (619) 230-1938 Tel/Fax. Cierre de inscripción: 30 de noviembre de 1996.

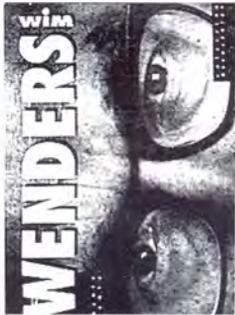
## Metodología de Posproducción. Seminario a cargo de Rodolfo Hermida.

Los viernes 1º, 8, 15 y 22 de noviembre, 19 hs., en SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica). Especialmente destinado a técnicos e interesados en las áreas de producción y de dirección Cinematográficas. Inscripciones en SICA (Juncal 2029, Tel: 806-8774/7544/0208) de lunes a sábados desde las 15 hs.

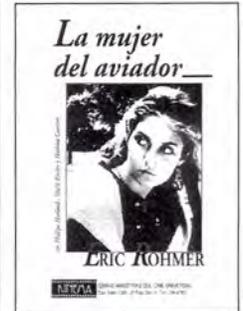
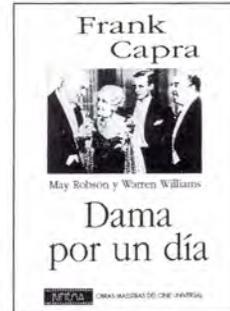
**Ecovisión 96.** El jurado del Concurso Nacional e Iberoamericano de Video sobre Medio Ambiente dio a conocer a los ganadores del citado certamen. **Categoría profesional:** *El bosque puede renacer* de Bevaqua Giaroli (1º premio), *La vida en el bosque* de L. Kelly (1º mención), *El árbol de Gutiérrez* y Pascuali (2º mención) y *Arte y basura* de Conde Cardozo (3º mención). **Categoría aficionado:** *Vivir al margen* de Miguel Monforte (1º premio), *85 DB de Larriba Rey Lagrange* (mención especial) y *Mar del Plata, nuestro hogar* de Fundación Guazuti (mención).

# y?

Qué esperás que te regalemos para suscribirte a *El Amante*.



enviános este cupón y recibí de regalo con el primer número un libro o una película a elección



**LIBROS A ELECCION:**

- *Martin Scorsese* (Ed. Tatanka) - Cód. 1
- *Wim Wenders* (Ed. Tatanka) - Cód. 2

**VIDEOS A ELECCION:**

- *La mujer del aviador* de Eric Rohmer (Ed. Kinema) - Cód. 3
- *Dama por un día* de Frank Capra (Ed. Kinema) - Cód. 4

**Talón de Suscripción\***

Nombre y Apellido

Dirección

Ciudad

Código Postal

País

Teléfono

**Exterior: Mercosur u\$s 130, Resto de América u\$s 150,  
Europa y Resto del Mundo u\$s 160**

Quiero recibir con la suscripción el regalo N°:   
(Indicá el número de código del regalo)

N° 55

\*Suscripción válida para el interior y el exterior del país

**ELEGI EL PLAN DE SUSCRIPCION**

**Interior del país:** Enviános este cupón y recibí el primer número y tu regalo contra reembolso de la primera cuota o del total de la suscripción, según el plan que elijas.

- 1 Pago de \$70
- 2 Pagos de \$35
- 3 Pagos de \$25

**Exterior del país:** Enviar cheque o giro postal a la orden de Ediciones Tatanka S.A.

**Esmeralda 779 6° A (1007) Buenos Aires - Argentina Telefax (541) 322-7518**

Después de 26 años  
**El mejor cine  
del mundo  
en Argentina**

**12<sup>0</sup>** FESTIVAL  
INTERNACIONAL  
DE CINE DE  
MAR DEL PLATA



- Competición oficial
- Selección oficial fuera de concurso
- Detrás de la cámara • La mujer y el cine
- Pantalla Iberoamericana
- Panorama argentino '96 • Expreso de medianoche
- Semana de Cahiers du Cinema (Generación francesa del '90)
- Retrospectiva de la Nouvelle Vague
- Inéditos del cine español • Mostra italiana
- Contracampo • Eventos especiales.

7 AL 16 DE NOVIEMBRE EN MAR  
DEL PLATA,

— INVITA —

INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES