

Año 5 N° 57 Noviembre de 1996 \$ 7,50.-
Uruguay \$ 40.- Chile \$ 2000.-

EL AMANTE

C I N E

Mar del Plata 96

Todas las películas
y todo lo demás

Entrevista:
Alejandro Agresti

Caro diario / Crash
Sotto voce / Mario Levin



Visconti filming *Senso*, 1953

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:

En este número, la crítica de estrenos y las secciones fijas se han visto reducidas al mínimo. La causa es el reciente Festival de Mar del Plata, tan reciente que el cierre de la edición nos enloqueció a todos. El festival ocupa más de 40 páginas y creemos que vale la pena que lo haga. Un festival es, ante todo, las películas que se exhiben y una revista de cine se ocupa fundamentalmente de películas. Ocho enviados especiales de *El Amante* cubrieron la muestra y se pasaron diez días yendo al cine, haciendo entrevistas, hablando entre ellos y con todo el mundo. Además, participamos en el festival, presentando la retrospectiva de la Nouvelle Vague, y un par de entrevistas públicas. Acumulamos material como para dos años y lo que le ofrecemos al lector aquí es solo la primera parte de sucesivas entregas. Para nosotros fue una experiencia nueva, excitante y caótica. A pesar de nuestros esfuerzos, se nos escaparon algunos films exhibidos y algunos personajes interesantes. Pero logramos lo que nos propusimos: dejar un testimonio de una orgía cinematográfica sin precedentes cercanos entre nosotros. El lector desprevenido acaso piense que el festival consistió en una muestra oficial y unos cuantos escándalos, ya que esa es la impresión que dieron los medios masivos. Pero *El Amante* es una revista especializada y este es el lugar donde se encuentra el testimonio de lo que fue el cine del festival, con especial atención a las muestras paralelas.

La selección del material que incluimos en este número se organiza así: abrimos con una evaluación general de lo ocurrido, para pasar luego a destacar diez de las películas que consideramos más valiosas. Luego siguen las notas de los otros siete redactores que se ocupan de secciones del festival o de sus experiencias personales, pues ya sabemos que ciertos vicios son difíciles de erradicar. La cobertura del festival se completa (por ahora) con fotos varias y dos entrevistas: una a Alejandro Agresti, uno de los triunfadores, y otra a Klaus Eder, secretario general de la federación internacional de críticos (FIPRESCI) que, además de hablar de su trabajo, da su visión de los acontecimientos.

Sería un honor para nosotros que los que lean la cobertura de Mar del Plata y hayan estado allí compartan nuestra visión y los que no hayan ido sientan que los hemos representado. Sabemos que hay tantas visiones del festival como concurrentes, pero esperamos que la nuestra sea, además de la más extensa, la más atinada. Nos divertimos mucho en Mar del Plata y esperamos también transmitirles esa sensación.

Dentro del poco espacio que quedó para el resto, figura una entrevista a Mario Levin, director de *Sotto voce*, otra de las películas argentinas que se apartan de la norma para intentar construir un cine más inteligente, más moderno y más profundo. La crítica a esta buena película argentina está acompañada por la de otros dos estrenos de lujo: *Crash* y *Caro diario*. Las entrevistas exclusivas a Cronenberg y Moretti se las debemos para cuando podamos estar en Cannes. Ya llegará. Esto recién empieza: el mes que viene solo cumplimos cinco años.

Hasta el próximo número.

Los directores

SUMARIO**Mar del Plata 96**

Editorial	2
Lo mejor del festival	4
Competencia oficial	8
Detrás de la cámara.....	14
La mujer y el cine	21
Ciclo <i>Cahiers</i>	24
Nouvelle Vague, inéditos españoles y otros	26
Entrevista a Agresti	30
Entrevista a Klaus Eder	32
Sociales de Flavia	34
Sociales de Ricagno	37
<i>El Amante</i> en el festival	41
Caras	42
Anecdotario.....	44

Estrenos

<i>Caro diario</i>	48
<i>Sotto voce</i>	50
Entrevista a Mario Levin	51
<i>Crash</i>	54
<i>Restauración</i>	57

El AmanTV	58
Richard Key Valdez.....	60

Guía del amante

Cine en TV	60
Agenda	64

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, María Fasce, Emmanuel Burdeau, Van Dovrak y Tino y Norma Postel.

Foto de tapa: Ernestina Pais

Raquel Welch: Haydée Thompson

Gina Lollobrigida: Nené Díaz Colodrero

Alfajores Quién Diría: Luisa Goldenberg

Alfajores Havanna: Marta González

Corresponsal extranjero en la Bristol: Gustavo J. Castagna

Cadete playero: Gustavo Requena Johnson

Barquillos: Norma Postel

Corrigen sin saquito: Gabriela Ventureira y María Valeria Battista

Lavacopas: Leonardo D'Espósito

Meritorio de corrección: Jorge García

Diagramación y composición: Carlos Almar, el mito del eterno retorno

Tipea: Don Atahualpa

Diseño: Fernando Santamarina

Vouchers: Juan Chotsourian

Imprenta: Impresora Americana, Lavardén 163

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

Distribución: *Capital*: Vaccaro, Sánchez y Cía S. A. Moreno 794 9º piso, Capital

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

Un lugar en el mundo

por Quintín

Una de esas personas que antes se llamaban conductores de televisión y que ahora reciben el nombre de comunicadores sociales suele decir que el cine no existe. Su argumento es sencillo: un programa de televisión de bajísimo rating convoca a mucha más gente que la película más taquillera. En ese sentido, es cierto que un festival de cine no es noticia, excepto por dos razones: las estrellas internacionales y los problemas. Estrellas casi no hubo en Mar del Plata, y haberle dado a la vetusta e irrelevante Gina Lollobrigida la cabeza del cartel no mejoró las cosas. Problemas, en cambio, hubo varios, y de ellos se nutrió la mayor parte de la cobertura que los medios hicieron del evento. Para colmo, al cierre de esta edición, se desataba una guerra de conferencias de prensa alrededor de las finanzas del festival. Un hecho nada excepcional en esta Argentina surrealista donde todo es parte de una batalla por el poder e innumerables denuncias sobrevuelan la opinión pública sin aterrizar nunca en una investigación seria por parte de la Justicia o el Parlamento. La Argentina, como tantos otros, es un país deteriorado económica y socialmente, y su cultura se hunde cada vez más en la banalidad y la autorreferencia provinciana. En ese contexto, un festival de cine de la magnitud del de Mar del Plata es un hecho cultural extraordinario. Algunas de las razones son obvias: durante diez días se vieron en Mar del Plata más de 150 películas: algunas son excelentes y muchas pertenecen a cinematografías que no llegan al país. La afluencia de público fue muy grande. Se llenaron las salas para ver todo tipo de films. Hubo muchos visitantes de interés. Se vio y se habló de cine durante diez días. Para el público, ya sea para los estudiantes de cine y los periodistas como para los turistas y los jubilados, el festival fue un shock cinematográfico. Una dosis masiva de celuloide que tuvo un efecto difícil de entender desde afuera; durante diez días se creó en Mar del Plata un espacio en el que se respiró una atmósfera distinta: más alegre, más relajada, más abierta. Casi todos los que estuvimos en Mar del Plata volvimos con la sensación de haber aprendido y haber gozado. En este punto es interesante señalar que los que se quedaron en Buenos Aires no terminan de creerlo. Pero esa es la consecuencia lógica de un país descreído a fuerza de golpes y de una prensa decididamente volcada al sensacionalismo que mira a la cultura con ira o con desdén. Como decíamos, Mar del Plata no fue noticia más que por los inconvenientes, pero ese es el estado de las cosas. Para la gente de cine lo ocurrido en el festival tiene, además, otras implicaciones. La Argentina cinematográfica combina hoy dos situaciones particulares. Por un lado, este es uno de los escasos países

que produce cine regularmente. Por el otro, está cerrado sobre sí mismo y su industria se sigue manejando con criterios arcaicos y mezquinos. El festival nos puso de alguna manera en contacto con algo diferente, nos advirtió que las referencias cinematográficas no deben ser necesariamente las de Hollywood ni las de nuestros pequeños negocios. Hay otro mundo que hace cine, con reglas y tradiciones varias: desde los consagrados Ripstein o Angelopoulos hasta los nuevos directores de Irán o de Guinea, pasando por la última generación francesa. En el festival, los acontecimientos eran estas películas, no *Día de la independencia*. Más aun: el espacio del que hablamos era la garantía de que los obtusos que se dedican a asustar al público ante películas como *Crash* de David Cronenberg no tuvieran allí una voz significativa. En Mar del Plata se elegían las películas por intuición o por el boca a boca, no por la publicidad masiva ni por los consejos periodísticos que presuponen un espectador frívolo e ignorante: acá no corrían las estrellitas, las manitos ni los clarincitos. A favor de las entradas baratas y de la buena onda, se iba al cine con generosidad y por el placer de hacerlo, como en otros tiempos donde los espectadores no se abstenían por las dudas. La gente de cine tuvo la oportunidad de descubrir o reafirmar en el festival que los parámetros para pensar su oficio son los de esa pequeña comunidad internacional que se dedica a lo mismo en circunstancias parecidas, y no los dogmas alienantes y entristecedores de la comunicación masiva. Por eso, el festival fue un gran hecho cultural: porque la cultura la hacen los que están interesados en ella y tiene que ver con la participación, el diálogo, la apertura al mundo y también con la fiesta. Lo festivo del festival, aclaremos, es lo que cada uno hace y no los fuegos artificiales. Sean cuales fueren los motivos por los que el festival se llevó a cabo (y no se nos escapa su componente de propaganda oficial), los miles de encuentros que provocó entre la gente y con las películas son de un valor incalculable. Todos los que estuvimos en Mar del Plata sabemos que el cine sí existe.

Está claro que el festival no va a provocar grandes cambios en lo inmediato. Nadie vaya a suponer que las películas de Madagascar se van a estrenar ahora en la calle Santa Fe y agotarán las entradas. Ni siquiera que el contacto de tantos estudiantes con los films del mundo cambiará el cine argentino del año próximo. Sin embargo, que la gente pueda pensar distinto el cine, aunque sea diez días al año, es un hecho más que interesante y algunas de sus consecuencias son visibles. En ese sentido, que *Buenos Aires viceversa*, la película de Alejandro Agresti, haya sido

premiada por los tres jurados internacionales (el oficial, el de la FIPRESCI y el de la OCIC) es una grata sorpresa que nos afecta en lo inmediato. En Mar del Plata quedó claro que no solo los jurados y el público, sino también la prensa extranjera, advirtieron inmediatamente que la película de Agresti era una obra valiosa y la más importante de las argentinas en competencia. El establishment cinematográfico local estaba representado por *El sueño de los héroes*, a la que se daba por segura ganadora de algún premio importante. Esta es una película que encarna la idea que se tenía hasta hoy del cine premiable y prestigioso, con un libro de Bioy Casares atrás y el dinero necesario para una producción de época. Pero los premios que legitimaron merecidamente el cine de Agresti hacen tambalear muchas convicciones. Lo sumergido comienza a ser visible. Abrirse al mundo y poner las películas en igualdad de condiciones ante el público les permite a los críticos, productores, distribuidores y exhibidores ver hasta qué punto muchas de sus ideas están atrasadas en el tiempo y son parte de un sistema que necesita ser renovado con urgencia. La consagración de un director joven en Mar del Plata, con una película barata, personal, contemporánea, menos retórica y mejor filmada que la producción habitual, puede empezar a abrir los caminos bloqueados para una generación de directores y para otro cine argentino.

Habiendo dicho que para los enviados de esta revista el festival fue una experiencia importante y placentera, determinar en general si el festival fue un éxito o un fracaso conduce inevitablemente a una falacia. ¿Un éxito o un fracaso para quién? ¿Cuál es el instrumento o la fórmula para medir cosas semejantes? Más interesante es preguntarse por sus posibilidades futuras. La pregunta está relacionada con elementos de su organización presente. No vale la pena discutir sobre algunos errores o fallas en la organización. Las más visibles pueden ser solucionadas a partir de la experiencia acumulada. No es lógico suponer que en ediciones futuras se van a volver a olvidar al eminente fotógrafo Gabriel Figueroa en el hotel. Ni que las proyecciones van a ser tan malas. Ni que la prensa se encontrará con tantas dificultades ni aun con cierto maltrato. Ni que el seguimiento de los pasajes para los invitados extranjeros va a ser tan deficiente. Cosas de estas, por otra parte, pasan en todos los festivales, y reducirlas a un mínimo no es algo del otro mundo. Por otra parte, la organización casi perfecta de dos de las secciones, "Contracampo" y "La mujer y el cine", muestran que las cosas se pueden hacer muy bien. Pero hay algunos problemas que son más de fondo o más generales y que, con vistas al futuro, conviene señalar. Uno de ellos tiene que ver con que algunas de las fallas más obvias pudieron resolverse sencillamente durante el festival, y el que no se lo haya hecho está directamente relacionado con el estilo de conducción de su máximo responsable, Julio Mahárbiz. Ninguna decisión pequeña o importante escapaba a su supervisión directa. Ejemplo: un error administrativo hizo que unos veinte periodistas invitados (entre ellos varios extranjeros), que paraban en nuestro hotel, recibieran una nota comunicándoles que se les acababa la estadía antes de lo previsto. Aunque todos los funcionarios del festival sabían que se trataba simplemente de reubicarlos, nada pudo hacerse hasta que Mahárbiz lo autorizó, casi 48 horas más tarde. Esta centralización absoluta de las decisiones en una sola persona produjo un sinnúmero de iras y malos humores innecesarios y le dificultó las cosas a mucha gente, incluidos los empleados del festival que debían responder ante los

damnificados. Un festival internacional de cine no se puede conducir desde el autoritarismo, una ideología que nada tiene que ver con la toma firme y eficaz de decisiones, sino con la legitimación del mal trato, con la obsecuencia con los poderosos y el desprecio por los anónimos. Hubo demasiada gente ignorada o desatendida y ese autoritarismo es el verdadero responsable. Una de las funciones de la dirección de un festival que recién se reinaugura y que pretende ser atractivo para los visitantes en ediciones próximas tiene el deber ineludible de tratar bien a todo el mundo y de hacer lo imposible para que los invitados y los visitantes se sientan como en su casa. Y es una lástima, porque la excelente disposición de los empleados y voluntarios, así como la eficiencia de la mayoría de ellos, es una base óptima sobre la cual construir una organización que tenga la hospitalidad como premisa. Tampoco son los humores de una persona, ni sus guerras particulares, los que deben imprimirle el tono al festival. Esto produce consecuencias que hasta se vuelven en contra del que así actúa. Curiosamente, mientras la gente tenía la sensación de haber disfrutado del festival, la ceremonia de clausura fue un acto deslucido, con la sala semivacía, de dientes apretados y en el que solo habló Mahárbiz en lugar de los premiados para agradecer, una vez más, al presidente Menem.

Aunque el festival mostró cine de muchos países, y es seguro que en futuras ediciones la selección puede ampliarse y mejorarse, incluyendo, por ejemplo, las cinematografías del sudeste asiático, que figuran hoy entre las más creativas del mundo, hubo una ausencia significativa que tiene consecuencias políticas graves. Casi no hubo en Mar del Plata cine brasileño y la representación latinoamericana fue pobre. En ningún caso se recibieron delegaciones oficiales de la región. No hubo películas latinoamericanas en competencia, excepto las argentinas. Esta política, darle la espalda al continente, puede ser sencillamente suicida para el festival. Mar del Plata debe convertirse en el festival importante de Latinoamérica, por razones culturales, diplomáticas y comerciales. En especial, no es posible ignorar que la producción brasileña es significativa y que, en cualquier momento, va a pasar a ser voluminosa. Si la producción de películas argentinas también continúa creciendo, la alianza de intereses entre ambas cinematografías puede producir que, tras largos años de ser ignoradas en el resto del mundo, sus productos comiencen a tener un canal de ventas internacional, un canal del que participen Méjico, Colombia y los demás países. Ese canal bien puede ser Mar del Plata. Las perspectivas a largo plazo son mejores por este lado que seguir dependiendo exclusivamente de las coproducciones con España. En este sentido, no ayuda pensar en un festival "primermundista" con la mirada centrada en Europa, sino en las perspectivas regionales.

Arturo Ripstein, seguramente el cineasta más importante que pisó el festival y uno de los grandes directores latinoamericanos de todos los tiempos, nos decía que, cuando recién comenzaba su carrera, su ilusión desde Méjico era participar con una película en el Festival de Mar del Plata de aquel entonces. Y enunciaba dos razones para ello: una, que el festival era la Meca de los directores de su país, algo así como el segundo premio después de Cannes. La otra, que todos los compatriotas que habían concurrido volvían felices de un lugar en el que se sentían tratados de maravilla. ¿Volverá la cómoda y amable Mar del Plata a ser ese lugar? No es imposible, si ese es el objetivo. ■

Diez películas que justifican un festival

Entre las más de 150 películas exhibidas en el Festival, elegimos diez que de alguna manera representan todo lo interesante que se pudo ver en Mar del Plata. No necesariamente son las mejores, ni las que se llevaron toda la atención. La lista es tan heterogénea como lo que se vio allá. Sumadas, estas películas son razón suficiente para que el Festival merezca ese nombre.



Buenos Aires viceversa

Argentina-Holanda, 1996, 110'.

Dirección: Alejandro Agresti.

Guión: Alejandro Agresti.

Fotografía: Ramiro Aisenson.

Música: Paul Michael Van Brugge.

Montaje: A. Agresti y A. Brodersohn.

Intérpretes: Vera Fogwill, Fernán Mirás, Nicolás Pauls, Mirtha Busnelli, Carlos Roffé, Mario Paolucci, Laura Melillo, Harry Havello, Carlos Galettini.

Hay una idea que recorre toda la filmografía de Agresti, aun las películas realizadas en Holanda. Esa idea es que con la dictadura militar y la desaparición forzada de personas, las imágenes de la Argentina se desintegraron irreversiblemente. Una y otra vez, Agresti ha vuelto sobre el tema a modo de pesadilla recurrente. Como si en alguna parte de un galpón imaginario estuvieran los libros de Roberto Arlt, los discos de Spinetta y el paisaje humano que les corresponde pero el cine fuera incapaz de conducirlos hacia el presente al enfrentarse con una niebla demasiado densa. De ahí que los personajes de sus películas anteriores sean seres cuya identidad cultural se constituye antes de la tormenta y que nada incorporan a posteriori de ella. Es gente que ha quedado, de algún modo, atrapada en el pasado frente a un presente que carece de sentido. *Buenos Aires viceversa* se propone, por primera vez, partir del presente de la ciudad, al que se aferra como si quisiera exprimirle todo su sentido y toda su

vitalidad (no es casual que el sexo sea el hilo conductor de toda la primera mitad de la película) para extraer de allí la fuerza necesaria para atravesar hacia atrás, en la segunda parte del film, el puente temporal custodiado por el monstruo de la mala memoria, una travesía siempre iniciada y siempre interrumpida en las películas anteriores, que buscaban cruzar el mismo puente en el sentido inverso. De allí que la tenacidad con la que el director busca capturar la ciudad, sus caras, sus movimientos y sus palabras sea todo lo contrario de una descripción costumbrista. Es, en cambio, un procedimiento que parte de una necesidad generada por la propia obra anterior y de la voluntad artística de revisar sus constantes desde un punto de vista que requiere de cambios estilísticos y narrativos. El resultado es una película explosiva, vertiginosa, con un aire feliz de obra provisoria y en constante mutación que irrumpe en el cine argentino como un desafío y una promesa de renovación. ■

Quintín



Few of Us

Lituania, 1996, 105'.
Dirección: Sharunas Bartas.
Producción: Studio Kinema.
Guión: Sharunas Bartas.
Fotografía: Sharunas Bartas.
Música: Victor Copysko.
Montaje: Mingalle Murmulaitiene.
Intérpretes: Katerina Golubeva, Alex Descas, Minoru Hideshima, Eimuntas Nekrosius.

Uno de los must de "Contracampo" y de todo el festival. Hubo quienes la amamos y quienes se resistieron a su ascética y rigurosa construcción formal, basada en el uso de una cámara fija y en la inusual duración de los planos, que a veces superan los tres o cuatro minutos. Mezcla de documental y ficción, *Few of Us* es un crudo y sentido retrato de una tribu en vías de extinción, los tofolars, que viven en una suerte de reserva ubicada en lo más inhóspito de la Siberia. Hasta allí llega una joven —la extraordinaria, en más de un sentido, Katerina Golubeva; hablaremos de ella en otra nota— cuya presencia desencadenará un drama tan rotundo como el inclemente clima que envuelve a la región. Con apenas esa escasa y por momentos misteriosa línea argumental —casi no hay diálogos y estos no se subtítulan expresamente—, el lituano Sharunas Bartas (32 años) construye un film único, extremo, en el que no se explicita razón alguna en el comportamiento de los personajes —a excepción de la actriz, todos son auténticos habitantes de la reserva—,

buceando en sus sombríos estados de ánimo, análogos a la salvaje belleza del entorno. Con un tono de amarga elegía subrayado por la tensión interna de cada encuadre, rostros y paisaje nos revelan su esencia última para hablarnos no solo de una pequeña tribu en estado terminal, sino del género humano. Esos "pocos de nosotros" del título parecen referirse a mucho más que a una etnia relegada al alcohol, la miseria y la muerte. Sus pulsiones de amor y odio, la soledad, la dolorosa belleza de un mundo que se despidе, la amenaza de la guerra nos conciernen a todos. Tercer film de Bartas hasta la fecha —hablaremos de él en extenso en el futuro—, es una de esas obras maestras absolutas que nos exigen una entrega total; que se viven como experiencia, de un modo físico. La sola posibilidad de ver *Few of Us* justifica haber ido al festival. No fueron pocos los que colmaron la sala en las dos funciones, que contaron con la intensa presencia de Katerina, tan indescriptible e inolvidable como este film excepcional. ■

Alejandro Ricagno



¿Hola, estás sola?

España, 1995, 90'.
Dirección: Iciar Bollaín.
Producción: Fernando Colomo.
Guión: Iciar Bollaín y Julio Medem.
Fotografía: Teo Galdado.
Música: Bernardo Bonazzi.
Montaje: Angel Hernández Zoido.
Intérpretes: Silke, Candela Peña, Arcadi Levin, Elena Irureta, Alex Angulo.

Opera prima de Iciar Bollaín, la pelirroja actriz descubierta en *El Sur* de Victor Erice y vista hace poco en *Tierra y libertad*. La Niña (Silke) y Trini (Candela Peña) son dos veinteañeras que salen a buscar fortuna por España. La fuga no provoca ningún escándalo, ni muertes ni persecuciones espectaculares. Hay una escena emblemática en ese sentido: cuando parece que se roban un auto y luego se descubre mediante un ingenioso recurso que solo se han colado en un coche transportado en un tren. La Niña parece escapar permanentemente del dolor, su búsqueda es silenciosa y solo al final parece tomar la iniciativa; Trini es una máquina que no para nunca y le da vitalidad a la pareja protagonista. La combinación de las chicas es perfecta. Entre las personas que se cruzan en su camino está la madre de Niña, que la abandonó de pequeña, pero es Trini quien desea recuperar en ella a la madre que no tiene. Su búsqueda terminará en una desilusión completa. También será efímero el romance con un ruso llamado Olaf, que no habla una palabra de español y

que un buen día desaparece. Además de las actuaciones perfectas de Silke y Candela Peña, la película convence por un humor completamente personal, alejado de las fórmulas y por un trabajo de guión que nunca cae en facilismos para hacer avanzar la trama. La directora construye sin hacer mucho ruido una película pequeña y sencilla, que no elude por ello una minuciosa construcción de personajes y una hábil puesta de cámara. Un realismo que no entorpece la libertad de las protagonistas ni obliga a la película a un único tono. Al final ellas se quedan sin madre, sin pareja, sin amigos y por supuesto sin hijos; este último detalle parece una tontería pero no ocurre jamás en las películas actuales, donde el embarazo es la redención y su ausencia es la muerte. Lo único que ha cambiado con respecto al comienzo es que las dos han confirmado su amistad. Están solas pero no le deben nada a nadie. Contra todos los lugares comunes, este es un final feliz. ■

Santiago García



J'entends plus la guitare

Francia, 1991, 98'.
Dirección: Philippe Garrel.
Producción: Gérard Vaugeois y Les Films de l'Atalante.
Guión: Philippe Garrel.
Fotografía: Caroline Champetier.
Música: Faton Cahen.
Montaje: Sophie Coussein y Yann Dedet.
Intérpretes: Benoît Régent, Johanna Ter Steege, Yann Collette, Mireille Perrier, Brigitte Sy, Anouk Grinberg.

La película de Garrel resultó una de las experiencias más interesantes del festival. No solo por su sorprendente calidad (de esto habla más extensamente Emmanuel Burdeau en su nota de la página 24), sino por la reacción del público. Los tiempos de *J'entends plus la guitare*, la forma de narrar, el lugar adonde mira la cámara y su objeto de interés no son los que estamos acostumbrados a ver. Aproximarse a Garrel es conocer una mirada nueva, difícil pero apasionante si se dan las condiciones para ello. Lo que no sucedió con esta notable película en Mar del Plata. Su primera exhibición fue a sala llena, en una buena proporción, de estudiantes de cine. Irritados por un film que no satisfacía sus gustos estandarizados, comenzaron a aullar y a lanzar risotadas. En determinado momento, comenzó a fallar el sonido y la batahola se convirtió en huida: más de la mitad del público escapó despavorido ante

un cine que no los complacía. La segunda proyección, ya con menos gente, sin duda por la eficacia del boca a boca, empezó más protegida. El joven cahierista Burdeau la presentó explicando sus peculiares características y relató los sucesos de la exhibición anterior. Advertido el público, y sin las hordas de vándalos molestando, se asistió casi religiosamente a su proyección. Al menos durante una hora. A esa altura, cuando *nadie* se había retirado, comenzaron a quemarse fotogramas. Cada vez que se arruinaba uno, se tardaba entre diez y veinte minutos en reparar la película y retomar la proyección. Esto sucedió tres veces. El éxodo se repitió inevitablemente. No hay película en el mundo que soporte semejante maltrato, y mucho menos esta frágil joyita, triste y silenciosa, que solo nos pedía que —por una vez— miráramos el mundo de otra manera. Asistí a las dos proyecciones: me llena el corazón la esperanza de un cine distinto y la desazón de intuir que ese cine no tiene público. ■

Gustavo Noriega



La mia generazione

Italia, 1996, 97'.

Dirección: Wilma Labate.

Producción: Maurizio Tini.

Guión: Wilma Labate, Sandro Petraglia, Paolo Lapponi y Andrea Leone, basado en una historia de los dos últimos.

Fotografía: Alessandro Pesci.

Música: Nicola Piovani.

Montaje: Enzo Menconi.

Intérpretes: Silvio Orlando, Claudio Amendola, Francesca Neri.

La gran perdedora "oficial" del festival. El Gran Jurado se dividió entre chinos y caninos a la hora de los premios, y solo otorgó a esta sólida e inteligente realización italiana, favorita para muchos dentro de la muestra, el premio como mejor actor —mercidísimo— a uno de sus intérpretes, Silvio Orlando. Debo decir que uno de los "members of the jury" me confesó que la votó en solitario. Afortunadamente, los jurados de FIPRESCI y de la OCIC le entregaron sus máximos galardones, convirtiéndola en la justa ganadora moral. Hicieron bien: *La mia generazione*, debut en el largo de ficción de la realizadora Wilma Labate, quien hasta la fecha había realizado documentales para la RAI, no exhibe ningún vicio de obra primeriza. Sin intentos de pirotecnia formal, su narrativa es transparente y clásica como directo es el planteo de su historia: un prisionero terrorista, luego de cinco años de aislamiento del mundo exterior, es trasladado de una cárcel de Sicilia a otra de Milán con la promesa de una autorización para ver a su novia a cambio de colaborar

con el policía a cargo del operativo. Narrada como una road movie, centra su peso en la resbaladiza relación entre los dos hombres, a los que se les suma un preso común, mientras que en paralelo analiza las diversas emociones que el inminente reencuentro produce en la mujer (una intensa presencia casi muda de Francesca Neri).

A través de esta historia de lealtades y traiciones, Labate revisa las contradicciones de toda una generación y de una década política, para rescatar el lado humano y ético de sus criaturas. Sutileza en el delineado de los personajes, sobriedad y emoción contenida en el tono, espléndido empleo de la luz y la cámara, exacto manejo del suspenso, *La mia generazione* recoge además lo mejor de la tradición del cine político italiano, sin olvidar jamás que el buen cine político debe ser ante todo buen cine. Sobre todo sí, como en este caso, honestidad y calidad van de la mano. ¡miei applausi, signora. ■

Alejandro Ricagno



To vlemma tou Odyssea

(La mirada de Ulises)

Grecia-Francia, 1994, 176'.

Dirección: Theo Angelopoulos.

Guión: Theo Angelopoulos con Tonino Guerra, Petros Markaris y Giorgo Silvagni.

Fotografía: Yorgos Arvanitis.

Música: Eleni Kalaindrou.

Montaje: Yannis Tsitsoupoulos.

Intérpretes: Harvey Keitel, Maïa Morgenstern, Erland Josephson, Thanassis Vengos.

Si había una película que llegó a Mar del Plata con un sello de obra maestra (un sello que puede ser un estigma) era esta, la más nueva del griego Theo Angelopoulos. Angelopoulos, de quien en Buenos Aires sólo se conoce (en video) la anterior *Megalexandros*, está considerado un maestro del cine. Según las referencias, *La mirada de Ulises* representaría uno de los puntos más altos de su obra, que asciende a una decena de títulos desde sus comienzos en 1970 hasta ahora. Angelopoulos aborda en *La mirada de Ulises* por lo menos tres grandes temas: 1) una reflexión sobre el sentido del cine en la actualidad (el protagonista, encarnado por Harvey Keitel, es un famoso cineasta en busca de unas imágenes filmadas por un pionero griego en los orígenes mismos del cine); 2) una reescritura de *La Odisea*, con el protagonista ocupando el lugar de Ulises, lo cual es como volver a navegar en tres horas todo el curso entero de la cultura de Occidente, y 3) una intervención sobre el presente mismo de Europa, en tanto el cineasta se va desplazando de capital en capital hasta ir a parar a los Balcanes en

medio de la guerra serbio-bosnio-croata. La puesta en escena no es menos ambiciosa, con una utilización extensiva de largos planos secuencia que Angelopoulos domina con una maestría francamente apabullante, logrando momentos de pura belleza cinematográfica, algunos de ellos de antología. Sobre todo, un asombroso plano fijo en una fiesta en el que transcurren unos quince minutos de tiempo cinematográfico y medio siglo de tiempo ficcional. Lamentablemente, Angelopoulos parece demasiado consciente de estar realizando una obra *importante*, con lo cual en sus peores momentos cae presa de la solemnidad y la grandilocuencia. Sobre todo durante el largo bloque final en Sarajevo, en el que no puede evitar la tentación de la alegoría, la pontificación e incluso el kitsch involuntario. Lo que pudo haber sido una gran película termina resultando, más allá de la indudable maestría del realizador, una película grande, que no es lo mismo. ■

Horacio Bernades



Les parapluies de Cherbourg

(Los paraguas de Cherburgo)

Francia, 1963, 85'.

Dirección: Jacques Demy.

Producción: Mag Bodard.

Guión: Jacques Demy.

Fotografía: Jean Rabier.

Música: Michel Legrand.

Intérpretes: Catherine Deneuve, Nino Castelnuovo, Marc Michel, Ellen Farner, Mireille Perrey.

Los paraguas de Cherburgo es una de las películas más bellas que recuerde. Basta ver el plano de los títulos para darse cuenta de que uno está frente a una obra maestra. Pero, además, es una rareza. Pertenece a un género único, inventado por Jacques Demy, el *enchanté*. *Enchanté* en el sentido de encantado y de en-cantado. Todos los diálogos, aun las líneas más cotidianas como "Déme un café", están cantados. La música va por un lado y el texto por otro. Con melodías alegres se entonan textos tristes y viceversa. Además de la música, hay que destacar el uso del color que hace Demy. *Los paraguas* cuenta la historia del amor imposible entre Guy y Geneviève, imposible por la dureza de las estructuras sociales. La historia está narrada en forma impecable y es tristísima. Es difícil no llorar aunque uno sepa que el final "infeliz" es el verdadero final "feliz". Nosotros elegimos *Los paraguas de Cherburgo* como una de las diez películas preferidas de Mar del Plata para dejar sentado que un festival no solo permite ver el cine actual sino

también revisar o conocer, en excelentes copias, los films más importantes de la historia del cine.

Por otra parte, esta función tuvo algo muy particular. La presentó Emmanuel Burdeau, joven crítico de los *Cahiers*, quien advirtió al público sobre lo que iban a ver. La gente, que suele huir despavorida en cuanto se da cuenta de que el film es todo cantado, permaneció sentada hasta el final. Por supuesto, muchos no pudieron evitar reírse de los actores cantando, pero igualmente se quedaron. Y también permanecieron en la sala para la charla final, cuyo momento más emocionante fue cuando —luego de una disquisición muy intelectual sobre el uso del color y la ideología de la película entre Burdeau y los estudiantes de cine— una señora muy mayor levantó la mano y dijo: "todo lo que dicen me parece muy interesante pero yo solo quería agregar que, sea por lo que fuere, la película me emocionó muchísimo, igual que hace treinta años". ■

Flavia de la Fuente



Pretty Village, Pretty Flame / Lepa sela lepo gore

Serbia, 1996, 125'.
Dirección: Srdjan Dragojevic.
Producción: Cobra Films, MCRS y RTS.
Guión: Vanja Bulic, Srdjan Dragojevic y Nikola Pejakovic.
Fotografía: Dusan Joesimovic.
Intérpretes: Dragan Njelogrljic, Nikola Kojo, Velimir-Bata Zivojinovic, Dragan Maksimovic.

Originalmente parte de la competencia oficial, sus problemas comenzaron cuando la copia quedó retenida en la aduana y no pudo ser exhibida en sus horarios programados. Una vez destrabada, su participación fue impugnada ya que había recibido un premio en el Festival de San Pablo. Ya fuera de competencia, fue exhibida en una sola oportunidad, a las 0.40 de la noche, casi sin aviso y subtitulada en inglés. La sala llena aceptó la demora, las dificultades idiomáticas y la incomprensión de un conflicto complejo (la guerra civil en la ex Yugoslavia), agravada porque el catálogo aseguraba que la película era de origen bosnio cuando en realidad era serbia. La ovación que recibió al finalizar demostró que superar todos estos obstáculos valía la pena. La película muestra —con una estructura de flashbacks que mantiene en paralelo cuatro secuencias temporales distintas de los mismos personajes— a un conjunto de soldados serbios atrapados en un túnel cuyas dos salidas están obstaculizadas por musulmanes. Al cabo de un tiempo, presionados tanto por sus contrincantes

como por el hambre y la sed, los serbios comienzan un diálogo a través de los equipos de radio con los musulmanes en los que impera un sentido del humor absurdo acorde con la situación de la región. Con la velocidad del cine norteamericano pero con nada de su complacencia, *Pretty Village* salta de algunas situaciones de una comicidad feroz a la tragedia sin interrupciones, dejando al espectador con la mueca de una carcajada congelada por el drama. Sombria a grados extremos, esta película ha sido acusada alternadamente de pro y antiserbia. Más allá de las descalificaciones sumarias, *Pretty Village* (un éxito descomunal en Belgrado, donde muchos de los serbios se enteraron al verla de que sus soldados habían quemado y saqueado aldeas durante el conflicto) es la aparición internacional de Srdjan Dragojevic, un director original y virtuoso del que seguramente oiremos hablar en el futuro. En las próximas ediciones de *El Amante*, más sobre la película y una entrevista al director. ■

Gustavo Noriega



Profundo carmesí

Méjico-España-Francia, 1996, 110'.
Dirección: Arturo Ripstein.
Producción: Ivania Films, Incine, Wanda Films y MK2.
Guión: Paz Alicia Garciadiego.
Fotografía: Guillermo Granillo.
Música: David Mansfield.
Montaje: Rafael Castanedo.
Intérpretes: Regina Orozco, Daniel Giménez Cacho, Marisa Paredes, Verónica Merchant.

Las virtudes de *Profundo carmesí* son infinitas. Ripstein cuenta la trágica historia de amor entre Coral y Nicolás, dos personajes que esconden sus soledades y a quienes aguarda un destino final pleno de negocios, sexo pasional, locura y sangre. *Profundo carmesí* es una película de ocultamientos: empieza como una comedia costumbrista plagada de chistes y momentos graciosos, sobre una mujer desamparada y un chanta que se hace

pasar por un "caballero español", y termina siendo una película con chorros de sangre, mujeres embarazadas acuchilladas y un desenlace trágico y nada complaciente. Al principio, Ripstein oculta sabiamente la locura de los dos personajes centrales entablando una falsa comunicación con el espectador, hasta que presenta al personaje interpretado por la gran Marisa Paredes, primera víctima guñolesca de la pareja. A partir de este momento, *Profundo carmesí* modifica su tono, volcándose a la tragedia, y la muerte cobra protagonismo hasta el desenlace. Con estupendas interpretaciones a cargo de Regina Orozco y Daniel Giménez Cacho, ecos vitales de Luis Buñuel —pero en un registro más recargado y gore— y múltiples aciertos de un guión escrito con rabia por Paz Alicia Garciadiego, *Profundo carmesí* provocó una merecida conmoción en el festival marplatense. Más detalles sobre el caballero Arturo —dossier y entrevista incluidos— en el próximo número de la revista. ■

Gustavo J. Castagna



Secrets and Lies

(Secretos y mentiras)

Gran Bretaña, 1995, 142'.
Dirección: Mike Leigh.
Producción: Simon Channing Williams, Ciby 2000 y Thin Man.
Guión: Mike Leigh.
Fotografía: Dick Pope.
Música: John Gregory.
Montaje: Andrew Dickson.
Intérpretes: Timothy Spall, Phyllis Logan, Brenda Blethyn, Claire Rushbrook.

En un reciente trabajo dedicado a los cien años del cine británico, Stephen Frears rescataba a Ken Loach y Mike Leigh como dos ejemplos a seguir por su intransigencia frente a los requerimientos hollywoodenses. En el caso de Leigh, a pesar de haber filmado su primera película en 1971, el reconocimiento internacional recién le ha llegado en los últimos años (en nuestro país solo se estrenó hasta ahora *La vida es formidable*, y *Naked*, su último y notable film, se editó directamente en video). Agudo observador de la sociedad inglesa postthatcherista, en sus películas aparece siempre una mirada a la vez crítica y compasiva hacia sus personajes, generalmente pertenecientes a la clase obrera o directamente marginales. *Secretos y mentiras* profundiza y amplía su visión social al incorporar a sectores de la clase media en una compleja historia familiar. Hay que señalar como primera

virtud de Leigh el tono de la película, que oscila permanentemente entre el humor y el drama más intenso, aun dentro de una misma secuencia, sin que al director jamás se le escape el eje central de cada situación. Leigh desarrolla su relato recurriendo con frecuencia a largos planos fijos en los que se valoriza el tiempo real en los encuentros individuales y el montaje dentro del cuadro en las escenas de conjunto. La formidable secuencia coral del final, en la que confluyen todos los personajes, no es más que la lógica conclusión de un film de notable rigor en su construcción y a la vez profundamente emotivo. Dos pequeñas observaciones más: 1) el "cierre" final de cada una de las historias me resultó algo forzado; una conclusión un poco abierta creo que hubiera enriquecido más, si cabe, la película. 2) El resultado final tampoco sería el mismo sin la prodigiosa interpretación de un grupo de actores a los que solo se puede calificar de extraordinarios. ■

Jorge García

La competencia

Una tras otra, (casi) todas las películas de la competencia oficial analizadas por el estoico cronista.

por Gustavo Noriega

Cubrir la muestra oficial era considerado, antes de los hechos, como un castigo, una carga pública que demandaría el duro esfuerzo de la exhaustividad y la oficinesca tarea de ver las películas menos interesantes del festival puramente por obligación. Esta promesa de mal cine se argumentaba a partir de una crítica que el Festival recibió desde su formulación: que la fecha era mala (posterior a la de todos los festivales importantes) y que hacerlo competitivo era un error ya que ninguna película de nivel iba a ser enviada a un certamen de escasa jerarquía y tradición perdida.

Como un soldadito me aboqué a la tarea. Aproveché mi deber para hacerme la víctima cuantas veces pude; lloré y maldije a viva voz por la calidad (la falta de ella) de algunos films, escondiendo maliciosamente una importante ventaja: que mi recalcitrante timidez se veía beneficiada por el hecho de que, mientras mis compañeros correteaban por el lobby del Costa Galana tratando de hacer reportajes y establecer relaciones, yo disfrutaba en silencio de mi obligada soledad. Por otra parte, en los últimos días, el interés por el resto de las muestras se fue desvaneciendo: todos querían saber por las posibles premiadas y el que firma era uno de los pocos —y el único de la revista— que podía opinar con conocimiento de causa.

Fallé en la exhaustividad: un día particularmente catastrófico en cuanto a las proyecciones —el proyector del cine más importante se mancó como un caballo viejo y fue debidamente sacrificado— se me amontonaron las oficiales y tuve que trocar peones. Se me quedó afuera la alemana *Kriegsbilder*, a la que algunos comentarios indicaban como poco interesante. En un implacable ejemplo de la Ley de Murphy, la alemana ganó el Premio Especial del Jurado. El día de los premios, su único defensor —un amigo platense del diario *El Día*— se paseaba orondo por el hotel mientras yo mordía el polvo de la derrota: mi única falencia se hacía indisimulable.

El nivel de la muestra se mostró, tal como fue pronosticado, mediocre. Las excepciones brillaron solitarias como el diamante en el fango. Mucho del cine visto parecía inútil y, algunas veces, inadmisibles; las películas rescatables, en cambio, generaron un agradecimiento casi personal. No sé si la solución es quitar la competitividad de la muestra: el enano deportista que anida en todos nosotros clama por premios y castigos y se interesa por ganadores y perdedores. Pero indudablemente, muchas de las decenas de películas que fueron presentadas en la competencia y rechazadas hubieran podido reemplazar a la irritante cota inferior de la muestra.

Lo inadmisibles: *Canción desesperada* y *Lorca*

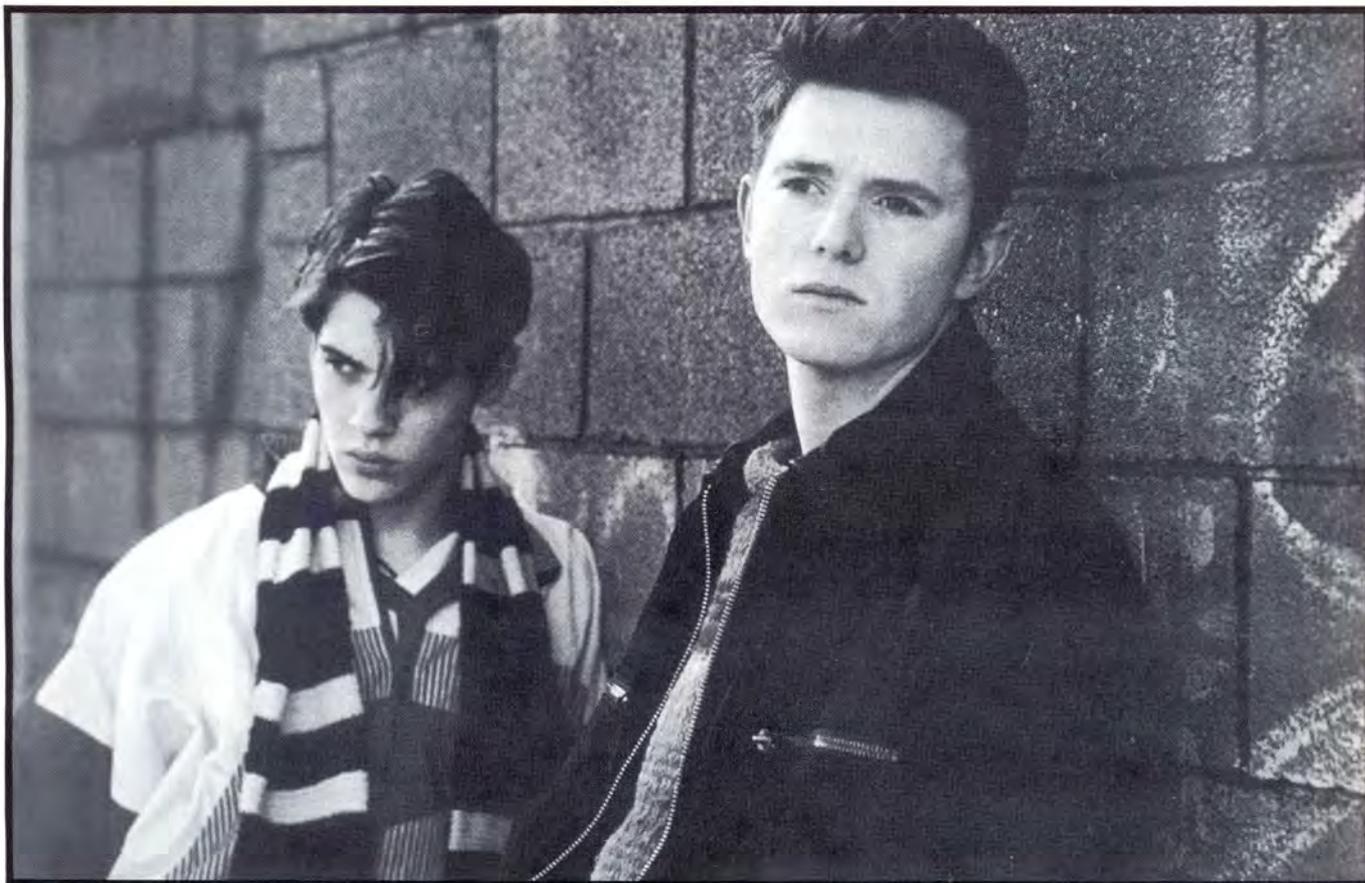
Que se filme una película como *Canción desesperada* (Jorge Coscia, Argentina) no es motivo de sorpresa. Las películas han originado las más diversas formas de explotación, y que un reconocido bailarín clásico (Maximiliano Guerra) baile tango en

Nueva York es la posibilidad de un negocio interesante, habida cuenta de la moda tanguera en todo el mundo y del prestigio de que gozan nuestros danzarines. Que esta aventura comercial que mal enhebra bailes, postales de Nueva York, escenas de sexo increíblemente pomposas y actuaciones deplorables sea llamada cine es casi inevitable: su formato, su exhibición en salas y la insuficiencia del lenguaje dan lugar a la confusión. Que este engendro se presente en un festival es una desubicación que debió ser resuelta discretamente con una negativa elegante. Que haya sido aceptada y competido en pie de igualdad con películas cuyos realizadores se tomaron el trabajo de pensar el cine es una injusticia aberrante. Sea cual fuere el argumento por el cual se incorporó *Canción desesperada* a la competencia no puede tener nada que ver con lo cinematográfico porque la película misma no tiene nada que ver con el cine.

Más irritante aún me resultó *Lorca* (Marcos Zuriñaga, EE.UU.) porque esta sí tiene elecciones estéticas y son todas erróneas. *Lorca* trata sobre la muerte del poeta granadino contada a través de una investigación que un español exiliado en Puerto Rico realiza en su país natal. Una película que gira en torno a García Lorca y comienza con Andy García (en el papel del poeta) vociferando "It was five in the afternoon!" es difícil que levante cabeza. García Lorca para norteamericanos: filmar la vida de un poeta en otro idioma plantea problemas casi sin solución. Una buena salida es no hacerlo. Pero, además, el interés por la forma en que murió el poeta es relativa. Que García Lorca haya sido fusilado por el franquismo es una metáfora demasiado perfecta: como una bota militar aplastando una rosa. Pero la identidad de quien realizó el último disparo resulta irrelevante: seguramente fue un franquista de apellido español; nadie hubiera creído que el asesino haya sido Oswald. Esto no es *JFK*, amigos, y la resolución del enigma solo cobra un falso interés debido a que el autor del tiro del final resulta estar muy emparentado con el investigador, lo que convierte a la película en un *thriller* de mala factura con un nombre famoso como víctima. La homosexualidad del poeta apenas es mencionada al pasar, como un secreto de familia, y el cartel que cierra la película —una dedicatoria a Raúl Juliá—, en este contexto, parece más un chantaje emocional que otra cosa.

Policiales confusos: *Anna Oz*, *Passage à l'acte* y *Lulu*

Esta es una categoría medio injustificable: la confusión puede no haber estado en los films sino en mi cerebro, puesto a prueba ante una cantidad de películas récord separadas por discusiones acaloradas y libaciones alcohólicas de distinta índole. De hecho creo que *Lulu* ni siquiera es un policial, dado que la gente que se muere se muere de vieja y no a balazos. Pero un aire de enigmática complejidad —semejante a la de los policiales negros



Luke Griffin y Jonathan Rhys en *The Disappearance of Finbar*

actuales— la envuelve, aparentemente sin nada detrás. La estética —moderna y glamorosa— me hizo recordar a *Exótica*, pero sin la generosidad sobreexplicativa que caracterizaba la trama de la película de Atom Egoyan. Quizá lo más interesante de esta película fría y morosa era que, siendo canadiense, su director (Srnivas Krishna) era nacido en India y su actriz (Kim Lieu), vietnamita. Por su parte, *Passage à l'acte*, de Francis Girod resultó un policial (aquí sí hay asesinos) del cual no daban ganas de hablar. Daniel Auteuil es un psicoanalista mediático a quien uno de sus pacientes confiesa que es un asesino y que acaba de matar a su esposa. Para psicoanálisis ingenuo, el Hitchcock de *Cuéntame tu vida*.

Anna Oz, de Eric Rochant, era efectivamente policial y confusa, aunque su trama borgeana despertó en mí más interés que en el resto de los espectadores juntos, que la detestaron. Anna Oz (Charlotte Gainsbourg) es una parisina que sueña que está en Venecia. En el sueño, donde se relaciona con un ladrón de obras de arte, les toma una foto a unos turistas. Durante su vigilia, en París, trabajando en una casa de fotos, aparece revelada, para su estupor, esa fotografía. Como la rosa de Coleridge que es soñada pero luego, en el despertar, aparece en la cama, la incertidumbre entre la realidad y el ensueño genera un punto de interés que no es fácilmente eliminable. Rochant casi lo consigue introduciendo algunos psicologismos en la trama (el ladrón en realidad era su padre), con una lentitud en el relato muy refinada pero poco atractiva y algunos toques de sadismo inaceptables. Hay un paso interesante de la linealidad sueño-vigilia hacia el montaje paralelo entre París y Venecia que se da porque ambas Anna Oz coexisten y una de ellas decide matar a la otra. Les juro que es más interesante contada que vista.

Viajes por Italia: *Palermo-Milano solo andata* y *La mia generazione*

Las dos son italianas y las dos tratan el traslado forzado de una persona desde el sur del país hasta Milán. El resto no puede ser

más distinto. En *Palermo-Milano* el trasladado es un testigo protegido, un contador de la mafia que debe testificar en un juicio. La película está hecha para demostrar que el cine italiano está en condiciones de hacer cine de acción como el mejor. Es verdad que las escenas de tiroteos están bien filmadas y que un aire de profesionalismo rodea toda la película. Pero esta es la de las que merecen estar en el rubro "cine innecesario". ¿Para qué tanto esfuerzo en hacer algo que los norteamericanos pueden filmar con las manos atadas y de lo que ya estamos cansados? *La mia generazione* (ver el destacado en la página 6), en cambio, no solo es una película superior; fue la mejor película en competencia, cosa que resultó clara para todo el mundo excepto para los miembros del jurado (o al menos para su mayoría). Cuenta el traslado de un preso político hasta Milán para estar con su novia durante un mes: es un permiso temporario, ya que ha pasado tres años encarcelado de una condena total de treinta. Durante el viaje entabla relación con el oficial de policía que lo escolta, aparentemente un policía "bueno". *La mia generazione* está ambientada en 1983 y trata del momento en que los guerrilleros están oficialmente derrotados y comienzan a reflexionar sobre la racionalidad de sus actos, al tiempo que la barbarie de los vencedores da lugar a nuevas formas de opresión que no excluyen el chantaje. Silvio Orlando (el policía) recibió inobjetablemente el premio al mejor actor aunque la nobleza y dignidad de Claudio Amendola (el preso) también podría haberlo merecido. Las imágenes en las que la novia del preso (Francesca Neri) camina con una tristeza infinita las calles de Milán son de los momentos más bellos de todo el festival. *La mia generazione* es una película que avanza sin prisa pero sin pausa, con una solidez poco frecuente en el cine de cualquier latitud, que se toma todo el tiempo que necesita para contar una historia apasionante y que permite adentrarse en los personajes hasta el fondo. Mereció los premios que le otorgaron los jurados de la OCIC y la FIPRESCI, pero no la indiferencia del jurado oficial.

Teatro como en el teatro: *El perro del hortelano* y *Detrás de la ciudad prohibida*

Las dos películas que se tironearon el favor de los jurados (en partes iguales hasta el renunciamiento histórico de Elsa Martinelli) tienen en común una sola cosa: el teatro. La película de Pilar Miró se basa en los versos de Lope de Vega, respetando precisamente eso: que son versos. Busca airearlos: viene del teatro y va al cine. La claustrofóbica (en realidad sería claustrofílica) película china hizo el camino inverso: de su guión, el propio autor y director, escribió una obra de teatro que no pienso ver. *El perro del hortelano* es alegre, movediza y pícaro; su vestuario es espectacular y la musicalidad de los versos de Lope de Vega es difícil que sea superada por cualquier guionista actual. Pero más allá de estas innegables virtudes hay algo poco riesgoso en la película (no creo que filmar un clásico en verso sea riesgoso sino todo lo contrario), algo que definitivamente no ensancha las posibilidades del cine. Además, reconociendo que esto es secundario, el eterno problema español de sincronización entre los labios y el sonido se hace más molesto en una producción como esta, que se basa tan fuertemente en el texto. Simpatizo lejanamente con *El perro del hortelano* pero no con su contrincante oriental. *Detrás de la ciudad prohibida*, la película china, narra las penurias de los gays que se dan cita en los baños públicos. Uno de ellos es detenido por un policía con el cual comparte toda una noche de interrogatorios. El esquema según el cual dos personas se enfrentan en desiguales relaciones de poder, en un lugar cerrado y sin más recursos que hablar extensamente del pasado (esto me hace recordar vagamente a *La muerte y la doncella*, de Polanski) se me hace más efectivo para el teatro que para el cine. Por otra parte también hace casi inevitable que derive hacia algún psicologismo simple, como cuando el gay recuerda sumirse en la teta de su madre a una edad no adecuada para ello. No sé si fue la intención del director pero uno no puede dejar de pensar —debido a la estructura cerrada de la obra, digo de la película— en que aquí hay ecuaciones del tipo: madre posesiva = homosexualidad en puerta. Para psicoanálisis ingenuo, el Hitchcock de *Cuéntame tu vida*.

Lo innecesario: *Caught*, *Tranvía a la Malvarrosa*

Si algo tienen de bueno los festivales (y ese algo justifica la existencia del de Mar del Plata para los años venideros) es que permiten constatar la existencia de un cine distinto del que estamos acostumbrados a ver cotidianamente; mejor o peor, pero distinto. Es por eso que resulta más molesto que nunca cuando lo que se exhibe es la modificación mínima de un patrón archiconocido. *Tranvía a la Malvarrosa* es una repetición de clisés que hablan del tránsito de la adolescencia a la juventud, amistad con una puta incluida, enmarcados en el ámbito represivo del franquismo. Solo una escena me causó mucha gracia: el protagonista asiste a unos cursillos de cristiandad al final de los cuales algunos enloquecidos miembros del Opus Dei gritan cada vez más enfervorizados: “¡Viva la Virgen!”, “¡La Virgen es mi novia!”, “¡La Virgen es mi puta!”. Todo el resto es la galería habitual de pintoresquismos relacionados con este tipo de películas, no demasiado bien filmados.

Caught se vende a sí misma como representante del cine independiente norteamericano. Lo que es —un triángulo amoroso con ribetes sociales y final trágico— no supera lo que sería un telefilm digno, y hace pensar que, si la alternativa al cine mainstream es este cine rutinario, ejecutado con eficiente profesionalismo, nuestras esperanzas son pocas. Pero no todo lo que pasa al costado de la gran maquinaria es desdeñable.

Agradables sorpresas: *Sotto voce* y *The Disappearance of Finbar*

Estas dos películas, que no se parecen en nada, me hicieron salir del cine con la misma agradable sensación: la de que el cine no ha muerto, que siempre es posible pensarlo y repensarlo, tomar algún punto de partida conocido y, en lugar de transitar el camino de siempre, intentar otro, que sorprenda al espectador.



Vincent D'Onofrio y Renee Zellweger en *The Whole Wide World*



Emma Suárez en *El perro del hortelano*

Sotto voce, del debutante Mario Levin, es comentada extensamente en la página 50. Solo quiero incorporarla a este contexto: comienza con un enigma que remeda a los del policial negro y termina en una nota melancólica. ¿Cómo hizo Smith para matar a aquel hombre que solo veía una película y sufrió un ataque al corazón? La incógnita se diluye hacia la mitad de la película, cuando, —en una escena memorable—, comprendemos, junto a los personajes que interpretan maravillosamente Lito Cruz y Norma Pons, que Smith es un sujeto de una nobleza innegable y que aquel hombre simplemente murió de un ataque al corazón. Levin ha pensado en los problemas del cine argentino y ha encarado su película con plena conciencia de lo que es filmar. Un caso especial es el trabajo con los actores (este es el festival en que Lito Cruz le tapó la boca a *El Amante*), que ha dado resultados excelentes, con la debida excepción de Patricio Contreras, el único actor que viene con película propia. La disolución de nuestras expectativas, reemplazadas adecuadamente por un sentimiento inesperado, es un camino que en la irlandesa *The Disappearance of Finbar* es llevado a un caso extremo. Finbar, un joven de un pequeño pueblo irlandés, es empujado metafóricamente y físicamente desde un puente por la falta de perspectivas y la angustia adolescente. Lo notable es que el cuerpo nunca aparece y su desaparición se convierte en un mito. Algunos años después, su mejor amigo, Danny, recibe un llamado desde Suecia. Finbar le cuenta que desde el puente cayó sobre un camión que cargaba remolacha y se dirigía a los países nórdicos. Danny, sin muchos datos, viaja en su búsqueda. Lo que pintaba como una película realista con apuntes sociales se convierte en un viaje delirante. La película cambia el tono cada dos escenas, dejando al espectador placenteramente perplejo. Un punto culminante es cuando discute con dos suecos que aducen que el tango es un invento de su país. “¿No lo inventaron los argentinos?”, pregunta Danny ante la mirada incrédula de los suecos. Luego hace dedo

Los premios

La puja central por el Ombú de Oro quedó reducida a dos películas: *El perro del hortelano* de Pilar Miró y *Ding Gong Xi Gong (Detrás de la ciudad perdida)* del chino Zhang Yuan, quien finalmente fue compensado con el Ombú de Plata al mejor director y al mejor guión.

La película de Pilar Miró era candidata antes de ser exhibida: el apoyo de España al festival, la presencia de una fuerte delegación y las características del premio (625 mil dólares destinados a una coproducción con la Argentina) la hacían favorita. Lo malo es que, a pesar de que la película de Pilar Miró estaba bien, fueron estos criterios extracineamatográficos los que terminaron pesando. En declaraciones hechas en un programa de televisión, uno de los jurados, Manuel Antin, reconoció que el de la coproducción era uno de los argumentos fuertes para el premio. Esto no solo es inadmisibles desde lo puramente estético sino que compromete seriamente el futuro del festival. Sabiendo que, fundamentalmente, las películas españolas pasan a ser el caballo del comisario, ¿qué interés van a tener otras cinematografías en enviar films para competir en inferioridad de condiciones?

El consenso generalizado decía que la mejor película que había entrado en competencia era la italiana *La mia generazione*, a la que el jurado ignoró casi por completo. Afortunadamente, los miembros de la OCIC y de la FIPRESCI hicieron justicia. El jurado oficial solo le dio el premio a Silvio Orlando como mejor actor, algo inobjetable, aunque aparecían en la discusión, según mi entender, Lito Cruz por cualquiera de las dos películas en las que actuó y el compañero de Orlando, Claudio Amendola. El Ombú de Plata a la mejor actriz fue para Renee Zellweger, cosa que no admite ningún tipo de discusión (de hecho fue uno de los dos premios que el jurado oficial votó en forma unánime).

Mis votos habrían sido así;

Ombú Amante de Oro al mejor largometraje: *La mia generazione*.

Ombú Amante de Plata al mejor director: Alejandro Agresti por *Buenos Aires viceversa*.

Ombú Amante de Plata a la mejor actriz: Renee Zellweger por *The Whole Wide World*.

Ombú Amante de Plata al mejor actor: Lito Cruz por *Sotto voce*.

Ombú Amante de Plata al mejor guión: Wilma Labate, Sandro Petraglia, Paolo Lapponi y Andrea Leoni por *La mia generazione*.

Ombú Amante de Plata al mejor largometraje de Iberoamérica: *Sotto voce*, de Mario Levin.

Premio especial del Amante: *The Disappearance of Finbar*, de Sue Clayton. Mención a Ramiro Aisenson, por la fotografía de *Buenos Aires viceversa*.

Mención por dirección de arte a *El perro del hortelano*.

Los premios del jurado fueron:

Ombú de Oro al mejor largometraje: *El perro del hortelano*.

Ombú de Plata al mejor director: Zhang Yuan por *Detrás de la ciudad prohibida*.

Ombú de Plata a la mejor actriz: Renee Zellweger por *The Whole Wide World*.

Ombú de Plata al mejor actor: Silvio Orlando por *La mia generazione*.

Ombú de Plata al mejor guión: Wang Xiabobo y Zhang Yuan por *Detrás de la ciudad prohibida*.

Ombú de Plata al mejor largometraje de Iberoamérica: *Buenos Aires viceversa*, de Alejandro Agresti.

Premio especial del jurado: *Kriegsbilder*, de Heiner Stadler.

Mención a Zhang Jian por la fotografía de *Detrás de la ciudad prohibida*.

Mención por dirección de arte a Pierre Louis Thevenet por *Tranvía a la Malvarrosa*. ■

GN

y se sube al camión de un finlandés. Le cuenta la conversación y el finlandés le dice: "¡Qué brutos son los suecos; hasta los niños saben que el tango lo inventaron los finlandeses!" *The Disappearance of Finbar* es una película sin mensajes ni estructura: un extraño viaje cinematográfico que es puro placer y que, en sus momentos más absurdos, recuerda al Aki Kaurismaki de *Leningrad Cowboys Go America*.

Mainstream y alrededores: *The Secret Agent* y *The Whole Wide World*

The Secret Agent es una película inglesa que podría ser una película norteamericana tratando de parecer una película inglesa. Está basada en la novela de Conrad y dirigida por el director de *Carrington*, Christopher Hampton. Tiene un elenco lujoso en el cual se destacan Patricia Arquette y Robin Williams. La primera por sus dotes actorales a las que nos tiene acostumbrados y el segundo por las razones opuestas. Williams (que no aparece en los créditos, supongo que por algún problema contractual) parece haber recibido una tortilla de lextanil para actuar. Lo gracioso es el momento en que el efecto de la pastillita rosa se le pasa y, súbitamente, comienza a hacer monerías. Hampton consigue que la narración avance como caminando en el fondo de una pileta llena de agua. Pulcro tedio. En cambio, *The Whole Wide World*, del debutante Dan Ireland, resultó otra de las agradables sorpresas. Norteamericana por donde se la mire, en virtudes y defectos, narra la relación entre Bob Howard, el escritor de las novelitas de Conan, y una maestría tejana. Los vínculos entre los personajes, la forma de contar y el pathos trágico de la película son claros deudores de lo mejor del cine americano y eso quiere decir que no se parece en nada a lo que Hollywood hace hoy. Vincent D'Onofrio va descubriendo las facetas más oscuras de su personaje (un declamador viril, casi fascista, que en realidad sufre de una dependencia atroz de su madre, como su amigo H. P. Lovecraft) a través de su voz, una de las más portentosas del cine actual. Renee Zellweger, premio a la mejor actriz, fue, indudablemente, la revelación del festival. Lamentablemente la película cede en

su última media hora a la tentación de sentimentalizar innecesariamente y empieza a tirar sobre el espectador demasiados atardeceres y gente llorando. Tuvo el efecto deseado en mí, que empapé un pañuelo, pero eso no implica mérito alguno. Con un final más austero estaríamos hablando de una de las grandes películas del festival.

¿No es fino?: *Cavafy*

Sin llegar a la categoría de "lo inadmisibles", la película griega *Cavafy*, que narra la vida del poeta Constantino Cavafy y su pasión por los muchachos, me resultó de lo menos interesante de la competencia. Las preferencias sexuales de los poetas pueden ser interesantes en la medida en que se entronquen dentro de su obra. La importancia de la obra de Cavafy (de la que los conocedores me hablan elogiosamente) no se advierte aquí. Al revés de una película que trata sinceramente sobre la homosexualidad, el interés por *Cavafy* solo se puede mantener desde una morbosidad homofóbica. Me explico: los planos donde Cavafy y un joven oficial del ejército griego caminan entre ruinas o médanos al atardecer, o las imágenes de los jovencitos chapoteando, serían unánimemente repudiados por cursis si la pareja en cuestión fuera heterosexual. No veo por qué no habrían de recibir el mismo repudio en este caso: un plano cursi es un plano cursi; aceptar eso es una actitud verdaderamente liberal con respecto al sexo y lo contrario es considerar a los homosexuales como seres curiosos cuyo exotismo justifica verlos de cualquier manera. Otra: Cavafy, como Lolita Torres, no besa; en la culminación de una serie de miradas eróticas, el poeta se abraza con un joven, cuidándose de mantener sus bocas a prudente distancia. Por un ejercicio de estilo que no alcanzo a comprender, el personaje de Cavafy (de quien alguien menciona su llamativa locuacidad) no emite una sola palabra en toda la película. O sea que no solo se parece a Lolita Torres, sino también a Harpo Marx.

Todo esto rodeado por la música de Vangelis, a quien alguien debería avisarle de la infinita superioridad de los violines por sobre esas espantosas máquinas que usa.

Cambio de guardia: *El sueño de los héroes* y *Buenos Aires viceversa*

Este Festival de Mar del Plata parece funcionar como una bisagra en el trayecto del cine argentino de los últimos y los próximos años. El poder simbólico de estas dos películas, la de Renán y la de Agresti, trasciende sus reales méritos, que no responden *exactamente* a este imaginario. Antes de ser exhibida, *El sueño de los héroes* se veía como una candidata segura a algún premio: la idea general era que, si la película estaba "más o menos bien", el áurea industrial que le daba su condición de tener un director con trayectoria, de ser una producción importante (tres millones de dólares), de contar con un elenco sólido y estar basada en una novela de un autor consagrado y, al mismo tiempo, de moda, la convertían en un exponente muy firme y además ensamblado en la tradición del cine argentino. *Buenos Aires viceversa*, por el otro lado, aparecía como una incógnita para muchos, no tanto por la película en sí ni por la obra previa de Agresti (todo el que la conozca sabe que muchas de las fichas a ser apostadas para una renovación de nuestro cine tienen que ser puestas en su casillero), sino por su recepción en los jurados. Finamente, la película de Agresti recibió premios de todos los jurados (el oficial, el de la FIPRESCI y el de la OCIC), mientras que la de Renán se quedó sin nada. Los premios también se correspondieron con la recepción del público, que se entusiasmó enormemente con *Buenos Aires viceversa* y que, en la entrega de premios, ovacionó más calurosamente a Agresti que a la máxima figura histórica presente, Mirtha Legrand. Un cine personal, arriesgado, renovador y joven parece tomar la posta sobre otro impersonal y anticuado. Este cambio de guardia no puede menos que ser saludado con alivio y enormes dosis de esperanza. Ahora, los matices.

Si *El sueño de los héroes* representa la despedida del cine viejo, hay que decir que es una salida digna. La película de Renán está por encima de ese "más o menos" que se le exigía como mínimo, sustentado por una historia formidable, un elenco sólido (en el que otra vez se destaca Lito Cruz, con una economía gestual muy apropiada) y un andar sin ripios. Una fotografía chatísima (especialmente en las escenas del carnaval) y algo así como falta de sangre en la narración engrosan la columna del "debe", pero al mismo tiempo certifican su condición de película argentina tradicional.

Las virtudes de *Buenos Aires viceversa* son el polo opuesto de la prolijidad media que ha alcanzado el cine nacional. Hay en Agresti una voracidad cinematográfica, un querer comerse al mundo que le da una energía inhabitual en nuestro medio. La gente de Buenos Aires, sus calles, las veredas y los techos tienen un protagonismo que se les venía negando obstinadamente. Quizá la ciudad tenía que ser redescubierta por un personaje como Agresti, que a su talento inusual une la característica de haber desarrollado su carrera muy lejos, en esa Holanda de canales y techos bajos, tan diferente de Buenos Aires. Esa mirada, extranjera y local, deslumbrada por lo nuevo y con la confianza de lo conocido, compañera de sus personajes y maniquea con sus enemigos, es lo más atractivo de esta película desapareja y concesiva. Aquí es donde a mí, admirador de la obra previa de Alejandro Agresti, me aparecen las dudas. *Buenos Aires viceversa* tiene toda la apariencia de una película de desembarco: el momento en que finalmente Agresti hace su presentación en el cine argentino para comérselo de un solo mordiscón. A diferencia de su obra anterior, aquí Agresti parece *buscar* un público, *seducir* a sus futuros incondicionales. Cómo entender si no que algún personaje, representante del Proceso, torture a ciegas y asesine a niños para luego ser apaleado por "uno de los nuestros", que una parodia de desinformación periodística sirva a Mirtha Busnelli para iluminarla y romper su dependencia con la televisión, que se incluyan clips —excelentes, pero clips— con música de Sui Generis. El problema no es el panfleto; Agresti había hecho con *El amor es una mujer gorda* una película igualmente panfletaria pero que tenía la virtud de dejar al espectador con una incomodidad persistente y molesta:

no lo exculpaba. Todo lo contrario parece suceder con *Buenos Aires viceversa*, un film que, a diferencia de, por ejemplo, *Boda secreta* o *El acto en cuestión*, corre el riesgo de ser acusado de demagógico.

Hay dos personajes en la película que le piden a Vera Fogwill que les traiga imágenes de la ciudad. Las primeras que la joven les lleva, realistas, son rechazadas por los dos viejos que reclaman imágenes placenteras. Bienvenido Alejandro Agresti a estas pampas que tanto lo necesitan, pero que su llegada no implique un cambio en su cine que se adapte a ese pedido.

Final: volvería a quemarme en la misma hoguera.

Fue duro pero lo hice: sacrifiqué muchas de las películas que tenía interés por ver en las muestras paralelas para darle prioridad a la competitiva. Los sacrificios incluyeron ver películas a las ocho de la mañana, experiencia que no resultó tan funesta como se preveía. Pero nadie rebaje a lágrima o reproche esta declaración; ya hablé de las ventajas de usar la competencia como escondite social. También es cierto que disfruté enormemente el hecho de ver una veintena de películas con el ojo crítico bien abierto. A diferencia de las muestras paralelas, que son elegidas de acuerdo con algún tipo de criterio (y que también resultaron, en definitiva, desparejas) la muestra oficial pareció más un muestrario del estado actual del cine comercial, donde conviven lo novedoso y lo rutinario, lo atroz y lo más puro. Bucear en sus aguas y buscar perlas en los márgenes —en definitiva la tarea de un crítico—, es un trabajo que volvería a hacer gustoso. Pero denme un año para descansar. ■

Anna Oz, Francia, 1996, dirigida por Eric Rochant, con Charlotte Gainsbourg, Gérard Lanvin y Sami Bouajila.

Buenos Aires viceversa, Argentina-Holanda, 1996, dirigida por Alejandro Agresti, con Vera Fogwill, Fernán Mirás, Mirtha Busnelli y Carlos Roffé.

Canción desesperada, Argentina, 1996, dirigida por Jorge Coscia, con Maximiliano Guerra, Rodolfo Ranni y Valeria de Luque.

Caught, EE.UU., 1996, dirigida por Robert M. Young, con Edward James Olmos, María Conchita Alonso y Arie Verveen.

Cavafy, Grecia, 1996, dirigida por Iannis Smaragdis, con Dimitris Katalifos, Vassilis Diamandopoulos y Malya Lyberopoulou.

Lorca - Death in Granada, EE.UU., 1996, dirigida por Marcos Zurinaga, con Esai Morales, Andy García y Edward James Olmos.

Ding Gong Xi Gong, China, 1996, dirigida por Zhang Yuan, con Si Han y Hu Jun.

El perro del hortelano, España, 1996, dirigida por Pilar Miró, con Emma Suárez, Carmelo Gómez y Fernando Conde.

El sueño de los héroes, Argentina, 1996, dirigida por Sergio Renán, con Germán Palacios, Soledad Villamil, Lito Cruz y Fernando Fernán Gómez.

Kriegsbilder, Alemania, 1996, dirigida por Heiner Stadler, con Herbert Knaup, Peter Franke y Özay Fecht.

La mia generazione, Italia, 1996, dirigida por Wilma Labate, con Silvio Orlando, Claudio Amendola y Francesca Neri.

Lulu, Canadá, 1996, dirigida por Srinivas Krishna, con Kim Lieu, Clark Johnson y Michael Rhoades.

Palermo-Milano solo andata, Italia, 1996, dirigida por Claudio Fragasso, con Giancarlo Giannini, Raoul Bova y Stefania Sandrelli.

Passage à l'acte, Francia, 1996, dirigida por Francis Girod, con Daniel Auteuil, Patrick Timsit y Anne Parillaud.

Sotto voce, Argentina, 1996, dirigida por Mario Levin, con Lito Cruz, Patricio Contreras y Norma Pons.

The Disappearance of Finbar, Gran Bretaña, 1996, dirigida por Sue Clayton, con Luke Griffin, Jonathan Rhys Myers y Sean Lawror.

The Secret Agent, Gran Bretaña, 1996, dirigida por Christopher Hampton, con Bob Hoskins, Patricia Arquette y Gérard Depardieu.

The Whole Wide World, EE.UU., 1996, dirigida por Dan Ireland, con Vincent D'Onofrio, Renee Zellweger y Anne Wedgeworth.

Tranvía a la Malvarrosa, España, 1996, dirigida por José Luis García Sánchez, con Liberto Rabal, Jorge Merino y Sergio Villanueva. ■

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: llévelo a casa y conéctelo, e inmediatamente, estará al mando.



Con el microprocesador
PowerPC

W Para Windows  Mac OS

INTERNET

 **Apple**

Datamac Argentina

Llame Gratis: 0-800-44MAC

Línea Directa: 314-1212

Macintosh Performa

Ricos, famosos y desconocidos

por Gustavo J. Castagna

Veinticinco films integraron la sección "Detrás de la cámara", dedicada a las películas que ya participaron en otros festivales durante el presente año. En la muestra estuvieron nombres conocidos que a esta altura no necesitan presentación (Saura, Camus, Aranda, Loach, Lombardi) y otros que ya mismo merecen un reconocimiento masivo (Ripstein, de Oliveira), logradas óperas primas de gente famosa (Al Pacino) y de desconocidos (Hettie MacDonald) y varios aportes de cinematografías de difícil acceso comercial (Colombia, China, Japón, Hong Kong). Dentro de esa variedad hubo películas destacables y alguna de ellas podría incluso postularse como la mejor del festival (Profundo carmesí de Arturo Ripstein, Secretos y mentiras de Mike Leigh —ver reseñas en la página 7—). También hubo otras que podrían incluirse entre las grandes decepciones del evento, pero el lector se enterará de este tema un poco más adelante.

"Detrás de la cámara", como todas las muestras paralelas del festival, contó con la aprobación de los espectadores. Era previsible que concurriera mucha gente a ver los films de Loach y de Saura, pero sorprendió encontrarse con una sala llena ante la exhibición de una película rigurosa y nada concesiva como Party, o frente a las desconocidas películas provenientes de Oriente, o ante una producción de escasos atractivos comerciales como la italiana Hotel Paura. Looking for Richard, de Al Pacino, fue la primera película exhibida de la sección y, debido a los conocidos problemas de organización, Secretos y mentiras fue la última y la que cerró una de las muestras donde se mezclaron las aprobaciones y rechazos hacia los films proyectados. En "Detrás de la cámara" también participaron tres films argentinos ya comentados en la revista: Sol de otoño de Eduardo Mignogna, El dedo en la llaga de Alberto Lecchi y Flores amarillas en la ventana de Víctor Ruiz. Por razones operativas y organizativas de las que nos hacemos cargo Alejandro Ricagno y quien escribe estas líneas (acaso contagiados por el mismo festival), no pudimos ver cuatro films del total seleccionado, por lo que quedan pendientes las reseñas de Bwana de Imanol Uribe, Tu nombre envenena mis sueños, la última película de Pilar Miró después de El perro del hortelano, el film checo Kolja de Jan Svěrák y Some Mother's Son, ópera prima de Terry George, de origen irlandés y de inminente estreno. Con las debidas disculpas del caso, pasen, lean y discutan.

Adosados, España, 1996, dirigida por Mario Camus, con Antonio Valero y Ana Duato.

Poco puede agregarse a todo lo que se ha dicho sobre Mario Camus, un director con puntos muy altos en su filmografía (*Los santos inocentes*, *La colmena*), que también realizó grandes bodrios (*La vieja música*) y que hizo trabajos para la televisión (*Fortunata y Jacinta*), un Lorca en teatro filmado (*La casa de Bernarda Alba*) y films rescatables con el cadáver de Franco todavía caliente (*Los días del pasado*). *Adosados* parte de una excusa argumental novedosa: a raíz de la muerte de Bobo comienza a desmoronarse el equilibrio y la convivencia de una familia. El esposo intuye que la mujer le es infiel, descubre la rutina del trabajo y entabla una particular relación con un ruso alcohólico; mientras tanto, los hijos de la pareja preguntan por el pobre Bobo, el perro de la familia. El marido carga con la culpa de la muerte del can. Frente a esta increíble historia, Camus toma al animal como si fuera el McGuffin de Hitchcock y cuenta su película con un tono serio, pretencioso y grandilocuente. Al terminar el film se percibe que el viejo Mario nos metió el perro.

GJC

Bajo la piel, Perú, 1996, dirigida por Francisco Lombardi, con Ana Risueño y José Luis Ruiz.

Discreta película del ex dirigente de fútbol y realizador de *La ciudad y los perros*, *La boca del lobo* y *Caidos del cielo*. Un policial que arranca más que bien, con cierto aire mortuorio logrado por la elección de excelentes locaciones que representan a un pueblo fantasma en el Norte de Perú. Pero luego el film comienza a decaer y, más allá de las explicaciones didácticas, Lombardi no puede conectar los hechos policiales (una serie de crímenes) con las antiguas leyendas incaicas (las jóvenes son degolladas y se les arrancan los ojos) con las que esos asesinatos tienen relación. A partir del romance entre el policía a cargo del caso y una extraña patóloga española, *Bajo la piel* se transforma en un policial autoconsciente al estilo de los de John Dahl, soberbio, pedante y vacío. Película claramente partida por la mitad: su primera parte está dirigida por un conocedor de la narración

cinematográfica, y la segunda, por un Julio Grondona con la cámara en la mano.

GJC

Hotel Paura, Italia, 1996, dirigida por Renato de María, con Sergio Castellito e Iaia Forte.

Primera película de Renato de María, realizador proveniente de la RAI que incursionó en el video y en la danza y filmó un documental con Sting sobre el Amazonas (!). En *Hotel Paura* no hay ecología ni culpa británica sino una historia simple acerca de un personaje común que de un día para el otro se queda sin casa, sin trabajo, sin esposa y sin hijo y se va a vivir al "Hotel Paura"... un subterráneo. Extraña mezcla de obra de teatro a lo Roberto Cossa con *Subway* de Luc Besson, con injustificados tiempos muertos y canciones pegadizas, la película no logra definir su propuesta estética. Lo único que salva algunas escenas del film es el rostro cadavérico de Sergio Castellito. El año que viene se estrena por acá y la distribuirá Imagen Satelital. Espere que la pasen en Space.

GJC

Hu-du-men, Hong Kong, 1996, dirigida por Shu Kei, con Josephine Siao Fong Fong, Anita Yuen y Daniel Chan.

Cine comercial de Hong Kong con una estrella femenina de nombre interminable encabezando el reparto. Tercera película de Kei, un culebrón del Oriente con la clásica historia de la actriz de ópera que dejó a un lado los afectos (un hijo nunca reconocido) por el éxito de su carrera. En medio de múltiples conflictos paralelos y varios números de ópera cantonesa con propósitos didácticos, *Hu-du-men* parece un teleteatro argentino de un año de duración resumido en noventa minutos. Una película agradable y simpática en el mejor sentido de la palabra, y liviana y superficial como un postre dietético chino.

GJC

Ilona llega con la lluvia, Colombia, 1995-96, dirigida por Sergio Cabrera, con Margarita Rosa de Francisco e Imanol Arias.

La peor película de las veinticinco que vi en Mar del Plata. Una decepción



Beautiful Thing

**Gran Bretaña, 1996
Hettie MacDonald
Con Linda Henry y Glen Berry.**

De todos los films de temática gay del festival —la premiada *Ding Gong Xi Gong*, que no vi pero que según sus enemigos es de un psicologismo pedestre que sospecho cierto; la griega *Cavafy* y su exterioridad postal; las pocas virtudes y los golpes bajos de la comedia italiana *Uomini, uomini, uomini*—, *Beautiful Thing* es la única que consigue ampliamente su objetivo: contar una pequeña historia de amor gay entre dos adolescentes ingleses de clase baja, sin erigirse en panfleto y logrando una inmediata empatía con el público en general. Su falta de pretensiones la adscribe al género de película menor con grandes personajes cálidos y simpáticos, a la manera de *Esperando al bebé* de Frears, con la que comparte el tono y la generosidad en el retrato de grupos humanos. La inocultable ingenuidad en la resolución de los conflictos funciona como ventaja; al estar a la vista no resulta forzada sino acorde con la frescura que la habita. Su directora, la debutante Hettie MacDonald, sostiene firme la cuerda de la comedia costumbrista, evitando desbarrancarse en el tremendismo. Si sumamos la excelencia de sus actores —mención especial para la madre, Linda Henry, y para la negra que quiere imitar a Mama Cass—, la juventud y el look nada glamoroso ni estereotipado de sus protagonistas a su democrática apuesta a favor de la diversidad sexual sin reducirla al gueto, el resultado es un film que contagia alegría y amabilidad. La misma que se reflejaba en el rostro de todos los espectadores a la salida del cine. ■

AR

total, si la comparamos con *La estrategia del caracol*, el film anterior de Cabrera. Una historia incomprensible, interminable y sin ningún atractivo, sometida al cambalache de la coproducción (director colombiano, actores españoles y latinoamericanos, los argentinos Goldenberg y Bacalov en el guión y la música). *Ilona llega con la lluvia* carece de todo poder de síntesis, salvo cuando se trata de explicar las motivaciones de los personajes (tres aventureros que se separan y vuelven a encontrar en un burdel de Panamá recreado como en una película Hollywood-bananera con Carmen Miranda), que merecerían ser aclaradas. En la segunda mitad del film, la inclusión del personaje de Pastora Vega constituye otra de las concesiones que caracterizan a esta coproducción. Abrí el paraguas antes de que te agarre.

GJC

Libertarias, España, 1996, dirigida por Vicente Aranda, con Ana Belén y Ariadna Gil.

Una sorpresa. Esperaba poco y nada de un director que nunca realizó una película interesante. Aranda vuelve a la Guerra Civil Española contando

una historia fuerte y realista sobre un grupo de mujeres anarquistas que integran la Organización Mujeres Libres. Ejemplo de cine mainstream español, *Libertarias* acumula virtudes y defectos en su desarrollo pero transmite una garra y una felicidad nunca vistas en los films del realizador (*Tiempo de silencio*, *Si te dicen que caí*, *Amantes*, *El amante bilingüe*). La masacre final de las mujeres fue la escena más impactante, trágica y sangrienta que vi en el festival. Ana Belén, Victoria Abril y Ariadna Gil, como casi siempre ocurre, están bárbaras.

GJC

Trojan Eddie, Gran Bretaña, 1996, dirigida por Gillies Mackinnon, con Stephen Rea y Richard Harris.

Un *Padrino* british sin flema. Extraña película sobre un grupo de gánsters del suburbio cuyas complicadas relaciones llevan a la traición y el engaño. Los climas enfermizos y asfixiantes provocados por la tensión que se establece entre los personajes principales y la mejor interpretación de Stephen Rea hasta hoy son los puntos atractivos de este film del



Party

Portugal, 1995
Manoel de Oliveira
Con Irene Papas y Michel Piccoli.

A los 90 años el portugués Manoel de Oliveira sigue haciendo un cine hermético, personal y de difícil comprensión. Lejos quedaron los tiempos de *Aniki-Bobó* (antecedente del neorrealismo), ya que en los últimos años el viejo Manoel continúa buceando en las relaciones problemáticas entre el cine y el teatro. *Party* es una película hipnótica en la que el director despliega su sabiduría a través de parlamentos y charlas interminables y de infinitas simetrías minuciosamente elaboradas desde la puesta. Es una película perfecta hasta en los mínimos detalles, a lo que se suma la frialdad y el distanciamiento de las interpretaciones de Piccoli, Papas, Silveira y Rogerio Samora y la inútil búsqueda de un conflicto menos sutil que altere la vida de los personajes. Pese a la ausencia de afectos que transmiten los personajes y a su puesta geométrica, *Party* es una película placentera y, además, digna de ser estudiada plano por plano. El momento humorístico del final —anticlimático y ajeno al tono intelectual de *Party*— es el único que carece de las propiedades hipnóticas del film. ■

GJC

desconocido Mackinnon. En cambio, cada aparición de Richard Harris obliga a celebrar la paliza que le diera Gene Hackman en *Los imperdonables*.

GJC

Unwelcome Lady, China, 1996,
dirigida por Gu Rong, con Su
Songzi y Tao Zeru.

El prestigio internacional que han logrado en los últimos años algunos realizadores chinos ha provocado que se tienda a sobrevalorar en bloque

todas las películas de esa procedencia. *Unwelcome Lady*, segundo largometraje de Gu Rong, es un relato ambientado en su mayor parte durante los años de la llamada Revolución Cultural y narra la historia de una ex prostituta casada con un conductor de triciclos que al ser descubierta su anterior profesión sufre diversas humillaciones que culminarán trágicamente. Si en su primera parte el film tiene algunos aciertos en su descripción en tono de comedia costumbrista de la vida cotidiana en un barrio chino, al volcarse en su segunda mitad al



Village of Dreams / Eno Nakano Bokuno Mura

Japón, 1996
Higashi Yoichi
Con Keigo Matsuyama y Shogo Matsuyama.

A los que ignoramos casi todo sobre el cine japonés contemporáneo, hay un par de cosas que nos llaman la atención en las películas que tenemos ocasión de ver. Una es la fotografía, que usa planos fijos y una gama de verdes y azules que da un resultado muy placentero. Otra es el humor (y esto parece remontarse a viejos tiempos): mientras los chistes de los adultos son pueriles, la seriedad de los niños resulta muy cómica. Aquí, dos hermanos gemelos que ilustran libros infantiles recuerdan su infancia a través de otros dos gemelos, unos renacuajos simpatiquísimos. La película se orienta a describir estados de ánimo muy precisos en situaciones poco espectaculares y tiene una moraleja que no recuerdo haber visto en el cine: es muy bueno malcriar a los chicos porque luego se transforman en gente de bien, algo que parece insólito en cualquier latitud pero convincente si el espectador fue un chico malcriado. ■

Q

terreno del melodrama, se desbarranca irremediamente. Una película mediocre con muy escasos momentos de interés.

JG

Entre Marx y una mujer desnuda, Ecuador, 1996, dirigida por Camilo Luzuriaga, con Arístides Vargas y Felipe Terán.

Este curioso film ecuatoriano de Camilo Luzuriaga se basa en una compleja novela de Jorge Enrique Adoum. Director y guionista adaptaron ese ácido retrato de un grupo de jóvenes comunistas en el Ecuador de los 60 mediante una ficción dentro de la ficción que fragmenta los núcleos temáticos de un film por demás ambicioso. Luzuriaga parece luchar contra una retórica que quiere criticar y que a veces lo vence. Cuando lo consigue afloran sus virtudes. Jugosos apuntes sobre el choque entre la intelectualidad utopista y la realidad de su país, certeras críticas a la dirigencia que desconfía de los jóvenes y una cálida mirada a los conflictos entre lo político y lo amoroso compensan parlamentos solemnes y ecos de realismo mágico que se cuelan en la visualización de la novela que estructura el film. Es un hallazgo ese Marx que habla alemán durante toda la película para terminar entablando con el escritor (suerte de alter ego del director preguntándose por la coherencia del relato) un desopilante diálogo en castellano en uno de los mejores finales que he visto en años. En ese encuentro desacralizador aparece tardíamente el humor, elemento que Luzuriaga hubiera debido utilizar más a menudo, ya que en ese territorio —y en las secuencias intimistas— es donde se maneja con mayor fluidez.

AR

Carla's Song, Gran Bretaña-España, 1996, dirigida por Ken Loach, con Oyanka Cabezas y Robert Carlyle.

Después de *Tierra y libertad*, Ken Loach vuelve al frente. Pero si en aquella lograba filmar la guerra civil española como si estuviera ocurriendo aquí y ahora, en esta su visión del enfrentamiento sandinistas-contras en la Nicaragua de los 80 jamás logra trascender la mirada superficial de un gringo políticamente correcto sobre un

conflicto que, tal como está mostrado, parece asunto terminado. Es notoria la diferencia entre la primera parte, en la que aparece el mejor Loach, moviéndose como pez en el agua y la cámara al hombro en las calles de Glasgow, y la segunda, algo así como una mala remake de *Bajo fuego*, sin ninguna intensidad ni convicción y mucho simplismo for export. No faltan bailes típicos, amores entre un inglés y una bella nativa y contras malos. Y una larga explicación final sobre las manipulaciones de la CIA en Latinoamérica que nos enseña, en versión digna del jardín de infantes "Venceremos", lo que todos los latinoamericanos sabemos y sufrimos desde hace siglos.

HB

Taxi, España, 1996, dirigida por Carlos Saura, con Ingrid Rubio y Carlos Fuentes.

Carne, pescado, mierda: *junkies*, homosexuales, negros. Una mafia familiar de taxistas elige cada noche el correspondiente menú por las calles de Madrid, y lo despacha alegremente desde un puente o de un balazo. El tema está lejos de mover a risa aunque varias de las secuencias imaginadas por Saura, a pesar suyo, sí lo hagan. Dentro de una idea argumental ingeniosa que Saura no supo tratar con ingenio, se inscribe una historia que está bien tratada: la de Dany, al que no le interesa la política ni sabe "qué es", y Paz, que al menos sabe "lo que no es: una sucia fascista" como sus padres. Esta versión de *Romeo y Julieta* en la Madrid racista e intolerante de los 90, con Ingrid Rubio y las canciones de los Gipsy Kings, justifican el viaje en un *Taxi* que, por lo demás, se pasea por gran parte de los vicios y constantes saurianas (ver *El Amante* N° 50, p. 62).

María Fasce

Les caprices d'un fleuve, Francia, 1996, dirigida por Bernard Giraudeau, con Bernard Giraudeau y Richard Bohringer.

A la salida del cine, no tenía la sensación de haber visto una película buena ni tampoco una mala. Solo sentía que no venía al caso. Un *qualité* francés de casi dos horas de duración en mitad del festival era como algo desubicado. No tenía nada que ver y por eso sufrí bastante con la



Looking for Richard

EE.UU., 1996

Al Pacino

Con Al Pacino y Harris Yulin.

Shakespeare y el cine. Pacino delante y detrás de cámara. ¿Un *Ricardo III* mejor que el de Loncraine? El invierno

de nuestro descontento no parecía augurar un glorioso verano aquella primera noche del festival. Pero desde los títulos, *Looking for Richard* se convirtió en un bólido lanzado contra todo prejuicio, arrasando a fuerza de inteligencia, talento y muchísimo humor. Cinco años le llevó a Pacino armar este collage semidocumental, suerte de *work in progress* de una puesta de la obra de Shakespeare, que merced a un extraordinario montaje consigue un ritmo sorprendente. Sin solemnidad alguna, con un vértigo vital y una didáctica envidiable, Pacino salta del registro-encuesta al falso documental, de la puesta cinematográfica a los ensayos, de las calles de Nueva York a la campaña inglesa, de la erudición al saber popular, de la perspectiva clásica a la vanguardista, del verso isabelino al rap, de la tragedia al gag, del rol de actor al de director, del sitio del conocedor al del neófito. No para jamás. Nos arrastra fascinados. Su megalomanía se integra positivamente a la obra y al espíritu del film. Quiere y consigue agotar toda aproximación posible a la pieza y al trabajo de búsqueda de los actores —excelentes todos— en pleno torbellino interpretativo. Termina por merecer corona, reino y caballo. Y se acaba por entender no solo a Shakespeare sino también las sobreactuaciones de Al en los últimos años. Ahora descubrimos que la verdadera pasión y el talento los estaba poniendo acá. A ambos lados de la cámara por igual. ■

AR

proyección, como si dos o tres cosas que uno soporta habitualmente en Buenos Aires (bodrio americano, *qualité* francesa, basura nacional) dejaran de tener autorización para ocupar espacio en las salas festivaleras.

Los méritos de esta producción ambientada en Africa en el año 1785 consisten en algunas imágenes aisladas de gran fuerza durante la primera parte, en la aparición de una tribu africana vistiendo trajes de caballeros del siglo XII y en la historia de amor que toma un rumbo interesante en la última media hora y que justifica la permanencia del espectador en la butaca. Lo demás es indiferencia provocada por un film que no tenía nada que hacer en este festival y que se asomó como anunciando que después de estos diez días nada cambiará en los cines de nuestra ciudad.

SG

Love Sick in Nana Street, Israel, 1996.

En uno de los baches de programación que tuve en el festival me metí a ver esta película por el título. Resultó ser una comedia israelí muy graciosa,

divertida pero, en el fondo, muy amarga. La historia comienza con el protagonista (una especie de Peter Falk israelí) relatándoles a dos viejos en el jardín de su casa una noche de sexo con una mujer. Les cuenta que en el máximo de temperatura ella le pide que le haga el helicóptero; él, que ignora qué demonios es eso, le empieza a soplar como un helicóptero en la oreja, y al parecer da resultado. La anécdota queda inconclusa porque uno de los oyentes se duerme o se muere, no queda claro. Así es la película. Este amor loco en la calle Nana es la historia de un atorrante que posee una estación de cable clandestina y que un día se enamora perdidamente de una mujer que llega al barrio con su novio. Una serie de situaciones absurdas concluyen con un final amargo que asomaba desde el comienzo. La sorpresa que significó para mí esta película no permitió que hiciera un análisis sociopolítico, ni que lo comparara con algún movimiento de alguna época ni que hablara de los tics de los actores porque jamás los había visto en mi vida ni los volveré a ver. Todo un alivio para poder analizar una película por sus propios méritos. ■

SG

La mirada de los otros

por Jorge García y Horacio Bernades

"Contracampo" fue una de las sorpresas del festival, por varios motivos. En primer lugar, por su mismo perfil, dirigido a mostrar un cine que es tan desconocido por aquí como en el resto del mundo, y que demostró sus valores. Con la única excepción de *La mirada de Ulises, del griego Theo Angelopoulos* (que se comenta aparte), cuyo autor está reconocido como un maestro y que, además, venía de ganar el Gran Premio del Jurado en Cannes, las demás películas seleccionadas eran no solo de realizadores ignorados, sino incluso de países que más de uno no seríamos capaces de ubicar en el mapa. Ni en el mapa real ni en el cinematográfico, y una cosa va de la mano con la otra: los países pobres tienen cinematografías pobres. Lo que "Contracampo" ayudó a verificar, de manera irrefutable, es que un cine pobre no tiene por qué ser malo. Con eso, de paso, dejó sin argumentos a los mediocres de acá, de allá y de todas partes, que justifican su mediocridad aduciendo falta de dólares. Que falten dólares puede incluso ser muy bueno, al menos en sentido metafórico: mejores o peores (pero con una media alta y más de una joyita), las películas exhibidas en la muestra estuvieron bien lejos del modelo estético impuesto por los mandamases de Hollywood, y provocaron en los fieles espectadores que colmaron la sala del Ambassador 3 un efecto de permanente sorpresa. Nadie sabe con qué se va a encontrar cuando va a ver una película de Madagascar, de Guinea-Biassau o de Irán, y nadie espera ver un plano fijo de tres o cuatro minutos de los ojos de un nativo de Siberia o una vista lejanísima de un paisaje durante parecida cantidad de minutos, como ocurre en la película lituana *Few of Us*, que también se comenta aparte. "Contracampo" sirvió entonces para confirmar una intuición fundamental: que el mundo del cine es tan ancho como el mundo, por mucho que nos quieran convencer de lo contrario Hollywood, la televisión y los distribuidores cinematográficos y sus empleados de la prensa. Ancho, rico y múltiple. Que esa comprobación haya llegado a los ojos de una decena de miles de espectadores que abarrotaron la sala viendo películas de Zimbabwe, Camboya o la India es una quimera que se hizo realidad en Mar del Plata, durante diez días de noviembre de 1996, y también una experiencia que ya está ganada. Los organizadores de "Contracampo", con el realizador Nicolás Sarquís al frente, demostraron asimismo que un festival de cine puede cumplir con la programación prevista, dentro de los horarios previstos, con proyecciones como la gente y con la presencia de los invitados prometidos, que dialogaron cara a cara, función a función, con un público interesadísimo en abrir las orejas tanto como los ojos. Diez mil espectadores chochos de la vida. Señores distribuidores: ¿están tan seguros de que el cine tiene que ser adocenado para ser negocio? Señores exhibidores: ¿qué pasaría si se abriera una salita donde se proyectasen estas películas? Señores espectadores: ¿no irían a ver en Buenos Aires los mismos films que fueron a ver en Mar del Plata? Se esperan respuestas.

Flame, Zimbabwe-Francia-Namibia, 1996, dirigida por Ingrid Sinclair, con Marian Kunonga y Ulla Mahaka.

Flame es la más políticamente correcta de las películas exhibidas en "Contracampo". La razón es muy sencilla: se trata de la mirada de un europeo (la documentalista inglesa Ingrid Sinclair) sobre uno de los temas africanos más propicios al clisé progre-simplificador: la guerra popular de liberación que convirtió a la colonial Rhodesia en Zimbabwe. Nada supera lo previsible: la guerra es justa y los colonizadores, malos; los seres queridos de una de las protagonistas mueren cuando las "necesidades dramáticas" (ese clisé) lo requieren, y están también las cuestiones de la memoria, el olvido y la traición a la causa, como en cualquier film argentino post-Proceso. También es previsible, tratándose de la película de una realizadora, que lo más "cuestionador" sea la denuncia del machismo revolucionario. Pero no: nunca será cuestionadora una película que no se cuestiona a sí misma, que disfraza la extranjería de su mirada.

HB

Macadam Tribu, Portugal-Zaire, 1996, dirigida por José Laplaine, con Lydia Ewandé y Hassane Kouyaté.

El jurado de la OCIC premió, con una mención algo excesiva, a esta ópera prima de un realizador de Zaire rodada en Mali (basta abrir cualquier diario para comprender que la situación en Zaire no es particularmente propicia para un rodaje). Como la mayoría de las películas africanas contemporáneas, se trata de una coproducción y cuenta con europeos a cargo de los rubros técnicos, lo que le asegura un acabado impecable, algo así como una "visa", parecería, para poder pasar sin problemas las aduanas extranjeras. Sobre todo si tienen una banda de sonido como la de *Macadam Tribu*, a la que Peter Gabriel ya le debe haber echado el ojo (o el oído). A diferencia de otros films africanos, esta es una película urbana y contemporánea, pero sigue siendo coral. La tribu del título es en verdad el vecindario y sus ritos cotidianos, familiares y sexuales, con abundancia de cuernos, celos y chusmeríos. Una pelucita de barrio que, a diferencia de sus primas lejanas argentinas, está viva y respira.

HB

Quand les étoiles rencontrent la mer, Madagascar-Francia, 1996, dirigida por Raymond Rojaonarivelo, con Jean Rabenjamina y Louis Vahandanitra.

Mientras que en *Po di sangui* se parte de una tradición según la cual el nacimiento de mellizos es nefasto, aquí la fatalidad es

consecuencia del nacimiento durante un eclipse de sol. El recién nacido debe ser sometido a una prueba ritual: se lo coloca en un corral de vacas, se abre la puerta y, si el bebé sobrevive a la estampida, está todo bien. Ese nacimiento se cuenta en la escena inicial, tan bella como salvaje (un eclipse de sol, una estampida y un bebé *garantizan a priori* que la escena será bella y salvaje). El chico sobrevive, pero deberá cargar con una marca, física y metafórica: la cojera de una pierna. Lo que sigue es un relato de iniciación, con el protagonista obligado al exilio y su posterior regreso a casa, ayudado por una vieja bruja ciega y un bastón-talismán. La película no carece de poesía, aunque su formato emparentable con lo que nosotros conocemos como realismo mágico y el hecho de que los rubros técnicos estén a cargo de profesionales franceses le dan cierto airecillo *for export*, realizado por la presencia del conocido Manu Katché en la banda de sonido.

HB

Picado fino, Argentina, 1995, dirigida por Esteban Sapir, con Facundo Luengo y Belén Blanco.

Ya la comentamos hace poco (*EA* N° 46, agosto 1996) y no tenemos nada nuevo que decir: se trata, para este cronista, de una de las películas más libres, inspiradas y estimulantes que haya dado el cine argentino de la década. Así nomás. La novedad es, en tal caso, que al público que la vio en Mar del Plata le gustó tanto como a quienes la vieron en su momento en la Sala Lugones, y que la película está cada vez más cerca de competir en festivales (Berlín, probablemente) y de estrenarse en Buenos Aires. En buena hora.

HB

El abuelo Cheno y otras historias, Méjico, 1994, dirigida por Juan Carlos Rulfo.

La línea paterna, Méjico, 1995, dirigida por José Buil y Marisa Sistach.

Estos dos documentales (uno corto y el otro largo) se dieron juntos, lo cual está totalmente justificado porque en ambos casos los realizadores emprenden un viaje personal por la historia familiar. En *El abuelo Cheno y otras historias* (que ya habíamos comentado en el número 46 de *EA*, cuando se exhibió en el Segundo Festival de Escuelas de Cine de la FUC) Juan Carlos Rulfo, descendiente del famoso escritor, entrevista a un montón de viejitos que conocieron a su abuelo para tratar de develar las circunstancias de su muerte a manos de otro hombre. En *La línea paterna* lo que hacen Buil y Sistach es revisar la historia de su familia a partir de las fotos del álbum y filmaciones



Gabbeh

**Irán, 1995
Mohsen Makhmalbaf
Con Abbas Syahi y Shaghayegh Djodat.**

Dentro de las cinematografías asiáticas desconocidas en estas tierras, es la iraní

la que ha logrado en los últimos tiempos un mayor reconocimiento internacional, sobre todo a partir de la obra de Abbas Kiarostami, hoy un nombre mítico para los cinéfilos de cualquier lugar. Mohsen Makhmalbaf, con una filmografía que consta de catorce películas desde 1982 hasta la fecha —en las que abundan las referencias políticas y sociales que le valieron diversos problemas con la censura de su país—, está hoy considerado el más importante director iraní después del mencionado Kiarostami.

El “gabbeh” es un tipo de tapiz persa de gran originalidad —cuyo tejido es especialidad de una tribu nómada— y en cuyo tramado están representados diversos aspectos de la vida de esa tribu.

El film comienza con el relato de una anciana sobre lo que significa el dibujo de un “gabbeh” —una romántica historia de amor— pero aquí no importa tanto la anécdota del film —en última instancia un leve pretexto argumental— sino la verdadera sinfonía de luz, color y sonido que el director, con la ayuda invaluable del iluminador, Mahmoud Kalari, y del músico, Houssein Alizadeh, desata sobre el espectador. Alejado por completo de los caminos del naturalismo, *Gabbeh* debe verse como un magnífico poema visual, dirigido esencialmente a los sentidos del espectador, de impactante sensualidad y momentos de estremecedora belleza. ■

JG

caseras. Ambos documentales tienen el tono cálido y algo nostálgico de quien bucea en las memorias más íntimas. Pero mientras que *Cheno* fascina gracias a sus casi centenarios entrevistados, todos ellos narradores orales de esos que podrían pasarse una vida entera contando historias, *La línea paterna* no logra remontar el desafío de interesar al espectador con las fotos y los fotogramas de una familia ajena.

HB

Il était une fois Beyrouth, Líbano-Francia, 1993/94, dirigida por Jocelyn Saab.

Ricagno entrevistó a la realizadora de esta película (lo cual no tiene nada de raro, porque hizo lo mismo con casi todos los invitados) y comenta que le pareció una mina piola, inteligente y encantadora (esto es menos raro todavía, porque a Ricagno el 99% de la gente que entrevista le parece piola, inteligente y encantador). La película quiere ser piola, inteligente y encantadora, y no es ninguna de las tres cosas. Una historia de ficción sin interés (dos chicas le muestran fragmentos de antiguas películas libanesas a un productor, no se sabe muy bien por qué ni para qué) sirve de excusa para hacer un repaso del cine libanés (tampoco se sabe muy bien por qué, pues los fragmentos son largos y malos). Cuenta Ricagno que la realizadora se cuestionó seriamente su película, después de verla en el festival.

Lo cual demostraría que sí se trata de una mina piola, inteligente y encantadora.

HB

Bienvenido, Welcome, Méjico, 1994, dirigida por Gabriel Retes, con Gabriel Retes y Lourdes Elizarraras.

Parece que el mejicano Gabriel Retes no tiene suerte en *El Amante* ya que, al reiterado repudio de Quintín por este film, sumo sin reticencias el mío (a propósito: cuando le dije al director que su film no me gustaba nada, me manifestó muy suelto de cuerpo que no me creía). Es que este pedante ejercicio de hacer “cine dentro del cine” a esta altura aparece bastante apollillado, por más que se lo intente actualizar incluyendo alusiones al sida. Además hay que resaltar que es la décima película del director sin contar cuatro videos. Un film —más allá del autobombo que le dispensa su director— pretencioso e irritante, cuya idea argumental presuntamente ingeniosa se agota a los quince minutos de proyección.

JG

Jaya Ganga, India-Francia, 1995, dirigida por Vijay Sing, con Asil Rais y Smirti Mishra.

Según se dice, en la India se producen anualmente alrededor de 900 películas; pues bien, uno tiene la esperanza de que el nivel promedio esté por encima de este sobrevalorado film (a muchos espectadores



Po di sangui

Portugal-Guinea-Biassau-Francia,
1995

Flora Gomes

Con Edna Dense das Neve Evora y
Ramiro Naka.

Presentada en competición en Cannes 96 y estrenada por estos días en París, *Po di sangui* es una verdadera joya y, junto con *Secretos y mentiras* de Mike Leigh, la película más noble y luminosa que este cronista vio en el festival y en mucho tiempo. Autor también del guión, el nativo de Guinea-Biassau Flora Gomes (que, aunque su nombre haga pensar lo contrario, no es una mujer sino un hombre) construye con mano maestra y enorme sofisticación una fábula sencilla que no es otra cosa que la puesta en escena de un relato oral. La historia (el éxodo de un pueblo ante la amenaza de su disolución, motivada por la llegada del hombre blanco) se presenta como un mito tradicional, una creación colectiva y anónima que una narradora de la tribu cuenta a un grupo de niños. De allí el tono *naïf* del relato, algo así como una crónica maravillosa que es al mismo tiempo una épica humana y popular y que está contada con colores vivos y cristalinos. Flora Gomes se revela como un narrador inspirado, algo así como el poeta de la tribu, y la mirada final de una niña, directa al ojo de la cámara, nos confirma que también nosotros, espectadores, somos ya miembros de ella. Si *Po di sangui* conmueve profundamente al espectador occidental es porque rebosa de un estado de inocencia plena y triunfal, un paraíso comunitario que para nosotros está definitivamente perdido. Hay gestiones para comercializar la película en la Argentina. Sería vergonzoso que ello no ocurriera. ■

HB

les gustó). Primera película de Vijay Sing, un hindú residente en París cuya obra principal se ha manifestado en el terreno de la literatura —el film es una adaptación de una de sus novelas—, es un relato que intenta fusionar sin suerte un viaje iniciático por el Ganges, con reflexiones sobre la integración cultural y la reencarnación. El resultado es un pastiche “for export” de notables reminiscencias subielianas (aquí Mario Benedetti es reemplazado nada menos que por André Bréton), que muestra una India de tarjeta postal, dedicada a los consumidores europeos.

JG

***Yndio do Brasil*, Brasil, 1995, dirigida por Sylvio Back.**

Yndio do Brasil es el octavo largometraje del brasileño Sylvio Back y el primero que vimos en Mar del Plata, recién llegados, con la lengua afuera y entrando a la sala con la película empezada, el jueves de la inauguración a las siete y media de la tarde. Lo que hace Back en *Yndio do Brasil* es yuxtaponer los más diversos materiales de archivo referidos a la cuestión india, ya se trate de propagandas gubernamentales, películas berretas de Hollywood, documentales antropológicos o pornochanchadas brasileñas. Los distintos fragmentos seleccionados se neutralizan entre sí, a tal punto de que resulta imposible extraer alguna conclusión coherente de ellos. Lo que se desprende tácitamente es que, cuando un hombre

blanco filma a un indio, toda imagen de ese indio es en realidad una imagen del hombre blanco. Una tesis tan radical como lúcida, que además tiene el mérito de ir al choque contra la corrección política actual y que dice lo suyo por puro choque (de una imagen contra otra). Sylvio, *Eisenstein Back in Brasil?*

HB

***Bab-El-Oued City*, Argelia, 1996, dirigida por Merzak Allouache, con Nadia Kaci y Mohamed Abdou.**

Del interesante paquete proveniente de Africa exhibido en “Contracampo”, el título menos atractivo fue este film argelino, quinta película de un director con una trayectoria de veinte años. La acción transcurre en un barrio de la capital de Argelia, donde se producen algunos hechos de violencia de origen político. El tono discursivo y mensajístico, la escasa dimensión dramática de los personajes y una realización chata e impersonal impiden que el film trascienda la mediocridad.

JG

***Les gens de la rizière*, Camboya-Francia, 1994, dirigida por Rithy Panh, con Peng Phan y Tom Soth.**

En las nuevas cinematografías surgidas en el mundo en los últimos años, la del Sudeste asiático se vio principalmente representada por directores vietnamitas, pero esta es la primera película

camboyana de la que tenemos conocimiento. Opera prima del director Rithy Panh, el film narra las odiseas cotidianas de una familia campesina cuyo único objetivo de vida es el cultivo y cosecha del arroz a fin de asegurar su supervivencia. Film prolijo formalmente, de narración sencilla y ritmo pausado (a la película le sobran unos cuantos minutos), es un relato sin demasiado vuelo pero resuelto con decoro y dignidad.

JG

***Ava & Gabriel, a Love Story (Ava y Gabriel, una historia de amor)*, Antillas Holandesas, 1990, dirigida por Félix de Rooy, con Nashaira Desbarida y Cliff Sang-a-jong.**

Tal vez uno de los films más extraños en esta muestra sea esta producción de las Antillas Holandesas ya exhibida en Buenos Aires en la Sala Lugones y recomendada en *El Amante*. Ambientada en Curaçao en 1948, cuando las islas aún eran una colonia holandesa, la película narra la historia de Gabriel, un pintor negro contratado para realizar un mural de la Virgen, quien elige como modelo a una profesora mulata que está de novia con un policía blanco y de la que por supuesto se enamora. El director Félix de Rooy —autor de documentales, varios cortos y tres largometrajes— traza una cáustica e irónica visión de la vida cotidiana en una pequeña colonia y sus trágicos enfrentamientos raciales, todo aderezado por el uso del papiamento, un lenguaje que incorpora voces de por lo menos seis idiomas. El estilo *naïf* de las obras del pintor es trasladado por el director a la puesta en escena, dando lugar a un film tan curioso como atractivo.

JG

***Mecánicas celestes*, Venezuela-Francia, 1994, dirigida por Fina Torres, con Ariadna Gil y Arielle Dombasle.**

Tal vez sea injusto de mi parte emitir algún juicio sobre esta película, ya que solo estuve en la proyección durante veinte minutos, pero debo decir que la cantidad de metraje visto no me provocó ningún interés. Algunos amigos que la vieron completa me aseguraron que a medida que transcurre la película mejora. Quedará para otra oportunidad determinar quién estaba en lo cierto.

JG

Few of Us

Una de las películas más insólitas de “Contracampo” y del festival. Ver reseña destacada en la página 5. ■

JG

El cine de otras mujeres

por Santiago García

Al hablar de esta sección del festival no se puede eludir el debate sobre si es necesario separar las películas dirigidas por mujeres, como si estuvieran ligadas por un nexo estrictamente cinematográfico que las distinguiera del resto. Los films que se exhibieron podían haber participado en cualquiera de las otras secciones, donde también hubo películas dirigidas por mujeres. Pero dos razones me llevan a pensar que esta sección tiene sentido. La primera es que la cantidad de films realizados por mujeres no guarda proporción con el número de mujeres que hay en el mundo; esa desigualdad se ve en todos los ámbitos del cine, desde la actuación hasta la realización. La segunda es que en este ciclo figuraron films cuyas posibilidades de difusión y distribución son escasas, por lo que este sería un cine de mujeres no oficial. Una tercera razón que es justo agregar es que la organización de esta sección fue impecable. La jefa de prensa trabajó con muy pocos recursos y estuvo allí para que no nos perdiéramos ni un reportaje, ni una conferencia de prensa. Las catorce películas programadas (quince si se suma el homenaje a María Luisa Bemberg) se dieron en su horario y día correspondientes, lo que facilitó el seguimiento de las mismas. Hubo varias realizadoras invitadas y se organizaron mesas redondas. Quizás algún día este ciclo carezca de sentido, pero por ahora es una mirada distinta del cine hecho por mujeres que no tiene difusión, ni Ombú, ni nada más que estos diez días del año.

En avoir (ou pas), Francia, 1995, dirigida por Laetitia Masson, con Sandrine Kiberlain y Arnaud Giovaninetti.

Película minimalista que sufrió un par de cortes de proyección, por lo que su objetivo de ir contando una historia con pocos elementos y hacer entrar en clima lentamente se perdió en la función a la que asistí. Con algún esfuerzo se puede reconstruir el clima a través de la cara levemente perdida de la protagonista y su aspecto de persona terriblemente normal. Lo que me pasa con esta clase de películas es que me resulta difícil rearmarlas para hablar sobre ellas. La búsqueda de la protagonista de un poco de amor que no sea una condena sino un alivio me pareció muy interesante, así como también la manera en que se construye la historia.

Loaded, Gran Bretaña-Nueva Zelanda, 1996, dirigida por Anne Campion, con Oliver Milburn y Nick Patrick.

Dirigida por Anne Campion, la hermana de Jane, resultó una gran decepción. Un grupo de jóvenes se recluye durante un fin de semana en un caserón solitario con el fin de filmar una historia de terror en video. Eso, de terror. La película se codea con varios géneros pero no se juega por ninguno; el humor es muy elemental, la idea del cine dentro del cine está desaprovechada y la ambigüedad en la que se sumerge la película desemboca en confusión, para revelarse finalmente como una manera de disimular que detrás de ella no hay nada. El mencionado paseo por los géneros solo sirve para que pase el tiempo de proyección sin que uno se decida a detestar la historia. Al final, solo queda la sensación de un gran engaño, de inútiles confesiones a cámara y golpes de efecto gratuitos. Si a esto se le agrega una intención moralizante, queda un resultado muy poco atractivo.

The Sun, the Moon and the Stars, Irlanda, 1996, dirigida por Geraldine Creed, con Elaine Cassidy y Aisling Corcoran.

Una especie de *Nafta*, comida, alojamiento pero en casa de playa y con optimismo. Unas vacaciones, dos hijas, una madre. Hay algo también de *Esta es mi vida*: la hija mayor se rebela contra el mundo y la menor es una pequeña loca falsamente madura. También hay algo de *Mi madre es una sirena*. Pero todas estas asociaciones con historias filmadas en el cine norteamericano no juegan en contra de la película, ya que esta tiene su propia personalidad. Todos los personajes son amables y la falta de pretensiones hace



Household Saints

EE.UU., 1994
Nancy Savoca
Con Lili Taylor y Vincent
D'Onofrio.

Tercer film de Nancy Savoca (*Amor verdadero*, *La caza de las feas*). Una historia rara, quebrada en dos partes. En la primera una joven es ganada por el carnicero en un juego de cartas y se casa con él. Su matrimonio es una pesadilla debido a la presencia de la suegra (Judith Malina) italiana y católica oscurantista que le hace la vida imposible. En esta primera parte, que intenta ser una comedia de costumbres, me quedé afuera ya que me provocó pánico y por el miedo no me refí ni una sola vez. La segunda parte comienza con el nacimiento de la hija Teresa (Lili Taylor), una joven que recuperará la religión de manera luminosa. Y entonces la película también se ilumina. No se sabe si la joven está loca o si es realmente una santa, pero —y ahí está lo maravilloso— uno llega a creer en Teresa. No sé exactamente cómo luce una santa, pero Lili Taylor me convenció de que lo es. Además, el film no tiene un espíritu moralista ni abandona la pequeñez de la historia para excederse en milagros, y las dudas que a uno le surgen con respecto a este personaje son las mismas que provoca cualquier otra santa de la historia, aunque el film esté insólitamente ambientado en los setenta. Los actores, en especial Lili Taylor, están extraordinarios. Y en cuanto a mi posición frente a una película religiosa, confieso que me sentí superado, no dudé ni un instante de lo que se me estaba contando, ni desconfié de las intenciones de la directora. Creo en los santos de la casa de Savoca. ■

SG

que sea una película entretenida y agradable. El fin de la niñez de la protagonista está mostrado con humor y calidez, pero sin efectismos, demagogia ni golpes bajos. Angie Dickinson hace el papel de una mujer mayor sabia, cuya libertad y excentricidad provocan desde miedo hasta admiración. Los títulos del comienzo, escritos en los azulejos de un baño, son memorables.

Between the Devil and the Deep Blue Sea, Francia-Gran Bretaña-Bélgica, 1995, dirigida por Marion Hänsel, con Stephen Rea y Ling Chu.

De todas las que participaron en la sección, la belga Marion Hänsel es la realizadora de la que he visto mayor cantidad de películas (vi cuatro cuando se realizó la muestra "La mujer y el cine" en Buenos Aires, hace más de un año). *Between the Devil...* provoca interés desde el primer momento y consigue el casi imposible objetivo de convertir a Stephen Rea en un personaje agradable. Un barco amarrado en el puerto de Hong Kong espera su lugar en el desarmadero y dentro de él un marino pasa lo que también parecen ser sus últimos días, hasta que aparece una niña que se ofrece para limpiar y ayudarlo con sus cosas. En este barco quieto surge una amistad entre ellos que introduce un poco de alegría en sus vidas.

Esta relación es el eje del film y vale la pena seguirlos en su efímero periplo por las calles hasta que el marino suba a un nuevo barco.

Hay algo que hace ruido en esta película y es un bebé. Un bebé que en un momento está a punto de morir pero se salva y luego desaparece de la historia, como si en realidad hubiera muerto pero no se hubieran animado a filmar semejante situación. La escena es muy desagradable y contradice el tono tranquilo y pausado que tiene el resto de la película.

The War Between Us, Canadá, 1996, dirigida por Anne Wheeler, con Shannon Lawson y Mieko Ouchi.

Cuenta la historia de *Bienvenido al paraíso*, de Alan Parker, pero en Canadá: la de los ciudadanos japoneses que perdieron sus derechos durante la Segunda Guerra Mundial. Un pueblo recibe la llegada de familias japonesas que les cambian definitivamente la vida a sus habitantes. La diferencia entre el film de Parker y este es la integración que se produce entre las dos culturas, pese al momento histórico. La película, que fue hecha para televisión, está dirigida por Anne Wheeler (*Bye Bye Blues*) y cuenta la historia de manera convencional; aun así, funciona muy bien y consigue emocionar. Pero más importante todavía: provoca verdadero interés por

los personajes y lo que les pasa. Una película sólida, bien narrada, que vale la pena ver para descubrir el corazón que algunas personas ponen para hacer televisión y que muchos ya no poseen para hacer cine.

Años rebeldes, Argentina-Italia, 1994/95, dirigida por Rosalía Polizzi, con Massimo Dapporto y Leticia Bredice.

Una extraña sorpresa que llegó representando al cine argentino. Una coproducción con Italia dirigida por Rosalía Polizzi. Una adolescente vive en una familia sometida a un padre estricto durante los años anteriores al derrocamiento de Perón. El atractivo reside en el personaje protagónico y en la manera en que se transmite su universo. La sexualidad de una adolescente es mostrada sin ninguna condena ni vergüenza. Este simple elemento ya la distingue del común del cine nacional, lo que habla muy mal de este. La admirada profesora del colegio, las amigas y la madre (que trata de construir algo a partir del poco espacio que le deja su marido) son personajes no habituales, alejados de cualquier estereotipo o facilismo. Una puesta de cámaras ajustada y un notable aprovechamiento de algunos interiores hacen que el film sea interesante y solo habría que objetar algún subrayado excesivo con respecto a un par de situaciones. *Años rebeldes* es una película sin logros extraordinarios pero consigue varios aciertos que la hacen válida.

¿Hola, estás sola? La joya de la sección, mi película favorita del festival. Sobre este film saldrá un reportaje a las actrices en un próximo número de esta revista. (Ver reseña en la página 5.)

Entre Pancho Villa y una mujer desnuda, Méjico, 1995, dirigida por Sabrina Berman e Isabelle Tardan, con Diana Bracho y Arturo Ríos.

Comedia mejicana picante que encara de frente la relación de la mujer con el macho mejicano. Arremete con dureza al mostrar a Pancho Villa como el modelo machista por excelencia. Pancho se le aparece al protagonista como Humphrey Bogart a Woody Allen en *Sueños de seductor*. Fue lo más gracioso del ciclo y también la única película que se puede calificar indiscutiblemente como una comedia. Más allá de las risas, que no fueron pocas, el humor del film no siempre se mantiene en un nivel óptimo. O tal vez la comedia sexual mejicana no es para mí. Lo más atractivo que tiene es el trasfondo amargo y pesimista que circula en un segundo nivel. Entre las fantasías que

se muestran en el film, la última no deja margen para el error: la mujer muere de un tiro en la cabeza. Cuando descubrimos que era una fantasía, la situación no mejora mucho: ella se queda con el hombre, sentada en la bañera, al final de un pasillo, mientras la cámara se aleja y ese macho que no ha cedido un centímetro parece recuperar el afecto de ella. La comedia termina intencionalmente mal: el machismo no ha sido vencido.

Mi último hombre, Chile, 1995, dirigida por Tatiana Gaviola Artigas, con Claudia Di Girolamo y Liliana García.

La película más floja de la sección narra la historia de una periodista de televisión y un activista político. Para contarla, la directora elige un marco abstracto, con pocos escenarios, que por momentos recuerda al peor Solanas o a Subiela. La narración es inconsistente más allá de su ambigüedad y termina por diluir cualquier interés en la película. El personaje del camarógrafo, compañero de trabajo de la protagonista, se la pasa haciendo chistes que dan vergüenza ajena. Por ahí debe haber una gran metáfora sobre el amor y la política, pero muy bien tapada por una mala película.

Jenipapo, Brasil, 1996, dirigida por Monique Gardenberg, con Henry Czerny y Patrick Bauchau.

Lo mejor de esta película es la historia. Un periodista norteamericano (el canadiense Henry Czerny) vive en Brasil y está obsesionado con la vida y la obra del padre Stephen Louis (Patrick Bauchau), un hombre comprometido con la causa de los más necesitados. A punto de sancionarse una ley que perjudicará notablemente a los pobres, el cura no hace ningún tipo de protesta ni declaración. El periodista intenta por todos los medios conseguir un reportaje que pueda evitar la sanción de la ley. Finalmente fracasa y entonces, a último momento, decide, en base a todo lo que sabe del cura, inventar la entrevista, que se publica en todo el país y evita que se promulgue la ley. Pero el conflicto ético destruye al periodista hasta que el padre sale a declarar que todo lo que él tiene que decir está en esa entrevista. Nos enteramos entonces de que al cura lo estaban extorsionando por un romance con su secretario y por esa razón no podía hablar. Finalmente el padre se hace matar antes de que se descubra la verdad. El amante va a buscar al periodista, quizá también para matarlo. Estos dos héroes son empujados a la muerte por circunstancias que los sobrepasan pero igualmente son



Le fils préféré

**Francia, 1994
Nicole García
Con Gérard Lanvin y Bernard Giraudeau.**

En la película de Nicole García la narración clásica está levemente alterada por un montaje de breves elipsis que sin resultar llamativo le dan al film una fluidez particular. Un perdedor (Gérard Lanvin) está en las últimas y busca ayuda en sus dos hermanos (Bernard Giraudeau y Jean-Marc Barr) y en su progenitor (Roberto Herlitzka), ex boxeador y ya viejo. La posibilidad de cobrar el seguro de vida de su padre sirve de excusa para el reencuentro y la aparición de una verdad escondida. Pocas veces se ha mostrado tan bien lo azaroso que es, después de todo, la paternidad y las razones por las cuales aquello que parece insalvable se puede obviar frente a la cercanía de la muerte. Los personajes y las actuaciones son impecables, en especial la del actor que interpreta al padre, cuya mirada, sobre todo en la escena del mar, es infinitamente conmovedora. También es destacable la actuación de Bernard Giraudeau, en el papel del hermano homosexual. La manera en que se resuelven las situaciones y los inteligentes y sutiles diálogos, le dan a la película una humanidad que no descarta nunca la agudeza. Los méritos finales son para Nicole García, capaz de lograr con un plano entero y a media luz una emoción sincera y que con pocos elementos resume la relación entre un padre y un hijo que no necesitan decir nada, solo sentarse juntos. Es difícil que aparezca la verdadera emoción si no está respaldada por un gran cine. ■

SG

capaces de entregarse por lo que creen justo. La falta de rigor le quita fuerza al relato y no es la ausencia de emoción lo que termina por hundir la historia original sino las desprolijidades formales de la realizadora.

Ninfa Plebea, Italia, 1996, dirigida por Lina Wertmüller, con Lucia Cara y Stefania Sandrelli.

Lina Wertmüller fue la invitada más prestigiosa de la sección y derrochó una simpatía sin límites después de la función. Pero su película, a pesar de transmitir cierto optimismo, no logró estar a esa altura. La primera parte cuenta el despertar a la sexualidad de la protagonista, tiene cierto clima parecido al *Decamerón* de Pasolini y también la estética de aquella época, lo que visualmente la mantiene entre la nostalgia y una sensación de antigüedad. Luego la película cae en una medianía que no provoca ningún interés mientras se inclina definitivamente hacia la antigüedad mencionada.

Personne ne m'aime!, Francia-Suiza, 1994, dirigida por Marion Vernoux, con Bernadette Lafont y Bulle Ogier.

Road movie francés de los noventa. Lo inusual es la cantidad de personas que se trasladan en el film. Claro que van en combi. Película azarosa, donde todo se cierra de manera divertida y simple.

Mujeres de distintas edades, consignas del feminismo dejadas un poco de lado más que nada por la confusión de las protagonistas. Nada terrible ocurre y todo parece la fuga de un grupo de tías (de las que tienen sobrinos), sin dejar por eso de ser una reivindicación de la libertad. Difícil no encariñarse con esta película. Además, hace un papel Jean-Pierre Leaud, otro punto a su favor.

Más mujeres: No solo en esta sección hubo mujeres directoras, también se destacaron en el festival las realizadoras Hettie MacDonald (*Beautiful Thing*), Sue Clayton (*The Disappearance of Finbar*), Fina Torres (*Mecánicas celestes*) y otras, sin olvidarse de las premiadas Pilar Miró (*El perro del hortelano*) y Wilma Labate (*La mia generazione*).

Esperemos que la absurda segregación que significa exhibir una serie de películas solo por estar dirigidas por mujeres (no más absurda que el hecho de que realmente no haya igualdad en la industria cinematográfica) sirva al menos para mostrar películas que no tienen posibilidades de ser estrenadas, sea por su lenguaje, por su temática (notoriamente, de las catorce películas, ninguna trataba abiertamente la homosexualidad femenina) o por su país de origen. "La mujer y el cine", mientras tanto, fue una de las mejores cosas que le pasaron al festival de cine de Mar del Plata. ■

Mañana, el cine francés

Esta nota de Emmanuel Burdeau, redactor visitante de los Cahiers du cinéma en Mar del Plata, fue escrita especialmente para El Amante. En ella, Burdeau defiende la selección de las películas incluidas en la muestra organizada por la revista francesa durante el festival. El artículo condensa lo que podría llamarse el "estilo Cahiers", iniciado en la década del 50. En la escritura de Burdeau pueden apreciarse, además de la posición de la revista respecto del cine francés actual, el tono enfático, los conceptos clásicos de los Cahiers, la aproximación ética y estética al cine tan propia de la revista, la segura audacia de ciertas frases. La traducción pierde, en cambio (a veces deliberadamente), cierto brillo propio del francés literario que es también parte de ese estilo histórico.

por Emmanuel Burdeau

Cada tanto, y hoy de manera más insistente que ayer, surge la misma pregunta: ¿la generación francesa que llega equivale a la Nouvelle Vague, es la nueva Nouvelle Vague? A este interrogante, donde en general entran más malas intenciones que curiosidad inocente, es necesario, de una vez por todas, responder que no. No, porque la Nouvelle Vague ya no existe y, según Truffaut, nunca existió. Por otra parte, ¿qué habría en común entre, por ejemplo, Godard y Chabrol? No, porque sus condiciones de aparición —la formación, en los años 50, de un grupo reunido por el amor exclusivo al cine y la crítica en los Cahiers, detrás de André Bazin, a favor de la política de los autores, contra la *qualité* francesa— fueron tan excepcionales que es más que improbable (aunque solo fuera estadísticamente) que se presenten de nuevo. No, porque entre la generación de los años 60 y esta "generación de los 90" (es el nombre que dimos a la semana de los Cahiers organizada para el Festival de Mar del Plata), aparecieron otras dos que hacen pantalla: la de los años 70, impresionante (Eustache, Pialat, Duras, Doillon), y la de los años 80,

tristísima (Annaud, Besson, Beineix, Blier). Por último, no porque estos jóvenes cineastas no se conocen entre sí. Es cierto que hay un grupo formado alrededor de Desplechin y sus compañeros del IDHEC (la prestigiosa universidad de cine francesa), con Pascale Ferran (*Petits arrangements avec les morts, L'âge des possibles*), Eric Rochant (*Un monde sans pitié, Aux yeux du monde, Les patriotes, Anna Oz*), Noémie Lvovsky (*Oublie-moi*) y ciertos actores, Emmanuel Salinger, Valeria Bruni-Tedeschi o Emmanuelle Devos. Pero no existe ningún vínculo real (de influencia, de connivencia) entre Olivier Assayas, Arnaud Desplechin, Pierre Salvadori y Laurence Ferreira Barbosa. Se dice que el cine francés está asediado y torturado a granel; y en todas partes —con tantos lamentos sinceros como entusiasmo poco disimulado— se lo declara impotente, atacado de incapacidades mayores que no dejan volver a levantarse ni siquiera a los más robustos: incapaz de anular la Nouvelle Vague, incapaz de hacer películas de género, incapaz de contar verdaderas historias, incapaz de gustar a la mayoría, incapacidad, en suma, de ser el cine norteamericano. Nos parece que

los films de esta semana de los Cahiers aportan, uno por uno (es así, de aquí en más, como se cuentan los films que importan), algunos atisbos de respuesta, algunos puntos de referencia para poner en nuestras manos de espectadores y críticos "algunos guijarros para el camino", como diría Jean-Claude Biette.

En primer lugar, el mayor, Philippe Garrel y *J'entends plus la guitare*. Hace más de treinta años que Garrel se dedica al cine, que construye una obra única, lejos de los caminos trillados del cine francés. En *J'entends plus la guitare*, tanto los personajes como los espectadores ven despuntar frente a ellos la promesa muda de un renacimiento, la esperanza sostenida de un lento remontarse hacia la luz. Cuando hace esta película, Garrel —que es un falso desinhibido— sabe hasta qué punto hemos desaprendido a mirar, cómo nuestro ojo de espectador, a fuerza de golpes y excitación, se siente pesado, cansado, a punto de apagarse. Contra esta somnolencia de nuestra mirada, paradójicamente, su cine viene a refugiarse en el vacío de los tiempos muertos y de las zonas desiertas, en la cresta de la ola. Frente al film, por la duración, por la proximidad ganada a los rostros, su textura y su relieve, se hace necesario aminorar el ritmo de la percepción, sujetar nuestra mirada embotada, no intentar leer y comprender rápidamente, sino mantenernos erguidos y guardar la distancia. La relación hombre-mujer: ¿cómo contar de otro modo lo que ya se contó cientos de miles de veces? Pregunta forzosamente godardiana, así como también garreliana. Para retomar la distinción de Bazin entre los cineastas que "creen en la realidad" y los que "creen en la imagen", Garrel cree en la realidad, con la suave obstinación que le es propia, y en la vocación del cine para revelarla. Algo poco frecuente en nuestros días.

En 1981, en ocasión de los treinta años de los Cahiers, en un número titulado *Situación del cine francés*, Serge Daney dividía este cine en dos bandos: el bando de lo crudo y el bando de lo cocido. Laurence Ferreira Barbosa, la directora de *Les gens normaux n'ont rien d'exceptionnel*, pertenece, como Pialat, a la primera categoría, que no tiene más alternativa —le guste o no— que plegarse a una sola realidad de referencia: la *rodaje*. Esa realidad debe ser terrible; debe saber provocar el peligro y los dramas para que el film que se nutre de ella conserve sus restos



La sentinelle

aún tibios. ¿Por qué este gusto por las experiencias límites? Porque, cuando la realidad falta, cuando nos parece inasible, cuando el cine dejó de saber cómo adherirse a ella (es su problema desde los años 80), el rodaje puede ser vivido como un refugio, donde encontramos al mismo tiempo la salvación y el riesgo, la esperanza de lo real y la amenaza de su desaparición. *Les gens normaux n'ont rien d'exceptionnel*, que radicaliza esta postura tomando como tema a seres que viven en una situación límite (los llamados "locos") es un hermoso ejemplo.

Lo cocido: el film de género es sin duda el emblema absoluto de esta categoría. Se suele afirmar (y es verdad) que existe una incompatibilidad entre el cine francés y el cine de género (policial, terror, comedia). Sin embargo, es cierto que hay muchas comedias exitosas (*Los visitantes del tiempo*, *Le bonheur est dans le pré*, *Cama para tres*, *Les trois frères*); pero, sea porque solo transfieren un tipo de comicidad televisiva al cine (ejemplo reciente entre otros: *Les trois frères* de los Inconnus), o porque toman como pretexto burlarse de la televisión y de todo el mundo para parecerse más a ambos (modelo perfecto: *Le bonheur est dans le pré*, de Etienne Chatiliez, realizador además de *La vida es un largo río tranquilo ¿o no?* y de *Tati Danielle*), no son buenas películas. La risa que provocan es una mala risa, vieja y triste, no una risa que inventa sus objetos cómicos, sino una risa que se despliega a partir del reconocimiento de situaciones y de tipos ya vistos y juzgados; en suma: una risa pálida e inofensiva. *Les apprentis*, de Pierre Salvadori, es un caso aparte, el ejemplar de una especie que quisiéramos ver desarrollarse. Aunque el tema —las decepciones de dos jóvenes sin empleo fijo— no es novedoso, lo que cambia aquí es que los

personajes se ríen de sí mismos, de lo cual no deberíamos alegrarnos si se tratara simplemente de autoburla, pero que, sin embargo, hace a la belleza de *Les apprentis*, porque los protagonistas, a pesar de sus taras, acceden así a la representación. Es la prueba de que no se los mira únicamente como objetos útiles para hacer reír, sino que se convierten en *personajes* (en otras palabras, que el cine les pertenece tanto como a cualquier otro). De este modo, *Les apprentis* vuelve a colocar la comedia a la misma altura que los otros géneros en tanto categoría estética. Basta observar cómo Salvadori filma el departamento habitado por los dos *losers* para sentir que reflotan los recuerdos de las mejores comedias que se hayan filmado: las de Lubitsch.

¿Cómo hacer cine hoy? Es la pregunta que *trabajan Irma Vep*, el film de Olivier Assayas (crítico de *Cahiers* de 1980 a 1986, y autor de cinco largometrajes), y *La sentinelle*, de Arnaud Desplechin (autor de *La vie des morts* y de *Comment je me suis disputé...*). Olivier Assayas, quien hace diez años dirigió un número de *Cahiers* dedicado al cine de Hong Kong, sabe mejor que nadie que en ese lugar (Hong Kong y alrededores) es donde el cine posee actualmente mayor inventiva (Kirk Wong, John Woo, Hou Hsiao Hsien, Edward Yang). Un cineasta, interpretado por Jean-Pierre Léaud (claramente el mejor actor de todos los tiempos), que tiene el proyecto de hacer una *remake* de *Les vampires*, de Louis Feuillade, contrata para el papel de Musidora a la estrella china Maggie Cheung. ¿Cómo volver a empezar lo que ya se hizo? Una de las hipótesis de Assayas es la velocidad y el tratamiento del relato en tantos flujos como personajes. Otra hipótesis, que se desprende de la anterior, es mostrar que el cine se construye en capas y estratos sucesivos, que hay que dejarse llevar por el placer del palimpsesto y la falsificación, por la alegría de la imperfección, por el goce de la impureza fundamental del cine. Como resultado, el cine revive y su misterio permanece intacto; en la última escena se muestra al equipo de filmación de Léaud una

escena que él ha montado: sonido mudo, película raspada, pintada a mano, lacerada, desgarrada (a la manera de Stan Brakhage), música agresiva. Podemos condenar este estilo de vanguardia, pero habría que ser ciego para no sentir toda la belleza de este final. En él se produce a la vez una aparición y una desaparición: lo que aparece es este film-palimpsesto que nos deja mudos; lo que desaparece es lo que calla, lo que deja en tinieblas, lo que aparenta borrar: los deseos de la actriz Maggie Cheung, el trabajo del equipo y las pasiones que lo animaron, los incidentes del rodaje. Todo esto no se ve en la pantalla, queda fuera de campo, pero todo cuenta, porque fue la materia prima de la película de Assayas, que pertenece de ahora en más al campo de nuestra conciencia. Sin la presencia en nuestro espíritu de todo lo que la hizo posible, esta escena no sería bella, sino superflua y amanerada. Pero Assayas nos invita a mirar a través de las diferentes capas del palimpsesto, a través de los estratos del tiempo que han permitido su construcción, a sentir cómo se abre toda la *profundidad* de un plano, toda su historia.

El cine es un arte impuro. Sobre esta verdad se construye *La sentinelle*. Es inútil perseguir una supuesta especificidad del cine. Por el contrario, hay que aprovechar que el cine es *al mismo tiempo* un instrumento científico, documental y artístico, que está en relación directa con la música, la literatura, la Historia, el relato en primera persona y el cuerpo. En esta película no falta ninguna de las hipótesis que hoy agitan al cine francés. Al medirse con su siglo (es decir, a grandes rasgos, el siglo del cine y del comunismo) —algo que, en la actualidad, nadie más hace (salvo quizá Godard)— construye un cine que mira a la vez hacia atrás y hacia adelante, un cine que tiene memoria (la del cinéfilo Desplechin es enorme) y futuro (*Comment je me suis disputé* acaba de demostrarlo). Porque *La sentinelle* no es únicamente una sabia exposición de combinaciones cinematográficas. Es también un film que, por el entrecuchamiento mismo de sus componentes, inventa nuevos ritmos que son frenéticos y luego calmos, histéricos y luego extenuados. De estos cambios de velocidad (la velocidad del movimiento, la velocidad del tiempo) nace la emoción. Al ver esta película, el futuro nos da menos miedo. ■

Traducción:
Flavia de la Fuente y Quintín

Miscelánea

Lo que pudimos ver de las restantes muestras: "Eventos especiales", "Expreso de medianoche", homenajes, la retrospectiva de Nouvelle Vague y los inéditos de grandes directores españoles

Festival, Italia, 1996, dirigida por Pupi Avati, con Massimo Boldi e Isabelle Pasco.

Seis temporadas atrás se estrenaron tres películas de Pupi Avati en el mismo año. El reencuentro con el realizador de *Historias de chicos y chicas* y *Regalo de Navidad* fue poco gratificante. *Festival* narra la vida de un actor de comedias de segunda categoría que decide volver al cine para trabajar en una película seria y que, pese al escaso prestigio que posee entre los críticos, ahora tiene posibilidades de ganar un premio en el Festival de Venecia. Lo mejor de la película fue observar la *cocina* de ese festival y compararlo con el que a uno mismo le tocó vivir. Las estrellas invitadas, los directores respetables (alusiones a Spike Lee, Tarantino y los Coen) y los tejes y manejes de los jurados para elegir a los ganadores importan mucho más que la avejentada historia del pobre tipo con un pasado turbio y una familia destruida que trata de volver al cine para actuar en una película más exigente que las que solía hacer. Pupi realiza un film ñoño y tonto y poco interesa si el arrepentido Franco gana o no el premio al mejor actor. Un apunte interesante de la película es la relación amorosa que el crítico de cine amigo de Franco y la mujer de este mantuvieron en algún momento de sus vidas. Esta historia elevó un poco mi ego.

GJC

Nitrato d'argento, Italia, 1995-96, dirigida por Marco Ferreri, con Eric Berger y Marc Berman.

Entre tantos homenajes y trabajos documentales relacionados con los cien años del cine, Ferreri filmó una película —independientemente de cualquier conmemoración— que habla del cine pero desde el punto de vista del espectador. *Nitrato d'argento* es un film caótico sustentado a base de sketches, muchos de ellos sin remate, que se suceden durante una hora y media sin narración alguna. En este

experimento del realizador de *La historia de Piera* y *El futuro es mujer*, sobresalen los episodios en que Ferreri disfruta dentro del caos (como la graciosa referencia a la repercusión de *La gran comilona*) que desmerecen otros momentos, como la desprolija imitación del Fellini más exterior y las apollilladas y lloronas alusiones al cine que hicieran Scola (*Splendor*) y Tornatore (*Cinema Paradiso*). *Nitrato d'argento* deja su mejor y sorpresiva escena para el final: los espectadores cantan en un castellano chapurreado, lloran y se emocionan con las imágenes de Gardel y el clásico "El día que me quieras". Estos últimos cinco minutos valen mucho más que una reciente película que apuntaba al corazón sin suerte alguna.

GJC

Fargo, EE.UU., 1996, dirigida por Joel Coen, con Frances McDormand y Steve Buscemi.

En las heladas planicies de su Minnesota natal, los Coen Bros. mueven la cámara menos que de costumbre. Sus personajes, en cambio, tejen apresurados sus intrigas siniestras, torpes y violentas desde un estado mental que se aparta poco de la oligofrenia. Hasta que aparece en escena Marge (Frances McDormand), policía embarazada que resuelve los crímenes desde su sentido común pueblerino. Ella no solo es la encargada de aliviar al espectador de tantas presencias malignas, sino también de representar a los realizadores: es una mente formal y un corazón ingenuo, perpleja ante las iniquidades y los desajustes del mundo. Los Coen siguen consolidando una ingeniería cinematográfica que mira desde arriba para producir imágenes sorprendentes y mecanismos aceitados al precio de no contaminarse nunca con las emociones. A la hora de decir algo, se refugian en la panza conservadora de Marge (¿Simpson?) para deslizar el horror que les producen bandidos, codiciosos, prostitutas e infelices. La gente, en suma.

Q

The Grass Harp, EE.UU., 1996, dirigida por Charles Matthau, con Sissy Spacek y Walter Matthau.

El cine hollywoodense más cuadrado tiene tres actos: en el primero se desarrollan paralelamente personajes con algún grado de contradicción; en el segundo estos personajes entran en conflicto; en el tercero, los conflictos se resuelven y los personajes, anteriormente enfrentados, conviven felices y en paz. De todas las cosas que molestan de esta producción zonga y sensiblera, la extensión del tercer acto, donde los piolines se van atando uno a uno con un grado de previsibilidad extraordinario, es una de las más irritantes. Cine armado siguiendo instrucciones como para la construcción de aeroplanos de madera balsa, que conocemos de memoria y que no necesitamos más.

GN

Lumière & Co., Francia-España, 1995, dirigida por Theo Angelopoulos, Wim Wenders y 38 realizadores más.

Luego de restaurar las primeras cámaras de los hermanos Lumière, a Philippe Poulet, del Museo de Lyon, se le ocurrió la idea de prestárselas a cuarenta directores de todas partes del mundo, para que realizaran un corto con las mismas limitaciones técnicas de los comienzos del cine: un plano secuencia de 54 segundos, sin sonido sincrónico y con luz natural, en un máximo de tres tomas. La fotógrafa Sarah Moon recopiló el material y entrevistó a los directores durante los rodajes. Así desfilan, entre otros, Liv Ullmann retratando a Sven Nykvist, Régis Wargnier registrando un último paseo de Mitterrand, un curioso Lelouch con un homenaje al beso en la historia del cine, un oscuro y hermoso Konchalovski reflexionando sobre la muerte, un Costa-Gavras que descubre la cámara para unos niños; Rivette, que se desconcierta con la brevedad de su corto, Wenders y sus ángeles *again*, Schatzberg y una pelea de un *homeless* vs. basurero, y Kiarostami, Angelopoulos, Trueba y sigue la lista. El resultado posee una seducción oscilante entre la candidez, la nostalgia, el documento y cierto aire funerario que se cuela al comprobar la imposibilidad de ser hoy tan inocentes como aquellos hermanos que no sabían realmente qué era lo que estaban inventando. Una bella rareza para polemizar.

AR

Reunion (Reunión), Francia-Alemania-Inglatera, 1989, dirigida por Jerry Schatzberg, con Jason Robards y Françoise Fabian.

Ver *Reunión* (1989) obliga a justificar el homenaje que el festival le hizo a Jerry Schatzberg. Basada en un libro de Fred Uhlman y con guión de Harold Pinter, es el recuerdo de la amistad de dos adolescentes, un judío y un aristócrata, en la Alemania de 1932. Schatzberg es uno de los pocos directores americanos *pacientes*: sin llegar a detenerse en la contemplación o el esteticismo, *Reunión* no necesita de golpes de efecto y avanza calladamente observándolo todo para ver cómo las

Retrospectiva: la Nouvelle Vague

Las películas. El ciclo dedicado a la Nouvelle Vague, preparado por *Cahiers du cinéma* y presentado por Emmanuel Burdeau y algunos integrantes de *El Amante*, se realizó en el Teatro Colón, una de las salas refaccionadas para la ocasión. La cita era a las dos de la tarde y nos invadía la curiosidad por saber qué repercusión tendrían en el público aquellas películas que —sin discusión— cambiaron la historia del cine. Teníamos muchas expectativas con respecto a esta muestra que reunía viejos films en medio de un festival donde se exhibían otras 150 películas, sobre todo porque la Nouvelle Vague significa algo muy especial para todos los que amamos el cine. Afortunadamente, el público concurrió en forma masiva al Colón para descubrir o volver a ver una serie de películas en pantalla grande y copias perfectas. También hubo problemas con algunas proyecciones, pero esto era cosa de todos los días.

Fue un placer reencontrarse con la familia ideal: la abuelita Agnès Varda y su *Cleo de 5 a 7*, Charles Aznavour tocando el piano en *Disparen sobre el pianista* de Truffaut, los actores de teatro de *París nos pertenece* de Rivette, la pareja de *Hiroshima, mon amour* de Resnais, los enamorados a todo color de *Los paraguas de Cherburgo* de Demy, la desesperación romántica de Jeanne Moreau en *Ascensor para el cadalso* de Louis Malle, los conflictos de identidad de los personajes de *El bello Sergio* de Chabrol y los jóvenes marginales de *Adiós Filipina* de Jacques Rozier.

El ciclo permitió acercarse a la pureza cinematográfica de aquellos films y a las características heterogéneas de los realizadores. Entre la geografía pueblerina de *El bello Sergio*, el rigor sin concesiones de *París nos pertenece*, la vitalidad de *Los paraguas de Cherburgo*, la mirada sobre la mujer en *Cleo de 5 a 7*, la poesía de *Disparen sobre el pianista*, los juegos temporales de *Hiroshima, mon amour*, los sonidos de Miles Davis en *Ascensor para el cadalso* y los mambos y la frescura juvenil de *Adiós Filipina*, existen grandes diferencias estéticas. Sin

embargo, dentro de la variedad de estilos y de formas de trabajar el material de cada uno de los realizadores, el término Nouvelle Vague sigue actuando como el concepto revolucionario que modificó criterios cinematográficos y formas narrativas e innovó la manera de ver y pensar el cine.

Las ausencias. Antes de emprender el viaje se comentó que Jeanne Moreau estaría entre las personalidades invitadas al festival. Durante los diez días del evento, la sombra de Anna Karina también sobrevoló las instalaciones del Colón. Ninguna de las dos musas de la Nouvelle Vague estuvo en el festival y varios de los integrantes de la revista quedamos entristecidos y llorando por su ausencia. Tampoco vino Serge Toubiana, director de *Cahiers du cinéma*; no obstante ello, durante cuatro días, la presencia de Burdeau fue más que suficiente para discutir sobre cine y para que el joven redactor hiciera brillantes presentaciones de *El bello Sergio* y *Los paraguas de Cherburgo*. Pero hubo otra ausencia sorpresiva. En un ciclo sobre la Nouvelle Vague no podía faltar una película de Godard y, efectivamente, el último día estaba anunciada la proyección de *Pierrot, le fou*. Contento y feliz me dirigí al Colón a presentar una de mis películas preferidas. Además, no podía perder la ocasión de volver a ver a Pierrot/Ferdinand en copia nueva. Escenario, luces, micrófono, agradecimiento a quienes siguieron la muestra y algunas palabras sobre Godard, Anna Karina y Belmondo. Todo estaba bien hasta que un espectador, desde su cómoda butaca, me informó que la copia de *Pierrot, le fou* no había llegado y que se la reemplazaba por *El bello Sergio*, proyectada días atrás. Otro problema de organización. Después de titubear unos segundos —como en un gag de los hermanos Marx— decidí terminar la presentación de una película fantasma, recomendé la visión de *Pierrot* aunque fuera en video y, seguidamente, destacué las virtudes de la ópera prima de Chabrol. En fin, un ciclo sobre la Nouvelle Vague sin Godard. Salí del cine tranquilo: por lo menos no habían confundido las latas con las de *Canción desesperada*. ■

GJC

emociones aparecen en el momento justo y la historia revela su naturaleza. Uno de los placeres de la película es que no deja ver su estructura hasta que esta irrumpe con singular poder. El secreto es seguramente que la precisión de los detalles ambientales y psicológicos tienen siempre un valor narrativo y se van acumulando sutilmente para mostrar recién al final su función en el cuadro completo.

Q

***Surviving Picasso*, EE.UU., 1996, dirigida por James Ivory, con Anthony Hopkins y Natascha McElhone.**

Exhibida con imperfecciones en la noche de inauguración, la última película de Ivory parece la filmación de un manual de autoayuda en el que se prescribe la conducta que deben practicar las mujeres casadas con los que tenían famosos y egocéntricos para no ser destruidas por sus cónyuges. Desde esta óptica, Picasso resulta un señor que pintaba movido por sus conflictos sentimentales y que era muy amarrete y muy mezquino con los que tenía alrededor. El único interés de su obra sería así su interpretación en términos biográficos. Tamaño disparate solo puede resultar en una naturaleza muerta, o sea, el peor Ivory. La única manera de sobrevivir a *Surviving Picasso* es colocarse en la otra vereda y, cada vez que el personaje de Hopkins hace una maldad, ponerse incondicionalmente de su lado y pensar que los demás se lo merecen. Creer que las coartadas que uno le imagina están en la

película es el único modo de justificar su realización.

Q

***The Last Supper*, EE.UU., 1996, dirigida por Stacey Title, con Cameron Díaz y Annabeth Gish.**

Un grupo de amigos universitarios liberales decide dejar de tratar de arreglar el mundo con palabras y asesinar a aquellos que le hacen daño a la humanidad. Antes de matarlos los invitan a cenar; luego de un homicidio accidental, comienzan a elegir a personajes de extrema derecha y los terminan enterrando en el jardín. Después de los primeros asesinatos, la emprenden con cualquiera que sea políticamente incorrecto y así van cometiendo una ola de crímenes absurdos por razones mínimas. Los diálogos, sobre todo en la primera parte, son extraordinarios, pocas veces vistos en películas de clase B como esta. El humor negro resulta sumamente eficaz aunque se diluye un poco hacia la segunda mitad. La intolerancia de la izquierda queda muy bien tratada y el toque maestro aparece cuando, luego de decidir detener sus asesinatos porque son personas decentes, se topan con alguien que los engaña y arrasa con ellos. La posible corrección política del film se anula con este final.

Una perla extra son los invitados: Bill Paxton, Charles Durning, Mark Harmon, Jason Alexander y Ron Perlman entre otros. *The Last Supper* tiene todo para ser una película de culto: es divertida, rara, pequeña

y tiene actuaciones especiales. Pero por otro lado es bastante inteligente, por lo que es probable que nunca se le rinda culto.

SG

***Lone Star* (Estrella solitaria), EE.UU., 1996, dirigida por John Sayles, con Chris Cooper y Elisabeth Peña.**

John Sayles está muy valorado como realizador independiente dentro del cine norteamericano, pero luego de haber visto varios títulos de su filmografía debo decir que no coincido con esa apreciación. En este film Sayles incursiona en lo que podríamos denominar "thriller de la frontera". La aparición de un esqueleto y una estrella de metal en un pueblito fronterizo da lugar a una investigación que intenta transformarse en una reflexión sobre los enfrentamientos y convivencias culturales del lugar, el racismo, la búsqueda del padre y varios otros ítems. El problema es que este ambicioso esquema se ve perjudicado por una puesta en escena que —como es habitual en el director— es chata y carente de intensidad dramática. Por otra parte, algunos de los flashbacks del relato son algo insatisfactorios y varias secuencias están aquejadas de un didactismo bastante molesto. Los mejores momentos del film hay que buscarlos en las escenas en que interviene Kris Kristofferson, notable en su caracterización de un sheriff prepotente y racista.

JG

Inéditos de grandes directores españoles

Es posible que la muestra peor compaginada de las exhibidas en las secciones paralelas del festival haya sido esta dedicada al cine español. Desde la insólita inclusión en la misma de *Volver a empezar*, un film estrenado hace varios años en el país —que debió transformarse en un apresurado homenaje a su protagonista Antonio Ferrandis—, hasta la presencia de películas filmadas hace ocho años, lo cierto es que el ciclo apareció como un muestrario de obras de directores “prestigiosos” (llamar grandes directores a Olea o Armiñán parece como mínimo un despropósito) escasamente representativas de la producción española actual. Si a ello sumamos el menguado interés de la mayoría de los títulos presentados, se debe concluir que el criterio en posibles muestras futuras debería cambiar, intentando priorizar directores inéditos en lugar de obras no estrenadas de realizadores ya (demasiado) conocidos.

Pasando a las películas, debo decir que *El Dorado* (1988!) de Carlos Saura —una especie de versión española de *Aguirre, la ira de Dios*— es un relato pesado y académico hasta la exasperación y una de las peores películas del director. *El maestro de esgrima* de Pedro Olea, director poco atractivo si los hay, un film ambientado en el siglo pasado sobre la relación que se entabla entre un viejo profesor de esgrima y su bella discípula, muestra la habitual falta de inspiración del realizador. *Sombras y luces: cien años del cine español*, de Antonio Giménez Rico, es un rutinario documental que intenta trazar una historia del cine hispano a través de fragmentos de más de un centenar de films, cuyo interés radica exclusivamente en la eventual calidad del material elegido. De *El palomo cojo*, de Jaime de Armiñán, un film sobre las fantasías de un niño enfermo recluido en la casa de sus abuelos, solo vi algunos

pasajes que me alcanzaron para apreciar un film de tono pretencioso y grandilocuente. En alguna época de su carrera a Gonzalo Suárez se lo caracterizó como un director inconformista y revulsivo; desde ya que esas características no aparecen en *Remando al viento*, que cuenta —una vez más— la reunión en casa de lord Byron entre el anfitrión, Mary y Percy Shelley, Polidori y Claire Clairmont; otro film aburrido y carente de interés. *Los días contados*, de Imanol Uribe, acaparó la mayoría de los premios Goya del año 1994. De ello se pueden deducir dos cosas: 1) que el nivel de la producción española de ese año fue muy bajo y 2) que la oportunista mezcla de política, drogas, sexo y violencia que desarrolla Uribe en su relato impresionó en exceso a los encargados de entregar los premios. El film solo aporta el interesante trabajo de Ruth Gabriel en el protagónico femenino. El único título atractivo de la muestra fue *Canción de cuna* de José Luis Garci. Hay que decir en principio que la obra teatral de Gregorio Martínez Sierra fue llevada antes cuatro veces al cine, incluida una dirigida por el autor en la Argentina en 1941, y que se trata de un melodrama de ribetes folletinescos, a saber: en la puerta de un convento provinciano aparece un día una cesta con una bebida abandonada, la que será adoptada por las monjas; dieciocho años después, ya convertida en una bonita joven, se enamorará de un lugareño y se casará, dejando el convento. Como se ve, un esquema argumental proclive a caer en el sentimentalismo más ramplón. Garci se aproxima a este material por medio de una planificación rigurosa y austera en la que abundan los planos fijos y donde los sentimientos se expresan a través de miradas y pequeños gestos. Es cierto que el ritmo sereno y pausado y el tono contenido de la puesta en escena provocan por momentos la sensación de un cierto cerebralismo, pero es innegable que Garci logra con un material a priori discutible uno de sus films más logrados, que además fue lejos lo mejor de esta desvaída sección española. ■

JG

Centro Cultural Ricardo Rojas

presenta:

Lourdes Portillo en el Rojas

Proyección de

El diablo nunca duerme
(auspiciado por la Revista *El amante*)

Presentación de **Gustavo Noriega**

La visita de Lourdes Portillo es posible
gracias a la Fundación Antorchas

Domingo 8 de diciembre, 21.30 Hs.
en el Centro Cultural Ricardo Rojas
Av. Corrientes 2038

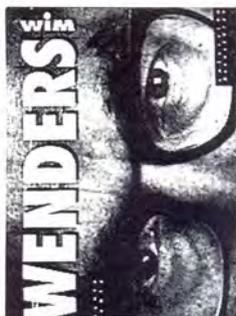
Secretaría de Extensión Universitaria de la U.B.A.

Anuncie
en
El Amante

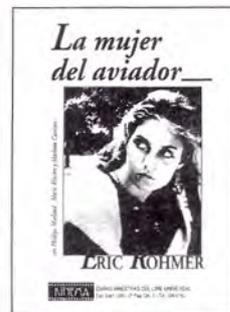
322-7518

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

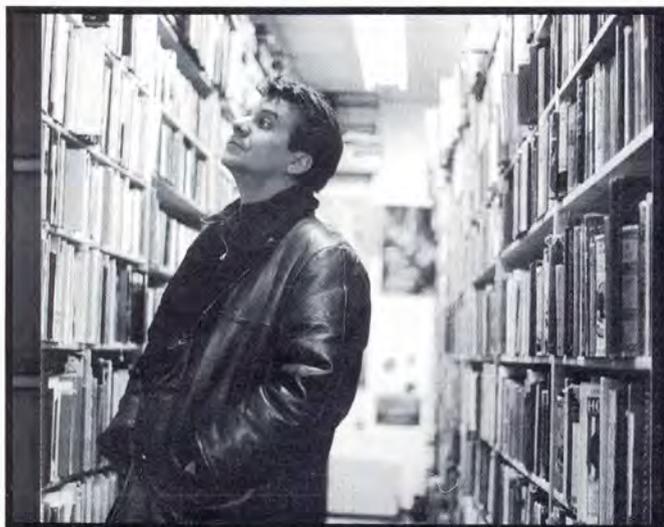
ELEGI EL PLAN DE SUSCRIPCION

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



Entrevista a Alejandro Agresti

El cine debe ser como el tango

Alejandro Agresti, de 35 años con una sola película estrenada en nuestro país, es, sin embargo, uno de los directores argentinos del momento. Los premios recibidos en Mar del Plata por Buenos Aires viceversa son quizás el estímulo final para que el resto de su obra (desarrollada durante su estadía en Europa) sea finalmente estrenada en nuestro país.

¿Qué nuevo desafío significó *Buenos Aires viceversa* en tu carrera?

Después de *El acto en cuestión*, que en cierta forma era una alegoría de la Argentina, yo quería meterme en la realidad. Extrañaba mucho el país y quería volver para devorarme la ciudad, no perderme nada. Quería respetarla y al mismo tiempo descubrirle ritmos, colores, manejos del tiempo, diálogos, gestos. Tenía una imperiosa necesidad de filmarlo y una excitación profundísima por gritar todo eso.

Esta Argentina es más contemporánea que la de tus películas anteriores.

No podía seguir en la misma dirección después de *El acto en cuestión*. En esta *Viceversa* traté de ocuparme de lo que me interesaba personalmente. El vice y el versa de una ciudad donde pasan muchas cosas, hay muchas historias. Y traté de representar un poco quiméricamente las dos caras separándolas en una hora para cada una.

Se produce un fenómeno curioso. Vos descubriste una generación y, al mismo tiempo, hay una generación que te descubre a vos como referente.

Yo respeto a algunos directores argentinos y, en general, el cine

que se hace acá. Pero para mí, los jóvenes están haciendo cosas mucho más interesantes que las de la generación anterior. El problema que tienen es el mismo que tuve yo: que se los oculta como raros o experimentalistas. Acá hay un círculo de eminencias, que se nombraron eminencias ellos mismos y que, de alguna manera, se apoderaron del cine de este país. Hay una gran brecha generacional y un cierto filicidio. Mi objetivo es que, algún día, con el cine pase lo mismo que con el tango. Este no es un país con mil años de historia como los europeos pero, sin embargo, podemos tener un cine propio. Hasta ahora no lo hemos encontrado. No hemos podido recuperar en el cine los movimientos de la ciudad, la mezcla que somos, como sí ocurrió con el tango en la música. Es cierto que hay películas sobre el tango y son auténticas por eso, pero su forma cinematográfica es heredera de las películas americanas que, a su vez, vienen de las películas alemanas. En el cine como en la música los tres elementos fundamentales son el ritmo, la melodía y la armonía. La melodía es la historia. El ritmo es el manejo del tiempo. Y la armonía está formada por la combinación de los distintos planos que intervienen en la acción. Por ejemplo, cuando hice *Just Friends* (o *The Lonely Race*) tenía cuatro viejitos a los que marcaba de manera diferente. Para mí era como un cuarteto musical. De donde más aprendí cine fue de la música. Me



gustaría que encontráramos nuestra forma de narrar como lo hizo la India a través de Satyajit Ray, que corresponde a un espíritu contemplativo. No estoy seguro, pero me parece que el problema del cine argentino, lo que hace que los jóvenes digan muchas veces que no se lo bancan, tiene que ver con los ritmos. Uno ve situaciones que pueden ser reales, e inclusive los diálogos pueden ser buenos, pero están hechos con un ritmo falso. Es como si la forma cinematográfica viniese de afuera y no fuera propia de lo que se está contando.

¿Habría una generación de cineastas en el mundo intentando hacer esto: encontrar ritmos y armonías propios del país?

Creo que sí. Por ejemplo, Wenders lo hizo en sus primeras películas, en la época de la "nueva sensibilidad alemana". O Schlöndorff. La historia podía ser de cualquier parte, pero cierta morosidad, cierto manejo del tiempo correspondían a las formas de comunicación alemanas. Basta ir a Alemania o a Holanda para ver que la gente se comunica de forma diferente, que se interrumpen de manera diferente, que la forma de expresar los sentimientos es distinta. Por eso triunfó ese cine y lo mismo pasó antes con el neorealismo. Acá miramos para afuera pero yo viví el proceso inverso. Hice cine afuera y ahora lo que quiero es hacer cine acá.

¿Qué pensás que aprecian los críticos y la gente de cine extranjera en tus películas?

Creo que ven que son genuinas, que uno pinta algo de su aldea y es original por eso. Acá hay un complejo terrible. Habría que mandar a todo el cine al psicoanalista. Piensan que si uno filma como yo parece barato. Hay que presumir, hacer cosas "elevadas", tipo europeas. A mí, por ejemplo, me cuesta mucho hablar con Filippelli porque solo piensa en el cine francés. No se le puede aplicar el mismo concepto crítico a todo. No podés pensar que los de afuera te enseñaron todo porque, si no, no habría existido el tango. Ese ritmo de dos por cuatro no soportaba ninguna discusión formal, ni teórica ni técnica. Ni siquiera por parte de los luthiers que le hacían agujeritos disparatados a un instrumento de origen alemán. Pero se hizo a la fuerza como se hizo la literatura de Art. Lo más difícil es ser uno mismo. Te tenés que bancar un montón de palazos. Acá no saben dónde ponerte y entonces te ocultan llamándote experimentalista. Yo siempre me negué a eso. Pero al final llegan los premios o llega algo. Tal vez algún día se institucionalice el cine que hago yo. Hoy Woody Allen puede filmar *Maridos y esposas* con la cámara en mano y no pasa nada. Pero hace quince años Cassavetes tenía que recorrer los pueblos con un proyector para pasar sus películas.

¿Pensás que los premios que ganaste en Mar del Plata demuestran que algo está cambiando en el cine argentino?

Creo que mis películas ayudan a cambiar un poco las cosas, a abrir alguna puertita, como me dicen los estudiantes de cine, para liberarse y tratar de contar algo propio. En Mar del Plata se enfrentaron dos cines: uno clásico, compuesto por películas como *El sueño de los héroes*, que tiene que ver con el dinero, con una cosa exquisita, de época; y otro cine que trata de ser diferente pero está bastante influido por el cine americano, como *Sotto voce*; un cine hecho a base de figuras como *Canción desesperada* y, por otro lado, una película como *Viceversa*.

¿Esperabas este reconocimiento del público, de los jurados, de la crítica?

Vos lo soñás, porque sabés que hacés las cosas bien, honestamente. Ya me había pasado un poco en Cannes. Yo sabía que la película funcionaba. Pero igual tenés miedo, no sabés qué va a pasar, acá está el público verdadero. Pensaba que eso era posible pero realmente me sorprendió. Creo que lo que ocurre es que el cine está cambiando, que hay un mayor acercamiento a la realidad por el trabajo de muchos cineastas como, por ejemplo, Ken Loach. Aunque esto no sea mayoritario es un pequeño espacio. No se trata solamente del realismo de los efectos especiales sino de la cotidianidad. Eso se nota en películas como *Secrets and Lies*. Cuando la vi en Cannes pensaba que era muy lindo que ganara una película así en el festival. El tiempo te va ayudando. Como decía Robert Altman, el que zigzaguea es el público, yo siempre hago lo mismo. De pronto llega tu momento. En 1993 todo el mundo estaba en silencio, admirando cómo se construían shoppings. Hoy la gente está cansada y *Viceversa* viene a golpear ahí.

¿Cómo sigue esta historia?

Sigo haciendo algo de lo mío pero un poquito diferente. Ahora estoy preparando una película que se llama *La cruz*, con Norman Briski y Mirtha Busnelli, y que la produzco yo. Encontrarme con Briski fue dar con un alma gemela. Es una película muy sencilla que voy a filmar en nueve días. Son nueve escenas. La tengo que terminar rápido porque Gilles Jacob (el presidente del Festival de Cannes) quiere que esté presente para los 50 años del festival. También tengo una película a medio terminar que se llama *Días para siempre*, que va a durar cuatro horas. Y en marzo empezaría a rodar la película en la Patagonia, una coproducción con Francia.

¿Cuándo se estrena *Viceversa*?

Ahora apareció otro distribuidor que me prometió un mejor lanzamiento. Sería en marzo o abril. Más o menos para esa fecha otro distribuidor estrenaría *El acto en cuestión*. Tal vez así se den cuenta de que mi cine camina. Yo soy un tipo difícil...

¿Vas a dejar de serlo alguna vez? ¿Aparecerá un Agresti sabio, maduro?

No creo. Soy muy tano. Aun de grande Cassavetes seguía mandando a la mierda a todo el mundo. Pero no sé. Lo que ocurre es que si te enfrentás a algo difícil, estás en una búsqueda, lo que te hace muy paranoico es la soledad. Te enfrentás constantemente a que te segreguen. Por ahí, si me aceptaran me calmaría un poco. Viviría un poco más tranquilo y no me preguntaría todas las noches "¿por qué?, ¿por qué?, ¿por qué?"

¿Te parece que hay una nueva posibilidad para el cine latinoamericano?

Sí. Creo que hay cineastas muy interesantes como Ripstein, que hace lo suyo. Yo también lo reivindicó mucho a Solanas, quien para mí tiene una obra impresionante, poética y arriesgada. No me interesa un cine como el de Sergio Cabrera, que es el benjamín de los aceptados por una mafia. Creo que ya es hora de que se termine con el cuento del realismo mágico. Se tiene que terminar y se va a terminar. ■

Entrevista: Quintín



Entrevista a Klaus Eder

Arriba los críticos del mundo

Klaus Eder nació en Ausburgo, Alemania, en 1939 y vive actualmente en Munich, de cuyo festival de cine es programador. Crítico de cine desde fines de los 60 en distintas revistas y en radio. Ha publicado libros sobre Wajda, Buñuel, Ripstein, Oshima, entre otros. Es el secretario general de la FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique). Más allá de su currículum y de sus actividades presentes, Eder practica un oficio raro en estos días. Es un animador cultural: un personaje que viaja por el mundo tratando al mismo tiempo de organizar a los críticos (que tanto necesitan de apoyo mutuo, bien lo sabemos) y de promover el tipo de cine que en todas partes corre el riesgo de extinguirse frente a la presión comercial norteamericana. Después del festival de Mar del Plata, Eder volvió a Munich para partir el lunes a Tailandia y Vietnam. De allí, con breves escalas en su casa constantemente en reparación (tal vez la causa de tantos viajes), partirá a Berlín y a París. ¿Una vida envidiable?

¿Cuáles son los objetivos de la FIPRESCI?

Es difícil dar una explicación corta. En principio se trata de asegurar las condiciones de trabajo de los críticos en todo el mundo. Hoy se trata de proveer un espacio para que los críticos puedan discutir sus problemas. Este es solo un aspecto. El otro es que sabemos que nuestras biografías están conectadas con las cinematografías nacionales y estamos casi unánimemente de acuerdo en apoyar esas cinematografías en todos los lugares donde existen. Esto es muy sorprendente, porque incluso los críticos del mainstream piensan de la misma manera: son críticos del cine comercial a la fuerza y no por propia voluntad. En FIPRESCI hemos comprobado que en cualquier lugar en que se encuentren críticos de distintos países, siempre apoyan a los cines nacionales. Nuestras actividades se desarrollan por varios medios, de los cuales los jurados son solo uno. También organizamos coloquios, imprimimos publicaciones. Uno de los proyectos que estamos desarrollando desde hace un año es escribir una historia de la crítica de cine en distintos países. Esto es importante porque el conocimiento de lo que ya se hizo en esta profesión se está perdiendo y los críticos jóvenes ya no son conscientes de ello. Ya no tienen contacto con lo que nosotros llamamos la generación de los dinosaurios. Hace ya diez años advertimos que había algo en la atmósfera en lo que respecta a nuestro oficio. Organizamos un coloquio en París para el que invitamos a Serge Daney, que acababa de dejar *Cahiers du cinéma* para trabajar en *Libération*. Y algunos de nosotros dijimos muy tímidamente que teníamos problemas en nuestros diarios, que cada vez teníamos menos espacio. Y de pronto nos dimos cuenta de que el problema era general. El espacio que construimos sirve para discutir estos problemas entre gente de distintas culturas o distintas posiciones políticas.

¿Creés que por parte de los críticos hay un sentimiento común respecto del cine que se está haciendo?

Lo que percibimos es que a lo largo de todo el mundo, con poquísimas excepciones, los cines nacionales se están muriendo. Y todos los críticos de cine lo sienten y están preocupados por eso. Es sorprendente que esto les ocurra incluso a críticos muy jóvenes que se han educado con el cine mainstream de Hollywood, que lo saben todo sobre Hollywood e incluso no les gusta el cine de su propio país. Pero si uno empieza a hablar con ellos, sienten como una falta y una pérdida que el 90% del cine sea americano. En octubre hicimos un seminario de críticos jóvenes y uno de ellos dijo que no le gustaba el concepto de cine de autor, pero cuanto más escribía sobre cine más se acercaba a él.

¿Cómo reconocerías a un crítico de cine?

Depende de la edad. Este año en Venecia inventamos lo siguiente: dividimos al jurado de la crítica en dos, jóvenes y viejos. La experiencia fue muy positiva, porque los críticos jóvenes, que estaban en el comienzo de su carrera, discutieron sobre cine de manera mucho más entusiasta que los dinosaurios. A pesar de eso, se puede decir que la crítica de cine es una de las pocas profesiones en las que se gana con la edad porque se tiene más experiencia de vida y más conocimientos. Pero también se corre el riesgo de cristalizarse en una dirección. Los jóvenes saben menos pero son más abiertos.

Dijiste lo que diferencia a los jóvenes de los viejos. Pero, ¿qué tienen en común?, ¿cuándo una persona es un crítico?

Hay muchas respuestas a esa pregunta. Yo diría, muy conservadoramente, que los críticos sienten amor por el cine,

tienen una relación muy especial con él. Sin esa relación, a esas personas les daría lo mismo escribir sobre el cultivo de papas. En Francia, desde la Nouvelle Vague en adelante, esta relación consiste en un gran entusiasmo por el cine y en la convicción de que la crítica es un medio de expresión. En Alemania, en cambio, la misma generación expresaba el odio por sus padres que habían hecho la guerra y en contra de la industria. Es asombroso comprobar cómo gente que tiene diferencias políticas, culturales, sociales y aun geográficas, gente que proviene de Japón, de Francia, de Corea o de la Argentina, comparten un lenguaje común que tiene que ver con esta relación con el cine. De todos modos no es mi trabajo ni el de la FIPRESCI decidir quién es un crítico y quién no lo es. Exigimos una condición muy simple para ingresar y es que las personas colaboren regularmente en diarios, semanarios, revistas especializadas, radio, TV o Internet. Asimismo, los críticos no deben estar relacionados con el poder ni con la industria. Por otra parte, las asociaciones nacionales pueden fijar sus propias reglas. Lo que no importa para nada son las opiniones que tenga cada uno. Lo que tratamos de hacer es integrarnos. Es la única posibilidad. Y luego discutir. En los 60 se discutía en todas partes y eso se perdió. Debemos recrear esa discusión. Por ejemplo, incorporamos un nuevo miembro que es Bangladesh. Allí no se encuentra el tipo de crítica de vanguardia intelectual que hay en otros países. Pero no podemos tener la arrogancia de imponerles un estilo.

¿Cómo se compatibiliza el deseo de hacer crítica con la política editorial de los grandes medios?

La tendencia editorial es la de cubrir el cine como un evento, hacer propaganda de las películas mediante entrevistas a las estrellas o notas de rodaje. Los críticos, a su vez, contribuyen con sus artículos. Pero ocurre que si bien se ven forzados a escribir sobre *El día de la independencia* les gustaría escribir también, digamos, sobre Theo Angelopoulos. Y lo mismo les pasa en los festivales. Cubren la nota que les pide el diario sobre la competencia oficial pero se hacen una escapada para ver las películas de las secciones paralelas y tratan de que el diario les publique algo sobre ellas.

¿Desde cuándo sos el secretario general de la FIPRESCI y qué políticas impulsaste durante tu gestión?

Ocho años. Respecto de las políticas, primero la FIPRESCI fue una organización fundada en Europa en los años 30. Tradicionalmente estaba centrada en Europa. Yo traté de darle una perspectiva internacional, incluyendo básicamente a Asia, Latinoamérica, Australia, África. En segundo lugar, conectarnos con iniciativas tendientes a mejorar las cinematografías nacionales. También nos unimos a las

iniciativas regionales. En estos momentos estamos participando en las actividades de la Academia Europea. Tercero, como la profesión cambió y —a diferencia de lo que ocurría en los 60 o en los 70, en que los críticos vivían de su profesión— ahora la crítica es, en general, un trabajo part time y los críticos viven de la enseñanza universitaria o de la organización de festivales, nos dedicamos a organizar muestras, semanas de la crítica y otras actividades que no son necesariamente la escritura de críticas.

¿Qué te pareció el festival de Mar del Plata?

En primer lugar, creo que es un festival importante. No digo que sea un buen festival pero sí que es importante. Ustedes necesitan un punto de encuentro en el continente. Un lugar donde la gente de cine se pueda encontrar y discutir. Durante mucho tiempo ese punto fue La Habana. Como todo el mundo sabe, el festival de La Habana viene perdiendo importancia. Los otros festivales de Latinoamérica no tienen el poder de convertirse en ese lugar. Mar del Plata sí lo tiene. Ese punto de encuentro es absolutamente necesario, sobre todo cuando se vive en un continente tan grande, a diferencia de Europa, en donde hay una hora de vuelo entre las capitales. En segundo lugar, a pesar de todos los problemas de organización y los errores de este primer festival que se resolverán tal vez en cinco años, hay un punto que me parece problemático y peligroso, y es la conexión del festival con la política. Lo más importante que debe tener un festival es ser independiente de toda cuestión política. De lo contrario, su destino estará ligado al destino de los políticos. Les doy tres ejemplos. El primero es Cannes, que en el 68 rechazó la politización que se le pretendía imponer y se suspendió. Siempre dejó la política afuera y por eso hoy es el festival más importante del mundo. Venecia, por el contrario, en el 68 decidió politizarse y convertirse en un festival para los trabajadores, y estuvo muerto durante varios años. El tercer ejemplo, muy triste, es Hong Kong, donde el festival está dirigido por los funcionarios municipales. En pocos meses, la ciudad va a pasar a manos de China y el festival morirá. Si hubiera estado dirigido por un cuerpo autónomo, podría haber sobrevivido. En Mar del Plata veo que el festival está ligado a la política, lo que por un lado permitió financieramente su realización pero por el otro presenta el peligro de que el próximo presidente o el próximo gobernador o el próximo director del Instituto decida no continuar con el festival. Este es el gran peligro.

¿Qué opinás de la selección de películas?

Me resultó muy interesante ver varios films latinoamericanos en competencia o fuera de ella. De todos modos, debería haber más, no importa en qué sección. Y también debería haber un pequeño mercado donde los bolivianos, los colombianos, los mejicanos o los brasileños tengan un stand donde se encuentren videos del cine de esos países. Este festival debe convertirse en la vitrina del cine latinoamericano para el resto del mundo. Deben venir los representantes de todos los festivales del mundo para seleccionar películas para sus muestras. Y también los críticos de todo el mundo para informarse sobre el cine latinoamericano. Esto es lo más importante desde el punto de vista internacional. Desde el punto de vista argentino, el festival permite ver una gran cantidad de películas que no se verían de otra manera. De todos modos, la experiencia más importante que tuve aquí fue la reacción del público de Mar del Plata. Este festival mostró que esta gente estaba hambrienta por ver cine y por hablar de cine. Y si este festival fue un éxito lo fue gracias al público de la ciudad y a los estudiantes. Este es un capital muy valioso. ■

Entrevista: Quintín y Flavia de la Fuente



La página ligera

¡Qué lindo que es estar en Mar del Plata!

por Flavia de la Fuente

La partida. Decidimos encontrarnos en Aeroparque. El charter salía a las 15 hs. Todos fueron solitos al aeropuerto menos Castagna, que vino a casa porque tenía miedo de perderse. Como se podrán imaginar, éramos una especie de armada Brancaleone. Por primera vez viajábamos juntos ocho miembros de la redacción. Cuatro de ellos, también por primera vez, viajaban en avión. Seis, nunca habían ido a un festival de cine. Así que fue toda una experiencia. Yo me tuve que hacer la canchera durante el vuelo asistiendo a los que se sentían mal o tenían miedo, con lo cual estuve en estado de terror permanente ya que con mi propio miedo me suele sobrar. Finalmente en tierra, todos recuperamos el color en los rostros y el calor en las manos, y nos dirigimos a nuestro hotel, el simpático Flamingo, en donde residiríamos durante los diez días que duraría el festival. Ni bien llegamos, Matu O'Connor lo vio a Quintín y le dio la invitación de un tal Gómez y Sra. para que ambos asistiéramos a la función y cena de inauguración. Así que tuvimos que cambiarnos de ropa y salir rapidito para el evento. La ubicación que nos dieron era privilegiada. Última fila a la derecha. Casualmente, a nuestro lado, estaba el colega oriental Sanjurjo. Nos saludamos cariñosamente y aguardamos pacientemente durante las dos horas que nuestro presidente se hizo esperar. No fue una experiencia agradable. El frío y el hambre fueron los protagonistas. Estábamos sentados en el fin del mundo, pero veíamos pasar a las estrellas. Estuvimos al lado de la monstruosa Raquel Welch, que tenía algo de muñeca de cera tetona, y de Jacqueline Bisset, que parece un ser humano y sigue tan bella como siempre. Para el anecdotario de Sanjurjo, ya famoso coleccionista de regalos, recibió uno de los buenos: la Bisset le obsequió una maravillosa sonrisa. Sanjurjo quedó en estado de éxtasis durante todo el festival. Según

afirma su colega uruguayo, Homero Alsina Thevenet, Sanjurjo no estaba emocionado por la sonrisa de Jacqueline, sino porque alguien le había sonreído. Otra demostración más de la acidez de Homero. Discurso de Mahárbiz. Discurso de Menem. Y, para colmo, primera proyección desastrosa. En la inauguración se proyectó *Surviving Picasso*, de mi apreciado Ivory. La película me decepcionó pero lo que más me enervó fue que estuviera quemada. Dicen que el día anterior habían probado el proyector del Auditorium con la copia de la película de Ivory. Aunque Ripstein sostiene que se trata de un efecto estético digital elegido por el realizador, e hizo apuestas.

La primera cena. Luego de Ivory + McLaren, asistimos a la cena de apertura en el hotel Costa Galana, residencia de las estrellas. Compartimos la mesa con Luciano Monteagudo, Adriana Schettini, Adolfo Martínez, Chuqui Ojam (no el nuestro sino uno mucho más voluminoso y de Télam), Alejandro Lingenti y Diego Batlle. La comida llegaba muy espaciada. Schettini nos habló de lo maravilloso que era trabajar en *La Nación* y nos contó que el diario no aceptó que le pagaran la estadía para poder conservar su independencia. En el salón, entre todos los invitados, estaba Klaus Eder, secretario general de la FIPRESCI, a quien ya conocíamos y que nos presentó a Arturo Ripstein y a su mujer y guionista de sus películas, Paz Alicia Garcíadiego. Todo el mundo estaba cansado. Los únicos resistentes fuimos los matrimonios Antin/Ripstein, que nos quedamos hasta altas horas de la madrugada conversando sobre cine. Quintín hablaba no sé de qué con Paz; Rip y yo hablábamos de la hipocresía del cine que tiene un discurso optimista, aquel cuyo mensaje es "la vida es una

fiesta", y en la volteada caía hasta Woody Allen. Ripstein es un amargo de los míos. De pronto, miré a mi alrededor y vi que había decenas de mozos y mozas y ningún comensal además de nosotros cuatro. Inmediatamente emprendimos la retirada. Nos besamos prometiendo largas charlas en los días venideros.

El campamento. A eso de las dos de la mañana, de uno en uno o de dos en dos, retornábamos al hotel luego de haber cumplido con la jornada de trabajo. Nadie se iba directamente a su cuarto. Nos quedábamos en el lobby, tomando café y esperando la llegada de los demás. Éramos casi todos periodistas. Coco Rapallo no se mezclaba con la chusma y tomaba cerveza solo en la barra. Aunque seguro que me olvido de alguien, los principales trasnochadores eran Gabriela Bolognese, Alejandro Lingenti, Julieta, Chuqui, Diego Lerer, Diego Batlle, Coco Blaustein, María Fasce y, por supuesto, la banda de la redacción. Cada noche se evaluaba el festival, se discutía sobre el rol de la crítica, nos peleábamos por las películas y por sobre qué había que decir del festival. Sí, por ejemplo, era importante la respuesta del público (gente de Mar del Plata y estudiantes) o no, etc. Nunca nos pusimos de acuerdo. No sé si alguien cambió alguna opinión pero a mí me resultó muy interesante. Una noche volvíamos con Quintín solitos, decididos a acostarnos temprano (era la 1 am), y nos encontramos en la puerta del Flamingo con Mario Levin. Estuvimos conversando sobre su película y la repercusión que había tenido en Mar del Plata. Luego le llegó el turno a la crítica y nos comentó cómo lo había matado el título de *Clarín*, que decía de *Sotto voce* algo así como "Aciertos parciales en una película argentina". Hete aquí que en ese mismo instante entraba desprevenido al hotel el autor de la nota, Diego Lerer,

quien se tuvo que quedar despierto hasta las 6 o 7 am, discutiendo sobre la ética de la crítica cinematográfica. El enfrentamiento Levin-Lerer fue muy interesante. Levin le explicaba que para hablar de cine en quince líneas hay que tener una política clara y establecer en primer lugar de qué lado está cada película. Para analizar un film es necesaria una nota larga y bien justificada, sugería Levin. Se exployó sobre el poder de los críticos y su responsabilidad. Nosotros estábamos totalmente de acuerdo con el discurso de Levin, que nos parecía impecable. Otro aspecto interesante de la polémica fue la reacción corporativista de la mayoría de los periodistas, que se ponían del lado de Diego Lerer por sentir que un compañero era atacado por un director de cine. Yo también le tengo mucha simpatía a Lerer, pero creo que esto también era erróneo. Se trataba de una charla seria en la cual Levin hablaba de temas que trascendían el ataque a la breve nota de Lerer sobre su película: se analizaba de qué debía ocuparse la crítica de cine y cómo debía hacerlo. Levin se fue a su hotel de estrella y la discusión siguió en el lobby del más humilde Flamingo con los siguientes bandos: *El Amante* (por la posición de Levin) versus *Clarín* y *Télam*. El barman, mientras tanto, miraba entre agotado y asombrado. El pobre muchacho (que pasó diez noches sin dormir) un día me preguntó extenuado y con ojos implorantes: "¿Cuándo se vuelven a Buenos Aires?" Se ve que nunca había tenido que soportar a un grupo de plomos nocturnos durante tantos días. Otra noche, Q. y yo fuimos los últimos en llegar al lobby. Estaban todos los chicos discutiendo sobre *Twister* con Coco Blaustein, que la defendía diciendo que representaba la épica socialdemócrata de Spielberg. Esperaban ansiosamente a Q. para que se aliara con Blaustein y la pelea se fogueara y durase unas horitas más. ¡Qué manera de hablar! Otro día, Batlle nos hizo a todos los presentes una entrevista para *La Maga*, algo así como lo bueno y lo malo del festival. Y además estaban las cenas y los desayunos, a los que solo me atreví a asistir un par de veces, porque tanta charlatanería desde tan temprano me enloquecía. Pero todo fue muy simpático y terminamos como chanchos. Parecía una especie de campamento o viaje de egresados. Ah, me olvidaba del clásico baño nocturno de Ravaschino, no en la ducha sino en el mar. El loco se fue a dar un chapuzón a la Bristol a eso de las cuatro de la mañana, cuando creo que no hacían más de diez grados de temperatura. Por suerte, nuestro intrépido reportero sobrevivió, una vez más, a su locura. La intimidad durante esos días no existía: solo importaban el cine, la crítica y los amigos. Yo, que no puedo vivir sin estar un rato sola, me iba todos los mediodías a almorzar a la rambla, al solcito, bien cerca del lobo marino. Una coca y un tostado por tres pesos. Era un plan perfecto: comer en silencio mirando el mar. Después de esa horita solitaria



Paz Alicia Garcíadiego



Mario Levin



Klaus Eder



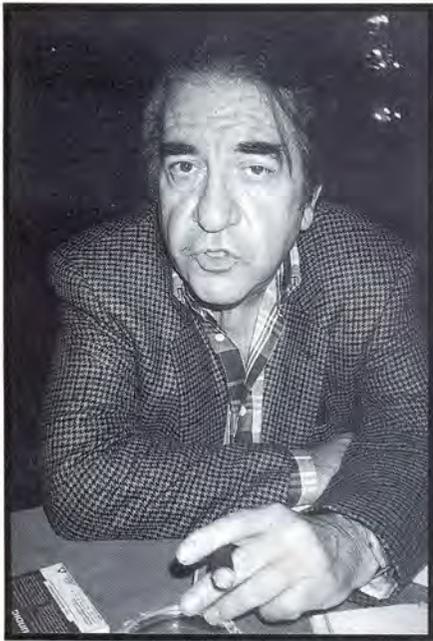
Nora Pereiro y Emmanuel Burdeau presentando *Los paraguas de Cherburgo*

empezaba la alocada jornada. De un cine a otro, de una entrevista a un almuerzo, de una presentación de una película a otra. En fin, no paramos durante todo el festival. ¡Y eso que éramos ocho!

Los invitados. El primer invitado al que recibimos oficialmente fue Jerry Schatzberg. Según nuestra enciclopedia el hombre debía tener 70 años. Un día, ya no sé cuándo ocurrió nada, vino Ricagno diciendo que había estado con Schatzberg y que no tenía más de 45 años. Por un momento pensamos que se trataba de un impostor, ya que ante tantas ausencias, y como a Schatzberg no lo conocía casi nadie, el engaño podía pasar. Pero no, efectivamente era Jerry. Resulta que el hombre tenía 59 años pero parecía mucho más joven. Schatzberg es un neoyorquino vivaz, inteligente y afable. Le hicimos una extensa entrevista que saldrá en los próximos números de *El Amante*. Ni bien terminamos el reportaje, comenzó la búsqueda del crítico de *Cahiers du cinéma*. En Gramado, Olivera nos había invitado al Festival de Mar del Plata para que recibiéramos a Serge Toubiana (director de la afamada publicación) y a los realizadores de la generación francesa del 90, elegidos por los *Cahiers*. Ya sabíamos que estos últimos no venían, pero de lo que no estábamos enterados era de que tampoco venía Toubiana. En lugar de él, nos dijeron que habían enviado a un tal Emmanuel Burdeau, un crítico de la revista. La noche anterior a la conferencia de prensa que debíamos organizar y cuyo título era "*El Amante* recibe a los *Cahiers du cinéma*", Burdeau no estaba en su habitación. Le dejé una carta, el último ejemplar de la revista y una tarjeta donde le anunciaba que lo iba a pasar a buscar al día siguiente a las 13 hs. Al mediodía, llegué al hotel y le pregunté al botones si el tal Burdeau estaba en su

habitación. Me dijo: "¿Quién?, ¿el francés?", y acotó: "Es ese chico de saco azul". Casi muero de un susto cuando vi al bebé de *Cahiers*. ¡Era un nene! Pero el nene —que es redactor de la revista desde hace un año— se las traía. Era brillante y hablaba todo el tiempo de cine. Al rato de conocerlo empezamos a llamarlo "le petit cahier illustré". Así que me pasé dos días y medio acompañando al francesito, que —además de dar una excelente conferencia de prensa que será publicada en el próximo número— presentó algunas de las películas de la Nouvelle Vague y las de la generación del 90. Sus presentaciones eran tan buenas que lograba que el público se quedara a ver películas difíciles como *Los paraguas de Cherburgo*, *La sentinelle* o *J'entends plus la guitare*. No solo eran buenas las presentaciones sino que después de las películas daba cátedra contestando las distintas preguntas que se le hacían. Emmanuel nos dejó impresionados. En esos días cahieristas tengo que agradecer la ayuda de las traductoras del equipo de Mónica Bartolomé —y en especial a Nora Pereiro—, que no solo se desempeñaron impecablemente en las conferencias de prensa y las presentaciones sino que hicieron traducciones de las extensas charlas de café durante las cuales acribillamos a preguntas a nuestro petit cahier. Y así, dado que Gabriel Figueroa, el otro invitado que teníamos que recibir, se fue enojado del festival, terminó nuestra misión de anfitriones.

La cena de la FIPRESCI. Uno de los momentos más divertidos del festival fue esta cena. Los concurrentes eran Sergio Wolf, Paraná Sendrós, Quintín, Lino Miccichè, Klaus Eder y yo. Tengo la sensación de haber asistido a una reunión de alta política donde se cocinaba algún complot internacional. Es que tanto Lino Miccichè (presidente



Lino Micciché



Arturo Ripstein



Jerry Schatzberg y Quintín

honorario de la FIPRESCI como Klaus Eder (secretario general de la FIPRESCI) tienen años de andar juntos por el planeta haciendo política en el mundo del cine. Y es muy divertido verlos operar y argumentar en conjunto. Los resultados de la reunión son *top secret*. El que quiera informarse sobre la FIPRESCI tiene que leer la entrevista a Eder, un personaje al que no se le escapa nada de lo que está pasando a su alrededor. Constantemente construye hipótesis sobre lo que ocurre y las va ajustando según el devenir de los acontecimientos. Me dejó deslumbrada. El otro personaje extranjero, Lino Micciché, crítico y profesor universitario, fue una de las personas más inteligentes que tuvimos el privilegio de conocer en el festival. Micciché domina cinco idiomas. Habla tan bien castellano que cuando lo conocí, aunque Q. me había advertido que íbamos a conocer a un crítico italiano, pensé que había venido otro en su lugar, un gallego. Así fue como entre gambas al ajillo, rabas, pulpo a la provenzal y paellas arreglamos toda la política del cine internacional.

Quintín y sus amigos. Hallábame en el lobby del Costa Galana tomando un café con gente de la televisión de Salta cuando a lo lejos vi a Lito Cruz. Me acerqué para sacarle una foto y le dije: "Lito, ¿te puedo sacar una foto para *El Amaníe*?" Y, para mi sorpresa, me contestó: "Sí, pero preguntáale a tu patrón qué es lo que le pasa conmigo que me maltrata así en sus críticas. ¿Tiene algún problema personal?" Le aclaré que Q. era mi marido y que estaba por ahí, que se lo iba a presentar. Me di vuelta y vi a Q. intentando huir cobardemente. Finalmente logré reunirlos y creo que se hicieron amigos después de que Q. elogió su trabajo en *Sotto voce*. Otro caso fue el de Sarquís, a quien hay que destacar por su labor en la muestra

"Contracampo". Luego de pasar casi todo el festival sin saludarse, Q. y Sarquís terminaron hablando sobre *Facundo*, y no diría que se hicieron amigos, pero al menos se saludan.

Más amigos. Pasamos un día entero con Julian Cooper, periodista amigo del *Buenos Aires Herald*. Para mí, Cooper es una de las personas que escriben con más libertad, sea sobre cine o sobre envases de yogur. Almorzamos, tomamos té (Cooper es más inglés que argentino) y vimos tres películas juntos, de las cuales solo nos gustó *Village of Dreams*. También estuvimos con la hermosa y sensible Soledad Villamil, a quien le debo la foto que tendría que haber salido en esta revista. Soledad estaba tan linda que debe haber velado el rollo, porque el hecho es que las fotos desaparecieron, junto con la de Lito Cruz. Con Soledad hablamos de los libros que nos gustan (Jane Austen, George Elliott, Wilkie Collins, etc.; todo muy moderno) y quedamos en tomar el té con escones en lo de su mamá, Laura Falcoff. También pasaron unos días en el Flamingo Aldo Paparella (director del CIEVYC y editor de la revista rival *Film*) y su mujer, Silvia Medina. Una noche, Luciano Monteagudo nos presentó a Homero Alsina Thevenet. Cuando me preguntó cómo me llamaba, me dijo: "Me lo temía". Después fuimos todos juntos a comer puchero y nos sacamos una foto histórica junto al venerable viejo gruñón.

La última cena. Después de la gélida entrega de premios, partimos junto con los Ripstein hacia el Hermitage, donde se celebraba la cena de cierre. Una modesta pero ruidosa multitud rodeaba la salida de los autos y limusinas que se suponía que llevaban a las estrellas. En nuestro auto íbamos los Ripstein, Q. y yo. El público nos aclamaba. Ripstein me

decía que saludara por la ventana. Yo ni siquiera me atrevía a mirarlos. Lo mismo ocurrió a la entrada del Hermitage: una alfombra roja rodeada de gente ávida de ídolos. Ripstein me pidió que entrara con él del brazo y que saludara al público como si fuera Evita. De nuevo Arturo no contó con mis fobias. No solo no saludé a nadie (defraudando al gran cineasta mejicano) sino que caminé mirando al piso aterrorizada. En fin, otro papelón. Atrás venían, también del brazo, Q. y Paz. No sé qué hacían ellos, pero conociéndolos (ninguno de los dos se caracteriza por la timidez) seguro que al menos osaron mirar a la gente. Pero hubo alguien más tímido que yo: Noriega, que ni siquiera se animó a subir a los autos del festival y que, pese al frío, fue caminando hasta el Hermitage a pesar de las quejas y reproches de Verónica, su mujer. La fiesta, como todas esas fiestas, fue un plomo. Mucha gente, mucho ruido. Solo se podía hablar con el que uno tenía al lado. La comida: OK. Lo más divertido fue ir al baño. Entramos con Verónica al toilette y nos encontramos con la Coca Sarli, con todas sus tetas y a medio desmayar, ensoponciada por tanto gentío, mientras Graciela Baduel le hacía una entrevista. "¡Qué lindo que es estar en Mar del Plata!", entonaba Arturo Ripstein con un whisky en la mano y en perfecto mejicano. Juntos recordamos la vieja canción y se la tradujimos al inglés al inmenso, en todo sentido, alemán Klaus Eder. Era la última noche del festival. La mesa del bar estaba compuesta por Paz, Rip, Eder, Ricagno, Noriega, Verónica, Quintín y yo. Eder intentó tomar whisky nacional y pese a hacerse el duro y beber varios tragos tuvo que desistir de su proeza. No sé por qué la experiencia del whisky le recordó una cena en Japón en la que le sirvieron como exquisitez camarones vivos, a los que había que dormir en alcohol antes de comerlos. Nos contó que lo hizo de pura gentileza y pese a la repugnancia que le daba comerse a los bichitos que se movían en su sueño. Mientras transcurría la noche fuimos recordando el festival. Y esta pequeña banda internacional decretó que no había estado nada mal. Habíamos visto muchas películas. Habíamos conocido a muchas personas interesantes e incluso hicimos nuevos amigos. Discutimos sobre la crítica de cine con gente que de otra manera jamás habríamos encontrado. Hicimos complots internacionales. Comimos y bebimos. Tomamos sol en la rambla y nos sacamos fotos con el lobo marino. Vimos quemarse películas (experiencia inédita en mi vida). Presenciamos proyecciones esotéricas. Fuimos testigos de todo desorden imaginable. Pero todo lo que hubo de malo en el festival ya lo saben de memoria. Por último, quiero decir que —si bien suscribo a todas las quejas sobre los inconvenientes y desastres que la prensa no se cansó de describir— para nuestra banda cinéfila fue bárbaro, y canto en mi impuro argentino: "Qué lindo que es estar en Mar del Plata". ■

Detrás de un voucher oscuro

por Alejandro Ricagno (un hijo del hambre)

Con la excusa de que yo estoy loco, acá todo el mundo hace lo que quiere.
Quintín

Fuimos invitados expresamente por el Festival para realizar actividades tales como la presentación de la retrospectiva de la Nouvelle Vague, la charla pública con Jerry Schatzberg, el encuentro con *le petit cahier* ilustrado, y dar cuenta luego de todas las películas —algunas nos quedaron afuera— *sin cobrar un peso por ello*. Lo mínimo pactado era nafta, comida y alojamiento, junto con el compromiso de reservarnos total independencia de ideas con respecto a lo que viéramos y viviéramos. Mi misión específica era cubrir la sección “Detrás de la cámara” —junto con Castagna— y la “Mostra italiana”. Terminé renunciando a esta última: con el correr de los días se hizo evidente que los films importantes no estaban allí. Los de Archibugi y Luchetti, realizadores interesantes, no llegaron. Alcancé a ver dos simpáticos, *anche* menores: *Uomini, uomini*, *uomini* de Christian de Sica y *Spaghetti Slow* de Valerio Jalonmgo. *Uomini* es una versión gay de *Amigos míos* de Monicelli: buenos chistes, excelentes actores, dirección discreta. Una sola escena que no tiene nada que ver con el tono de comedia de la película la descalifica. Un personaje recibe un análisis de HIV que le da positivo para comprobar, unos segundos después, que se trató de una confusión de nombres. Un golpe bajo resuelto como broma de pésimo gusto que es, además, involuntariamente discriminatoria. *Spaghetti Slow* es *Tango feroz* a la italiana sin los componentes manipuladores, más honesta, menos pretenciosa y con mejor música. La historia de un adolescente tano que viaja a Irlanda, se aloja en la casa de un matrimonio cálidamente *irish* para terminar muerto de amor por la hijita

dark, fanática de Einstürzende Neubauten y de los poetas malditos, se diluye al final, aunque se deja ver con agrado. Me perdí *Compagna di viaggio* de Peter del Monte, con Asia Argento y Piccoli (recomendada por Berni) y *Marciando nel buio* de Massimo Spano. Italia estuvo mejor representada en otras secciones del festival con la potente *La mia generazione*, de Wilma Labate, y la irregular pero entrañable *Nitrato d'argento* de Marco Ferreri. Como además quería ver algunos otros títulos y hacer reportajes, entre los quilombos de la organización general, los cambios de programación, las sugerencias y florecientes amistades internacionales, pude alcanzar la cifra final de veinticuatro películas. Eso sí: solo cuatro fueron de la otra sección que me correspondía. Mis *Top Ten of the Whole Wide Festival*: *Few of Us*, *J'entends plus la guitare*, *Profundo carmesí*, *La mirada de Ulises*, *La mia generazione*, *Looking for Richard*, *The Disappearance of Finbar*, *Picado fino*, *Le fils préféré* y *Buenos Aires viceversa*. Más un par de piecitas: *Beautiful Thing* y *Les apprentis*, y las rarezas: *Lumière & Co.* e *Yndio do Brazil*. Una decepción con respecto a mis expectativas: *Cavafy*. Quien solo conoce la vida del autor por esta película puede llegar a coincidir con el comentario de una chica a la salida del cine: “Debe haber sido terrible para el poeta griego este haber sido, además de puto, mudo”. Me perdí *Party*, *Crash*, las dos premiadas y un montón más. Es que estuve ocupado tras un pequeño papelito mágico: el prometido voucher de comida. Del Flamingo al Costa Galana, del Costa Galana al Hermitage, del Hermitage a las oficinas del Auditorium, mañana tras mañana para descubrir que no había más, aunque los restaurantes contratados estaban llenos de comida y con muchas mesas vacías. Los trámites y



Alejandro Ricagno y Rip, su papa



Sylvio Back y señora con Alejandro Ricagno

desconexiones entre oficinas y personal variado chocaban en una instancia última. Por más buena voluntad que pusieran los responsables de diversas áreas, siempre se encontraban con la necesidad de una sola y última firma autorizadora que no aparecía. Tras varios días de picar algo en algún cóctel, acabé solicitando los vouchers sobrantes a los invitados que se iban antes de la finalización del festival. Las expediciones dieron como resultado confraternizaciones con gente más prestigiosa que uno en idéntica situación. Esto consolaba un poco antes de correr hacia las salas, y ya con dos funciones perdidas. Al principio, por lo menos, cuando suponía que podía llegar a cinco películas diarias. Mi máximo fue cuatro y el mínimo, dos. El festival podía dividirse en tres categorías:

- 1) La del cholulismo y las divas, las fiestas oficiales, el desconocimiento general de la cortesía internacional, el maltrato a la prensa y la nefasta pompa solemne de los actos escolares, cuyo broche de oro fue la ausencia total de alegría en el acto de cierre, *Misa criolla* y orador incluidos.
- 2) El de la “sección oficial”, de una calidad aceptable —con algunas excepciones bochornosas como *Lorca* y *Canción desesperada*—, pero muy inferior al de las secciones paralelas, con “Contracampo” y “La mujer y el cine” a la cabeza. Sus responsables respectivos —Nicolás Sarquís por la primera, y Anamaría Muchnik y Marta Bianchi por la segunda— recibían azorados cada vez más público. Allí no hubo cambios de programación, sino que se agregaron funciones. La masiva afluencia dejaba a muchos afuera.
- 3) El de la relación entre las películas y la gente, que priorizó el cine sobre la frivolidad. El interés por conocer y apreciar cinematografías alejadas de lo

que habitualmente se consume se evidenciaba también en las charlas del público con realizadores y actores poco conocidos, a los que se acercaba con curiosidad no cholula y verdadero agradecimiento.

Sin olvidar los incontables papelones del punto 1), los demás son los que importan. La calidad y variedad de las películas fueron de óptimo a excelente. La oportunidad de ver CINE hecho por realizadores de la talla de Angelopoulos, Oliveira o Ripstein, de debutantes o prestigiosos desconocidos por aquí, pero llenos de talento y garra, como Sharunas Bartas, o en una onda menos extrema, las directoras Sue Clayton o Hettie MacDonald, nos sacudió la modorra anestésica provocada por los mismos estrenos de siempre.

Si bien esto no logra borrar la vergüenza que sentí a veces ante los extranjeros que sufrían las internas del festival, en lo que a cine se refiere, volví más satisfecho que si hubiera tenido ochenta vouchers diarios. A los que amamos el cine, el festival nos alimentó.

Pero no solo de vouchers y cine vive el hombre. También sirvió para entablar amistades con gente cálida y maravillosa. De la otra también hubo, pero esta se olvida fácilmente, como las malas películas.

Tuve la oportunidad de disfrutar de la inteligencia, la amabilidad y el contagioso buen humor del realizador y jurado Arturo Ripstein, así como de su señora y guionista —o viceversa— Paz Alicia Garcíadiego, a quienes adopté inmediatamente como una suerte de padres putativos, aun después de haber visto gran parte de su obra bicéfala, que no es lo que se dice un canto a la paternidad ni la maternidad. Ambos me malcriaron y divertieron durante toda la estadía. Sobre todo con los juegos de palabras con los que permanentemente rebautizábamos a todas las películas. Los mejores se los llevaron las dos de Pilar Miró: *El orto del perrolano* y *Tu suegro envenena mi perro*. Mi aporte fue *The Disappearance of Finn Barney*, título para una *Historia breve*. Como pocas veces hablábamos en serio, salvo cuando se trataba de trabajo, no sé si fue en chiste, pero Paz prometió escribirme un papel para un próximo film. ¿Será un melodrama de críticos jotos? ¿Me suicidarán al final? Propongo una historia de hermanos incestuosos.

Aunque con las desopilantes anécdotas que ambos desplegaron ya estoy hecho, cuates. En cuanto consiga dinero acepto la invitación para conocer Méjico. A lo mejor allá puedo ver *Bienvenido, Welcome*, del compatriota pleiteador Retes, para dilucidar si es el bodrio que Quintín, Castagna y Jorge García sostienen o la maravilla que el propio Retes no se cansó de promocionar por toda Mar del Plata. Como no asistí a la función extra programada —tenía un reportaje en ese momento—, Retes me desafió diciéndome que yo temía enfrentarme a Quintín, descontentando, por supuesto, que la película me iba a gustar. Recordé que de él había visto

hace un tiempo *El bulto* —ojo: ese es el título; no hacer chistes fáciles—, cuyo planteo en principio me interesó, pero ya por la mitad había logrado irritarme bastante. Los métodos de convencimiento desplegados por Retes para que viera su dichosa película resultaron poco seductores. Aunque su mujer, pleiteadora como su marido, acabó cayéndome simpática, por espíritu de contradicción, pese a no compartir su opinión sobre la crítica y los críticos de cine en particular.

Si de seducción, belleza, sensibilidad e intensidad —y siguen los adjetivos laudatorios— hablamos, la actriz rusa Katerina Golubeva (*ah*, de suspiro profundo), que vino a presentar la magnífica *Few of Us* de su compañero, el lituano Sharunas Bartas, se lleva mi Ombú de Oro, el Baobab de Plata y la Secuoya de Diamante. Una vez vencida su más que justificada desconfianza inicial, terminé por convertirme (junto a dos realizadoras ruso-argentinas —Silvana y Ana Jarmoluk— y a mi fotógrafo silencioso Van Dovrak) en una especie de guardia de hierro a prueba de pesados. La hermosura de Katerina había ocasionado que varias personalidades —entre ellas un conocido director argentino— literalmente se babearan sobre la rusa, que salió disparando. No lo disculpo, pero los comprendo. La custodia que esta suerte de hermanitas Taviani ex soviéticas efectuaban respecto de Katerina se bifurcaba hacia ambos lados. Las dos habían convivido con la Golubeva y Bartas en el VGIK (prestigiosa Escuela de Cine de Moscú). Sabían entonces que cuando Katerina no se bancaba algo —y lo que más detestaba era la estupidéz y la arrogancia— era capaz de armar más quilombo que la tripulación del Potemkin. Del mismo modo que cuando se encontraba cómoda entre amigos, demostraba una gentileza y generosidad tan impresionantes como su belleza y talento. El reencuentro casual con sus viejas amigas dio como resultado la semilla de un futuro proyecto conjunto a filmarse, si Dios quiere, en Mar del Plata y Salta, de aquí a un año. Productores del mundo, atentos: lo que me contaron promete. Como las tres son tenaces, laburantes y rusas, no hay posibilidades de hacer chantadas. Falta solo la mosca y esperar que Katerina ruede su próxima película europea, cuyo datos, por cábala, no se anunciarán aquí. Entre recuerdos y anécdotas pude escuchar y grabar extasiado poemas de Esenin y de Arseni Tarkovski en idioma original y por la dulce voz de Katerina. El cassette es mío y no se vende. Gracias a su gentil disposición, pude ver en video otro film de Bartas, *Tryes Dyenos*, con traducción simultánea al francés a cargo de su actriz principal. Fue aun mejor que el otro y no solamente por la traductora de lujo. Anticipo una nota sobre nuevos directores y escuelas del Este que incluirá una curiosa teoría de Golubeva sobre Mijalkov, extrañamente compartida por Quintín cuando salió de ver *Sol ardiente*.



Paz Alicia Garcíadiego (mamá)



La realizadora libanesa Jocelyn Saab

Otra invitada para destacar: la documentalista libanesa Jocelyn Saab. Atahualpa Lichy y el inmenso Klaus Eder, alias el oso cariñoso, quienes conocían su obra anterior, me habían hablado maravillas de sus documentales. Pero la suerte de ensayo-collage que presentó *Il était une fois Beyrouth* resultó, a mi entender y el de algunos otros, interesante pero fallida. Su humildad y capacidad autocrítica frente a algunos comentarios recibidos le hizo considerar la posibilidad de remontarlo en parte. Lección de verdadera grandeza de la que tendrían que aprender muchos cineastas vernáculos. Fue tan amable que hasta me regaló algunos vouchers sobrantes. Hablamos de cine, de política internacional y de un hecho curioso: le comenté que hace años yo había visto un excelente documental de Jennifer Fox sobre una familia del Líbano durante la guerra, *Beirut, the Last Home Movie*. Me había impresionado tanto el testimonio de Mona (la única que no abandonaba jamás la imponente mansión familiar porque prefería morir bombardeada allí adentro a salir y encontrar al regreso las ruinas del palacio) que escribí un poema en primera persona sobre esa mujer que enfrentaba la muerte con orgullo y desafiante resignación. Jocelyn resultó ser amiga de esa familia. Me contó que Mona murió durante un bombardeo, tal como lo predice en el film. Lo extraordinario del caso es que solo se destruyó la parte del palacio donde ella estaba. Su familia se salvó y el resto de la casa sigue en pie. Jocelyn me pidió una copia del poema, en inglés, para enviárselo a la hermana. *Touché*. De su agudeza dará cuenta un reportaje de próxima publicación.

Un personaje memorable fue el locuaz y multifacético director y escritor brasileño Sylvio Back, quien además de una larga entrevista y su insólito y contundente documental *Yndio do Brazil*, nos regaló a Quintín y a mí un jugoso libro de poemas eróticos profusamente ilustrado que hizo



Katerina Golubeva y su más profundo admirador

las delicias de más de uno en los pocos momentos de ocio y soledad. Traduciremos algunos. Los encuentros no solo fueron internacionales. Pude amigarme —por lo menos hasta su próximo largo— con Daniel “Tiffany” Burman. En su momento no le había gustado nada mi lapidaria crítica a su corto de *Historias breves*, pero copas de por medio hicimos pública y caballerosamente las paces. También di el primer paso para la reconciliación entre Lito Cruz y Quintín, completada luego por Flavia. Me dijeron que Lito está muy bien en *El sueño de los héroes*. Debo decir que su actuación en *Sotto voce* es uno de los puntos más altos de esa película extraña. De los locales, Esteban Sapir fue mi realizador favorito. Sobre todo después de ver su polentosa *Picado fino*, única obra argentina que estubo en “Contracampo”. La primera función fue una mañana en el cine Colón, el único que disponía de un proyector de 16 mm. Sapir, un poco paranoico, pensó que —por los horarios y el lugar de proyección (era el cine más alejado del centro)— trataban de boicotear su film. Llegó allí cuarenta minutos después de la hora programada para el inicio de la proyección. El tipo de la entrada le dijo que estaba todo bien: la película se estaba pasando sin problemas. Sapir entró, se encontró con la luz de sala encendida, los espectadores tempraneros en silencio —en su mayoría gente de edad— y con rostros estupefactos mirando una pantalla vacía con un cuadro de Magritte. Salió desesperado gritando que no estaban proyectando nada; que esa pobre gente hacía cuarenta minutos que estaba mirando una superficie blanca y que, efectivamente, se trataba de un boicot. Hasta que volvió a entrar con el acomodador para descubrir que había ingresado a la sala en el momento en que estaban cambiando el rollo. A la concurrida función nocturna —durante la cual nuestro compañero Ravaschino se peleó a los gritos con una

espectadora— asistió también Katerina Golubeva. Tanto le gustó que terminó pidiéndole una copia en video para enviársela a Léos Carax, de quien es amiga y con quien el Sapir tiene una cercana filiación estética. Se comprometió a mostrarla a cuanto realizador, productor y distribuidor conociera en Europa para conseguirle la ampliación a 35 mm. Palabra de rusa. Una punta más: un representante del Festival de Locarno se llevó otra copia. Esteban espera respuesta, mientras prepara las valijas para el próximo Festival de la Habana. Que tengas toda la suerte, chico.

The Great Supper. Mi amistad con Paz y Rip (Arturo firma así. Quiere dejar bien en claro que desde hace unos años “descansa en Paz”) desembocó en una sorpresiva invitación a cenar con el jurado en pleno. Esto fue mucho antes de que las estruendosas divisiones internas de los últimos días llevaran a Rip, según cuenta la leyenda, a despedirse de Marie-José Nat con un “váyase usted al carajo, señora” y a un duelo, por entonces gambeteado, entre él y el argentino-angelino Eugenio Zanetti. Tal vez aún tenga lugar, sobre todo después de que Rip leyera las declaraciones de Zanetti aparecidas en *La Nación*, al día siguiente de la entrega de premios. Zanetti afirmó que él solamente defendía la calidad de las películas porque no tenía compromisos políticos. Y que la película ganadora —el famoso perro— era buena solo porque ganó. Es que Zanetti fue uno de los más prochinos del Jurado, contra los procaninos, lado en que se afirmó Rip y que finalmente se impuso. Ya hablaremos con Zanetti, quien conmigo, al menos, estuvo muy amable. Pero sucede que tengo un mensaje de parte de Ripstein, que no sé si me voy a animar a transmitirle. Aquella noche en la que todo era armonía aún, después de la proyección de *La mia generazione*, viajé con pa y ma hasta el Costa Galana junto a Elsa Martinelli. La

tana hawksiana se disculpaba de su *spagnuolo* cocoliche: “Me confundo muito col il brasileñi. Io ho moltissimi amici spagnuoli, argentini, chileni, ma tutti parliamo in francese come lingua franca. I Iberoamericani non parli di più spagnuolo nella Uropa”. Y por lo bajo alguien comenta: “Pendejadas”. Al llegar al hotel, Martinelli constató aliviada que no estaba dando vueltas por ahí el realizador indio Vijay Singh. “E molto carino, ma...” Parece que el indio la perseguía por todas partes con el video de su película y le hablaba, le hablaba, le hablaba hasta que Elsa conseguía escabullirse a italianísimo paso largo. En la cena me presentan a Marie-José Nat y a su acompañante, a quien al principio tomé por su joven *fiancé*. Menos mal que no dije nada, porque resultó ser su hijo. Las malas lenguas decían que se trataba de un caso a lo *Barrio Chino*. No pude comprobarlo porque no crucé una palabra con ninguno de los dos. Zanetti me mangué el ejemplar de *El Amante* con su amiga Mira Sorvino en tapa. Me contó que ella y su padre son como una familia de argentinos. Al día siguiente alabó la revista y prometió un reportaje frondoso en Buenos Aires, a cambio de que, de ahora en más, las fichas de las películas reseñadas incluyan el rubro de director de arte. Claudio España bromeaba con Amparo Soler Leal acerca de la filmografía de la española que figura en el catálogo. De entre sus más de setenta películas en las que trabajó se mencionan tres. En ninguna actúa ella, sino su compatriota Carmen Sevilla. Amparo comentó: “Es que aquí no debo ser muy coñocida. Soy más bien una follastera”. Percy Adlon dialogaba en el otro extremo con su señora de impresionante textura walkírica y con el otro matrimonio Antin, mucho más silencioso que el que tenemos en la redacción. España, en tren de joda, le dijo a Rip que Buñuel seguramente sembró su semilla de *maudit* en todos los que trabajaron con él. Rip tomó la pelota: “Qué va. En la vida cotidiana era conservador. Me llamé por teléfono a los gritos enojadísimo cuando Carlos Saura dejó a su esposa por Geraldine Chaplin, a la que calificaba de puta. Cuando me separé de mi primera mujer nunca se lo dije, por las dudas. Me preguntaba por ella y yo le contestaba que andaba por ahí, de compras”. Paz me servía y se servía abundante vino, secundada por Amparo Soler Sevilla. Elsa Martinelli, apodada “la signora presidentesa”, se retiró rápidamente, con el elegante torbellino eufórico que la caracterizaba, algo así como una versión más simpática y femenina del personaje de *The Mask*. La cena (que parecía ideada por Berlanga) terminó con un café en el lobby del Costa Galana, junto al matrimonio Rip. Paz se explayó sobre algunos rodajes de su marido y el trabajo con los actores. Hay una división del trabajo: él les grita y ella después los calma. Me conviene ir sabiéndolo, por si acaso. ■

Encuesta *El Amante 96*

Elija las 10 mejores películas estrenadas en la temporada 1996

(desde el 25/12/95 hasta el 24/12/96)

y la peor.

Nombre y apellido:

Edad: Ocupación: Tel.:

Dirección: Localidad:

LISTADO COMPLETO HASTA EL 21/11/96

Acc Ventura, un loco en Africa (Steve Oedekerker)
 Adiós a Las Vegas (Mike Figgis)
 Adiós abuelo (Emilio Vieyra)
 Al corazón (Mario Sabato)
 Algo muy personal (Jon Avnet)
 Amigas para siempre (Lesli Linka Glatter)
 Amores que nunca se olvidan (Jocelyn Moorhouse)
 Ángel y demonio (James Foley)
 Angeles e insectos (Phillip Haas)
 Antes de la lluvia (Milko Manchevski)
 Antes y después (Barbet Schroeder)
 Asalto al tren del dinero (Joseph Reuben)
 Asesino virtual (Brett Leonard)
 Así o de otra manera (David José Kohon)
 Atracción explosiva (Andrew Spies)
 Babe, el chanelito valiente (Chris Noonan)
 Besos en la frente (Carlos Caletini)
 Cama para tres (Josiane Balasko)
 Carlos Monzón, el segundo juicio (Gabriel Arbós)
 Caro diario (Nanni Moretti)
 Casino (Martin Scorsese)
 Cazadores de utopías (Eduardo Blaustein)
 City Hall, la sombra de la corrupción (Harold Becker)
 Código: hecha rota (John Woo)
 Copycat, el imitador (Jon Amiel)
 Crash - Extraños placeres (David Cronenberg)
 Criaturas celestiales (Peter Jackson)
 Crónica de un joven pobre (Ettore Scola)
 Cuatro habitaciones (Quentin Tarantino y otros)
 De mi barrio con amor (José Santiso)
 Del crepúsculo al amanecer (Robert Rodríguez)
 Desapárrate amor (Eliseo Subiela)
 Día de la Independencia (Roland Emmerich)
 Diabolique (Jeremiah Chechik)
 Días de amor y rosas (Michael Goldenberg)
 Días extraños (Kathryn Bigelow)
 Dore monos (Terry Gilliam)
 Don Juan de Marco (Jeremy Leven)
 Drácula: muerto pero feliz (Mel Brooks)
 Duro de espías (Dick Friedberg)
 El año del despertar (Gérard Corbiau)
 El ausente (Rafael Filippelli)
 El club de las divorciadas (Hugh Wilson)
 El condor de oro (Enrique Muñoz)
 El dedo en la llaga (Alberto Lecchi)
 El demonio vestido de azul (Carl Franklin)
 El día de la bestia (Alex de la Iglesia)
 El día que Maradona conoció a Gardel (Rodolfo Pagniere)
 El espadachín valiente (Joe Johnston y Maurice Hunt)
 El inglés que subió a la colina... (Christopher Monger)
 El insupportable (Ben Stiller)
 El jinete sobre el tejado (Jean-Paul Rappeneau)
 El jobado de Notre Dame (Gary Trousdale y Kirk Wise)
 El mundo contra mí (Beda Dobrajo Fejőo)
 El octavo día (Jaco Van Dormael)
 El padre de la novia 2 (Charles Shyer)
 El perfume de Yvonne (Patrice Leconte)
 El profesor chiflado (Tom Shadyac)
 El protector (Charles Russell)
 El secreto de Mary Reilly (Stephen Frears)
 El verso (Santiago Carlos Oves)
 Ella es un diablo en mi cuerpo (David Price)
 En el nombre del juego (Barry Sonnenfeld)
 Estoy así-asi (Krzysztof Kieslowski)
 Eva Perón (Juan Carlos Desanzo)
 Exótica (Atom Egoyan)
 Fenómeno (Jon Turteltaub)
 Feriados en familia (Jodie Foster)
 Flamenco (Carlos Saura)
 Fled - Corre por tu vida (Kevin Hooks)
 Flores amarillas en la ventana (Victor Ruiz)
 Fuego contra fuego (Michael Mann)
 Fuera de control (Robert Longo)
 Fuga de los Angeles (John Carpenter)

Geisha (Eduardo Raspo)
 Goofy, la película (Kevin Lima)
 Guantánamera (Tomás Gutiérrez Alea/Juan Carlos Tabío)
 Héroe anónimo (Diane Keaton)
 Historias de amor, de locura y de muerte (Nemesio Juárez)
 Hundido al Belgrano (Federico Urioste)
 Jack (Francis Ford Coppola)
 Jóvenes brujas (Andrew Fleming)
 Juego limpio (Hebert Posse Amorín)
 Jumanji (Joe Johnston)
 La carnada (Bertrand Tavernier)
 La ceremonia (Claude Chabrol)
 La dama regresa (Jorge Polaco)
 La flor de mi secreto (Pedro Almodóvar)
 La frontera olvidada (Juan Carlos Neyra)
 La historia sin fin 3 (Peter MacDonald)
 La isla del doctor Moreau (Juan Frankenhaimer)
 La jaula de los pájaros (Mike Nichols)
 La jurada (Brian Gibson)
 La letra escarlata (Roland Joffé)
 La llave mágica (Frank Oz)
 La maestra normal (Carlos Orgambide)
 La riata contra el vidrio (Juan Bautista Stagnaro y otros)
 La nueva pesadilla (Wes Craven)
 La pasión turca (Vicente Aranda)
 La pirata (Renny Harlin)
 La princesita (Alfonso Cuarón)
 La red (Irwin Winkler)
 La reina de Shanghai (Zhang Yimou)
 La revelación (Mario David)
 La roca (Michael Bay)
 La teta y la luna (Bigas Luna)
 La verdad acerca de perros y gatos (Michael Lehmann)
 La verdad desnuda (Gregory Hobbit)
 La verdadera naturaleza del amor (Demmy Arcand)
 Las sorpresas del amor (Alessandro Benvenuti)
 Las travesturas de Dunston (Ken Kwapis)
 Loco de amor (Fernando Trueba)
 Locos a bordo (David S. Ward)
 Lola Mora (Javier Torre)
 Los caballeros del Zodiaco (Masami Kurumada)
 Los miserables (Claude Lelouch)
 Los sospechosos de siempre (Bryan Singer)
 Madadayo (Akira Kurosawa)
 Mapa del corazón humano (Vincent Ward)
 Masacre en Nueva York (Stanley Tong)
 Máximo riesgo (Ringo Lam)
 Me robó el corazón (Bill Bennett)
 Memorias de Antonia (Marleen Gorris)
 Mi querido presidente (Rob Reiner)
 Mientras estás conmigo (Tim Robbins)
 Mis otros yo (Harold Ramis)
 Misión: Imposible (Brian De Palma)
 Moebius (Gustavo Mosquera R.)
 Momento crítico (Stuart Baird)
 Mortal Kombat (Paul Anderson)
 Ni idea (Amy Heckerling)
 Nixon (Oliver Stone)
 Nueve meses (Chris Columbus)
 Nunca hables con extraños (Peter Hall)
 Nunca hay una última vez (Bob Balaban)
 Ojo por ojo (John Schlesinger)
 Otelo (Oliver Parker)
 Otra esperanza (Mercedes Frutos)
 Pecados capitales (David Fincher)
 Poderosa Afrodita (Woody Allen)
 Policía corrupto (Carlo Campanile)
 Querido maestro (Stephen Herek)
 Rapado (Martín Rejtman)
 Reacción en cadena (Andrew Davis)
 Restauración (Michael Hoffman)
 Ricardo III (Richard Loncraine)

SOS Gulubú (Susana Tozzi)
 Sabrina (Sidney Pollack)
 Secretos íntimos (David O. Russell)
 Sensatez y sentimientos (Ang Lee)
 Sol de otoño (Eduardo Giguogna)
 Stalingrado (Joseph Vilsmaier)
 Striptease (Andrew Bergman)
 Sueño de una noche de invierno (Kenneth Branagh)
 Tiempo de matar (Joel Schumacher)
 Tiempo límite (John Badham)
 Tierra de Avellaneda (Daniele Incalcaterra)
 Tierra y libertad (Ken Loach)
 Tin Cup, juegos de pasión (Ron Shelton)
 Todo por un sueño (Gus Van Sant)
 Todos los hombres sois iguales (Manuel Gómez Pereira)
 Twister (Jan De Bont)
 Último recurso (Bruce Beresford)
 Un hombre entre sombras (John Gray)
 Una mujer infiel (Régis Wargnier)
 Underground (Emir Kusturica)
 Valor bajo fuego (Edward Zwick)
 Veredicto final (Jorge Darnell)
 Vidas cruzadas (Sean Penn)

SU VOTO

Las mejores

- 1)
- 2)
- 3)
- 4)
- 5)
- 6)
- 7)
- 8)
- 9)
- 10)

La peor

.....

Fotocopie esta hoja (si no quiere perderla) y envíela a Esmeralda 779 6° A / (1007) Capital Federal o por Fax al 322-7518. Recepción de cartas hasta el 10/1/97.

El Amante en el Festival

- 1) **Seminario de la FIPRESCI:**
Sergio Wolf (director de Film),
Lino Micciché (presidente de FIPRESCI),
Klaus Eder (secretario general de FIPRESCI),
C. Salinas (crítico chileno)
y Homero Alsina Thevenet
(El País de Montevideo).
- 2) **Horacio Bernades presentando Cleo de 5 a 7,**
en el ciclo de la Nouvelle Vague.
- 3) **Alejandro Ricagno (nuca) presentando**
Hiroshima, mon amour, en el ciclo
de la Nouvelle Vague.
- 4) **Charla entre la redacción de El Amante**
y los Cahiers du cinéma: Jorge García,
Gustavo J. Castagna, Emmanuel Burdeau,
Quintín, Gustavo Noriega y Flavia de la Fuente.
- 5) **Quintín presentando París nos pertenece**
- 6) **Conferencia de Jerry Schatzberg:**
Schatzberg, Quintín y Oscar Barney Finn.

No solo fuimos a ver películas y a conseguir notas para la revista. También participamos en algunas de las actividades del Festival. Recibimos al joven Emmanuel Burdeau, crítico de los Cahiers du cinéma con quien tuvimos un encuentro público llamado "Encuentro de la revista Cahiers du cinéma con los redactores de El Amante", una charla que será próximamente publicada en nuestras páginas. Burdeau nos acompañó también a la presentación de la muestra retrospectiva de películas de la Nouvelle Vague. También coordinamos la charla pública que ofreció el director norteamericano Jerry Schatzberg, de quien publicaremos próximamente una entrevista. Y participamos en el seminario que ofreció la FIPRESCI (Federación Internacional de Prensa Cinematográfica y Audiovisual). También deberíamos haber coordinado la charla del fotógrafo Gabriel Figueroa, pero lamentablemente fue suspendida.



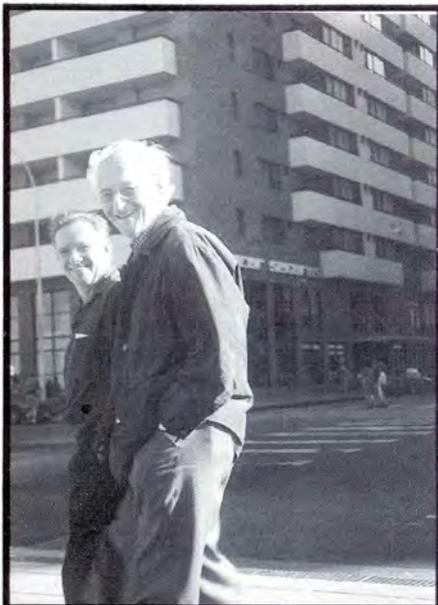


Caras y caretas

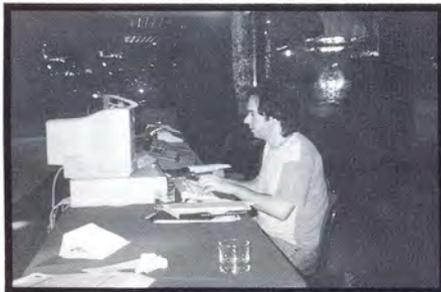
¡Whisky!

De arriba abajo y de izquierda a derecha:

1. Norma Postel
2. Los directores con Nicolás Sarquis
3. Castagna, María Fasce, Gabriela Bolognese y su marido
4. El Amante y Homero Alsina Thevenet
5. Alejandro Ricagno, Santiago García y Luciano Monteagudo
6. Agresti con Ombú y Horacio Bernades
7. Elsa Martinelli
8. Manuel Antin
9. Julian Cooper y Tino
10. Eugenio Zanetti y Alejandro Lingenti
11. Fernando Brenner, Quintín, Bernades, Diego Lerer, Diego Battlle y Gustavo Noriega en el Flamingo
12. Alejandro Lingenti y Gabriela Bolognese



13. Verónica Tozzi y Coco Blaustein
 14. Katerina Golubeva,
 seguramente con Ricagno en contracampo
 15. Candela Peña, Santiago García
 a medio derretir y Silke
 16. Maud Linder y Santiago García
 17. Guillermo Ravaschino
 18. Leonardo Favio
 19. El barman que no podía dormir
 20. Jocelyn Saab y Alejandro Ricagno
 21. Percy Adlon y la mitad de su señora
 22. Armando M. Rapallo,
 en la barra del Flamingo
 23. Le petit cahier, Emmanuel Bourdeau,
 y el pequeño amante, S. García
 24. Agresti abrazado
 al director chino Zhang Yuan
 25. Adriana Schettini
 26. El omnipresente Zhang Yuan,
 ahora en la rambla
 27. Mario Viceversa Paolucci



Aplausos. Antes de las películas podían aparecer tres publicidades: una era la del festival, que recibía aplausos serios en el Auditorium y aplausos irónicos en las salas normales. Otra era la de Aerolíneas, que no provocaba nada en ningún lado, y la tercera y favorita era la insufrible publicidad del Banco de la Provincia de Buenos Aires, una promoción que con el correr de los días se transformó en la gran broma del festival. En las salas América y Atlas, los espectadores esperaban puntos claves de la publicidad para aplaudir rabiosamente, aullar y patear el piso. El clímax se producía cuando tres *yuppies* venían caminando alegremente y uno apretaba los puños en señal de triunfo. La sala se venía abajo cada vez que llegaba este punto. El último día había hasta directores de coro que hacían callar a la platea para impulsar una fortísima ovación al final.

Arturo Alterio. Aunque luzca un gesto adusto, don Arturo Ripstein es uno de los humoristas más geniales y zafados con que nos hayamos topado en esta perra vida. Un día estábamos charlando, le miro la credencial y veo, para mi sorpresa, que tiene la foto de... Héctor Alterio. Pensando que se trataba de algún error de organización (la explicación más plausible durante este festival), me apresuré a avisarle. "Bueno, es que me dijeron que tenía que ponerle una foto, así que tomé una revista, corté esta y la puse", contestó don Arturo. ¡La puta que vale la pena estar vivo!

Así se sienta una estrella. En cuanto llegó al salón del Auditorium para la ceremonia de cierre (tarde, por supuesto, cuando ya todo el mundo estaba acomodado), Esther Goris, no satisfecha con lucir uno de sus ya clásicos sombreros-helicóptero, agarró y se sentó en medio del pasillo. Nacha Guevara la imitó (después de haber llegado más tarde todavía), sentándose contra una baranda ubicada en el medio del salón, justo (¡oh, casualidad!) donde los focos iluminaban más.

Catálogo. En líneas generales, el catálogo del festival era una pinturita (sobre todo para este festival). Pero, revisando un poco más en detalle, tenía sus cosas. La película colombiana *Ihona llega con la lluvia*, por ejemplo, duraba, según el catálogo, 211 minutos, algo

indudablemente sospechoso para un film latinoamericano. Los programadores confiaron ciegamente en esa información, ya que ubicaron la siguiente película en esa sala con cuatro horas de diferencia. Después resultó que duraba 2 horas 11 minutos.

Catálogo 2. Esta es muy linda: según la ficha técnica que figura en el catálogo, *Profundo carmesí*, la película de Ripstein, tiene dos guionistas: Alicia Paz y Diego García, curiosa versión doble de Paz Alicia Garcíadiego. ¡Este Mingo Claudetti!

Con balcón propio. Si hay un actor que se entrega de cuerpo entero a sus personajes, ese es Víctor Laplace. Dadas las circunstancias, no se podía perder la ocasión de pasársela saludando durante todo el festival con ambos brazos en alto, como un famoso general de la Nación. Y no se la perdió, por supuesto. La historia se da primero como tragedia, dijo alguien, y luego...

Demoliendo hoteles. A la habitación 307 (que ocupaban Noriega y Santiago García), llegó varias mañanas el suave y simpático sonido de la demolición de un edificio. En efecto, el edificio de atrás del Flamingo ya no existe más. Lo curioso es que, luego de la demolición, se empezaron a escuchar voces provenientes de la habitación 304, donde Jorge García y Bernades comenzaban sus discusiones con horario de obreros de la construcción. El taladro del viejo canalla no paraba de tirar puntajes. Los vecinos de Mar del Plata están todos escondidos en Necochea.

Doy y recibo. El día de la ceremonia de cierre, no quedaba nadie para

recibir los premios (salvo el director chino, que se llama algo así como San Juan). Se optó por la solución más práctica: que los jurados se entregaran los premios entre ellos. Elsa Martinelli (la presidentessa) recibió el que correspondía al actor de *La mia generazione* y Amparo Soler Leal el de *Tranvía a la Malvarrosa* (alguien dijo que era una suerte que el director chino estuviera presente porque, de lo contrario, sus premios tendrían que habérselos dado a Claudio Minghetti). El único jurado que no recibió nada fue Nelson Pereira dos Santos, quien tuvo la mala idea de renunciar antes del comienzo del festival. Otra vez será, don Nelson.

El nono. Una de las largas madrugadas en el lobby del hotel Flamingo, a la barra bullanguera integrada por representantes de *El Amante*, *La Maga*, Télam y la rama juvenil de *Clarín* se sumó un periodista de *La Stampa* de Turín, quien fue rápidamente conminado a opinar sobre cuanta película argentina anduviera dando vueltas por ahí. Para facilitarle las cosas, se procedió a chapurrear una traducción simultánea casera de los títulos. Cuando el inefable Ravaschino consultó sobre una película rebautizada *Addio, Nono* todo el mundo comprendió que había llegado la hora de retirarse a sus habitaciones.

Elsa y los mozos. El sindicato de mozos de Mar del Plata ha incluido en su lista de personas no gratas a la hiperquinética Elsa Martinelli. Como si de la traductora televisiva para sordomudos se tratara, cada palabra de la presidentessa venía acompañada de histriónicos movimientos de

manos. Durante un cóctel, ejecutó una de sus movilizadas performances sin darse cuenta de que a su lado pasaba un mozo con una bandeja repleta de bebidas. El resultado fue inevitable: mano de Martinelli, bandeja, mozo empapado totalmente y estrépito de vasos. Elsa giraba sobre sí misma, miraba una gotita de vino que le había salpicado el zapato, miró al mozo y amablemente se disculpó con un diplomático ¡¡¡¡¡CRETINO!!!! Nuestro Horacio Bernades, en los desayunos del Flamingo, trataba de imitar a Elvira en su trato con los abnegados mozos del hotel, por lo que se ganó un eterno espacio en la memoria emotiva del personal.

Emmanuelle-Emmanuel. Toda la redacción masculina de *El Amante* esperaba con banderas francesas en el aeropuerto de Mar del Plata a la llegada de Emmanuelle Béart. Había que ver la cara de los muchachos cuando, luego de no encontrar a la actriz, se nos informó que la persona que se iba a reunir con la revista era Emmanuel Burdeau, joven crítico de *Cahiers du cinéma*. Desesperados, llamamos a Flavia para que se encargara de él y rápidamente nos hicimos los finos, organizamos mesas redondas y presentamos las películas de la Nouvelle Vague. Nadie se dio cuenta. Pero, al final, aprendimos que un buen crítico es más importante que una actriz. El año que viene esperamos a un tal Sandro Bonnaire.

Insólito destino. Entre las miles de carreras que emprendió el Gurrumín detrás de las mujeres y el cine llegó el turno de Lina Wertmüller. Luego de la proyección de su película, Lina se prestó con simpatía a firmar autógrafos y sacarse fotos con la gente. Nuestro joven fotógrafo aprovechó un desplazamiento de la realizadora para sacarle una buena foto. Lina sonríe, el joven apunta y... nada, no funciona la cámara. De nuevo, sonrisa de Lina, intento del joven y... falla la cámara. Dos intentos más, sendos fracasos. El joven la mira resignado y exclama: *Vaya, nomás*. Las fotos se las sacó media hora más tarde cuando cambió las pilas de la cámara, pero no salen en este número porque ese rollo no fue revelado a tiempo.

La familia. Jorge y Santiago García temían llegar tarde a la entrevista con Nancy Savoca, de modo tal que, cuando llegó la combi, se subieron desesperados. En el asiento de atrás

viajaba una mujer que le pedía al chofer el teléfono celular a fin de avisar que llegaría tarde a una entrevista. Se dieron vuelta y era Nancy Savoca, no sola, sino con toda su familia. Los García y los Savoca se fueron juntos al reportaje y este cuento terminó.

Los olvidados. Uno de los momentos culminantes de la ceremonia inaugural fue cuando Julio Lagos anunció, con bombos y platillos, la presencia de Libertad Lamarque. Los seguidores empezaron a buscarla por toda la sala y no la encontraron. Estaba esperando en el hotel que alguien la fuera a buscar. Lo mismo pasó con Gabriel Figueroa, el legendario director de fotografía de *Los olvidados*, *El ángel exterminador* y otras pelucitas por el estilo. Nadie pasó a buscarlo por el hotel para llevarlo hasta una mesa redonda que debía haber coordinado *El Amante*. Se olvidaron al fotógrafo de *Los olvidados*.

Otro debate. En los debates trasnochados que se producían en el hotel Flamingo, el de la última noche, probablemente signado por el champán, tuvo una pelea de fondo memorable: en una esquina Diego Lerer de *Clarín* defendiendo *Día de la Independencia*; en la otra Santiago García en contra; en el medio, todo el resto durmiendo. Para ejemplificar, realzar o denostar se utilizaban títulos como *El protector*, *La roca*, y *Stargate*, entre otros cuya existencia Jorge García ignoraba totalmente. El debate, probablemente ganado por Santiago, aunque a nadie le importó mucho, terminó con la irrupción de un film mayor: *Twister*. Coco Blaustein se puso a hablar de la socialdemocracia spielberguiana y pocos segundos después lo tenía al Gurrumín sacándose fotos con él y al resto ocupándose de otras cosas.

Tango y folklore. Para que no quedaran dudas de que este era un festival argentinísimo, además de los números vivos a cargo de Marianito Mores y Ariel Ramírez, y la presencia de Landriscina como invitado especialísimo, hubo sendas citas de Mahárbiz a Yupanqui en las ceremonias de apertura y cierre, un asado por el Día de la Tradición y un obsequio-castigo a los voluntarios, que consistía en una caja tipo ladrillo con cuatro videos. A saber: *Al corazón*, *Martín Fierro*, *Facundo* y *La deuda interna*. Se olvidaron de *La guerra gaucha*.

Televisión interactiva. Otro fin de jornada, Castagna llega a la habitación y, como siempre, enciende la tele a cualquier hora. Elige Volver, su canal preferido, y descubre las imágenes de *Argentínísima* y las palabras del productor y primer actor, Julio Márbiz. Más allá de los milagros de la técnica interactiva, cambia de canal y termina viendo Cablín.

Trasnochando con la Coca. Habitación 210 del Flamingo, madrugada, fin del primer día del festival, cansancio general y a prepararse para la jornada siguiente. Castagna es el primero en llegar a la pieza y enciende el televisor. Descubre que en Space pasan *La burrerita de Ypacaraí* y otra vez vuelve a ver algunos fragmentos del film de Sarli & Bó. Al rato, llega Ricagno haciendo referencia a las 250 entrevistas que hizo y elogiando las dos películas vistas en el día (*Looking for Richard* e *Yndio do Brasil*). Castagna está de acuerdo pero le recomienda que recapacite ante la Coca vestida de rojo con el burrito paraguayo. Rápidamente, ambos se quedan dormidos y al otro día llegan a la conclusión de que fueron tres las buenas películas del primer día del festival.

Volver. En el viaje de vuelta a Buenos Aires, compartido por supuesto con el chino ganador y su jardín de ombúes, los nada temerosos redactores nos aferrábamos como de costumbre a las butacas, cuando luego del exitoso despegue se oye la voz de la azafata que decía: *Por favor, permanezcan a bordo*. Los cobardes y multicolores rostros de la redacción recuperaron la sonrisa y estalló un aplauso en todo el avión. En ese momento vimos que Castagna guardaba silenciosamente su paracaídas.

Volveré y seré Goris. En el vuelo de ida viajaban Esther Goris y Libertad Lamarque. Con su secretaria cortinándola para que fuera la primera en enfrentar a los fotógrafos, Liber bajó la escalerilla, dejando atrás a la diva de los sombrerazos. Pero, aprovechando la diferencia de estaturas, los fotógrafos apuntaron por sobre su hombro, disparando al unísono sobre la nueva encarnación de Eva. Algún venenoso comentó: "¿Te das cuenta? Después de muerta, Evita le sigue robando cámara a la Lamarque, como en *La cabalgata del circo*". ■



¿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**

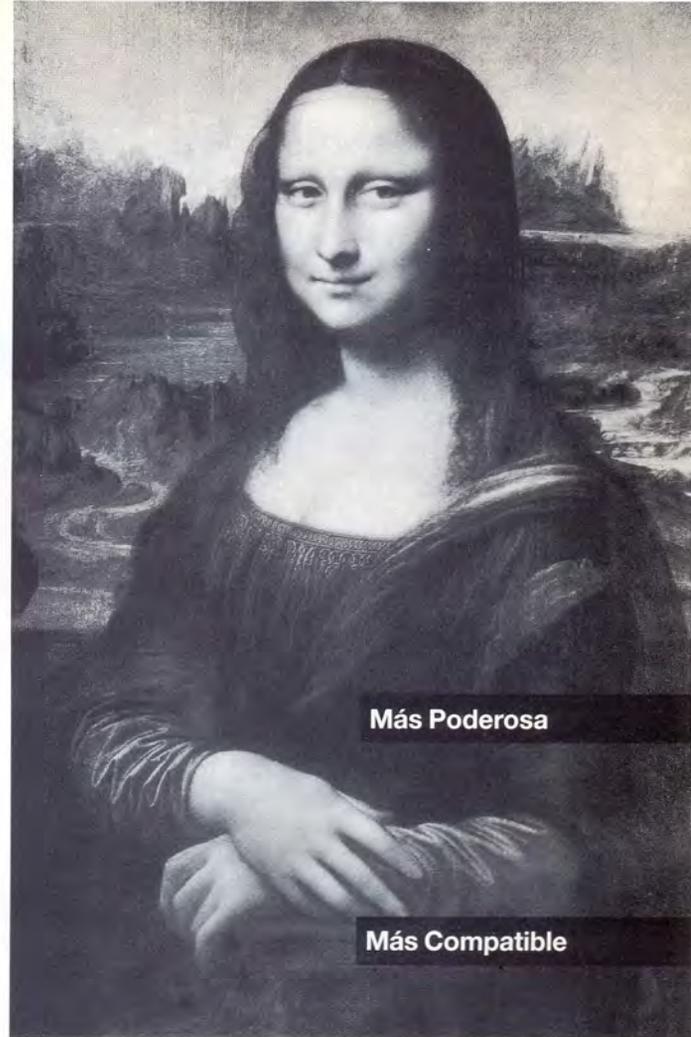
Datamac Argentina

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

Caro diario

Italia, 1994, 100'

Dirección: Nanni Moretti

Producción: Angelo Barbagallo, Nanni Moretti y Nella Banel

Guión: Nanni Moretti

Fotografía: Giuseppe Lanci

Música: Nicola Piovani

Montaje: Mirco Garrone

Intérpretes: Nanni Moretti, Carlo Mazzacurati, Renato Carpentieri, Antonio Neiwiller, Jennifer Beals, Alexandre Rockwell.

Teorema

por Quintín

Es muy fácil disfrutar de *Caro diario*. Basta con relajarse y dejarse llevar. La levedad, la inteligencia, la frescura, el buen humor del film se encargarán de todo. Más difícil es explicar por qué esta película tan amigable es uno de los puntos más altos del cine actual.

Giovanni (Nanni) Moretti hace películas en primera persona. Hasta ahora, utilizaba un alter ego de nombre Michelle que lo representaba parcialmente, entroncándose en la tradición de directores-actores que arranca con los cómicos del cine mudo y llega en nuestros días hasta Woody Allen. Esta vez, el director Moretti decidió que el actor Moretti represente al ciudadano Moretti. Y esta parece una operación bastante peligrosa. Porque el desdoblamiento de Chaplin a través de Carlitos, el de Lewis a través de Jerry o el de Tati a través de Hulot les permite a sus autores aprovechar lo que con cierta ligereza se llama "ficción": inventar peripecias para un personaje ajeno y, al mismo tiempo, aprovecharlo para exponer comentarios sobre el mundo que el cuerpo del director legitima al actuarlos como auténticos. Al eliminar el doble, se corre el riesgo de caer en la exposición narcisista, el discurso retórico, la descripción inmediata: en la televisión, en definitiva. No hay película menos televisiva que *Caro diario*. El truco de Moretti es comprender que el resultado de tantos años de televisión es que no hay nada más ficticio que un hombre representándose a sí mismo y que esa dificultad solo puede resolverla el cine. Y recíprocamente, que en lo que se llama cine de ficción, cuanto más fantásticas son la historia y las imágenes, cuanto más libres aparentan ser como creación, más remiten a dos únicas verdades: sus condiciones de producción como mercancía y la comunicación de slogans consensuados.

La obra de Moretti y este gesto hacia la primera persona absoluta es nada menos que un intento exitoso de resolver estos problemas simultáneamente. Es decir, de encontrar una nueva vía para el cine en la que empezando por abolir toda diferencia entre ficciones y registros documentales se puede alcanzar al unísono la libertad creativa y la posibilidad de enunciar la verdad. O, al menos, ciertas verdades sobre la sociedad y el propio cine que el ruido de fondo de lo que se acostumbra llamar comunicación termina interfiriendo o apagando.

Hablando de este ruido, no es una casualidad que *Caro diario*, que se divide en tres episodios, comience con el que se titula "In Vespa", en el que Moretti recorre las calles desiertas de Roma en agosto. Ese episodio transcurre en un espacio bellissimo y silencioso, acaso el mismo que reclamaba Fellini en los últimos metros de película que filmó. La capital de la patria de Berlusconi, la ciudad de los gritos y el tránsito abigarrado, adquiere una visibilidad diferente que le permite a Moretti mostrarnos sus barrios populares con la precisión y los ojos de un historiador de la arquitectura. Es un momento extraordinario de la película, en el que se demuestra que el cine puede hacernos felices con sus imágenes al mismo tiempo que expone el mundo con toda la profundidad del entendimiento. Luego, en los suburbios desolados, a Moretti le basta un solo testimonio (que contrasta con el habitual vacío de las encuestas) para que queden al desnudo los prejuicios de la clase media acomodada que abandonó en los sesenta una Roma profundamente vivible para refugiarse en la mediocridad de las casas enrejadas y custodiadas por perros.

Con enorme elegancia, Moretti cambia de tono pero mantiene la magia en el ambiente y nos cuenta su afición por el baile, con la aparición cómica de Jennifer Beals y el director Alexandre Rockwell. Y demuestra sin alardes que la mezcla de la consideración sociológica más seria y el apunte personal más gracioso potencian su construcción cinematográfica. Pero antes, el amigo Nanni me da un gusto cinéfilo. La emprende contra Henry, retrato de un asesino y contra un crítico que la defendió y me devuelve a la sensación de estupor que me atacó cuando se estrenó esa película chata y artificialmente violenta que fue saludada como una obra maestra. Solo lamento no haber tenido a Moretti de aliado en ese momento.

El episodio termina con un homenaje a Pasolini: se visita el lugar en el que fue asesinado. ¿Qué tiene Moretti en común con Pasolini, más allá de que ambos pertenecen a la historia grande del cine italiano? La convicción de que el cine puede iluminar el mundo, hacerle confesar sus verdades ocultas y que no hay motivo para renunciar a ese mandato. Cuando Moretti les grita a sus conocidos de la misma edad que pasaron del activismo diletante al lamento burgués que él, en cambio, "defendía consignas justas y ahora es un cuarentón espléndido", está diciendo también que no hay por qué renunciar a la herencia de Pasolini.

"In Vespa" prueba que un simple viaje en motoneta permite descubrir las miradas más sutiles, hacer los chistes más familiares y expresar las emociones más hondas, para establecer así rotundamente la tranquila revolución cinematográfica de Moretti. Pero, tras haber procedido como un científico que con ojo minucioso registra pequeños enunciados, en el segundo episodio ("Islas") Moretti se remonta hacia lo abstracto e inicia una travesía filosófica por las islas del sur del Mar Tirreno. Para eso imagina una visita a la región acompañado por un erudito amigo en la que cada puerto resume una visión del mundo. Si en el primer episodio Moretti afirmaba pequeñas verdades, en este, como corresponde a un filósofo, se dedica a demoler grandes ilusiones. "Islas" es una crítica intelectual en imágenes de las soluciones facilistas. Moretti visita gente que, en apariencia, comparte su propia búsqueda de racionalidad y silencio frente a las molestias y la estupidez del mundo. Y nos los enseña vanos y ridículos, muertos intelectualmente. Las soluciones radicales de la buena conciencia (el aislamiento, el rechazo de la tecnología, el comunitarismo ingenuo, la dedicación a la familia) se revelan como ídolos de barro, tonterías ilustradas. Y toda certidumbre se derrumba cuando el profesor que



Nanni Moretti en *Caro diario*

rechazaba la televisión con los argumentos del alma bella exhibe finalmente su dependencia del odiado aparato en el lugar más paradójico: el Vesubio de Rossellini. La conclusión es irrefutable: es absurdo vivir fuera del mundo, o mejor, el fuera del mundo no existe en la aldea global. Es magnífico que Moretti afirme su rechazo a la obediencia social y niegue al mismo tiempo que solo se trata de declarar que se pertenece al bando correcto. De otro modo, que lo difícil es posible y lo fácil es absurdo. Mejor aun es que *Caro diario* pruebe que ese es un asunto de competencia cinematográfica, una cuestión inseparable de las formas de representar, de renovación de un lenguaje. Como lo comprobó Godard, solo el arte es filosofía y ciencia.

“Médicos”, el tercer episodio de *Caro diario*, enfrenta al individuo Moretti con el aparato de la llamada ciencia médica. La historia describe la odisea que atraviesa el director desde que es asediado por una molesta picazón hasta que le diagnostican un cáncer y se cura. En el medio padece mil diagnósticos errados y los correspondientes tratamientos absurdos. La soberbia y la charlatanería médica quedan expuestas, junto con la indefensión de todos los que sufren un problema de salud. Moretti recrea con calculado estoicismo las visitas a los consultorios, las terapias excéntricas, el millón de medicamentos recetados, para revelarnos al final que sus síntomas están en cualquier enciclopedia médica y concluir modestamente que “los médicos saben hablar pero no saben escuchar”. Se trata de un “episodio de la vida real”, como se denominan esas películas en las que uno no se cree nada. Moretti incluye aquí en su cóctel una dramática experiencia personal. Como

no podía ser de otra manera, la narra con una absoluta falta de dramatismo, de la manera exactamente opuesta a tantos films y telefilms que se ocupan de enfermedades, que provocan lástima e indignación y que terminan con un juicio o un funeral. El método Moretti para exhibir, sin retórica y sin demagogia, la verdad de un sistema de actos y pensamientos vuelve a ser eficaz. Y termina de paso aclarando el caso de los tres Morettis. El personaje Moretti interpretado por el actor Moretti guiado por el director Moretti no tiene nada de particular: es una criatura de ficción de pleno derecho. En el fondo, no hay tal primera persona en la medida en que no se trampee la situación para sacar provecho intentando conmovir con “la historia verídica”. Se trata de un falso problema. En el cine no hay barreras entre imaginar y reproducir: se trata solo de filmar. El problema de un particular se hace anónimo, las generalidades se cuentan desde lo más íntimo. La simpatía que inspira la persona de Moretti, la empatía que genera su exposición a la cámara son exteriores a un sistema que nada tiene en común con el de la televisión y su lenguaje basado en la mirada a cámara que busca permanentemente la complicidad del espectador. *Caro diario*, en cambio, es una combinación sofisticada de exactitud quirúrgica y de fantasía creadora. El cuerpo de Moretti es, por un lado, un instrumento de esa búsqueda de la precisión y, por el otro, una construcción tan fantasmagórica como la de King Kong. Pero uno de los resultados sorprendentes de esta alquimia tiene que ver con el actor Nanni Moretti y es su desaparición como tal. Mientras la televisión hace actuar a todo el mundo, *Caro diario* es, conceptualmente, una película sin actores. Tal vez esa sea la última aspiración del cine. ■

Sotto voce

Argentina, 1996, 85'

Dirección: Mario Levin

Producción: Marcelo Altmark

Guión: Roberto Scheuer y Mario Levin

Fotografía: José Luis García

Música: Ricardo Iapichino

Montaje: Pablo Mari

Intérpretes: Lito Cruz, Patricio Contreras, Norma Pons, Martín Adjemian, Silvia Mañanes.

Fiesta en las orillas del cine negro

por Eduardo A. Russo

Una película cuya productora se llama *Arkadin...*

se gana de entrada la simpatía del cinéfilo. Más aun si comienza con un pregenérico como este. Hay una más que extraña muerte en un cine, que cierto vespertino titulará: "Acaudalado muere viendo bodrio". Luego de los títulos, el alienista Deganis (Patricio Contreras), quien tiene de paciente a la hija del finado, quiere resolver un enigma y desmontar un chantaje. Encarga al ex pesista Walensky (Lito Cruz) que encuentre al sospechoso —un tal Smith— ya que alguna vez ambos fueron amigos. De allí en más, la intervención de la hija del millonario, Telma (Silvina Mañanes), y la ex amante de Walensky y de Smith, Carmen (Norma Pons), diseñan una trama donde todos esconden las cartas, se miente como regla o se insiste en verdades improbables. Para que este escrito pueda leerse sin recaudos antes de ver la película, la prudencia invita a la parquedad en el relato de esa intriga. No porque se trate de un policial de enigma (en rigor, ni siquiera conviene señalarla como policial), sino porque parte del goce que *Sotto voce* depara cuenta con las expectativas del espectador, juega a jugar con sus presunciones, a celebrar, violentar o hasta revitalizar los códigos del cine negro.

El negro en *scherzo*: temas y variaciones. El relato en voz *over*, recurso estándar para un cine local que no puede superar el trauma de su origen radiofónico, se recupera aquí al mejor estilo del narrador del cine negro; recordando o puntuando los sucesos como comentario irónico, descarta toda redundancia. El pasado pesa en los flashbacks —Telma protagoniza uno dentro de otro, como en aquellas historias memorables—, y un extenso repertorio de piezas del *film noir*

ocupan su lugar en el tablero: el chantaje, la traición de una mujer y el amigo de lealtad ambigua, la fauna florida de los márgenes (canas incluidos), triángulos a repetición y hasta la sombra del incesto, formulados con la proverbial ambigüedad del negro, que involucra a la misma presencia del crimen en *Sotto voce*. Acaso se haya llevado aquí a su punto máximo la dialéctica de la falsa apariencia. Todos los *leitmotifs* del policial arman una ficción que a la vez de nutrirse de ellos los subvierte, comentando al género desde afuera, o desde sus bordes: tal vez el cine negro más consecuente sea entonces un falso negro.

El Riachuelo, Pehuajó y Tennessee. *Sotto voce* desdén el color local. Por una vez (maravilloso, con La Boca cerca) no se quiere pintar la aldea. En esta ficción de las orillas no hay pertenencia a un lugar. Walensky habita ese sinsentido náutico que es el club Regatas de Avellaneda, y nadie menciona el nombre propio; los vahos y óxidos del Riachuelo son su atmósfera cotidiana, pero de un modo desarraigado, casi abstracto, como ese Pehuajó que es ante todo el significante de un pasado tan discontinuo con el presente que para los mismos personajes los actores son *otros*. Pero más allá de todo está Tennessee (así se titula el relato de Luis Guzmán que inspiró al film), algo así como el Paraíso perdido de Smith, donde supone que una máquina de un hotel lo menciona en tanto huésped célebre junto a Sinatra, Elvis, Eliot Ness y Lincoln como el pesista "campeón panamericano de peso medio" que alguna vez fue. Además, hay otros lugares —no narrados o deseados por los personajes sino mostrados— como el inverosímil tugurio femenino llamado La Chapelle. En esa estilización *Sotto voce* se desliza por momentos hacia los delirios más afortunados del *comic* rioplatense.

Batallas de la lengua. Atender cómo se habla en *Sotto voce* —ya en su título se dirige a los entresijos del verbo—; desde la prosa imposible que ejecuta el doctor Deganis en su primer encuentro con Walensky, y que deja paso lentamente al desenmascaramiento del tráfuga vulgar, contrapuntea siempre con el laconismo del ex pesista. Pero también están los asombrosos fraseos de las revelaciones de Carmen, los suaves y sospechosos dichos de Telma, y por sobre todo la imparable profusión verbal de Smith (Martín Adjemian es un espectáculo aparte). Al respecto, una sobremesa entre Carmen, Walensky y Smith los revela como vértices del triángulo amoroso más equilátero de la historia de nuestro cine.

Por un cine sin aflicción. Aunque se trate de los últimos pesistas, hay en *Sotto voce* un tono orillero y feliz, dichosamente distante de ciertas apropiaciones del negro (Chandler mediante) que oscilaron por estos pagos entre la parodia fácil, la efusión sentimental y el regodeo en una nostalgia terminal. Sus zonas de desborde se instalan en la comedia (sin ceder a la tentación del costumbrismo) con un humor estilizado o repentinamente directo, siempre bajo control, o en el sorpresivo despunte —la escena inicial, o Deganis suspendido en la niebla— de la incertidumbre propia del fantástico. Pero por sobre todo, el film sabe sostener una vitalidad que reivindica un espacio ficcional propio, que no se apoya en la coartada del homenaje sino que se propone adquirir un legado de pleno derecho (en esa línea, jugando con el género, un Aldrich produjo esa joya casi a destiempo que fue *Bésame mortalmente*). Y *Sotto voce*, negra y feliz, manifiesta así sin estridencias su origen en la felicidad de hacer cine. Imposible que el gozoso y cómplice espectador no se contagie de ello. ■



Entrevista a Mario Levin

Por las sendas del fantástico argentino

A los 52 años, Mario Levin estrena su primer largometraje tras ganar el concurso del Instituto para óperas primas. Y aprovecha la circunstancia de esta entrevista para aclarar ese y otros equívocos.

Como director debutante debés ser el más veterano de todos los tiempos...

En realidad, estoy metido en el cine desde 1978. Primero trabajé haciendo de todo —en el guión, como una especie de codirector, buscando plata— en un largometraje que fue una coproducción francoespañola que se filmó en Ibiza. Al hacer todo ese tipo de trabajos y haber estado en el momento del montaje, aprendí el oficio y me picó el bichito. Luego de eso consigo hacer un medietraje en 16 mm en Amberes, pagado por una especie de instituto tipo Di Tella, el ICC, donde escribí el guión y dirigí. Ese fue mi debut como director. Tenía como treinta y pico de años. De ahí me voy a vivir a Nueva York y tengo acceso a la biblioteca de la Universidad de Nueva York y me encuentro con diez mil volúmenes de cine y las colecciones de todas las revistas posibles. Ahí me pongo a estudiar cine, teoría y crítica. Vengo a la Argentina, publico una revista de crítica y teoría que se llamó *Cinégrafo*, que duró dos números: el primero se vendió todo y el segundo salió durante la guerra de las Malvinas, o sea que no se vendió nada. Yo no tenía plata para solventarla, dejé de publicarla y regresé a Nueva York. Finalmente vuelvo a Buenos Aires en el 85. Ahí primero me compro una cámara VHS y hago un video de una hora con Mac Phantom. Una especie de ficción, con mil mangos en el bolsillo. Después en el 89 hago un largo en video, en U-Matic, que es una adaptación de *Victoria* de Conrad. Allí trabajan Ure, Cristina Banegas, Julio de Grazia. **Si no me informaron mal vos sos psicoanalista...**

También trabajo en psicoanálisis desde hace muchos años.

Debés ser el primer director de cine psicoanalista, con lo que aparece otra curiosidad.

Son dos oficios muy diferentes. El de psicoanalista es un trabajo sedentario por excelencia, sin sublimación alguna, y el cine es un arte.

Volviendo a *Cinégrafo*, que tiene cierto parecido gráfico con los

Cahiers de la época, recuerdo un artículo tuyo sobre Eisenstein.

Es más que un parecido. Le saqué directamente la maqueta. Por otra parte leer a Eisenstein fue muy importante para mí. Yo creo que es el primero que intenta fundar ciertos conceptos primigenios, a partir de los cuales se puede pensar el cine. Con su teoría del plano y la subsecuente teoría del montaje, Eisenstein trata de explicar cómo se construye una película y qué quiere decir esa construcción. Eisenstein no se enfrenta a una película, como podría hacerlo un crítico como Bazin, sino con el problema de hacer cine.

¿Dirías que *Sotto voce* hereda esa concepción teórica?

No, mientras estaba haciendo la película, no tenía esas referencias. He tenido otras referencias, pero de directores y de películas. Cuando se escribía el guión hablábamos de *Retorno al pasado* de Tourneur, cuando se hablaba de la luz yo recordaba a Fassbinder. Cuando me preocupaba por la dirección de actores, leía a Renoir, Rossellini, Nicholas Ray, Welles. Por otra parte creo que soy una persona que al dirigir privilegia el encuadre, para mí el momento del encuadre es el más importante del rodaje. Eso es algo que aprendí de Eisenstein. Pero justamente, en el momento en que yo leía eso, veía las películas de Wim Wenders en Europa, un cineasta que tiene un encuadre muy fuerte y que por ahí no leyó a Eisenstein. Entonces es posible que Eisenstein o los *Cahiers* me hayan hecho privilegiar eso. Pero yo me doy cuenta de que lo que hice en Bélgica tiene que ver con Wim Wenders. Es un tipo que tiene un encuadre muy riguroso. En *En el transcurso del tiempo* debe haber unos 50 planos del camión y ninguno se parece al otro. Es un tipo que laburaba mucho ese aspecto. Por eso podía vaciar tanto la película. A Fassbinder lo descubrí después. Lo que me empieza a interesar es el virtuosismo de Fassbinder; cuando se desata consigue una puesta en escena que nadie más hace, salvo, quizá, von Sternberg. No sé con qué director de la

actualidad se lo podría comparar, tal vez con Scorsese. Lo que me empezó a interesar mucho de Fassbinder es el trabajo con los actores, la creación del personaje. Son personajes que están atravesados por sus angustias, sus pasiones, sus deseos; están siempre en vilo, siempre en una situación límite, siempre están al borde de algo aunque no abran la boca. Ese espesor del personaje es algo que me empezó a atrapar en Fassbinder, y la otra cosa es el uso del melodrama como un lugar privilegiado. Fassbinder conjetura sobre los personajes que presenta. Sobre los personajes, no sobre la vida de la gente, ni sobre la vida de un obrero de fábrica o de una chica de quince años, sino sobre ese personaje en particular que tiene la existencia de un personaje de novela, sobre el que nadie duda. Eso me pareció, a medida que lo fui descubriendo, algo a lo que yo quería apuntar. Los personajes de Fassbinder parece que tuvieran plomo en los pies, porque están muy instalados. Mi intención en *Sotto voce* fue de alguna manera consolidar los personajes de esa manera. No copiando, porque creo que eso no se copia sino que se consigue o no: uno la pega con los actores y logra engancharse con ellos y que ellos se enganchen con el guión. Lo que busqué, y en parte creo haberlo conseguido, es darles una realidad a los personajes que es la realidad de la película y de ese universo de ficción. Uno cree que ese tipo vive ahí y que es quien dice que es. Uno no piensa que después se lo va a encontrar a la vuelta de la esquina.

En la película hay un doble tono, un tono de comedia amable, de buen humor, en el relato y al mismo tiempo hay una situación de melodrama. Si uno narra friamente los hechos, hay un incesto, un asesinato. Pero todo esto está muy en contra de las reglas del melodrama, los personajes no se hacen problema por el incesto o el asesinato como podía pasar en un melodrama.

No se sienten culpables. Sin embargo creo que todos se consideran

responsables, ninguno dice "yo con esto no tengo nada que ver". No lo viven dramáticamente.

Es una película de sombras, con algo de Tourneur, Fassbinder y del expresionismo.

Pienso que tiene que ver sobre todo con el cine argentino, viene de los años 40 y 50. Con ese cine no tengo ninguna relación muy reflexiva, pero es un cine que vi cuando era pibe y a carradas porque se daba en la televisión. Yo me comía todas las de Narciso Ibáñez o las de Laura Hidalgo, porque era la oportunidad de ver cine sin subtítulos. Entonces realmente vi mucho más de lo que se podía ver en sala. ¿Qué cine recuerdo? Tengo un recuerdo confuso, mezcla películas, directores, no tengo nada intelectualizado. Es un cine que para mí tira para el lado del cine negro, del expresionismo, los personajes son reales de alguna manera. En esas películas se lograba realmente la construcción del personaje, sobre todo de los femeninos. Si empezás a hacer la lista: Laura Hidalgo, Zully Moreno, Mecha Ortiz... creo que tuvimos muy buenas actrices, mujeres muy muy fuertes. Creo que Norma Pons está en la línea de esas mujeres, por eso la elegí, por eso me gusta como actriz.

¿Dónde la habías visto?

En ningún lado, con Gasalla nada más. Sabía que había trabajado con Rodríguez Arias, que es un excelente director de actores, y me imaginaba que tenía algo de aquellas divas. Después me senté, nos hicimos realmente bastante amigos, es una persona muy inteligente.

A pesar de lo que vos decís acerca de las actrices, *Sotto voce* es más bien una película masculina.

Sí, totalmente. Está bien, está sostenida por Lito, por el personaje de Martín Adjemian. La narración está más bien del lado de lo que les pasa a los hombres. Es cierto.

A propósito de Lito Cruz, hablé muy mal de sus últimas actuaciones en el cine y acá me sorprendió totalmente, me parece que es una actuación excelente.

Qué pasó: yo nunca lo había visto actuar a Lito, salvo en muy pequeños papeles en cine. Me había gustado en *Zona de riesgo*.

Esta actuación no tiene nada que ver con esa.

Nada que ver. Yo pensaba que iba a ser Smith y Ranni iba a ser Walensky. Ranni no funcionó, lo fui a ver un día a Lito y le dije: "bueno, hacé Walensky". Me contestó que era exactamente lo contrario de lo que hacía siempre. "Por eso puede ser interesante", le dije. Y él respondió: "yo lo hago a condición de que vos me estés frenando todo el tiempo, porque, si no, sale mal el personaje". Después, cuando empezamos los ensayos, se construyó cada personaje y un día Lito me dice: "yo te voy a contar mi historia, soy Walensky, te voy a hablar en primera persona". Estuvimos

hablando dos horas y, de ahí en más, los dos supimos quién era este Walensky. A partir de ahí empezó a salir. Pasó lo mismo con Martín y con Norma.

Y eso que era tu principal miedo, el manejo de los actores, se transformó en uno de los puntos fuertes de la película.

Sí, porque estuve un año obsesionado con eso. Porque desde que se escribió el guión, el problema era cómo lograr este tipo. A quién traigo, ¿a Marlon Brando? Entonces me puse a leer a directores de cine y realmente todos dicen lo mismo: no hay método, arreglámelas por las tuyas. Salió. Si estaba mal hecho, se transformaba en una payasada. Lito Cruz haciendo de ex pesista... todo el mundo se hubiera cagado de risa.

Hay ciertas diferencias entre esta película y el cine argentino estándar, una de ellas es que evita el grotesco, aunque los personajes, si uno los describe oralmente, se prestan a él.

Yo sabía que nunca iba a ser grotesco. Porque no comulgo con el género, lo detesto, no me gusta el grotesco argentino. Entonces en ningún momento pensé que podía agarrar para ese lado.

La otra vertiente del cine argentino es el naturalismo.

Eso también lo detesto. Esto es una ficción, yo hablaba del universo de *Sotto voce*. Entonces desde que empezamos a trabajar la concepción del arte de la película, dijimos: "bueno, vamos a despedazar Buenos Aires y al final va a quedar armada Buenos Aires". Por eso todo el tiempo se trata de construir, de un artificio. Por eso creo que Eisenstein está en lo cierto.

El tema del naturalismo supongo que tiene que ver con la construcción de los diálogos...

Con los diálogos y con la historia también.

Y con el hecho de que los personajes no sean arquetípicos, que no se representen más que a ellos mismos.

Y que al mismo tiempo pertenezcan a un universo propio. Uno no puede decir que todos los ex pesistas o todo hombre que vive en el Riachuelo son así. Tampoco se filmó el Riachuelo con un ánimo paisajístico. Es un señor que vive a orillas de un río sucio.

¿De qué género dirías que es la película?

No me siento en la obligación de tener que definirlo. Eso es cosa de los críticos...

Pero vos usás la palabra "género", decís: "estoy dentro del género".

La uso en el sentido de universo cerrado, o sea: las leyes de ese universo son las leyes de ese género. Después hay pasos de comedia, hay momentos dramáticos. Efectivamente muere un tipo, pensás que Smith puede ser un asesino, que hubo un chantaje pero que en realidad nadie se lo toma demasiado en serio. Creo que también estamos en una época del cine donde toda esta

mezcla se puede hacer por el grado de desarrollo del cine. El cine acepta en estos momentos esta especie de collage, de mix, o como se lo quiera llamar.

Faretta me pregunta un día qué género es. Hugo Santiago dice que es el fantástico argentino, hablemos entonces del fantástico argentino. Inventemos, pensemos algo respecto de nuestro propio cine. Los alemanes hacen un policial, pero ¿es un policial? ¿Qué tiene que ver con el policial americano? O los franceses que hacen un policial...

Melville, por ejemplo, ¿tiene que ver realmente con un policial de Hawks? ¿Tiene que ver con *Caracortada*?

¿Qué sería eso del fantástico argentino?

Es la construcción de un territorio construido por el cine argentino en diferentes épocas, que para mí tiene que ver con el cine de los 40 y los 50. No me siento identificado con el cine de los 60, los 70 y los 80. Más allá de que puede haber cosas buenas y malas, no siento la menor identificación. No me dice absolutamente nada todo ese cine...

¿Cómo lo describirías?

Naturalista, básicamente naturalista. Después entra en temas psicológicos "profundos", como Stivel, el cine político, los intentos policiales de Aristarain, pero siempre se tiran para ese lado. Aristarain también es un tipo que respeta las leyes del género, en ese caso del policial, pero no trabaja nunca en una atmósfera "expresionista". Creo que tiende más a una especie de naturalismo. Pero te hace un policial, respeta las leyes del género. Creo que tiene que ver con el encuadre, con el montaje, con la luz que se está pidiendo, con las historias que uno cuenta. Yo quiero que mis personajes tengan su peso específico. Entonces todo personaje tiene que estar lleno de ambigüedades y matices, porque, si no, te encontrás con el arquetipo. Entonces hay que ensombrecerlo para encontrarle los matices. Creo que siempre estás trabajando entre la sombra y la luz, dramáticamente hablando, porque no podés exponer al personaje a un sí o no. Esa ambigüedad creo que tiene que darse en el campo moral, se puede expresar a través de las pasiones y es necesaria para la construcción de mi personaje.

Hay algo con la dignidad de los personajes que es interesante...

Los personajes son responsables, a su manera. Nadie dice alegremente: "yo con esto no tengo nada que ver".

Vos dijiste explícitamente que tu trabajo de psicoanalista no tenía nada que ver con tu trabajo de cineasta. Sin embargo, creo que todas estas cosas tienen algún peso.

Depende de lo que se entienda por el psicoanálisis. Si es una profesión de psicólogos, no. Si el psicoanálisis es una aventura intelectual literaria sobre el deseo humano, sí. Pero también Proust es una aventura intelectual sobre el deseo humano. Freud se quejaba de que

no sabía escribir, aunque lo hacía muy bien, pero él hubiese querido escribir mejor para describir sus casos clínicos. O sea, no el psicoanálisis como profesión de psicólogo. He estudiado muchísimo a Freud, pero también leí a Proust. Yo me siento más un intelectual que trabaja en psicoanálisis y que hace cine. Mi formación es esa.

Acá hay algo que tiene que ver con la historia de la comunidad psicoanalítica argentina, *Sotto voce* es en algún sentido un resultado de cierta tradición intelectual.

Yo entré al psicoanálisis como intelectual. Yo me formé con Massotta, cuando Massotta recién entraba al psicoanálisis. El era un intelectual, tenía una formación filosófica y literaria y en un momento empieza a estudiar a Lacan y Freud. Entonces, yo me formo al lado de él, menos como psicoanalista que como intelectual. A los 20 años eso es lo que me marca. Que siga aún trabajando en psicoanálisis sin duda forma parte de mi historia pero para mí no es un sello que define. Yo me veo más como un intelectual, que llegué al cine y al psicoanálisis por ese lado. Cosa que en el cine argentino se da muy poco. En el cine argentino hay gente que viene de la industria, de la publicidad o que viene de las escuelas de cine, que no forman intelectuales. No hay una tradición que contenga un John Ford en la Argentina. Ford era un tipo que no solamente recitaba en latín, sino que tenía una filmografía sobre la fundación de Estados Unidos.

Esto es curioso, porque en el cine argentino hay una tendencia a decir explícitamente cómo es la Argentina, tu película se sustrae a esa idea...

Porque los personajes son verdaderos, no son representantes de nada.

¿Te parece viable la construcción de una cinematografía como la fordiana en la Argentina?

Crear el mito y crear la narración de ese mito le llevó a Ford 30, 50 películas...

Lacan decía que si uno quería enterarse

de cómo era la Grecia antigua, era mejor leer a Aristófanes que a Platón. Cómo vivían la vida cotidiana, qué pensaban, qué les pasaba. Aristófanes no era un escritor costumbrista. Ahí aparece otra vez la idea de que no se trata de cambiar o calcar la realidad argentina, se trata de crearla.

Una tarea para el cine argentino...

Si existe alguna vez el cine argentino su tarea va a ser esa. Si no, uno piensa que está filmando en el aire. Por más que uno hable de Fassbinder, de Wenders o de Scorsese. Porque además uno trabaja dentro de la historia del cine. En nuestro cine no hay una referencia cinematográfica fuerte, ubicable, menos aun en un sentido histórico. Pero si estás en algún lado, estás atrapado por esa historia. Después quedaste bien o mal atrapado, sos un necio o sos un tipo brillante, pero pensar que uno está en el aire es absurdo. Uno pertenece a un tiempo del cine, a su historia. Y después está en la Argentina y está haciendo cine argentino: los actores van a hablar en rioplatense y la historia la estamos armando acá. No hay tutías... Cuando nace el nuevo cine alemán, en los 60, reanuda un diálogo que estaba roto con el cine alemán anterior. Se hace cargo de su historia. Si no, no hubiera existido el nuevo cine alemán, que se cortó durante años con el nazismo. Mi idea es que si existe alguna vez un cine que nosotros podamos decir argentino es porque restablece algún tipo de articulación con la historia de nuestro cine. No porque uno sea un estudioso de esa historia, ya que podés ser un intuitivo, pero en algún lado y más allá incluso del intento particular del director, en algún lado las articulaciones se van a dar. Yo digo que Norma tiene que ver con Mecha Ortiz. Lo digo, pero el asunto es que lo haga. Por ahí en mi próxima película no me planteo esto, no tengo esas referencias o no me funcionan esas referencias.

Una última cuestión en relación con el psicoanálisis. Vos seguís negando esta impronta del psicoanálisis,

pero vos te construís un villano a imagen de lo que un psicoanalista diría que es un villano. Sea un psicólogo, sexólogo, conductista. Un tipo que manipula desde la psicología.

Es cierto. Pero también es el personaje del cine negro por excelencia. Vos ves *La séptima víctima* y el villano es un psiquiatra, es el psiquiatra de bigotito, el de *La mujer pantera*. En el cuento original de Luis Gusmán el personaje es un detective. El detective no existe en nuestra filmografía, yo no puedo inventar un detective. Entonces se nos ocurría que fuera un abogado, y lo dejábamos flotando. Un día llama Doddy y dice: "ya sé, es un psicólogo..." Le digo que no, porque entra directamente en colisión con algo que yo detesto: el psicólogo profesional. Es como criticar lo que está demasiado cerca. Al final hicimos algo así como el psiquiatra de fin de siglo, siglo XIX. La psiquiatría de esa época es como el discurso del cine negro. El tipo habla de las potencias de lo oscuro, lo malo que anida en la realidad, todo eso para caracterizar a un personaje que además pertenece al cine negro. Entonces decidí que lo hiciéramos para ese lado.

Pero el tipo habla de la salud, como un psicólogo actual.

Pero ese es un discurso de un falso psiquiatra. Esta gente también hablaba del criterio de salud, la psiquiatría siempre tuvo que manejar eso. Pero tenían discursos muy contruados. Para mí es el astrólogo de Arlt. Yo me dije "es este, anda por acá". Lo de Arlt también era una referencia fuerte cuando, más que en el guión, pensaba en la puesta en escena, en la creación del personaje; con una frase como "rajá, turríto, rajá" das el perfil de ese tipo. No es el psicólogo actual, el psicólogo actual no vive en la avenida de Mayo donde está el edificio de este tipo. Ni va a hablar de criminaloide...

Me convenciste. ■

Entrevista: Quintín

ABIERTA LA INSCRIPCIÓN AL CICLO '97.



- Carrera de Dirección de Cine. Si te inscribís antes del 10 de febrero, 50 % de descuento en la matrícula. INFORMATE
- El 16 y 17 de diciembre se realizará en el cine Lorca la Cuarta Muestra Anual Competitiva Cievyc '96.
- El 18, en el cine Maxi, la exhibición de Tesis y entrega de premios. Entrada libre y gratuita.



cievyc

Cursos intensivos de verano con importantes realizadores.

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

Crash - Extraños placeres

Crash

EE.UU., 1996, 98'

Dirección: David Cronenberg

Producción: Jeremy Thomas y Robert Lantos

Guión: David Cronenberg sobre la novela de James G. Ballard

Fotografía: Peter Suschitzky

Música: Howard Shore

Intérpretes: James Spader, Holly Hunter, Elias Koteas, Deborah Unger, Rosanna Arquette.

Exhibición de atrocidades

por Silvia Schwarzböck

En la sociedad industrial el amor está anulado.

M. Horkheimer y T. W. Adorno, *Dialéctica del iluminismo*

Para Ballard, en este siglo ha tenido lugar un acontecimiento que ya no tiene retorno: la muerte del afecto. En el prólogo de *Crash* (1973) explica las consecuencias de este crimen irreparable: “este abandono del sentimiento y la emoción ha allanado el camino de nuestros placeres más tiernos y reales: en las excitaciones provocadas por el dolor y la mutilación; en el sexo como una arena ideal —semejante a un caldo de cultivo de pus estéril— para las verónicas de nuestras perversiones; en nuestra libertad moral para encarar nuestra psicopatología como un juego; y en nuestro creciente poder de abstracción. Nuestros hijos tienen menos que temer de los coches en las autopistas del mañana que del placer con el que calculamos sus muertes futuras de acuerdo con los parámetros más elegantes”. Con *Crash* Ballard se proponía destruir el discurso de la pornografía con sus propias armas: empleando el léxico aséptico de la medicina —que permite describir la mortificación del cuerpo con el mismo tono desafectado con que los medios transmiten las catástrofes cotidianas— y mostrando cómo la tecnología ya es capaz de hacer realidad nuestras fantasías sádicas. Por supuesto, más allá de que las intenciones del autor hayan sido moralizantes o provocadoras, lo cierto es que los resultados no hablan por sí mismos: como toda mirada decadentista, la de Ballard oscila entre la fascinación y el horror.

Es conocida la anécdota de que Freud despreciaba a los surrealistas porque hacían un uso ilegítimo de la teoría psicoanalítica. Alguna vez dijo que nunca se ocuparía de

sus obras porque en ellas no había nada que él pudiera analizar: estaban hechas *a propósito* del psicoanálisis con una intención meramente provocativa. Curiosamente, la visión del inconsciente que incorporó Ballard a sus ficciones no provenía de la lectura directa de Freud, sino de las peculiares interpretaciones de su teoría —desacreditadas por psicoanalíticamente incorrectas— que hizo el surrealismo. Obsesionado con la poética de este movimiento, Ballard se dedicó a desentrañar su lógica interna a lo largo de una serie de ensayos bastante lúcidos, donde sobre todo se ocupaba de describir pinturas surrealistas como si se tratara de paisajes de la mente. La visión del inconsciente que encontraba en las obras de De Chirico, Max Ernst, Magritte o Dalí no era otra cosa que un escenario potencialmente narrativo provisto de “una mitología completa de la psique”. Pero lo fundamental de esa iconografía del espacio interior —como le gustaba llamar a las imágenes surrealistas— era su sensacionalismo. “Los elementos sensacionalistas de estos cuadros nacen simplemente de su uso de lo poco familiar, de su revelación de asociaciones inesperadas. Si por algo se caracteriza el surrealismo es por un aislamiento vítreo, como si en todos sus paisajes se hubiese despojado a los objetos de sus asociaciones emocionales, las adherencias de sentimiento y uso corriente.” Nada más apropiado para la muerte del afecto que la construcción de un medio frío, donde todos los objetos han perdido su conexión con la subjetividad y se exhiben a sí mismos como ejemplos de la producción industrial en serie. En el triunfo universal de la tecnología Ballard ve anunciada su propia derrota: todo lo nuevo ya empieza a ser obsoleto en el momento mismo de su aparición, solo queda esperar a que lo sea... o destruirlo inmediatamente.

Cronenberg no pudo hacer con Ballard lo que hizo con Burroughs. *El almuerzo desnudo* ya estaba filmado de manera dispersa —tan dispersa como la novela misma— en todas sus películas precedentes. Lo que le quedaba por hacer era reconstruir ese universo que le daba sentido a su cine y buscarle un punto de origen, una razón de ser. William Lee —el alter ego de Burroughs— entraba en Anexia (una especie de gran campo de concentración donde podría liberarse de todas sus ataduras morales) luego de haber matado a su mujer, el único vínculo afectivo que lo ataba a una identidad única. Es la imposibilidad definitiva del amor —la muerte del afecto— lo que le permitirá acceder a esa sexualidad alienígena, absolutamente polimorfa, que describe la novela —*El almuerzo desnudo*— que va a escribir cuando salga de Anexia. Solo así, endureciendo su corazón hasta hacer desaparecer todo atisbo de subjetividad, podrá ir más allá de los límites del cuerpo humano para fusionarse con una realidad externa en permanente disolución. Es la apatía absoluta lo que le permite mutar infinitas veces sin tener que volver a una identidad originaria, tal como lo hacía el héroe polimorfo de Lautréamont en *Los cantos de Maldoror*. Como lo hará después Carpenter con Lovecraft en *En la boca del miedo*, Cronenberg se había enfrentado a la genealogía de su propio imaginario visual y había salido victorioso. El caso de *Crash* es diferente. Cronenberg no le debía nada a Ballard y a su peculiar visión del inconsciente mediada por el surrealismo. Pero la novela estaba ahí, como un jeroglífico que espera la traducción correcta para ser comprendido.

Como la Juliette de Sade, los protagonistas de *Crash* se predisponen al sacrilegio y a la perversión no para liberar

sus pasiones —para descontrolarse—, sino por mero cálculo de placer. Es la confianza ciega en la razón lo que la lleva a Catherine a decir —cada vez que su marido le pregunta elípticamente si llegó al orgasmo con su amante ocasional—: “quizá la próxima”. La progresión en la intensidad del estímulo —magistralmente anticipada en los títulos de la película— debería asegurar de manera matemáticamente previsible el aumento del placer. Pero no sucede. El placer es ilógico. Revela una forma primitiva de idolatría que el mundo burgués se ha ocupado de sepultar en su prehistoria. Por eso, la perversión que se permiten los burgueses insatisfechos de *Crash* es el colmo de la civilización. Catherine y Ballard —el alter ego del escritor— se entregan a ella como parte de su fe en el progreso y el confort. Solo cuando conozcan a Vaughan —un desertor de la ciencia y un hereje del sexo genital que ya ha traspasado los límites de lo simbólico— se convertirán por fin en *mutantes*. Pero la insatisfacción sexual de la pareja protagonista es lo que permite que el romanticismo de Cronenberg se infiltre como un subtexto posible del universo de Ballard. Así como en *El almuerzo desnudo* William Lee solo podía desprenderse de las ataduras morales y entrar en la sexualidad polimorfa renunciando al amor —esto es, logrando la apatía absoluta, como los libertinos de Sade—, Ballard y Catherine solo pueden recomponer su pareja después de haber traspasado el límite de lo imposible: haber *tenido sexo* con un impotente —esa sería la definición clínica de Vaughan— que ha mutado a una nueva sexualidad no humana (de ahí que Cronenberg hable en los reportajes de *sexualidad alienígena*, el mismo término que usaba para definir el libertinaje de la novela de Burroughs). Aunque la posibilidad de unión de las parejas cronenberguianas —dentro de una filmografía que desconoce los finales felices— siempre es más tenebrosa que la muerte misma. La impotencia de Vaughan y la frigidez de Catherine los han convertido en monstruos que solo pueden amar (y ser amados) platónicamente. Solo que los personajes de Cronenberg aman fanáticamente lo monstruoso y quieren fusionarse carnalmente con sus objetos de amor *fou*.

Los paisajes interiores de Ballard no podían encontrar mejor ilustrador que Cronenberg. Así como la China comunista de *M. Butterfly* era una proyección de la subjetividad alucinada de René Gallimard —que podía transformar cualquier dato de la realidad en un elemento compatible con su propio melodrama interior—, la ciudad surcada de autopistas de *Crash* tiene tantos autos y un tránsito tan intenso como el estado mental de sus personajes se los permite ver. Si los ginecólogos Mantle de *Pacto de amor* podían ver a sus pacientes estériles como mujeres mutantes y el científico Brundle de *La mosca* podía actuar por instinto de supervivencia de la misma manera que un insecto, el quinteto de mutantes sexuales de *Crash* no necesita más que palpar el interior de un auto para sentirse compulsivamente excitado, como si la fusión del cuerpo con la máquina que proyecta Vaughan ya hubiera sucedido en las mentes de todos ellos. Cronenberg logra ir más allá de la metáfora del auto como prolongación del cuerpo —como si se tratara del verdadero órgano sexual de los mutantes, a la manera del pene axilar de Rose, la protagonista de *Rabia*— y del auto como símbolo de poder (económico, sexual, personal), para ingresar en la mística que el automovilismo creó alrededor de este objeto industrial. El culto de este deporte —que Cronenberg comparte fervientemente— tiene un costado esotérico y necrófilo que el personaje de Vaughan ha



James Spader y Holly Hunter en *Crash*

desarrollado hasta el paroxismo al representar —como si se tratara de un circo romano— los trágicos accidentes automovilísticos en que murieron estrellas de cine como James Dean o Jayne Mansfield. En ese espectáculo que todos observan fascinados y con lágrimas en los ojos se une el culto gay a ciertos íconos de Hollywood (ni Vaughan ni su copiloto ocultan frente al público su atracción por los hombres y se muestran abiertamente afeminados) con la pasión *ferrera* de recordar los grandes accidentes de la historia del automovilismo. Para muchos fanáticos, la gran atracción de este deporte es la combinación de un componente erudito (los conocimientos de mecánica) con otro absolutamente irracional: el oscuro deseo de enfrentarse a la muerte —delegado en el piloto— como una forma de afirmar el propio señorío después de haberla vencido. *Crash* funda un misterio sobre otro misterio: el de la relación de ciertos deportes con la virilidad (que a veces se traduce paradójicamente en códigos parecidos a los de los homosexuales o a los de los fetichistas). El auto —como la estrella de cine o de rock— es un fetiche propio de la sociedad industrial: se lo crea para poder destruirlo y se lo valora tanto justamente por su capacidad de autodestrucción. Los autos son tan efímeros en su vida útil como los ídolos de moda. No es casual que Ballard se haya obsesionado con ellos por su virtud de convertirse rápidamente en chatarra, ese lugar común de todos sus paisajes decadentes. Pero Cronenberg instaló allí, en medio de tanta desolación, una pregunta que no tiene respuesta: ¿cómo es que existe el amor en un mundo donde ha muerto el afecto? ■

Restauración

Restoration

EE.UU., 1996, 118'

Dirección: Michael Hoffman

Producción: Cary Brokaw, Andy Paterson y Sarah Ryan Black

Guión: Rupert Walters

Fotografía: Oliver Stapleton

Música: James Newton Howard

Montaje: Garth Craven

Dirección de arte: Eugenio Zanetti

Interpretes: Robert Downey Jr., Sam Neill, David Thewlis, Polly Walker, Meg Ryan, Ian McKellen, Hugh Grant, Ian McDiarmid.

Pestes, incendios, películas y mayonesas

por Eduardo A. Russo

Época atractiva aquella de la Restauración, cuando el buen burgués Samuel Pepys llevaba su diario en clave y Daniel Defoe todavía era un chiquillo. Eras de salvaje y masiva violencia política parecían haber llegado a su fin, y la confianza bulliciosa en los tiempos por venir solo se veía acechada por el fantasma de la peste, que recordaba el Medioevo no tan lejano. En ese ambiente —que el citado Defoe retrataría en su magistral *Diario del año de la peste*— circulaba, entre muchos, este Robert Merivel; un médico cuya vocación se vio desafiada por desvíos y tentaciones, para ser finalmente no solo reencontrada, sino también recompensada.

Las aventuras del joven Merivel comienzan en un sórdido hospital en pleno Londres; prosiguen en la corte de Carlos II y en la residencia campestre de Bidnold; luego en un reducto cuáquero y posteriormente en la capital inglesa, ahora estragada por la peste bubónica y en espera del incendio que terminará de devastarla. Acorde a los tiempos que corren, *Restauración* es escenario de una rápida cadena de sucesos. No admite la menor detención de acontecimientos, lo cual la hace curiosamente atractiva porque tal velocidad marcha a contrapelo del esmerado espectáculo construido por su *production designer*, el cordobés-hollywoodense Eugenio Zanetti.

Restauración es una curiosa demostración y crítica de los alcances del diseño de producción en el cine de hoy. Esa unión de la dirección de arte con la escenografía, que permite reunir en un solo concepto visual la tarea de numerosos especialistas (entre los que destaca el vestuarista James Acheson), desplaza fuertemente la

atención en el film hacia otro lado. Espacios y objetos son fuertes protagonistas de la película pero no se imponen con exclusividad; no está entre sus méritos menores el que se complementen notablemente con quienes los habitan y los utilizan.

Especialmente destacado es el caso de Sam Neill, quien pulula en *Restauración* como Carlos II componiendo un personaje cercano al escéptico Trent de *En la boca del miedo*, solo que aquí lo que no parece creerse del todo es estar en el siglo XVII. Pero los espacios son hilvanados por el mayor escollo a superar para la correcta apreciación de *Restauración*, el mañoso Robert Downey Jr. que da vida a Merivel. Lo suyo, además de cierta pseudovitalidad que parece cerca de la execrable noción del dinamismo que posee un Kenneth Branagh y de un humor flatulento que lo aproxima a la pesadilla Carrey, consiste en lo que puede apreciarse como una conjuntivitis crónica o un problema en los lacrimales. Evidentemente, debe hacerse atender. Poniendo entre paréntesis a RD Jr. —y a algunos momentos donde el espectador puede equivocarse y pretender abandonar la sala, como cuando en el loquero cuáquero se hace (a instancias de Merivel) “danzoterapia” con los enfermos— la película se encamina sin mayores entorpecimientos.

Es que a pesar de lo que uno podría imaginarse a partir de fotos o datos previos, *Restauración* no es una película que pretenda apoyarse en coartadas de *qualité*, sino un folletín suntuosamente vestido. Lo que habla a las claras de la flexibilidad de la dupla Zanetti-Acheson, como de la interesante fotografía de Oliver Stapleton y de la idoneidad del guión de Rupert Walters (quien como el director Hoffman no goza de antecedentes destacados). Su valor como espectáculo es estrictamente funcional, subordinado al avance de un relato que (y aquí está una clave de su pertinencia) pone a las atmósferas visuales en el centro de la temática del film, avanzando de la corte de Carlos II al boato berreta que Merivel arma en la residencia que su monarca le asigna, luego al austero asilo cuáquero y hacia el final al apestado e incendiado Londres de 1666. Varios mundos en una sola película, hilvanados por la trama que contiene alternativas de una novela de aventuras hugoliana. Intrincación de hechos y de personajes, con cambios repentinos y radicales: un golpe teatral atrás de otro.

Es secundaria —lo que no deja de ser una lástima— la participación del notable David Thewlis (el protagonista de *Naked*, de Mike Leigh) y el film se enciende (con un toque un tanto dulzón pero no menos eficaz) con el surgimiento de la loca que encarna Meg Ryan. También resultan destacados —y dan un imprescindible toque *british* a la película— Ian McKellen como un sirviente buenazo y Hugh Grant desparramando tics de melindroso pintor cortesano. Según Truffaut (cf. *El Amante* N° 56), André Bazin gustaba comparar las películas con la mayonesa, en una costumbre que al comienzo escandalizaba a FT, pero con la que finalmente terminó coincidiendo. Puede afirmarse bazinianamente que aquí la mayonesa no se ha cortado, y que tampoco se ha quemado en el muy convincente incendio (aunque *Restauración* está lejos de ser una superproducción: fue relativamente poco costosa). Puede ser que su director Michael Hoffman no la haya mirado mucho mientras la batía —según lo recomienda la tradición popular— confiado en los ingredientes y su proporción correcta. Pero si bien liviana, uno debe admitir con Bazin que la mayonesa —salsa humilde, sin pretensiones— ha salido. ■

La Videoteca

Cinéfilos S. R. L.
Presenta

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.*

Video del Angel



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

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

Entrega a domicilio

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.

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>

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

por Tomás Abraham

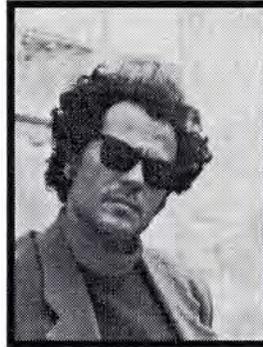
A veces la tarea de un filósofo no le permite dedicarse con el esmero deseado a ver televisión. Más aun cuando termina el año en que abundan como frutas de estación las mesas redondas, los coloquios, las jornadas, algunos congresos, homenajes, centenarios, conferencias programadas, todo aquello que los filósofos tenemos a falta de un Festival de Mar del Plata. No sé si puede compararse la visita de Noam Chomsky con la de Jacqueline Bisset o la de Fernando Savater con la de Gina Lollobrigida, pero los aficionados a la filosofía debemos entregarnos a nuestras propias efemérides estivales. Y como creo, además, que el único problema serio que tiene la Argentina es la pobreza y la desocupación, y en mucho menor aunque no tan menor medida la corrupción, todos los estruendos mediáticos no consiguen despertarme de un cierto letargo y hastío frente a lo que excita a mis conciudadanos.

Así es que vi poca televisión, pero la suficiente para rescatar dos cosas que llamaron la atención de mi mente. Una es el caso de las chicas de las discotecas, el otro asunto es una vuelta diferente del tema judicial y su relación con el deporte popular.

A pesar del encubrimiento de los medios, ya que se lesionan sagrados intereses, y por la generosidad informativa de alguien a quien no puedo nombrar, les adelanto el notición del año: Samantha y Javier Castrilli se aman. Es el romance del fin del milenio; eso sí, desmiento terminantemente las versiones groseras y caricaturescas de que Samantha tenga en su vientre a un referito ya que no ha sido embarazada por el hombre del pito. Se trata de algo más serio, mucho más serio que un culebrón amortizado, evoca a una elegía con los mismos alcances que el inmortal poema *Tristán e Isolda*, aquel canto de un amor inmortal y secreto en medio de los ardides de adulones, las envidias de los cortesanos y las intrigas de los poderosos. La vez que Samantha y Javier se cruzaron en un set de televisión nació un amor que para muchos opaca el de Eva y Juan. Hay un sol que asoma en nuestro horizonte, y tiene dibujado un corazón flechado con el nombre de Samantha y Javier.

Es una suerte que esto así ocurra, porque se ha sido injusto con ambos al negárseles la posibilidad del amor y del sentir auténticos. A uno por ser demasiado frío, a la otra por todo lo contrario. Dije además que lo que me interesaba era algo relacionado con la justicia, y claro, es el caso de Javier frente a la alianza sombría de los capitostes del fútbol argentino. El caballero de la reina Samantha lucha denodadamente contra los villanos de la camorra deportiva, ayer Mauricio, hoy Miele, mañana el que siga. Javier enarbolará cada vez más alto su pito, porque nosotros, sus admiradores, lo ayudaremos, y Samantha también.

Diré por qué Javier es el primer benefactor. El fútbol argentino se ha vuelto algo apasionante, se ha convertido en un verdadero juego, y este es un fenómeno que, según mi punto de vista, marca una fisura en las leyes del neoliberalismo capitalista. El fútbol está bañado en dinero mediático y en millones de comercialización, desde los veinte millones de Nike a Boca, hasta las ropitas de bebé



con estampitas de Montoya. Es el oro y el Moro, es la riqueza, la fama y el poder. El presidente de Boca habló de un proyecto lejano pero posible de máximos cargos públicos; el de San Lorenzo no descartaba entre sonrisas su posible candidatura a gobernador

de Buenos Aires. Los grandes monstruos del fútbol, sus tradicionales dueños, River y Boca, y sus lugartenientes, Racing, San Lorenzo e Independiente, son fieras con hambre de buitres, gruñendo y abriendo las pezuñas frente a los pichones que se le acercan. Pero ¿qué sucede? Si está todo armado para que los buitres se revuelquen en sus alcancías abiertas, ¿quiénes son estos ratoncitos que todo lo arruinan? Pichones imberbes como Vélez, Lanús, Gimnasia, estos y cualquier otro que puede llegar a aparecer porque hoy en día parecería que las puertas están abiertas para cualquier ladroncito de billetera. ¿Quién les da poder a estos desconocidos de siempre para que les birlen el estofado a los buitres? El nombre del hombre es Javier, el Robin Hood de los Bosques del fútbol argentino.

Cualquiera que quiera ver videos con partidos de fútbol de hace algunos años presenciara las patadas y las fracturas, los codazos, las mil y una violencias de un deporte dejado a la ley del más fuerte frente a las miradas permisivas de los árbitros. Claro que la repartija no era equitativa. Si, por ejemplo, San Lorenzo perdía de local frente a un equipo chico, vengaba la afrenta con un tremendo patadón al pichón más cercano que se le cruzaba a un justiciero del batallón. Una tarjeta amarilla se sacaba cuando se veía sangre. Los equipos argentinos que salían de gira provocaban la reprobación generalizada al repetir la misma actitud en estadios del mundo. Fue la fractura de Gustavo López, para comenzar, la que inició los comentarios de alarma sobre el modo en que se jugaba en nuestro medio. Se alzaron las voces para cuidar a los habilidosos. Maradona fue uno de los portavoces de la nueva perspectiva, por supuesto que la expresaba cuando se sentía personalmente perjudicado. Al aproximarse las eliminatorias y la cercanía del mundial del 94, y con el cambio del estilo Bilardo por el de Basile, las reglas de la FIFA comenzaron a imponerse. Debía respetarse el reglamento y ser estrictos con las infracciones que pusieran en peligro la integridad del jugador. Castrilli fue el capitán del nuevo estilo que se caracterizó por hacer caso omiso de las condiciones de local o visitante, como de la importancia o el poder de los clubes involucrados. Es gracias a Javier Castrilli que los equipos pueden hacer debutar en la primera división a chicos de diecinueve años para que hagan sus diabluras sin ser pisoteados por los patrones de campo. Y es por eso que los equipos que han nutrido sus escuelas de fútbol y sus divisiones inferiores tienen ventaja respecto de los mandamases que hacen temblar el mercado de pases con promociones de rutilantes estrellas. Ha sido gracias a su encomiable actitud que hoy el campeonato es limpio, que lo guía la sorpresa y el azar,

que el dinero y las amenazas tienen un límite que los incomoda, y que los negociantes del sistema vociferan hasta más no poder. Javier Castrilli, hoy enamorado, sigue con su silencio y su coherencia.

Samantha es revulsiva. Todo el mundo, desde Mirtha Legrand hasta el doctor y su tribuna, espera alguna señal de arrepentimiento. Pero no solo no se declara culpable sino que encara a sus fiscales de turno y muestra sus hipocresías. Como en el relato de Boris Vian en el que un pueblo tiene un personaje a quien todos los habitantes cada mañana le tiran un resto de pescado muerto, en este caso también, el olor a bagre podrido queda en manos de los que lo arrojan y purifica sin quererlo al receptor de la nauseabunda ofrenda.

Hay dos bandos en la Argentina, el de Samantha y el de Hilda Chiche Duhalde, y buena parte de nuestro futuro reside en el resultado de esta puja. No digo que las pibas de quince deban reventarse en las discos, todo lo contrario, digo que los que las atacan en nombre de las buenas costumbres tienen las manos rojas, negras y verdes de tanto engañar, robar, ocultar y aterrorizar para enriquecer su enorme boliche. Es la hora de las mujeres, es el turno de medir los alcances del feminismo de las argentinas, de la posición que adoptarán sobre la pareja Duhalde y su avanzada política y cultural; qué dirán sobre la mujer que quieren enarbolar, la madre justicialista y cristiana que impondrán y todas las formas de subordinación calcadas sobre las películas de Carreras y su himno sobre el modo no solo autoritario y puritano sino nefasto de la imagen de la familia feliz.

Alguna vez Leonardo Favio dijo que el peronismo era el humanismo argentino; si es así, al menos para él y para los que piensan como él, habrá que ver la posición que asumen frente a esta cruzada moral fascista y machista. Por ahora, el director de cine filma para los Duhalde.

Samantha irrita porque habla bien, está a la altura del lenguaje de los comunicadores mediáticos. Gracias a Samantha y gracias —ya que también viene al caso— a Chilavert, resalta la fuerza que aún tienen las palabras,

los efectos que producen, los rencores que crean, las frases que duelen. Si la invocada como drogada y el paraguayó encarnaran el estereotipo esperado, una con el arrepentimiento por ser una reventada perdida, el otro con una humildad de albañil; si los dos fueran al menos víctimas sociales, una por ser desgraciada hija de un matrimonio de divorciados, el otro por arrastrar su pobreza semántica hija de la deserción escolar; si al menos se ofrecieran para nuestra compasión, pero no; Chilavert muestra con su soberbia bien pronunciada la incultura de los periodistas deportivos y Samantha la falsedad de las profesionales impecables, de las devotas amas de casa, y de los nunca más candorosos periodistas que la juzgan. Cuando a ciertos argentinos no se les permite la superioridad que da la piedad, entonces no les queda más que el odio.

Hay una Samantha en la novela rosa de las argentinas, en el alma de cada una de ellas, como hay una Mireya en el bolsillo y en el currículum de los niños bien de antes y los grandulones vip de ahora. Las mujeres que la miran con furia también se fascinan con su desparpajo, especialmente con su desparpajo lingüístico. La platea ve pasar a los inspectores como Diamante, con su aire sádico, el vientre poderoso, la imagen de correas y fierros, y más de una voz de peluquería o diván deja caer un suspiro imprevisto. Ayer Galtieri y Massera, hoy Diamante y hasta el mismo Patti, son parte de más de un ensueño doméstico. Samantha y Castrilli conjugan una doble esperanza argentina. Son las piezas del freno a la avanzada fascista y machista de los nuevos espectros del poder, y el freno al neoliberalismo deportivo con sus corporaciones privadas que quieren domesticar el azar. El día aciago en que el azar más esperado del pueblo argentino haya caído en manos de la mafia mercantil, el día en que el espíritu del juego sea enjaulado, el día en que el destino de la mujer sea el de agachar la cabeza y soñar con una correa de cuero lustrado mientras amasa los raviolos, ya no habrá tango que nos recuerde ni encíclica que nos salve. Ni las gallinas pondrán huevos. ■

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	56	Precio por ejemplar: \$7,50.-															

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



Diario de Valdez XIX

por Jorge La Ferla

Valdez around the world: Little Rock, Manhattan, Dolores

La forma tradicional de política de partidos, la política conspirativa, la política dirigida y manipulada por la industria, las empresas multinacionales y el beneficio, está abocada al fracaso a la vez que conduce a la Tierra inevitablemente a la decadencia más absoluta. Es decir, si cada hombre no lucha por encontrar su punto de libertad de una manera parecida a como lo hizo Joseph Beuys en su propia persona, para llegar a ser artista en el sentido más amplio, la Tierra estará irremediamente sumida en su propio ocaso.

Johannes Stüttgen y Klaus Fabricios sobre Joseph Beuys

Hacia tiempo que no teníamos noticias directas de Richard Key Valdez. Luego de su paso por Buenos Aires a mediados de este año para hacer algunos negocios con las elecciones municipales y coordinar el impacto de la salida de su amigo y ex cliente, Domingo Cavallo, del gabinete nacional (ver *El Amante* N° 53), Richard estuvo permanentemente al lado de Bill Clinton. Valdez, junto a Hillary, es la única persona que tiene acceso directo al hijo pródigo de Arkansas, y sobre todo a los manejos financieros de la campaña electoral que requieren un contacto permanente. Fueron meses agotadores para el *operador* N° 1, de origen argentino, una de las figuras más influyentes en el comercio de los medios y de

la política internacional cuyas crónicas venimos transcribiendo desde hace muchos años. Desde sus cuarteles generales, sin disponer de mucho tiempo y de manera aleatoria continuaba moviendo los hilos de cuestiones y negocios con América Latina, especialmente con la Argentina. Una vez más, él, que creía haberlo visto todo, se dio cuenta de que su capacidad de asombro era finita frente a la irresistible realidad de la perdida región al sur del Río Bravo.

Apocalipsis Now. La campaña de Clinton, a pesar del convenido resultado, resultaba tediosa. Solo había que esperar que terminara pues en verdad todo marchaba según lo previsto. Los esfuerzos de Valdez para juntar fondos de las grandes corporaciones de multimedios habían resultado un éxito y sabía que habría que decidir rápido la inversión de los excedentes. Por otra parte, competir con un anciano discapacitado de guerra, mala imitación de un Reagan olvidado, era tarea fácil. Dole poseía un discurso lábil, parecido al de Clinton, y su candidatura fue una clara señal de que los republicanos cumplieron con el pacto de no presentar batalla seria para la Casa Blanca. Hace más de un año, el general Colin Powell había intercambiado opiniones y garantizado acuerdos en una famosa cena en la sofisticada cabaña-búnker de Valdez en Maryland, a orillas del río Potomac. El éxito era seguro, la libertad de acción bastante amplia y el manejo de los fondos sobrantes no tendría restricciones. El problema era el aburrimiento de Valdez, que se volvía tenaz frente a tanta facilidad y mediocridad. El sabía que la fórmula gatopardista de que algo cambie para que todo siga igual ya no era aplicable en este fin de siglo. Estaba convencido de que era necesaria una convulsión que hiciera pedazos una era terminada desde hace mucho tiempo.

La revuelta de los goliardos: aprovechar a las ánimas. Valdez en realidad se reía de algunas amistades muy cercanas que lo consideraban un goliardo en versión posmoderna. Siempre siguió inconscientemente sus modelos preferidos y admirados desde su juventud de seminarista: los personajes del *Till Eulenspiegel* de Charles de Coster y sobre todo el *Tristán Shandy* de Laurence Sterne. Valdez siempre fue propenso a la gula y a la vida desarreglada. Ahora, en la cúspide, seguía manteniendo ese espíritu vagabundo y una vida irregular autodestructiva que lo ponía a menudo al borde del abismo. La esquizofrenia era irreversible pero en el fondo era lo que lo mantenía vivo. Pero además existían otros referentes, tan reales como su obra y recuerdo: San Ignacio de Loyola y el artista

alemán Joseph Beuys. Frente a tanta decadencia, propia y ajena, Valdez creía firmemente en el concepto de salvación y en la búsqueda de la libertad, único camino para descubrir la esencia de la verdad. Creía que esta búsqueda mística se podría canalizar a través de la práctica del arte más puro (que para Valdez era el cine experimental y el videoarte) y de sus meditaciones psicotrópicas trascendentales, que se encontraban en el polo opuesto de su vida profesional. Valdez quería hallar la esencia de la libertad para llegar a un destino que lo abstrayera de tanta podredumbre. En su juventud y durante el exilio parisino en los años 70, Richard se había liberado de las oscurantistas fuerzas del dogma religioso de su formación adolescente y las reemplazó durante un tiempo por virtuales filosofías materialistas. En el límite de su estado de oscuridad permanente, Valdez creyó perdida la capacidad de liberación que tiene el hombre. Y así fue que reencontró la fórmula en las lecturas de Loyola y en las enseñanzas de Beuys: arte-libertad-alma. Agnóstico como pocos, el venal Valdez sufría por la falta de espiritualidad y justificaba la muerte que existe sobre la Tierra en este fin de siglo, traducida en la miseria, en la destrucción de los ecosistemas y en una superficialidad existencial que carcomía cualquier posibilidad endorfinica. Para Richard era necesario pasar por la muerte de todas sus ideas, del pensamiento sobre los sucesos que lo formaron y de su situación en la cumbre del poder para llegar a nuevas orillas. Valdez quería empujar ese estado límite al extremo. Sabía que forzando la decadencia y la destrucción todo iba a renacer. Mediante el manejo de los medios de comunicación y de sus clientes políticos, estaba decidido a colaborar en el desastre salvador. La situación de los Estados Unidos, el caso argentino y el colombiano eran los mejores instrumentos para trascender la propia muerte en la búsqueda del añorado estado superior. La promiscuidad más absoluta en el manejo de los asuntos públicos, la decadencia imperante en todos los organismos republicanos, la corrupción generalizada, la fama y el pecado eran los valores predominantes en una situación límite donde los opuestos unidos iban a generar la debacle final.

Presidentes serios, políticas sucias.

Valdez había logrado dos acuerdos importantes que facilitarían a nivel internacional esa *Pax Valdez* que en definitiva sería la fórmula para alcanzar el caos total. En una amable reunión con Newt Gingrich, presidente de la cámara de representantes, y con Trent Lott, jefe de la bancada republicana en el senado, se

Samantha Farjat, el nuevo éxtasis de los hombres argentinos y otra buena negociación de Valdez. la tapa de la revista Noticias



allanaron las últimas diferencias. A cambio de la caída de algunos hombres del gabinete de Clinton se selló el arreglo en el asunto Whitewater que acosaba a Bill & Hillary. Valdez en ese mismo momento arregló un viaje relámpago a Moscú para fijar la fecha de la operación quirúrgica de Yeltsin. Sus arterias coronarias a punto de explotar a causa de una cirrosis galopante e irreversible ponían de manifiesto el vacío de poder. En caso de fallecimiento podía producirse un caos imprevisible que no debía afectar los arreglos económicos cerrados durante los últimos meses. El acuerdo era que la operación se realizara una vez confirmado el triunfo de Clinton para evitar problemas de seguridad. Además, cerró por poco dinero la exclusividad de la transmisión de las exequias de Yeltsin para la CNN. Con respecto al conflicto atómico todos sabían que desde hace muchos años la pequeña valija que podía disparar cualquier misil y desatar un conflicto nuclear ya no funcionaba debido a la falta de mantenimiento y de presupuesto. El pobre Boris igualmente no se despegaba de ella. En lugar de su contenido original, guardaba dos litros del mejor vodka de exportación. Por último, a fines de octubre, Valdez cerraba otro acuerdo importante considerando la definitiva apatía del electorado americano. Bill Gates se comprometió personalmente a tener listo el programa *Vote On line* como parte de Windows 2000. A través del mismo y mediante algunas opciones de videogames, el electorado elegiría al próximo presidente directamente desde su ordenador personal.

The Rake Progress: Sunday Horse Big Mouth. Valdez quería que este remanso aparente de fin de siglo durara poco. Colombia, como siempre, sería el lugar de avanzada pues constituía el símbolo de la transición entre la vida y la muerte. Frente al lábil consenso argentino, la guerra total de Colombia era más atractiva. Valdez estaba seguro de que esta beligerancia aceleraba la búsqueda de la verdad. El caso de Colombia y los trabajos de Richard fueron tratados en varias de estas crónicas que se mantienen vigentes. La situación seguía su curso y se iba a cumplir el acuerdo logrado por Valdez con el presidente Ernesto Samper, que había soportado todos los embates en su contra hasta la reelección de Clinton: volvería a recuperar el apoyo de la administración americana. Por el otro lado en Argentina, como era lógico, las cosas eran más complicadas. En medio de una gira por California, Valdez recibió una llamada de Domingo Cavallo —luego de la renuncia— que le pedía una reunión urgente pues quería volver a contar con sus servicios. Frente al intempestivo llamado, a Valdez no le quedó más remedio, y de mala gana citó al Mingo para el día siguiente en los cuarteles generales del Partido Demócrata en Little Rock, Arkansas. Valdez había sido artífice del irresistible ascenso al poder del joven tecnócrata que hacia el final del Proceso pergeñó de manera brillante todo el tema de la deuda externa. Ya en Harvard, época en la que Valdez tomaba cerveza junto a Bill Gates en el MIT, conoció por casualidad al estudiante cordobés de alto coeficiente intelectual y baja capacidad de negociación. Ya en democracia, a mediados de los 80, Valdez estuvo en el origen de las negociaciones para obtener los primeros financiamientos para las arcas de la Fundación Mediterráneo que fueron la base del arreglo con el Partido Justicialista

cordobés y con el renovador Juan Manuel de la Sota. Cavallo reiniciaba su camino político bajo la democracia convertido en diputado neoperonista. Del Congreso pasó a ser canciller hasta que llegó (tal cual lo pactado) al Ministerio de Economía. Una vez más el Mingo se transformó en el garante y principal sostén de la política de reafirmación del reajuste argentino. Terminada esa etapa y frente a la debacle menemista, ahora quería seguir y el Mingo sabía que solo Richard podía ayudarlo. Cavallo había seguido muy de cerca el trabajo de Valdez en el encumbramiento del Goñi Sánchez de Losada en Bolivia y de Fernando Henrique Cardoso en Brasil. Y esto tras haber sido, en gobiernos anteriores, ministros de la economía del ajuste de las democracias que garantizaban las mismas políticas económicas de los procesos militares: "pobreza sin democracia es doblemente pobreza", rezaban convencidos. Cavallo quería lo mismo, Valdez lo sabía pero dudaba pues conocía a fondo su carácter poco apto para estas lides. Desairado por las dudas de Valdez, al volver a Buenos Aires, en octubre, Cavallo prende el ventilador sin tener en cuenta el efecto boomerang de su verba. Era evidente que en Washington, con la continuidad de Clinton, estaban decididos a bajarle el dedo al presidente de los argentinos. Ya no respondía a los perfiles de seriedad, cultura y sobriedad que querían en el Norte. La época folklórica de los Collor de Melo se había acabado y a pesar del desliz con Bucaram en Ecuador los modelos ideales eran Alwin y los hombres colocados en Brasil y Bolivia, que garantizaban una imagen pública políticamente correcta. El Mingo siempre respondió a ese perfil pero se lo descartó debido a su frágil equilibrio frente a situaciones complicadas. Las denuncias de corrupción de Cavallo eran ridículas pues terminaban manchándolo a él mismo como último responsable de algunas complicidades negociadas durante su paso por el Ministerio de Economía. El escándalo podía ser tan desestabilizador que a la distancia se controlaron los detalles de toda la operación del caso Coppola. A Maradona se lo cuidaba por amistad pero era imprescindible producir ese gran hecho político faranduloso para que la opinión pública olvidara rápidamente todo lo dicho por el Mingo. Y se armó el guiñ del jarrón con el medio kilo de perica, el show de Dolores y la irrupción de las tres nuevas estrellas de la televisión y la política argentinas. Como había sucedido con el caso de los gatos de Rosario, fue muy fácil convertir en fulgurantes estrellas a Julieta La Valle, Natalia De Negri y Samantha Farjat. Esta última, oscuro objeto de la decadencia más absoluta del país, se impone a los pocos días como el mayor sex symbol de los argentinos. Todo estaba mejor y la fantástica trama de los medios, la farándula artística, deportiva y política de la Argentina había vuelto a funcionar y tenía su nuevo show. Las aguas se calmaron, el Mingo acató los consejos de Valdez y el rating fue más alto que nunca. A principios de año un puntero del presidente, que no conocía los contactos entre el Mingo y Valdez, le pedía consejos para levantar el rating del presidente que estaba cada día más bajo. Ya se sabía que los juegos olímpicos de Mar del Plata no iban a cambiar esta tendencia. Valdez no probó bocado en esa cena forzada, y en vez del champán y el caviar, fumó aburrido



Terminada su arenga en Little Rock, Bill saluda a Valdez y a Hillary, fuera de cuadro hacia la izquierda

todos sus Dunhill pues sabía que la causa estaba perdida. El riojano no tenía manera de escapar de la caída. El consenso y el cariño de la gente en esos momentos tan aciagos estaban definitivamente perdidos. El asesor recibió unos rápidos consejos que lo dejaron más confundido aun que todo el champán de esa noche. Cansado, Valdez se aprestó a huir del tedioso encuentro. El apuro de Valdez no tenía palabras, ni siquiera de despedida. Entrando al ascensor y con las puertas cerrándose, al ver que el otro lo había seguido y lo miraba azorado, Valdez le dice: "Ya lo tengo, ¡organicen un festival de cine!"

Final provisorio. Acabar con este sistema y con las economías basadas en el beneficio era el único camino. Valdez quería quedarse con todas las prebendas para propiciar una sociedad centrada en las necesidades reales del hombre. Conocía muy bien la brutalidad del ser humano cuando no le es posible avanzar en el pensamiento. El final del siglo XX sería el umbral hacia el nuevo camino. Solo quedaba atravesar la montaña. ■

El Mingo solo con su palabra



por Jorge García

La sombra (*L'ombre*), 1992, dirigida por Claude Goretta, con Jacques Perrin y Pierre Arditi.

Claude Goretta es —junto a Alain Tanner y en alguna medida Daniel Schmid— el director más reconocido de la cinematografía suiza. Algunos títulos de su obra estrenados en Buenos Aires y otros exhibidos en circuitos no comerciales mostraron siempre a un realizador inteligente y sensible, por lo que la exhibición de este film inédito ofrece halagüeñas perspectivas.

TV 5 Internacional, 22/11, 14.30 hs.; 20/11, 20.30 hs.; 23/11, 21 hs.

The Typewriter, the Rifle and the Movie Camera, 1995, dirigida por Tim Robbins.

Todo trabajo referente a la obra de Samuel Fuller aparece a priori como interesante. Habrá que ver entonces este documental —desconocido en nuestro país— dirigido y narrado por Tim Robbins, con la esperanza de que brinde un retrato fiel de un director inclasificable dentro del cine norteamericano.

Film & Arts, 27/12, 21.30 hs.; 28/12, 5.30 y 13.30 hs.

La sombra de una duda (*Shadow of a Doubt*), 1943, dirigida por Alfred Hitchcock, con Joseph Cotten y Teresa Wright.

Ya desde sus comienzos en el cine británico Alfred Hitchcock había realizado varios títulos notables, pero la primera auténtica obra maestra de su carrera es, a mi entender, este film. Inquietante relato sobre la relación que se entabla entre una muchacha y su tío, del que presume que puede ser un asesino, es una obra de complejidad casi inasible y uno de los films más ambiguos y perturbadores del maestro. Un *must* absoluto.

CV 5, 13/12, 11 y 16 hs.

El pelotón (*Posse*), 1975, dirigida por Kirk Douglas, con Kirk Douglas y Bruce Dern.

Es sabido que Kirk Douglas está en la lista de los actores más

personales y reconocidos del cine norteamericano y que incluso produjo varios de los films en los que actuó, pero casi nadie sabe que además dirigió una película. Será bienvenida entonces la oportunidad de apreciar este film que, según quienes lo vieron, parece ser un western de bastante interés. **Cinecanal, 11/12, 6.20 hs.; 17/12, 8 hs.; 23/12, 11.05 hs.; 26/12, 3 hs.; 27/12, 7.40 hs.**

La pasión de Juana de Arco (*La passion de Jeanne D'Arc*), 1928, dirigida por Carl T. Dreyer, con María Falconetti y Antonin Artaud.

La obra rigurosa y sin concesiones de Carl Dreyer se yergue cada vez más majestuosa dentro de la historia del cine. Este film, uno de los grandes clásicos del cine mudo, es una ascética representación de la inquisición, juicio y muerte de la heroína francesa, a la que el uso sistemático del primer plano y la conmovedora interpretación de la Falconetti —en su único e inolvidable trabajo para el cine— le otorgan una trágica y dolorosa grandeza. **VCC 31, 8/12, 8 y 13.30 hs.**

El halcón y la flecha (*The Flame and the Arrow*), 1950, dirigida por Jacques Tourneur, con Burt Lancaster y Virginia Mayo.

Jacques Tourneur está esencialmente reconocido como un maestro dentro del cine fantástico, lo que no le impidió destacarse en otros géneros. En este film "menor" dentro de su filmografía, Tourneur plasma un relato de aventuras a la altura de los mejores exponentes del género. Un film vital y entretenido desde el primero hasta el último plano. **Space, 18/11, 16 hs.**

Investigación de un ciudadano insospechable (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*), 1970, dirigida por Elio Petri, con Gian Maria Volonté y Florinda Bolkan.

El italiano Elio Petri adquirió notoriedad a comienzos de los 70 con una serie de películas en las

que unía la denuncia política con cierta pretensión intelectual. El recuerdo que tengo de este film —que hace como veinte años que no veo— no es el mejor, pero no estaría mal brindarle hoy una oportunidad a un director tan sobrevalorado en su momento como olvidado en nuestros días. **Space, 25/12, 23.45 hs.**

Asesinato por demencia (*Murder: by Reason of Insanity*), 1985, dirigida por Anthony Page, con Candice Bergen y Jurgen Prochnow.

Este TV movie del especialista Anthony Page sobre una mujer aterrorizada por su marido —un ingeniero polaco con desequilibrios mentales— es realmente interesante. Un relato tenso y crispado de sostenido crescendo, un final sin concesiones y una impresionante composición de Jurgen Prochnow hacen recomendable la visión de este film.

Fox, 22/12, 22 hs.

Designios del corazón (*Choices of the Heart*), 1983, dirigida por Joseph Sargent, con Melissa Gilbert y Martin Sheen.

Joseph Sargent es un realizador que tanto en sus trabajos para cine como para la televisión ha demostrado poseer un seguro oficio narrativo. Este TV movie basado en la historia real de Jean Donovan, una joven misionera norteamericana asesinada en El Salvador junto a tres monjas, es un sólido y por momentos conmovedor relato encuadrado dentro de lo que podríamos llamar cine "político". **Cinecanal, 21/12, 18.50 hs.; 23/12, 16.55 hs.**

Viernes santo mortal (*The Long Good Friday*), 1981, dirigida por John Mackenzie, con Bob Hoskins y Helen Mirren.

Dentro de la no demasiado brillante carrera del escocés John Mackenzie, este film —no estrenado comercialmente en nuestro país— es lejos su mejor obra. Potente relato sobre el enfrentamiento entre grupos gangsteriles en el Londres contemporáneo, tiene además

un notable trabajo de sus intérpretes, en particular de la siempre formidable Helen Mirren.

Film & Arts, 7/12, 19 y 3 hs.; 8/12, 11 hs.

Maridos (*Husbands*), 1970, dirigida por John Cassavetes, con John Cassavetes y Ben Gazzara.

A esta altura es indiscutible la influencia que ha ejercido la obra de John Cassavetes sobre buena parte del cine contemporáneo. *Maridos* narra el intempestivo viaje a Europa que decide hacer un trío de compañeros de andanzas ante la súbita muerte de un amigo y es una perfecta síntesis del estilo cinematográfico del director, pleno de autenticidad y realismo.

Cinemax, 4/12, 22 hs.; 10/12, 19.30 hs.; 13/12, 9.30 hs.; 19/12, 17 hs.; 30/12, 14.45 hs.

La última investigación (*The Late Show*), 1977, dirigida por Robert Benton, con Art Carney y Lily Tomlin.

Las dos primeras películas de Robert Benton mostraban a un director realmente promisorio, que luego lamentablemente se extravió por los caminos del mainstream. Esta, su segunda obra, es un sentido homenaje al cine negro jugado en tono de tragicomedia con una excelente actuación de sus intérpretes principales. Para no dejar pasar. **Cinemax, 2/12, 15.30 hs.; 5/12, 13 hs.; 11/12, 8.15 hs.; 20/12, 15.45 hs.; 23/12, 17 hs.**

Río salvaje (*Wild River*), 1960, dirigida por Elia Kazan, con Montgomery Clift y Lee Remick.

La capacidad para la dirección de actores y la recreación de atmósferas pueblerinas son dos virtudes innegables de Elia Kazan. Estos rasgos aparecen en este film —una de sus obras menos vistas— ambientada en Tennessee en los años 30, en el que un agente federal es enviado a convencer a una gran propietaria de que venda sus tierras. La actuación de Jo Van Fleet como la orgullosa matrona sureña es inolvidable.

Cinemax, 31/12, 1.50 hs. ■

Películas para ver en diciembre

Domingo 1	<i>Domino de amor</i> (J. Sturges) TNT, 17 hs. <i>Pecados de guerra</i> (B. De Palma) Cinemax, 20 hs.	Martes 17	<i>La mujer del año</i> (G. Stevens) Space, 16 hs. <i>El hombre quieto</i> (J. Ford) VCC 31, 24 hs.
Lunes 2	<i>Cacería de un forastero</i> (D. Siegel) Cinecanal, 10.55 hs. <i>La diligencia</i> (J. Ford) CV 5, 11 y 16 hs.	Miércoles 18	<i>Elmer Gantry</i> (R. Brooks) TNT, 11 hs. <i>Monsieur Verdoux</i> (C. Chaplin) VCC 31, 18 hs.
Martes 3	<i>El Dorado</i> (H. Hawks) CV 5, 12.50 y 18.50 hs. <i>Nace una estrella</i> (G. Cukor) VCC 31, 22 hs.	Jueves 19	<i>Mi primo Bobby</i> (J. Demme) Film & Arts, 21.30 hs. <i>La cruz de hierro</i> (S. Peckinpah) Fox, 22 hs.
Miércoles 4	<i>Duelo de titanes</i> (J. Sturges) VCC 31, 14 hs. <i>Testamento</i> (L. Littman) Cinecanal, 22 hs.	Viernes 20	<i>La ventana indiscreta</i> (A. Hitchcock) VCC 31, 14 hs. <i>El otro</i> (R. Mulligan) Fox, 20 hs.
Jueves 5	<i>Más corazón que odio</i> (J. Ford) CV 5, 11 y 16 hs. <i>Rashomon</i> (A. Kurosawa) CV 5, 0.30 hs.	Sábado 21	<i>Murieron con las botas puestas</i> (R. Walsh) Space, 16 hs. <i>Educando a Arizona</i> (J. Coen) Fox, 22 hs.
Viernes 6	<i>El ocaso de un pistolero</i> (D. Siegel) CV 5, 13.10 y 19 hs. <i>Nafta, comida, alojamiento</i> (A. Anders) VCC 20, 23.45 hs.	Domingo 22	<i>El blanco móvil</i> (J. Smight) Cinemax, 22 hs. <i>Guantanamera</i> (T. Gutiérrez Alea) VCC 20, 22 y 2 hs.
Sábado 7	<i>Mona Lisa</i> (N. Jordan) Film & Arts, 21.30 hs. <i>Crímenes modernos</i> (A. Agresti) VCC 31, 22.30 hs.	Lunes 23	<i>Siempre hay un día feliz</i> (S. Donen) TNT, 9 hs. <i>Qué bello es vivir</i> (F. Capra) Space, 18 hs.
Domingo 8	<i>Días de ira</i> (C. T. Dreyer) VCC 31, 10 hs. <i>Vivir y morir en Los Angeles</i> (W. Friedkin) I-SAT, 0.30 hs.	Martes 24	<i>Fanny y Alexander</i> (I. Bergman) VCC 31, 24 hs. <i>El golpe</i> (G. Roy Hill) Cinecanal, 1.50 hs.
Lunes 9	<i>El pirata</i> (V. Minnelli) TNT, 9 hs. <i>Alma negra</i> (R. Walsh) CV 5, 13 y 19 hs.	Miércoles 25	<i>El gran dictador</i> (C. Chaplin) VCC 31, 16 hs. <i>Avalon</i> (B. Levinson) Cinemax, 22 hs.
Martes 10	<i>Scarface</i> (H. Hawks) CV 5, 11 y 16 hs. <i>La ejecución del soldado Slovik</i> (L. Johnson) Cinecanal, 18.05 hs.	Jueves 26	<i>Viaje fantástico</i> (R. Fleischer) Fox, 13 hs. <i>Rapsodia</i> (C. Vidor) Space, 16 hs.
Miércoles 11	<i>Las diabólicas</i> (H. G. Clouzot) CV 5, 13 y 19 hs. <i>Sueños de Arizona</i> (E. Kusturica) VCC 20, 22 hs.	Viernes 27	<i>Psicosis</i> (A. Hitchcock) VCC 31, 9.30 hs. <i>Dos semanas en otra ciudad</i> (V. Minnelli) TNT, 13 hs.
Jueves 12	<i>Un gran día en la mañana</i> (J. Tourneur) TNT, 12 hs. <i>Una historia en Tokio</i> (Y. Ozu) CV 5, 24 hs.	Sábado 28	<i>Esposos y amantes</i> (R. Quine) Cinemax, 12.15 hs. <i>Los cuatro jinetes del Apocalipsis</i> (V. Minnelli) Space, 16 hs.
Viernes 13	<i>El mundo en peligro</i> (G. Douglas) Warner, 15 hs. <i>La niebla</i> (J. Carpenter) TNT, 1 hs.	Domingo 29	<i>El joven Manos de Tijeras</i> (T. Burton) Fox, 20 hs. <i>Corazón valiente</i> (M. Gibson) Cinecanal, 24 hs.
Sábado 14	<i>La bella y el campeón</i> (R. Shelton) I-SAT, 19.15 hs. <i>Algo para recordar</i> (L. McCarey) Canal 365, 20 hs.	Lunes 30	<i>Testigo en peligro</i> (P. Weir) Cinecanal, 9.45 hs. <i>Nunca fui santa</i> (J. Logan) VCC 31, 24 hs.
Domingo 15	<i>El padre de la novia</i> (V. Minnelli) TNT, 15 hs. <i>Al este del paraíso</i> (E. Kazan) Space, 16 hs.	Martes 31	<i>Terminator</i> (J. Cameron) VCC 20, 22 hs. <i>La conferencia de Wannsee</i> (H. Schirk) Film & Arts, 0.30 hs.
Lunes 16	<i>Adiós, mi concubina</i> (C. Kaige) VCC 20, 22 hs. <i>Río Bravo</i> (H. Hawks) VCC 31, 24 hs.		

Recomendaciones especiales,
comentadas en la página 62.

Menú de cine en TV

AGENDA

Centro Cultural Ricardo Rojas. Corrientes 2038. Ciclo Mercurio.

Espacio mensual en el que los músicos podrán mostrar sus ideas e inquietudes estéticas a través del video, no necesariamente del

videoclip, sino también de otras producciones audiovisuales como documentales o cortos. La primera función será el sábado 14 de diciembre a las 22 horas con la siguiente programación:
Fantasías animadas: Mike's Road

(4'), *Cippolini: Cippolini conversa* (8'), *Respondiendo al Sonido Mundial: Video # 1* (22'), *Suárez: cenando con Suárez* (38') y *El otro yo: Hombre de mierda / La-ra-la- / 69* (7').

Coordinación: Silvia Gurfeln.

1er. Festival Internacional de Cine y Video
Sobre Derechos Humanos en América Latina y el Caribe
20 al 23 de marzo de 1997
Buenos Aires - Argentina

DerHumALC

Organizado por: *Fundación Sergio Karakachoff, Asociación Abuelas de Plaza de Mayo e Instituto de Relaciones Internacionales de la Universidad de La Plata.*

Los interesados deben comunicarse con: Fundación Sergio Karakachoff
Libertad 145, 1er. Piso, 1012 Capital Federal, Buenos Aires, Argentina
Teléfono: (541) 384-8561 / 382-0218 - Telefax: (541) 382-0794

Las películas que no conseguís



PICCADILLY VIDEOTECA

CINE ARTE • DE AUTOR • FANTÁSTICO
Lambaré 897 (alt. Sarmiento 4600)

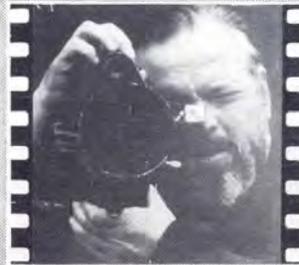


DISEÑO GRAFICO & COMPOSICION LASER

LIBROS • REVISTAS •
CATÁLOGOS • FOLLETOS
SCANNEOS Y FOTOCOPIA

241-9312
Carlos

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
EN CD-ROM

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

TOMAS ABRAHAM

T O M A S A B R A H A M

*EL ULTIMO OFICIO
DE NIETZSCHE*

y la polémica sobre
*EL NACIMIENTO
DE LA TRAGEDIA*

WILAMOWITZ - ROHDE - WAGNER

EDITORIAL SUDAMERICANA

Una obra esencial para todos los
que se interesan en la
vida de Nietzsche, por el autor de
"Historias de la Argentina deseada".



EDITORIAL SUDAMERICANA



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

EL AMANTE C I N E

<http://www.apriweb.com/amante/>

en internet

