

Año 6 N° 58 Diciembre de 1996 \$ 7,50.-
Uruguay \$ 40.- Chile \$ 2000.-

EL AMANTE

C I N E

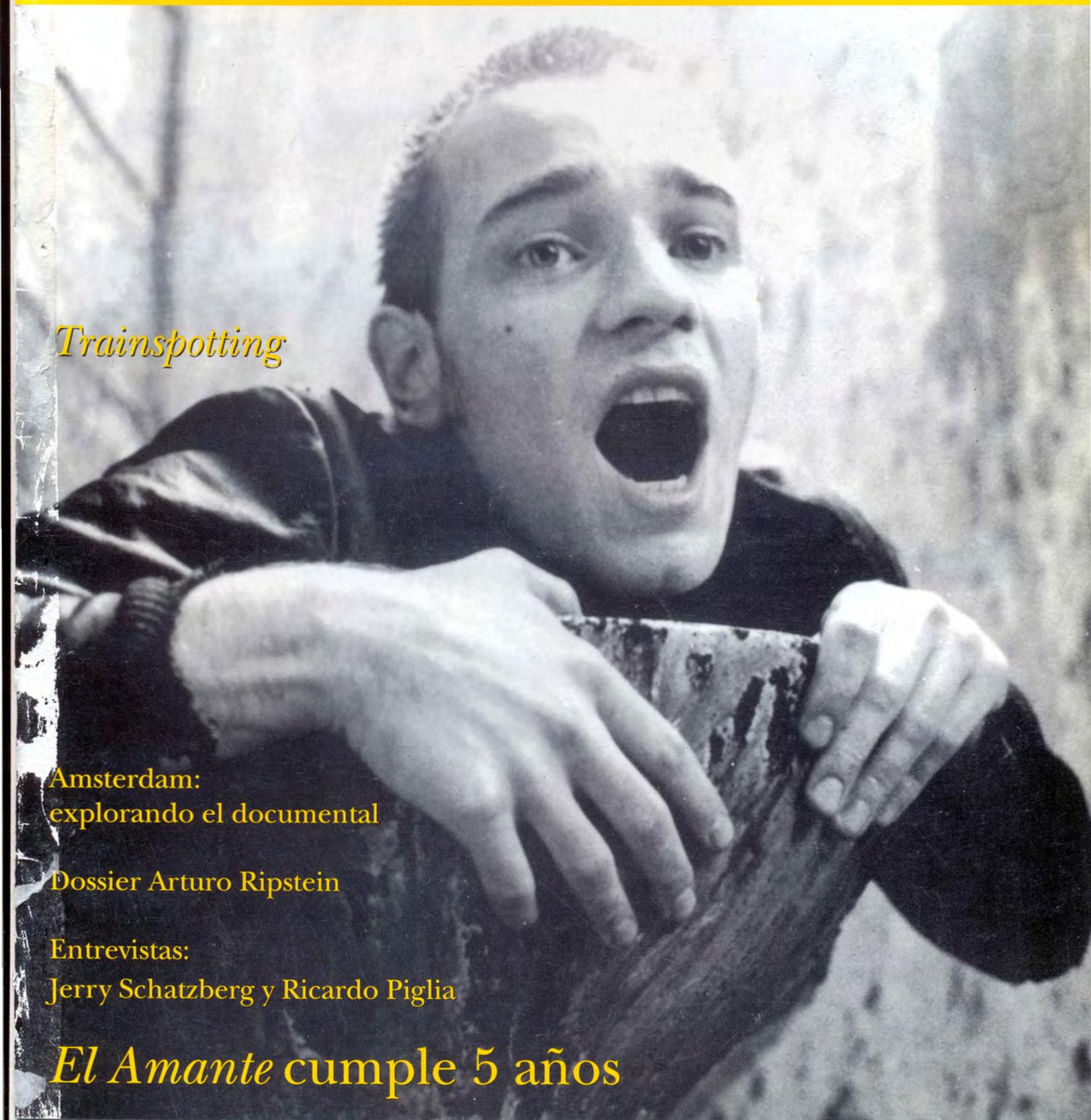
Trainspotting

Amsterdam:
explorando el documental

Dossier Arturo Ripstein

Entrevistas:
Jerry Schatzberg y Ricardo Piglia

El Amante cumple 5 años





**Audrey
Hepburn,
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:

Este es el mes en que cumplimos nada menos que cinco años de existencia. Cada aniversario nos sorprende y tratamos de encontrar las palabras que describan acertadamente lo que la revista significa para nosotros y el lugar que creemos que *El Amante* está ocupando en la vida cultural argentina. A fuerza de seguir existiendo, las palabras se nos van agotando. Lo cierto es que estamos orgullosos, asentados en nuestro crecimiento y tan llenos de dudas acerca de cada una de nuestras decisiones como al principio. Si bien ya no somos los mismos salvajes que empezaron esta aventura en diciembre de 1991, el mismo espíritu inconformista (al que esperamos haberle adosado alguna madurez) guía nuestros pasos. Ante la mencionada carencia de palabras, decidimos pasarle el micrófono al plantel estable de colaboradores, comenzando con el más antiguo, David Oubiña, escribiendo desde Nueva York, hasta los más bisoños pasando por el excéntrico Ricagno que decidió escribir en verso.

El dossier de este número está dedicado a un director latinoamericano y en actividad: el mexicano Arturo Ripstein. Primero se presentó en nuestro país con un ciclo de su obra en la Lugones, a fines del mes de octubre. Luego, en el Festival de Mar del Plata, donde fue jurado, impresionó con su última película, *Profundo carmesí*. Conocerlo —a él y a su esposa y guionista Paz Alicia Garcadiago— fue un privilegio. Ahora lo presentamos a los lectores en una producción con más páginas de jugosas entrevistas que de reflexiones nuestras. *Profundo carmesí* será estrenada próximamente en Buenos Aires.

De nuestra cosecha en Mar del Plata, hoy presentamos una entrevista a Jerry Schatzberg, director norteamericano recordado por *Pánico en el parque* y *Espantapájaros*, pero que cuenta con otros trabajos interesantes como *Reunión*, exhibida en el Festival.

Quintín, como jurado de la FIPRESCI, viajó junto con Flavia a la ciudad de Amsterdam, para el festival de documentales más importante del mundo. El cine nos permite conocer el mundo y conocer el mundo nos acerca distintos cines. Esta es nuestra primera aproximación global a los documentales, un terreno fascinante por el cual no solemos incursionar.

Si bien queremos ser festivos cuando estamos de aniversario, la desaparición de una serie de personas valiosas empaña nuestra alegría. El suicidio de Fabián Polosecki, el Polo del programa *El otro lado*, no solo causa la lógica congoja por el trágico final de una persona joven, sino que además funciona como una ominosa metáfora sobre las posibilidades de una televisión creativa y talentosa. Polosecki, la tristeza de su final y los valores que representaba dentro de un medio poco amable con la inteligencia son analizados con sensibilidad por Tomás Abraham en su columna habitual.

Otras dos muertes nos sorprendieron durante el cierre. Si bien Marcello Mastroianni trascendió los límites de su país, ha representado con su figura los mejores momentos de la historia del cine italiano, lo que implica naturalmente los mejores momentos de la historia del cine. Su nombre mismo evoca inmediatamente los de grandes directores, actrices y películas. Pero un recuerdo más íntimo, más campechano quizá, se demora como última imagen. Y es la de Marcello en *De eso no se habla*, canturreando divertido "Caminito", como dándose un merecido gusto. Le brindamos un pequeño homenaje y nos comprometemos a publicar una nota más extensa en una de nuestras próximas ediciones.

La otra muerte que nos conmovió es la de una persona que no conocíamos ni pertenece al mundo del cine. Carlos Juvenal, periodista deportivo, falleció sorpresivamente. Muchos de los miembros de la revista somos apasionados hinchas de fútbol y encontrábamos en Juvenal un modelo de conducta a seguir, sea cual fuere el campo en que uno trabaja. En una época en que el periodismo corre el peligro de convertirse en una fiesta obscena, la desaparición de Juvenal se hace más dramática. Nos deja una persona en la plenitud de sus capacidades, apasionada, llena de convicciones y con una enorme honestidad para defenderlas.

Les recordamos que en el próximo número haremos el habitual balance de la actividad cinematográfica del año.

Hasta entonces.

Los directores**SUMARIO****Estrenos**

<i>Trainspotting</i>	2
<i>Años rebeldes</i>	4
Entrevista a Rosalía Polizzi	5
<i>El agente secreto, El fanático, El regalo prometido, 101 dálmatas, Big Night, El club de las divorciadas, Mis otros yo, Unicornio</i>	6

Festival de Amsterdam 14

Las películas	15
Sociales de Flavia	20
Entrevista a Ally Derks	23
Entrevista a Frederick Wiseman	24
Entrevista a Johan van der Keuken	26

Entrevista a Schatzberg..... 28

Dossier Ripstein 32

Introducción	33
Elucubraciones	36
Entrevistas a Ripstein y Paz	38

Correo..... 46

Marcello Mastroianni.....	47
Entrevista a Piglia	48
Richard Key Valdez.....	50
El AmanTV	52

Guía del amante

Discos	55
Libros	56
Videoláser	57
Video	58
Cine en TV	60
Agenda	64

Directores: Eduardo Antin (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, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Eduardo Hojman, Diego Brodersen, Alejandro Lingenti, Ana Amado y Tino y Norma Postel.

Bilardo: Haydée Thompson

Menotti: Nené Díaz Colodrero

Dieta balanceada: Marta González

Corresponsal extranjero en el Monumental: Gustavo J. Castagna

Cadete Ramón Díaz: Gustavo Requena Johnson

Comisión de fiestas: Norma Postel

Corrige: Gabriela Ventureira, la gorda Matosas

Meritorio de corrección: Jorge Chueco García

Diagramación y composición: Carlos Almar, la gallinita triunfadora

Tipa: El Cai

Diseño: Fernando Telebeam Santamarina

Codificado: 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

Trainspotting - Sin límites

Trainspotting

Gran Bretaña, 1996, 95'

Dirección: Danny Boyle

Producción: Andrew Macdonald

Guión: John Hodge basado en la novela de Irvine Welsh

Fotografía: Brian Tufano

Intérpretes: Ewan McGregor, Ewen Bremner, Jonny Lee Miller, Kevin McKidd, Robert Carlyle, Kelly Macdonald, Peter Mullan.

Héroes, hielos y heroína

por Gustavo Noriega

Cuando esta revista llegue a manos de sus lectores, el año 1996 habrá terminado o estará por concluir, llevándose con su habitual carga de promesas incumplidas una serie de recuerdos que incluyen ministros, ex ministros, traficantes de drogas de diversos calibres y los programas periodísticos más ruines de los que se tenga memoria. Junto con estas plagas (y nada impide que se repitan en el 97) una enfermedad cinematográfica se mostró amenazante y, seguramente, tendrá una presencia más frecuente a medida que nos aproximemos al fin del milenio: la de las películas apocalípticas. Una descripción de la actualidad (a veces a través de una fantasía futurista) sombría y desesperanzada que es desmentida inmediatamente por cosas que delatan mucha fe en el futuro, tales como la limpidez de sus imágenes, el cuidadosísimo diseño de producción, la presencia de bonitos galanes en los roles principales, sueldos millonarios y el esmero en la elaboración de la banda de sonido para poder convertirla en un estupendo CD. Uno no puede dejar de imaginar a los escritores existencialistas, por ejemplo, encerrados angustiadísimos en una habitación desordenada, con los ceniceros rebosantes de colillas de cigarrillos negros y botellas de licor a medio beber. Por el contrario, *Pecados capitales*, *Días extraños*, *Adiós a Las Vegas* y *12 monos*, para dar algunos nombres, han sido concebidas por equipos de empresarios reunidos en elegantes oficinas y bebiendo agua mineral. La diferencia se nota.

No es que la época no ofrezca material para el pesimismo. A la serie de calamidades que registran los diarios, debe

sumársele el desconcierto que provoca el desprestigio que han sufrido los sistemas de creencias que ofrecían un basamento sólido para aferrarse durante el terremoto de la modernidad. La conducta que genera esa falta de certezas en un futuro mundo mejor, un deambular sin límites claros ni derroteros ciertos, es lo que describe *Trainspotting*. Una de las características que la hacen destacable por encima de aquellos productos (y de otros más honestos cinematográficamente pero pomposamente solemnes como *Crash*) es la comprensión de que semejante estado de cosas no excluye necesariamente el humor. De hecho, si el edificio se está derrumbando y no queda nada por hacer al respecto, ¿hay alguna forma mejor de describir la situación que no sea a través del humor? *Trainspotting* es escéptica y sombría pero, a la vez, ligera y alegre como la proverbial pompa de jabón. Quintín la describe como la adecuación del espíritu pop inglés de Richard Lester a los 90, y la idea me parece acertada. Su absoluta falta de solemnidad la pone a años luz de aquella película de Stanley Kubrick que la publicidad ha elegido como referente (*La naranja mecánica* de los 90").

La película del escocés Danny Boyle es entonces una película ligera: ligera por falta de pesadez y ligera por la velocidad de su montaje. Los manierismos visuales que habían sobrecargado su primera película, *Tumba al ras de la tierra*, aquí están más dosificados y, en general, aparecen oportunamente para ilustrar acerca de los efectos de la droga. A pesar de las resistencias de algunos, *Trainspotting* no es una película sobre la droga, sino un film en el cual los protagonistas, a falta de mejores metas en la vida, se drogan y lo hacen con una sustancia "dura", la heroína. El rechazo de los cerebros más esclerosados hacia el film no se debe a que *Trainspotting* celebre irresponsablemente el consumo de heroína (de hecho a los protagonistas les suceden cosas espantosas) sino a que el discurso imperante en la película es absolutamente contrapuesto al de las películas habituales sobre drogadictos. Los puntos más polémicos al respecto que pone en escena la película son: 1) consumir drogas es placentero. Parece absurdo que esta declaración de la película sea sorprendente ya que difícilmente se creen adicciones a cosas desagradables, pero la filmografía habitual (que se empeña en reducir el mundo de los consumidores a los reventados incontrolables en estadios terminales) ha terminado por convencernos de lo contrario. 2) Las conductas vandálicas no están necesariamente vinculadas con el consumo de drogas duras. Begbie, el matón del grupo, responsable de los más siniestros desmanes, se ufana de no consumir drogas. Lo gracioso es que lo hace con un vaso de cerveza en una mano y un cigarro en la otra, ambas drogas socialmente aceptadas. 3) Los consumidores y quienes no lo son no viven en mundos distintos. La convivencia entre adictos y no consumidores es natural y no presenta problemas especiales. Uno de ellos —fanático de la vida sana— realizará el tránsito hacia el consumo con consecuencias desastrosas. Pero la vida en común desvanece enfrentamientos entre "drogonos" y "caretas". 4) Los tratamientos de desintoxicación son, a veces, siniestros. Y no estamos hablando de aquellos que llenan el vacío en la vida de los adictos con un misticismo mesiánico sino de los que suministran al paciente sustancias como la metadona para abandonar la heroína (lo que, en palabras de Antonio Escotado, es como abandonar el whisky con la ayuda de ginebra), generando una nueva adicción pero esta legitimada por el orden médico. Lo cierto es que el



Ewen Bremner. Ewan McGregor, Robert Carlyle y Jonny Lee Miller en *Trainspotting*

porcentaje de gente que abandona la droga es mayor entre los que lo hacen por propia voluntad que los asistidos por tratamiento. 5) La droga no es necesariamente un viaje de ida. El argumento de la irreversibilidad es uno de los más sostenidos por los detractores de la legalidad de la droga y uno de los más falsos. El cine siempre se apoyó en la imagen del reventado terminal para reforzar esa idea. Renton termina la película "limpio" y un consumo ocasional en un ómnibus no lo hace reincidir.

En momentos en que Escocia se puso de moda por la xenófoba película *Corazón valiente*, de Mel Gibson, *Trainspotting* se toma el trabajo de poner las cosas en su lugar, lo que no es poco mérito. Hartos de una serie de fracasos con las mujeres, Renton y sus amigos, en un período de no consumo, salen a caminar hacia la montaña a instancias de Tommy, el cultor de la vida sana. Ante un paisaje paradisíaco, Sick Boy, exhausto por la caminata, se detiene y dice: "Esto no es natural". Tommy replica indignado: "Pero, ¿este paisaje no los enorgullece de ser escoceses?" La réplica de Renton, el protagonista, es inmejorable: "Odio ser escocés. Somos la peor mierda del mundo. ¡Ni siquiera fuimos colonizados por un pueblo decente sino por los ingleses que son todos putos!" La ridiculización de los sentimientos nacionales exagerados es algo que siempre me provoca placer pero en este caso por partida doble. Por un lado, por poner en duda que ser escocés y despanzurrar ingleses sea tan maravilloso como lo que Mel Gibson quería hacer suponer. Y por el otro, porque acabo de ver que la supuesta "ala progresista" de la política nacional reparte escarapelas en la calle a la *French y Beruti* con consignas insoportablemente

nacionalistas referidas a un espacio de territorio cubierto de hielo.

Más allá de todos estos reconfortantes aciertos, hay un tono de ambigüedad no necesariamente elogiabile. Renton elige traicionar a sus amigos y cambiar el consumo de la heroína por el de electrodomésticos, convirtiéndose en un señor burgués adaptado a la sociedad. Habiendo alcanzado el pináculo de su cinismo (que convierte a la película en una versión más simpática de *Tumba al ras de la tierra*), Renton elige nuevamente una acción moral, rescatando a uno de sus amigos —el más débil— y convirtiéndose así en un héroe romántico casi como Rick Blaine. Esta ambigüedad de la película cabalga entre la justicia y el oportunismo, más como queriendo cubrir todas las bazas (la del cinismo, que siempre queda bien adoptar, y al mismo tiempo la del romanticismo, que deja una sensación agradable en el espectador) que mostrando alguna complejidad del problema. Renton elige, según sus propias palabras, "lavarropas, autos, reproductores de CD y abridores de latas eléctricas". Eso le permite darle a la película, al mismo tiempo que el nihilismo, el formato de uno de esos productos (es veloz, entretenida, con imágenes llamativas y una banda de sonido inmejorable) con disculpa incluida por la contradicción. Es mejor que los films mencionados al principio, preocupados por disimular su falsedad ideológica, pero encierra, al fin, una trampa. Hasta su liviandad funciona como una excusa, como pidiendo que nadie la tome demasiado en serio. Encantadora y desenfadada, nos hace sentir que es una maravilla que el mundo sea una porquería. Lo hace con inteligencia, lo que no es poco. ■

Años rebeldes

Italia-Argentina, 1994, 100'

Dirección: Rosalía Polizzi

Producción: Eduardo Núñez y Rossana Seregni

Guión: Rosalía Polizzi y Mario Prósperi

Fotografía: Juan Carlos Lenardi

Música: Luis Bacalov

Montaje: Alfredo Muschietti

Intérpretes: Massimo Dapporto, Leticia Bredice, Ina Ledesma, Esther Goris, Juan Cruz Bordeu, Alessandra Acciai, Eva Burgos.

Los mapas desmesurados

por Silvia Schwarzböck

Nunca nadie hizo jamás buena literatura con historias familiares. Regla de oro para los escritores debutantes: si escasea la imaginación hay que ser fiel a los detalles.

Ricardo Piglia, *Respiración artificial*

Es casi imposible pensar el pasado sin anacronismos. Intentarlo suele producir un vértigo muy difícil de soportar, algo que se parece a la incómoda sensación de haber perdido ese punto de vista incuestionable que es el propio presente. Contra la tendencia irresistible que tenemos todos a reconstruir nuestra propia historia desde las últimas certezas adquiridas, Rosalía Polizzi trató de ser fiel a una memoria poco selectiva y tomar la nitidez de ciertos recuerdos como único criterio de verdad. Su película trasluce esa intención loable de dejarse llevar por el flujo de la conciencia como si ella misma no conociera a dónde la llevan los acontecimientos vividos. Lo curioso es que este procedimiento afecta al material tratado —la vida cotidiana de una adolescente en la Argentina de 1955— de una manera bastante inusitada: hace que la mirada de Polizzi parezca más lúcida y plena de matices cuando se dirige a la realidad política de la época que cuando se concentra sobre su propia subjetividad. Al mostrar el pasado tal como la autora lo veía entonces, la película deja aflorar por momentos un punto de vista peronista que se

confronta con la experiencia subjetiva de su propia pérdida de credibilidad —en ese año convulsionado la protagonista empieza a conocer las ideas comunistas— como si se tratara de una visión del mundo que se ha vuelto contradictoria consigo misma. Laura comienza a pensar que el peronismo es más de lo que parece pero menos de lo que podría ser. Pero también se da cuenta de que los comunistas que conoce —su novio rico y la admirada profesora de literatura, que habla más de Sartre que de Lenin o Trotski— ven con simpatía el golpe militar que se avecina y no se preocupan demasiado —como sí lo hace ella— por lo que le va a pasar a la clase obrera. La coherencia con que la directora se entrega a los dictados de una memoria impiadosa y poco tranquilizadora termina convirtiéndose en uno de los mayores logros del film. Los problemas aparecen con la aplicación de esta lógica al plano estrictamente privado. Aquí, la ausencia de una reconstrucción racional de los personajes malogra la credibilidad de la historia y convierte a la familia de la protagonista en el arquetipo de sí misma. Y cada vez que el cine argentino busca arquetipos familiares los encuentra en el cine argentino mismo. No es casual que a sus historias de familia suela faltarles ese amor por el detalle que Marcelo Maggi le recomendaba a su sobrino escritor en *Respiración artificial*. Los arquetipos solo pueden salvarse por el detalle, porque los detalles les devuelven a los personajes la ilusión de singularidad y hacen que el público se olvide de sus caracteres codificados. Pero la inverosimilitud de los Loiácono —que parecen representar a la familia argentina como si se tratara de una fórmula química— no es un problema aislado dentro del film, sino un síntoma de una mala aplicación de su lógica implacable, que pretende ser la de la memoria. Podemos suponer que la figura desmesurada del padre autoritario es producto de la fidelidad de Polizzi con su propio recuerdo, pero a los ojos del espectador sus rasgos se desfiguran hasta llegar involuntariamente a la caricatura. Exceptuando algunos matices del personaje de la madre, el resto de la familia completa un cuadro típico del cine argentino que esta película no se merecía. La memoria combate su propia tiranía traicionándose a sí misma: los estereotipos delatan que su pretensión de objetividad es falsa porque su rigor no puede hacerles justicia a todos los detalles. El mayor defecto de *Años rebeldes* resulta ser el mismo de aquellos Mapas Desmesurados de los que hablaba Borges en *El hacedor*: no servían porque eran exactos de una manera equivocada (¿qué sentido tiene un mapa del imperio que termina siendo del mismo tamaño que él para poder ser fiel a cada uno de sus puntos?). La misma paradoja que afecta al retrato de familia (su artificialidad es producto de la fidelidad con los recuerdos, como si la vida imitara al cine) se repite con el despertar sexual de la protagonista. Es probable que la observación del descubrimiento del cuerpo por parte de una adolescente requiera de una mirada ingenua respecto del sexo que —como espectadores, por lo menos— ya no tenemos. Pero justamente por esa misma falta de ingenuidad es que el tema puede ser tomado como un desafío para la imaginación o como un tabú cuya violación termina en tragedia estética. Dado que la imaginación no es ilimitada sino histórica, muchas veces lo mejor es aceptar que las ficciones no son permeables a todos los datos de la realidad y que no todo lo que es verdad fuera del cine puede parecer verdad en una película. La idea falsa de que el cine es más grande que la vida es, además de una mentira piadosa para el espectador, un criterio de verosimilitud para los realizadores. ■



Entrevista a Rosalía Polizzi

Mujeres argentinas

Una charla con la directora que vive hace treinta años en Italia y que realiza su debut con *Años rebeldes*.

¿Cómo llega a su ópera prima?

Hace diez años empecé el guión de *Años rebeldes*. La primera película es la que más tiempo lleva; uno la piensa durante muchos años, luego la escribe y finalmente le cuesta hacerla. Me empeñé en hacerla sin importar las dificultades que había. La película transcurre en Buenos Aires en 1955, lo que suponía una reconstrucción de época. Esto la hacía cara y además se fue encareciendo la producción en Argentina. Italia era socia mayoritaria: el 80% del presupuesto era italiano, pero ese 20% argentino igualmente era conveniente. El proyecto cambió de productores o coproductores hasta que la economía argentina se dolarizó. Yo la iba a filmar en el 92 pero en Italia hubo una devaluación y recién pude empezar a filmar en el 93. En el 94 estubo terminada. Conseguí hacerla porque a toda la gente que leía el guión le gustaba y eso me dio fuerzas para llevarla a cabo.

¿La historia tiene una parte autobiográfica?

Sí. La parte autobiográfica puede ser la familia siciliana, la relación conflictiva entre el padre y la hija. Pero el centro es la formación de una adolescente, lo que yo quiero contar es lo que muchas veces se cuenta de los muchachos. El cine ha contado muchas veces la historia de un adolescente que se prepara para ser un escritor, un intelectual. Casi nunca se elige a una mujer cuando se cuenta la adolescencia. No se juntan el despertar sexual, el erotismo, los conflictos, la familia, los amigos con la historia de una chica que lee y que piensa. Por eso yo hablo de la historia de una formación. Sus amistades, el contexto, la familia, los libros, la poesía.

A diferencia de lo que ocurre en la mayor parte del cine argentino, la sexualidad de la protagonista es mostrada de manera positiva.

Sí. Una productora de la película, cuyo nombre no importa ahora, me decía: "Pero no puede ser, en esa época, ella es tan chica, a la gente le puede molestar". Y yo le dije: "Sí". En este país tan cosmopolita, donde se ve una película francesa en la que una chica de catorce años se acuesta con un muchacho, no hay problema porque es francesa, o norteamericana. ¿Tiene conflicto con la familia? Perfecto, si sucede en Italia o en Inglaterra. Pero acá no sucede nada, eso pasa en otro lugar. Esto es increíble. Es cierto que el cine argentino no lo ha mostrado, el cine argentino es muy machista, pero no porque lo hagan solo los hombres, sino porque además lo hacen hombres muy machistas. Entonces, en casi toda la historia del cine argentino, la mujer es ese personaje de mala vida o esta chica en un ambiente de pequeña burguesía donde todo está protegido. Ahora se supone que hay cosas más atrevidas en televisión, pero son completamente irreales. Nunca se muestra la sexualidad en un contexto donde signifique una liberación.

Hay un claro paralelo entre la historia de la chica y la situación política del país. Ambos tienen conflictos con el "padre". Ella, de alguna manera, es la culpable de la muerte del padre, y finalmente no se sabe si se liberó de él.

¿Se supone entonces que lo mismo le pasa al país con Perón?
No tomé conciencia de eso desde el comienzo; me vino a la mente después. Yo quería combinar lo público con lo privado. El nuevo guión que estoy escribiendo es así, se desarrolla en Roma. Quizá sea por mi propia experiencia, yo he tenido militancia política, pero no he perdido por eso mi vida privada. Cada vez que me viene una idea para un guión siempre tiene esa dualidad.

¿Cuál es su opinión con respecto a ese momento de la historia?

Ella se quiere liberar del padre en todos los sentidos. Los montoneros siempre consideraron a Perón como un padre. Lo llamaban "el viejo" y al viejo le perdonaban todo. "Y bueno, porque el viejo dice esto pero en realidad piensa lo otro". No, el viejo era como se veía que era: alguien que no se iba a comprometer en nada. Como dicen varios historiadores, Perón era un verdadero simulador.

El personaje que interpreta Esther Goris (una mujer desplazada, sometida, pero que hace todo lo posible para ayudar a su hija) aparece en el cine clásico argentino. Pero, a diferencia de este, no se le reprocha nada en la película. Dentro de un contexto hostil ella pudo hacer algo.

Exactamente. En Italia a algún hombre le molestó el personaje de la madre, es raro cómo cada uno se detiene en algo particular de la película. Este hombre decía que la madre se la pasaba complotando con la hija a espaldas del padre.

¿Y la protagonista? ¿Cómo fue el trabajo con ella?

Maravilloso. Leticia apenas había trabajado en televisión. Llegó un día de mucho frío, resfriada, toda chiquitita, parecía de 15 años, y mi asistente, que se dio cuenta de que era la actriz para el papel, me dijo: "¿Hago pasar a Laura?" Entró, habló y era Laura. Luego su personaje fue creciendo durante la realización de la película. Hablamos más de lo que ensayamos, su actuación no es mecánica. Durante las tres semanas de filmación en la casa, Leticia estuvo muy concentrada. Al que hacía del padre ni lo miraba, no quería tomarle afecto. Ella puso mucha intensidad; sin la actriz protagonista no existe la película. Me interesó la manera en que está aprovechada la casa de la protagonista.

Busqué mucho la casa, era algo fundamental, tan importante como la protagonista. Hay muchas casas de ese tipo pero yo no quería que las puertas dieran al patio sino que dieran hacia el interior. El dueño de la casa no quería alquilarla de ninguna manera. Era un descendiente de genoveses, un viejo de

noventa años. Se murió cuando faltaban días para el comienzo del rodaje, los hijos nos alquilaron la casa. Esto quizás es mejor no decirlo [risas].

Me di cuenta de que en seis semanas no iba a poder experimentar con demasiadas cosas. Tenía una película de actores y tenía que hacer un relato clásico. Quería mostrar la casa, la profundidad de los pasillos. Lo había escrito así, por eso buscaba tanto esa casa. Quería que los movimientos no fueran virtuosos en sí mismos sino que respondieran a la puesta en escena. En los planos secuencia uno sí ensaya con los actores. Yo ensayé con los actores, pero no demasiado porque tenía miedo; a veces los actores que vienen del teatro tienden a ensayar mucho. Los hice leer el texto para soltarlos, y después sí ensayé un poco más por separado con los más jóvenes.

Otro personaje interesante es el de la profesora. Usted dice que es el más simbólico; sin embargo, yo lo veo como una figura habitual en la vida de las adolescentes. Esta profesora es una imagen muy fuerte, y de algún modo es un referente para ellas. Algo que tampoco cuenta el cine argentino.

Simbólico en el sentido de que simboliza aquello que la protagonista desea. Así como la protagonista pone fotos de actores de la época, podría poner fotos de actrices de la época y proyectarse en ellas. Michelle Morgan era la identificación que encontraban las chicas argentinas que querían ser actrices. Todas iban vestidas así, con impermeable y boina, en los años cincuenta.

Nadie cuenta eso en el cine argentino, porque los hombres no cuentan esas historias.

Porque no miraron a las mujeres de ese modo, no entendieron eso. Pero lo que vos decís es muy justo. Hubo quien me dijo: "Esa no es una profesora argentina, no existen acá profesoras así". Yo tuve más de una profesora así, ¿cómo no existen? En el secundario o en el conservatorio, hubo más de una profesora así. Y las alumnas íbamos a la casa a hablar de esto y de aquello. Algunas eran jóvenes y otras no. Yo la hice joven para que no ocupara el lugar de una madre, para que estuviera más cerca de una hermana mayor. Me decían que nadie iba a creer que una profesora invitara alumnas a su casa. No está en las películas argentinas y sin embargo es algo muy argentino.

¿Esta es una película argentina?

No lo sé, para algún actor argentino, esta es una película europea. En Europa la vieron más afín al cine norteamericano y al cine francés.

La pregunta viene porque el punto de vista difiere de la mayor parte del cine argentino.

Yo creo que es también una película argentina. ■

Entrevista: Santiago García

El agente secreto

The Secret Agent

Gran Bretaña, 1996. Dirección: Christopher Hampton. **Producción:** Norma Heyman. **Guión:** C. Hampton sobre la novela de Joseph Conrad. **Fotografía:** Denis Lenoir. **Música:** Philip Glass. **Montaje:** George Akers. **Intérpretes:** Bob Hoskins, Patricia Arquette, Gérard Depardieu, Jim Broadbent, Christian Bale, Eddie Izzard, Peter Vaughan.

Imaginemos que el cine del futuro es el reflejo de *El agente secreto*. Un reparto actoral importante, un director prestigioso por sus antecedentes como adaptador (*Relaciones peligrosas*, *El secreto de Mary Reilly*) y su pulcra primera película (*Carrington*), y una obra literaria de un autor de renombre (Conrad). Imaginemos que todo ello se conjuga en una película que transcurre en Londres a fines del siglo pasado y en la que la recreación de época es perfecta, la música es la adecuada, el montaje es certero, la fotografía es decorosa y la historia se desarrolla sin conflictos extremos, con personajes que hablan en voz baja, como si susurraran o tuvieran miedo de subrayar la importancia del texto. Sigamos imaginando un cine del futuro sin riesgos, sin punto de vista, sin compromiso por parte del director, con una historia política explicativa y sin interés, plagada de diálogos, y con otra historia de amor relatada por medio de flashbacks para que se comprendan las motivaciones (si es que las tienen) de los personajes que, por lo demás, lucen un digno vestuario. Imaginemos que todas las películas del futuro son como *El agente secreto*, en la que a los diez minutos a uno ya no le importa nada, el conflicto político tiene un pésimo tratamiento y la relación amorosa entre Depardieu y Patricia Arquette queda reservada para los últimos minutos, cuando ya es demasiado tarde; en la que nadie comunica sus sentimientos y lo único que explota es una bomba; en suma, un cine muerto, inerte, sin placer, elaborado quién sabe para qué. Eso es *El agente secreto* de Hampton, basado en la novela de Conrad, con Depardieu robando algunos dólares y Hoskins intentando sostener un film sin vida desde su rol de Verloc y desde su faceta de productor. En los años 30 y dentro de su etapa inglesa, Hitchcock filmó *Sabotaje*, también basada en un texto de Conrad. Recordando aquel film, y pese a que Hitchcock aún no estaba en condiciones de contar una historia de amor por el peso de sus códigos religiosos y castradores, la adaptación se apartaba del contexto de la época para centrarse en la tensión que se producía entre un matrimonio y un chico al que le explotaba una bomba. No lee la novela de Conrad; probablemente la intención de Hampton fue respetar y no traicionar el texto, y así le fue: el film parece una respetuosa (en el peor sentido del término), temerosa y vacía traslación del original. ■

Gustavo J. Castagna



El fanático

The Fan

EE.UU., 1996. Dirección: Tony Scott. **Producción:** Wendy Finerman y Scott Free. **Guión:** Phoebe Sutton sobre la novela de Peter Abrahams. **Fotografía:** Dariusz Wolski. **Música:** Hans Zimmer. **Montaje:** Christian Wagner y Claire Simpson. **Intérpretes:** Robert De Niro, Wesley Snipes, Ellen Barkin, John Leguizamo, Benicio Del Toro, Patti D'Arbanville.

Robert De Niro interpreta a un vendedor divorciado que está perdiendo clientes y probablemente su trabajo; también está a punto de que le nieguen el derecho de ver a su hijo. Su mayor esperanza se centra en su jugador favorito de béisbol, que viene a jugar para los Giants; pero su ídolo, Wesley Snipes, está en una mala racha. Ambos se comunican en un programa de radio conducido por una periodista deportiva (Ellen Barkin) y la importancia que le da De Niro a esa comunicación es un tanto excesiva. El argumento recuerda a muchas películas de psicópata y estrella pero a la que más se parece es a *El rey de la comedia*. El patetismo de muchas escenas y la tranquilidad con que va revelando De Niro su desconexión con la realidad se suman a la falta de ánimo de la estrella para hacer su trabajo. La primera hora de película provoca un malestar profundo y cercano al desmayo; uno espera que De Niro reaccione y vuelva a la realidad, que deje de equivocarse, que no pierda a su hijo. Pero no, todo sigue empeorando. Cuando la película consigue enganchar al espectador con recursos válidos, empieza a acumular pequeños clichés, no ideológicos sino narrativos, con los que la trama avanza innecesariamente hacia lugares inútiles que le impiden convertirse en un gran film. Aun así, el centro logra mantenerse firme y la película continúa siendo molesta e incomodando al espectador. El tratamiento de los personajes es aceptable y la periodista (el nexo entre los dos protagonistas) no recurre a ningún romance ni lloriqueo. Además, Ellen Barkin, dueña de la sonrisa más impresionante que haya conocido un ser humano, le da altura y consistencia a su personaje. De Niro se repite pero funciona, y Snipes abandona su demencia habitual para interpretar un papel más serio. Cuando la película parece definitivamente perdida entre los lugares comunes, se recupera un poco. El último punto a favor es que el jugador de béisbol no mata a De Niro a balazos ni batazos, ni se transforma en un vengador. Robert muere en mitad de la cancha, con la multitud viéndolo en la pantalla. Se hace matar inutilmente por la policía, pero bajo las luces del estadio. Andy Warhol predijo quince minutos de fama para todos, pero lo que no aclaró es que, para el hombre común, esa fama solo aparece en la sección de policiales. ■

Santiago García



El regalo prometido

Jingle All the Way

EE.UU., 1996. Dirección: Brian Levant. **Producción:** Chris Columbus. **Guión:** Randy Kornfield. **Fotografía:** Victor J. Kemper. **Música:** David Newman. **Montaje:** Kent Beyda y Wilton Henderson. **Intérpretes:** Arnold Schwarzenegger, Jake Lloyd, Phil Hartman, Sinbad, James Belushi, Robert Conrad, Rita Wilson.

Schwarzenegger ya trató los problemas de los héroes actuales en *El último gran héroe* y *Mentiras verdaderas*. También hizo comedias en las que el actor musculoso —y no el personaje— tocaba tangencialmente ese tema (*Un detective en el kinder* y *Junior*). Acá interpreta a un padre que siempre le falla a su pequeño hijo, quien encuentra su único refugio en la figura de un héroe de televisión llamado Turbo Man. El padre se juega en una última oportunidad y le dice al niño que pida lo que más desea en el mundo. El chico le pide a Turbo Man. De inmediato, el padre sale a buscar el juguete, pero no sabe que está absolutamente agotado en las ventas navideñas. Este juego entre el héroe, el padre (interpretado por un conocido héroe), la búsqueda que este emprende y la ausencia de héroes en las jugueterías constituye un punto de partida más que interesante para la película. Además, Arnold es uno de los mejores actores de comedia que existen. Mi trabajo consiste en averiguar por qué demonios todo esto se diluye y empieza a transformarse en otra cosa. 1) El director: Brian Picapiedra Levant no tiene estilo, y sin una puesta en escena definida no es fácil llevar a buen puerto una historia y lo que se quiere transmitir con ella. 2) La corrección política: es fascista, ya que obliga a juzgar la intención de cada aspecto del film en función de un único parámetro e impide que cada artista cree su propio universo de reglas. 3) Las malas intenciones: la película se contradice con el punto 2 y se lanza sin piedad contra un cartero negro, resentido, tramposo y pobre, que termina siendo el villano y acaba preso, aunque solo quería lo mismo que Arnold. La confusión —siempre empujada por el punto 1— entre el 2 y el 3 hace imposible creer que allí exista una crítica social. 4) El triunfalismo: el padre demuestra su heroísmo de tal manera que la posibilidad de que los demás padres sean héroes queda completamente descartada. Además, se llega a la conclusión de que un buen padre siempre consigue el regalo para su hijo, aunque sea el más caro. Esto es una muestra obscena de las bajas intenciones de los que hicieron el film. Epílogo: tomarse en serio estas películas es algo que muchos considerarían un error. Pero el error está en ignorarlas como si no tuvieran nada para decir. Lo tienen, y están siendo exhibidas en más salas que cualquier otro film. ■

Santiago García



101 dálmatas, ahora la magia es real

101 Dalmatians

EE.UU., 1996. **Dirección:** Stephen Herek. **Producción:** John Hughes y Ricardo Mestres. **Guión:** John Hughes. **Fotografía:** Adrian Biddle. **Música:** Michael Kamen. **Montaje:** Trudy Ship. **Efectos especiales y animación:** Industrial Light & Magic. **Intérpretes:** Glenn Close, Jeff Daniels, Joely Richardson, Joan Plowright.

Mientras miles de chicos y adultos del mundo civilizado se amontonan entusiasmados en las boleterías de los cines donde se exhibe *101 dálmatas*, en Toontown, donde viven las caricaturas animadas, esta nueva versión no animada ha desatado un revuelo sin precedentes. Envuelta en un extravagante tapado bicolor de nutria siberiana, la famosa Cruella de Ville atacada por los celos hizo público su enojo ante la caracterización de Glenn Close. Quienes la conocen aseguran que Cruella es capaz de secuestrar los negativos originales del film para transformarlos en un inflamable tapado de celuloide y convertir los pocos pelos de la Close en una estola. La prensa local de Toontown ha sido también lapidaria: un crítico del matutino conservador *ACME News* ha comparado el trabajo del director Stephen Herek con el de un embalsamador. Herek ha calcado escenas completas del dibujo animado, como la del casamiento y la del nacimiento de los cachorros, pero, al confrontarlas con el recuerdo, uno tiene la sensación de estar caminando por un museo de cera resplandeciente pero estático y mortecino. No olvidemos, agrega el comentarista, que el Museo Herek ya contaba con una colorida sala dedicada a embalsamar *Los tres mosqueteros*. El *Looney Daily* pone a Jeff Daniels como la estrella del film porque está 101 veces más simpático que los dalmatronicos perritos creados por la empresa de Jim Henson. La más severa opinión fue pronunciada por el matutino progresista *Silly Herald*, que acusa al productor/guionista John Hughes de ser el más sádico y perverso torturador de villanos de la historia del cine. Como en *Mi pobre angelito 1 y 2*, Hughes se regodea sometiendo a los ladronzuelos de *101 dálmatas* a una rutina completa de torturas que incluye pinchazos, quemaduras, congelamientos y descargas eléctricas. Algo tiene en común el personaje de Jeff Daniels con el propio Hughes: mientras el primero descubre que para tener éxito hay que ser capaz de crear un villano temible, para Hughes lo atractivo no está en el temor que inspira un personaje sino en el castigo físico que este deberá soportar. Tal vez por esta razón su Cruella termina sucia y desfigurada perdiendo definitivamente la dignidad imperial de los villanos Disney. Mientras el matutino implora por una retirada de John Hughes, la Dra. Lowenstein, la psiquiatra que sacó a Betty Boop del alcoholismo, sostiene que Hughes sublima sus instintos de torturador a través de sus películas. Por el bien de la humanidad, la psiquiatra espera que Hughes no solo siga haciendo películas, sino que ellas sean exitosas. Desde Toontown para *El Amante*... ■

Sergio Eisen



Big Night, el condimento del amor

Big Night

EE.UU., 1996. **Dirección:** Stanley Tucci y Campbell Scott. **Producción:** Jonathan Filley. **Guión:** Joseph Tropiano y Stanley Tucci. **Fotografía:** Ken Kelsch. **Música:** Gary DeMichele. **Montaje:** Suzy Elmiger. **Intérpretes:** Tony Shalhoub, Stanley Tucci, Minnie Driver, Isabella Rossellini, Marc Anthony, Andrei Belgrader.

Primo y Secondo, dos hermanos italianos, son dueños de un restaurante de Nueva York donde se sirve la comida de su país. Primo no admite ningún tipo de concesiones en el menú y sostiene que la gente terminará por apreciar el verdadero arte de su cocina; el otro, en cambio, cree que hacer alguna que otra concesión no afectará la esencia de su arte. Esta película, dirigida por dos actores y ganadora del premio al mejor guión en el festival del Sundance Institute, tiene desde el comienzo un obvio paralelo con la realización de un film. Ambas posiciones frente a la cocina pueden entenderse como dos opciones a la hora de hacer cine. La gran noche de la que habla el título se refiere al intento de Secondo por salvar el local con la presencia de una gran estrella de la canción. Así, se organizará un banquete con invitados especiales que esperan a Louis Prima y su banda. Varias películas trataron de mostrar lo maravilloso que es comer y beber, y algunas lo lograron, pero solo desde el guión. En otras, como *La fiesta de Babette*, uno cree todo lo que ocurre por el trabajo de los actores, pero cuando sirven la comida, uno preferiría estar sentado unas butacas más atrás. En cambio, al ver este film dan ganas de cocinarla y de comerla. Pero lo que hace bastante ruido en *Big Night* son algunos personajes secundarios y varias situaciones que no terminan de cerrar. El más interesante es el de la florista, cuya relación con Primo, el más intransigente, muestra la sensibilidad de la mirada de los realizadores. La relación entre los hermanos, uno de los ejes del film, se expresa a través de los diálogos y de la pelea final en la playa, que es el punto más bajo de *Big Night*. Inmediatamente después, se narra por medio de un perfecto plano secuencia la última y mejor escena del film. A la mañana siguiente de la gran cena, Secondo entra a la cocina del restaurante, despierta al joven mozo que está durmiendo en la mesa y comienza a cocinar un omelette con tres huevos; sus movimientos son tranquilos, casi rutinarios. Toma dos platos, los tenedores y dos pedazos de pan. Sirve el omelette y comienza a comer junto con el mozo. Cuando llega su hermano, se levanta, toma otro plato, un trozo de pan y un tenedor. Se sienta a su lado y los dos desayunan juntos. Entonces uno rodea con su brazo al otro y recibe el mismo gesto de afecto. En toda esta emotiva escena no se dice una sola palabra. No creo que yo deba agregar más. ■

Santiago García



El club de las divorciadas

The First Wives Club

EE.UU., 1996. **Dirección:** Hugh Wilson. **Producción:** Scott Rudin. **Guión:** Robert Harling sobre la novela de Olivia Goldsmith. **Fotografía:** Donald Thorin. **Música:** Marc Shaiman. **Montaje:** John Bloom. **Intérpretes:** Goldie Hawn, Bette Midler, Diane Keaton, Maggie Smith, Dan Hedaya, Stockard Channing, Victor Garber.

El club de las divorciadas es una comedia decadente, lamentable y... divertida. Parte de una generalización pueril y elemental: los hombres somos inmaduros emocionalmente, dejamos a nuestras esposas cuando se ponen gordas y arrugadas, y todos hemos llegado a ser lo que somos (ricos y famosos) gracias a nuestras mujeres que nos han regalado los mejores años de sus vidas. No cabe duda de que el director Hugh Wilson y el guionista Robert Harling eligieron los colores saturados de la caricatura y sus líneas exageradas para dibujar estas fantasías y provocar la catarsis a través de una historia de venganza disfrazada de justiciera. En un primer momento la comedia arranca bien porque las tres amigas de la historia tienen mucho que decirse y Bette Midler, Diane Keaton y Goldie Hawn sacan brillo a los diálogos, como la excelente escena del primer almuerzo en la que el director utiliza barridos a negro de la pantalla para remarcar a través de la elipsis los tres momentos claves del encuentro: la negación de sus conflictos, el sinceramiento y la crisis que las une. La cosa cambia cuando llega el turno de vengarse de sus maridos. Aquí el director de *Locademia de Policía* saca su credencial y nos recuerda de dónde viene. La gracia de los diálogos cede paso a un humor físico, elemental. Es la hora de las correrías, los golpes y los porrazos. Hay en la película un personaje, la hija lesbiana de Diane Keaton, a través del cual se filtran los aspectos más recalitrantes del guión, porque pareciera que su elección sexual solo está justificada por un sentimiento de desprecio y una actitud de revancha hacia el sexo masculino. La suma interminable de clichés me hace sospechar que en el fondo se trata de un comedia machista, ya que en este club las mujeres se transforman en el modelo masculino que rechazan, sobre todo cuando reafirman la idea de que la subordinación en la pareja está directamente ligada con el control económico. A las mujeres identificadas con los personajes de la película las invito a pasar por nuestra redacción, donde tenemos una colección de candidatos de todo tipo y edad, dispuestos a no abandonarlas nunca si gracias a ustedes se hacen millonarios. En todos los casos, mandar foto detallando edad, peso, estatura y estado de cuenta bancaria. ■

Sergio Eisen



Mis otros yo

Multiplicity

EE.UU., 1996. **Dirección:** Harold Ramis. **Producción:** Trevor Albert. **Guión:** Chris Miller, Mary Hale, Lowell Ganz y Babaloo Mandel sobre el cuento de C. Miller. **Fotografía:** Laszlo Kovacs. **Música:** George Fenton. **Montaje:** Pem Herring y Craig Herring. **Intérpretes:** Michael Keaton, Andie MacDowell, Harris Yulin, Richard Masur, Eugene Levy.

Hace tres años, Harold Ramis nos sorprendió con *Hechizo del tiempo*, una ingeniosa comedia fantástica. *Mis otros yo* tiene algunos puntos en común con ella aunque poco queda de la magia de ese personaje insoportable, atrapado en la pesadilla de despertarse siempre en el mismo día. Ambas películas se parecen en el modo en que introducen la situación fantástica en relación con el personaje central. La magia a través de la repetición del tiempo o de la multiplicación de la personalidad actúa de manera inversa a la convencional: no soluciona directamente los conflictos sino que, por el contrario, encierra a los personajes en una jaula espejada donde los problemas se reflejan y se multiplican. La experiencia de la repetición permitía a Bill Murray darse cuenta de que el único modo de saltar el surco donde se encuentra detenido existencialmente es mediante un cambio personal. En *Mis otros yo* la multiplicación de Michael Keaton en tres personajes, lejos de actuar como un milagro para disponer de más tiempo para sí mismo, su familia y el trabajo, lo coloca en una situación caótica que lo lleva a perder aquello que intenta recuperar. En ambas películas la moraleja es menos interesante que el camino oblicuo que transitan Keaton y Murray para restablecer el equilibrio. Pero mientras en *Hechizo del tiempo* la comedia funcionaba con situaciones muy graciosas que permitían ver la gradual transformación de Murray encerrado en esa cápsula de vidas iguales, en *Mis otros yo* los cuatro personajes en los que se desdobra Keaton parecen fabricados únicamente con el fin de poder construir típicas rutinas de comedia. La mayoría de los gags se centran en los esfuerzos de Doug por esconder a sus dobles de Laura, su esposa, y en las confusiones que se crean cuando intervienen en su trabajo o cuando se enamoran de ella. No existe la más mínima coherencia interna entre cada uno de los dobles y esa disociación se extiende al conjunto de la película: los efectos especiales se ubican por encima de la historia y las escenas no siguen una progresión dramática sino que parecen episodios deshilvanados entre sí. Hay que reconocer que Michael Keaton ha crecido en ductilidad pero verlo multiplicado por cuatro a lo largo de dos horas es demasiado para mí. No siempre coincido con *Mis otros yo* cuando escribo una reseña, pero esta vez todos nos pusimos de acuerdo. ■

Sergio Eisen



Unicornio, el jardín de las frutas

Argentina-Túnez, 1996. **Dirección:** Pablo César. **Producción:** Mario Bárbara y Sameer Bhole. **Guión:** Pablo César con la colaboración de Yasef Calderón. **Fotografía y cámara:** Carlos Essmann. **Música:** Héctor Magni. **Intérpretes:** Yasef Calderón, Romina Bárbara, Hukum Singh y Dinesh Dinaram.

Entre las filmaciones de *La sagrada familia* y *Fuego gris*, César estableció contactos en Túnez para realizar una trilogía. Primero fue *Equinoccio, el jardín de las flores*, ahora les tocó el turno a las frutas y quién sabe lo que vendrá después. Ya en *Equinoccio* intentó sin suerte acercarse al mundo de Pasolini en una película farragosa, inexplicable e incomprensible. Pero *Unicornio* es mucho peor, porque César vuelve a usar como referente a Pier Paolo en su costado más exterior, revelando que lo ha comprendido muy mal. La llamada *Trilogía de la vida* de Pasolini (*El Decamerón, Los cuentos de Canterbury y Las mil y una noches*) mostraba un renacimiento formal del cine con trucos visuales dignos de Méliès y trataba de conciliar la filosofía marxista del autor con la vulgaridad de las historias y el extrañamiento que provocaban la fealdad y la procacidad de los personajes. Pasolini exasperó al espectador al evitar que las imágenes estuvieran impregnadas de cualquier tipo de belleza. Las flores y las frutas de César operan en sentido contrario: las imágenes y los personajes son horribles pero los propósitos son muy distintos a los de *Las mil y una noches* debido a la deficiente lectura del primitivismo de la puesta en escena del realizador italiano. César piensa que recrear el mundo de Pasolini equivale a mostrar personajes desdentados, viejos calentones seducidos por efebos tunecinos o primeros planos de pijas, previos recorridos de la cámara por los cuerpos embadurnados de arena, tierra y polvos de distintos colores. Pasolini también mostraba esto en sus películas pero era lo menos importante. César, en cambio, extiende su película hasta límites insoportables, regocijándose en escenas de una tilingüería extrema con tal de alcanzar el supuesto objetivo de la trama: la mutación del hombre en un nuevo hombre con un nuevo sexo. Más allá de la inexistencia de este producto, en *Unicornio* hay otras razones que la hacen más desopilante aun y que nada tienen que ver con las intenciones originales del director. 1) El doblaje es vergonzoso. No creemos que los tunecinos hablen con acento canyengue ni que emitan un "oigame, jefe" como el que se escucha por ahí. 2) Mientras los personajes conversan sin abrir la boca, César hace hablar a un árbol (debe tratarse de un momento poético pero no lo entendí) y hasta hace reír a un camello, emulando al recordado pato Saturnino de procedencia belga. Esta escena es poco novedosa ya que recuerda los textos de una vaca en un film de Subiela. ¿No se estará frente al germen de *Babe* en versión argentina? ■

Gustavo J. Castagna



El Amante,
siempre a su
disposición

© 322-7518

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 12/12/96

Ace Ventura, mi loco en África (Steve Oedekerk)
Adiós a Las Vegas (Mike Figgis)
Adiós abuelo (Enriko Vievra)
Al corazón (Mario Sabatò)
Algo muy personal (Jon Avnet)
Amigas para siempre (Lesli Linka Glatter)
Amor de otoño (José Guirado Castelli)
Amores que nunca se olvidan (Joecelyn Moorhouse)
Angel y demonio (James Foley)
Ángeles e insectos (Phillip Haas)
Antes de la lluvia (Milko Manchevski)
Antes y después (Barbet Schroeder)
Años rebeldes (Rosalia Polizzi)
Asalto al tren del dinero (Joseph Ruben)
Asesino virtual (Brett Leonard)
Así o de otra manera (David José Kohon)
Asuntos pendientes antes de morir (Gary Fleder)
Atracción explosiva (Andrew Sipes)
Babe, el chanchito valiente (Chris Noonan)
Besos en la frente (Carlos Galettini)
Big Night (Stanley Tucci y Campbell Scott)
Caixa para tres (Josiane Balasko)
Carlos Monzón, el segundo juicio (Gabriel Arbois)
Caro diario (Nanni Moretti)
Casino (Martin Scorsese)
Cazadores de utopías (Eduardo Blaustein)
101 dálmatas (Stephen Herek)
City Hall, la sombra de la corrupción (Harold Becker)
Código: flecha roja (John Woo)
Copycat, el imitador (Jon Amiel)
Crash - Extraños placeres (David Cronenberg)
Grammas celestiales (Peter Jackson)
Gráfica 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)
Despabilate amor (Eliseo Scaglia)
Día de la Independencia (Roland Emmerich)
Diabolique (Jeremiah Chechik)
Días de amor y rosas (Michael Goldenberg)
Días extraños (Kathryn Bigelow)
Doce monos (Terry Gilliam)
Don Juan de Marco (Jeremy Leven)
Drácula: muerto pero feliz (Mel Brooks)
Duo de espías (Dick Friedberg)
El agente secreto (Christopher Hampton)
El año del despertar (Gérard Corbian)
El ausente (Rafael Filippelli)
El club de las divorciadas (Hugh Wilson)
El condor de oro (Enrique Muzio)
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 Madonna conoció a Garrel (Rodolfo Pagliere)
El espadachín valiente (Joe Johnston y Maurice Hunt)
El fantasma (Tony Scott)
El inglés que subió a la colina... (Christopher Monger)
El insostenible (Ben Stiller)
El jinetes sobre el tejado (Jean-Paul Rappeneau)
El jobabado de Notre Dame (Gary Trousdale y Kirk Wise)
El mundo contra mí (Beda Docampo Feijóo)
El octavo día (Jaco Van Dormael)
El padre de la novia 2 (Charles Shyer)
El perfume de Yvonne (Patrice Leconte)
El profesor chillado (Tom Shadyac)
El protector (Charles Russell)
El regalo prometido (Brian Levant)
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 así (Krzysztof Kieslowski)
Eva Perón (Juan Carlos Desanzo)
Exótica (Atom Egoyan)
Fenómeno (Jon Turteltaub)
Ferriados 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)
Gershia (Eduardo Raspò)
Goofy, la película (Kevin Lima)
Guantanamera (Tomás Gutiérrez Alca/Juan Carlos Tabío)
Héroes anónimos (Diane Keaton)
Historias de amor, de locura y de muerte (Nemesio Juárez)
Humdan al Belgrano (Federico Urioste)
Jack (Francis Ford Coppola)
Jóvenes brujas (Andrew Fleming)
Juego limpio (Herbert Posse Amorin)
Juntaji (Joe Johnston)
La carniada (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 (John Frankenheimer)
La jaula de los pájaros (Mike Nichols)
La jurado (Brian Gibson)
La letra escarlata (Roland Joffé)
La llave mágica (Frank Oz)
La maestra normal (Carlos Orgambide)
La niña 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 (Demys Armand)
Las sorpresas del amor (Alessandro Benvenuti)
Las travessuras 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)
Macladayo (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 estés conmigo (Tim Robbins)
Mis otros yo (Harold Ramis)
Misión: Imposible (Brian De Palma)
Mochis (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)
Policia corrupto (Carlo Campanile)
Querido maestro (Stephen Herek)
Raparlo (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)
Scusatez y scusimintuos (Atig Lee)
Sol de otoño (Eduardo Gligogna)
Sotto voce (Mario Levin)
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 (Mamuel Gómez Pereira)
Twister (Jan De Bont)
Último recurso (Bruce Beresford)
Un hombre entre sombras (John Gray)
Una aventura en el paraíso (Kevin Reynolds)
Una mujer infiel (Régis Wargnier)
Underground (Emir Kusturica)
Unicornio (Pablo César)
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)

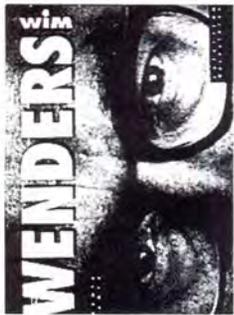
La peor

.....

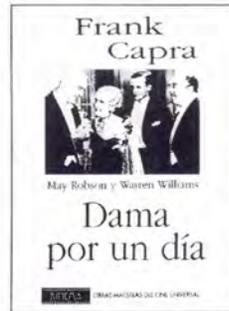
Fotocopie esta hoja (si no quiere perderla) y envíela a Esmeralda 779 6º A / (1007) Capital Federal o por Fax al 322-7518. Recepción de cartas hasta el 10/1/97.

y?

Qué esperás que te regalemos para suscribirte a *El Amante*.



envíanos 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: Enviáanos este cupón y un cheque a la orden de Ediciones Tatanka S.A. y recibí el primer número de tu suscripción con el regalo

- 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

El Amante y nosotros

Como lo hacemos en todos los números de diciembre, mes en el que cumplimos añitos, abrimos un espacio dedicado al autobombo. A los directores ya no se les ocurren más elogios para adularse, de modo que les encargaron la tarea a los colaboradores que han compartido una gran parte de este lustro. Con su habitual independencia de criterio, el plantel de escribas reseña la experiencia de escribir en la revista de cine más longeva y persistente de la historia argentina. Están todos despedidos.

Carta de amor

En *Pierrot le fou*, Sam Fuller pronunciaba una célebre definición del cine en seis palabras: Amor, Inteligencia, Acción, Transgresión, Riesgo, Emoción. Yo podría calificar a *El Amante* con esas mismas seis palabras. Pero me han pedido cuatrocientas. Así que —como decía Godard— hagamos un poco de diálogo. Amor, Inteligencia, Acción, Transgresión, Riesgo, Emoción. Fue lo que intuí cuando empecé a escribir para *El Amante*. Esto no es del todo cierto, pero aceptemos que las historizaciones son siempre un poco apócrifas. En realidad, lo que capturó mi atención fue el nombre. Nunca supe por qué se llamó *El Amante*. Hay cosas que es mejor no preguntar. Pero me gustó que resonara ahí lo clandestino, la impropiedad, la contravención, lo irreverente. Un affair ilegítimo entre la crítica de cine y el placer de ver películas. Acababa de salir el primer número cuando me presenté en la redacción de la revista para ofrecer mi colaboración: no encontré ni una redacción, ni una revista, ni gente trabajando. Había una oficina, un escritorio y un tipo leyendo un libro, que me recibió muy amigablemente. “¿Se supone que de acá sale una revista de cine?”, desconfié para mis adentros. “Te invito a tomar un café en el bar de abajo mientras esperamos a los demás”, me dijo. Pensé que, si al menos me pagaba el café, no tenía nada que perder. Los otros fueron llegando de a poco y se sumaron a la charla. Les ofrecí una nota sobre Jacques Tati que les interesó pero, tal como había sospechado, de lo que menos se habló fue de trabajo. Sin embargo, hablamos mucho de cine y descubrimos varias diferencias y algunas coincidencias. Cuando ya se había hecho muy tarde, nos despedimos todos en la puerta del bar. Creo que ni siquiera se acordaron de indicarme la fecha en que debía entregar la nota. Esto, claro, no es cierto pero obedece a necesidades dramáticas del texto. Si recuerdo que pagaron el café. “Entonces, supongo que me han tomado”, deduje mientras caminaba de vuelta a casa. La nota se publicó y después escribí otra. De eso hace cinco años. Sigue siendo la misma oficina aunque ahora es, inequívocamente, la redacción de una

revista. Lo demás no cambió mucho. Debería escribir: “el resto es historia conocida”, pero no sería cierto. Volvimos a tomar café, seguimos coincidiendo y disintiendo sobre películas o directores y, con el tiempo, nos hicimos amigos. Voy seguido a la revista: para mí es uno de los pocos lugares donde puedo hablar de cine, con gente que ama el cine y que discute apasionadamente sobre cine. Nunca supe bien por qué fui a ofrecer mi colaboración y, si alguien me preguntara por qué escribo para *El Amante*, no sabría qué responder. Seguramente esto no es tan cierto. Tampoco es del todo cierta la definición de Fuller aunque, tratándose de una película de Godard, quizá no haya sido del todo impertinente cuando tergiversé la cita. (He ahí otra ocasión para organizar un nuevo concurso entre nuestros lectores: “¿Cuáles son las seis palabras que Samuel Fuller dijo realmente?”) Amor, Inteligencia, Acción, Transgresión, Riesgo, Emoción. Hace rato que me pasé de las cuatrocientas palabras. Unas pocas más para brindar por los cinco años. Una más y ya termino: ¡Salud! Ya terminé. ■

David Oubiña

Un desafío cotidiano

Cuando en una tarde de enero del 93 entregué mi primera nota para ser publicada en *El Amante* —y para ello doy fe de que tuve que vencer mis ancestrales reticencias, resistencias y escepticismos con respecto a las publicaciones de cine en nuestro país, ya que a lo largo de los años había visto nacer y morir al poco tiempo a demasiadas de ellas—, en esa calurosa tarde decía, seguramente no imaginaba que casi cuatro años después iba a estar escribiendo esta nota. Ya en ese entonces conocía a varios de los integrantes del staff (de algunos, incluso, era amigo y me aguijoneaban para que me sumara a la experiencia), pero a los directores —salvo por algunos encuentros circunstanciales producidos luego de la aparición de la revista— no los conocía, ya que no pertenecían a ninguna de las cofradías cinéfilas que frecuentaba. Hoy, con la perspectiva que da el tiempo, creo que esa ausencia de un curriculum cinefilico “tradicional” por parte de los fundadores

de *El Amante* —por otra parte, un dato esencial a la hora de evaluar las características distintivas de la publicación— tuvo un peso fundamental cuando tomé la decisión de acercarme a la revista. Con el tiempo fui logrando una inserción cada vez más plena y, por esa dialéctica de las relaciones que le dicen, también *El Amante* se fue transformando, y perdón si esto suena algo grandilocuente, en parte fundamental de mi vida. Y quiero también decir que en los años que llevo colaborando en la revista jamás me vi obligado a escribir una línea contraria a mis convicciones, algo de lo que no sé si se pueden vanagloriar algunos de los falsos “principistas” que han proliferado en los últimos tiempos pretendiendo dar lecciones de ética periodística. *El Amante* cumple cinco años y, por encima de discusiones, rencillas internas, justificadas reivindicaciones de directores infravalorados o ardorosas defensas de películas indefendibles (que, desde luego, no mencionaré), ha logrado lo más difícil para una publicación independiente: consolidarse de manera definitiva como tal y, lo que es más importante aun, ser un referente ineludible —provocador de odios y amores extremos, pero casi nunca de indiferencia— a la hora de hablar de cine en este país. Nuestra tarea cotidiana de enfrentarnos a la tentación del aburguesamiento conformista será la mejor manera de lograr que esa imagen se fortalezca y acreciente. ■

Jorge García

Cinco años de amores y desamores

Me piden que escriba algo sobre los cinco años de *El Amante*. Lo único que me viene a la cabeza son impresiones. Impresiones fragmentarias, caprichosas, desordenadas. Me da la impresión de que lo mejor que puedo hacer es dejar que salgan así como vienen, con la mayor sinceridad que permitan las circunstancias. Así que ahí van. Primeros números de *El Amante*: perfil indefinido, firmas desconocidas, no pesco ninguna punta que me permita adivinar para dónde patea esta gente. Hasta que leo una nota escrita por un tal Quintín. La firma me hace acordar a un

personaje de historieta que aparecía, en una época, todos los días en la contratapa de *La Nación*, y que era un padre de familia vagoneta, que vivía en una reposería y libraba una guerra prolongada contra los topes de su jardín. Este otro Quintín se anima a tirarse con todo en contra de Greenaway, que por esa época era poco menos que la última maravilla del cine y que a mí, tímidamente, me parecía una heladera cerebral. La nota argumenta con contundencia y lucidez, y siento que el tipo expone, con mucha más decisión y claridad de la que yo tendría en su lugar, todo lo que yo podría llegar a decir. Alerta rojo: *El Amante* tiene algo para decir, y sabe cómo hacerlo. Salto al día en que Alejandro Ricagno me invita, en la época en que éramos amigos, a escribir una nota sobre *El ocaso de los cheyennes* para la sección Video. Me alegra, me halaga y me da miedo: ¿podré hacerlo?, ¿sabré hacerlo? Me sale, a los directores les gusta, y de ahí en más me voy desentumeciendo (venía de un largo ostracismo y de trabajos sucios y ajenos) e intento publicar lo más seguido que puedo y escribir lo mejor que puedo (con el tiempo, me parece que aunque yo creía desentumecerme, mi muñeca y mi seso seguían entumecidos, trabados, como si no fueran míos sino de otro). De ahí en más, pasa de todo: peleas privadas y a veces públicas (algunas bochormosas pero, sigo creyendo, necesarias), alegrías, rechazos mutuos, discusiones, acuerdos, cosas no dichas y a veces dichas, acercamientos y alejamientos, sensación de postergación y a veces de inclusión, notas publicadas, notas levantadas, ganas de irse y de quedarse, límites propios y ajenos, pertenencia a una causa, causas que van cambiando, matizándose, ¿madurando? ¿Colaborador, redactor, parte del asunto, convidado de piedra? Qué sé yo, acá estoy y acá está *El Amante*. El mundo no empieza ni se termina acá, pero esta no es una mala manera de estar en el mundo. Tampoco la única. Brindo por estos cinco años incompletos y pasionales, y brindo sobre todo por el privilegio de haber podido decir más o menos lo que se me cantaba. Salute. ■

Horacio Bernades

Los maliciosos de siempre

Hace unos días, en la radio a todo volumen de un supermercado, escuchaba la voz gelatinosa de una locutora que les hablaba a los varones una generación menores que ella e intentaba parecer sabia por el solo hecho de ser más vieja: "No se asusten cuando bailan con una chica ojerosa. No quiere decir nada. Ahora se usa de nuevo pintarse ojerías, como cuando yo tenía la edad de ustedes". Me imaginaba la cara de los pibes que escuchaban eso y no podía dejar de pensar que hay gente que puede llegar a decir cualquier cosa con tal de parecer un 15% más esclarecida que el resto. Hay actitudes que dan vergüenza ajena y que justifican la sentencia punk de que todos tendríamos que morir jóvenes. Muchas veces, lo que se entiende por crítica de cine no supera el nivel de esclarecimiento de la locutora en cuestión. El tope de la inteligencia parece ser descubrir que la estructura de *Perros de la calle* está tomada de la de *Casta de maditos*, de Kubrick, algo que, por otra

parte, el mismo Tarantino se ha cansado de repetir. No hay nada más vergonzoso que el pensamiento sin riesgo. Aunque las hipótesis más arriesgadas sean las más fáciles de refutar —como decía un filósofo con el que no simpatizo—, no por eso dejan de ser las más interesantes. ¿Qué sentido tiene escribir lo que todos ya saben? (para eso está el periodismo, dirán con razón los maliciosos de siempre). Hace unos meses participé de una mesa redonda sobre "Los jóvenes de los 90". Uno de los adolescentes del público dijo que los intelectuales jóvenes pecaban de "sesentacentrismo" o "setentacentrismo", que por eso eran tan pesimistas sobre esta época que les tocó vivir. La observación era aguda, a pesar de que solo buscaba disculpar la liviandad de los tiempos que corren. "Lo que pasa —creo que le dije— es que en esa época ser considerado intelectual era motivo de orgullo. Hoy por hoy, el término puede llegar a ser usado como una descalificación, como una forma de decir que lo que alguien dice o escribe no se entiende o es difícil. Es lógico que un joven que valora lo intelectual se sienta anacrónico y busque modelos en el pasado". Por otra parte, el discurso periodístico se ha modernizado, volviéndose más subjetivo, pero no por eso más intelectual: en vez de reverenciar la omnipotencia del dato y la anécdota —el credo de la vieja ola—, ahora pondera la tiranía del punto de vista, pero paradójicamente, en la época en que todas las críticas tienen firma, la lectura del contenido se vuelve superflua frente a la presencia de las calificaciones. *El Amante* debería sentirse orgullosa de ser una revista intelectual y alejarse como de la peste del sentido común periodístico. Sus lectores se merecen que se los sobreestime. Los maliciosos de siempre tienen razón en desconfiar del subjetivismo cosificado de los medios. El buen pensamiento —como decía otro filósofo que sí es de mi simpatía— es el que no se puede resumir. ■

Silvia Schwarzböck

Y yo la amo

Yo solo era lector de *El Amante*. Lentamente me fui convenciendo de que era la mejor revista de cine del mundo (claro que no sé francés). Como no todo era perfecto en la revista, decidí empezar a escribir cartas con mis quejas. Algo debí hacer mal, o bien no me supieron interpretar, porque me transformé en colaborador de la revista. Desde 1993 hasta hoy, aprendí más de cine de lo que hubiera podido imaginar, y sigo aprendiendo. El entrenamiento es duro. Jorge me pregunta todos los puntajes de las películas que vi hace menos de veinte minutos; yo digo cualquier cosa y él lo graba para siempre. Cuando llega mi papá adoptivo, que todos saben que es Noriega, le pido, antes de que cierre la puerta, un espacio en la revista para decir que *La princesita* es mejor que cualquier Bergman. Después me corre durante una hora mi papá estricto, es decir Quintín, porque vi tres veces un mainstream y me perdí una película de la Lugones. Luego lo gasto a Castagna porque Racing tampoco sale campeón este año y él me retruca diciendo que el rojo sale segundo. Con

Flavia, recordamos con nostalgia la época en que comprábamos libros, lo mismo con Gabriela Ventureira. Si aparece Eisen, la conversación adquiere una gran seriedad y quedamos en organizar un ciclo de cine debate con *Babe, el chanchito valiente*. Con Ricagno discuto con soltura y cuando nos cansamos alguien nombra a Pizarnik y se acabó la pelea. Y si queda un resto, atiendo la llamada de un lector de Botswana que quiere saber la filmografía de John Badham.

Si Jodie Foster patea un pajarito en Los Angeles, Flavia y Quintín me lo reprochan a mí. Si hay una película con una nena y un oso bebé que se pierden en Budapest, me avisan a mí. Si una película la dirigió una mujer y la protagonizan veinte mujeres, me la asigno yo solo a mí. Si es del rey Arturo o la protagonista es lesbiana, no pregunten por qué, pero allí está mi nombre.

Ser colaborador permanente de la mejor revista de cine del mundo me lleva a pensar dos cosas: en primer lugar, que las historias rosas que mi amado cine norteamericano me contó eran ciertas; en segundo lugar, que quizá no sea la mejor revista de cine del mundo. Como sea, yo la amo.

Santiago García

Victoria

Mi relación con *El Amante* empezó como un simple lector. Compré el primer número porque aparecía en la tapa el nombre de Frank Capra, el director de mi película más querida. El artículo escrito por un tal Quintín me sorprendió porque en él se hablaban de cosas que yo intuía pero de una manera difusa. Aunque la revista fue cambiando a lo largo de estos cinco años, creo que en esos primeros números ya estaba definida su identidad. Había una saludable disparidad de criterios entre los redactores y, a diferencia de las críticas impersonales que estaba acostumbrado a leer en los diarios, tenía la sensación de poder imaginarme a las personas que estaban detrás de las palabras, como si estuviera charlando de cine con un amigo mientras tomamos un café.

La oportunidad real de establecer contacto con *El Amante* se produjo cuando invitaron a los lectores a participar en un concurso (sin premio) para escribir sobre nuestras comedias favoritas, en un número dedicado a ese tema. Mi pequeña reseña de *Victor*, *Victoria* salió publicada, y ahora que conozco a los amantes, sospecho que lo que más les gustó es que fuera cortita. Me moría por escribir en la revista, la cuestión era cómo presentarme. Después de pensarlo y repensarlo me decidí a escribir sobre un cineasta desconocido sobre el cual se publicó muy poco: Walt Disney. Gustavo Noriega casi se desmayó cuando vio de qué se trataba mi artículo, pero a Flavia y Quintín les gustó y, como en una comedia musical, el joven que desde niño amaba las películas logró formar parte de la revista más importante de la Argentina. Entrar en la cocina de *El Amante* no fue precisamente una comedia musical. Al principio me veía como un coche que entra en una autopista donde todos corren a 2000 km por hora. Por momentos me sentía abrumado por la cantidad de películas que todavía no había visto y a

veces el grado de compromiso me conducía por extraños caminos, como, por ejemplo, pasarme tardes enteras en una biblioteca leyendo a Poe para escribir la crítica de una película de Tim Burton. Sin embargo, esta experiencia interna, por momentos angustiante, no se parece en nada al clima de trabajo que existe en *El Amante*. Los colaboradores disponemos de una libertad creativa absoluta que se traduce en el estilo y en la elección de los temas de las notas que muchas veces surgen de nuestra iniciativa personal. Habitualmente los trabajos son leídos por los directores antes de ser publicados y la lectura nos da la posibilidad de confrontar puntos de vista y, si es necesario, hacer modificaciones que ayuden a mejorar o a enriquecer las notas. Me siento orgulloso de trabajar en *El Amante*, porque esa sensibilidad y ese romanticismo apasionado que recibía como lector son los mismos que encontré entre las personas reales que hoy son mis compañeros de trabajo. ■

Sergio Eisen

La topadora

Pasaron cinco años desde aquella noche en que ofrecí mi primera nota. Cinco años de amores, odios, discusiones interminables, peleas, reconciliaciones, diferentes puntos de vista y la pasión innegable por el cine. Y hasta de amores y odios a raíz del maldito cine. Tres meses antes de aquel día —un viernes muy caluroso— compré la camiseta transpirada de Brando y, como sigo haciéndolo con el primer número de cualquier otra revista de cine, analicé el staff y no descubrí ningún nombre conocido. Nadie relacionado con las revistas conocidas ni con los medios habituales, ninguna firma histórica ni prestigiosos apellidos de quienes escriben sobre cine con diez películas vistas en su vida. Me pregunté más de una vez quiénes eran estos desconocidos que sacaban una revista de cine —un riesgo permanente de fracaso— y a la única conclusión que llegué en aquellos días fue que se trataba de un grupo de pendejos. Así de simple. Cuando los conocí —a partir del número 5—, me di cuenta de mi error. Pasaron cinco años y la revista cambió algunas cosas: colaboradores, secciones, gustos, preferencias, sensaciones. De la revista y de uno mismo. Y me quedo con este último concepto, ya que *El Amante* me parece una publicación cultural llena de sensaciones contradictorias, donde lo esencial sigue siendo la justificación del gusto, sea este sensible, serio, infantil o en permanente tensión, no solamente con el lector, sino también con uno mismo. Y está bien que así sea, porque la revista instala la duda sobre una película determinada que hoy puede defenderse y que, pasado el tiempo, puede atacarse sin contemplaciones. No es que *El Amante* esté escrita por redactores inseguros de sí mismos sino que el cine es algo inseguro, alejado del panteón cubierto de naftalina. Y creo que una de las características esenciales de la revista es la de violentar aquello que se cree que no merece discusión. En consecuencia, uno puede disentir e incluso pelearse con muchos compañeros de redacción por algunas de sus notas pero, con la mayoría, se tienen puntos en común que van más allá de la

opinión sobre una película o un director o un folklórico numerito en la tabla de video. En ese sentido, durante estos primeros cinco años, la revista arrasó con los esquemas periodísticos que no asumen riesgos, con los sabihondos que te tiran la biblioteca para escribir sobre *Tres ninjas contraatacan*, con la cinefilia senil que nunca se arrepiente de nada, con las cruzadas religiosas y fundamentalistas de otros medios disfrazados de revistas de cine y con los lectores pasivos que no tienen interés en discutir con las notas y con los mismos redactores. ■

Gustavo J. Castagna

El cine, en cinco años de vida

La ya vieja y doble dificultad. Primero, esa de que entre todo en 2000 caracteres. La segunda, la de pensar qué es *El Amante*, cuando no nos conformamos con decir que es una revista de cine.

Historia. Por las fiestas del 91, cierto grupo de cinéfilos —entre ellos, Castagna, García (Jorge), Tarruella y el suscripto— que solía discutir prolongada y acaloradamente en la trastienda de un ciclo de cine recibía —no sin estupor— una publicación que los descolocaba. ¿Qué era eso? y, más aun, ¿era posible? Nadie anticipaba que poco después nos leeríamos en esas páginas. Que nuestras pasiones, críticas y lucubraciones las habitarían, formando parte mensual del alboroto consustancial a la vida de la publicación. Y aquí llegamos.

Teoría. ¿Qué es *El Amante*? Comencemos por lo que no es: no se trata de una publicación atada a las tristes servidumbres de la crónica periodística. Tampoco es el órgano de un grupo compacto, promotor de una ideología. Es un espacio heterogéneo que ha abierto (sin descartar la polémica oportuna) una zona propicia para pensar el cine. Y también para repensar lo que se creía sabido, escapando de la pereza, el lugar común, la presuntuosidad y el acartonamiento. El mismo rigor y libertad para ocuparse tanto de Kieslowski como de Tim Burton, de un film serbio como de uno argentino. Sin contrabandos ni coartadas culturales, sin marketing, simplemente hablando de cine.

Amistades. También está la fauna que pulula por la redacción y alrededores, o esos otros amigos que inadvertidamente provoca la escritura y que de vez en cuando, de formas insólitas y hasta conmovedoras, aparecen por ahí, con un *Amante* como contraseña, aplaudiendo media revista y peleándose con la otra mitad. Al final, uno se queda horas hablando de cine y, en un contexto que orienta más bien a la depresión, el medio se revela como un antídoto invariablemente eficaz, una brecha que hace falta.

Es que en lugar del regodeo en las imposibilidades o en el dolor crónico, *El Amante* demuestra que discutir y pensar las películas ya es sostener al cine desde adentro, *animándolo* en cada espectador y, en las mejores ocasiones, hasta enriqueciendo esa experiencia. Pensándolo bien, lo que uno redescubre es el estar formando parte de algo vivo. Y el cumpleaños redobla su valor. ■

Eduardo A. Russo

La canción de un viejo amante

Cinco años en *El Amante* viví
Y estoy aquí
Notas mejores y notas peores escribí
Y estoy aquí
Peleas y reconciliaciones, dossiers y clasificaciones
Buenos y malos humores compartí
Y estoy aquí
Charlas sesudas y algunas boludas, discusiones delirantes
—así somos los amantes—
Cartas amorosas y algunas espantosas recibí
Y estoy aquí
Hice nuevos amigos y también enemigos, despedí a seres queridos:
Rodrigo, el gigante, partió en su *Atalante* hace dos años
y aún lo extraño
muchas lágrimas por entonces vertí
Y estoy aquí
Quintín que grita, Flavia que se agita, Noriega pregunta: “¿Llegamos con la guita?”
Se viene un cierre encima
Castagna se deprime,
a ver quién me lo anima
llamen a la Stone de urgencia
y solucionen la emergencia
Extrañas y grandes pasiones que yo vi
Y estoy aquí
Santiago se babea sobre un póster
y es de Jodie Foster
Jorge recuerda un período feliz
que vivió con Lillian Gish
Grandes quilombos cinéfilo-personales
dudas de estilo, también existenciales,
teorías refutadas por otras disparatadas,
después besos y abrazos
y algunas puteadas,
a veces también rechazos
Con más de un portazo
alguna vez me despedí
y estoy aquí.
Entrevistas exclusivas con gente
que soñé conocer toda la vida
Un beso de Liv Ullmann
y otro de von Trotta
si lo quiero con foto
hay que acortar la nota.
Un ciclo en la Lugones
en unos pocos renglones
sobre gays homofóbicos
irlandeses abstemios y chinos afónicos
cien mil caracteres, me extendí
y estoy aquí.
Tiempos violentos y tiempos muertos viví
y estoy aquí
escenas a lo Berlanga en medio del trabajo,
películas de Morondanga y otras del
reacarajo
Planos secuencia y hasta contrapicados
un proyector se encendió a mi lado
al recordar todo esto hoy
Y aquí estoy.
La canción se termina porque me apura
Gustavo
pero antes del final quiero decir lo que
siento
Ningún amante me ha durado tanto
tiempo
Y porque los amantes somos así
Estoy aquí.
Aquí estooooooy.
(Telón y aplausos mientras recojo la estola
y mutis por el foro) ■

Letra: Alejandro Ricagno
Música: de la película
Recuerdos de Hollywood

Especial: Documentales en Amsterdam

Del 28 de noviembre al 5 de diciembre se desarrolló en Amsterdam la IX edición del IDFA (International Documentary Filmfestival Amsterdam), acaso el festival de documentales más importante en este momento. Quintín fue invitado a participar como miembro del jurado de la FIPRESCI (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica) y hacia allá partió con Flavia. El festival es un pequeño gigante que se inició en 1988 con una asistencia de 2000 espectadores y fue creciendo hasta la edición actual que tuvo 675 invitados, con un presupuesto de un millón de dólares y en la que se vendieron 48.000 entradas para las proyecciones de 214 películas de todo el mundo.

Veinticinco de ellas compitieron por el premio Joris Ivens. Para los enviados de El Amante, fue la oportunidad de conocer un sector del mundo cinematográfico cuya importancia no se refleja ni en su producción ni en su exhibición en la Argentina. Y también de realizar este informe en el que seguimos explorando las múltiples caras del cine. La producción se integra con una nota sobre la muestra competitiva que sirve de pretexto para hablar de los temas en debate alrededor del género, una descripción de nuestras estimulantes circunstancias en Amsterdam y tres entrevistas: a la directora del festival, Ally Derks, y a dos de los nombres más reconocidos en la actividad, el americano Frederick Wiseman y el holandés Johan van der Keuken.



Los documentales no muerden

por Quintín

1. Un documental, según se entiende hoy en el mundo cinematográfico, no tiene nada que ver con esas películas que se ven habitualmente por televisión, en las que las imágenes se limitan a ilustrar una voz en off que explica con certidumbre autoritaria y fugacidad periodística alguna circunstancia de la llamada vida real y en las que se suelen intercalar testimonios de los participantes. Eso se llama "reportaje" y la diferencia es a tal punto de dominio público que el ministro de Cultura holandés es consciente de ella y así lo señaló durante el discurso de inauguración del IX Festival de Cine Documental de Amsterdam.

2. La frontera entre el cine documental y el de ficción es algo difusa aunque un documental es fácil de identificar: es aquella película en la que los muertos no se levantan cuando termina la toma. Acaso por eso el número promedio de muertos es claramente inferior en los documentales. Dicho de otra manera, los documentales se ocupan de la vida, lo que corrige un poco su denominación como "cine de lo real", nombre que designa a otro festival importante que se realiza en Francia. La literatura no admite estas distinciones, aunque la palabra "realismo" proviene de ella. Porque la literatura no tiene actores ni tampoco guiones, elementos que caracterizan al cine de ficción. Sin embargo, el catálogo del festival de Amsterdam consigna la palabra *screenplay* debajo de cada título, junto con las más esperables de *director* o *producer*. Al mismo tiempo, desde la legendaria *Nanuk el esquimal* de Robert Flaherty (1922) se sabe que los personajes del documental hacen frecuentemente lo que el director les dice que hagan. Con la llegada del sonoro, aprendieron también a decir de memoria los textos. La frontera termina entonces perteneciendo al terreno de la ética, disciplina que no establece un número máximo de trucos permitidos para que un film sea considerado documental.

3. Asistir a un festival de documentales se parece a dar la vuelta al mundo. Algo que comprendieron rápidamente los hermanos Lumière en una época en la que viajar era muy caro. Sus camarógrafos registraron las imágenes del planeta para ofrecerlas luego al espectador por unos pocos pesos. Esas películas son muy diferentes de los documentales de hoy por una razón básica: no tenían director. Hoy, el documental es parte del arte cinematográfico. A veces, incluso, es parte del arte a secas. Esto quiere decir que su calidad depende de su estética y

su organización conceptual y no de la espectacularidad de lo que muestran. Al menos, así es en teoría.

4. Pero el mundo no es tan fácil de mirar y más bien resulta impenetrable. Algunos creen que el cine de ficción se inventó por eso. No para narrar historias, como creen otros, sino para simplificar el mundo imponiéndole un sentido. Al cine documental le queda reservada una misión ardua o imposible, que no es tanto la de mostrar el mundo como es (¿cómo es el mundo?) sino la de respetar su complejidad y hacerlo inteligible al mismo tiempo. En un manual muy recomendable como introducción al tema (*Le documentaire un autre cinéma*, Guy Gauthier, Nathan, París, 1995) el autor resume estas dificultades en la siguiente frase: "el documental tal vez sea un arte demasiado exigente como para plegarse a las exigencias del mercado". Nunca se escribió nada tan falso. El mercado todo lo puede.

5. En Amsterdam descubrí un secreto. No hay demasiada diferencia entre una película de Moretti o de Kiarostami y una de Frederick Wiseman o de Raymond Depardon, dos de los grandes nombres del género. La misma luminosidad, la misma ligereza, la misma profundidad, el mismo placer. Una inteligencia exhibiendo el mundo, imaginándolo al mismo tiempo. Si el cine se redujera a estos nombres y a unos pocos más, la distinción ficción-documental carecería de sentido. Cunde la sospecha de que las categorías se inventaron para lo que es estándar (a falta de arte, buenas son semiologías). Rebajando un poco el tono de una afirmación tan extrema, hagamos otra que no lo es menos: hay un cine puro que esos nombres representan y que se identifica con una forma particular de la emoción. El resto es teatro, literatura, etnología o, en los casos más tristes, psicoterapia o periodismo.

6. Entre las 25 películas que integraban la sección competitiva del festival, hubo algún caso de psicoterapia y varios de periodismo. Todo lo norteamericano, en particular (Mr. Wiseman excluido), resultó deleznable. *Me and My Matchmaker* de Mark Wexler (hijo del famoso fotógrafo y director Haskell Wexler) mezcla la insulsa historia de una casamentera con los problemas personales del director para conseguir novia. Fuera de la competencia vi un rato de una película titulada *Before You Go*, de una tal Nicole Betancourt, en la que la directora usa viejas películas domésticas para contar la historia de su familia,



Afrique: Comment ça va avec la douleur?



Atman

que incluye descubrir que su padre es homosexual y tiene sida. Ambos films parecen idénticos en su afán exhibicionista. Bajo el pretexto de contar historias personales, esta gente no hace más que repetir consignas, recetas de vida, que contraponen a sus caprichos o desgracias como si quisieran demostrar que las conciencias medias americanas son idénticas y todo lo que aparece como individual proviene del mismo molde. Al mismo tiempo, el contar historias de otros, como en *Pin Gods* (sobre jugadores de bowling) o *Round Eyes in the Middle Kingdom* (sobre intelectuales europeos que vivieron en la China de Mao), parece llevar inexorablemente al formato noticiero: la voz en off, la chatura, la banalidad y todo vuelve a parecerse, aunque los temas no puedan ser más opuestos. Hubo también una película llamada *The Typewriter, the Rifle and the Movie Camera* del realizador de ficción Adam Simon, que recibió un premio especial del jurado oficial. Se trata de un homenaje a Samuel Fuller en el que interviene el cuarteto de la muerte: Scorsese, Tarantino, Jarmusch y Tim Robbins y, por suerte, el propio Fuller. Es un film patético. Mientras Scorsese hace la misma clase de afirmaciones remanidas de manual que en su historia del cine americano (ver *El Amante* N° 56), del tipo “lo interesante de Fuller es su violencia emocional más que física”, Jarmusch parece un gurú en trance y Tarantino un adolescente infradotado (ambos con aspecto de haberse dado con algo pesado y diciendo cosas como “Sam es un tipo duro. Oh, oh”). Robbins salva al menos el honor, con una actitud callada y respetuosa, pero sin hacernos olvidar que el film es mucho menos un homenaje a Fuller que un homenaje al grupo de gente importante que tiene la generosidad de homenajearlo. Pero basta de gringos. Si de ellos es el reino de la ficción, nunca conquistarán el del documental, al menos por lo visto aquí.

7. Se supone que el documental no es un cine taquillero y es cierto. Pero entre las películas en competencia figuró *Microcosmos*, de los franceses (o suizos, o belgas) Claude Nuridsany y Marie Perennou. Es una película sobre insectos, filmada con una tecnología especial que permite seguir el vuelo de una abeja o ver cómo una hormiga levanta una gota de agua. *Microcosmos* encabezaba, en la semana del 5 de diciembre, las recaudaciones en Francia y seguramente será también un gran éxito en la Argentina. Es un excelente ejemplo de documental-espectáculo. Solo ver las formas de algunos bichos es suficiente para quedarse con la boca abierta. La película es el equivalente en pequeña escala de las viejas producciones de Disney con tigres y elefantes. Esas películas destacaban con

insistencia fascista el lema de la supervivencia del más fuerte. *Microcosmos* es más sutil. Su metáfora es la semejanza entre algunos actos de los invertebrados y los humanos. Cuando el acoplamiento sexual de los caracoles es acompañado por música de ópera o la pelea de los escarabajos por una banda sonora que sugiere el duelo en un western, uno sospecha que la científicidad que la película ostenta se apoya, en el fondo, en la cursilería lisa y llana. Comentarios musicales, manipulación del tiempo, implicaciones seudofilosóficas, vistosidad a todo precio: este es el cine de lo real embellecido contra toda posibilidad de belleza artística.

8. Nombramos a Depardon y Wiseman. En la competencia había un film de cada uno: *Afrique: Comment ça va avec la douleur?* y *La Comédie Française ou l'amour joué*. *Afrique* es una recorrida solitaria (Depardon hizo cámara y sonido) de su autor por distintos puntos del continente africano. En cada uno de esos lugares, una panorámica de 360° revela infortunios humanos y bellezas naturales, mientras la voz en off del realizador se va implicando progresivamente en lo que muestra hasta perderse en un susurro de desesperación. Es un canto de amor al Africa y un testimonio de su deterioro casi seguramente irreversible. Al mismo tiempo, el desvanecimiento de toda felicidad posible en el continente es el símbolo de un fin de siglo en el que el mismo futuro del cine parece dudoso. Un documento irrefutable acompaña una elegía personal inconfundible. En el centro de las panorámicas, Depardon se pone en evidencia sin mostrarse y carga con su peso. En *La Comédie Française*, Frederick Wiseman, tras haber radiografiado las instituciones norteamericanas, la emprende ahora con el venerable monstruo del teatro oficial francés. Se alternan representaciones, ensayos, discusiones sindicales y visitas a la utilería que Wiseman registra con paciencia y precisión, poniendo en práctica el método que le pertenece: observar sin falsificar nunca, atenerse a la cara visible y pública de las cosas. El resultado es admirable. Mientras el mundo del entretenimiento usa como combustible lo exótico, lo secreto y lo apresurado para producir lo siempre idéntico, Wiseman demuestra que la mirada atenta, inteligente y despojada de sensacionalismo es la que permite que las instituciones —organismos complejos y desconcertantes— se manifiesten en su riqueza y sus contradicciones. Es acaso el viejo postulado de Dziga Vertov, el “cine ojo”: la cámara sustituye con ventaja nuestra visión perezosa y obnubilada. Mis compañeros del jurado, los del jurado oficial y la mayoría de los presentes en Amsterdam no



Cazadores de utopías



La Comédie Française ou l'amour joué

piensan lo mismo sobre estos directores. Se considera que lo de Wiseman "ya fue" y que *Afrique* es una película "ombliguiista". Por otra parte, no soy un especialista en documentales.

9. No sé quién dijo esta frase: "el arte falso y el arte verdadero se parecen como dos gotas de agua". La historia del cine ha sido siempre el campo de batalla entre dos ideas. Una es que el arte es una cuestión de método, una lucha contra sus elementos materiales. La otra es que el arte consiste en la producción de objetos lujosos en su aspecto y grandilocuentes en su sentido. La primera idea es la que produce las obras perdurables y honestas. La segunda es la que lleva al "cine de qualité", o a los "clásicos instantáneos", dos de los nombres históricos del arte falso. La batalla se reproduce en todos los terrenos, el del documental incluido. *Fremde Ufer* ("Extrañas playas") es una película del alemán Volker Koepp que describe la vida de cuatro hermanas que provienen de una familia de Prusia Oriental, de la que fueron desplazadas por los rusos hacia Kazajtán, para ser luego expulsadas de allí por los musulmanes. La identidad nacional de estas mujeres es lo que está en juego: ancestros alemanes, lengua y nacionalidad rusa, infancia en Kazajtán. Koepp relata una reunión de las hermanas, cuyas caras surcadas por una angustia profunda aluden al misterio de su condición. Al ser interrogadas las mujeres, lo que parece una historia de refugiados (uno de los males del fin de siglo) se convierte en una investigación sobre el sentido de la pertenencia, la familia, la condición femenina y la Europa de los 90. La película siembra interrogantes, revela incertidumbres y no cosecha otra respuesta más que la muda presencia del dolor. En las antípodas, *Atman* ("Alma"), de la finlandesa Pirjo Honkasalo, describe un mundo perfecto. En la India, un tullido peregrina 6000 kilómetros en homenaje a su madre muerta. Su cuerpo deforme contrasta con su alma devota y pura, acompañada por imágenes espectaculares del Ganges y de las multitudes en trance. Himno a la beatería, típica mistificación acrítica del espíritu oriental, *Atman* es una película cerrada que lo conoce todo de antemano sobre el objeto que describe. Entre *Fremde Ufer* y *Atman*, se reproduce la batalla entre los dos cines. Uno es un cine que mira, que se aventura dificultosamente por el camino del descubrimiento hasta encontrarse con el misterio en lo más simple. El otro es un cine que ilustra, que apunta a llenar los ojos, que decreta la simplicidad del misterio.

10. La historia del documental, atravesada por una perspectiva antropológica, solía estar inclinada hacia la

izquierda, esto es, hacia la denuncia de los males del mundo o la búsqueda de sus soluciones. Como se sabe, las cosas han cambiado. Esto se hace evidente si uno ve *My South African Home Movie*, del alemán Jens Meurer, que describe la Sudáfrica post-apartheid como un verdadero paraíso en el que blancos y negros van de la mano, para justificar además el propio apartheid como paso necesario a tantas maravillas. Pero también si a la monserga religiosa de *Atman* se le agregan películas como *Fredens port* ("Portal de paz"), en la que el realizador danés se va a Cuba para mostrar que mientras la burocracia comunista desentierra cadáveres del cementerio, la espiritualidad del cristianismo conmueve a los ciudadanos al son de varios réquiems de compositores famosos. O como la montenegrina *Zica zivota* ("Soga de vida") o la lituana *Sugrizimai* ("Reminiscencia"), cantos a la superioridad de la vida primitiva, al rechazo a la civilización. El "documental de derecha" está entre nosotros y nos proclama su receta: afirmar que está todo bien o, caso contrario, huir del mundo para fortalecer nuestro espíritu.

11. Si la ficción ha intentado imitar a los documentales, también los documentales imitan la ficción. Una de las barreras del documental es, ciertamente, la intimidad. ¿Cómo meter la cámara en una pelea matrimonial, por ejemplo? Solo haciendo actuar a la gente, como si fuera una telenovela. *Vredens barn* ("Criaturas de la ira") cuenta la vida de distintos personajes en Suecia, de los que se describe su comportamiento en soledad o sus charlas íntimas, haciendo como si la cámara no estuviera. Esta reconstrucción de la esfera privada (variante del docudrama), que siempre fue uno de los patrimonios distintivos del cine de ficción, es un truco peligroso que deja a los films desamparados al sustituir la necesidad de verdad por las convenciones de la verosimilitud. Resultado: uno no se cree nada.

12. Los teóricos suelen decir que todo cine es narrativo. El mero paso del tiempo o aun la contigüidad temporal de las imágenes crean la sensación de que siempre hay una historia, aun cuando no haya ficción. Dicho esto, ¿por qué no aprovechar para guionar los documentales? Sobre todo si el mercado lo reclama. *Sunshadow* es otra película sueca que se ocupa de una mujer torero (o torera) en España. La chica conoce el oficio y es muy simpática, pero tiene un problema: suele fallar a la hora de matar al toro. El film está estructurado alrededor de su debut en Madrid, donde finalmente acierta y sale en andas. Es un típico telefilm de



Microcosmos

deportes, con su dosis de suspenso que converge en el partido final (en la corrida final), indistinguible de tantos otros que son puramente inventados. No hay duda de que el personaje es real, pero la manipulación no lo es menos. No es la vida lo que la película muestra, sino la manera de adecuar la vida a las reglas de Hollywood para que pueda declarársela interesante. Algo parecido ocurre con *Billal*, película australiana sobre un adolescente que sufre un golpe en la cabeza, esta vez un telefilm de enfermedades, pero con una extraña vuelta: el chico, deteriorado mentalmente, se siente actor y termina denunciando el mecanismo de la película. Documental y ficción vuelven a parecerse, esta vez en lo más bajo de la escala.

13. Acaso la holandesa *Thuis* ("En casa") y la finlandesa *Synti* ("Pecados") se concibieron para actuar como antidotos de los intentos de hacer la realidad más interesante. En la primera un grupo de ciudadanos describe los aspectos más rutinarios e intrascendentes de su vida, desde cómo lavan la ropa hasta el sillón en el que se sientan. En la otra, un conjunto de personas se paran como estatuas y desde su hieratismo confiesan algún pecado. Se podrían llamar documentales minimalistas o acaso dogmáticos: tienen método y rigor, pero su deliberada intención de drenar la vida de espontaneidad los mutila de toda inspiración. El gesto parece contar aquí más que la textura: eterno problema de las vanguardias cinematográficas, desde el surrealismo a Warhol.

14. Otra rareza, por razones distintas, es *Dem Deutschen Volke* ("Al pueblo alemán"), sobre el artista-envolvedor Christo (acá envuelve el Parlamento alemán). El film no es otra cosa que una publicidad encubierta de su empresa millonaria y posmoderna. También es rara *O amor natural*, en la que la peruana radicada en Holanda Heddy Honigmann se va a Brasil para hacer que la gente lea en voz alta los recientemente descubiertos poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade. La película inauguró el festival y parecía destinada a ganar el premio del público, pero un film fuera de competencia (*Ojos azules*, que no vi) se lo arrebató por poco (eran unos 7000 dólares). Intensamente folklórica y demagógica, la película muestra (con humor y buen gusto, hay que reconocerlo) que a los brasileños les gusta coger. No aparecen personas que confiesen preferencias heterodoxas ni frustraciones en materia de sexo. El título lo dice todo.

15. Apenas el 20% de las películas en competencia se agrupó en lo que se puede llamar testimonio o documento.

Películas que no tienen una gran ambición artística pero que superan en profundidad y trabajo lo meramente periodístico y que, por otro lado, no intentan falsificar ni embellecer. *Za mechkite i horata* ("Sobre hombres y osos"), de Eldora Traykova, es de una notable inteligencia. Toma el antiguo oficio de los amaestradores de osos que recorren el país haciendo su número a cambio de monedas y deja ver en el fondo el estado de la sociedad búlgara actual. La australiana *Advertising Missionaries* toma también a un grupo de artistas ambulantes, una troupe de actores cuyas representaciones se orientan a vender productos de consumo occidental entre los nativos de Nueva Guinea. La voz en off aplasta un poco las imágenes que revelan contradicciones culturales fascinantes. *De stad was van ons* ("Era nuestra ciudad") cuenta la historia de los "squatters", el mayor movimiento de protesta en la Holanda contemporánea. La película se centra en las luchas internas del movimiento acaudillado por un psicópata peligroso. *Fatal Reaction: Singapore*, de la holandesa Marijke Jongbloed, es la segunda de cuatro películas centradas en un tema: la dificultad de las mujeres de más de 35 años para encontrar marido. Tras haber empezado en Nueva York, la escala en Singapur es alucinante. Nos encontramos con una sociedad factoría, próspera y totalitaria en la que el Estado tiene una agencia matrimonial. Ni los refugiados africanos, ni los desocupados europeos, ni los miserables de la India producen la sensación de espanto de esta colmena futurista en la que sus habitantes se expresan en un inglés primitivo y estandarizado (que parece una segunda lengua) y actúan una parodia feliz de la sociedad de consumo. Este es el tipo de sociedad que algunos políticos latinoamericanos avizoran como un futuro deseable para la región.

16. Nombramos algunas películas holandesas y hay que señalar que la producción documental es muy fuerte en ese país. A favor del dinero de la comunidad europea y de las cadenas de televisión, la producción es sostenida (lo mismo ocurre en otros países de la región), pero aquí sobrepasa en cantidad y en volumen económico a las obras de ficción. A propósito, conviene agregar que junto con el festival se celebraba en Amsterdam un evento denominado El Forum, en el que productores de toda Europa exponen sus proyectos para conseguir la financiación del ente supranacional europeo. Ni los invitados al festival ni los periodistas tenían acceso a este lugar un poco misterioso, reservado a productores y financistas. Nuestro compatriota Marcelo Céspedes no podía hablar del Forum sin que un signo pesos brillara en sus ojos y la baba chorreara de su boca. "El Forum se va a tragar al festival", gritaba alucinado y feliz por los pasillos. Pero volviendo a los documentales holandeses, hubo dos que se exhibieron fuera de la competencia y que vale la pena destacar. Uno es *Madre Dao*, de Vincent Monnikendam, que podría considerarse el documento definitivo sobre la colonización. Construido exclusivamente en base a material de archivo rodado por los holandeses en Indonesia entre 1912 y 1932, la película es un fresco alucinante de la sociedad colonial y realizado desde la mirada de sus amos. El montaje es tan extraordinario que creemos asistir a una película producida por un único camarógrafo venido desde el futuro. El otro film es *Amsterdam Global Village*, del célebre Johan van der Keuken. Son cuatro horas en las que el director pasea su cámara al hombro por la ciudad y sale de ella ocasionalmente para aparecer en Bolivia o Chechenia. La película pasa de un personaje a otro o se detiene en alguno con la misma imprevisión. No se parece a casi nada



Amsterdam Global Village



Sobre hombres y osos

salvo a una navegación por una Internet no virtual donde con absoluta libertad se captan los ritmos y los colores de la aldea global. La expresión "sinfonía visual" es la que viene más rápido a la mente si uno asocia libremente estimulado por las características del film.

17. Hemos pasado revista a 24 de las películas en competencia (más la yapa). *Atman* ganó el premio oficial (unos 15.000 dólares) a partir de una terna de nominaciones que incluía *Portal de paz* y *Sobre hombres y osos*. La número 25 era la única latinoamericana de la selección y fue la que ganó el premio de la FIPRESCI. Fue *Cazadores de utopías* de David Blaustein y se impuso en la votación final con tres votos contra uno de *Extrañas playas* y uno de *Atman*. Me sorprendió que *Cazadores*, una película prolija, que apunta a la corrección pero carece de grandes ambiciones formales y difícil de seguir si se desconocen los pormenores de la política argentina de los 70, interesara como lo hizo a mucha gente. Pero entre las miradas sobre el mundo que el festival expuso, esta es muy particular. Como vimos, la época impone una mayoría de documentales *light* o complacientes. Por otra parte, las excursiones de los directores europeos al

Tercer Mundo recuerdan a la época de los hermanos Lumière: imágenes exóticas robadas a los países periféricos para seguir abasteciendo los televisores y obteniendo el dinero de los subsidios en un mecanismo casi industrial. *Cazadores* es en cambio un testimonio de primera mano que responde a la necesidad colectiva de contar una historia que se empeñaba en permanecer en el silencio. Su emergencia, con su carga de seriedad y dramatismo, contada y también filmada por sus protagonistas es más que una película sobre las desgracias latinoamericanas y la derrota de una generación, es más que una investigación amplia sobre el pasado. Es una película hecha desde los márgenes del mercado internacional, con la sinceridad de quien tiene (como suele decir el propio Blaustein) que contar una historia para no olvidarse de que alguna vez la vivió. Hay una cualidad en muchas de las entrevistas de la película que resulta muy especial: la emoción de poder hacer públicos por primera vez pensamientos que parecían sepultados para siempre. Y esto se nota en Buenos Aires pero también se notó en Amsterdam. El comentario que más escuché en el festival sobre *Cazadores de utopías* fue: "esta es una película importante". ■

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>



Confesiones de la mujer del jurado

En el país de las mujeres gigantes

por Flavia de la Fuente

Monica Haïm, Huib Stam, Quintín, Coco Blaustein, Flavia, Aspen Mineur Sætre y Peter Cargin

El avión. A Quintín lo invitaron para ser jurado de la FIPRESCI en el Festival de Cine Documental de Amsterdam. Como suele ocurrir, me colé y fui, durante diez días, la esposa del jurado o, si prefieren, la cronista de *El Amante*. Me resulta inevitable empezar por el avión porque un viaje, para mí, comienza cuando la nave levanta vuelo. En ese momento, Buenos Aires queda atrás y nuestra cabeza ya está excitada pensando en lo que nos espera (si el temible y maravilloso aparato logra llegar a su destino) en otras tierras. Entonces, todo empezó con un vuelo muy confortable en un avión casi vacío de KLM. En el monstruoso Boeing 747 no viajaba nadie pero entre la nada encontramos a nuestra amiga y colega Adriana Schettini, que partía de vacaciones a París. Cenamos juntos y nos contó su sueño, que más tarde se haría realidad: entrevistar a Claude Lanzmann. Llegó la hora de dormir. Tenía todo fríamente calculado para descansar una buena cantidad de horas porque al día siguiente, a poco de llegar, teníamos la primera cena con el jurado y no quería estar hecha una piltrafa. Había miles de asientos libres para hacerse una camita. Yo, debido a mi escueto tamaño, me conformé con una fila de tres. A Q. lo deposité en una de cuatro. Pese a toda la instalación que había previsto para mi confortable sueño (cuatro almohadas, dos frazadas, antifaz, gorro de dormir, placa de descarga, auriculares para escuchar la película), no logré pegar un ojo durante las trece horas de vuelo. Pasaba el tiempo, se

acercaba la llegada y yo seguía despierta. Vi *Twister* y *Multiplicity*. Que nadie ose decir delante mío que *Multiplicity* es siquiera una película. No saben el odio que me daba encontrarme no con uno sino con varios Michael Keaton cada vez que abría un ojo luego de intentar en vano conciliar el sueño. Tomé unos ochocientos vasos de agua y de Coca —ya que el servicio de KLM tiene la gentileza de pasar cada quince minutos a ofrecer tragos— y, en consecuencia, fui igual cantidad de veces al baño. Llegamos a Schiphol, uno de los aeropuertos más modernos y funcionales del mundo. Hay un shopping center en donde se venden desde cigarrillos hasta ropa, quesos y sofisticadas cámaras de video. Es tan grande que el personal se desplaza en unos minúsculos autitos azules. Nos despedimos de Adriana, que seguía viaje hacia París, y empezó nuestra visita a la ciudad de Amsterdam. Bah, mi visita. Porque Q. se la pasó dentro de salas de proyección viendo películas.

La primera cena. Luego de retirar las credenciales nos trasladaron al Museum Hotel y nos recordaron que a las 18 hs. era la cena con el resto del jurado. Yo estaba hecha una piltrafa. La gente, muy cortés, me decía “se la ve cansada, es el *jet lag*”. Cenamos en el café *Vértigo* (en el Museo del Cine que queda en el Vondelpark) con Ally Derks (la directora del festival), algunos críticos holandeses y el jurado de la FIPRESCI. Entre los comensales también se encontraba



El jurado comiendo Rijsttafel

Frederick Wiseman (uno de los grandes documentalistas), que me hacía muchas preguntas sobre la Argentina, sus escritores, la Patagonia. De pronto, Wiseman me invitó a ir al Rijtmuseum con él, a ver la exposición de Jan Steen. No les puedo contar el terror que sentí. Por supuesto que acepté gustosa y sonriente, pero la historia terminó en un papelón ya que, obviamente, no me animé a concurrir sola a la cita y lo llevé a rastras a Q., que no paraba de refunfunar por tener que asistir a donde no había sido invitado.

La ciudad. Amsterdam es una ciudad hermosa y extraña. Lo que más me impresionó, además de la belleza de su arquitectura, es que se respira tranquilidad y bienestar. No es que esté fumada. Sé que hay una parte distinta: putas, drogas, sexo y rock & roll, pero a mí eso no me tocó. Ir a ver a las putas en las vidrieras me resultaba un programa deprimente.

Los holandeses son muy altos (es el país de mayor altura media), saludables y parecen vivir bien: no se los ve angustiados por llegar a fin de mes ni por la falta de tiempo libre. Los pocos que conocí se quejaban de la polución en Amsterdam y preferían vivir en el campo. Están locos. En Amsterdam casi no hay autos. Todo el mundo anda en bicicleta o en tranvía, lo cual la convierte en una ciudad sin contaminación, silenciosa y muy peligrosa, porque las bicicletas andan a mil y los tranvías parecen emerger de la nada. Además, está llena de cafés antiguos que son una delicia. Y hay miles de restaurantes de todas las etnias, incluso muchos argentinos. Otra peculiaridad es que todo el mundo habla inglés: policías, chóferes de taxi, cineastas. La comunicación no es un inconveniente en Amsterdam. Diría que es la ciudad ideal: su único defecto es que es carísima.

El Festival. El IDFA (International Documentary Filmfestival Amsterdam) nació hace nueve años. Su directora, Ally, es una larga y hermosa mujer de 37 años. La mayor parte de la organización del festival estaba a cargo de mujeres. Todas bellas y altas. Durante los diez días que estuvimos en Holanda, rodeada permanentemente de gigantescas valquirias, me sentí una especie de engendro. Cuentan que, en sus comienzos, el festival arrancó con muy poco público. Hoy es un evento cultural de la ciudad que moviliza a muchísima gente. Para poder ir al cine había que reservar entradas y muchas veces no se conseguían. Como yo les dije, todo el mundo habla perfectamente inglés. Pero su obsesión con este idioma me pareció excesiva el día de la ceremonia de apertura del festival. Hablaron Ally y el ministro de Cultura. ¡Y los



Blaustein después de recibir el premio de la FIPRESCI

discursos fueron en inglés! Otro detalle es que las películas habladas en inglés no se subtitulan al holandés.

El jurado. Esto de ser la mujer de un miembro del jurado fue una experiencia más que interesante. Me trataban como a una reina y no tenía ninguna obligación aparte de llevar la coronita. El jurado de la FIPRESCI (solamente me voy a referir a este) estaba compuesto por Peter Cargin (Inglaterra), Monica Haïm (Canadá), Huib Stam (Holanda), Aspen Mineur Sætre (Noruega) y Q. Parecían las Naciones Unidas (ver fotos). El inglés no podría serlo más. Siempre cordial, tímido y reservado. Pero su personalidad parece dar un vuelco cuando está delante de una cámara de fotos. Monica, académica canadiense y uno de los miembros más entusiastas del jurado, estaba siempre lista para las discusiones y argumentaciones. De más está decir que encontré en Q. a otro charlatán, por lo cual nunca nos íbamos a dormir a una hora razonable. Las ojeras de todo el mundo crecían con el transcurrir del festival. Huib, ausente los primeros días, resultó ser un tipo afable aunque no llegué a conocerlo casi nada. Y, por último, estaba Aspen, el hombre de la cara colorada y los bigotes de morsa, al que obligaban a tomar whisky en copa de cognac por razones higiénicas. Aspen se despertaba a las seis de la mañana, salía a caminar dos horas y recién entonces comenzaba su vida de jurado. Según dicen, también empezaba a tomar alcohol desde la madrugada.

Marc. Pero, para mí, el centro de todo era Marc Verhaegh, el *host* o anfitrión, que era una especie de babysitter del jurado y de sus esposas. Marc nos hizo pasar unos días maravillosos: resolvía todos los problemas (organizaba las cenas, almuerzos, entrevistas, etc.) y, además, era un tipo encantador, noble, inteligente y, como si esto fuera poco, lindo (la foto que le saqué no le hace justicia). Marc participaba en las discusiones extraoficiales sobre cada una de las películas con igual interés que los miembros del jurado. Un fenómeno. La más maravillosa de sus acciones fue llevarnos a comer Rijsttafel, una comida indonesia que consta de 35 platos diferentes. Sí, sin ninguna duda, Marc fue el mejor anfitrión del mundo. El único problema es que me malcrió y ahora en Buenos Aires no sé qué hacer sin que Marc me resuelva las múltiples dificultades (mucho más complicadas) que tengo en esta agobiante ciudad.

La rutina. Los primeros días yo seguía la rutina del jurado. Iba a las proyecciones, a las nueve de la mañana, y permanecía pegada a ellos todo el día. Pero enseguida, para variar, aflojé. Esto de dormir cuatro horas y



Marc Verhaegh

levantarme para ir a ver películas no me sentaba. Entonces, continué durmiendo cuatro horas pero en lugar de ir al cine me fui a explorar la ciudad. Mi primer acompañante fue Coco Blaustein, que también quería conocer Amsterdam. El había mandado el cassette de su película *Cazadores de utopías* al festival y de pronto un día recibió la sorpresa de que su película había sido seleccionada para la competencia oficial. Coco no tenía ninguna esperanza de ganar un premio porque entre sus oponentes había nombres como los de Depardon o Wiseman. Así que, más que preocupado por la repercusión de su película, estaba abierto a los goces del turismo. El primer placer que nos deparó Amsterdam fue un tour a pie bajo una lluvia torrencial que no amainó a lo largo de las dos horas que duró el paseo. Resultaba patético ver al guía explicando detalles de la arquitectura mientras le caían baldes de agua sobre la cabeza. Aunque más patéticos éramos nosotros que, no teniendo ninguna obligación de quedarnos, lo hicimos hasta el final estoica, mojada y obedientemente. El grupo de faquires estaba compuesto por directores de cine que participaban en el festival. Con Coco nos dimos cuenta de que él pertenecía a una especie de aristocracia: era el único que tenía una película en competencia. Y yo me sentía orgullosa, como si también fuera la directora de *Cazadores de utopías*. Sensaciones raras que se producen cuando se está lejos de casa. El paseo bajo el agua era un tour organizado por el festival. Cada mañana, como no había proyecciones (salvo para los jurados), había actividades: recorrido en barco por los canales, paseo en bicicleta por la ciudad, visita al pueblito/museo de Zaanse Schans, a la fábrica de Heineken, etc. El festival tenía una organización impecable y todo (salvo el tiempo) funcionaba bien. Otro día llegó de visita Jane, la mujer de Peter Cargin. Con la llegada de la inglesa tuve una nueva compañera de paseos bajo la lluvia. Así que amigos no me faltaron.

Los amigos latinoamericanos. También estaba la banda latinoamericana. Marcelo Céspedes, director de *Jaime de Nevarés*; João Godoy de *Vala comum*, el mexicano/japonés "Zapata" de *Un poquito de agua*, Anaís Domínguez de *Now y siempre*, el alemán/brasileño que nunca logré entender a qué se dedicaba y el crítico brasileño Amir Labaki eran los principales integrantes del grupo al cual recurríamos cada tanto, ya exhaustos de hablar tanto en inglés.

El más famoso. A Agresti lo conoce todo el mundo en Amsterdam. Algunos lo aman y otros lo odian, como corresponde. Todos preguntan preocupados por su vida



Quintin y Blaustein en Marken

sentimental y su carrera cinematográfica. El último día conocimos a un tipo bárbaro, el cineasta Frank Scheffer, quien lo adora y dice que son hermanos de sangre.

Cazadores de utopías. Ya me había paseado todo cuando ocurrió algo absolutamente inesperado. *Cazadores de utopías* ganó el premio de la FIPRESCI. No les puedo describir la emoción que sentí. Blaustein estaba feliz. Esa noche cenamos con el jurado y tanto Q. como Blaustein y yo estábamos conmovidos y excitados. A la mañana siguiente, salimos con Q. y Coco a mostrarle la ciudad a Q., quien ya había terminado con sus deberes de jurado. Allí comenzaron los famosos "chistes Blaustein", que consisten en una expresión más de su inmensa nostalgia por la Argentina. Por ejemplo, tomábamos un tranvía y él preguntaba: "Che, ¿este para en Chacarita?", o refiriéndose a la Plaza Dam afirmaba que era igual a Plaza Italia y que se iba a bajar para comprar *El Gráfico*. A la noche se celebraba la cena y ceremonia de premiación. Cuenta Blaustein que para concurrir al evento se hizo siete veces el nudo de la corbata. La ceremonia de premiación y el banquete se realizaron en una iglesia solo iluminada con velas. Una atmósfera muy exquisita. Nos sirvieron una especie de puchero holandés delicioso. Pero, antes del pucherito, le entregaron el premio a Blaustein, quien, más contento que perro con dos colas, pronunció un breve discurso que empezó en inglés y terminó en castellano: "Thank you very much. I did the film not for the market pero con poco de cabeza y mucho de corazón", mientras se señalaba la cabeza y el corazón. Blaustein recibió felicitaciones, flores y aplausos. Se agrandó Chacarita.

La despedida. El último día nos fuimos de paseo con Blaustein y Q. a unos pueblitos de pescadores. A mí me resulta imposible contener mis impulsos turísticos. Andaba siempre munida del mapa y la guía de la ciudad y visité cuanto pude. Pero pese a todo mi esfuerzo, me quedaba pendiente un buen paseo por el campo holandés. Así que, aunque los muchachos tenían una resaca espantosa de la noche anterior, los arrastré hacia las localidades de Vollandam y Marken, situadas en una región que se llama, por razones obvias, Waterland. Blaustein durmió durante la mitad del paseo. Q. y yo disfrutamos de la campaña mientras Coco soñaba con su premio. Eso sí, se despertó para probar la anguila ahumada en Vollandam, degustar quesos Gouda en una granja y, por último, comer una torta Selva Negra en Marken. El premio no le quitó el apetito. En cada bar que paramos brindábamos por este festival que fue inolvidable para los tres. Hasta la próxima. ■

Ally Derks: La reina del festival

Ally Derks (37 años), directora del IDFA desde su nacimiento, impresiona por su belleza, su amabilidad y su solvencia profesional. Esta se manifiesta tanto en la selección de films como en su calidad de anfitriona, pasando por la increíble eficiencia de la organización y su carácter de imagen pública del festival. Lejos además de hacer una defensa indiscriminada de su tarea, mostró en conversación con El Amante que conoce los problemas y las limitaciones de la actualidad del género.



¿Qué intentaba hacer el festival cuando empezó y qué intenta hacer ahora?

Yo empecé coordinando un festival educativo que incluía documentales. Me preguntaba por qué no tenían un público si había films magníficos y además provocaban el diálogo y la discusión. Yo siempre estuve activa políticamente y me interesé en los documentales. Así que empezamos con el festival a partir del dinero que puso el municipio de Amsterdam. La persona que siempre fue mi mentor me sugirió que no lo hiciéramos en salas de arte sino que buscáramos un gran cine comercial. Yo no quería tener un público de intelectuales sino un público mucho más grande para un género que ya había alcanzado la mayoría de edad. Al principio no lo logramos: venían críticos, periodistas, escritores, la élite. Pero al cabo de los años, y puedo decir que este año lo logramos por fin plenamente, tenemos un público heterogéneo, tanto en edad como en ocupación.

¿Cómo lo lograron?

Con muy buena publicidad. Invertimos mucho tiempo para conseguir promoción. Por ejemplo, después de nueve años de negociaciones, logramos que la televisión le dedicara mucho espacio al festival y que difundiera documentales todas las noches durante el IDFA e informara sobre nuestra programación diaria. En esto ayudó la nueva política del Ministerio de Cultura para que los canales de televisión dejaran de competir salvajemente entre ellos. También conseguimos el auspicio de un diario muy importante que es leído por todo el sector intelectual. Todo esto implica mucha publicidad gratuita y eso es muy importante. Ayer el noticiero más importante le dedicó diez minutos de los

veinte que dura a la ceremonia de clausura del festival. Ahora tenemos que pensar en los próximos pasos. No queremos más films porque ya tenemos suficientes, más de 200. En un festival es imposible ver todas las películas, a pesar de que tenemos la posibilidad de que la gente consulte la videoteca. Lo que necesitamos ahora son cines más grandes.

¿Qué criterios usás para seleccionar las películas?

Tratamos de elegir películas en las que haya un equilibrio entre la forma y el contenido. Por supuesto esto rara vez ocurre ya que siempre predomina uno de los dos. A veces hay varias películas sobre el mismo tema y elegimos simplemente la mejor. Este año nos mandaron más de 1000 cassettes a los que hay que agregar las películas que vemos cuando viajamos. En total la selección se hace sobre unas 1500 películas.

¿En qué cambiaron los documentales en los últimos diez años?

Son más "arty", más pretenciosamente artísticos. También cambiaron los temas. Son más ligeros y más de entre casa: mi padre, mi madre, yo. Tal vez en Latinoamérica o en otros países se sigan haciendo películas sobre las grandes historias pero en Europa ya no se ven este tipo de films como en los 70 u 80. No sé si esto es bueno o malo pero es la tendencia. Son períodos, en cinco años todo va a cambiar de nuevo, seguramente.

El festival también tiene un mercado importante...

En términos de volumen, nuestro mercado no es nada comparado con el de Marsella. Pero las películas que aparecen aquí son objeto de una selección previa, ya sea porque se

exhiben en el festival o se presentan en El Forum. Es un mercado muy selectivo. No hay tampoco películas industriales o educativas. A los compradores les conviene que exista esa selección previa.

Observamos que hay una importante producción de documentales en Holanda.

Sí. Hay una verdadera industria del documental. No hay que olvidarse de que lo que no hay en Holanda es una producción sostenida de películas de ficción. No tenemos una tradición narrativa. Chéjov no nació precisamente en Holanda. Tenemos grandes pintores. Pero la tradición protestante con sus prohibiciones influyó en la falta de narrativa. Hay grandes columnistas y ensayistas pero no escritores de ficción. No hay grandes historias románticas en este país frío y húmedo.

Sin embargo, *Memorias de Antonia* fue un éxito en muchas partes del mundo...

No entiendo cómo pudo pasar eso...

¿Por dónde pasa ahora la frontera entre documentales y películas de ficción?

Hay películas que se exhiben en el festival y que están en una especie de límite, como *Microcosmos*, por ejemplo. U otras películas que son falsos documentales. Es interesante que estos films produzcan debates pero sería terrible que finalmente se perdiera la noción de verdad en un festival de documentales. Esto es una tendencia así como lo es también la dramatización progresiva. Los documentales deben contar una historia pero no al límite de falsear la realidad para satisfacer al público. También tenemos muchos "ego films", hechos por estudiantes de cine que se filman a sí mismos porque en la escuela les dicen que sean personales. En el fondo, lo importante es que se sigan discutiendo estos temas y que el festival siga siendo un encuentro de culturas.

También hay una tendencia de los documentalistas europeos a viajar por el mundo y capturar imágenes que son espectaculares pero no son profundas, como en la época de los hermanos Lumière.

Sí, esto se puede observar en películas como *Atman*, en las que no se da una versión de la cultura desde adentro, sino exterior. De todos modos, se trata de imágenes de la India que no han sido mostradas antes. Muchos directores de la India estaban furiosos con la película porque decían que lo que muestra la película no es el hinduismo. De todos modos, es válido que alguien haga un film sobre otra cultura y que haya un debate sobre las distintas miradas sobre una determinada cultura.

De todos modos, en el festival se ven muchas más películas de europeos en países periféricos que películas de esos países.

Este año, a través de una nueva partida de dinero que conseguimos, inauguramos una nueva sección llamada "Plataforma" para poder traer aquí a los directores de esos países.

Pero, ¿no existe el peligro de que esta mirada exterior termine imponiendo un gusto, como lo hace el cine de ficción de Hollywood?

Yo no soy tan pesimista. Creo que se van a seguir haciendo documentales de todo tipo y que la discusión va a continuar viva.

¿Qué opinás del premio de la FIPRESCI a *Cazadores de utopías*?

Excelente. Realmente no lo esperaba porque es un documental tradicional, basado en la investigación, pero toca un tema muy importante y está tratado en forma muy conmovedora. Es el tipo de película que nosotros solíamos hacer pero que ahora desgraciadamente se ve cada vez menos. Sería un gran éxito para nosotros que este premio sirviera para favorecer su distribución. ■

Frederick Wiseman: El llanero solitario

*Frederick Wiseman nació en 1930. Estudió derecho en Yale y, aunque la profesión de abogado no lo atraía, terminó enseñando en esa universidad hasta que en 1967 utilizó su hobby de hacer películas domésticas para filmar *Titicut Follies* en la cárcel a la que llevaba a sus alumnos. A partir de allí construyó una larga serie de más de treinta películas en las que retrató las instituciones norteamericanas para convertirse en uno de los nombres fundamentales del documental moderno.*

No le gustan las definiciones sobre el documental.

Un documental es una película. Los académicos se dedican a ese tipo de definiciones...

Pero acá estamos en un festival de documentales.

Los organizadores necesitan saber de qué se trata.

Es su problema, no el mío. Nunca intentaría definir lo que es. Yo sé lo que a mí me interesa hacer, pero no le quiero imponer a nadie que haga lo mismo. Sé lo que me gusta y lo que no me gusta pero no me interesa establecer reglas. Por otra parte, todo intento de definir el documental está condenado al fracaso.

Sin embargo, para muchos su obra define el documental.

Bueno, por mí está bien si así les parece. Pero hay muchos tipos de documentales. Para mí, por ejemplo, *Hotel Terminus* de Marcel Ophüls es una de las grandes películas de todos los tiempos y no se parece a mis films.

Cuando empezó, ¿qué quería hacer que no se hubiera hecho antes?

Lo que yo quería era utilizar el cine para mirar el mundo en el que vivía y no había mucho de eso. La tecnología para las películas que yo quería hacer (cámaras livianas y sonido sincronizado) recién apareció alrededor de 1958 y yo empecé a trabajar en 1966, muy cerca del principio. Había muchos aspectos de la vida contemporánea que no se habían explorado. Para mí era más interesante echar una mirada sobre la vida de la gente que contar historias de ficción. Mirando la vida cotidiana, uno se podía encontrar con cosas que eran más tristes, más graciosas, más trágicas o más reveladoras que cualquier otra cosa excepto, tal vez, las grandes novelas u obras de teatro. Pero el documentalista no las inventa, sino que tiene la suerte de estar presente cuando suceden y la habilidad de reconocerlas por lo que son. Si ambas cosas coinciden, uno tiene un material fantástico.

¿Cuáles son las características de su cine en sus propias palabras? Recuerde que este es un reportaje ingenuo.

Mis películas no tienen guión. Yo filmo, acumulo material y recién descubro la película en el montaje. Es un proceso totalmente opuesto al cine de ficción, en el que casi todo está escrito de antemano y en el que los actores hacen lo que se les dice. Yo nunca le pido a alguien que haga nada. Lo que quiero es captar lo mismo que ocurriría si la

cámara no estuviera. Intento observar.

Pero, ¿qué le pasa a la gente cuando es observada por la cámara?

Yo no pienso nada al respecto. Creo que el principio de Heisenberg no se aplica. [El observador no modifica lo observado.] Creo que si la gente no quiere ser filmada, lo evita. Pero si aceptan ser filmados, ninguno de nosotros es lo suficientemente buen actor como para ser totalmente diferente. Lo que hacemos y decimos delante de una cámara es lo que creemos que es apropiado en esa situación. Y eso es lo que yo quiero: que la gente actúe de la manera que considera apropiada. Y también pasa que muchas veces la gente se olvida de que uno está allí, o le resulta indiferente o incluso está contenta. En realidad, otro de los secretos es que cuando uno hace este tipo de películas uno está presente muchas veces sin filmar, observando lo mismo que después va a ser filmado. Esto permite confirmar la validez de las conductas que uno filma. Esto no es exacto, pero es una verificación intuitiva, similar a la que se practica en otras profesiones: un médico, un abogado, un maestro, un agente de seguros se dan cuenta cuando alguien está exagerando o falseando las cosas debido a su presencia. Además, si uno se da cuenta de que la gente está actuando durante el proceso de edición, no usa la escena. Por supuesto que uno se puede equivocar, pero la suma de todos estos factores hace que yo piense que la presencia de la cámara no perturba esencialmente lo que uno quiere filmar. En el proceso de hacer documentales uno se tropieza con todo tipo de conductas. En una película mía que trata sobre la policía y que se llama *Law and Order*, un policía trata de estrangular a una mujer acusada de prostituta frente a la cámara. No quería matarla pero sí castigarla porque le había pegado a otro policía. El policía sabía que estaba la cámara, pero actuaba de la manera que él consideraba apropiada: castigar a la mujer. Este es un ejemplo extremo de lo que decía antes. Todos pensamos que tenemos razón.

¿Puede la cámara detectar lo falso?

¿En qué sentido de falsedad? De alguna manera todo es falso. Las películas son el resultado de la edición, en la que se comprime el tiempo y los hechos se presentan en un orden distinto al que ocurrieron. No es falso en el sentido de que sea una mentira, pero sí es una manipulación. Nunca usaría la expresión *cinéma vérité*. Esa es una expresión pomposa y arrogante, típicamente francesa. Nunca captamos la verdad sino una versión de ella, lo que uno piensa que es. Es nuestra verdad.

Pero usted busca algo cuando hace una película.

Solo busco buen material. No tengo idea de lo que es la película hasta la noche en que se termina el montaje. Me interesa el poder, las relaciones de poder. Y quiero expresar lo que ocurre realmente en los lugares que filmo. Busco las discrepancias entre la ideología y los hechos: la diferencia entre lo que la gente dice y lo que verdaderamente hace. Me interesan también los valores porque todos mis films (excepto *La Comédie Française*) son un único film que trata sobre la vida americana, la cual es inabarcable. Yo actúo como si quisiera seguir las huellas del abominable hombre de las nieves. De vez en cuando encuentro una pequeña huella y esa es una película. Es como si me detuviera cuando veo a alguien muy flaco o muy gordo o con un sombrero ridículo, y voy acumulando material. Una razón es porque necesito planos de corte, planos de ambientación, planos de transición y esos restos acumulados me sirven para eso. Me interesan las situaciones graciosas, las situaciones que muestran expresiones de poder. La gente que habla de sus valores o



sus metas. Creo que mi verdadero tema es la vida cotidiana. Al hacer mis películas confío en mis instintos, en mis intuiciones. No es que siempre acierte, pero creo que vale la pena seguirlos. El resultado es una mezcla de hiperracionalidad e hiper no racionalidad que algunos llamarían hiperirrationalidad.

¿Hay un momento para la racionalidad y otro para la no racionalidad?

No. Durante el rodaje hay que resolver muy rápido pero en la edición se puede reflexionar. Sin embargo, a veces uno saca conclusiones absolutamente deductivas y otras elige lo que le parece importante sin pensarlo demasiado.

¿Qué aprendió durante todos estos años?

Bueno, creo haber mejorado muchos aspectos técnicos (espero). Pero lo que más me ayudó es montar mis películas yo mismo. Al editar uno descubre lo que le falta. Así, la próxima vez que uno sale a filmar recuerda que la vez anterior le faltó cierto tipo de material, y eso permite a la larga ser consciente durante el rodaje de lo que se necesita para la edición. Ahora puedo pensar continuamente en lo que voy a necesitar seis meses más tarde para una determinada escena. Empiezo a advertir qué tipo de resonancia puede tener un determinado material, con qué tipo de metáfora puede estar asociado, a descubrir los múltiples sentidos que puede llegar a tener una toma a posteriori. Por ejemplo, cuando hice *Model*, sobre las modelos en Nueva York, realicé muchas tomas en las calles. Estas tomas no solo sirvieron a un propósito geográfico, como el de mostrar la ciudad en la que ocurría la película, sino para ver cómo era el aspecto de la gente común, que resulta tan contrastante con el de las modelos

y la ropa que tratan de vender. Y esto se relaciona con la metáfora de la película, que trata de preguntarse qué es un modelo, la hermosa rubia flaca de un metro ochenta o la mujer común que aparece en la calle y trata de vivir su vida. Así que cuando, quince años más tarde, rodé *La Comédie Française* en París, al hacer las tomas de las calles ya sabía de manera más sistemática que podían ser importantes para distintos propósitos.

¿En qué sentido usó la palabra “metáfora”?

Uno quiere que la suma de las partes dé algo más, y ese algo más es ese ligero eco, esa resonancia, esa connotación de otras cosas. Si no, serían simplemente hechos. Si la película funciona es porque la estructura sugiere algo más en los bordes.

¿Qué es lo que entiende por estructura?

Para mí cada plano debe tener una función en la película, debe haber una razón para que esté allí donde está. Yo podría repasar todas mis películas y justificar, según mi opinión, por qué cada plano está donde está y cuál es su relación con los otros planos. La estructura también revela mi punto de vista sobre el material. Es una expresión indirecta de mi punto de vista. Además, trato de que mis películas transmitan una sensación de progresión temporal, de que estamos yendo hacia alguna parte, aunque no sea una progresión ficcional. Trato de contar una historia, aunque una historia abstracta o intelectual, no lo que les pasa a tres personas y su relación.

Usted no usa la palabra “significado”.

Claro, si yo pudiera explicar el sentido de mis películas en 25 palabras no tendría sentido hacerlas. El significado del film es el film. No soy la primera persona que descubrió que la realidad es ambigua. Tal vez sea la segunda. Incluso si hago una película para darle un sentido, si salió bien, debe venir otra persona e interpretarla de otra manera, porque sus valores son diferentes. En 1968, hice una película llamada *High School*, sobre una escuela secundaria que era terriblemente rígida y anticuada en medio de todo lo que pasaba en Estados Unidos y en el mundo en aquella época. La película es graciosa de una manera triste. Yo creía que para todo el mundo era evidente que el film tenía un contenido satírico. Pero apareció una funcionaria y me dijo: “Señor Wiseman, me gustaría que todas las escuelas de Boston fueran tan buenas como esta”. Todo lo que a mí me parecía absurdo a ella le parecía maravilloso. Lo que ocurre es que una película está, por así decirlo, a mitad de camino entre la pantalla y la mente del espectador. Una película lograda es la que hace que el espectador se relacione con la película a su manera, a partir de sus valores y su experiencia.

¿Cuál es su relación con el mundo del cine?

¿Se refieren a Hollywood? Yo vivo en Boston. Sin embargo, en una época —ahora soy demasiado viejo para eso— cada cinco años recibía una llamada de alguien de Hollywood que acababa de descubrir mis películas. Yo le daba algunas ideas y hasta llegué a escribir guiones. Pero nadie quiso filmarlos nunca, porque, según una expresión de Hollywood, eran demasiado “soft”, o sea, no comerciales. Los Angeles es un lugar terrible para mí, porque mi medidor de estupideces se satura y me quedo confundido. La estupidez común pasa a ser aceptable después de escuchar lo que esta gente dice.

¿Cómo ubicaría su obra en la historia del cine?

No sé, nunca me hice esa pregunta. Empecé a hacer películas por razones sumamente prácticas y siguiendo lo que me interesaba. Siempre fui una persona curiosa, siempre leí mucho, pero no sé con qué parte del cine puede

tener que ver lo que yo hice. Simplemente pensé que se podían filmar documentales sobre otros temas que no fueran los actores o criminales famosos, y hacer, en cambio, películas cuya estrella fuera el lugar. Soy una persona muy obstinada y simplemente lo hice.

¿Está relacionado con otros documentalistas?

No. Yo soy lo que en inglés se llama un “loner”, un solitario. No sé lo que ocurre en otros países pero en Estados Unidos, cuando los cineastas se reúnen, no hacen más que hablar de plata. Y eso es muy aburrido. Y además todos se odian entre sí porque todos tienen problemas para conseguir dinero y sienten que el dinero que se lleva otro se lo sacan a ellos. Bueno, esto no es totalmente cierto, pero casi.

¿En qué cree que han cambiado los documentales desde que usted empezó?

Bueno, hay muchos cambios: ahora algunos documentales se filman como si fueran películas comerciales, se filma en 35 mm, la iluminación es poderosa, las entrevistas son distintas. Pero siempre hubo un pequeño pero sostenido interés en los documentales. El problema es que, al menos en los Estados Unidos, cada vez cuesta más conseguir el dinero porque los documentales son cada vez más caros. ■

Johan van der Keuken: La cámara puede volar

Johan van der Keuken nació en Holanda en 1938. Desde 1957 ha producido una extensa obra que lo ha llevado alrededor del mundo y le ha hecho ocupar un lugar destacado y original en la historia del documental. En la entrevista con El Amante nos impresionó por su afable y juvenil serenidad. Su última película, Amsterdam Global Village, presentada fuera de competencia en el IDFA, sorprendió fuertemente a nuestros corresponsales.

Vimos que Amsterdam Global Village se estaba exhibiendo en los cines comerciales. ¿Pasó lo mismo con el resto de sus películas?

Sí, con algunas. Pero es mucho trabajo.

¿Amsterdam es muy distinta de sus películas anteriores?

Bueno, por un lado el film contiene muchos elementos sobre los que vengo trabajando desde fines de los 50. En esa época me dedicaba más a la fotografía. En realidad sigo siendo un fotógrafo. Hago exhibiciones que combinan fotos fijas con película. Siempre he trabajado sobre la idea de realidades interconectadas. En ese sentido *Amsterdam* contiene muchos temas que ya existían antes. Por otro lado, lo novedoso es que en los últimos años estuve descubriendo muchas cosas sobre la cámara: que la cámara puede volar. La construcción es más libre.

¿Se refiere a nuevos dispositivos técnicos cuando habla de la cámara?

No, no. Es la misma cámara que uso desde el 79. Yo hago siempre el trabajo de cámara en mis películas; solo en tres o cuatro de mis 47 películas no lo hice.

¿Cómo describiría la proximidad con la que están filmadas sus películas?

Filmo de tal manera que podría tocar a los personajes extendiendo la mano. Y ellos podrían tocarme a mí; es algo que se da en ambas direcciones. No se trata de mera observación, con esta distancia logro un cine físico. Es una confrontación humana, pero también es un trabajo que se basa en una superficie plana como la de la pantalla. Parto de una posición frontal y mediante pequeños movimientos construyo la noción de espacio. Es un cine sin contracampos, contrario a la idea de perspectiva, que se basa en lo plano, un poco como la pintura. El espacio mental se construiría entre esa superficie plana y la posición del espectador, y no hacia atrás de la pantalla. En el cine hay una proyección de la película, luego esta se proyecta sobre el espectador y, a su vez, el espectador proyecta su propia película sobre la pantalla. Esta es una idea de ficción, por lo que para mí lo de documental es bastante relativo.

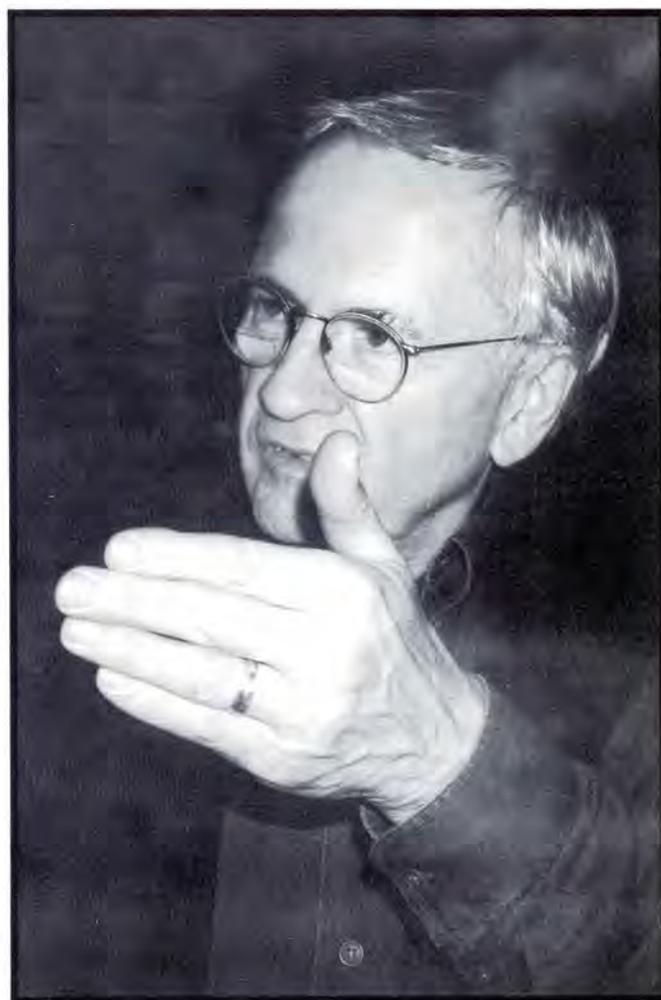
¿Qué sería entonces un documental para usted?

Para mí, mientras hay una imagen se crea una ficción. Uno puede extraer una imagen de la realidad, pero en cuanto hace una fotografía, esa fotografía se relaciona con otras y con el espectador. Al final vuelve a la realidad, tiene una relación con ella pero la construcción es distinta. Se trata de una recomposición de la realidad que puede experimentarse como una nueva realidad.

Por eso yo quería sacar fotos de la película como si estuviera paseando por las calles de Amsterdam...

Sí, pero es una realidad reconstruida. En los 70 y 80 esto tenía un sentido más directamente político. Me ocupaba de la relación entre países ricos y pobres, de los movimientos de liberación... Ahora todo eso sigue existiendo pero de otra manera: cambiaron las palabras pero la sensación de estar tratando con los poderes económicos sigue allí. Trato de presentar las relaciones económicas como ligadas entre sí pero no de una manera causal. Siempre estuve interesado en la mezcla entre los intereses sociales y políticos y el arte, la belleza. Trato de combinar distintos niveles de percepción de modo que el goce y la alegría no queden excluidos. Trato de poner el sexo junto con la guerra, cosa que a mucha gente le parece que no debería hacerse en una película con temas políticos. Desde siempre supe que había que combinar estas cosas, que había que encontrar nuevas maneras de pensar la vida. No son maneras de pensar verbales sino pensamientos que se apoyan en imágenes y sonidos durante el diálogo que uno mantiene con la película. Es algo experimental y no experimental al mismo tiempo.

A todo cineasta se le pueden hacer estas dos preguntas: primero, contra qué cine está



reaccionando cuando filma y, segundo, qué cosas nunca haría en una película.

En general, reacciono contra el entretenimiento de la muerte. En la mayor parte del cine de ficción la excitación viene de la muerte y la destrucción. Y, en especial, el sexo y el erotismo están siempre relacionados con la muerte y el poder. Por eso en *Amsterdam* puse esa escena de amor que es totalmente autónoma. Para mí esa escena balancea la secuencia del chico muerto en Chechenia aunque llega una hora y media más tarde. Se le puede reprochar que sea demasiado idealizada pero yo tenía necesidad de ponerla. Creo que hay que liberar al cine de esta idea del entretenimiento por medio de la violencia y la fascinación con la muerte. Esto no quiere decir que no haya que ocuparse de la muerte, como otro tipo de imagen. Con respecto a la segunda pregunta, nunca haría una película que pretendiera mostrar una verdad que no fuera *mi* verdad. Por eso siempre trato de que aparezca mi voz en las películas, como para señalar que hay una persona que es la que está filmando, pensando, hablando. Que no es Dios el que hace los documentales, como ocurría tradicionalmente, sino una persona con sus características y sus limitaciones. La primera vez que lo hice fue en 1965 y no era usual para la época. ■

**Entrevistas:
Quintín y Flavia de la Fuente**

**Fotos:
Flavia de la Fuente y Marc Verhaegh**

El americano tranquilo

Jerry Schatzberg nació en 1937 y en 1996 visitó el Festival de Mar del Plata que le hizo un homenaje. Su nombre alcanzó notoriedad con Pánico en el parque (1971) y Espantapájaros (1973) para convertirse luego paulatinamente en uno de esos directores en los que Hollywood no confía demasiado porque no entran claramente en ningún molde. Este neoyorquino afable e inteligente hace películas que lo distinguen de sus colegas por su manejo de los tiempos narrativos y la cuidadosa estructuración de sus historias, que dan la sensación de que debe ser el último norteamericano que no está apurado y puede esperar que los personajes se desarrollen, que su entorno se vaya dibujando y que sus películas se vayan armando progresivamente. Buen ejemplo de ello es su último film, Reunión, que se exhibió con inconvenientes durante el festival. Después de hablar con los enviados de El Amante, Schatzberg nos dijo: "Esta entrevista fue rara. Parecía más una charla informal". Tenía razón y nos sentimos muy a gusto participando en ella.

Comentáanos cómo trabajaste con Harold Pinter para adaptar Reunión, la novela de Fred Uhlman. ¿Fue una elección tuya?

Los productores querían un guionista inglés. Pensé en Peter Shaffer, pero no lo podían encontrar. Entonces le preguntaron a Harold Pinter si le interesaba y contestó que sí. La novela se la había recomendado su madre. La Metro se interesó porque estaba Pinter. Yo no sabía nada de esto. Cuando me enteré, pensé que no era el guionista más apropiado. Lo llamé por teléfono y después de hablar con él me convencí de que era la elección correcta.

¿Qué problemas suponías que podías tener con Harold Pinter antes de empezar a trabajar en el guión?

No hallaba emoción en sus trabajos. Lo encuentro muy inteligente pero frío, cerebral, muy intelectual. No sabía qué sentía respecto de lo que había pasado en Alemania. Conocía su interés en lo político, pero me importaba más el aspecto emocional. Me saqué las dudas cuando vi que podía conectarse con las emociones y con lo que yo pensaba. El amaba el libro y, además, su madre se lo había recomendado. Finalmente nos reunimos y escribí la primera versión. Ahora bien, es difícil pedirle un trabajo a alguien como Pinter y decirle lo que a uno le parece que está mal. Nuestro siguiente encuentro fue en Alemania, donde fuimos a buscar locaciones. Durante los primeros días no hablamos del guión. Y como a Harold le gustaba beber champán todas las noches, en esas charlas se ponía un poquito agresivo. Decía cosas como "Cuando filmábamos *La amante del teniente francés*, Meryl Streep venía a decirme que sabía que no me agradaba que cambiaran una sola línea del diálogo". Era una especie de advertencia para mí. Finalmente nos pusimos a trabajar. Tal vez por la influencia del champán, un día llegó a decir que no le gustaba la novela. De manera que le dije: "Aclaremos algo. ¿Te gusta o no?" Y me contestó: "Por supuesto. Me encanta". Lo que sucedía era que, como teníamos que ocuparnos de temas políticos, era lógico que nos pusiéramos un poco agresivos. Hicimos una lista de los problemas a tratar. El libro es muy pequeño. El había dejado cosas afuera y yo no entendía por qué; por ejemplo, todo lo relacionado con Dios, que me parecía importante. Analizando punto por punto, descubrió que estaba bien lo que le señalaba. Si uno tiene una razón, un verdadero

argumento y le explica por qué quiere cambiar algunas cosas, Harold es fantástico. Leyó los cambios sugeridos e indicó las pocas cosas en que no estaba de acuerdo conmigo. Terminé coincidiendo absolutamente con él. Fue una relación muy buena. En lo único en que no coincidimos fue en el final. El mío es visualmente similar al de la novela. El pensaba que el final debía estar conectado con las partes del juicio. Para mí eso implicaba empezar todo el film de nuevo.

¿El juicio está en la novela?

Está en un libro que Uhlman escribió después. Le dije que escribiéramos ambos finales. No dudé un instante de que lo del juicio no iba a andar. Lo hice a mi manera, y a Pinter le encantó.

¿Necesitaste su consentimiento para filmar el final que querías?

El trato siempre fue respetuoso del trabajo del otro. Solía llamarlo cuando decidía cambiar algún diálogo que no funcionaba. Después me decía directamente: "Hacélo, confío en vos". Incluso algunos actores se quejaban cuando yo cambiaba algún diálogo porque, ¡oh!, era una línea que había escrito Pinter. Bueno, yo era el director y Pinter no estaba allí. Uno no puede actuar como si fuera la palabra de Dios. Harold lo entendía porque sabía que siempre había respetado su trabajo.

¿De quién fue la idea de ese misterio que aparece al inicio del film, en el que uno no sabe a dónde va el personaje principal?

En la novela él no viaja a Alemania. Harold abrió la historia. Fue su idea y es muy buena. No hago películas de crimen y misterio. Hago películas acerca de la vida y de los estilos de vida de gente diversa, pero me gusta presentar los comienzos de un modo totalmente diferente de lo que va a suceder después, de manera que el público se pregunte ¿qué ocurre? *Pánico en el parque* empieza en un subte, con esa muchacha que se está sintiendo mal, y uno no sabe qué le pasa. Podría ser una drogadicta o cualquier cosa. Después uno descubre que acaba de hacerse un aborto, que su novio no estaba con ella, etc. Pero ese no es el tema de la película. Entonces la gente se pregunta y quiere saber más.

¿Cómo ves tu carrera y tu relación con Hollywood?

Empezó muy bien. Pero no puedo analizar qué pasó después. Mis primeras seis películas fueron hechas por los estudios.



Esos mismos films —algunos de los cuales fueron exitosos— hoy día no los harían nunca. No harían *Pánico en el parque*, ni *Espantapájaros*, por ejemplo.

Eso pasa actualmente con muchos otros directores.

Lo sé. Bueno, esa es una razón. Creo que también tengo un poco de responsabilidad en el asunto. Warner Brothers me había acercado un proyecto sobre jóvenes adictos a la comida, un tema que me pareció muy interesante. Pasé un año investigando. Fue mucho tiempo. Me dijeron que yo no les interesaba para el proyecto. Después busqué otro film, encontré uno que me parecía bien, pero ya estaba un poco nervioso por lo anterior. Era una película menor: *Sweet Revenge*. Tal vez no fue la mejor elección. Aun cuando trabajaba mucho, había un espacio de dos o tres años entre cada película. Por ejemplo, después de *Reunión*, que no fue exitosa en EE.UU. y además fue muy mal distribuida. Bueno, a la gente no le gusta trabajar con personas que no hacen dinero. A veces sucede que el guión no funciona o la plata no llega. Pero yo estoy muy contento con los films que he realizado. Ahora estoy trabajando en dos que realmente me gustan y que se van a hacer.

Es curioso. Los directores siempre tienen problemas financieros para realizar sus films en todo el mundo, pero no suelen decir “yo también soy responsable”. Es más frecuente escuchar quejas sobre los estudios o sobre el dinero.

No creo que se pueda dar una respuesta categórica. Mi agente siempre me dice que debería vivir en Los Angeles. Tal vez si viviera en LA, tendría una carrera más prolífica; tal vez si almorzara donde van los ejecutivos de LA, me conocerían. Porque ahí no me conocen. Soy muy haragán para hacer esas cosas. Creo que me quedé con los mismos agentes demasiado tiempo. Porque si no están interesados, no se mueven. Ahora voy a ver a diferentes agentes, jóvenes, que conocen mis trabajos. E insisto en esto. Si los conocen, aunque sea un par, voy y les digo “echen un vistazo al resto y díganme qué opinan”. Estos agentes están tratando con jóvenes ejecutivos. Hay que ir a verlos y decirles: “Estos son los films que hice y estos los que quiero hacer”.

La otra es la de convertirse en el propio productor.

Sí, como Altman. El no tiene problemas. Es productor. Lo admiro por eso, pero yo no podría hacerlo.

Cuando empezaste, ¿el trato era entre el agente y los ejecutivos o era de otra manera?

Cuando empecé tenía la idea de un film que era muy personal, muy cercano a mí, *Entre la fama y la locura*. Escribí el guión y al mismo tiempo me hice amigo de Faye Dunaway, que estaba en la cima de su popularidad. Yo había pensado en otro tipo de actriz. Faye me preguntó qué estaba haciendo y se entusiasmó mucho. Se lo propuse y se convirtió en el motor del proyecto. Llevó cuatro años completar todo. Paul Newman y su mujer tenían un acuerdo con la Universal por el cual si

ellos hacían un film para el estudio, les permitían producir otro. Les gustó mi guión y Faye como intérprete. Tuve mucha suerte. Siempre hay que tener un poco de suerte. Después vino *Pánico en el parque*.

No sé si estarás de acuerdo, pero *Reunión* es un film más cercano al estilo europeo que al americano.

Tal vez porque es la única que filmé en Alemania, con todo el marco del pasado histórico. ¿Pero no pensás eso también acerca de otras películas mías?

Me gustaría escribir un artículo explicando por qué Schatzberg es un director europeo. Pero no sé si voy a poder hacerlo, así que te lo preguntamos.

Cuando presenté mi primer film en el Festival de San Francisco, la primera pregunta que me hicieron fue “¿cuál es tu director europeo favorito?” Y contesté: “No tengo favoritos, copio cosas de todos ellos” [risas]. Tal vez tenga que ver con cierto tipo de sensibilidad, pero sinceramente creo que eso existe ahora en varios films norteamericanos, los más honestos. Hay cuestiones en torno de las relaciones humanas que los americanos no suelen o no quieren tratar. Y probablemente por eso mis films gustan más en Europa. Yo hablo de EE.UU., allí donde hay heridas, conflictos, y a los norteamericanos no les agrada escuchar eso. A mí, en cambio, me gusta descubrir esos lugares. El guión que estoy haciendo ahora tiene dos cosas que me interesan mucho: las relaciones humanas y el contexto político y social. Hay un personaje que viaja de Francia a los EE.UU. a buscar a su padre que lo abandonó cuando era niño. Solo tiene una postal con la dirección de un lugar en el Bronx. Este personaje termina involucrándose con los problemas de la gente del Bronx. O sea que enfrente conflictos actuales y reales de mi país. No sé si el público tiene ganas de escucharlos, pero yo no puedo solucionar eso. Trato de hacer lo mejor que puedo, lo que sé hacer.

¿Cómo ves actualmente tus primeras películas; *Pánico en el parque*, por ejemplo?

Pánico es interesante. Cuando uno hace las primeras películas, siempre está buscándoles todos los errores. “Oh, no debería haber hecho eso, hubiera sido mejor hacerlo de este otro modo, etc.” A medida que uno se va alejando del film, los errores disminuyen. Lo que me fascinó de *Pánico* es que cuando la volví a ver, después de mucho tiempo, me sorprendí por la forma en que retraté la relación de Pacino con la chica. Es muy emocionante, y yo no la recordaba. Creo que no es una película muy fechada. Tal vez lo sea por la forma de vestir de los personajes y porque ahora las drogas son fáciles de conseguir en todo el país. Por entonces el Needle Park era el único lugar de Nueva York donde se podía conseguir heroína. Hoy la comprás en cada esquina. Y pienso que el problema no terminó; al contrario, se hizo más agudo. No estoy contento con eso, hubiera deseado que mi film sirviera para parar aquello. La película produjo las más extrañas reacciones. Vi mujeres excitarse con él. En una exhibición en el Museo de Nueva York, una profesora que estaba con sus alumnos me dijo: “Para estos chicos esto es una especie de ascenso social. Como viven en tal estado de miseria y abandono, robar un televisor para comprar un poco de heroína y andar volados todo el día es una mejora para ellos”. Y eso me volvió loco, porque yo había hecho un film que trataba de decir que no lo hicieran.

Pero el modo en que la película lo muestra es honesto, no trata de moralizar de antemano.

No. Yo muestro cómo es esa vida. Está en vos elegirla, lamentablemente. Hay varias buenas películas sobre la droga que me gustan mucho, por ejemplo *Drugstore Cowboy*, *Trainspotting*, *Sid y Nancy*. Porque todas ellas muestran ese estado de desesperación honestamente. Uno puede decir “no hagan esa vida”, pero es mejor mostrar cómo es y dejar la oportunidad de elegirla o no.

Nombrás películas muy distintas en estilo a las tuyas, diferentes no solo de *Pánico*, sino de *Reunión*, por ejemplo.

Reunión es diferente de muchas de mis películas. Primero tenemos lo que estaba pasando en Alemania en ese momento. 1932, Hitler moviéndose de a poco. Fue elegido en 1933, pero ya se venía moviendo lentamente. Fue vista en muchos festivales de cine judíos. Y la gente a veces se enojaba diciendo que no había tratado en profundidad el Holocausto, que debería haber hablado más del Holocausto. No podía hacerlo desde ese planteo. Ese no era el tema de la película. Otras personas han hecho excelentes films sobre el Holocausto. El mío es acerca de la amistad y del principio del ascenso de Hitler.

Esa amistad entre los dos jóvenes del film parece tener un subtexto homosexual.

Eso tiene que señalarlo la gente que lo ve. Hice un seminario en el Museo de Arte Moderno y un crítico, Robin Wood...

Es un crítico gay.

Sí, lo sé. Pero no fue el primero en señalarlo. El admira mi film. Se refirió a *Espantapájaros* como un film acerca de la homosexualidad y lo relacionó con *Reunión*. No lo había dicho cuando se estrenó *Espantapájaros*, pero como ahora era un crítico abiertamente gay tenía que mencionarlo. Me preguntó qué opinaba y yo dije: "Creo que probablemente tengas razón. Así es como lo ves vos, pero no fue esa mi intención. Pienso que el público es responsable de interpretarlo, aunque sea de modo equivocado. Si funciona para vos, está bien. Pero ciertamente esa no fue mi intención en *Espantapájaros*, ni tampoco en *Reunión*".

Cuando era apenas adolescente yo tenía un amigo. El era pobre y yo de clase media. Yo odiaba que tuviera que comer en el colegio y lo llevaba a casa todos los días a almorzar. Estábamos todo el tiempo juntos, lo invitaba de vacaciones conmigo. Era mi amigo. No había homosexualidad, jugábamos. E hice un film sobre eso. La pregunta sería por qué los chicos de *Reunión* llegan a esa relación tan íntima. No lo sé con certeza, pero se me ocurre que a esa edad aparecen algunas cosas en tu vida que tienen que ver, por ejemplo, con la sexualidad y con otras cosas que a veces no podés hablar con tus padres pero sí con un amigo. Y ambos pueden explorar qué es lo que anda mal, los problemas en sus casas. Tienen conocimientos y vivencias comunes. Esa solidaridad, en 1932, en Alemania, no necesariamente tiene que conectarse con la homosexualidad. Tal vez hoy tenga más que ver con eso porque sabemos mucho más sobre el tema. Pero lo pensé en términos de amistad, de dos personas que se encuentran y pueden compartir algo que no comparten con los demás compañeros, como sus intereses intelectuales.

Creo que si *Reunión* fuera exclusivamente inglesa, sería una película sobre la homosexualidad. Es una teoría.

No. Dependería del director y de lo que quisiera remarcar en este tipo de relación. No quiero escaparme de este punto. Si bien no es de lo que trata mi film, tal vez esté presente de algún modo. Mi interés pasaba por retratar una relación humana muy fuerte y muy potente que es destruida por las circunstancias políticas

¿Intentaste otras adaptaciones antes de esta?

Es la primera. *Pánico* estaba basado en un libro, pero no en una novela, era una historia de vida. Todas las demás son historias originales. *Reunión* ganó un premio en Sicilia como mejor adaptación. Tal vez debería probar de nuevo. Se habló en extenso en muchas críticas. Incluso me han dicho que algunas partes son incluso más potentes que en la novela.

Trabajaste con Pacino al principio de su carrera en *Pánico* y en *Espantapájaros*. ¿Era muy difícil de dirigir entonces?

No, era fantástico. Estaba empezando y tenía muchas ganas

de trabajar. No tenía ninguna de las pretensiones que tiene ahora. Quiero decir, yo lo adoro, pero es muy pretencioso en ciertas cosas. Creo que es una pena, porque eso se refleja en su trabajo. Creo que lo que hace ahora es tratar siempre de ganar un premio de la Academia. El es el primero en admitirlo: "Todo el mundo me dice que la de *Pánico* es mi mejor actuación". Porque es su actuación más fresca, más inocente. No está tratando de inventar cosas. Como todas las de ese período: *Sérpico*, *Tarde de perros*, *Espantapájaros*. En todos esos films estuvo excelente.

¿Y en *Carlito's Way*?

Bueno, a mí no me gusta el film, no es muy original. ¿Cuál es el otro parecido? *Scarface*. Bueno, odio ese film y su actuación en él. Le dije a mi mujer: "Es horrible la película y su actuación también. Deberías ver la versión original de *Hawks*". Así que la alquilé. Y cuando la veo me encuentro con otra actuación horrible que es la de Paul Muni [risas]. Ambos *Scarface* están sobreactuados.

¿Viste la película que dirigió, *Looking for Richard*?

La vi hace un año y medio. Sé que ahora agregó más partes de la obra de Shakespeare. Cuando la vi, había más escenas en la calle, más conversaciones. Me gustó mucho. Es muy ingeniosa, y es agradable verlo a Pacino dando vueltas por ahí, preguntando a la gente. Quisiera ver esta versión definitiva. Lo haré cuando vuelva a Nueva York.

¿Te considerarás un director perteneciente a alguna generación, al espíritu de una época?

Espero pertenecer a la generación de los directores de los años 70. Fue la época en que comencé a mostrar mis films. Me siento orgulloso de pertenecer a ella. En esa época muchos directores americanos hacían buenas películas, más personales, y no films en los que lo único importante es hacer dinero. Cuando ves las de Scorsese de ese tiempo... Hablaba de cosas que conocía, que le preocupaban. Lo mismo Coppola. *La conversación* es un film muy personal.

Creo que como hacíamos películas de uno o dos millones de dólares los estudios no se preocupaban mucho por ellas. Entonces, films como *El exorcista* —que me gusta mucho y creo que es una buena película— mataban a films como *Espantapájaros*, porque a ambas las lanzaban al mismo tiempo. Como *El exorcista* ganó mucho dinero, el interés se centró en films que dieran plata. Ese fue el error de Hollywood. Porque había un público que quería simplemente buenas películas, no solo películas que ganaran dinero. Los productores comenzaron a apoyar solo las grandes producciones "seguras" y rentables.

Hay una película, *Perdidos en la noche*, dirigida por el director inglés John Schlesinger, que es anterior a *Espantapájaros*. Algunas personas han encontrado alguna relación entre ambas.

Lo sé. Dos personajes perdidos en el camino. Pero hay muchas películas del camino. *Busco mi destino*, por ejemplo. Sé que también comparaban a Pacino en *Espantapájaros* con Dustin Hoffman en *Perdidos en la noche*.

A veces veo otros films cuando estoy buscando o investigando algo, pero jamás se me ocurrió ver la película de Schlesinger para hacer *Espantapájaros*. Además, él tiene una mirada muy inglesa sobre EE.UU. Es una mirada lejana. Porque él viene a Nueva York y ve las mismas cosas que yo, pero va a remarcar que hay alguien corriendo en una esquina, que hay algo espectacular o teatral.

Prefiero *Espantapájaros*, porque carece de ese sentido del escándalo que tiene Schlesinger.

El otro día volví a ver *Maratón de la muerte*, que considero un film magnífico. Pero hay partes que yo las filmaría de manera muy diferente. En Schlesinger siempre hay algo grandilocuente. Porque viene de Inglaterra con algo de "Voy



mostrarle a esta gente cómo es realmente". Hay una escena en *Maratón* donde Laurence Olivier, el doctor nazi, está en una esquina de la calle 42, y vemos a una mujer que lo reconoce. Es un momento muy dramático. La mujer empieza gritar: "¡El ángel blanco! ¡Es él! ¡El ángel blanco!" Bueno, eso en Nueva York no pasaría nunca. Yo hubiera hecho esa escena de otro modo: la mujer lo seguiría para verlo de cerca y comprobar si era él, y tal vez al reconocerlo no diría una palabra. Cada director lo ve de un modo distinto.

Sería un experimento interesante tomar un guión, dividirlo en cuatro partes y darle cada una de ellas a un director diferente para que elija sus decorados, sus actores, y después unirlos. El resultado podría ser brillante o un desastre. Quién sabe.

¿Qué directores y qué películas te gustan ahora?

Me gustó *Breaking the Waves* de Lars von Trier. Me gustó mucho *Secrets and Lies*, y también *Naked*; me encantó la humanidad que tienen. Me gusta Mike Leigh en general. No me puedo dar cuenta del modo en que trabaja y eso me agrada. Tal vez con el único de mis films con el que puedo compararlo es con *Pánico*, por el modo de explorar en las características de los personajes. En los últimos años me gustaron también *Adiós, mi concubina*, *La haine*, *La lección de piano*. Me gusta mucho una comedia que curiosamente las mujeres rechazan, y aún no se por qué: *La magia del amor* de Anthony Minghella.

[Intervención de Flavia] Yo la odio.

Bueno, esa es la reacción que siempre he escuchado de las mujeres al respecto. No sé por qué la detestan tanto. No dicen simplemente "no me gustó", sino "LA ODIO". Pienso que este rechazo tiene que ver con el modo en que el personaje del fantasma trata a la mujer. Una vez estaba cenando con una amiga mía muy inteligente, Mary Allen Mark (una fotógrafa fabulosa), y con David Jones (el director de *Traición de amor*), y mencioné *La magia del amor*. A David también le gustaba pero Mary saltó gritando: "¡La detesto!" Igual que vos. Quisiera averiguar qué es lo que ocasiona esta reacción desmesurada.

¿Qué te parecen el resto de los directores independientes actuales, desde Jarmusch hasta Hartley, por ejemplo?

Jarmusch me gusta. De Hartley todavía no vi nada. En Abel Ferrara encuentro cosas brillantes, pero no me convence el conjunto. La escena de *Un maldito policía* con Keitel y las chicas en el auto es una de las más eróticas que he visto en muchos años, pero eso es todo. También me gustó mucho *Tiempos violentos* de Tarantino, pero ¿qué va a hacer después?

Todos nos estamos preguntando eso.

¿Vieron *Cuatro habitaciones*? Es horrible. Bueno, no me extraña. A él no le gusta nada *Pánico en el parque*. En cambio, adora *No Small Affair*, película que hice pero no quiero mucho.

Me pregunto hacia dónde dirige su pensamiento, porque *Tiempos violentos* es estúpida y *Perros de la calle* también.

Creo que Maxwell compró algunos libros de Elmore Leonard para él y va a producirlos. Tal vez salga algo interesante.

¿Qué opinás de las grandes producciones como *Twister*?

Es fabuloso lo que hacen, pero no estoy particularmente interesado en la mecánica. No podría hacer eso, de modo que no puedo descartarlo así nomás. Pero pienso, además, que de alguna manera reducen mi posibilidad de filmar, porque no podría ni me interesa hacer ese tipo de películas. Tampoco las veo. No vi *Twister*, pero sí *Máxima velocidad*, y la odí. Tiene una magnífica cámara y parece haber un montón de talento, pero... Uno se interesa por las nuevas técnicas digitales, trabajar con cámaras muy pequeñas, cámaras adicionales y todo eso. Pero ahí no importa tanto el director sino lo que se puede hacer con esos elementos.

Es una especie de ingeniería cinematográfica.

¿Sabés? Cuando tenía 17 años entré a ese gran cuarto oscuro y fue mágico. Hoy día cuando se habla de películas, se habla de cuánto dinero se recaudó, de quién se acostó con quién, y sobre todo de cómo se hizo, de cómo se hicieron los efectos especiales. ¿Por qué contarle al público cosas tan específicas? ¿Por qué no dejar que disfrute con el film en sí mismo? Si hay gente que quiere saber, bueno, que vayan a las escuelas de cine. Pero dejen al espectáculo libre y puro.

¿Vos enseñás?

Lo hice en la Universidad de Columbia en un programa especial en el que cada estudiante tenía su profesor particular y se hacía un seguimiento de su labor. Es importante la continuidad en la relación entre el profesor y el alumno. Si cambian de persona en la mitad, no es lo mismo. Así trabajaban, mal o bien, pero se veían los avances en el trabajo. Fueron solo dos semestres porque me desilusioné con los estudiantes. Faltaban a las reuniones, cancelaban las citas, etc. Al parecer, lo único que les interesaba era sacar una buena nota en vez de aprender a filmar.

¿Y a qué atribuí esa apatía?

Algunos amigos míos que enseñan regularmente me dicen que la primera pregunta que les hacen los alumnos es: "¿cómo podemos ganar dinero?" Y lo quieren hacer del modo más rápido posible. No preguntan cómo filmar películas. Y es culpa de la industria, ya que solo habla de las ganancias de los films. Si supieran que ganar dinero con el cine no es tan fácil, tal vez no estudiarían cine. Tal vez haya demasiadas escuelas en EE.UU. Si en Nueva York hubiera solo dos o tres buenas escuelas, tratarían de entrar los alumnos más capaces. No veo que surjan tantos buenos directores de toda esa proliferación de escuelas. Pero, bueno, no conozco a muchos directores de la nueva generación. De una generación anterior de las buenas escuelas han salido Scorsese, Spielberg.

Te queremos preguntar por ese otro neoyorquino que nombraste varias veces: ¿qué te parecen las últimas obras de Scorsese?

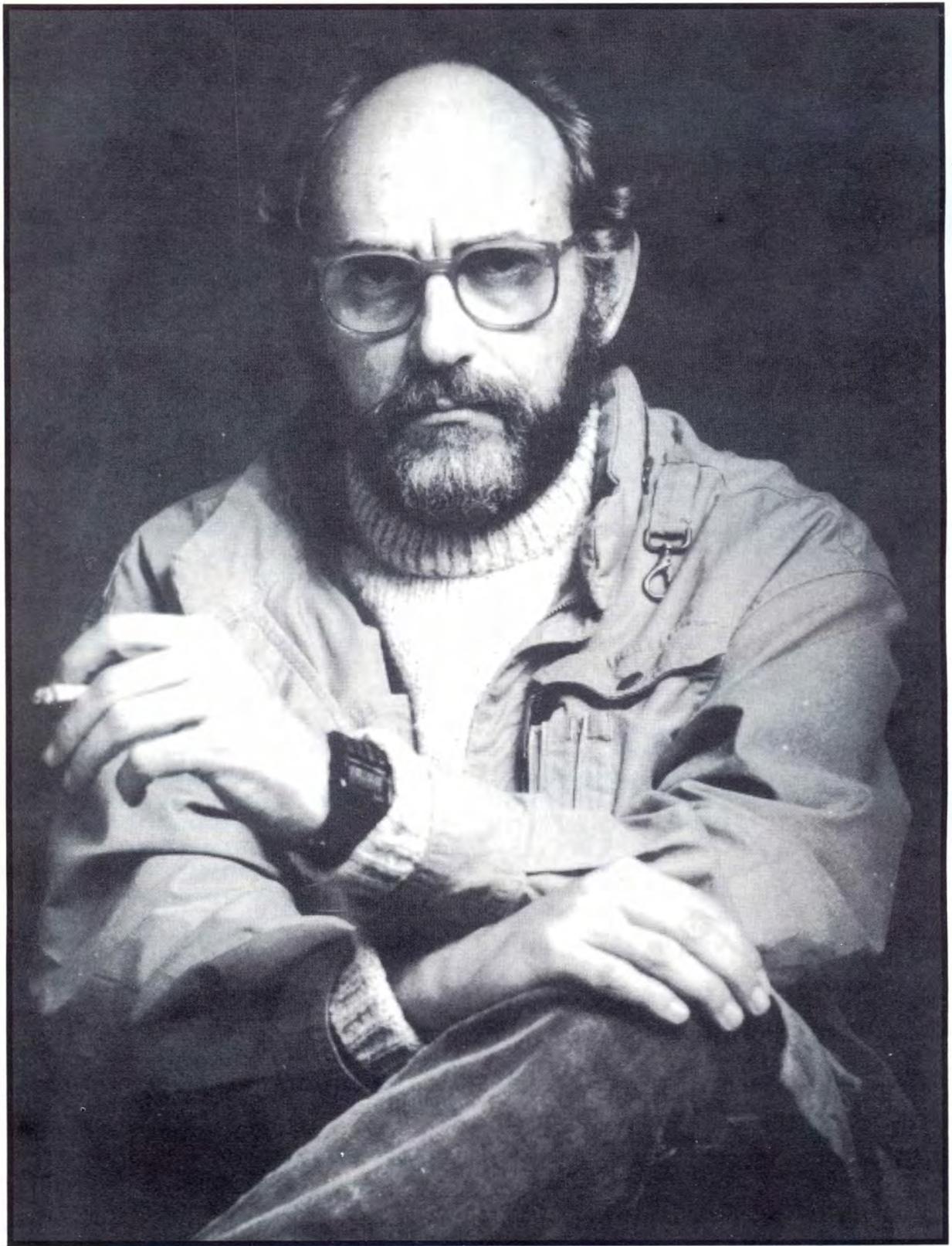
Tengo una filosofía que dice que pocos escritores, pintores o músicos talentosos pueden mantener la inventiva de los trabajos que hicieron cuando eran más jóvenes. Y lo mismo pasa con los cineastas. Sus obras siempre van a mantener un cierto nivel porque son excelentes en lo suyo, pero no siempre pueden conservar aquella originalidad que tuvieron cuando empezaron. Hay excepciones pero son muy raras.

[Nueva intervención de Flavia] Para mí Woody Allen es una de ellas. Su obra ha madurado con él.

[Se pone serio] ¿Eso pensás? Bueno, no soy su fan. Me gusta en el escenario. Qué extraño, te gusta Woody Allen, ¿y por qué no te gusta *La magia del amor*?

[risas y fin]. ■

Entrevista: Quintín, Alejandro Ricagno y Flavia de la Fuente
Fotos: Flavia de la Fuente



Dossier
Arturo Ripstein

El imperio del infortunio

por Alejandro Ricagno (gloriosamente desafortunado)

Hay cineastas poco difundidos en la Argentina sobre los cuales es relativamente fácil escribir. Aun suponiendo que quienes leen la nota no han visto sus películas, el crítico puede darle al lector algunas pistas de aproximación a temáticas y estilos con la descripción más o menos pormenorizada de los films o estableciendo relaciones y conexiones con otros autores más conocidos. Arturo Ripstein no es uno de esos casos; lo cual para esta nota, que se supone de presentación, dificulta las cosas. Ripstein posee una obra vasta edificada a lo largo de 31 años: veintidós largometrajes desde su ópera prima, *Tiempo de morir* (1965), hasta *Profundo carmesí* (1996), sin contar una docena de medios y cortometrajes. Quien esto escribe solo ha visto parte de ella, de diversos períodos, en su mayoría en un ciclo organizado por la Cinemateca en la Sala Lugones el mes pasado: *Tiempo de morir*, *El castillo de la pureza* (1972), *El lugar sin límites* (1977), *El imperio de la fortuna* (1985), *Mentiras piadosas* (1986), *Principio y fin* (1988), *La reina de la noche* (1993) y su último opus, *Profundo carmesí*, exhibido en el Festival de Mar del Plata. Conservo además vagos recuerdos de dos films anteriores vistos hace años: *El otro* (1978) y *Foxtrot* (1975), de este último no precisamente buenos. No me es posible entonces acceder a una clasificación por períodos, ya que muchos títulos considerados importantes (como *Lecumberri* o *Cadena perpetua*) y otros como los de la época de sus cortos experimentales han permanecido invisibles por estos pagos.

Ahora bien, ¿por qué Ripstein es un cineasta importante? La respuesta podría darla la calidad de muchos de los films mencionados, que demuestran por sí solos que si hay algo que no le falta es talento. Tratemos brevemente algunos puntos que nos ayudarán a encontrar una respuesta mejor. Ripstein es hijo de un prolífico productor mexicano; tuvo acceso a los sets desde muy joven, llegando a ser asistente de Buñuel a los 17 años en *El ángel exterminador* (ha confesado además que decidió ser cineasta luego de ver *Nazarín*). En su primer film, *Tiempo de morir* —guión original de García Márquez—, demuestra ya conceptos muy elaborados de puesta en escena (minuciosidad del

encuadre, presencia de la cámara, festival de planos secuencia), rasgos de estilo que volverán a aparecer en sus últimas obras. También hay allí una reelaboración de los códigos de género —en ese caso del western— y la fundación de un mundo personal, cerrado sobre sí mismo, que paradójicamente pareciera ampliar su eco sobre el estado social de las cosas de su país y por extensión de varias zonas de Latinoamérica. Una aproximación a la obra de Ripstein podría hacerse desde este doble aspecto: por un lado, el de los géneros y su relectura no solo formal, y, por el otro, el aspecto temático a través de la presencia permanente de conflictos aparentemente privados, pero que reflejan una mirada profunda sobre la situación sociopolítica de México esencialmente y de más al sur de Río Grande. Ambas aproximaciones se completan y se necesitan. Pero esto esconde una trampa que no se resolverá aquí. Sucede que la figura del propio Ripstein y su voraz hambre narrativa le escapan a estos parámetros, aunque a veces parecen servirle de escondite. Ripstein es uno de esos pocos cineastas del mundo que ha creado una voz personal, un universo reconocible en la primera toma, en donde, sin embargo, siempre su primera persona está oculta. Es justamente el caso contrario de su maestro Buñuel, o de Fassbinder, con cuya obra comparte algunas características. Sin embargo, en lo que respecta a este aspecto, en ese ocultamiento, esa ausencia indicativa de “yo soy lo que filmo”, el nombre clave sería el de John Ford. No en vano en el reportaje que publicamos y en charlas privadas, Ripstein nombra a John Ford varias veces, y lo señala como uno de los cineastas seminales. Como Ford, pero por caminos formales diametralmente opuestos (nada menos fordiano que la cámara suntuosa y móvil del mexicano, ni que sus personajes impúdicos, aun los que se mueven en espacios de puertas adentro), Ripstein ha llegado a ocultar su primera persona dentro de la narración sin perder por ello ni un gramo de sinceridad o personalidad. Ford diría “yo soy solamente el director”. La afirmación de Ripstein, un poco más contundente, ya que su ocultamiento personal no le impide la irrupción del artificio cinematográfico, podría ser entonces “yo soy el que

filmo". Y allí está, sí, la primera persona de la cámara con sus *travellings* y *paneos* y su adicción al plano secuencia. Esta primera paradoja ripsteiniana le permite el abordaje más descarnado, el más feroz, a temas tabúes como el incesto, el filicidio, la ambigüedad sexual, el autoritarismo familiar y por extensión el político, imprimiéndoles una curiosa distancia que vehiculiza a través del género. Segunda pregunta: ¿es Ripstein un cineasta de géneros? En un primer vistazo a la última parte de su obra, sobre todo a partir de la afortunadísima incorporación de Paz Alicia Garcíadiego como guionista, podría contestarse que sí. Y estos géneros serían preponderantemente el melodrama y la tragedia. Pero si ellos surgen, lo hacen desde la narración como una aparición casi inevitable, como el hogar ideal —aunque cueste hablar de lugar ideal en este caso— para que habiten sus criaturas exacerbadas, con sus pasiones y necesidades viscerales expuestas en el grado más extremo. Desde *El imperio* a *Profundo* la dupla Rip-Paz revisitan los lugares oscuros del melo, le quitan las características edificantes, lo alejan de los valores de la moral burguesa, lo subvierten. En definitiva, lo dan vuelta como a un guante con el que expresamente golpean el rostro de los espectadores, en abierto desaffo. Al mismo tiempo se aprovechan de las posibilidades del melodrama —género tradicional de la cinematografía de su país— para escarbar, como ya indicamos, en el profundo pozo estancado de la sociedad mexicana. En ese sentido sus films son absolutamente políticos, aspecto este último que parece escapárseles a muchos críticos, sobre todo a los europeos. Como estos films no proponen soluciones en lo inmediato, porque están más ocupados en plantear primero los problemas con cada una de sus contradicciones, en una primera lectura pueden parecer terriblemente nihilistas. Mirando un poco más allá, comprendemos que son netamente subversivos. El retrato social que hacen Ripstein y Paz a través de estos melos o melo-tragedias es un llamado total a la destrucción del orden establecido. A decir verdad, no se desprende de ellos tampoco la alternativa de qué un mero cambio de poderes solucionaría las cosas fácilmente. En la obra de Ripstein (inclusive la anterior a Paz Alicia) hay una desconfianza hacia todo tipo de poder alternativo —y esto lo acercaría a cierta idea buñueliana del mundo—, pero si sus personajes vienen con un carga fatalista implícita, digamos de origen, al mostrarnos la trágica aceptación de sus destinos, no impide que se transparente allí un pedido de extrema rebelión. Segunda paradoja ripsteiniana: cuanto más fatalista se vuelve su obra —en *El castillo de la pureza*, en *El lugar sin límites*, ambas muy anteriores al período Paz, y en casi todas las de la guionista—, cuanto más cerrados son los núcleos que trata, se vuelve más abarcador y más libertario, si se me permite la palabra, y no se me escapan las connotaciones anarquistas implícitas. Los elementos del melo exagerados hasta el límite (como según parece ser el caso de *La mujer del puerto*, que no vi pero que me contaron sus autores y sobre la que escribió Quintín en el N° 50) establecen entonces un diálogo —una discusión diría— con el melo tradicional mexicano, como los del Indio Fernández. Y dejan filtrar a través de sus aristas más artificiosas una luz que ilumina los sectores más escondidos de una realidad social inmóvil. Y ahora tenemos que resolver el siguiente punto, apenas señalado unas líneas más arriba: el de la irrupción de la tragedia. La tragedia no se presenta tampoco como una elección a priori, ni siquiera, me atrevo a aventurar, como género en sí mismo. Es un quiebre, un giro de avance en el relato en algunos casos, y en otros es una opción ética y

estética. Una vez subvertido el orden del melodrama, agotadas todas sus opciones, en las que incluso se dejan entrever no pocas pinceladas de un humor negrísimo, pero humor al fin, el paso siguiente es la aparición de lo trágico, de una instancia de destino fatal, que encuentra su resolución en la muerte. Porque al haberle quitado al melodrama tanto su carácter edificante como así también el haber evitado su parodia —no hay en Ripstein atisbos de posmodernidad almodovariana, por ejemplo—, la única instancia liberadora es aquella de la tragedia. Eso le permite a Ripstein, en lo formal, llevar su barroquismo estilístico a una altura mayor, al mismo tiempo que efectúa una suerte de exorcismo final, también radical tanto para sus personajes como para los espectadores. Aunque estos últimos difícilmente puedan olvidarse de la carga dramática con que Ripstein, operísticamente, resuelve las últimas escenas de casi todos los films mencionados. El escalón que lleva del melo a la tragedia en *La reina de la noche*, o del drama familiar con elementos melodramáticos a la catarsis trágica en *Principio y fin*, con su serie de suicidios progresivos, es entonces un paso inevitable siempre. Inclusive en esa suerte de western existencial que es *Tiempo de morir*, donde el fatalismo está planteado desde un principio (proveniente en gran medida de la pluma de García Márquez) con esa muerte anunciada en cada centímetro de celuloide, y cuando finalmente ocurre el postergado duelo y muerte del protagonista, esta asume características de épica trágica. En *El lugar sin límites*, si bien la persecución y el aniquilamiento del travesti no pueden verse como un alivio —en una escena de una violencia impresionante—, el tono trágico que esta alcanza repentinamente hace cambiar de perspectiva a todo el resto del film. Todos estos puntos, que merecerían un desarrollo mayor, son obviamente provisionales, ya que (como dijimos) estamos hablando de una obra más extensa, gran parte de la cual, como no hemos visto, tal vez nos cambie la perspectiva, aunque creo que no radicalmente. Quedan muchos ítems para desarrollar: la circularidad de las situaciones, la elección de espacios claustrofóbicos, la preferencia por la adaptación de obras literarias disímiles entre sí con la ayuda de prestigiosos escritores latinoamericanos —obras de Donoso, Silvina Ocampo, Juan Rulfo, colaboraciones de Manuel Puig, Carlos Fuentes, Carlos Castañón, García Márquez y, por supuesto, la inefable Paz Alicia Garcíadiego—, la absoluta pureza cinematográfica de estas adaptaciones, la sorprendente elección de sus actores, la coherencia interna de un film a otro, sobre todo en la última década (también conocida como la década Paz). Este último punto se ilustra bien en el reportaje que aquí se publica. El propósito de esta nota no es exhaustivo ni determinante. Solo trata de presentar algunas de las razones por las cuales creemos quienes hacemos este dossier —inclusive con opiniones divergentes respecto de los modos de aproximarnos a sus films— que la obra de Ripstein es (desde la desaparición de, digamos, Glauber Rocha) una de las más importantes y ricas dentro del panorama del cine latinoamericano y por qué no mundial. Por potencia, originalidad, intransigencia, talento y pasión narrativa. Ojalá estas líneas despierten la curiosidad de nuestros lectores. Y que el rumor que escuchamos acerca de la posibilidad de estreno de al menos *La reina de la noche*, *Principio y fin* y la recientemente galardonada en la Habana *Profundo carmesí* sea mucho más que un rumor, y como en las películas de Ripstein, se vuelva fatalmente inevitable. Felizmente inevitable, en este caso. ■

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

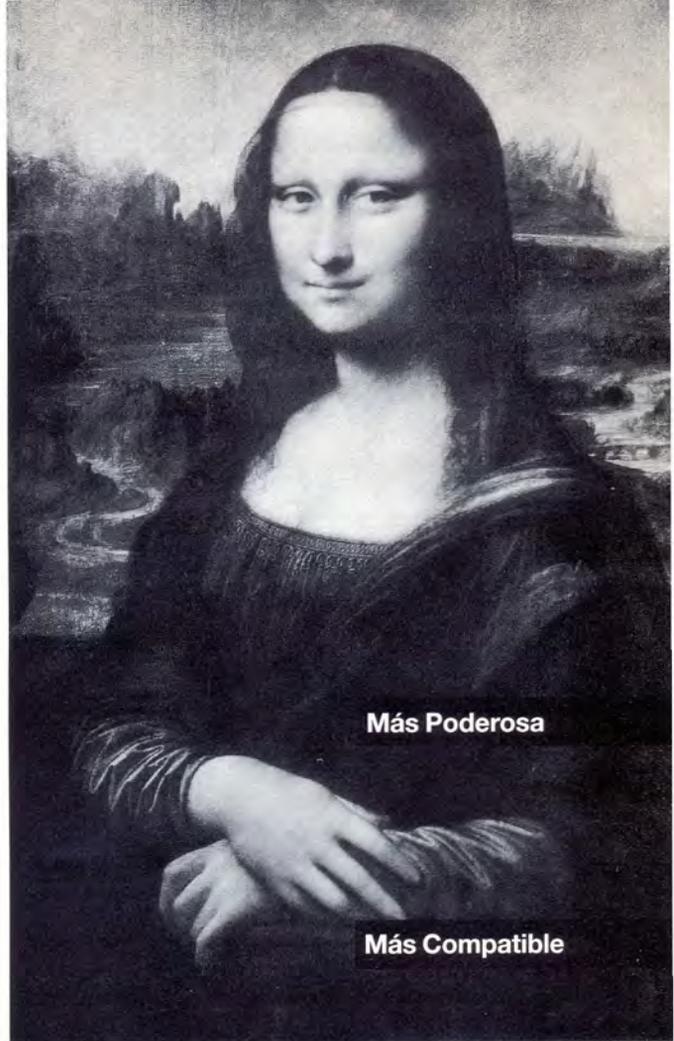
Datamac Argentina

Llame Gratis: 0-800-44MAC

Línea Directa: 314-1212



www.latinamerica.apple.com
e-mail: info@datamac.com.ar



Más Poderosa

Más Compatible

**MAXIMA
Conectividad**

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

Más Fácil de Usar

**MAXIMA
Integración**



Macintosh

Los sueños de los Ripstein

por Quintín

Enfrentarse con el cine de Arturo Ripstein es un asunto complicado. No se parece a nada. Digo él Ripstein no se parece a nada y no hay más que ver la foto. Ni tampoco su mujer que tiene raro hasta el nombre. Con este comienzo confanzudo no hago más que seguir una tradición que no es invento mío. Hay un par de libros sobre Ripstein. Uno de entrevistas de Emilio García Riera. Otro de cartas de Manuel Pérez Estremera. Y ambos se parecen hasta en el apellido. Pero sobre todo se parecen porque hablan con el director como amigos casi diría como chanchos y hasta es posible que lo sean (amigos que no chanchos). He llegado a sospechar que ambos críticos eran la misma persona cuando es posible que se odien entre sí pero los dos son amigos de Ripstein si es que son dos. Luego apareció un número de la revista *Nosferatu* dedicado a Ripstein que me lo regaló el propio Ripstein en Mar del Plata y lo perdí. También le regaló uno a Ricagno que se lo pedí prestado pero ahora lo necesita porque a esta misma hora también está escribiendo sobre Ripstein tal vez estas mismas palabras. Los dos ejemplares de *Nosferatu* también se parecen entre sí y todo esto es demasiado sospechoso. Porque los redactores de *Nosferatu* también hablan de Ripstein y de Paz con excesiva confianza al menos eso creo porque no lo tengo a mano porque me lo sacó Ricagno para escribir esto mismo. Sin embargo recuerdo que allí había una nota de Paulo Antonio Paranaguá que es una persona seria y jamás se toma libertades por escrito. Paranaguá me dijo que está por escribir un libro sobre Ripstein que por el maleficio imperante tal vez se parezca a los otros libros sobre Ripstein y se tome confianzas que no acostumbra. Y también tengo un artículo aparecido en una revista canadiense de Monica Haïm que es profesora y vive en Montreal que fue jurado conmigo en Amsterdam y que nos lo envió gentilmente y que es también una persona seria excepto cuando sale de juerga. Deberíamos haber publicado ese artículo pero no llegamos con la traducción porque como Monica es profesora y canadiense quería revisarla aunque sospecho que al traducirlo sus eruditos comentarios sobre la relación de Ripstein con el melodrama se habrían transformado en frases tales como la loca de Paz y el borracho de Arturo... Y también salieron varios artículos sobre Ripstein en la revista *Positif* pero como en esa revista todos los artículos se

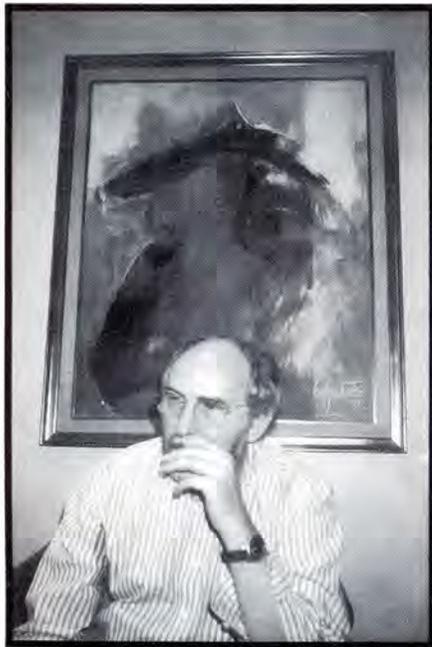
parecen no podemos salir de dudas. La duda expresada claramente dice que todos los artículos sobre Ripstein los escribe Ripstein (o Paz que es la que escribe). Incluso hay un par de críticos mexicanos que hablan pestes de Paz y Arturo y hasta hay algunos que editan una revista para perseguir a Ripstein. Pero eso de editar revistas para perseguir a la gente solo pasa en la Argentina así que la revista y los críticos opositores deben ser otro invento del matrimonio Ripstein para justificar el afecto confanzudo de los otros críticos que también son un invento de los Ripstein. Así que este artículo también lo está escribiendo Ripstein que a todos nos guía teledirigidamente porque acaso no lo saben pero Paz es espiritista y Ripstein es telépata y basta ver el ceño fruncido que tiene para darse cuenta de que se está concentrando porque en Nepal están escribiendo un artículo sobre Ripstein que debe salir con las familiaridades del caso porque si no no sería un artículo sobre Ripstein. Pero por algo han de parecerse los libros sobre Ripstein y los artículos sobre Ripstein que no solo porque Ripstein así lo quiere y lo fomenta sino porque el cine de Ripstein inspira a los unos a hacerse amigos de Ripstein y a los otros a perseguir a Ripstein y eso es porque el cine latinoamericano no está preparado para gente como Ripstein y los críticos no estamos preparados para películas como las de Ripstein que no se parecen a nada. Porque no hay nadie en estos territorios que ande por los festivales con una obra sostenida y menos aun con cinco películas seguidas que hizo con su mujer que son más de lo mismo cuando ni siquiera hay más de eso mismo. Porque no hay nadie que filme con tal maestría por ahí pero sobre todo porque tener maestría por aquí no es lo mismo que tener maestría en otra parte. Porque la maestría en otra parte se compara con otras maestrías y así salen las críticas y los estudios y los artículos y los libros que le van diciendo al maestro de qué va su maestría pero acá el maestro tiene que hacerse cargo de su maestría y defenderla y si es preciso decir él mismo de qué se trata y aun llegado el caso exagerarla y soplarles a los críticos porque estamos en Latinoamérica y no hay maestros y casi no hay críticos y a los que no son de Latinoamérica también hay que soplarles porque no creen que haya maestros en Latinoamérica aparte de Glauber Rocha y tal vez no los haya y si no pregunténle a Leonardo



El lugar sin límites

Favio que despierta menos atención que otros que son mucho menos maestros que él pero mejor no hablemos del asunto porque estos son rencores argentinos y acá se trata de este señor mexicano y su esposa que seguro sospechan de Leonardo Favio porque es peronista. Y por eso es que la gente anda hablando de melodramas y tratando de encontrarle a Ripstein las raíces en el cine mexicano que debe tenerlas pero si a algo no se parecen las películas de Ripstein es a las películas mexicanas. Y por lo tanto es el propio Ripstein el que habla con más propiedad del propio cine o mejor dicho la propia Paz que habla con más propiedad del cine del propio Ripstein que su propio Ripstein. Porque Paz le dice que su cine debe ser un cine propiamente mexicano y entonces Ripstein va y hace cine mexicano pero el México que aparece en las primeras películas de Ripstein no es el mismo México que aparece en las últimas películas de Ripstein a pesar de que Ripstein es el mismo Ripstein. Por eso es complicado hablar del cine de Ripstein. Y porque estamos en Latinoamérica y las películas de Ripstein no se estrenan y uno debe ver una parte y esa parte toda junta y no es casi posible que un ser humano porque los críticos son casi seres humanos pueda deglutir tantas tragedias suicidios incestos asesinatos y planos secuencia todos juntos y deducir en poco tiempo las constantes del sistema cinematográfico de Ripstein aparte de las tragedias suicidios incestos asesinatos y planos secuencia y soportar a todos esos personajes que son hijos de Paz acaso incestuosos pero reconocidos legalmente por Ripstein aunque no se le ocurriría invitarlos a comer en su casa y que encima tal vez se parezcan a Paz o al propio Ripstein

por raro que parezca porque son hijos de Paz y Ripstein no los quiere en su casa. Ni averiguar por qué en algunos casos parece que esos hijos de Paz y en casos anteriores de otra gente parecen atrapados en las páginas de un libro de literatura latinoamericana y en otros casos esos mismos hijos de Paz y de otra gente logran evadirse de su destino de letra impresa y alcanzan momentos maravillosos de libertad como personajes cinematográficos y hacen parecer maravillosos a los actores que no son hijos de Paz ni de Ripstein. Y todo esto debe ser porque Ripstein y Paz se han inventado estos nuevos hijos para jugar con ellos y que su vida sea diferente a la vida que tenían con sus otros hijos o diferente a la vida de los otros directores latinoamericanos con sus guionistas y sus hijos. Y esto es lo que hace que sea difícil enfrentarse con el cine de este señor mexicano y su señora mexicana porque eso que han inventado viene todo junto en el mismo paquete que incluye la vida de sus hijos y su vida y la manera que han elegido de aparecerse en nuestra vida propia que hace que antes de decir cosas tales como que El castillo de la pureza nos parece una burrada y El lugar sin límites una obra maestra y contradecirlo y pensar desde allí el resto de las obras con Paz y sin ella prefiramos que Ripstein nos sople para no romper el encantamiento que él y su esposa espiritista han forjado con un amor que nos incluye a todos porque todos somos en definitiva un invento de los Ripstein que han decidido incluirnos en sus juegos para que la vida sea distinta porque alguien tenía que soñarnos alguna vez porque nuestros juegos son sueños de otros en los que no cabemos porque estamos en Latinoamérica y nadie sueña por nosotros y nosotros tampoco soñamos. ■



Entrevista a Arturo Ripstein
y Paz Alicia Garcíadiego

México insurgente

Arturo Ripstein y Paz Alicia Garcíadiego tienen varias cosas en común: son mexicanos, simpatiquísimos y están casados entre sí. Se diferencian en sus profesiones: Ripstein es director y Paz Alicia, guionista. Para que esto no signifique un problema en su relación, desde hace una década, Paz Alicia escribe lo que Arturo dirige. Nuestra idea era publicar una entrevista a cada uno. Ana Amado cumplió con su parte: entrevistó a la guionista en Buenos Aires antes de que esta viajara a Mar del Plata. Allí, durante el transcurso del Festival, tratamos de hacer lo mismo con Ripstein. Lo logramos, pero no quiso saber nada con abrir la boca sin su mujer adelante. Pollerudo. Así que aquí van las entrevistas, primero al magnífico dúo y luego a la guionista.

Arturo Ripstein: Yo soy como Ford, quien cuando le hacían preguntas complicadas decía: "Yo soy solo el director, eso pregúnteselo al guionista". **No sos muy querido en México, ¿a qué lo atribuí?**

AR: Vivimos en países caníbales. Vasconcelos alguna vez dijo que en México te perdonan todo menos el talento. Estoy convencido de que hay algún joven en Chihuahua que quiere ser novelista pero que da su vida por mi muerte. Y los críticos ya no son críticos, son enemigos. La crisis no es solo de la producción y la economía sino también de la crítica. Emilio García Riera (uno de los fundadores de la crítica seria en México) y su grupo Nuevo Cine le dan un nuevo giro a esta situación, gracias a un viejo crítico que se llama Francisco Piña, un viejo español refugiado que realmente le da coherencia a la crítica. Una vez se le acercan unos jóvenes y le preguntan qué le había parecido una película. Piña dice que le gustó, y los jóvenes le dicen: "¿Pero no le pareció un poco lenta?" Piña se les queda mirando seriamente y les dice: "Bueno, es que yo no tenía prisa". García Riera funda una crítica muy seria y tiene un grupo de jóvenes discípulos que, como buenos Frankenstein, se vuelven contra él. Entonces las películas que él avala son destrozadas por el otro grupo. Así ha sido, y finalmente las víctimas somos nosotros. Son enemigos haga lo que haga, puedo hacer *El acorazado Potemkin*, *Clash by Night*, puedo hacer la película que sea y será demolida sistemáticamente.

Paz Alicia Garcíadiego: Además, con mentiras flagrantes. Como que *La mujer del puerto* es una película financiada por el Estado mexicano, cuando estuvo financiada por un productor independiente. El Estado la prohibió.

AR: El Estado dijo: "Esta película no solo no la haremos nosotros, sino que si se hace estaremos en contra". A mí me

da lo mismo que las películas le gusten o no a un crítico, finalmente es su derecho. Si le gusta la película, magnífico; si no, qué le vamos a hacer. No soy un caso aislado; también demolió a Guillermo de Toro, a Carlos Carreras. Pero cuando el ataque viene por otros flancos, no hay manera de responder a eso. Solo con serenidad y apelación.

La mejor revancha es que sos uno de los pocos que ha accedido al selecto club de cineastas latinoamericanos que han sido elogiados y casi venerados en Europa en los últimos años.

AR: Magnífica revancha.

PAG: Hay acusaciones concretas de que se compran los artículos de *Cahiers du cinéma*. El otro día, después de una conferencia de prensa, afuerita le dije al periodista: "En este instante dime qué pruebas tienes de los premios comprados en dinero o en especie". Y se me quedó mudo. "Te doy un minuto para que me digas a qué películas te refieres y con qué pruebas. Si no me lo dices, te acuso públicamente de poco hombre, mentiroso". Corre el minuto y delante de todos le dije: "Eres mentiroso y poco hombre".

AR: Si México tuviera la opción de comprar premios en algún lado, compraría los del fútbol.

¿En ningún momento se te ocurrió la idea de irte de México?

AR: No, las críticas nunca me han impedido seguir con mi trabajo. Ni me han disminuido o aumentado el público. Porque no tengo.

¿En Europa se estrenaron comercialmente tus últimas películas?

AR: Sí. Las últimas cuatro: *Principio y fin*, *La mujer del puerto*, *La reina de la noche* y *Profundo carmesí*. Estrenos afortunadísimos, además.

¿Por qué pensás que te admiran en Europa?

AR: No sé, será que padecen de un exquisito buen gusto, son víctimas del buen gusto.

Tal vez el buen recibimiento en Europa tiene que ver con que tu cine no participa de las características exóticas de latinoamericanismo for export ni del cliché, que hay una especie de distanciamiento esencial que los sorprende.

AR: Es complicado porque somos demasiado cercanos para ser exóticos, pero lo suficientemente lejanos para ser ajenos. Entonces la posibilidad de esta mezcla, a lo mejor, funciona.

En general, la última etapa de tu obra queda como una relectura del melodrama. Lo que noto es que no te lo planteás, que el melodrama surge espontáneamente de la historia.

AR: Es exactamente cierto, de pronto me he visto en los últimos meses como uno de los defensores del melodrama, como si necesitara alguna defensa, como si el melodrama solamente produjera productos lamentables. Porque de pronto se me ha clasificado como un director de melodramas. Pero no hago un planteamiento previo; no nos sentamos y decimos: "Bueno, ahora vamos a hacer un melodrama con estas características".

PAG: Creo que la elección del género tiene mucho que ver con la estructura de la sociedad mexicana. Es una sociedad que se ha fosilizado tanto en los últimos 70 años, que ha impedido la formación de otros espacios de discusión que no sean el espacio íntimo, el de la familia, el de puertas adentro, donde ocurren las cuestiones familiares y lo amoroso. Eso hace que la clave natural para hablar de tres generaciones después propenda al melodrama, porque es su espacio. En la sociedad mexicana la discusión de lo público está muy pauperizada. Por eso cuando uno

afronta un tema, lo afronta con sus cuerdas vocales y las cuerdas vocales que tenemos allá en México son las del melodrama. Pero no es una elección, es el suelo en el que creciste, es el tono de voz que te da la sociedad.

Se notan también referencias al esperpento español.

AR: Lo que pasa es que México se le parece mucho. En España se buscaba este tipo de situación y se la encontraba; en México es prácticamente inevitable. Buñuel es el único cineasta que llega a México y encuentra un espíritu nacional verdadero. México ha derrotado a todos los cineastas; no hablo de cineastas de poca monta, hablo de Eisenstein, de John Ford, de Joseph Losey. Como es un país enormemente fotografiable, uno tiende a quedarse por encima. Buñuel llega y busca según su formación, que viene del surrealismo serio, este tipo de situaciones que son frecuentes en México y que no podemos evitarlas. Ahora, el esperpento español sí tiene una estructura y un sentido. En México tiene origen y pasaporte, tiene nacionalidad, tiene ficha. Breton contaba que cuando llegó a México, como tardaban en ir a recibirlo, se metió en una cantina a tomar un trago. Entonces se le acerca un borracho a molestarlo, Breton se le queda mirando sin decir nada; de pronto sale otro a defender a Breton, se arma un lío, se dan de bofetadas y Breton no ha dicho una sola palabra. Está sentado, atacado por uno y defendido por otro, que no lo conocen, que no tienen la más remota idea de quién es. Antonin Artaud llega a México y se siente como en casa. Lo llevan a Artaud a Garibaldi para que le toquen la mariachis; uno de los jóvenes dice: "Tenemos al gran escritor Antonin Artaud, dedíquense una canción". El mariachi dice: "Esta próxima canción va dedicada al famoso escritor Totonín Totó". Esa es la cara del país. El esperpento es la máscara nuestra. México es un país lleno de máscaras y un país lleno de máscaras es un país esperpéntico.

Ciertas variantes de humor negro, el caso concreto del falso paralítico en silla de ruedas de *El imperio de la fortuna*, recuerdan a Azcona.

¿Esa clase de humor es propiamente mexicana o se filtra también una influencia española?

AR: La ventaja de las influencias es que están ahí, no son particularmente conscientes, te salen en cualquier momento.

PAG: Ese elemento no está en el cuento de Rulfo. En el caso de *El imperio de la fortuna*, tuvimos un problema que para mí era terrible y era lidiar con el realismo mágico. Yo odio el realismo mágico en el cine. El realismo mágico en literatura normalmente me gusta, pero no en el cine, me parece que son dos lenguajes incompatibles. Traté de diluirlo agregando psicología a los personajes. Tratamos de mantener un tono para que el realismo mágico estuviera ahí pero no se notara. La cojera del tipo funcionaba como un

elemento de humor añadido para suavizar el realismo mágico.

En ustedes parece haber permanentes contrapesos. Hablamos de psicología, pero si hay películas que no pueden llamarse psicologistas son las de ustedes, donde uno no acaba de conocer del todo a los personajes.

AR: Hay algo más. Paz fue criada por las monjas y yo soy judío; entonces Paz mete el pecado y yo la culpa; Paz mete la psicología y yo la quito. Nunca he entendido este asunto de psicologizar personajes. Desde mi primer trabajo con García Márquez, cuando nos sentamos y dijimos: "Bueno, vamos a contar la historia de por qué los personajes llegaron a este momento". Yo tenía veinte años entonces, y le dije: "Si yo no tengo la más remota idea de cómo es mi psicología, con la que he vivido veinte años, ¿cómo voy a saber la de un señor tan mayor de 45?" Entonces esto siempre se elimina en las películas. Ahora, a mí me importa mucho que esté en el guión para que todos estemos de acuerdo en qué es lo que está pasando.

PAG: Acá hubo un problema semántico. Cuando yo decía psicología decía interioridad de los personajes.

Argentina es un país mucho más psicoanalizado, "psicología" tiene una carga psicoanalítica. Yo me refería a sentimientos internos, interioridad, no consecuencia, no causa-efecto. En el realismo mágico los personajes no tienen interioridad, actúan a partir de un prototipo, no tienen contradicciones.

AR: Pero son personajes perfectos.

Nuestras películas son poliédricas, eso sí lo buscamos siempre. No creo en la unicidad, creo en la multiplicidad. Siempre trabajo las posibilidades de los personajes con sus contrarios.

¿En qué se modifica tu obra a partir de la incorporación de Paz como guionista?

AR: Yo he trabajado con una lista de espléndidos escritores: García Márquez, Carlos Fuentes, Puig, Vicente Leñero, José Emilio Pacheco, Julio Alejandro, Navarro, Rulfo; con montones. Pero en el momento en que trabajo con Paz Alicia lo que ocurre es que las situaciones, la atmósfera y los personajes se me vuelven densos. El cambio está en que ya conozco el oficio y entonces no se me interpone en el relato, no hay la ansiedad de contar todo lo que me importa en la vida en una sola película. Hay balance. Entonces cuando el oficio se me vuelve fácil, lo que encuentro es una densidad en los guiones de Paz. Cuando la conocí me contaba historias minuciosamente relatadas. Yo iba a un lado y ella me preguntaba cómo había sido la fiesta, cómo era la casa, cómo eran las alfombras. Yo le dije ahí: "Tú serías buena escritora de cine para mí, porque les das sentido, circunstancia y peso a las cosas. Sus guiones están minuciosamente escritos: vestuario, atmósfera, luz, características de los personajes; en fin, hasta cosas que no se filman pero que ayudan a que todo el

equipo conozca qué película estamos haciendo. La diferencia fundamental está en el peso y en la densidad.

PAG: Yo empecé con él y como obviamente soy desinhibida y tenía el aplomo de los ignorantes, de los que empiezan, mis personajes son muy, muy extremos a partir de mi desinhibición. Como son así, lo obligan soltarse emocionalmente. A partir de que empiezo a trabajar contigo la diferencia es que te sueltas el pelo emotivamente con los personajes.

¿Ustedes quieren a los personajes?

AR: Muchísimo, pero yo no los invitaría a cenar conmigo. De alguna manera filmo las cosas que más me asustan. Los trabajos que hemos hecho juntos han sido a partir del cine como revancha, del cine como pánico. Yo soy optimista fundamentalmente por terror. Yo quisiera que las cosas funcionaran y todo estuviera bien pero por pánico, no por conocimiento, ni por pensar. El terror es uno de mis motores, entonces filmo personajes que me asustan muchísimo. Te repito, los quiero mucho, pero no los invitaría a mi casa.

PAG: Mi personaje favorito de los que he escrito es la madre de *La reina de la noche*. Yo soy esa madre, vamos, yo soy la madre que pinto, no la hija que recibe. Cuando escribo, los personajes con los que me identifico, las madres terribles, soy yo. Son mis personajes más cercanos.

AR: Tú tienes más problemas con tu madre que yo con la mía, ciertamente. En *La mujer del puerto* hay una frase en la que una madre dice "uno tiene hijos nada más para odiarlos". Yo llevé ese día a mis hijos a la filmación para que vieran [risas]. Es cercano.

En *Profundo carmesí* la mujer abandona a los hijos y Quintín me decía que en la otra versión que se filmó la mujer no tenía hijos.

PAG: Yo me basé en la historia real. Ella tenía hijos y se los dan a la mamá, luego los manda a un asilo, se los regresan, etc. Yo podía haberlo obviado, pero necesitaba exactamente un hilo de comunicación con un personaje que luego va a matar a una niña; entonces, para comprenderla y que no sea una asesina cruel, hay que tener en cuenta lo que le pesa a ella la maternidad, la ambivalencia que tiene al respecto. Yo quería que al final, cuando los matan, sintiéramos compasión por la gorda, una gorda que acaba de matar a una niña. La única manera de lograrlo es ver que la gorda es madre y que sufre cuando deja a sus hijos. Y además mata a la niña por amor, la mata como madre, porque la ve llorando, destrozada, porque sabe que ella es mala madre, es a partir de un sentimiento materno.

Esta situación de *Profundo carmesí* parecía la otra cara de *La reina de la noche*, como si la gorda fuera la continuidad de la otra madre que da a sus hijos. Son situaciones que se complementan.

PAG: Yo no me había dado cuenta de la eutanasia hasta ahora que les estoy contando a ustedes. Uno escribe y no se

da cuenta. Esa relación de amor/odio de la madre de *La reina de la noche* es la misma que tiene la gorda con sus hijos, la misma que la lleva a matar a la niña. Al hacerlo está asesinando su último nexo con la vida. Es el momento en que cumple su sentencia de muerte, que está firmada desde que dejó a los niños.

El único final de tus películas que no me gusta es el de *Tiempo de morir*. Justamente porque quiero que termine bien; en cambio, las otras me parece que no pueden terminar de otro modo y la muerte de los personajes es catártica, liberadora.

AR: Sí, son esas muertes luminosas. **En *Tiempo de morir* esto no sucede.**

AR: De *Tiempo de morir* a la fecha han pasado más de treinta años, de modo que la mirada es otra. Lo que hay allí son una serie de elementos embrionarios que después evidentemente yo desarrollaría.

A mí me cuesta pensar estos finales como liberadores ya que son consecuencia de una imposibilidad de vivir, sobre todo de vivir en pareja, de vivir socialmente, donde la consecuencia inevitable es la muerte. Me parece un pesimismo existencial muy marcado.

AR: Finalmente es un pesimismo cinematográfico. De alguna manera es oponerse al cine concesivo y light. Es tomar otra posición frente a lo que es el cine, a lo que son los espectadores. A mí de alguna manera me conmueven estas cosas y las quiero compartir con mis espectadores. También quizás haya un pesimismo fundamental porque vivimos en un mundo que lo propicia absolutamente. Leer los periódicos es un ejercicio cotidiano del horror. Entonces un pesimismo existencial es prácticamente inevitable para mí.

PAG: El cine es una revancha, el arte necesita socavar el mundo existente, su obligación es destruir el mundo existente, la sociedad tal cual es, lo cual incluye la familia, el concepto de pareja, lo amoroso. Ambos estamos convencidos de que el amor y el odio son exactamente lo mismo, ni siquiera son una cara de la misma moneda, sino que conviven y cohabitan al mismo tiempo. El tiene una tesis que dice que uno se desenamora exactamente por las mismas razones por las que se enamora. Tú conoces a una muchacha que es vivaz, vital, llena de energía y de opiniones, está viva y te enamoras de ella por esas razones; cuatro años después vas a empezar a odiarla no porque dejó de ser así, sino porque su vivacidad se vuelve ruidosa, es estruendosa, opina de todo. La odias por vivaz, llena de energía y llena de vida. Ahora, cuando hay un destino, caemos en el terreno de la tragedia. El final va a ser necesariamente la muerte del protagonista, física o moral. En las últimas cinco películas hemos matado a todos nuestros protagonistas y pensamos seguir matándolos.

AR: Sí, para no tener que invitarlos a cenar.

PAG: En *Mentiras piadosas* el personaje que dejamos vivo es prácticamente un cadáver de sí mismo.

AR: Allí es donde encuentro la belleza. Finalmente el arte también tiende a la belleza y a la poesía, y ya son pretensiones elevadísimas a las cuales probablemente yo no acceda, pero por ahí es el camino.

El público vivió el comienzo de *Profundo carmesí* festejando cada chiste. A partir del primer asesinato se produjo un silencio, la sala quedó en un estado de espanto. Con *La mujer del puerto* también tienen un récord.

PAG: Con *La mujer del puerto* llevamos ahorita en España dos desmayados y un infartado; el infartado se recuperó. Pero *La mujer del puerto* está llena de sentido del humor. Cuando la escribíamos nos cagábamos de risa, yo la sigo viendo y me sigo riendo. Tiene un momento terrible, sí. En *Profundo carmesí* tenía que jugar más con las muertes porque como son asesinatos, cualquier espectador con dos kilómetros andados en cine prevé que van a matar a esas mujeres, no es un elemento sorpresa, y son tres situaciones muy idénticas. Entonces el chiste era modificar el tono en que se cuentan: el primero como farsa, el segundo como comedia y el tercero es el que nos permite el paso a la tragedia.

¿Podés contar un poco cómo fue tu relación con Manuel Puig?

AR: Fue muy difícil. A mí me parecía el escritor ideal para hacer la adaptación de *El lugar sin límites*, la novela de Donoso. No figuró en los créditos porque no quiso. Ahora, la primera versión de Manuel Puig me desagradó profundamente, entonces fui con un par de amigos escritores, para que me ayudaran a hacer una serie de modificaciones y lograr la coherencia que yo necesitaba. Tuvo que modificarse el guión para que fuera viable la película porque yo conocía las posibilidades de producción, había una serie de limitaciones económicas. Finalmente Puig no quiso firmar. Pienso que fue porque en el cine mexicano el trato a los homosexuales siempre ha sido muy de caricatura: cómicos de bigote enhiesto que se disfrazan de lagarterana y salen de loquitas. Puig no sabía bien cómo iba a tratar a este personaje y me imagino que decidió no firmar antes de ver. Uno no firma viendo, uno se arriesga antes. Cuando la película empezó a tener cierta relevancia, Puig quería que hiciéramos nuevamente los créditos para poner su nombre. Pero estaban él y otros tres más. No quiso hacerlo nunca y se dedicó a decir por todos lados que era el autor del guión. Y lo era, pero no el único. Los aciertos de Puig fueron buenos pero la relación fue tensa. Cuando hicimos *El otro*, quería que volviéramos hacer los créditos para quitar su nombre; entonces Puig era como la gata Flora.

En *El lugar sin límites* y *La reina de la noche*, el personaje central es

homosexual o bisexual. En ambas hay una mayor libertad asociada a los personajes, ¿eso también ocurre en la sociedad mexicana?

AR: No necesariamente dentro de la sociedad mexicana, mis películas están muy lejos de ese tipo de consideración. No creo que el cine sea antropología ni sociología ni pedagogía. Lo que pasa con los personajes homosexuales es que las dualidades están muy a flor de piel. Esta opción que a mí me gusta tanto de darles vuelta a las cosas lentamente, en el caso de la opción doble de sexualidad lo vuelve muy inmediato y le da más aire.

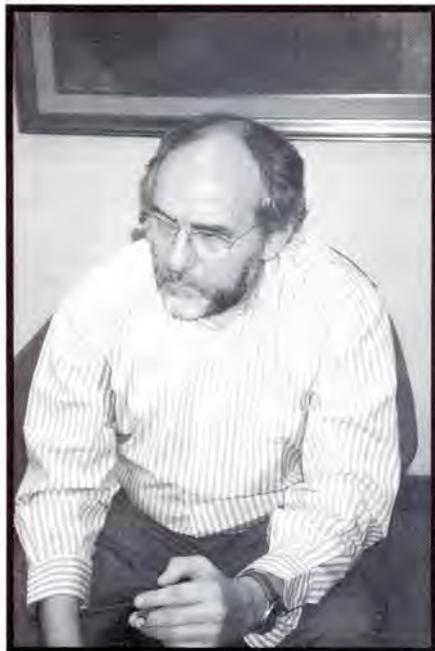
Hay un personaje al que decididamente uno no puede querer en *El lugar sin límites*: el cuñado. Es esencialmente maligno, casi como el farmacéutico de *Madame Bovary*. Es una excepción interesante a esta gama de personajes.

AR: Es que el cuñado es la razón, la moral, es la carga de comportamientos como están determinados por el libro. Entonces es el personaje que piensa con cierta frialdad y comete las mayores atrocidades. Este personaje es el orden. La sociedad domestica las fuerzas de uno y el amor es una de las pasiones más violentas posibles, porque es la opción más transgresora de todas. El orden aniquila todas estas opciones. El orden es como los entrenadores de animales: domestica, y a mí eso no me gusta.

En tus últimas películas hay una utilización sistemática del plano secuencia.

AR: Ya desde *Tiempo de morir* había utilizado una serie de planos secuencia. Allí empezaba a buscar ese tipo de cosas. Yo soy hijo del cineclub, entonces de alguna manera en esa película estaban todas mis inquietudes de ese momento, las influencias de películas de Welles, Fritz Lang, Ford. Después uno encuentra su voz, se resigna a encontrarla y es una ventaja. Cuando estábamos haciendo *Mentiras piadosas* Paz y yo intentábamos ver de qué se trataba en una palabra. En ese caso eran los celos. Los celos son una emoción que se retroalimenta, que se muerde la cola, una emoción circular. Entonces decidí filmarla de modo que eso sea lo que determine la historia. Encontré en los planos largos más opciones de libertad, más posibilidades de acercarme a decir la verdad. Los planos largos me evitan las aristas, el malabarismo y la prestidigitación que produce de alguna manera el montaje. Hacer todo en un plano unívoco en donde hay un solo punto de vista aportaba más verosimilitud a la situación, la circunstancia, la atmósfera determinada por los personajes y su relación inmediata con ellos mismos y con los demás. Por ahí encuentro yo que mi voz surge. Me importa muchísimo filmar el tiempo y el tiempo solamente es posible sin cortes.

[Ripstein va a atender el teléfono. Nos quedamos con Paz.]



La reina de la noche la iba a hacer un director norteamericano, Jeremiah Chechik

PAG: Afortunadamente no la hizo. Chechik quería una película del México profundo y yo odio el México profundo contado así. No encontraba la manera de ligarme a la historia de Lucha Reyes, y eso que a mí me encantan los suicidios, es una atracción fatal que tengo. De repente me viene a ver una supuesta pariente de Lucha Reyes. Era una mujer de clase muy baja, acompañada por una hija que tenía cara de puta callejera, y quería sacarme dinero. Para ella yo era gente de cine y debía pensar que tenía mucha plata. Llega y me dice: yo lavo y plancho, véame los callos, tengo cataratas. Entonces le expliqué que yo era asalariada, que mí me pagaban, que se había hecho una investigación y yo nada más organizaba los datos. En ese momento veo que la mujer empalidece y dice: "Bueno, qué prisa, ya es tarde, nos vamos", y salen ambas como alma que lleva el diablo. Después me di cuenta de qué había pasado: ellas eran putas, igual que la madre de Lucha Reyes, que era una madame de un burdel. Para esta mujer, el único significado de una investigación es judicial. Pensaba que era la policía la que había investigado. En esa entrevista, para probarme el parentesco, me enseñó un nogalito con una fotografía de la madre de Lucha Reyes: una mujer con una mirada terrible, unos ojitos negros, sin dientes y una pañoleta apretada. Cuando vi a la madre, encontré el hilo para llevar a Lucha a la muerte. Tuve a la madre y tuve la causa del suicidio, la causa mía, vamos, la Lucha Reyes real murió vaya a saber por qué. Tuve la secuencia final, que era la que yo quería contar: una madre a la que la alivia la muerte del hijo. La paternidad es mucho más liviana. La maternidad es una especie de sino maldito por el cual uno ama profundamente al objeto que más dolores causa. Nada causa tanto dolor

en la vida como un hijo, uno sufre porque al niño le va mal en la escuela, y sabes que el alivio se va a ir en el momento en que tú te mueras, o en el momento —oh, terrible confesión— en el que él se muera. En ese momento la carga de dolor se diluye. Tú quieres lo mejor para el niño, y querer lo mejor para él es literalmente dolor físico. Para mí, que quiero mucho a mis hijas y por eso lo siento. A partir de esa relación conflictiva de una madre que al ver el dolor de la hija la prefiere muerta, construí toda la película. Lo que le pase a Lucha Reyes no importa, lo que importa es el desencuentro con la madre, la búsqueda desesperada de la madre para darle sosiego. Uno para los hijos no quiere felicidad, para los hijos lo que uno desea es tranquilidad; que no sean inmensamente felices porque la felicidad conlleva dolor, sino que estén tranquilos. Una desea un amante maldito para una, pero para la hija quiere un buen ingeniero, un buen padre de familia que le dé una vida tranquila. Esas son las madres. Arturo planeó toda la película para esa secuencia en donde hay incluso un giro cromático, virando casi al blanco y negro, al tono escueto, al tono de tragedia.

[*Vuelve Ripstein.*]

Decíamos que vos sos una especie de Fassbinder mexicano por lo del melodrama y la distancia, la idea del suicidio y demás. Pero creo que hay otro punto que te conecta con él. ¿Cómo trabajás con los actores?

AR: Muy de cerca. Normalmente hacemos un par de semanas de ensayos en mesa, en donde Paz y yo explicamos de qué va la película, qué es lo que nos hizo determinar que los personajes fueran de este modo o de otro. Se les deja el guión y empiezan a darse cuenta con más precisión de cómo es cada uno de los personajes. Entonces descubren cosas que uno no había percibido. Los ensayos son básicamente conversaciones, la actuación supone saber escuchar al otro y hay que saber balancear los ritmos. En los ensayos uno se entera de cuál es el entrenamiento de cada uno y qué van a hacer con respecto al personaje que se quiere mostrar. Hay ensayos muy precisos pero no de movimiento, los movimientos después van a determinar qué cara ponen y qué cosas hacen, cómo dicen los diálogos, a qué velocidad y en qué tono. Trabajo muy, muy de cerca, soy un director controlador.

PAG: Yo le platicué el otro día de Lucía Muñoz.

AR: Lucía Muñoz, que es la hermanita de *Principio y fin*, no es una primera actriz, era la hermana de mi asistente, que amenazó con matarme durante el rodaje, porque para sacarle las emociones a esa flor tenía uno que convulsionarla. Entonces la chica se dedicó a la convulsión durante toda la película. No es por ser un poco ogro, es que en México se filman las películas en un promedio de cinco semanas. Es muy poco tiempo, así que tienen que ir

sabiendo exactamente qué es lo que hacen. Cuando se invierte lo que habíamos decidido de antemano, entonces sí entra una mano un poco más dura para que las cosas se hagan más rápido y más fácilmente.

¿Cuánto te llevó de ensayo el plano secuencia final de *Principio y fin*?

AR: Fueron dos días; uno para iluminar los cuatro o cinco pisos que tenía ese edificio, que eran 123 escalones hacia arriba. Al día siguiente ensayamos dos veces. La primera vez se filmó con una steadycam; en el segundo piso el operador de la steady no pudo más por el peso de la cámara, entonces le propuse al operador de cámara, Guillermo Granillo, un hombre joven y muy fuerte, que lo hiciera con la cámara al hombro. Ensayamos con un rollo de película en blanco de mil pies, que era muy pesado. Como este se traslada de la parte de adelante a la parte de atrás de la cámara, él tenía que saber en qué momento debía ir subiendo la mano para detenerlo y balancearlo. Lo ensayamos una vez, y lo tomamos una vez.

¿Cuánto dura el plano?

AR: Nueve minutos.

¿En qué momento se te ocurre hacerlo?

AR: En el momento en que llegamos al plan B, cuando en el metro no nos dejan filmar porque era la apología del suicidio, como si los suicidas necesitaran instrucciones, como si les dijéramos: "en el metro se pueden suicidar facilísimo", y ellos: "ah, muy bien, pues vayamos y suicidémonos". De alguna manera sería una forma de control demográfico, pero no se dan estas circunstancias [risas]. Planeamos la situación alterna cuatro o cinco días antes de filmar. Me gustó mucho que las calderas de los baños estuvieran en el techo. Era un ascenso a los infiernos, porque la caldera está encendida. La escena se escribe a partir de que teníamos el recorrido determinado. Le expliqué a Paz los movimientos que necesitábamos hacer. A partir de ello se construyó la secuencia en papel. Incluso si era imposible hacerlo de un solo golpe, había un punto en donde se podía cortar. Afortunadamente para la coherencia general de la película, no se usó.

PAG: En esa secuencia importaba la duración.

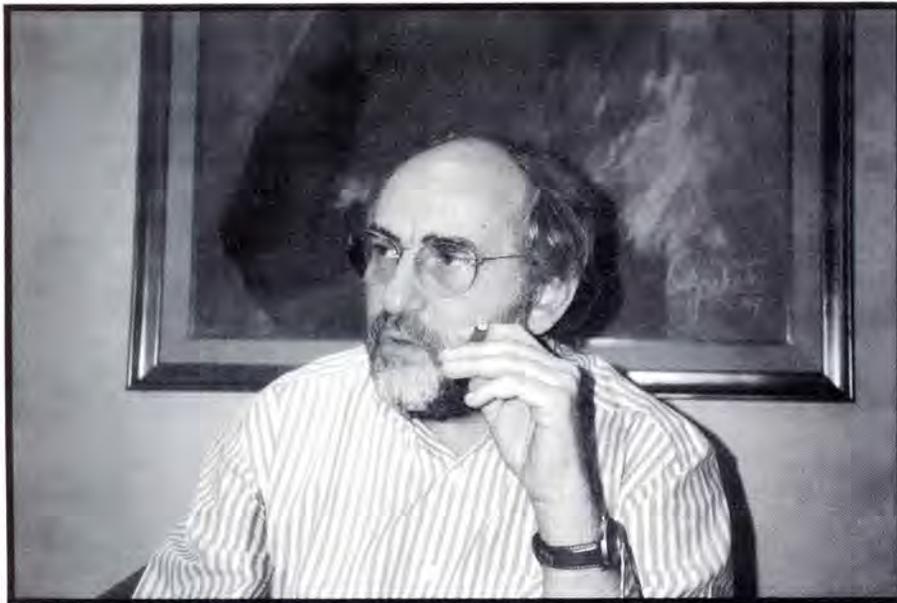
AR: Importaba mucho la densidad, cómo iba subiendo de calibre.

Cuando te encontrás con dificultades de locaciones que exigen cambios de guión, ¿Paz asiste a los rodajes?

AR: ¿Cómo no va a asistir? No hay manera de quitársela de encima [risas].

PAG: Claro, por supuesto, voy a todos los rodajes: es mi fiesta. Escribir guiones es muy solitario y a mí nadie me va a quitar la fiesta, a mí me gusta la gente. Yo voy fundamentalmente para estar con la gente, platicar y además por lo que pueda ocurrir.

AR: Lo que puede ocurrir en este caso sucede en todas las escenas. Voy, monto



la escena, tenemos todo listo y de pronto veo que entra ella con una cara un poco fruncida, cruza los brazos seriamente y dice: "No, así no es". Entonces hay un equipo de asistentes que se llaman los guardaespaldas antiPaz y que son los que la echan afuera [risas].

PAG: Es que son mentiras piadosas. ¿Ustedes creen que él va a dejar que yo opine? Lo que pasa es que me llevo muy bien con los actores. Entonces, bueno, me voy al set, converso, platico, y los tranquilizo si es necesario.

¿Suele ser necesario?

PAG: No, alguna vez. Hay más leyenda negra que otra cosa. De hecho los actores lo adoran.

AR: Hay algunos que sí quieren volver a trabajar conmigo, ciertamente no todos.

¿Los diálogos siempre se respetan?

AR: Lo que pasa con Paz cuando está en la filmación es que de pronto veo un complot de actores que están con ella, tomando mucho café y fumando muchísimo y cambiándose los diálogos. Entonces vienen con una hojita, y dicen: "¿por qué mejor no decimos estas cosas?"

PAG: Pero no se cambian mucho.

AR: Se cambian solo aquellas cosas que a los actores les cuesta decir o que entienden mejor cambiando dos o tres palabras, alterando el orden de las frases. Sobre todo acortándolas.

PAG: Además, mis diálogos son muy difíciles de modificar. La fórmula que hemos encontrado es el refrán para que el diálogo sea lo más sintético posible y al mismo tiempo no pierda la cualidad cotidiana, coloquial. También invento frases que parezcan refranes. Embosco diálogos sustanciosos pero que no suenan así. Es muy difícil modificarlos sobre la marcha. Lo que hacemos es acortarlos.

AR: Paz tiene la ventaja de la dislexia, entonces dice dos refranes en uno. En *La mujer del puerto*, Patricia Ruiz Espíndola dice "antes de lo que cante un rayo". Porque Paz dice eso. Paz llega y dice "eso es harina de otro cantar". Los

refranes no son así pero ella cree que así son. Y así quedan.

Describiste a Arturo como director de orquesta en el set. Yo asocié inmediatamente eso con la presencia de la música en tus películas, incluso tenés algún leitmotiv como el bolero "Perfume de gardenia".

AR: Mi compañía productora se llama Gardenia Producciones. Ya no accedemos a él porque los costos de la música han sido monumentales, tanto es así que en *La reina de la noche* (que se inspira en una cantante que fue real y que cantó una serie de canciones que son como hitos en la canción ranchera mexicana), como solo pudimos obtener los derechos de dos canciones para la película, las restantes las escribió Paz con resultados singulares como que a la salida de una función un viejo dijera: "Sí, claro, me acuerdo muy bien cuando Luchita estrenó esta canción en el año 41, en el teatro Margo", y era una de las escritas por Paz. Yo soy un analfabeto musical. A mí me gustan mucho la ópera, mis películas de alguna manera se acercan mucho a la ópera. Lo que he intentado hacer, sobre todo en las últimas, no es usar música de fondo sino de frente. Una música que no te conduzca, sino que esté puesta delante de las situaciones. No es oculta, es una música que se mira.

¿En qué restricciones creés firmemente? ¿Qué cosas no tenés que hacer?

AR: Básicamente no edulcorar, no hacer concesiones por temor a que el público se desconcierte o se preocupe. Al público lo tenemos muy en cuenta en el sentido de que se entienda lo que estamos tratando de contar. Se busca claridad, pero nunca hacerle concesiones al público. Nunca hacer películas con un propósito, por consigna, nunca hacer películas para darnos gusto más que a nosotros en última instancia, no tener al público por anticipado. Primero es la película y después sus espectadores, nunca al revés.

Vos decías que una de las cosas que más detestabas eran las películas de buena conciencia.

AR: Exactamente, no hay nada como la edificación; es atroz. Las conciencias tranquilas son lo que más miedo me da. Una persona con conciencia tranquila me produce un espanto instantáneo. Esas personas que tienen el aplomo de quien no conoce la duda a mí me han dejado calvo.

PAG: Otra cosa que no permites es subordinar la cámara.

AR: La cámara no se oculta. La cámara es el elemento fundante del cine, la cámara está tan presente como la música, sin ese afán de ocultamiento que siempre se ha recomendado, sobre todo en *Profundo carmesí*.

Hay películas donde está más oculta que en otras. Por ejemplo, *La mujer del puerto* es una película en la que la cámara está más presente que en *El lugar sin límites*.

AR: En *El lugar sin límites* me dieron una cámara con un solo lente, y no me dieron carrito, desaparece mucho más porque está inmóvil. Ese era el truco de Ford. Pero a mí con toda la admiración que me produce nuestro señor Ford, que es uno de los cineastas seminales, me importa una cámara mucho más presente. Porque la cámara y el tiempo están íntimamente relacionados.

Mencionamos a Ford, a Fassbinder y a Buñuel, pero también hay algo de Visconti.

AR: Si uno pone muchísima atención, esto fue robado y no se puede decir. En *Principio y fin*, cuando la niña se cambia de ropa en algún momento, lo que se oye en un mercado a lo lejos es la música de *Rocco y sus hermanos*. Un día yo también tendré mis sucesores, ahora afortunadamente no tengo más que antecesores.

Preguntamos por Fassbinder, tal vez por cosas un poco exteriores en cierto sentido, pero también por esta permanente construcción de películas que son una tragedia atrás de otra.

AR: Son destinos. A Fassbinder lo conocí una vez en el festival de Cannes. Conversamos un rato, me escupió mucho, después de que me escupió mucho sentí que había algo raro en nuestra relación y no nos volvimos a ver más [risas].

¿Qué pensás de su cine?

AR: Fassbinder tiene una obra muy larga y abundante. He visto pocas de sus películas, porque no llegaron todas a México. Algunas me gustan mucho y hay otras que no me gustan nada.

Es mucho más desperejo que vos.

AR: Sobre todo está mucho más muerto [risas]. Ahora, es uno esos talentos... En Fassbinder la cámara no es la esencia, es Fassbinder. Conmigo no, yo soy más modesto, como la gente sencilla del campo. ■

Entrevista: Quintín, Jorge García, Alejandro Ricagno, Horacio Bernades y Flavia de la Fuente
Fotos: Flavia de la Fuente



El melodrama sádico

Rulfo revisitado

Debutar adaptando a Rulfo no es un desafío menor. Además, supongo que pesaba el antecedente de la versión que hicieron García Márquez y Carlos Fuentes para Gavaldón en 1964.

Nunca había visto esa película y decidí no verla, porque entonces me iban a quedar dos alternativas: copiarlos o escribir en contra, y cualquiera de las dos alternativas es pésima, ¿no? Encontré el libro, lo leí y me chocó. Al momento en que lo estaba leyendo, ya tenía más o menos unos cuatro años de experiencia de guionista, nunca en cine pero sí en otros medios, y dije: "pero esto no tiene cuento". Adaptar realismo mágico es muy difícil. Es probablemente lo más alejado del cine. Se manejan unos tiempos hiperbólicos, larguísimos, como todas las frases de Rulfo, que leídas eran lindas, pero no me gustaba el cuento para adaptarlo al cine, a pesar de que era un argumento escrito para cine.

¿En qué se resiente el traslado del realismo mágico literario a las imágenes? ¿En la misma construcción narrativa?

En *El gallo de oro* las cosas suceden siempre en lapsos de veinte años en los que la Caponera transmite sus palabras hipnóticamente de palenque en palenque, de feria en feria. El cine es muy distinto, no es repetitivo. Por otro lado, el realismo en México no maneja personajes sino ideas. Lo que me molestaba profundamente era la Caponera, que en el cuento de Rulfo me parecía una mujer bravía, más cercana a Lola Beltrán, personaje que a mí nunca me ha resultado muy entrañable, y que vista en la pantalla me resultaba francamente antipática y sobre todo sin agarraderas sentimentales. El realismo mágico nunca te agarra sentimentalmente y el cine te tiene que prender sentimentalmente.

Claro, finalmente hay sentimientos fuertes en *El imperio de la fortuna*.

Mi primera reacción fue eliminar prácticamente todo realismo mágico sin que se notara, porque no me atrevía a modificar a Rulfo, sobre todo en mi primera obra. Lo que hice fue una trampa: montar escenas en el tiempo y luego dotar de psicología a la Caponera. "¿Qué tiene esta mujer?", me dije. Sexo desafortado y maternidad mal llevada. Y fueron los dos instrumentos de los que me valí. Esa mujer era prácticamente ninfómana...

Sin embargo, no hay traición, quedaron elementos de ese universo rulfiano...

Y están ahí, lo que pasa es que yo los escondí, porque no me gustaban. Me lo imaginaba exactamente: Dionisio Pinzón sentado con una caja de madera pegando martillazos para salvar al gallo y Eureka, el gallo, sale vivo. Eso leído, puede ser poético, es lindo, pero en la pantalla puede provocar carcajadas. Entonces jugué con la psicología. En el cuento de Rulfo la madre de Pinzón moría, no me acuerdo si años después o años antes de que él salvara el gallo. Entonces lo que hice fue acortar los tiempos rulfianos y hacer que las dos cosas sucedieran a la vez. Por lo tanto, la muerte de la madre tenía que ser muy cruel para que el espectador no se diera cuenta de que estaba salvando al gallo a martillazos. Cuando esto sucede, casi nadie se quedó con la escena del salvataje, sino con "la pobre mujer que moría en el cuarto revolcada entre moscas". Bueno, lo mágico era el hilo conductor de la historia, no lo podía eliminar del todo, es la historia de un talismán y no lo puedes explicar si no es con elementos fantásticos. Pero al introducirle la crueldad y la psicología... Es como el emperador con harapos, nos quedamos con los harapos, y yo en el cine prefiero los harapos.

Entre las películas tuyas con Ripstein, *El imperio de la fortuna* es la única rural, pero de un ruralismo atípico, algo chocante, es un campo muy invadido por...

Por la ciudad, ¿no?

Claro. Por todos los signos de lo moderno y de una manera tremendamente kitsch, hiperrealista.

Sí, eso tiene dos orígenes: por un lado, a mí siempre me pareció que el peor favor que se le podía hacer a Rulfo era convertir a la película en las fotografías de Rulfo: magueyes, paisajes hieráticos, gentes comidas por el polvo, totalmente rígidas. Creo que no habría mejor manera de traicionar a Rulfo que preservando esa imagen acartonada por el tiempo, transformada en postal por Emilio Fernández y por Figueroa. A lo mejor funcionó en otras épocas, pero yo no podría hacer vivir a mis personajes, tener personajes de carne y hueso así, que eran tan falsos, como cuando de niña iba yo al campo, pretendiendo encontrar los dibujos, las casitas de adobe y los techos de tejas.

¿Hasta los pueblos están descritos en el guión?

Sí, sí, claro. En el guión estaban seleccionados los tipos de pueblos, y además todo discutido y consultado con Ripstein. Opté por utilizar gasolineras, pueblos con vulcanizadoras que aparentemente es la profesión más rentable en México. Esos lugares donde arreglan las llantas, en casas que tienen las varillas colocadas y al aire libre para hacer un segundo piso y que terminan haciendo de pararrayos, con las botellas de cerveza boca abajo. Este era el México que a mí me hablaba; el otro México nunca me ha interesado. Extrañamente soy muy, muy nacionalista, soy muy, muy mexicana, pero de ese México, del que descubrí cuando era yo niña en la carretera y no tenía nada que ver con el dibujo ni con las películas. Y bueno, entonces lo usamos.

Del guión al film

¿En qué términos llevás con Ripstein, con el que evidentemente compartís estéticas y obsesiones



parecidas, la relación guionista-director?

Afortunadamente para Ripstein yo carezco totalmente de entrenamiento cinematográfico a la fecha ya que mi herencia es de la literatura. Yo soy muy lectora del siglo XIX, entonces describo. Si estamos aquí, en esta escena, describo cómo estás vestida, los cafés y probablemente los chocolatitos, y cómo estás magullando el papel plateado. En fin, describía todo, tratando obviamente de que todo lo que pusiera se viera en pantalla y tuviera una relación directa con la imagen o con los gestos. A Arturo le encantaba y me dijo: "Tú sigue así, no te cortes en nada". Yo me sentía divina, mi primera versión de *El imperio de la fortuna* tenía 250 páginas, era prácticamente una novela. Mi primer enfrentamiento fue cuando llegué al set. Como fui educada por las monjas, me gustan los espacios enormes, fascistas, tengo tendencia a construir espacios muy fascistas. Entonces pensé en un enorme galpón, que era un café prácticamente vacío, en donde los dos protagonistas estaban platicando como estamos ahorita nosotras dos en un rincón. De repente entro al set que habían tardado meses en elegir y ¡tenía dos metros con treinta por dos metros! Le protesté a Ripstein: "Es que no es así, es que es grandote", y se volteó gélido y me dijo: "Es que es mi película. En este momento, esta escena deja de ser tuya y empieza a ser mía". Suena cursi pero, de repente, es como una especie de parto y los partos duelen. Tenía mucha calentura con él. Fue un shock del que salí directamente a tomarme tres tequilas. Aprendí, un poco a los gritos, que la película termina en el momento en que montan la escena. Y mi vestido de lentejuela dorada va a convertirse en un vestido de gasa azul en el momento en que la vestuarista toma mi guión.

Es una buena descripción de los límites literarios del guión. ¿Eso afectó en algo tu estilo tan detallista?

Mira, nos hemos dado cuenta de que en industrias tan pobres como la mexicana, como prácticamente cualquiera que no

sea Hollywood, la minucia ayuda porque permite hacer un plan de producción perfecto, que los actores, el camarógrafo, el decorador estén todos en la misma sintonía. Si hay alguna frase que no le gusta al director cuando lee el guión, se tacha y no dice nada, pero lo que queda sirve de guía aproximada. Obviamente la realidad te obliga al vestido de tul azul en lugar del de lentejuela rojo, pero nunca te va a salir con unos blue jeans y camiseta. A partir de lo cual he procurado seguir con mi sistema, que confieso que es muy arriesgado porque a la hora de vender mis guiones, a la hora de encontrar productores, mis descripciones son tan prolifas que a veces asustan. Por ejemplo, en las escenas de violencia. En *La mujer del puerto* la escena de un aborto estaba tan prolijamente descripta que dolía leerla. Si en cambio yo hubiese sido menos detallada, menos minuciosa, si hubiera puesto nada más "en ese momento la madre se le acerca con instrumentos de aborto", hubiera resultado más fácil de vender. Pero, bueno, me gusta este sistema, con el cual puedo sentir que mis personajes encuentran anclaje con la realidad. Y a Ripstein le funciona.

Mujeres en familia

Me gustaría hablar de tus personajes femeninos, trazados sin excepción con rasgos más bien tremendos.

Será a lo mejor porque los quiero mucho. Mis personajes femeninos son muy fuertes, en carne viva. Tienen una ferocidad y una crueldad que la vida les mete dentro y así responden. Las mujeres tenemos la posibilidad de hacernos menos las idiotas con fantasías, no te queda más que enfrentarte a los hechos descarnados, como la olla vacía... La mujer es la que después de las guerras se queda con la ciudad en ruinas, es la que mete los cadáveres en las fosas comunes, es la que les quita los dientes y llora los cadáveres, es la que hace el trabajo negro. Y a mí me conmueve más la humanidad de los que

hacen el trabajo negro, me gusta hablar de los humillados y los ofendidos. En ese sentido creo que las mujeres se acercan más a los humillados y a los ofendidos por milenios de cultura.

Las mujeres son el punto nodal del melodrama. Pero las heroínas del melodrama clásico son castigadas si transgreden algún mandato y esa idea tan moral de la redención no está en tus películas con Ripstein.

Yo creo que son melodramas, pero no morales sino directamente inmorales. Son melodramas en tanto que todas privilegian el aspecto de las relaciones sentimentales, ya sea con la pareja o con la familia. Es donde probablemente me siento más cómoda, es de lo que me gusta hablar, esta es una elección personal, es la manera como enfrento la vida. Digo que son inmorales porque lo que pretendo con ellas es demoler la familia, no rescatarla. Luego demoler el amor (una cosa soy yo en la vida real y otra cosa cuando escribo), demoler la posibilidad del amor. Por eso te digo que están en contra y no al margen de la moral. *La mujer del puerto* pasa por todos los hitos que unen a la familia que van desde el incesto hasta el aborto, pasando por el parricidio. Y tiene un final feliz, absolutamente inmoral, en un burdel fascista, utópico, científico, con drenajes para que el semen pase y las putas vestidas con uniforme medio azteca. La familia termina en este burdel, la madre, los dos hijos juntos, embarazados, con un chico mogólico, y muy felices. No se trataba de decir "no es cierto, el incesto es una mentira de la iglesia", sino, como dice Clara en *Mentiras piadosas*: "peco, ¿y qué?", es decir, peco y soy pecadora y lo vuelvo a hacer. Ese es el cine al que apuesto, que asume que existen las reglas del juego pero las rompe, no el cine que cree que la moral es una coyuntura histórica metida dentro de un contexto.

Madres apasionadas

En ese sentido, las madres que retratás en tus películas marcan una ruptura de raíz con las del melodrama familiar mexicano.

La enorme importancia que tienen las madres en mis películas se debe quizás a que yo misma fui madre desde los 17 años y los sentimientos más fuertes que he tenido a lo largo de mi vida han sido siempre referidos a la maternidad, los buenos y sobre todo los malos.

Esos malos momentos se exhiben con una crudeza inédita, para mí totalmente atractiva. Por ejemplo, la pasión maternal que no repara en nada, ni siquiera en los hijos, está en *La reina de la noche*, en la escena donde Lucha Reyes compra una niña. ¿Es un episodio real de su biografía?

No, la historia real es que Lucha no podía tener hijos y una de las coristas del teatro donde trabajaba le cedió una niña, cosa que sucedía frecuentemente en los años 40 y todavía sucede en la actualidad. Pero eso dramáticamente no funcionaba. Por eso, por lo menos en mi

cine, debo extremar las escenas. Me gustaba la idea de una madre que tiene que optar entre los dos niños —esto está prácticamente en todas mis madres—, salvando a uno de ellos. Esa madre está dando lo mejor que tiene, que es la generosidad de desprenderse de la niña para que tenga lo que ella cree que es una vida mejor. Incluso quiere entregar a Lucha a los dos, los quiere tanto que los tiene que dar. Esa escena, además, transcurre en el lugar perfecto, en una iglesia, un ámbito sagrado y al mismo tiempo solitario. En la soledad de la noche, en una iglesia abandonada, esta mujer entregando a sus dos hijos y Lucha comprándolos, arrebátándolos para comprar la maternidad y convertirse en mujer deseable.

Es una escena fuerte, pero a la vez transmitida con cierta distancia. Como clímax dramático, es uno de los tantos de la película. En su recorrido nadie cambia ni aprende nada; al contrario, y quizá como sucede en la vida, terminan peor. Y yo creo que a lo mejor eso es por ser mexicana, porque no hay un solo mexicano nacido en mi época que piense que hay otra salida más que la repetición de lo mismo. Cada 52 años, los aztecas tiraban la pirámide anterior para volver a construir otra en el mismo sitio. El mundo no adelantaba, el mundo era circular, para que todo volviera a empezar tenía que destruirse lo anterior y empezar nuevamente de modo idéntico.

El machismo permisivo

Cuando construís personajes, ¿arrancás con alguna idea de acuerdo a su sexo?

Esto lo hablaba con Lola Salvador, que es una guionista española. A mí se me olvida el sexo que tienen. Cuando estoy escribiendo, se me olvida que la madre es mujer. No es que no lo sepa, se me olvida. Y se me olvida que el hijo es varón. Procuo meterles a todos lo peor de mí misma. Entonces no tengo una imagen preconcebida de cómo deben actuar las mujeres y cómo deben responder los hombres, ya que me quedarían más estereotipados los personajes.

Hay muchas mujeres haciendo cine en México y ese es un fenómeno bastante inusual en Latinoamérica y en todas partes.

Yo creo que son prácticamente la mitad de los directores activos, y sobre todo una mitad importante, no los más olvidados. Tienen mucho peso las mujeres. Y eso me gusta mucho. Por ejemplo, Dana Rotberg, sobre todo con su segunda película, *El ángel de fuego*. ¿Por qué tantas mujeres? Mira, recuerdo que platicando contigo hace mucho en Villa Olímpica (en el Distrito Federal) dije algo que después lo he venido pensando más. No sé si estoy equivocada, pero creo que funciona: el machismo mexicano tiene una enorme ventaja, y es que se ocupa de la cintura para abajo, y de la cintura para arriba te deja libre. El macho mexicano es mayormente borracho, parrandero y jugador, se va de la casa y la mujer tiene que hacerse cargo del hogar.

Las familias de México son siempre matrilineales; entonces, que haya muchas mujeres haciendo cine corresponde también a que hay muchas mujeres manteniendo casas. Es un machismo sexocéntrico, creo, infinitamente más cómodo que los otros, es más cómodo de vivir porque uno se amolda, pero la cabeza sigue siendo de una.

Espacios

Las escenas de tus películas con Ripstein transcurren casi sin excepción en lugares claustrofóbicos o muy especiales, que transmiten algo de pesadillesco. ¿Les das un valor narrativo a los espacios mismos?

Al encerrarlos mucho, lo que produces es el espacio de la pesadilla. Eso tiene una explicación además, la de la vida real, que es filmar en las calles del centro de la ciudad de México, que es prácticamente imposible, tienes que recurrir a espacios más o menos cerrados, que puedas controlar. Esta explicación es finalmente banal, porque se modifica en función de un clima. En el caso de *Mentiras piadosas*, por ejemplo, había dos escenas en la plaza de Santo Domingo, en la calle llena de gente, pero en el corte final esas escenas fueron eliminadas para mantener la tensión del ahogo, de la asfixia. Del amor como asfixia y el amor al mismo tiempo como utopía perversa.

Hace un momento hablabas de la iglesia como un espacio ideal. De hecho, ubicás hasta un palenque en ese lugar, ¿por qué esa elección?

Me encantaba la idea de un palenque en una iglesia abandonada, por una cuestión estética, como me gusta cualquier recinto público, vacío y abandonado. Crea una sensación de fantasía. No sé si algún día has entrado a una escuela o a un auditorio cuando ya no hay nadie; se convierten en irreales y en el cine tenemos que jugar con la irrealidad de lo real. Si modificas tantito un lugar cotidiano y le das otro uso que el normal, en ese instante entra la magia en la pantalla.

Más que realismo, sería como buscar que los ambientes ayuden a lograr un punto de irrealidad.

Exacto, enrarecerlos. Son películas en ese sentido muy barrocas, que nunca pretenden ser realistas, sino agarrar los elementos de la realidad y ordenarlos de un modo distinto, como el barroco que de repente utiliza unas uvas y angelotes y faunos, y los mezcla todos juntos y da una imagen muy abigarrada.

Cuerpos abyectos

Bueno, todo eso que puebla las películas de Ripstein, objetos, espejos... ¿hasta qué punto son funcionales para la construcción de los personajes?

Si el ambiente es enrarecido, las normas desaparecen. Una iglesia abandonada y vacía sin un cura es como una transgresión que te permite desencarnarte, hablar. En

un lugar anómalo se pueden soltar las verdades más íntimas, es como un confesionario pero grandote, es como volver privado el espacio transgresor. Además, eso es lindo. Cuando doy cursos de guión, siempre digo: “No tengan miedo de decir: ¿por qué lo elegí?, por bonito”. Porque finalmente el arte es estética, porque me encanta cómo se ve el dorado de la iglesia en la pantalla y uno tiene que tener eso bien en cuenta.

Los personajes, sus cuerpos, no coinciden con parámetros estéticos de lo lindo. Incluso parecen muy expuestos en su dolor, en su decadencia, como Lucha Reyes.

A seres humanos humillados y ofendidos corresponden cuerpos humillados y ofendidos. En *Mentiras piadosas*, por ejemplo, no tenía sentido una hembra guapa y atractiva, celable según las reglas del juego, sino esta muchacha gordita, despreciada y sin valor en el mercado sexual. Entonces los celos dejan de tener explicación lógica y se convierten en sublimes, en una abstracción tortuosa del amor. Si presentas pasiones oscuras, bajas, de seres inmorales porque están fuera de las reglas del juego, sus cuerpos tienen que ser iguales, fuera de las reglas del juego, fuera de la moralidad. Y hay al mismo tiempo movimientos muy íntimos, de gente que al estar fuera de los marcos sociales tiene una relación muy directa con su piel. Es lo que me permite abrirlos en carne viva. Si tuvieran otro tipo de relación con sus cuerpos, no me funcionarían.

Hay también en esto, por así decirlo, una estética de clase más bien baja.

Es que la clase media y la clase alte mexicanas son las clases menos fotografiables del mundo. No me refiero tanto a su moralidad, sino a que son realmente grises para fotografiar. La clase media mexicana nunca está en una iglesia abandonada, nunca construye una maqueta de yeso. Igual que todas las clases medias, está mucho más aburguesada. Esos mismos personajes los mueves a otro ambiente social y logras la magia.

¿No hay cierto riesgo ideológico en pensar que las pasiones de los pobres son más “fotografiables”?

No se trata de eso. En *Principio y fin* el problema precisamente es el desclasamiento, está en la novela de Mahfuz y lo respeté. A Lucha Reyes la bajé de clase social tantito. ¿Sabes qué me interesa mucho? ¿Qué me gusta mucho? Hablar de repente, en este continente nuestro, de pobres que tienen otras preocupaciones al margen de la pobreza. Me choca el reduccionismo de suponer muy paternalistamente que los pobres se interesan solo por su pobreza o que están ocupados solo por las luchas sociales. Yo creo que los pobres tienen el sacrosanto derecho de tener enamoramientos, celos, incestos, pasiones, más allá del lugar que ocupan en la producción, para decirlo en términos marxistas. Y están más en carne viva, sin ideas de ascenso ni decadencia, entonces nada más son. ■

Entrevista: Ana Amado

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Sres. directores, periodistas y críticos de *El Amante*:

Me dirijo a ustedes a fin de hacerles llegar, más que una carta, un agradecimiento.

Como estudiante de cine, no pude dejar de notar el ataque compulsivo que había sufrido el Festival de Mar del Plata, al cual asistí diariamente, guiada no tan solo por amor al cine sino también por la emoción que este evento me provocó. Me dolió en el alma leer tantas críticas destructivas por parte de revistas que se jactan de amar la cultura y no se cansan de quejarse de que en el país "nunca se hace nada".

Estaba terriblemente desilusionada hasta que una semana atrás compré *El Amante* y lei los artículos o diarios de viaje, o como los quieran llamar, de Quintín y Cía., que me dejaron terriblemente feliz (puedo morir en paz sabiendo que no todo el mundo ha sentido lo mismo).

Cuando se cuenta la experiencia de esos diez días, el entorno tiende a responder "Me imagino..." Craso error, pues es difícil hacerlo. La forma en que uno lo ha sentido es de naturaleza indescriptible. Al leer la revista me di cuenta de que no era la única que lo había experimentado, que había gente que quería seguir mejorando la cultura del país y a la que le importaban poco las ausencias de sex-symbols norteamericanos, que podía rescatar películas y conferencias... Hay que estar bastante encueguecidos por la individualidad y el egoísmo extremistas, para no notar la grandeza y enriquecimiento que significó para todos el Festival.

Para mí, una estudiante de cine, una conferencia con Eugenio Zanetti o James Acheson, ver películas desde las ocho de la mañana o encontrar a Alejandro Agresti llorando de emoción en el hall del Auditorium no tienen precio y me alegro de que así sea para más gente. Por todo eso no tengo más que decirles una y otra vez: ¡¡¡Gracias!!!

Carolina Aguirre

Señores de *El Amante*:

Me dirijo a ustedes con el propósito de comunicarles que me encuentro completamente indignado por lo que acabo de leer en su edición del mes de octubre.

En el artículo sobre los documentales del BFI (que por cierto no me pareció para nada brillante), ustedes titulan a una parte "¿Cien años de cine argentino?" y se dedican desde una posición muy "elevada" a decir una sarta de estupideces tales como que acá no se podría hacer una película sobre los cien años y que no hay directores que tengan una visión intelectual del cine.

Señores, discúlpenme, pero yo creo que están muy equivocados y que: o bien de cine argentino no vieron más que a Subiela y a Piñeyro, o no saben lo suficiente del tema para poder reconocer a un buen cineasta viendo una película.

Si su caso es el primero, antes de hablar pasen por el videoclub, y si es el segundo, por favor, dedíquense a otra cosa.

Federico Esquerro

N. de la R.: Interrumpimos nuestra costumbre de no contestar las cartas por un motivo muy sencillo: el lector Esquerro tiene razón. Fui el encargado de editar esa sección y quien llevó el mayor peso en las frases mencionadas. Por mantener el espíritu coloquial permití que esos comentarios irreflexivos llegaran a los lectores. Efectivamente estaba pensando en un sector muy particular de los directores argentinos. A modo de descargo quiero destacar que este año hemos acompañado con entusiasmo a realizadores como Blaustein, Filippelli, Levin, Rejtman y otros.

G. N.

Buenos Aires, 2 de diciembre de 1996

Señores

INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES
División Fiscalización
Departamento de Documentación y Registro

De nuestra mayor consideración:

Nos dirigimos a ustedes para informarles que varios inspectores de vuestra entidad nos han visitado reiteradamente y nos han citado al INCAA para regularizar nuestra situación. Nosotros nos hemos presentado en cada ocasión sin tener una solución satisfactoria. Queremos poner en vuestro conocimiento que nuestro *Cine Club Grupo Vida* está registrado con el número 023315 como *sala no comercial* y como *entidad sin fines de lucro* con el número 504274. Este registro nos ha sido concedido el 4 de marzo de 1987 y está firmado por el Dr. Eladio José Pérez, director de Fiscalización en aquel entonces (adjuntamos fotocopia).

El nudo del problema para todos los cineclubes del país es que el INCAA jamás ha tenido códigos para este tipo de instituciones que contemplen el status de un cineclub como una institución diferente de un cine comercial en cuanto a los objetivos que persigue, a su organización, al tipo de material cinematográfico que difunde, a la frecuencia de funciones, etcétera.

Este desconocimiento se hace manifiesto cuando se requiere que nos presentemos ante el INCAA para obtener los nuevos números de registro y nos insisten en que llenemos los mismos formularios que las salas comerciales con datos como, por ejemplo, *tipo de sociedad, números impositivos, etc., etc.*

En primer lugar, queremos reiterar que todos los cineclubes están formados por unos cuantos cinéfilos apasionados que difunden el arte cinematográfico sin fines de lucro. Algunos funcionan con adherentes voluntarios para solventar los gastos generales (mantenimiento de los proyectores, lámparas de proyección y programas) y con los aportes económicos de los integrantes. Esto implica que hay muchos espectadores que ingresan gratuitamente a las funciones (tenemos testimonios, si fuera necesario presentarlos).

Es necesario destacar que las salas donde se realizan las proyecciones pertenecen generalmente a entidades sin fines de lucro, y son cedidas gentilmente por cineclubistas. En nuestro caso particular, nos cede su sala de actos la *Librería Gandhi* sin ningún interés económico, lo cual agradecemos profundamente (adjuntamos una carta de la librería avalando nuestra actividad).

Los cineclubes ofrecen una o dos funciones semanales contra treinta a treinta y cinco de las salas comerciales. El material exhibido se obtiene a través de préstamos de coleccionistas o de instituciones sin fines de lucro, como el *Goethe Institut de Buenos Aires* y la *Cinemateca de la Embajada de Francia* (adjuntamos cartas).

Nos sorprende que en un país como Argentina, que tiene una larga trayectoria cineclubista (que data de 1930), nunca haya habido una reglamentación ni reconocimiento para los cineclubes, a pesar de que en otras épocas hubo cientos de ellos.

Nos preguntamos: *¿El INCAA es consciente de esta realidad?*

En la ciudad de Buenos Aires solo quedan, por desgracia, aproximadamente diez cineclubes. Creemos que esto se debe a que no hubo por parte del INCAA ideas para fomentar y alentar esta actividad. Así, los cineclubes han desaparecido de la vida cultural del país. La existencia de un marco legal y de apoyo no solo alentaría a los cineclubes actuales, sino también a los que se crearán en el futuro. Como ya hemos dicho, nuestra actividad es sin fines de lucro; por lo tanto, todos nosotros trabajamos en diversos oficios y profesiones que nos permiten vivir. Por ello necesitamos de la ayuda y el respaldo del INCAA. Sería muy grato que el INCAA organizara una reunión con los integrantes o representantes de cada cineclub para buscar una solución real, porque no queremos sentirnos acusados como si fuéramos marginados de la ley o evasores. *Es necesario colocar a los cineclubes en el lugar que les corresponde en la sociedad y en el quehacer cinematográfico de nuestro país.*

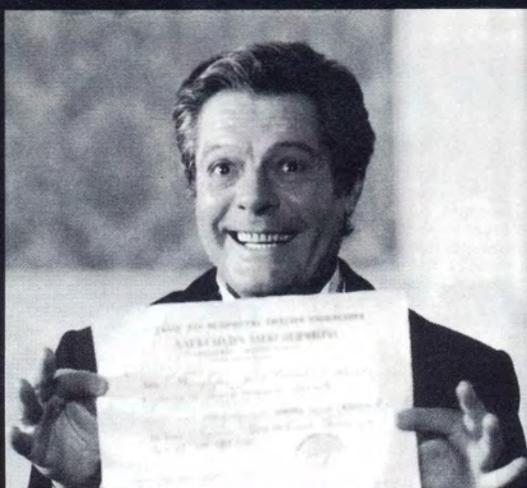
Nos permitimos sugerir algunos puntos que creemos importantes a tener en cuenta:

1. Necesidad de un código que contemple la existencia de cineclubes.
2. Reconocimiento por parte del INCAA de las tareas de difusión cinematográfica realizadas por los cineclubes de todo el país.
3. Participación de los cineclubes en eventos cinematográficos (por ejemplo, festivales, congresos, seminarios y otras instancias de formación, etc.)
4. Préstamo incondicional del material filmico que posee el INCAA.

Sin otro particular, saludamos a ustedes muy cordialmente esperando una pronta respuesta.

Cine Club Grupo Vida
Hayrabet Alacahan

C.C.: Revistas *El Amante* / *Cine, Film, Sin Cortes, Haciendo Cine, La Nación*, diario *El Litoral* (Santa Fe) y otros. ■



Marcello Mastroianni

(1923-1996)

Trabajó en algunas de las películas claves de la historia del cine y filmó durante décadas con Fellini, Ferreri, De Sica, Visconti, Antonioni, los Taviani, Scola, Petri, Monicelli, Polanski, Mijalkov, Risi, Wertmüller, Tornatore, Boorman, Bemberg y tantos otros. Empezó y terminó haciendo teatro pero era un actor de cine que interpretó los más diversos roles, desde el joven galán y el maduro cuarentón que atraía a las mujeres, hasta llegar a los papeles de viejo bondadoso. El lugar común que lo definió como el gran *latin lover*, sin embargo, no alcanzó a apreciar mucho más que eso. Solo era suficiente ver su mirada melancólica, la tristeza de sus ojos, la sonrisa franca, el cigarrillo en la mano y pedirle algún consejo para levantarse a la mina más linda del barrio.

GJC

El guionista ausente

Nacido en Adrogué hace 55 años, Ricardo Piglia es uno de los escritores más importantes de la literatura argentina actual. Es autor, entre otras obras, de Prisión perpetua (que incluye dos novelas cortas y seis cuentos) y las novelas Respiración artificial y La ciudad ausente. Tiene además una estrecha relación con el cine: es un confeso admirador de Jean-Luc Godard, Andrei Tarkovski y Woody Allen, y ha escrito varios guiones que, por una causa u otra, aún no han sido filmados. En un cine como el argentino, donde las buenas historias no abundan, Piglia encarna quizá la figura del guionista ausente.

Hablemos de tu relación con el cine.

Mi relación con el cine se concentra básicamente en estos dos o tres últimos años. Después de publicar *La ciudad ausente* —hacia fines del 92, principios del 93— empecé a trabajar con Héctor Babenco, y luego hice una serie de guiones. Todos están a punto de ser filmados. Se sabe de los inconvenientes habituales que se presentan en la industria. Hice el guión de *Foolish Heart* para la película de Babenco y trabajé sobre una adaptación de *Diario para un cuento*, de Julio Cortázar, para una directora checoslovaca que vive en Londres y se llama Jana Bokova. Ese guión sería filmado en unos meses en Buenos Aires. También hice la adaptación de *El astillero*, de Juan Carlos Onetti, para un film de David Lipszyc trabajé en la primera versión de la adaptación de “El impostor”, el cuento de Silvina Ocampo que María Luisa Bemberg no llegó a filmar, y escribí el guión original de *La sonámbula* para Fernando Spiner. Este último proyecto tiene un premio del Instituto a la ópera prima y también está a punto de empezar a ser filmado. Además participé en la elaboración del guión de una historia policial que va a producir Adrián Suar. Ahí trabajé con Gustavo Belatti y Mario Segade —los guionistas de *Verdad consecuencia*— en la construcción del argumento. No participé en la escritura del guión, sino que discutí con ellos versiones diversas de la trama. Acepté ese trabajo, básicamente, porque me interesó la historia. Por último, tuve un par de conversaciones con Hugo Santiago y decidimos escribir un guión juntos. Será la tercera parte de la historia de Aquilea, la continuidad de *Invasión* y *Las veredas de Saturno*. En la primera parte Aquilea es sitiada por los invasores; en la segunda, está la experiencia del exilio y ahora tenemos la intención de escribir la historia de un científico que vuelve a ese lugar fantástico que ha construido Santiago, alguien que vivió afuera mucho tiempo y

regresa a Aquilea después de treinta años.

¿Cuáles de todos esos trabajos te interesaron más?

Si bien todos han sido importantes para mí, hay dos que me interesaron más porque los considero trabajos más personales: el que hice con Babenco y el de *La sonámbula*. Seguramente es así porque se trata de historias originales y no de adaptaciones.

Pero siempre son trabajos hechos a partir de una idea original del director.

Un director de cine busca a un escritor para que haga un guión que tenga el clima de las novelas de ese escritor sin ser una adaptación de esas novelas. No importa si la historia surge a partir de una idea del director o del escritor. Es el caso, por ejemplo, de *El tercer hombre*, de Graham Greene, filmada por Carol Reed. También es el de *Invasión*, que es una historia de Borges que no está en ninguno de sus libros, o el de *La guerra ha terminado*, filmada por Alain Resnais con un guión de Jorge Semprún que es igual a las novelas de ese autor, tiene el mismo clima. En el caso de *Foolish Heart*, a Babenco le interesaron ciertos climas de *Prisión perpetua* y *Respiración artificial*, y en el de Spiner, la atmósfera de un relato que se llama “Los nudos blancos”, incluido en *La ciudad ausente*.

Insisto: es muy difícil que un director convoque a un guionista para que construya una historia propia que él pueda filmar.

No creo que a nadie se le ocurra escribir un guión de cine si no tiene un encargo. No es una escritura que se justifique por sí misma. Habitualmente surge porque alguien te contrata y te pide que le escribas una historia para el cine. En este sentido el guionista repite un modo de trabajo bastante tradicional en la literatura del siglo XIX. Los guionistas son los folletinistas del siglo XX.

Actualmente, los escritores argentinos no están demasiado vinculados al cine.

Bueno, pero sí hay muchas experiencias previas. La de Homero Manzi, la de Augusto Roa Bastos, por ejemplo. El guión de *Alias Gardelito*, que escribió Roa Bastos para Lautaro Murúa, es muy bueno. Las primeras experiencias de David Viñas son muy interesantes. *El jefe*, que escribió para Fernando Ayala, tiene todo el clima de sus novelas. Está la experiencia de Beatriz Guido, *Piel de verano*, por ejemplo, que es un guión muy bueno; la de Arturo Cerretani, un muy buen escritor bastante olvidado ahora, que escribió el guión de una de las mejores películas argentinas, *El crimen de Oribe*, de Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilson; la experiencia de José Pablo Feinmann. Y también está el caso de Alan Pauls, otro muy buen escritor que hizo varios guiones. Lo que pasa es que ahora no hay una industria cinematográfica. Por otra parte, el interés de un escritor por trabajar en el cine depende del tipo de proyecto que le propongan. No creo que alguien escriba solo por dinero.

La del guionista parece una figura menor dentro del mundo del cine argentino.

En la Argentina, la situación del guionista es parecida a lo que pasa en todos lados. Los grandes guionistas para mí son Tonino Guerra, Paul Schrader, Robert Towne. Si consultás a la gente más o menos ligada al cine, es posible que muchos no los conozcan. Sobre este problema hay una serie de posiciones enfrentadas. El escritor norteamericano Gore Vidal, por ejemplo, asegura que los guionistas han sido desplazados de la historia del cine. El sistema de hacer trabajar a muchos guionistas sobre un mismo libro es, según él, una manera de hacer perder la pista sobre quién escribió realmente la historia. El director aparece después como el que firma un guión en el que trabajaron varios guionistas. Gore

Vidal escribió un trabajo muy bueno sobre este asunto en el *New York Review of Books* analizando el caso de *The Southerner*, un guión que escribió William Faulkner y que Jean Renoir se atribuyó cuando filmó la película. Cuando uno ve el film se da cuenta de que la historia es de Faulkner, pero él no aparece ni siquiera citado. Es el único guión en el que Faulkner trabajó con la intención de que fuera una obra personal. Y sin embargo Renoir aparece como guionista del film. La figura del *guionista ausente* en este caso es un escándalo. Gore Vidal se opone tajantemente a la tradición francesa que considera al director como el autor del film, y defiende el lugar del guionista. Es un debate difícil de saldar en un arte que tiene las características de un colectivo en el que las funciones están repartidas y al mismo tiempo en tensión. Pero creo que es cierto que el lugar del guionista tendría que ser reformulado. Por ejemplo, si uno mira las historias que escribió Harold Pinter para distintos directores, ve que en todas hay algo en común. Por eso para mí la pregunta es: ¿quién narra en un film?

¿Qué puntos de contacto hay entre el relato literario y el relato cinematográfico?

Lo que tienen en común es, justamente, la narración, cierta noción de relato que se hace mucho más nítida quizás en el cine. En la novela, de acuerdo a mi concepción, la trama es importante, pero depende mucho de cómo está escrita. El estilo modifica las historias. Las novelas dependen, a mi juicio, del registro estilístico que tengan. Por supuesto que esto también es así en el caso del cine, pero en el trabajo del guión el estilo tiene un lugar casi invisible. Por eso la narración aparece en el cine casi en estado puro. Yo digo siempre que para escribir guiones de cine tengo como ejemplo a las novelas de Tolstoi y a la gran literatura narrativa del siglo XIX. Esos son buenos puntos de referencia porque el cine está ligado a la narración clásica: personajes, situaciones, dramatización, conflicto. Mientras que cuando escribo mis novelas pienso más en el cine de Godard.

¿Cómo ha ido evolucionando la relación entre cine y literatura desde principios de siglo hasta ahora?

Hay muchos escritores que hoy escriben novelas como si fueran guiones. El estado de la novela actual tiene bastante que ver con esta cuestión. En la medida en que la narración aparece muy claramente en el cine, la novela ha perdido lugar. El primero que percibió claramente este problema es Scott Fitzgerald. El se va a Hollywood en los años 30 pensando que el futuro de la novela está allí. No encuentra el espacio que imaginaba, pero percibe de todos modos que el público que busca la narración se ha desplazado de la novela, el gran género popular del siglo XIX, al cine. Algunos han pensado que este desplazamiento del relato popular, de las novelas de Dickens al cine de John Ford,

fue una pérdida, y otros lo consideraron beneficioso porque generó el espacio ajeno al mercado que hizo posible la aparición de las novelas de Faulkner, de Joyce o de Kafka.

¿Cómo se escribe una buena adaptación de un texto literario para cine?

Yo tengo la experiencia de *El astillero*, una novela que parece muy poco cinematográfica, porque está apoyada en un estilo que la determina fuertemente. Después de trabajar mucho, encontré una historia muy secreta en ese libro que se puede dramatizar. No es la de Larsen, el protagonista, sino la de un personaje casi invisible que se llama Gálvez. Trabajé entonces una trama que gira alrededor de ese personaje. Onetti tenía por contrato la posibilidad de vetar el guión y ya había rechazado algunas versiones de varios de sus libros. Sin embargo, esta lectura bastante arriesgada que hice le gustó muchísimo. Creo que si la adaptación es fiel al espíritu de la novela se puede trabajar con mucha libertad. Otro ejemplo, para mí, es *Luba*, la película que hizo Alejandro Agresti sobre mi relato "Homenaje a Roberto Arlt". Me gustó mucho porque conserva el espíritu del libro y al mismo tiempo tiene todas las marcas del cine de Agresti.

La idea de preservar el espíritu de un texto parece bastante vaga.

Un relato tiene siempre algo que está más allá de las palabras, un núcleo que persiste, por eso las novelas pueden estar mal traducidas pero funcionan igual, cosa que no sucede con la poesía, por ejemplo. Las novelas de Dostoievski sobreviven a cualquier traducción. La adaptación es una forma de traducción. Se trata de llevar la misma historia y los mismos personajes a un registro narrativo distinto. Hay que volver a ciertas ideas sobre las que trabajaron Borges y Bioy Casares. La de que una trama debe poder contarse oralmente, por ejemplo. Al volver a contarla, la historia es y no es la misma.

¿Se puede trasladar el estilo de una novela al cine?

No. El estilo literario es una estrategia verbal. Esto no quiere decir que una película no pueda tener un estilo, un clima determinado, pero no es lo mismo estilo literario que estilo cinematográfico.

Volvamos al cine argentino: ¿cuáles te parecen que son los problemas más graves?

En principio, el exceso de costumbrismo. La idea de que el cine debe ser reflejo de ciertas peculiaridades lingüísticas y ciertos estereotipos sociales es parte del problema. El cine argentino no tiene en cuenta que la gran tradición narrativa de la literatura nacional de este siglo está asentada en el género fantástico. Salvo algunos pocos films —los de Santiago o *Cuerpos perdidos*, de Eduardo De Gregorio, por dar ejemplos— esa presencia no se nota. La literatura

fantástica argentina dejó su marca en Bertolucci, en Antonioni, en Kieslowski. *La doble vida de Verónica* es la adaptación de un cuento de Cortázar, aunque ese cuento nunca haya sido escrito. Tiene mucho que ver con *Lejana*, por ejemplo. Me parece entonces que el costumbrismo se convierte en el tema de las películas, y que alrededor de esto se tejen algunas otras cuestiones: qué quiere decir hablar, qué quiere decir ambientar una historia, qué tipo de motivación deben tener los personajes.

¿Y cuáles serían las razones de esta falta de atención a una gran tradición literaria?

Es difícil encontrarlas, pero me parece que no tienen que ver necesariamente con el desconocimiento. Leonardo Favio, por ejemplo, es un director maravilloso, los guiones de sus films son muy buenos. Creo que él trabaja en base a una tradición: la del radioteatro, la literatura gauchesca tardía, etc. El cine norteamericano se afirma en la existencia de una tradición, de un modo propio de contar las historias. Esa noción no está establecida en el cine argentino. Si está establecida en la literatura argentina, que tiene el lugar que tiene porque aquí se construyeron una serie de redes y tradiciones que permiten relaciones y conexiones con géneros y formas que existen antes de que uno empiece a escribir. Ese espacio propio permite usar, manejar y apropiarse de todos los registros y las influencias extranjeras, digamos así. Lo que explica el cine de Favio, más allá de su talento y su decisión, es que ya desde su primera película, *Crónica de un niño solo*, se nota que él tenía una visión propia, un universo narrativo fundado en lo que conoce, en su propia historia, y a partir de ahí pensó que existía un género que tenía que ver con la autobiografía, con la historia de los chicos de la calle, con *Los olvidados* de Buñuel, con *Los 400 golpes* de Truffaut, y también con el cine de Bresson. Lo mismo se puede decir de Agresti, que en cierto sentido parte de Arlt, y ya en una de sus primeras películas, *El amor es una mujer gorda*, define un mundo propio. Mucho del mejor cine que se está haciendo trabaja sobre ciertas tradiciones establecidas por la literatura. La influencia de Dostoievski en la literatura es enorme y tiene muchísimas maneras de manifestarse, pero también aparece en el cine. El guión de *Taxi driver*, por ejemplo, está trabajado en relación con *Memorias del subsuelo*, de Dostoievski. *El pasajero*, de Antonioni, es una adaptación invisible de *El extranjero*, de Camus. La versión cinematográfica de la literatura de Kafka es el cine de Hitchcock: toda esta idea de un hombre inocente puesto en la posición de culpable. El cine se ubica a menudo en un espacio narrativo construido por la literatura. El cine argentino tiene un déficit en ese terreno. ■

Entrevista: Alejandro Lingenti



Diario de Valdez XX

por Jorge La Ferla

Valdez around the world: Play roll Valdez

El oráculo de Valdez. Desde sus oficinas de Manhattan, Richard Key observaba el río Hudson y cavilaba sobre la razón de su existencia. Quizás este argentino que detentaba —por su habilidad y sus influencias— todo el panorama de los medios masivos de comunicación, y por ende de la política internacional, retomaba lentamente su rutina en medio del frío invierno neoyorquino. Frente a la proximidad de fin de año, llegaba el momento del balance: el 96 había sido agotador. Todo había resultado como lo había previsto, y a pesar de que Valdez seguía sobreviviendo en la cima de cualquier ambición, estaba —como siempre— decidido a desprenderse de todo. La impresión era que, a pesar de los logros, todo había resultado más duro. La permanencia de Bill Clinton en la Casa Blanca, la formación de una megacorporación latinoamericana de medios de comunicación que desde Atlanta y Miami manejaría el flujo de noticias y espectáculos para todo el mercado hispano y las últimas adquisiciones de derechos de transmisión fueron sus grandes logros. Valdez —como quedó claro a lo largo de nuestras crónicas— nunca descuidó los pequeños asuntos latinoamericanos. Así fue como, gracias a sus oficios, Ernesto Samper logró mantenerse en la presidencia de Colombia, se cumplieron los acuerdos globales para las primeras elecciones para alcalde de la ciudad de Buenos Aires y se concretó el encuentro de Juan Pablo II con Fidel Castro. Así se fue tejiendo la trama del subcontinente para un fin de siglo previsible. En diciembre todavía hubo que arreglar algunos asuntos pendientes: la designación acordada del nuevo secretario general de las Naciones Unidas, decidir el puesto ya consensuado de la Secretaría de Estado de la administración Clinton y la confirmación del monopolio absoluto de Boeing en la fabricación de aviones de pasajeros. Esas eran las cuestiones más destacadas, junto con otros asuntillos que requerían de la fina muñeca de Valdez. Por momentos, Richard se angustiaba y buscaba paraísos artificiales ecológicos y situaciones alternativas aparentemente opuestas a su realidad de último *nabab* de los medios de comunicación. Larry King lo quería en su show de CNN y Jô Soares para su programa de SBT e intentaron

invitarlo a sus *talk shows*. Una vez más, Valdez tuvo que negarse alegando la imposibilidad de volver a mostrar su cara en los medios, al menos por tres años más.

Green Valdez. Saturado de tantas asesorías y con las faltriqueras llenas de ilusiones, Valdez no descuidó nunca sus preocupaciones ambientalistas. Frente a la desbandada general que se estaba produciendo en el sur de la Argentina debido al hantavirus y que afectaba directamente sus negocios de bienes raíces, no le fue difícil convencer a su amigo y a su esposa sobre las bondades de invertir en el norte de la Patagonia. Las tierras de Valdez estaban solo a la venta para hombres ilustres, en su mayoría exitosos empresarios, que formarían un coto de notables y pujantes emprendedores que instalarían en el norte de la Patagonia un cordón de prosperidad y paz. Luciano Benetton, Manuel Antelo y Ted Turner habían pasado por los consejos de Valdez para comprar vastas extensiones de tierra. A principios de diciembre y a quince kilómetros de Villa Traful, en la provincia de Neuquén, Valdez comenzó a pergeñar la creación de una nueva Villa Medicis para reunir a personajes notables dedicados al manejo progresista de grandes negocios. El viaje Atlanta-Bariloche en el Key Jet fue muy descansado y así fue como Ted Turner, Jane Fonda, Peter Fonda, Hillary Clinton y Valdez desembarcaron en el aeropuerto de Bariloche. Las truchas pasaron el exigente examen del anzuelo de Ted, y el contrato se firmó esa misma noche entre las paredes de la estancia La Primavera. Contento por la decisión de sus amigos, Valdez no pudo gozar demasiado de su estadía pues rápidamente debía estar en Washington para arreglar detalles de la visita de un presidente latinoamericano a esa ciudad.

Carlitos Way. Valdez odiaba pagar facturas y hacía tiempo que no quería oír hablar de los buenos muchachos de la embajada argentina en Washington. La última vez que se los cruzó fue en una conferencia del pequeño embajador engominado en la Universidad de Pittsburgh, donde Valdez estudió durante los años 80, graduándose con un Master in Business Administration. Profesores del departamento de negocios, integrantes del Centro de Estudios Latinoamericanos —en donde Valdez también se había

graduado— y alumnos del departamento de español estuvieron como oyentes de un discurso patético que no hizo más que provocar el silencio de todos y las miradas resignadas de Valdez. De todas maneras y por pedido expreso de Bill, así como de algunos ex clientes del gobierno nacional, Richard tuvo que arreglar los detalles para la reunión cumbre entre el presidente riojano y el renovado presidente demócrata, que por primera vez recibía a un mandatario latinoamericano desde su reelección. Bill siempre tenía problemas para acordarse de los nombres propios de las personas y de las capitales. Por suerte y gracias a los orígenes de Valdez, sabía que se trataba del presidente de Argentina, aunque nunca terminaba de retener cuál era su capital ya que creía que Argentina era el nombre de una capital. Para evitar encuentros con alguna gente del gabinete con la que ya no mantenía un diálogo fluido, particularmente con el canciller y con el mencionado embajador sin carrera diplomática, Valdez se ocupó discretamente de todos los detalles de protocolo, de la duración de la entrevista y sobre todo de los saludos y las cortesías, de manera que fueran nítidamente tomados por las cámaras. Era fundamental —ver *El Amante* N° 57— e imprescindible dar señales del buen funcionamiento de la economía argentina y de la estabilidad frente a los conocidos embates del Mingo tras la negativa de Valdez de manejar su futura compañía electoral. Clinton ignoraba todo esto, pero sabía de la amistad de Menem con Bush y no podía disimular su antipatía. Así y todo, hizo un esfuerzo por aparecer cordial y lo paseó por los decorados virtuales que simulan los interiores de la Casa Blanca. Todo resultó correcto. Los arreglos de Valdez fueron tan perfectos que luego de la entrevista todos fueron a festejar los supuestos buenos oficios del embajador y del ministro de Relaciones Exteriores y Culto argentino por haber logrado una entrevista tan fructífera. Valdez permaneció todo el tiempo entre bambalinas y desde un rincón controló y luego negoció hasta los tiempos y la duración de la emisión que CNN le iba a dar a la cobertura del hecho. El otro medio que le dio algo de importancia a la visita fue el *Washington Times*, órgano del reverendo Moon que devolvía los favores recibidos del presidente argentino que había facilitado la entrada editorial del emporio del coronel coreano en la Argentina.



A la izquierda del Presidente, los factótums del éxito de la entrevista con Clinton. Fuera de cuadro, Valdez y una sonrisa con sorna.



Topadora pasa revista a no sabe bien qué, los otros ignoran de quién se trata pero saben que hay mucha chatarra para venderle.



Ted es el primero en bajar de la van, Valdez apura el último vaso de Evian antes de besar el pasto de La Primavera.

Los hilos del tablado argentino. En una oficina reservada en el hotel Williard de Washington, Valdez comentaba a su único confidente en el gobierno argentino lo fácil que había sido eludir todas las artimañas de Cavallo para convencerlo de que manejara su futuro político —ver “Diario de Valdez XIX”— y le refirió la consiguiente ira del cordobés y su demencia verbal al tratar de resquebrajar la imagen y el modelo económico argentino. Alguna vez, por ambición, confusión, dinero y falsas promesas, Valdez había ayudado al joven diputado peronista a terminar de hundir el gobierno radical en 1989 desde Wall Street y Washington. Sabiéndolo un peso pesado y útil para la reconversión de Argentina, se vio obligado en ese momento a apostar por el joven economista, quien había hecho bien los deberes. Su gestión al frente del Banco Central al final del Proceso militar fue fundamental para operativizar el traslado de la deuda externa privada argentina, condición *sine qua non* para negociar la vuelta a la democracia en buenas condiciones en 1982. Siete años después, Valdez facilitaba la tarea de Cavallo contra el gobierno de Alfonsín que adelantaría la asunción de Menem al poder. Y por juegos del destino, otra vez a los siete años, Valdez le había bajado el dedo al omnipotente ex ministro, quien de manera enajenada y con su verba irrefrenable no hacía más que hundirse a sí mismo. El juego era peligroso pues él estaba en el centro de todos los asuntos que denunciaba, y apuntarle por elevación al Carlos era siempre peligroso. En estos momentos, y a pesar de la poca simpatía de todos los amigos de Valdez por la situación argentina, se sabía que tirarse contra el gobierno era estar en contra de Valdez. El sabía del desprestigio de Cavallo en Washington, de su destino incierto y del fin definitivo de una etapa. Mientras tanto y tras la entrevista, el presidente jugaba distendido al golf mientras Topadora creía que negociaba cosas importantes para su cartera de Defensa; Di Tella informaba sobre confidencias que se conocían de memoria en el Departamento de Estado y al ministro Rodríguez simplemente se le había perdido el rastro en algún ministerio. El primer *birdie* lo convenció a Carlos de que no era necesario modificar mucho su tarjeta para ser el único ganador en sus

unipersonales golfísticos. El tema fue que la agenda de Maryland estuvo muy cargada, pero todos se quedaron contentos y Valdez devolvió favores una vez más.

El caos tan temido. Pocos días después y tras la partida presidencial, Valdez volvía a recibir a su único y respetable contacto con el gobierno argentino. La renovación de la propuesta para hacerse cargo de la campaña oficialista para el año 97, como lo hizo en el 89, era imposible para Valdez. El cheque era en blanco y los márgenes de maniobra eran amplios. Aunque en verdad, con la compra finiquitada de todo el circuito de cable del país y con las manipulaciones sugeridas en la futura legislación y comercialización de las redes *on line* para la Argentina, poco era lo que podía obtener como favores. De todas maneras Valdez escuchó con divertida atención el lógico planteo —hasta para Valdez la preocupación era grande— frente a la probabilidad de un desbarajuste general. Los signos fueron varios. Era cada vez mayor la probabilidad de que la selección nacional de fútbol no se clasificara para el mundial de Francia 98 y todos estaban con un susto terrible desde el último encuentro por las eliminatorias con el equipo de Chile en la cancha de River. Las consecuencias podrían ser imprevisibles en una población muy sensible a su pasión nacionalista. Tras el partido y el humillante empate frente al equipo nacional trasandino el domingo 15 de diciembre, la sensación fue muy clara. Ni la disputa por los hielos continentales, ni el hecho de que empresas con sede en Santiago de Chile sean dueñas de todo el comercio de la energía eléctrica de la Argentina provocaron una herida muy grande en el nacionalismo del pueblo argentino. Así había ocurrido con el seleccionado nacional cuando de la mano de Menotti en sus triunfos europeos de marzo del 76 mitigaron la mala imagen de la primera Junta Militar recién asumida y la puso en la cúspide de la fama al ganar los mundiales de fútbol de 1978 y 1979. Lo mismo ocurrió con Bilardo, que puso al tope del rating al gobierno alfonsinista en 1986. Aunque todos recordaban los efectos de la desclasificación del mundial del 82, con consecuencias aun más graves que la derrota de Malvinas, como factor que selló la suerte de los militares. Con la mitad del equipo formado por jugadores de River, el

favorito del presidente, y con el Boca de Macri en una decadencia absoluta, los nervios del gobierno eran muy grandes. Varios creían que solo Valdez podría remontar la situación pero él sabía que la suerte estaba echada. Ya era tarde para convocar a algún hombre de Valdez como director técnico de la selección, a pesar de que el técnico de la Roma estaba dispuesto a volver ante cualquier pedido de Richard y que el Diego también estaba dispuesto a todo. Aunque para esto era necesaria la libertad inmediata de Guillermo Coppola. Valdez seguía sosteniendo que en la pérdida de consenso, además de las desgracias deportivas, tenía también mucho que ver la terrible situación de la televisión argentina. Todos los canales privados, con la única excepción —y cada vez en menor grado— del 13, carecían de una programación masiva e interesante. América TV, a pesar de su política de baja inversión en la programación de aire, mantenía una cierta coherencia en la ensalada de su menú. Pero eran Telefé y canal 9 los que demostraban la decadencia más absoluta y solo Valdez sabía cuánto había costado lograr su privatización. Todo era caro y de mala calidad. Y finalmente ATC, el colmo de la desidia y la decadencia, que respondía junto al Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales a una dirigencia inepta y desconocedora absoluta del medio. El interlocutor de Valdez asentía sabiendo que él era parte de esta infraestructura pero que nada podía hacer. Pero este también conocía los intereses de Valdez y sus estrechos lazos con el grupo Clarín, América TV y la empresa TCI, dueña, gracias a los buenos oficios de Valdez, de toda la red de cable de Argentina. Valdez en el fondo amaba la TV y añoraba la era de Yankelevich, Goar Mestre y el joven Romay, cuando —más allá del dinero y del buen funcionamiento empresario de un canal— la televisión era manejada como una familia corporativa por gente que amaba lo que hacía. Este presente en que abogados y contadores deciden cuestiones de programación televisiva y política le parece degradante. Valdez tiene miedo de que en Argentina ocurra lo mismo que en los ex países socialistas del Este europeo, donde tras muchos años de soportar una televisión pésima, cayeron uno a uno y de manera irremediable todos los gobiernos comunistas. ■

por Tomás Abraham

La televisión está de luto y los televidentes estamos de duelo. Murió Fabián Polosecki, se suicidó. Los suicidios son inexplicables, no tienen causa, y si la tienen, la luz del misterio desapareció con su único protagonista.

Hace tiempo que no vemos en la televisión los reportajes de Polo. Se hizo conocer con cierta rapidez porque su arte del reportaje era inédito. Algo de esto ya dijimos en *El Amante* de noviembre de 1995. Le dieron un Martín Fierro, y no sabemos qué pasó, porque este reconocimiento en lugar de darle más oportunidades para expresar su talento, coincidió con su gradual y definitivo alejamiento.

Los suicidios son gratuitos, no sirven para nada, tan solo para aliviar el dolor del que lo decide, o para editar un libro sobre la filosofía del absurdo; para el resto no aportan nada, ni lecciones, ni enseñanzas, ni parábolas, ni mensajes. Queda un vacío irreductible sin posibilidades de beneficio; pero aparecen preguntas, una fuerte indignación, una rebelión contra la derrota que también parece nuestra, contra la pérdida de la voluntad de vivir, contra el ataque a nuestro instinto de conservación, contra una desagradable sensación de cobardía. En algunos suicidios hay una irritante acusación.

De Polo nada podemos rescatar, de la obra de Polo todo nos queda por reconquistar; más aun, tenemos el deber no solo de no olvidarlo, sino de potenciar su punto de vista, su ángulo, su modo de filmar, de interrogar, de crear personajes, de hacerlos hablar, de inventar una historia, de transmitir su delicada mezcla de humor y pudor.

Por suerte Polo filmó su arte, podremos repetir y estudiar su obra precursora. De otros, como el teatro de Bonino en la década del sesenta, solo quedan testimonios directos de su genio, que una vez desaparecido no tiene restitución posible. Se deberían editar y hacer circular videos con los reportajes de Polo, lo que no deja de ser una vana operación de rescate, porque sería darle una ventaja a la muerte sobre la vida, a la tragedia sobre la esperanza.

Esperanza es una palabra que rara vez o casi nunca está en mi vocabulario personal. Hay otras como entusiasmo, ganas, voluntad, paciencia, constancia, obsesión, libertad, pero la esperanza siempre la situé en el dominio de las pasividades, en el mejor de los casos, o en el de las mascaradas morales en el peor de ellos. Pero en el caso de la muerte de Polo, es la palabra que me llega. No sé si estaré equivocado, pero creo que el que se mata a los treinta, como Polo, perdió las esperanzas, perdió el mínimo destello de luz.

El doctor Pasqualini de *Médicos en catástrofe* explicaba a un reportero que lo entrevistaba en el Zaire para la televisión, y que nos hizo extrañar, hoy más que nunca, la calidad entrevistadora de Polo; el médico contaba cómo era que operaba sin anestesia a las víctimas de la guerra. Abel Pasqualini le decía a su paciente que debían atravesar juntos un túnel largo y negro, oscuro, con una lucecita al final, que debían llegar a ella, y que esa luz era la vida. Que si el sufriente se le agarraba fuerte y no lo soltaba, llegarían juntos. Es como si Polo se hubiera quedado mutilado en la mitad del túnel, sin salir, sin posibilidades, sin ayuda.

Hay algo que pregunto a los que quieren escuchar: ¿por qué una sensibilidad como la de Polo quedó huérfana? Y no digo un talento como el de Polo porque el talento es una virtud meramente funcional, facilita la confección, se pueden construir obras sin talento nato y con talento feto. Pero toda



obra de arte traduce, en el código elegido, una sensibilidad que se abre al mundo, lo transforma y lo devuelve nuevo.

Casero le gritaba que era un polaco anarquista, y no le erró. Cara eslava, semblante de desertor de regimiento polaco, un Trintignant centroeuropeo. A muchos les evoca un personaje de Altuna, un

periodista marginal que cae distraído en sucesivos enredos. Polosecki y Briante seducen a todos los que engordan la imagen de un periodismo a lo Arlt, el cronista de pucho negro, café negro, noche negra y mujeres rubias. Pero lo que a mí me seduce no es precisamente el arquetipo de Marlowe oficiando de reportero —delirio compensatorio de un trabajo embrutecedor—, sino la fuerte presencia infantil que tenía Polosecki. Digamos que la televisión perdió con Polo una buena parte de su alma infantil, la de quien preguntaba como preguntan los chicos, con la misma curiosidad, la misma insistencia y el mismo placer ante lo desconocido.

Disiento con los que aprecian en Polo una supuesta modestia que lo hacía borrarse frente al personaje y a la historia narrada. Por el contrario, todo lo que mostraba estaba teñido de su sensibilidad, solo que no la ponía frente a las cámaras y no por humildad o por sentimiento de culpa ante el pecado de Narciso, sino por una sabia construcción que latía a un costado con su vibración angular. Polo, como todo artista, pensaba su arte como un diagrama de efectos.

Terminada esta evocación y a pesar de nuestro duelo, seguimos viendo tele, y nos quedamos, por el momento, con lo que aún pervive en ella. Por ejemplo, los avatares de Coppola y Samantha que nos permiten un recuerdo. Las operetas de Chiche Gelblung con Samantha son episodios de comedia, programas de humor. Individuos atados a máquinas de mentira, las chicas putas y las chicas puras, los cincuentones calentándose con sus gatitas, los hijos defendiendo a sus padres, escenas emotivas y de alto contenido dramático como la del hijo de Tarantini con su lucidez de soldado de trincheras perdido en un frente de la Primera Guerra Mundial. Escucho a gente escandalizarse con la importancia que se les da a estas cosas, dicen que es una vergüenza prestarles tanta atención cuando hay problemas más graves y serios. Me pregunto si es pecado divertirse con el caso Coppola, si nuestro sistema paranoico nos convirtió en jueces de la risa, si debemos vengarnos de los gritos entre Samantha y su consultor Winograd, terminar de una buena vez por todas con la prudencia cínica de Viale, con la corte de los milagros que él preside, si debemos hacer tronar nuestro báculo frente a la excelsa combinación de presos, cautivos, mujeres que se entregan a carceleros para salvar a sus novios adictos, Maradona abrazándose sudado en el estudio, jueces mafiosos, abogados defensores que trabajan por hora, a esta rapsodia de escenas preparadas y otras inesperadas, debemos decidir si queremos convertirnos en el Moisés de la televisión que termina con los idólatras, o sencillamente admitir que todo esto es divertido y aburrido al mismo tiempo y que cada día nos arrancan una sonrisa y un bostezo de cansancio. Pero, como decía, el recuerdo que se despierta en mi memoria con estos sucesos, es el que se tejía hace veinte años alrededor de

Polémica en el bar, programa humorístico que concitaba la atención y la simpatía de todo un pueblo durante la atmósfera espesa del terrorismo de Estado. Creo que hoy vivimos una situación similar, la de una tendencia colectiva maniaco-depresiva que se exalta con arranques de euforia y risotadas, y baja con brusquedad hacia una ansiedad aletargada, un quedo huero y hueco sofocante. No digo que el menemismo sea igual al Proceso, sino que Chiche Gelblung es al menemismo lo que Sofovich era a la Junta Militar. Son euforizantes que destapan la olla cerebral. Si un día la presión baja, si algún día salimos de este festival de estupideces políticas y la malaria laboral disminuye, si se aplaca nuestro resentimiento aldeano, nos divertiremos con otras cosas, quizá más bellas, quizá más interesantes, más profundas, más sutiles, más cultas, más solidarias, más edificantes y más conchetas. Y si no baja la presión, seguiremos bailando nuestro culebrón nacional, que al menos tiene sus guionistas y no son de los peores. Los prefiero a los guionistas europeos que hacen llorar a sus televidentes con las filmadas muertes de Bosnia.

Vi desde el principio hasta el final el programa de *Hora Clave* dedicado al litigio de los hielos continentales, es decir que me mantuve despierto desde las 22 hs. hasta las 0.30 hs. del día siguiente. No pude compartir esta experiencia con ninguno de mis conocidos porque se durmieron luego de la primera media hora, pero yo no, por el contrario, los protagonistas de la mesa de discusión me permiten actualizarme sobre los caminos que transitan nuestros líderes políticos y me encontré con este singular personaje que es el gobernador de Santa Cruz —que tiene a una combativa esposa por senadora—, personaje que da un sorprendente perfil por la televisión ya que nos recuerda a Tristán algo más gordo, y que al fin me permitió apreciar sus reflexiones. No me exigió mucho tiempo, es un hombre simple, simplemente simple, llano, más que llano chato, chato como una lata chata. Se ve que estudió en la facultad justicialista Peronismo 1 y Peronismo 2 porque a la primera aseveración del politicólogo Escudé sobre el error generalizado de la opinión pública frente al problema debatido, lo acusó de elitista por sobrar a la sabiduría popular; cuando otro sugirió que los diputados debían asumir sus responsabilidades políticas y decidir sobre la cuestión sin correr al plebiscito, lo acusó de paternalista por decidir en nombre de la misma sabiduría popular. Pero no dijo nada sobre el fondo de la cuestión, ni sobre sus antecedentes jurídicos, ni sobre la discusión territorial, ni sobre los objetivos estratégicos que enmarcan las relaciones con Chile, ni sobre las posibilidades de éxito en un laudo arbitral, solo aseveró estar junto al

pueblo, pero a nadie se le ocurrió una devolución de adjetivos y acusarlo de populista.

Chacho Alvarez sigue dándome la misma sensación, la de un militante de la juventud universitaria peronista que quiere ser presidente cuando sea grande. El problema es que ya lo es. Insiste en el plebiscito sobre los hielos justamente porque sabe que en las consultas populares la gente mezcla mortadela con salchichón, y votará contra Chile porque somos argentinos, o votará para quedarnos con los hielos para joder al responsable de la desocupación y la corrupción, o votará contra Chile para bienestar de Passarella, y así, el plebiscito puede ser una oportunidad más para derrotar al menemismo e incomodarlo en un momento poco propicio. En suma, asambleísmo de facultad y ejercicio de la política del “como si” (estuviéramos hablando de lo que estamos hablando). Por eso sorprendió el senador socialista de Chile, quien recordó que él había apoyado una vez el tratado con Argentina que propiciaba Pinochet, dictador que lo hizo abandonar su país hacia el exilio, y lo hizo por razones que él consideraba de Estado, es decir de objetivos estratégicos de futuro y largo plazo, y que tenían que ver con la Nación chilena y no con cualquier circunstancial gobierno. Tener visiones de Estado es lo que define a los estadistas, y nuestros políticos opositores, si no están preocupados por ganar la próxima interna, al menos se desviven por ganarle algo al oficialismo. La palabra Estado solo la asocian con ese vernaculismo llamado “desguace”, y la palabra Nación solo les sirve de pomada para lustrar bronces personales y de imán atrapavotos.

Pero mientras la televisión nos regale por puro azar, al prenderla un lunes a la noche en medio de una cena, *Annie Hall* de Woody Allen, el programa *Cuento de cine* en el que veo un cortometraje de Sabastián Alfié sobre Mario Clavell y la película *Ladrón de boleros*, para terminar la inesperada velada con *Adiós, mi concubina*, si la imprevisión televisiva sigue ofreciendo tales cosas, como al mediodía del martes encender a mi amigo el cuadrado y encontrarme para acompañar mi almuerzo a *Lolita* con Mason, Sellers, Lyon y S. Winters, mientras la televisión sea tan generosa con el azar, podrán derretirse todos los hielos continentales, los chilenos podrán romperse el pote una y mil veces, que nada impedirá que después de la filosofía, algunas novelas, los soles de Turner, las lilas de Monet, los cerezos de Fader, las oberturas de Wagner y las sinfonías de Beethoven, unas zambas de Atahualpa, los triples de miga, el piano de Thelonious Monk y Oscar Peterson, la voz de Celia Cruz y la caída de ojos de Libertad Lamarque, la televisión constituya el mejor entretenimiento del milenio, cuando no hay cine, por supuesto. ■

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 Maxí, la exhibición de Tesis y entrega de premios. Entrada libre y gratuita.



Cursos intensivos de verano con importantes realizadores.

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

La nave preferida por los navegantes de Internet



Apple Macintosh cuenta con lo más completo en programas para toda la familia. Incluye programas para la administración del hogar, educativos, lo más divertido en juegos y por supuesto de productividad, como ClarisWorks, un poderoso programa en español, con hoja de cálculo, procesador de palabras, base de datos y comunicaciones.

Con el microprocesador
PowerPC

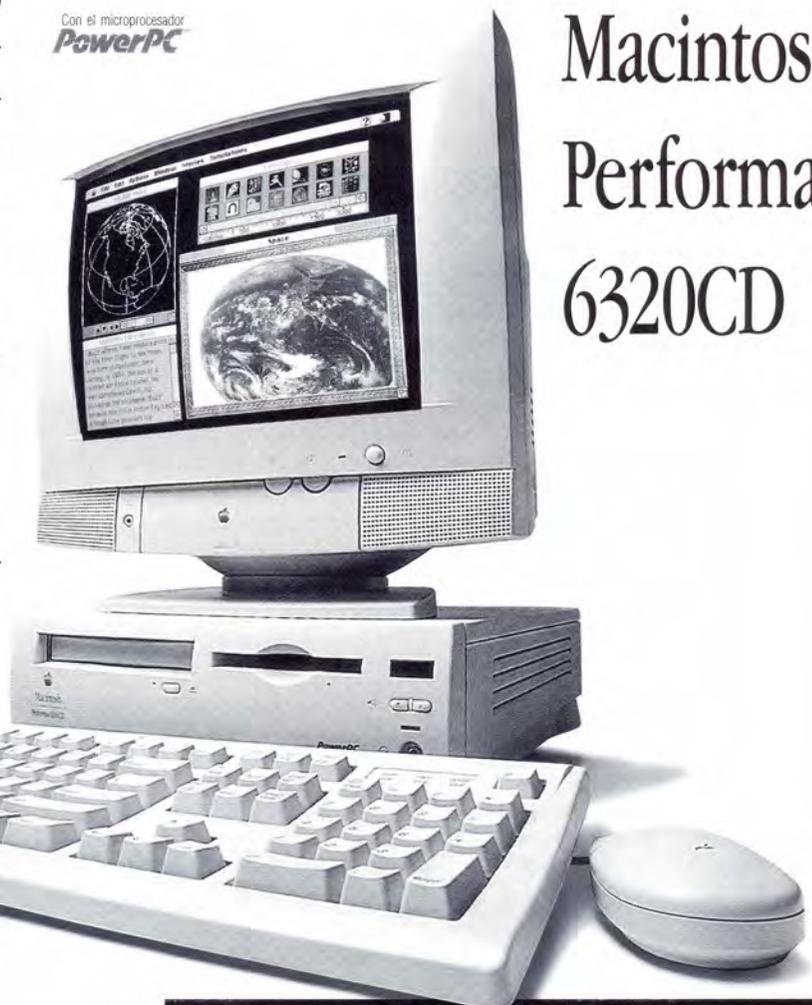
Macintosh Performa 6320CD. Tiene todo, monitor a color, mouse, teclado. Lista para Internet. Cuenta con fax/modem. Perfecta para multimedia, con CD-ROM incorporado. Macintosh Performa vale mucho más de lo poco que usted paga por ella.

 **Apple**

Datamac Argentina

Llame Gratis: 0-800-44MAC

Línea Directa: 314-1212



**Macintosh
Performa
6320CD**

Macintosh Performa

W 
Para Windows Mac OS

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

INTERNET

www.latinamerica.apple.com
e-mail: info@datamac.com.ar

DISCOS

por Eduardo Hojman

Wild at Heart Varios Spectrum Music

Se podrá discrepar con la calidad de las películas de David Lynch y, por supuesto, también se podrá discrepar con la afirmación de que, por lo general, su música es maravillosa. Por un lado, está el barroquismo del siempre presente Angelo Badalamenti; por el otro, una selección de cantantes y grupos que parecen elegidos para crear una atmósfera atemporal, muy insinuante y levemente inquietante. Por desgracia, el arruinapeliculas Nicolas Cage también está convencido de que su voz merece registrarse para la posteridad (recordar el ridículo tema "Ridículo", que aúlla sin piedad en la película *Adiós a Las Vegas*) y aquí arremete contra dos clásicos de Elvis Presley: "Love Me" y "Love Me Tender".

Volviendo a la música, Chris Isaak canta el hit FM "Wicked Game", y no lo hace nada mal. Tiene otro tema, "Blue Spanish Sky". Them, el primer grupo de ese héroe del rock que es Van Morrison, hacen "Baby Please Don't Go"; el clásico Gene Vincent está incluido con su

clásico "Be Bop A Lula"; la banda trash Powermad toca un tema llamado "Slaughterhouse" y hasta hay un fragmento de *Im Abendrot* de Richard Strauss. Es en los temas del bueno de Angelo Badalamenti donde más se nota la atmósfera de esta película de Lynch; en el jazz insinuante de "Cool Cat Walk", en los excesivos violines de "Dark Spanish Symphony" (tema que también tiene una versión "50's" a cargo del grupo ad-hoc Rubber City) y, por último, en el tema "Up in Flames" (En llamas), con letra del director Lynch y música de Badalamenti, una maravilla que justifica por sí sola la compra del disco, ya que está interpretada nada menos que por Koko Taylor. Imperdible.

Trainspotting Varios artistas EMI-Premier

Lo que está pasando con la película *Trainspotting* (al igual que lo que está pasando con *La última tentación de Cristo*) es una de las tantas cosas que generan vergüenza de vivir en un país como este. Terrorismo de estado en el caso de la película de Scorsese, aun más

aberrante por la ridícula actitud inicial de pedir permiso de Space; fascismo privado en el otro, además de ignorancia militante alimentada por ridículas notas pseudoperiodísticas que, sin saber de qué estaban hablando, se les ocurrió insinuar que *Trainspotting* podría llegar a ser una apología de la droga. Acá es donde uno se detiene y pregunta: ¿y si es una apología de la droga, qué? ¿Si mirándola no me estoy drogando, por qué no puedo verla? Gran parte de las películas de cine argentino son una apología de la pavada, del mal gusto, de la irresponsabilidad artística y de la estafa y, sin embargo, nadie se mosquea.

Encima, *Trainspotting* no es una apología de la droga. Yo la vi y, sinceramente, creo que a nadie le puede quedar ganas de probar la heroína después de lo que les pasa a los protagonistas de la película. O sea que estos delincuentes comunes que impiden que la veamos o bien son unos brutos irredimibles o son narcotraficantes. Pasemos al disco: Iggy Pop con su tema "Lust for Life" abre la película. La letra, además, con frases como "Aquí viene otra vez Johnny Yen, con el licor y las drogas, y la máquina de la

carne, va a hacer otro striptease... Estuve sufriendo desde que me compré esa historia acerca de algo llamado amor, eso es como hipnotizar gallinas", tiene bastante que ver con la historia. Hay otro tema de la Iguana, "Nightclubbing", del mismo año (1990), lo que creo que sirve para situar temporalmente la trama. Brian Eno, con su tema de 1983 "Deep Blue Day", Leftfield con "A Final Hit", Damon Albarn con "Closet Romantic" y Primal Scream con "Trainspotting" son lo más parecido a música incidental que tiene la película. Hay una joya increíble: "Perfect World", de Lou Reed, por lejos un tema mucho más interesante que sus dos últimos discos juntos. En la película, esa es la canción cuando el protagonista tiene una sobredosis y ve todo desde los ojos de la muerte. Para los que gustan de la música Acid House (que para mí es bastante insoportable, pero sobre gustos...), está el grupo Underworld, con el extenso tema "Born Slippy" y Bedrock featuring KYO con "For What You Dream Of". El resto es un buenísimo panorama de la escena musical británica de los últimos años: New Order, Blur y Pulp se destacan en un disco excelente. ■

HISTORIA

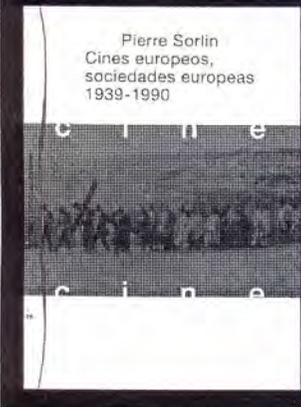
registra la memoria nacional

CASI 30 AÑOS REGISTRANDO
LA MEMORIA NACIONAL

VIAMONTE 773 - 3° PISO - (1053) BUENOS AIRES
TEL. 322-4703/4803/4903

por Eduardo A. Russo

Cines europeos, sociedades europeas (1939-1990)
Pierre Sorlin
Paidós, Barcelona, 1996,
224 pp.



Sin duda alguna, el campo de las confluencias posibles entre la historiografía y el cine es uno de los más prolíficos en los estudios fílmicos desde los 70 a la fecha. En el continente europeo, el esfuerzo pionero de investigadores como Marc Ferro ha determinado la orientación de diversos estudios, a través del espesamiento de una relación (cines-sociedades) que durante largo tiempo fue pensada —aunque el término resulte al respecto excesivamente generoso— a través de la metáfora del espejo. La pretensión de que las películas “reflejasen” tal o cual coyuntura histórica no hizo más que obturar durante mucho tiempo el acceso a un análisis riguroso. La apelación a lo especular impidió así en muchas oportunidades una verdadera reflexión, un análisis serio (y nunca concluyente) de lo que el cine puede significar como un texto que procesa, traduce y hasta construye los modos en que una sociedad puede

pensarse y figurarse a sí misma. Actualmente puede observarse que el interés en esta relación cine-historia se concentra en dos vectores: por una parte, hay una clara tendencia a inscribir los estudios sobre historia cinematográfica en un marco teórico acorde a los desarrollos de la historiografía contemporánea, más allá de las cronologías, periodizaciones, las anécdotas o las interpretaciones individuales que abundaron en los acercamientos clásicos. Por otro lado, los mismos historiadores comenzaron a tomar al cine como pieza clave en la reconstrucción de lo que una sociedad revela o reprime en un momento dado. Pierre Sorlin (junto con otros investigadores, como Marie Claire Ropars en cuanto a diversos aspectos del cine francés o americano, o el canadiense André Gaudreault en torno al cine primitivo) es un exponente destacado de esta segunda articulación —todavía en sus comienzos, dado lo que resta por hacer— entre cine e historia. Ya hace casi veinte años de la publicación original de su *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain* (hay traducción castellana: *Sociología del cine*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985), que elaborando un complejo marco de la interrelación entre el cine y los imaginarios sociales procedía a analizar obras claves del neorealismo como ejemplo de una metodología de uso del análisis fílmico en la historia social. La empresa, llevando dos décadas, está todavía en sus etapas preliminares. Ahora es el turno de este *Cines europeos, sociedades europeas*. Publicado originalmente en Londres y acorde a la atmósfera del centenario del cine, aborda medio siglo de turbulenta

historia del continente a través de los modos en que fue dicha y mostrada por diversas tradiciones nacionales. A lo largo de ese medio siglo, un fantasma recorre Europa y de modo triunfal, dejando su marca medusante en todos los que han fijado en él su mirada: el cine de Hollywood. Es el cine americano (aquí sí vale la figura) el espejo en el que el cine europeo no deja de contrastarse desde los momentos más tempranos. El punto de partida en la argumentación de Sorlin no está exento de un tono polémico: “Nosotros, los europeos, creamos e imaginamos el mundo a través de los objetivos de Hollywood [...] La preponderancia de los Estados Unidos está fundamentada en dos bases muy sólidas, una económica, la otra estética”. Atribuye al insistente fracaso de sólidas industrias europeas una tradicional mentalidad provinciana en públicos y productores que ligaban al cine con la descripción de lo autóctono, lo doméstico, impidiendo su proyección a un mercado transnacional. Desde allí, los capítulos de *Cines europeos, sociedades europeas* examinan los avatares de cuatro cinematografías nacionales: las de Inglaterra, Alemania, Francia e Italia, y su participación en la evolución del imaginario colectivo europeo, en sus coincidencias y conflictos. La relación cambiante con los públicos, desde la Segunda Guerra hasta los años presentes bajo el signo de lo audiovisual; las representaciones de la ciudad, la mujer, la guerra y la resistencia, los conflictos sociales son explorados con la ayuda de las ficciones propuestas por el cine. Imágenes que al ofrecer *un mundo en perspectiva* han

permitido dar un perfil a las sociedades de Europa, y que hoy se enfrentan (más allá del impacto de lo televisivo) al desafío de una Unión cuya consistencia lleva más de un interrogante. La de Sorlin no es una historia estética del cine, sino una historia de las mentalidades con el cine como documento privilegiado, legible mediante una precisa estrategia de lectura. Es por eso que desafía a la aproximación cinefílica, conectando películas de notable valor artístico con otras solo considerables en su valor residual, como *restos* de alguna forma de imaginación o pensamiento significativo para una nación en un tiempo determinado. De todas maneras, no está ausente en la escritura del libro el placer del cine unido al del descubrimiento: resulta que (aunque no emite juicios de valor) la mayoría de las veces son las mejores películas las que más aportan al análisis. Sorlin insiste en su admiración por la maquinaria narrativa del cine clásico americano (deslizando sagaces observaciones críticas sobre ciertos atávicos provincianismos europeos en materia cinematográfica). Una acotación final: la limpidez de escritura de Sorlin no es uno de los méritos menores de la obra. La claridad de los conceptos en que apoya su investigación favorece al esfuerzo de síntesis puesto en este volumen relativamente breve; ideas que en otros convocarían al tratado interminable, aquí son delineadas con precisión y brevedad, en un texto que llama a la citación frecuente y que demuestra la necesidad de desarrollos equivalentes en latitudes como la nuestra. ■

Video del Angel



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

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

Entrega a domicilio

por Diego Brodersen

The 27th Day
William Asher
Columbia Tristar Home
Video

La muy norteamericana paranoia anticomunista sufrida como consecuencia de las tensiones de la guerra fría generó persecuciones dentro del ambiente cinematográfico y dio nacimiento a un nuevo subgénero: el de las invasiones extraterrestres. Ya sea que estos atacaran frontalmente las principales ciudades con sus platillos voladores o bien se infiltraran subrepticamente en la tranquilidad de un pueblito del Medio Oeste para usurpar los cuerpos de sus habitantes, se hacía necesario defenderse de ellos con todos los medios disponibles para preservar la existencia humana sobre este planeta.

Tal vez el inconsciente colectivo de los espectadores equiparaba la palabra "alienígena" a todo lo que tuviera su origen más allá de los límites de la cortina de hierro y lo que en realidad se defendía eran ciertos valores capitalistas, pero sin entrar en elucubraciones sociopolíticas que caerían en la responsabilidad de sociólogos e historiadores, lo cierto es que estos films de modestísimo presupuesto llenaban las salas de miles de adolescentes gritones. Dentro del enorme cúmulo de películas realizadas en los años 50 con la idea del invasor del espacio exterior, encontramos esta *The 27th*

Day, basada en una novela del escritor del género *scifi* John Mantley, que, cosa extraña, fue publicada con posterioridad al estreno de la adaptación cinematográfica. El argumento, si bien sencillo, no deja de ser ingenioso: cinco personas de diferentes nacionalidades y estratos culturales —una bella muchacha inglesa, un periodista norteamericano, una campesina coreana, un científico ruso en viaje a los EE.UU. y un soldado alemán— son "abducidas" por una nave interplanetaria y devueltas luego a sus respectivos lugares de origen equipadas con unos pequeños artefactos esféricos capaces de eliminar total o parcialmente —dependiendo de las coordenadas geográficas asignadas— a la raza humana. En un plazo máximo de 27 días los cinco elegidos y los gobiernos de sus países deberán decidir entre activar o no los destructivos dispositivos, comenzando de esta manera las intrigas, las torturas, las muertes y las incógnitas: ¿podrán los humanos superar sus diferencias y evitar así su autodestrucción? ¿Serán los valores occidentales o los de los países no alineados los que triunfarán? Si bien la resolución es previsible y un tanto ingenua, el equilibrio del guión logra que el suspenso de la historia no decaiga en ningún momento y las conflictivas relaciones entre los gobiernos están plasmadas con verosimilitud.

Como en casi todas las ediciones en disco láser de films clásicos, *The 27th Day* se complementa con el trailer en ocasión del estreno: "Ellos pueden aniquilar la vida humana en la Tierra con las armas del espacio exterior. ¿Qué decidirán hacer? ¿Qué haría usted?"

2001: a Space Odyssey
Stanley Kubrick
MGM/UA Home Video

Si hay un film que por mérito propio sobrepasa al género de ciencia ficción en el que está inscripto y logra elevarse a la altura de obra maestra es *2001: odisea del espacio*. Stanley Kubrick creó este apasionante ensayo cinematográfico sobre la evolución de la mente humana desde el nacimiento de la inteligencia en los primeros protosapiens hasta el nietzscheano momento en que ya no sea necesario un cuerpo para contenerla y vague libre por el universo en forma de energía pura. Pocas aventuras espaciales llevadas al celuloide son tan rigurosamente fieles a los hechos científicos —tanto Kubrick como Arthur C. Clarke, coguionista y autor de la novela *El centinela* en la que el film se basa, consultaron a profesionales de todas las áreas de la ciencia que estuvieran relacionadas con la historia— y son capaces al mismo tiempo de disparar tal cantidad de pensamientos

e ideas sobre el espectador. La lujosa edición por el decimoquinto aniversario del estreno contiene, además del trailer comercial, la banda de sonido de la obertura, el entreacto y el cierre, y parte de los 17 minutos que el mismo director decidió cortar antes del lanzamiento mundial y que no se encuentran en la versión definitiva, un documental sobre el rodaje con entrevistas a los principales técnicos y artistas creadores de las maquetas y efectos especiales, datos del presupuesto (la Vickers-Armstrong Engineering Group construyó una centrifugadora real de doce metros de diámetro para crear gravedad artificial a un costo de un cuarto de millón de dólares), la elección por sus dimensiones del estudio de la Metro Goldwyn Mayer en Inglaterra, etc. *2001: una odisea que llevó al Danubio azul* de Strauss al American Top Forty y que no ha perdido ninguna de sus muchas virtudes. Como los buenos vinos, mejora con el paso del tiempo.

The 27th Day
 EE.UU., 1957, 75'
Dirección: William Asher
Intérpretes: Gene Barry, Valerie French, Arnold Moss, George Voskovek.

2001: a Space Odyssey
 Inglaterra, 1968, Super Panavision 70 mm, 139'
Dirección: Stanley Kubrick
Intérpretes: Keir Dullea, William Sylvester, Gary Lockwood, Daniel Richter. ■

El Amante en Internet

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

Un maravilloso domingo (Subarashiki Nichiyobi), 1946, dirigida por Akira Kurosawa, con Isao Numasaki y Chieko Nakakita.
Los bajos fondos (Donzoko), 1957, dirigida por Akira Kurosawa, con Toshiro Mifune e Isuzu Yamada. (Yesterday)

Dentro de la muy limitada distribución del cine japonés en nuestro país, Akira Kurosawa es el realizador de ese origen que más suerte ha tenido en cuanto a las posibilidades de exhibición de su filmografía. Tal vez para ello hayan influido las características de su obra, más afin a los gustos occidentales que la de otros directores japoneses tanto o más importantes que él, pero lo cierto es que si sumamos las ediciones en video de varias de sus películas no estrenadas comercialmente como las que se reseñan a continuación, tenemos un panorama muy completo de la obra de quien es uno de los más grandes directores vivos del cine mundial. (Si hay alguna duda de ello basta con ver *Madadayo*, su última y notable película estrenada este año.)
Un maravilloso domingo (1946) es la séptima película de Kurosawa —filmada inmediatamente antes de *El ángel ebrio*, que se considera de manera casi unánime como la primera obra madura del realizador— y narra un día en la vida de una pareja de enamorados que solo se ve una vez a la semana en el ambiente gris y opresivo del Japón de la inmediata posguerra. En ese contexto, pautado por el hambre y la desocupación, las expectativas de los dos jóvenes —él pasivo y depresivo, ella más vital y optimista— por imaginarse un futuro mejor se enfrentan permanentemente con la dureza de la realidad cotidiana. El film, de claras influencias neorrealistas, relata con calidez esa pequeña odisea intimista, y más allá de algún simbolismo algo simplista (la lluvia torrencial en el momento de la crisis emocional de la pareja) y de cierta falta de síntesis que se agudiza en la última parte, muestra ya algunos de los rasgos distintivos del realizador,

visibles en particular en la excelente secuencia que transcurre dentro del cabaret. *Los bajos fondos* (1957) ya es una película de madurez de Kurosawa y está basada en una obra de Máximo Gorki que había adaptado muchos años antes Jean Renoir en una versión muy distinta. Aquí el director coloca a sus desclasados protagonistas (un ladrón, un samurai en decadencia, un actor frustrado, un cartonero, etc.) compartiendo un mismo ambiente, una especie de galpón en el que todos conviven. Para describir ese microcosmos de individuos fracasados, Kurosawa realiza un verdadero *tour de force*, ya que su cámara muy pocas veces se aleja del hábitat mencionado (incluso cuando los personajes salen, vuelven a regresar de inmediato, como una metáfora de la imposibilidad de escapar a su destino). Es notable cómo el director elude en su puesta la teatralidad por medio de una sabia utilización del espacio y la planificación y de un brillante uso de la profundidad de campo. Hay que apuntar además que la visión de este universo sórdido y sin salida se ve atenuada por cierta cuota de humor y la actitud compasiva del director hacia sus desdichados protagonistas. En el debe de la película hay que señalar su excesiva verbosidad y cierta tendencia a explicitar en demasía cada situación dramática, un defecto al que Kurosawa no es ajeno, aun en varios de sus títulos mayores. ■

Jorge García

Chica 6 (Girl 6), EE.UU., 1996, dirigida por Spike Lee, con Theresa Randle, Isaiah Washington, Spike Lee y Jenifer Lewis. (AVH)

A esta altura puede decirse que hay varios Spike Lee. En la figura del realizador conviven varios personajes que, al mismo tiempo, agrandan las virtudes y los defectos de sus películas. Por un lado, está el director de cine que difícilmente supere *Haz lo correcto* y *Fiebre de amor y locura*, que no se traicionó ante los millones del mainstream con *Malcolm X*, que contó su autobiografía en la aceptable

Crooklyn y que se mareó con el trazo grueso de *Clockers*. Por el otro, está el personaje que aún se cree un estudiante de cine que dispone de todos los instrumentos de la más avanzada ingeniería cinematográfica. Por si fuera poco, también está el realizador de los avisos publicitarios de las zapatillas Nike en la elección del montaje, en el uso de la música y en la planificación de la puesta. Y además, está el Spike Lee policía, moralista y heredero del peor conservadurismo —aunque se considere un contestatario— ya que en la mayoría de las películas se transforma en un vigía de la sociedad para que, por ejemplo, sus compañeros de raza no caigan en el peligro de la droga. En *Chica 6* conviven estas distintas facetas, a las que también se agrega una serie de breves intervenciones de gente conocida (Tarantino haciendo de él mismo, Turturro con pinta de hippie, Ron Silver repitiendo su papel en *El cómico de la familia*, Madonna antes de *Evita*, es decir, como experta en hot lines) en otra demostración de las conexiones y amistades que, supuestamente, caracterizan al cine independiente dentro de Hollywood.

El argumento de *Chica 6* es poco novedoso y puede confundirse con un producto de HBO si no fuera porque en la primera parte del film al realizador todavía no se le confunden sus distintas personalidades. Lee narra una historia sin demasiadas pretensiones —una chica que busca trabajo y que al poco tiempo se transforma en una experta en llamadas telefónicas calentonas—, sin excesos de puesta de cámara, con la música y la voz de Prince acompañando muchas escenas y sin los habituales chiches visuales. Pero en un momento de *Chica 6* un personaje empieza a cobrar importancia: se trata del amigo de la protagonista, un coleccionista de autógrafos de jugadores de béisbol, consejero, charlatán, solitario, vigilante y crítico constante del nuevo trabajo de la agradable vecina. Por si todavía alguien no lo adivinó, el personaje está encarnado por el mismo Spike Lee. Como si el realizador se hubiera cansado de contar una historia simple, levanta el dedo acusador y trata de encarrilar a la chica

por el buen camino. Le advierte que los tipos que hablan con ella son perversos y mala gente, y le aconseja que se case de una buena vez y que insista con su deseo de ser actriz en lugar de telefonista de una hot line. Como si se tratara de una vieja película argentina. El tono del film cambia y en lugar de seguir con la historia de una mujer que sobrevive en una ciudad con un trabajo de características muy particulares, Lee elige una tonta historia de amor que cargará con una de las peores escenas de los últimos años, aquella en la que la pareja se abraza y se besa mientras caen varios teléfonos filmados en ralenti. Pasada la euforia inicial que provocaron sus primeras películas, Spike Lee se transformó en un realizador de uno o dos films por año. Con virtudes y defectos, su cine se dirige a una medianía sin demasiados riesgos, es decir, al mayor peligro con el que puede enfrentarse un realizador como él, el mismo que años atrás era considerado el referente y el modelo a seguir debido a su valentía y a su postura marginal, hoy casi inexistentes. ■

Gustavo J. Castagna

Amo de las tinieblas (Lord of Illusions), EE.UU., 1995, dirigida por Clive Barker, con Scott Bakula, Kevin O'Connor y Framke Jansen. (AVH)

Barker no piensa como un director de cine. Cada vez que se decide a filmar lo que escribe —tal vez con la esperanza de que sus películas tengan el mismo éxito que sus libros— se le nota más su afinidad con la filosofía (la carrera en la que se graduó) o su pasión por la pintura (su actividad paralela a la literatura) que su sentido de la narración cinematográfica. El cine de Barker está hecho a partir de una poética personal que no se origina en el cine mismo. Tiene ideas más que interesantes para aportarle al género de terror, pero no está a la altura de poder realizarlas cinematográficamente. *Amo de las tinieblas* es su tercer largometraje como director y, hasta ahora, el más logrado. Tal

vez porque esta vez Barker ha aceptado que su estilo tiene un costado gótico que bien le valdría la pena desarrollar en lugar de hacer guiños a la subcultura trash sin llegar a identificarse totalmente con sus códigos (como en parte lo hizo en sus dos films anteriores: *Hellreiser e Hijos de la noche*). La decisión de apostar al gótico no tiene retorno una vez que la historia de amor imposible entre Swann y Dorothea se convierte en el centro de la narración. A partir de entonces, los martirios y rituales siniestros del prólogo —la apertura *gore* del film— se resignifican como el pasado inenarrable que los protagonistas no pueden dejar atrás y que los precipita constantemente a la muerte. No está mal que Barker haya querido completar la historia de amor trágico convirtiéndola en un triángulo, el problema es que para eso introduce un personaje masculino que no puede competir ni en oscuridad ni en complejidad con Swann —el detective Harry D'Amour— y con él piensa alcanzar dos objetivos al mismo tiempo: crear suspenso en la trama amorosa (haciendo que Dorothea tenga que elegir entre el amor de Harry y la gratitud hacia Swann) y mezclar los códigos del terror con los del *film noir*, al estilo de *Corazón satánico*, de Alan Parker. Además, el actor Scott Bakula (si mal no recuerdo, el Dr. Beckett de la serie *Quantum Leap*) no fue una elección inteligente para interpretar a Harry: con su cara de perdedor no alcanza. Pero la verdadera insuficiencia del film es que, a pesar de que crea un universo trágico e impiadoso, sus personajes

—excepto Swann— no logran conmovier. Mantiene el interés todo el tiempo y hasta cuenta con algunos momentos dramáticos de una intensidad poco frecuente (la "muerte" de Swann en un acto de magia es uno de ellos), pero a Barker le falta una poética del dolor para salir de la medianía del género. Con *Amo de las tinieblas* pretendió algo más que asustar, pero ese plus —que podría llamarse *perturbar, conmover o inquietar* al espectador: algo que sí sabe hacer su amigo David Cronenberg— no se puede provocar sin estar consustanciado con la esencia del cine. No es casual que los personajes de Barker siempre se alien al mal para evitar sufrirlo, que superen el terror a la destrucción del cuerpo pactando para ser sobrenaturales, algo que por un lado forma parte de la tradición gótica del género (que conmueve en tanto conserva su raíz romántica), pero que por otro significa una falta de compromiso con el dolor humano físico y psicológico. Lo que sí es auspicioso es que Barker se defina abiertamente por la seriedad del terror: nada de ironía, nada de guiños cinéfilos, nada de cultura trash. No queda otro camino que la vuelta a la catarsis: asustar al público y hacerlo gritar. Por eso es un hallazgo que la película utilice la estética sadomasoquista —convertida ya en un clásico del videoclip— con un sentido literal y no como un elemento ajeno a la narración que la interrumpe para indicar que hemos ingresado en territorio bizarro: los que se visten de masoquistas *son* masoquistas —como suelen serlo todos los personajes barkerianos

que quieren gozar/sufrir más allá de los límites del cuerpo y pactan con las fuerzas del mal para lograrlo—, por eso se autoflagelan, se clavan alfileres de gancho, se cortan con vidrios, y sangran todo el tiempo, esperando que su amo vuelva de la muerte y se los lleve con él al infierno. Un Barker de primera, que no es mucho decir. Pero por lo menos no es más de lo mismo. ■

Silvia Schwarzböck

Ella (She), EE.UU., 1935, dirigida por Irving Pichel y Lansing Holden, con Helen Gahagan, Randolph Scott y Nigel Bruce. (Epoca)

Primera y mejor adaptación de la novela de H. Rider Haggard, en la que expedicionarios en busca de la Flama de la Vida Eterna encuentran una civilización perdida cuya reina inmortal aguarda el reencuentro (luego de cinco siglos) con el ser amado. Después de 60 años *Ella* (la película) se mantiene vital como el primer día, a pesar de la glacial Helen Gahagan. El descomunal diseño de producción (a medio camino entre el *art déco*, un Egipto alucinado y el rejunte posmoderno *avant la lettre*) la convierte en un lujo visual, mientras que las acciones corren a toda velocidad (el Leo Vincey de Randy Scott es uno de los ancestros evidentes de Indiana Jones, así como el reino de Hashamotev es referencia ineludible para el Templo de la Perdición). Es una historia de salvajes y civilizados de distinta

especie (unos progresistas-expedicionarios otros decadentes-recluidos en las montañas heladas), pero también de amor y de muerte, donde la oposición fuego-hielo atraviesa todo el film y fundamenta sus momentos más intensos.

Ella solo se hace morosa en algunos interludios románticos —abundante y estáticamente dialogados— que por suerte no duran mucho. Pero allí está el entrañable Nigel Bruce (elemental, Watson), la intrépida Tanya (Helen Mack) y la partitura excepcional de Max Steiner, que junto a la inmensa puerta por donde asoma Hashamotev evocan al rey Kong, nacido en los mismos estudios un par de años antes (y recuerdan que el productor del film es uno de los codirectores konguianos: el brillante Merian C. Cooper). Las coreografías geométricas de *Ella* en la ceremonia de las llamas merecen inscribirse en la antología de los rituales espectaculares en el cine, así como el trágico fin de Hashamotev (cargando encima con sus siglos en los momentos previos a su muerte) trasciende toda aproximación condescendiente para conmover sin vueltas al espectador. *Ella* tuvo dos remakes. En la primera (Robert Day, 1966), Ursula Andress competía en impasibilidad con la Gahagan, aunque mostrando de modo más eficaz su buena salud a los 400. Luego hubo otra (Avi Nesher, 1985) que ni su imponente protagonista —Sandahl Bergman— logró salvar de un merecido olvido. ■

Eduardo A. Russo

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

			Q	FF	GN	GJC	JG	SG
Algo muy personal	J. Avnet	Transeuropa	3	3				3
Amores que nunca se olvidan	J. Moorehouse	AVH					3	5
Angeles e insectos	P. Haas	AVH					4	4
Crónica de un joven pobre	E. Scola	AVH	6	7	6		7	5
Cuatro habitaciones	Q. Tarantino y otros	Gativideo						1
Del crepúsculo al amanecer	R. Rodríguez	AVH			3	3		1
Despabilate amor	E. Subiela	Transeuropa	3	1	1	3	1	1
Día de la Independencia	R. Emmerich	Gativideo	5	6	4	3		2
El mundo contra mí	B. D. Feijóo	AVH				2		2
La dama regresa	J. Polaco	S. V. P.	4	5	3	4	2	4
La isla del Dr. Moreau	J. Frankenheimer	Gativideo	2	3				7
La roca	M. Bay	Gativideo						5
La verdad desnuda	G. Hoblit	AVH						5
Madadayo	A. Kurosawa	Transeuropa	7	10	10	8	9	10
Pickpocket	R. Bresson	Yesterday	8	8	9	10	10	8
Striptease	A. Bergman	LK-Tel			1			1
Sueño de una noche de invierno	K. Branagh	LK-Tel						7
Twister	J. De Bont	AVH	8	8	4	7		9
Underground	E. Kusturica	AVH	5	4	6	8	8	7

por Jorge García

El secreto de vivir (*Mr. Deeds Goes to Town*), 1936, dirigida por Frank Capra, con Gary Cooper y Jean Arthur.

A partir de esta película —la primera de su obra en la que también fue productor— Frank Capra utilizó las estructuras narrativas de la comedia para trazar una sórdida visión de los Estados Unidos de los años posteriores a la Depresión. Aquí la decisión de un hombre de repartir una cuantiosa herencia entre los más necesitados, con el consiguiente estupor de todo el resto de la sociedad, da lugar a una gran película. Jean Arthur está absolutamente irresistible. **Warner, 25/1, 17 hs.**

Totalmente salvaje (*Something Wild*), 1986, dirigida por Jonathan Demme, con Jeff Daniels y Melanie Griffith.

Como suele ocurrir con muchos directores, los títulos más valiosos de la filmografía de Jonathan Demme hay que buscarlos en sus obras menos conocidas. En este caso, el encuentro casual de un "yuppie" con una atractiva

joven genera una serie de incidentes que oscilan de lo cómico a lo pesadillesco. Una lúcida reflexión sobre la precariedad de los valores aparentemente estables y seguros, y uno de los films más logrados del realizador. **VCC 20, 10/1, 23.30 hs.**

Los pájaros (*The Birds*), 1963, dirigida por Alfred Hitchcock, con Rod Taylor y Tippi Hedren.

Alfred Hitchcock había llegado a la cima de su madurez expresiva cuando realizó este film, uno de los más extraños de su carrera. Tras su apariencia de obra fantástica, el maestro expresa a través de cada uno de los ataques de los pájaros las tensiones internas entre los personajes. Una de las películas más complejas y elusivas del director, y —en mi opinión— su última gran obra maestra. **VCC 31, 14/1, 22 hs.; 16/1, 3 hs.**

Octubre (*October*), 1928, dirigida por Serguei Eisenstein, con Grigori Alexandrov y Boris Livenov.

Aun cuando muchas de sus teorías aparezcan hoy

superadas, Serguei Eisenstein es una de las figuras fundamentales de la historia del cine. Si bien no tiene el prestigio de otros títulos del realizador, *Octubre* es probablemente su obra más avanzada y experimental, y la que contiene elementos más perdurables dentro de su filmografía. **VCC 31, 12/1, 12 y 17 hs.**

Amor sin barreras (*West Side Story*), 1961, dirigida por Robert Wise, con Richard Beymer y Nathalie Wood.

En el momento de su estreno, muchos críticos consideraron a este multipremiado film como el mejor musical de todos los tiempos. Más allá de las exageraciones, las extraordinarias coreografías de Jerome Robbins y una brillante partitura musical de Leonard Bernstein elevan considerablemente el rutinario nivel de la realización de Robert Wise, un director no demasiado dotado para el género, como lo demostró posteriormente en *La estrella*. **VCC 31, 16/1, 22 hs.; 17/1, 12 hs.; 21/1, 1.30 hs.; 27/1, 15.30 hs.**

La vida es formidable (*Life Is Sweet*), 1991, dirigida por Mike Leigh, con Alison Steadman y Jim Broadbent.

Cuando en su momento vi este film, me molestó cierta tendencia del director a caricaturizar a sus personajes, una familia de clase trabajadora. La posterior visión de *Naked* y *Secret and Lies*, dos películas excelentes, seguramente ofrecerá una diferente perspectiva en esta posibilidad de un nuevo acercamiento a la única película estrenada hasta ahora de un realizador notable. **CV 30, 1/1, 22 hs.; 11/1, 20.10 hs.; 21/1, 23.55 hs.**

La marca de las furias (*The Furies*), 1950, dirigida por Anthony Mann, con Barbara Stanwyck y Walter Huston.

A esta altura no hay duda de que Anthony Mann es uno de los grandes maestros del western. Este film —que hace varios lustros que no se exhibe— sobre la relación de atracción-rechazo entre una mujer y su autocrático padre tiene el rigor de una tragedia griega y nos muestra el más complejo personaje femenino de la filmografía del director. Barbara y Walter Huston en su último papel para el cine están extraordinarios. **CV 5, 23/1, 13 y 19 hs.**

Un trabajo en otro mundo (*Moonlighting*), 1982, dirigida por Jerzy Skolimowski, con Jeremy Irons y Eugene Lipinski.

A pocos directores le cabe de manera más adecuada el apelativo de francotirador del cine que al polaco Jerzy Skolimowski. En este film el director —siguiendo las peripecias de un grupo de trabajadores polacos que deben remodelar un departamento en Londres— traza una lúcida parábola sobre la situación política imperante en su país. Un film de no fácil acceso, pero siempre fascinante. **CV 5, 13/1, 23.50 y 5.20 hs.**

CINE ARGENTINO

La reducción de títulos que ha hecho Space en su programación de cine nacional, la constante repetición de títulos y también la escasa o nula calidad artística de muchos de los films que se proyectan tanto en ese canal como en Volver dificultan la recomendación de obras nacionales pero realizando un cuidadoso trabajo de rastreo siempre es posible encontrar películas valiosas. Comenzando con Volver, los miércoles a las 22 hs. parecen ser el día y la hora ineludibles. Así, el 1º podrá verse *El dependiente*, tal vez la mejor película de Leonardo Favio, con lo cual está todo dicho. El 8 irá *Hombre de la*

esquina rosada, de René Mugica, una de las mejores adaptaciones de Borges que se haya hecho en el cine. El 15 se exhibirá *Armiño negro*, notable melodrama de Carlos Hugo Christensen, ya recomendado en esta sección. El 22 veremos *El túnel*, parcialmente lograda versión de León Klimovsky de la novela de Sabato, y el 29 *Historia de una mala mujer*, de Luis Saslavsky, donde aparece la capacidad del director para narrar visualmente y también su —por momentos— frío esteticismo. En Space, el jueves 2 a las 22, se proyectará *Gracias por el fuego* de Sergio Renán, sobre la novela de Mario Benedetti, cuyos mayores méritos son

las interpretaciones de Lautaro Murúa y Bárbara Mujica. El 16 a la misma hora se verá *Extasis tropical*, uno de los más extravagantes productos de la dupla Bó-Sarli. Y el 23, también en ese horario, irá *Los dueños del silencio*, un film de Carlos Lemos —un director argentino radicado en Suecia— sobre la represión, que tiene una alucinante caracterización del sueco Felke Berg como el capitán de nefasto recuerdo. Por último, también en Space, el viernes 31 a las 8 hs. veremos *La delatora*, un buen policial de Kurt Land, con excelentes secuencias de acción en exteriores. ■

Jorge García

Colinas sangrientas (*Hell to Eternity*), 1960, dirigida por Phil Karlson, con Jeffrey Hunter y David Janssen.

La fuerza narrativa y la violencia e intensidad de sus planos provocan que en sus mejores momentos la obra de Phil Karlson pueda compararse con la de Samuel Fuller. Este drama antibélico, situado en la Segunda Guerra Mundial, está lastrado por una sobredosis de escenas de batallas, pero contiene varios segmentos logrados que justifican su visión.
CV 5, 15/1, 11 y 16 hs.

Amor verdadero (*True Love*), 1989, dirigida por Nancy Savoca, con Annabella Sciorra y Aida Turturro.

Ninguna de las tres películas de Nancy Savoca —una realizadora con una fuerte relación con nuestro país— ha tenido hasta ahora la suerte de ser estrenada comercialmente. Este, su primer film, sobre los preparativos de una boda en el seno de una familia italoamericana, es un relato cálido y sensible en el que la

MARCEL CARNE (1909-1996)

Cuando a principios de la década del 50 surgió una nueva crítica en Francia cuestionando lo que llamaban el cine de *qualité* de ese país, una de las víctimas propiciatorias fue Marcel Carné. Lo paradójico del hecho es que varios de los films anatemizados por los jóvenes *cahieristas* son los que mejor han resistido el paso de los años. Relacionado con el cine desde 1928, Carné trabajó como asistente de Jacques Feyder en varias de sus películas más notorias. A

partir de 1936, año en que debuta en la dirección, comenzará una fructífera relación con el poeta Jacques Prévert, quien será su guionista durante una década, unión que dio lugar a varios títulos que están entre los más representativos del llamado "realismo poético" francés. En las mejores películas de ese período (*Amanece*, *Sombras del paraíso*, *Las puertas de la noche*) pueden encontrarse los rasgos más distintivos del cine de Carné-Prévert, esto es, el sombrío fatalismo en que están sumergidos sus personajes y la oscura poesía que invade con frecuencia su

puesta en escena, sin excluir las oblicuas referencias a la situación política del país en los años de la ocupación nazi. Al cortarse la relación con Prévert (en una situación análoga a la que ocurrirá después de la ruptura del tándem De Sica-Zavattini), el cine de Marcel Carné parece vaciarse de sustancia y toda su obra de posguerra será una larga serie de films sin interés. Pero varios de los títulos realizados en aquella fecunda etapa hacen que su nombre no deba obviarse a la hora de los recuerdos cinéfilos. ■

Jorge García

directora muestra también una notable capacidad para la dirección de sus actores, muchos de ellos debutantes.
TNT, 23/1, 20.05 hs.

La calle Hester (*Hester Street*), 1975, dirigida por Joan Micklin Silver, con Carol Kane y Steven Keats.

Las espaciadas películas de Joan Micklin Silver muestran a una directora con particular

talento para dotar a sus narraciones de un tono agrídulce. Este relato ambientado en Nueva York a fines del siglo pasado, sobre las dificultades de una joven judía inmigrante para adaptarse a las costumbres norteamericanas, tiene aquellas características y además una muy precisa recreación de época.
Film & Arts, 7/1, 18 hs.; 8/1, 2 y 10 hs.

El hombre del traje blanco (*The Man in the White Suit*), 1951, dirigida por Alexander Mackendrick, con Alec Guinness y Joan Greenwood.

A fines de la década del 40 y comienzos de los 50, los estudios ingleses Ealing produjeron una serie de comedias satíricas que están entre lo mejor de la historia del cine inglés. Aquí se trata de un hombre que inventa una

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.

Anuncie en *El Amante*

☎ 322-7518

LUCHINO VISCONTI: EL MELODRAMA OPERISTICO

Cuando se habla de la cinematografía italiana, uno de los nombres insoslayables —junto con los de Rossellini, Fellini y Antonioni— es el de Luchino Visconti. Asistente de dirección de Jean Renoir en los años 30, su debut en la dirección en 1942 con *Obsesión*, una adaptación de *El cartero llama dos veces* de James Cain ambientada en la Italia fascista, es prácticamente la obra fundacional del neorrealismo italiano, un movimiento al que se adscriben sus primeras películas. A partir de *Livia*, empezará a manifestarse otra de las vertientes fundamentales de su obra: la crítica de la conducta de las clases altas a través de films en los que se conjugan dos de

sus rasgos personales más salientes: su origen aristocrático y su ideología marxista. El domingo 19 de enero el canal 31 de VCC ofrecerá en continuado tres obras de Visconti que están entre lo más representativo de su obra. A las 9 hs. se verá la mencionada *Livia*, el primer gran melodrama operístico —no casualmente el film comienza con un telón que se abre para la presentación de una ópera— del director. Ambientada en el siglo pasado, narra la relación imposible entre un oficial austriaco y una condesa italiana, en momentos en que ambos países se enfrentaban bélicamente. Obra de un apasionado romanticismo, es también una ácida visión de la

desintegración moral de la aristocracia, con momentos de deslumbrante belleza. A las 11.30 hs. irá *La terra trema*, la segunda obra del director, un film de estilo casi documental sobre la explotación de una familia de pescadores. Vigoroso drama hablado en dialecto original y con intérpretes no profesionales, el film es una de las obras fundamentales del neorrealismo. Por último, a las 14.30 hs. se exhibirá *Rocco y sus hermanos*, otro potente melodrama sobre las dificultades de adaptación de una familia italiana sureña en una gran ciudad, que con su poderoso *crescendo* dramático es otro de los grandes films del director. Un festival Visconti de visión imprescindible. ■

Jorge García

tela indestructible, produciendo el consiguiente revuelo dentro de la industria textil británica. El film cuenta con la ventaja de estar dirigido por Alexander Mackendrick, lejos el más personal de los realizadores que filmaron para los citados estudios. **Film & Arts, 13/1, 21.30 hs.; 14/1, 5.30 y 13.30 hs.; 23/1, 20 hs.; 24/1, 4 y 12 hs.**

Verano del 42 (*Summer of '42*), 1971, dirigida por Robert Mulligan, con Jennifer O'Neill y Gary Grimes.

Será bueno volver a ver este film de Robert Mulligan, el más popular de su filmografía y un gran éxito cuando se estrenó en nuestro país. El recuerdo que tengo es el de una película algo blanda y nostálgica, con una empalagosa banda musical de Michel Legrand a la que sacaba a flote la habitual sensibilidad del director. La hermosura de Jennifer O'Neill era inolvidable. **Space, 14/1, 16. 30 hs.**

Nashville, 1975, dirigida por Robert Altman, con Keith Carradine y Karen Black.

En algún momento habrá que hacer una evaluación equilibrada de la obra de Robert Altman, un realizador que ha provocado tanto denuestos exacerbados como

alabanzas injustificadas. Mientras tanto —y hago la salvedad de que verla por televisión va a disminuir ostensiblemente las virtudes de la película— habrá que aprovechar la oportunidad de apreciar esta brillante aproximación del director a la cultura norteamericana de los años 70. Uno de los mejores films del realizador. **CV 5, 23/1, 22 y 2.35 hs.**

Los valientes andan solos (*Lonely Are the Brave*), 1962, dirigida por David Miller, con Kirk Douglas y Gena Rowlands.

Pocas películas son recordables en la carrera de David Miller y una de ellas es esta. Especie de western contemporáneo sobre un fugitivo que huye a caballo de sus perseguidores, que cuentan con medios mucho más modernos, es —por encima de algún exceso alegórico— un interesante intento de actualización de un género, ya en ese entonces en vías de extinción. **Space, 2/1, 16.30 hs.**

Rey Lear (*King Lear*), 1971, dirigida por Peter Brook, con Paul Scofield e Irene Worth.

El inglés Peter Brook, un hombre principalmente relacionado con el teatro, ha realizado varias incursiones

cinematográficas de desigual nivel. Habrá que ver de todos modos esta inédita versión de *Rey Lear*, que según algunas referencias está entre sus más afortunadas películas. **Cinemax, 17/1, 22 hs.; 20/1, 1.30 hs.; 23/1, 17 hs.; 28/1, 12.45 hs.**

La conversación (*The Conversation*), 1974, dirigida por Francis Ford Coppola, con Gene Hackman y John Cazale.

Aunque periódicamente, como en la reciente *Jack*, Francis Ford Coppola trata de hacernos dudar de su talento, es indiscutible que es uno de los más importantes realizadores del cine norteamericano actual. *La conversación* —que por fin va a poder verse subtítuloada— es una aguda observación de un carácter obsesivo (una formidable interpretación de Gene Hackman) y por extensión de la sociedad americana y uno de los films más perfectos del realizador. **Cinecanal, 6/1, 24 hs.; 10/1, 11.35 hs.; 15/1, 7.45 hs.; 19/1, 6.35 hs.**

Tentación peligrosa (*Impulse*), 1990, dirigida por Sondra Locke, con Theresa Russell y Jeff Fahey.

Su trabajo como actriz (y como esposa) junto a Clint

Eastwood, indudablemente, motivó a Sondra Locke para asumir el rol de directora. Aquí, en una sombría historia sobre una mujer policía que se hace pasar por prostituta para detectar a un asesino, los resultados son más que aceptables. La estupenda interpretación de Theresa Russell ayuda. **I-SAT, 15/1, 2.15 hs.; 7/1, 22.45 hs.**

La última noche de Boris Gruschenko (*Love and Death*), 1975, dirigida por Woody Allen, con Woody Allen y Diane Keaton.

Reconozco que tengo debilidad por este film de Woody Allen, una satirización de las grandes novelas rusas del siglo XIX. Si bien aparecen las dificultades narrativas de la primera etapa del director —el film es como una sucesión de sketches—, varios diálogos y secuencias están entre lo más delirante de su obra. **Cinecanal, 17/1, 11.45 hs.; 21/1, 6.15 hs.; 28/1, 10.40 hs.**

Acusados (*The Indictment: The McMartin Trial*), 1995, dirigida por Mike Jackson, con James Woods y Shirley Knight.

Este telefilm de Mike Jackson producido por Oliver Stone, sobre un caso de violación que desata una generalizada histeria colectiva, tiene una fuerza arrolladora. Es posible que una mirada cuidadosa detecte varios clisés, pero lo concreto es que el film tiene un *crescendo* sin respiro y es muy, pero muy entretenido. **HBO, 6/1, 15 hs.; 10/1, 23.30 hs.; 14/1, 18 hs.**

Toque de tambores (*Drum Beat*), 1954, dirigida por Delmer Daves, con Alan Ladd y Audrey Dalton.

Uno de los realizadores más personales dentro del universo del western es el subvalorado Delmer Daves. Este poco visto film, sobre las negociaciones que se entablan entre un enviado del gobierno norteamericano y un grupo de guerreros indios para lograr la paz, es uno de sus interesantes acercamientos al género. **CV5, 20/1, 11 y 16 hs. ■**

Películas para ver en enero

Miércoles	<i>Más corazón que odio</i> (J. Ford) VCC 31, 12 hs.	1	<i>El Dorado</i> (H. Hawks) CV 30, 15.50 hs.	Viernes	<i>El motín del Caine</i> (E. Dmytryk) VCC 31, 17 hs.	17	<i>Los guerreros</i> (W. Hill) USA-Network, 1 h.
Jueves	<i>Los delincuentes</i> (R. Altman) CV 5, 22 hs.	2	<i>Alta sierra</i> (R. Walsh) VCC 31, 24 hs.	Sábado	<i>Fabricante de ídolos</i> (T. Hackford) CV 30, 13 hs.	18	<i>Esplendor en la hierba</i> (E. Kazan) Warner, 17 hs.
Viernes	<i>El precio de la felicidad</i> (B. Beresford) CV 30, 15 hs.	3	<i>Avalon</i> (B. Levinson) Cinemax, 18 hs.	Domingo	<i>Un domingo en el campo</i> (B. Tavernier) Film & Arts, 18 y 2 hs.	19	<i>Ciudad de ángeles</i> (R. Altman) VCC 20, 22 hs.
Sábado	<i>Fabricantes de sombras</i> (R. Joffé) CV 5, 22 hs.	4	<i>El perro andaluz y La edad de oro</i> (L. Buñuel) VCC 31, 22.30 y 2.30 hs.	Lunes	<i>¿Qué tal Bob?</i> (F. Oz) Space, 14.45 hs.	20	<i>La tregua</i> (S. Renán) VCC 20, 1.15 hs.
Domingo	<i>La rosa púrpura del Cairo</i> (W. Allen) VCC 20, 11.45 y 18.30 hs.	5	<i>Brigadoon</i> (V. Minnelli) VCC 31, 14.30 hs.	Martes	<i>Johnny Guitar</i> (N. Ray) CV 5, 13 y 19 hs.	21	<i>Barrio Chino</i> (R. Polanski) VCC 20, 1.30 hs.
Lunes	<i>La balada de Gregorio Cortez</i> (R. Young) Cinemax, 10.30 hs.	6	<i>Juan Moreira</i> (L. Favio) VCC 20, 22 hs.	Miércoles	<i>El pistolero invencible</i> (R. Rouse) CV 5, 11 y 16 hs.	22	<i>Infierno 17</i> (B. Wilder) VCC 31, 15.30 hs.
Martes	<i>La rosa del hampa</i> (N. Ray) TNT, 13 hs.	7	<i>Un día muy particular</i> (E. Scola) VCC 31, 22 hs.	Jueves	<i>Sweet Charity</i> (Bob Fosse) USA-Network, 17 hs.	23	<i>¿Qué pasó con Baby Jane?</i> (R. Aldrich) VCC 31, 22 hs.
Miércoles	<i>Los amigos de la muerte</i> (P. Yates) CV 30, 13.05 hs.	8	<i>El cartero llama dos veces</i> (T. Garnett) VCC 31, 15.30 hs.	Viernes	<i>Sin conciencia</i> (B. Windust) VCC 31, 12 hs.	24	<i>Extraño accidente</i> (J. Losey) Cinemax, 14 hs.
Jueves	<i>Muerde la bala</i> (R. Brooks) Space, 16 hs.	9	<i>Peligro en la noche</i> (R. Scott) Cinemax, 22 hs.	Sábado	<i>Grito de batalla</i> (R. Walsh) Space, 16.30 hs.	25	<i>Terciopelo azul</i> (D. Lynch) CV 5, 22 y 3.10 hs.
Viernes	<i>Con el último suspiro</i> (R. Siodmak) VCC 31, 17 hs.	10	<i>Extrañas</i> (M. Katselas) Cinemax, 1.15 hs.	Domingo	<i>Alto espionaje</i> (M. Ritt) VCC 31, 14 hs.	26	<i>Desesperación</i> (A. Hitchcock) Warner, 15 hs.
Sábado	<i>Amor en la tarde</i> (B. Wilder) Cinemax, 11 hs.	11	<i>Cuerpos ardientes</i> (L. Kasdan) CV 5, 22 hs.	Lunes	<i>Historia en Filadelfia</i> (G. Cukor) CV 5, 11 y 16 hs.	27	<i>El rey de Nueva York</i> (A. Ferrara) I-SAT, 22.45 hs.
Domingo	<i>El amante del amor</i> (F. Truffaut) CV 5, 22 y 5.20 hs.	12	<i>M. Butterfly</i> (D. Cronenberg) HBO, 0.15 hs.	Martes	<i>El estado de la Unión</i> (F. Capra) CV 5, 11 y 16 hs.	28	<i>Bajo fuego</i> (R. Spottiswoode) VCC 20, 23.45 hs.
Lunes	<i>Invasión en Birmania</i> (R. Walsh) CV 5, 13.30 y 18.30 hs.	13	<i>Jesse James</i> (H. King) VCC 31, 18 y 2 hs.	Miércoles	<i>La reina africana</i> (J. Huston) CV 5, 11 y 14 hs.	29	<i>Viñas de ira</i> (J. Ford) VCC 31, 18 hs.
Martes	<i>Siete mujeres</i> (J. Ford) TNT, 13 hs.	14	<i>Refugio para el amor</i> (B. Bertolucci) I-SAT, 22.45 hs.	Jueves	<i>Muñequita de lujo</i> (B. Edwards) Cinecanal, 10.55 hs.	30	<i>Viridiana</i> (L. Buñuel) VCC 31, 22 hs.
Miércoles	<i>El zorro del desierto</i> (H. Hathaway) VCC 31, 16.30 hs.	15	<i>El corazón lleva una máscara</i> (S. Rosenberg) CV 30, 23.45 hs.	Viernes	<i>El extraño</i> (O. Welles) VCC 31, 14 hs.	31	<i>Designios del corazón</i> (J. Sargent) Cinecanal, 20.25 hs.
Jueves	<i>El infierno es para los héroes</i> (D. Siegel) CV 5, 13 y 19 hs.	16	<i>Cuerno de cabra</i> (M. Andonov) VCC 31, 1 h.				

Recomendaciones especiales,
comentadas en la página 60.

Menú de cine en TV

AGENDA

Vacaciones en Italia
Un festival de clásicos del cine italiano en la sala Leopoldo Lugones

Miércoles 8: *Roma, ciudad abierta* y *Paisá* de Roberto Rossellini.
Jueves 9: *El sheik* y *Los inútiles* de Federico Fellini.
Viernes 10: *La strada* y *El cuentero* de Federico Fellini.
Sábado 11: *La ciudad de las mujeres* de Federico Fellini.
Domingo 12: *Pajarracos y pajaritos* y *El Decamerón* de Pier Paolo Pasolini.

Miércoles 15: *Una vida difícil* e *Il sorpasso* de Dino Risi.
Jueves 16: *Los monstruos* de Dino Risi, Mario Monicelli y Ettore Scola.
Viernes 17: *Fuera de la ley del matrimonio* y *Padre padrone* de Paolo y Vittorio Taviani.
Sábado 18: *Bellísima* y *Senso* de Luchino Visconti.
Domingo 19: *Grupo de familia* de Luchino Visconti y *Pasión de amor* de Ettore Scola.
Miércoles 22: *Crónica de pobres amantes* de Carlo Lizzani y *El general Della Rovere* de Roberto Rossellini.

Jueves 23: *Era noche en Roma* y *Alma negra* de Roberto Rossellini.
Viernes 24: *La dama sin camelias* y *Las amigas* de Michelangelo Antonioni.
Sábado 25: *El grito* y *La aventura* de Michelangelo Antonioni.
Domingo 26: *La audiencia* y *Liza: un amor para la eternidad* de Marco Ferreri.
Miércoles 29: *El desierto de los tártaros* de Valerio Zurlini.
Jueves 30: *El árbol de los zuecos* de Ermanno Olmi.
Viernes 31: *Camina, camina* de Ermanno Olmi. ■

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)

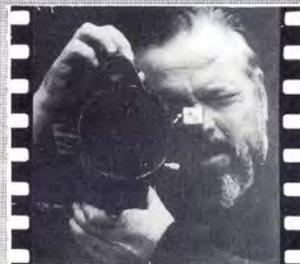


DISEÑO GRAFICO &
COMPOSICION LASER

LIBROS • REVISTAS •
CATÁLOGOS • FOLLETOS
SCANNEOS Y FOTOCROMÍA

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

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.



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

Un presente con mucho futuro.



Con el microprocesador
PowerPC™

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

INTERNET

www.latinamerica.apple.com
e-mail: info@datamac.com.ar

Apple Macintosh cuenta con lo más completo en programas para toda la familia. Incluye programas para la administración del hogar, educativos, lo más divertido en juegos y por supuesto de productividad, como ClarisWorks, un poderoso programa en español, con hoja de cálculo, procesador de palabras, base de datos y comunicaciones.

Macintosh Performa. Tiene todo, monitor a color, mouse, teclado. Lista para Internet.* Cuenta con fax/modem. Perfecta para multimedia, con CD-ROM incorporado. Macintosh Performa vale mucho más de lo poco que usted paga por ella.

 **Apple**
Datamac Argentina

Llame Gratis: 0-800-44MAC

Línea Directa: 314-1212

Macintosh Performa

©1996 Apple Computer, Inc. Todos los derechos reservados. Apple, el logo Apple, Macintosh y Macintosh Performa son marcas registradas de Apple Computer, Inc. en los Estados Unidos y en algunos países. PowerPC es una marca registrada de International Business Machines, usada bajo licencia. Todas las otras marcas mencionadas son marcas registradas. *Algunas de estas operaciones pueden requerir la compra adicional de software o hardware.

1. Películas reseñadas

(Título, director, autor de la nota, nº de revista / página)

Acusados (M. Jackson), Silvia Schwarzböck, 50/57
Adiós a Las Vegas (M. Figgis), Horacio Bernades, 49/12
Adiós a Las Vegas (M. Figgis), Santiago García, 49/13
Adiós abuelo (E. Vieyra), Gustavo Noriega, 55/13
Adosados (M. Camus), Gustavo J. Castagna, 57/14
Al corazón (M. Sabato), Gustavo J. Castagna, 55/5
Al maestro con cariño II (P. Bogdanovich), Gustavo J. Castagna, 55/57
Algo muy personal (J. Avelar), Quintín, 55/13
Amo de las tinieblas (C. Barker), Silvia Schwarzböck, 58/58
Amores que nunca se olvidan (J. Moonhouse), Santiago García, 54/13
Angeles e insectos (P. Haas), Alejandro Ricagno, 56/21
Años rebeldes (R. Polizza), Silvia Schwarzböck, 58/4
Años rebeldes (R. Polizza), Santiago García, 57/22
Antes de la lluvia (M. Manchevski), Alejandro Ricagno, 56/12
Antes de que me muera (B. Hecht), Jorge García, 52/57
Antes y después (B. Schroeder), Jorge García, 51/18
Arco de triunfo (L. Miestone), Alejandro Ricagno, 53/58
Asesino virtual (B. Leonard), Santiago García, 51/18
Así o de otra manera (D. J. Kohon), Horacio Bernades, 52/9
Ava & Gabriel, a Love Story (F. de Rooy), Jorge García, 57/20
Bab-El-Oued City (M. Alouache), Jorge García, 57/20
Babe, el chanchito valiente (C. Noonan), Sergio Eisen, 48/6
Babe, el chanchito valiente (C. Noonan), Flavia de la Fuente, 48/7
Bajo la piel (F. Lombardi), Gustavo J. Castagna, 57/14
Bajo un mismo techo (M. Mosenson), Horacio Bernades, 53/58
Barcelona (W. Stillman), Silvia Schwarzböck, 54/58
Beautiful Thing (H. MacDonald), Alejandro Ricagno, 57/15
Belle de jour (L. Buñuel), Quintín, 52/6
Besos en la frente (C. Galeotti), Santiago García, 55/12
Besos robados (F. Truffaut), Santiago García, 56/44
Between the Devil and the Deep Blue Sea (M. Hånsell), Santiago García, 57/22
Bienvenido, Welcome (G. Rietes), Jorge García, 57/19
Big Night (S. Tucci & C. Scott), Santiago García, 58/7
Body Bags (J. Carpenter), Silvia Schwarzböck, 52/56
Brindis al amor (V. Minnelli), Jorge García, 53/28
Buenos Aires viceversa (A. Agresti), Quintín, 57/4
Cama para tres (J. Balasco), Santiago García, 50/7
Carla's Song (K. Loach), Horacio Bernades, 57/16
Carlos Monzón, el segundo juicio (G. Amis), Horacio Bernades, 47/4
Caro diario (N. Moretti), Quintín, 57/48
Casino (M. Scorsese), Eduardo A. Russo, 49/2
Casino (M. Scorsese), Quintín, 49/4
Cazadores de utopías (D. Blaustein), Gustavo J. Castagna, 49/17
Ceguera (M. Csero), Jorge La Feria, 54/44
Ceguera (M. Contreras), Jorge La Feria, 54/44
Chica 6 (S. Lee), Gustavo J. Castagna, 58/58
101 dálmatas (S. Henk), Sergio Eisen, 58/7
City Hall, la sombra de la corrupción (H. Becker), Quintín, 50/6
Cle de 5 a 7 (A. Varda), Horacio Bernades, 48/57
Clockers (S. Lee), Eduardo Horgan, 54/57
Cobb, leyenda de gloria (R. Shelton), Horacio Bernades, 49/58
Código X: Tooms (D. Nulien), Guillermo Ravaschino, 49/58
Código: flecha roja (J. Woo), Gustavo J. Castagna, 50/8
Confidencialmente tuya (F. Truffaut), Gustavo J. Castagna, 56/46
Coyocatl, el imitador (J. Amiel), Santiago García, 50/8
Cortos de la Vanguardia Francesa (VV. AA.), Eduardo A. Russo, 53/59
Crash (D. Cronenberg), Silvia Schwarzböck, 57/54
Cnaturas celestiales (P. Jackson), Gustavo Noriega, 51/8
Crónica de un joven pobre (E. Scialà), Horacio Bernades, 54/11
Cry-Baby (J. Waters), Horacio Bernades, 54/39
Cuatro habitaciones (C. Tarantino), Alejandro Ricagno, 56/20
Cuatro habitaciones (A. Anders), Alejandro Ricagno, 56/20
Cuatro habitaciones (A. Rockwell), Alejandro Ricagno, 56/20
Cuatro habitaciones (R. Rodríguez), Alejandro Ricagno, 56/20
De mi barrio con amor (J. Santiso), Quintín, 52/6
Del crepusculo al amanecer (R. Rodríguez), Gustavo J. Castagna, 53/20
Despábilate amor (E. Suciola), Gustavo Noriega, 56/10
Desperate Living (J. Waters), Alejandro Ricagno, 54/38
Día de la Independencia (R. Emmenich), Gustavo J. Castagna, 53/20
Diabolique (J. Chechick), Silvia Schwarzböck, 52/12
Diario de un cura rural (R. Bresson), Quintín, 56/58
Días extraños (K. Bigelow), Quintín, 51/4
Disparen sobre el pianista (F. Truffaut), Alejandro Ricagno, 56/43
Doce monos (T. Gilliam), Alejandro Ricagno, 50/2
Domicilio conyugal (F. Truffaut), Jorge García, 56/45
Don Juan de Marco (J. Leven), Alejandro Ricagno, 48/22
Eclipse total (T. Hackford), Horacio Bernades, 51/57
El abrazo del vampiro (A. Goursaud), Gustavo J. Castagna, 51/57
El abuelo Cheno y otras historias (J. C. Rullo), Horacio Bernades, 57/19
El agente secreto (C. Hampton), Gustavo J. Castagna, 58/6
El amor en fuga (F. Truffaut), Gustavo Noriega, 56/46
El año del despertar (G. Corbucci), Jorge García, 52/9
El año del gato (J. L. Cancio), Horacio Bernades, 51/50
El ausente (R. Filippelli), Gustavo Noriega, 53/16
El club de las divorciadas (H. Wilson), Sergio Eisen, 58/7
El cóndor de oro (E. Muzo), Santiago García, 51/16
El dedo en la llaga (A. Lecchi), Guillermo Ravaschino, 52/4
El demonio vestido de azul (C. Franklin), Horacio Bernades, 48/11
El día de la bestia (A. de la Iglesia), Silvia Schwarzböck, 56/15
El día que Maradona conoció a Gardel (R. Paggiere), Gustavo J. Castagna, 56/19
El fanático (T. Scott), Santiago García, 58/6

El hombre que amaba a las mujeres (F. Truffaut), Gustavo Noriega, 56/46
El inglés que subió una colina pero... (C. Monger), Gustavo Noriega, 48/12
El insostenible (B. Stiller), Santiago García, 55/14
El jinete sobre el tejado (J. Raspenau), Santiago García, 55/12
El jorobado de Notre Dame (G. Trousdale), Sergio Eisen, 53/10
El jorobado de Notre Dame (G. Trousdale), Santiago García, 53/10
El mago de Oz (V. Fleming), Sergio Eisen, 53/24
El monstruo diabólico (G. Wagener), Eduardo A. Russo, 52/56
El mundo contra mí (B. Docampo Feijoo), Gustavo J. Castagna, 55/14
El niño salvaje (F. Truffaut), Santiago García, 56/44
El nombre del juego (B. Sonnenfeld), Quintín, 49/16
El octavo día (J. Van Donge), Alejandro Ricagno, 54/10
El perfume de Yvonne (P. Leconte), Horacio Bernades, 49/58
El pirata (V. Minnelli), Santiago García, 53/27
El profesor chiflado (T. Shadyac), Santiago García, 56/19
El regalo prometido (B. Levant), Santiago García, 58/6
El rostro en la ventana (G. King), Eduardo A. Russo, 48/58
El secreto de Mary Reilly (S. Fears), Sergio Eisen, 51/14
El secreto de Roan Inish (J. Sayles), Santiago García, 47/4
El último subte (F. Truffaut), Silvia Schwarzböck, 56/46
El verso (S. C. Oves), Gustavo Noriega, 48/14
Ella (I. Pichel), Eduardo A. Russo, 58/59
En avoir (ou pas) (L. Masson), Santiago García, 57/21
En el nombre de mi hijo (L. Elkann), Santiago García, 48/58
Entre Marx y una mujer desnuda (C. Luzuñaga), Alejandro Ricagno, 57/16
Entre Pancho Villa y una mujer desnuda (I. Tardán y S. Berman), Santiago García, 57/22
Eva Perón (J. Carlos Desanzo), Quintín, 56/2
Evita Perón (M. Chomsky), Horacio Bernades, 48/50
Exótica (A. Egoyan), Quintín, 50/4
Fahrenheit 451 (F. Truffaut), Eduardo A. Russo, 56/44
Fargo (J. Coen), Quintín, 57/26
Female Trouble (J. Waters), Silvia Schwarzböck, 54/38
Fenómeno (J. Turteltaub), Guillermo Ravaschino, 55/13
Feriados en familia (J. Foster), Gustavo Noriega, 50/8
Festival (P. Avati), Gustavo J. Castagna, 57/26
Few of Us (S. Bantas), Alejandro Ricagno, 57/5
Flame (I. Sindaar), Horacio Bernades, 57/16
Flamenco (C. Saura), Jorge García, 56/14
Flores amarillas en la ventana (J. Ruiz), Alejandro Ricagno, 53/20
For Me and My Gal (B. Berkeley), Gustavo Noriega, 53/24
Fuego contra fuego (M. Mann), Gustavo Noriega, 48/10
Fuera de control (R. Longo), Horacio Bernades, 52/10
Fuga de Los Angeles (J. Carpenter), Horacio Bernades, 55/3
Gabbah (M. Makhmalbaf), Jorge García, 57/19
Geisha (E. Raspol), Quintín, 52/19
Gertrud (C. T. Dreyer), VV. AA., 52/32
Girl Crazy (N. Taurigi), Gustavo Noriega, 53/25
Good News (C. Walters), Santiago García, 53/26
Guantanamo (T. Gutiérrez Alea), Gustavo Noriega, 48/6
Hairspray (J. Waters), Flavia de la Fuente, 54/39
Héroes anónimos (D. Keaton), Alejandro Ricagno, 51/16
Historias de amor, de locura y de muerte (N. Juárez), Horacio Bernades, 50/7
Hola, ¿estás sola? (I. Bollain), Santiago García, 57/5
Hotel Paura (R. de María), Gustavo J. Castagna, 57/15
Household Saints (N. Savoca), Santiago García, 57/22
Hu-du-men (S. Kei), Gustavo J. Castagna, 57/15
Hundan al Belgrano (F. Urso), Gustavo J. Castagna, 51/18
Il était une fois Beyrouth (J. Saab), Horacio Bernades, 57/19
Iona Ilega con la lluvia (S. Cabrera), Gustavo J. Castagna, 57/15
Ilusiones satánicas (P. Schrader), Horacio Bernades, 52/56
J'entends plus la guitare (P. Garrel), Gustavo Noriega, 57/5
Jack (F. Ford Coppola), Quintín, 56/13
Jaya Ganga (V. Sing), Jorge García, 57/19
Jenippo (M. Gardenberg), Santiago García, 57/23
Juego limpio (H. Posse Amorin), Gustavo J. Castagna, 51/17
Jules y Jim (F. Truffaut), Silvia Schwarzböck, 56/43
Jumanji (J. Johnston), Sergio Eisen, 50/7
La ardilla roja (J. Medem), Silvia Schwarzböck, 47/2
La carnada (B. Tavernier), Quintín, 53/12
La ceremonia (C. Chabrol), Quintín, 53/4
La dama regresa (J. Polanco), Alejandro Ricagno, 55/9
La flor de mi secreto (P. Almodóvar), Flavia de la Fuente, 51/2
La habitación verde (F. Truffaut), Santiago García, 56/46
La historia de Adela H. (F. Truffaut), Alejandro Ricagno, 56/45
La jaula de los pájaros (M. Nichols), Santiago García, 51/17
La letra escarlata (R. Joffe), Gustavo J. Castagna, 48/12
La llave mágica (F. Oz), Santiago García, 52/58
La mia generazione (W. Labate), Alejandro Ricagno, 57/6
La mirada de Ulises (T. Angelopoulos), Horacio Bernades, 57/6
La mujer de la próxima puerta (F. Truffaut), Alejandro Ricagno, 56/46
La noche americana (F. Truffaut), Sergio Eisen, 56/45
La novia vestida de negro (F. Truffaut), Quintín, 56/44
La nueva pesadilla (W. Craven), Silvia Schwarzböck, 48/11
La pasión turca (V. Aranda), Quintín, 52/10
La piel de la gallina (N. Saad), Horacio Bernades, 53/52
La piel dulce (F. Truffaut), Jorge García, 56/44
La piel dura (F. Truffaut), Sergio Eisen, 56/45
La pirata (R. Harin), Santiago García, 48/11
La princesita (A. Cuarón), Santiago García, 48/12
Lared (I. Winkler), Quintín, 48/13

La reina de Shanghai (Z. Yimou), Gustavo J. Castagna, 55/7
La revelación (M. David), Gustavo J. Castagna, 54/13
La roca (M. Bay), Santiago García, 54/12
La sirena del Mississippi (F. Truffaut), Quintín, 56/44
La teta y la luna (Bigas Luna), Alejandro Ricagno, 53/8
La teta y la luna (Bigas Luna), Quintín, 53/9
La verdad acerca de perros y gatos (M. Lehmann), Santiago García, 52/11
La verdad desnuda (G. Hoblit), Santiago García, 53/21
La verdadera naturaleza del amor (D. Arcand), Jorge García, 54/12
Las dos inglesas y el amor (F. Truffaut), Alejandro Ricagno, 56/45
Le fils préféré (N. Garcia), Santiago García, 57/23
¿Le molestaría si le hago una pregunta? (A. Brodersohn), Horacio Bernades, 49/51
Les caprices d'un fleuve (B. Giraudou), Santiago García, 57/17
Les gens de la rizière (R. Panh), Jorge García, 57/20
Libertarias (V. Aranda), Gustavo J. Castagna, 57/15
Loaded (A. Campion), Santiago García, 57/21
Loed de amor (F. Trubet), Quintín, 51/12
Lola Mora (J. Torres), Gustavo J. Castagna, 47/3
Lone Star (J. Sayles), Jorge García, 57/27
Looking for Richard (A. Pacino), Alejandro Ricagno, 57/17
Los bajos fondos (A. Kurosawa), Jorge García, 58/58
Los Brady Bunch (B. Thomas), Silvia Schwarzböck, 53/58
Los cuatrocientos golpes (F. Truffaut), Gustavo J. Castagna, 56/43
Los invasores (P. Shapiro), Guillermo Ravaschino, 50/59
Los miserables (C. Lelouch), Santiago García, 52/11
Los paraguas de Cherburgo (J. Damy), Flavia de la Fuente, 57/6
Los primeros westerns (VV. AA.), Eduardo A. Russo, 54/57
Los sospechosos de siempre (B. Singer), Horacio Bernades, 51/5
Lumière & Co. (T. Angelopoulos), Alejandro Ricagno, 57/26
Macadam Tribu (J. Laplaine), Horacio Bernades, 53/18
Macedonia (J. Taratuto), Horacio Bernades, 48/53
Madadayo (A. Kurosawa), Eduardo A. Russo, 54/2
Mandato del otro mundo (L. Allen), Eduardo A. Russo, 48/59
Mapa del corazón humano (V. Ward), Horacio Bernades, 48/13
Masacre en Nueva York (S. Tong), Quintín, 56/21
Mecánicas celestes (F. Torres), Jorge García, 57/20
Meal Me in St. Louis (V. Minnelli), Sergio Eisen, 53/25
Memorias de Antonia (M. Gomis), Alejandro Ricagno, 54/13
Mentes peligrosas (J. N. Smith), Santiago García, 51/58
Mi querido presidente (R. Reiner), Quintín, 47/3
Mi último hombre (T. Gavaio), Santiago García, 57/23
Mientras dormías (J. Turteltaub), Sergio Eisen, 47/4
Mientras estás conmigo (T. Robbins), Quintín, 49/15
Mis otros yo (H. Ramis), Sergio Eisen, 58/8
Misión: Imposible (B. De Palma), Eduardo A. Russo, 53/7
Moebius (G. Mosquera R.), Quintín, 56/11
Mr. Stitch, la criatura que vino de la muerte (R. Avary), Silvia Schwarzböck, 49/57
Mr. Stitch, la criatura que vino de la muerte (R. Avary), Diego Rottman & Jorge Barmadez, 50/58
Multiple Maniacs (J. Waters), Alejandro Ricagno, 54/38
Ni idea (A. Heckenling), Silvia Schwarzböck, 48/14
Ninfa Plebea (L. Wertmüller), Santiago García, 57/23
Nitrate d'argente (M. Ferren), Gustavo J. Castagna, 57/26
Nixon (D. Stone), Gustavo Noriega, 49/6
Nunca hables con extraños (P. Hall), Alejandro Hosne, 49/22
On the Town (G. Kelly y S. Donen), Gustavo Noriega, 53/28
Orquídeas mortales (W. Fox), Eduardo A. Russo, 52/57
Otelo (D. Parker), Silvia Schwarzböck, 51/16
Otra esperanza (M. Fritos), Gustavo Noriega, 49/22
Party (M. de Oliveira), Gustavo J. Castagna, 57/16
Pasiones latentes (S. Soderbergh), Gustavo J. Castagna, 48/59
Pecados capitales (D. Fincher), Gustavo Noriega, 50/5
Personne ne m'aime! (M. Vermoux), Santiago García, 57/23
Picado fino (E. Sapiñ), Horacio Bernades, 57/19
Pink Flamingos (J. Waters), Gustavo J. Castagna, 54/38
Po di sangui (F. Gomes), Horacio Bernades, 57/20
Poderosa Alfridita (W. Allen), Gustavo Noriega, 52/2
Pollicia corrupto (C. Campanile), Gustavo Noriega, 52/10
Polyester (J. Waters), Silvia Schwarzböck, 54/39
Pretty Village, Pretty Flame (S. Dragoljevic), Gustavo Noriega, 57/7
Profundo carmesi (A. Ripstein), Gustavo J. Castagna, 57/7
Quand les étoiles rencontrent la mer (R. Rojanoarivo), Horacio Bernades, 57/18
Rapado (M. Reitman), Horacio Bernades, 53/13
Rastros de un guerrero (T. Murphy), Quintín, 56/58
Replies (M. Guiller), Horacio Bernades, 51/50
Restauración (M. Hoffman), Eduardo A. Russo, 57/56
Reunión (J. Schatzberg), Quintín, 57/26
Ricardo III (R. Loncraine), Quintín, 55/5
Rumpelstiltskin, pedazos humanos (M. Jones), Silvia Schwarzböck, 48/58
S.O.S. Gulubú (S. Tozzi), Santiago García, 54/12
Sabrina (S. Pollack), Sergio Eisen, 48/13
Salvaje Bill (W. Hill), Horacio Bernades, 54/58
Secretos y mentiras (M. Leigh), Jorge García, 57/7
Sensatez y sentimientos (A. Lee), Eduardo A. Russo, 48/2
Serial Mom (J. Waters), Santiago García, 54/39
Sol de otoño (E. Mignogna), Quintín, 54/5
Sotto voce (M. Levin), Eduardo A. Russo, 57/50
Striptease (A. Bergman), Gustavo Noriega, 55/12
Sueño de una noche de invierno (K. Branagh), Santiago García, 52/12
Surviving Picasso (J. Ivory), Quintín, 57/27
Take Me Out to the Ball Game (B. Berkeley), Flavia de la Fuente, 53/27

Taxi (C. Saura), *Maná Fauce*, 57/17
The Barkleys of Broadway (C. Walters), *Flavia de la Fuente*, 53/27
The Grass Harp (C. Matthau), *Gustavo Noriega*, 57/26
The Harvey Girls (G. Sidney), *Santiago García*, 53/26
The Last Supper (S. Tille), *Santiago García*, 57/27
The Sun, The Moon and the Stars (G. Creed), *Santiago García*, 57/21
The War Between Us (A. Wheeler), *Santiago García*, 57/22
Tiempo de matar (J. Schumacher), *Gustavo Noriega*, 55/14
Tierra de Avellaneda (D. Incalcaterra), *Quintín*, 56/16
Tierra y libertad (K. Loach), *Alejandro Ricagno*, 51/10
Tin Cup, juegos de pasión (R. Shelton), *Quintín*, 56/20
Todo por un sueño (G. Van Sant), *Quintín*, 49/14
Trainspotting (D. Boyle), *Gustavo Noriega*, 58/2
Tres padres solteros (S. Weisman), *Santiago García*, 49/59
Trojan Eddie (G. Mackinnon), *Gustavo J. Castagna*, 57/15
TV - DNI (I. Eduardo A. Russo), 50/57
Twister (J. De Bont), *Quintín*, 53/2
Ultimo recurso (B. Beresford), *Santiago García*, 56/20
Un maravilloso domingo (A. Kurosawa), *Jorge García*, 58/58
Un vampiro suelto en Nueva York (W. Craven), *Silvia Schwarzböck*, 55/57
Una cabaña en el cielo (V. Minelli), *Gustavo J. Castagna*, 53/24
Una chica linda como yo (F. Truffaut), *Jorge García*, 56/45
Una cuestión de sangre (J. Gray), *Horacio Bernades*, 52/57
Una mujer infiel (R. Wagener), *Santiago García*, 56/21
Underground (E. Sturtonica), *Gustavo J. Castagna*, 54/8
Unicornio, el jardín de las frutas (P. César), *Gustavo J. Castagna*, 58/8
Unwelcome Lady (G. Pong), *Jorge García*, 57/16
Valor bajo fuego (E. Zwick), *Quintín*, 56/19
Vergüenza (I. Bergman), *Gustavo Noriega*, 56/58
Vidas cruzadas (S. Penn), *Gustavo J. Castagna*, 56/6
Village of Dreams (H. Yochi), *Quintín*, 57/16
Words and Music (N. Taurig), *Santiago García*, 53/26
Yndio do Brasil (S. Back), *Horacio Bernades*, 57/20
Yolanda y el ladrón (V. Minelli), *Flavia de la Fuente*, 53/25

2. Directores, actores, otros personajes

(Título de películas, “—” indica una nota en general sobre el personaje)

Acha, Jorge
 obituario, 56/49
Agresti, Alejandro
Buenos Aires viceversa (Quintín), 57/4
 entrevista, 57/30
Allen, Lewis
Mandato del otro mundo (Eduardo A. Russo), 48/59
Allen, Woody
Poderosa Afrodita (Gustavo Noriega), 52/2
Allouache, Merzak
Bab-El-Oued City (Jorge García), 57/20
Almodóvar, Pedro
La flor de mi secreto (Flavia de la Fuente), 51/2
Amiel, Jon
Copycat, el imitador (Santiago García), 60/8
Amorin, Hebert Posse
Juego limpio (Gustavo J. Castagna), 51/17
Anders, Allison
Cuatro habitaciones (Alejandro Ricagno), 56/20
Angelopoulos, Theo
La mirada de Ulises (Horacio Bernades), 57/6
Aranda, Vicente
La pasión turca (Quintín), 52/10
Literarias (Gustavo J. Castagna), 57/15
Arbós, Gabriel
Cantos Monzón, el segundo juicio (Horacio Bernades), 47/4
Arcand, Denys
La verdadera naturaleza del amor (Jorge García), 54/12
Avary, Roger
Mr. Stitch, la criatura que vino de la muerte (Silvia Schwarzböck), 49/57
Mr. Stitch, la criatura que vino de la muerte (Diego Rotman & Jorge Bernárdiz), 50/58
Avati, Pupi
Festival (Gustavo J. Castagna), 57/26
Avnet, Jon
Algo muy personal (Quintín), 55/13
Back, Sylvio
Yndio do Brasil (Horacio Bernades), 57/20
Balasko, Josiane
Camá para tres (Santiago García), 50/7
Barker, Clive
Año de las nieblas (Silvia Schwarzböck), 58/58
Bartas, Sharunas
Few of Us (Alejandro Ricagno), 57/5
Bay, Michael
La roca (Santiago García), 54/12
Becker, Harold
City Hall, la sombra de la corrupción (Quintín), 50/6
Beresford, Bruce
Ultimo recurso (Santiago García), 56/20
Bergman, Andrew
Striptease (Gustavo Noriega), 55/12
Bergman, Ingmar
Vergüenza (Gustavo Noriega), 56/58
Berkeley, Busby
For Me and My Gal (Gustavo Noriega), 53/24
Take Me Out to the Ball Game (Flavia de la Fuente), 53/27
Berman, Sabrina
Entre Pancho Wila y una mujer desnuda (Santiago García), 57/22
Bigelow, Kathryn
Días extraños (Quintín), 51/4
Blaustein, David
Cazadores de utopías (Gustavo J. Castagna), 49/17
 entrevista, 49/18
Bó, Armando
 filmografía, 52/25
 diccionario, 52/26
 — (Gustavo J. Castagna), 52/22
Bogdanovich, Peter
Al maestro con cariño II (Gustavo J. Castagna), 55/57
Bollain, Iciar
Hola, ¿estás sola? (Santiago García), 57/5
Boyle, Danny
Trainspotting (Gustavo Noriega), 58/2
Branagh, Kenneth
Suena de una noche de invierno (Santiago García), 52/12
Bresson, Robert
Diano de un cura rural (Quintín), 56/58
Brodersohn, Alejandro
¿Le molestara si le hago una pregunta? (Horacio Bernades), 49/51
Buñuel, Luis
Belle de jour (Quintín), 52/8
Burns, George
 obituario (Jorge García), 49/49
Cabrera, Sergio
Ilona llega con la lluvia (Gustavo J. Castagna), 57/15
Campanile, Carlo
Policia corrupta (Gustavo Noriega), 52/10
Campion, Anne
Loaded (Santiago García), 57/21
Camus, Mario
Adosados (Gustavo J. Castagna), 57/14
Cancio, José Luis
El año del gato (Horacio Bernades), 51/50
Carné, Marcel
 obituario (Jorge García), 58/61
Carpenter, John
Body Bags (Silvia Schwarzböck), 52/56
Fuga de Los Angeles (Horacio Bernades), 55/3
Carrey, Jim
 — (Guillermo Ravaschino), 47/19
Carril, Manuel Martínez
 entrevista, 52/16
César, Pablo
Unicornio, el jardín de las frutas (Gustavo J. Castagna), 58/8
Chabrol, Claude
 La ceremonia (Quintín), 53/4
Chechick, Jeremiah
Diabolique (Silvia Schwarzböck), 52/12
Chomsky, Marvin
Evita Perón (Horacio Bernades), 49/50
Coen, Joel
Fargo (Quintín), 57/26
Colbert, Claudette
 obituario (Jorge García), 54/53
Contreras, Myriam
Caguera (Jorge La Ferta), 54/44
Cook, Elisha Jr.
 obituario (Jorge García), 51/50
Coppola, Francis Ford
Jack (Quintín), 56/13
Corbiau, Gérard
El año del despertar (Jorge García), 52/9
Craven, Wes
La nueva pesadilla (Silvia Schwarzböck), 48/11
Un vampiro suelto en Nueva York (Silvia Schwarzböck), 55/57
Creed, Geraldine
The Sun, The Moon and the Stars (Santiago García), 57/21
Cronenberg, David
Crash (Silvia Schwarzböck), 57/54
Cuarón, Alfonso
La princesita (Santiago García), 48/12
David, Mario
La revelación (Gustavo J. Castagna), 54/13
Davies, Terence
 entrevista, 48/26
De Bont, Jan
Twister (Quintín), 53/2
de la Iglesia, Alex
El día de la bestia (Silvia Schwarzböck), 56/15
de María, Renato
Hotel Paura (Gustavo J. Castagna), 57/15
de Oliveira, Manoel
Party (Gustavo J. Castagna), 57/16
de Rooy, Félix
Ava & Gabriel, a Love Story (Jorge García), 57/20
Demy, Jacques
Los paraguas de Cherburgo (Flavia de la Fuente), 57/6
De Palma, Brian
Misión: imposible (Eduardo A. Russo), 53/7
Depino, Mercedes
 entrevista, 49/18
Derks, Ally
 entrevista, 58/23
Desanzo, Juan Carlos
Eva Perón (Quintín), 56/2
 entrevista, 56/4
Docampo Feijóo, Beda
El mundo contra mí (Gustavo J. Castagna), 55/14
Donen, Stanley
On the Town (Gustavo Noriega), 53/28
Dragojevic, Srdjan
Pretty Village, Pretty Flame (Gustavo Noriega), 57/7
Dreyer, Carl Theodor
Gertrud (VV.AA.), 52/32
 — (Eduardo A. Russo), 52/29
Duras, Marguerite
 filmografía, 49/39
 — (Alejandro Ricagno), 49/38
Eder, Klaus
 entrevista, 57/32
Egoyan, Atom
Exótica (Quintín), 50/4
Eikann, Larry
En el nombre de mi hijo (Santiago García), 48/58
Emmerich, Roland
Día de la independencia (Gustavo J. Castagna), 53/20
Feinmann, José Pablo
 entrevista, 56/4
Ferreri, Marco
Mirato d'argento (Gustavo J. Castagna), 57/26
Figgis, Mike
Adiós a Las Vegas (Horacio Bernades), 49/12
Adiós a Las Vegas (Santiago García), 49/13
Filippelli, Rafael
El ausente (Gustavo Noriega), 53/16
 entrevista, 53/18
Fincher, David
Pecados capitales (Gustavo Noriega), 50/5
Fleming, Victor
The Wizard of Oz (Sergio Eisen), 53/24
Foster, Jodie
Ferriados en familia (Gustavo Noriega), 50/8
Fox, Wallace
Orquídeas mortales (Eduardo A. Russo), 52/57
Franklin, Carl
El demonio vestido de azul (Horacio Bernades), 48/11
Frears, Stephen
El secreto de Mary Reilly (Sergio Eisen), 51/14
Fruets, Mercedes
Otra esperanza (Gustavo Noriega), 49/22
Galettini, Carlos
Resos en la frente (Santiago García), 55/12
García, Nicole
Le fils préféré (Santiago García), 57/23
García, Paz Alicia
 entrevista, 58/43
Gardenberg, Monique
Jenipao (Santiago García), 57/23
Garrel, Philippe
J'entends plus la guitare (Gustavo Noriega), 57/5
Gaviola, Tatiana
My ultimo hombre (Santiago García), 57/23
Gilliam, Terry
Doce monos (Alejandro Ricagno), 50/2
Giraudeau, Bernard
Los caprices d'un fleuve (Santiago García), 57/17
Goldenberg, Jorge
 entrevista, 48/35
Gomes, Flora
Po de sangue (Horacio Bernades), 57/20
Gorris, Marleen
Memorias de Antonia (Alejandro Ricagno), 54/13
Goursaud, Anne
El abrazo del vampiro (Gustavo J. Castagna), 51/57
Gray, James
Una cuestión de sangre (Horacio Bernades), 52/57
Guitler, Matias
Reptiles (Horacio Bernades), 51/50
Gutiérrez Alea, Tomás
Guantanamo (Gustavo Noriega), 48/8
 obituario (Teresa Toledo), 50/25
 — (Paulo Antonio Parangarú), 55/46
Haas, Philip
Angeles e insectos (Alejandro Ricagno), 56/21
Hackford, Taylor
Eclipse total (Horacio Bernades), 51/57
Hall, Peter
Nunca hablas con extraños (Alejandro Hosne), 49/22
Hampton, Christopher
El agente secreto (Gustavo J. Castagna), 56/6
Hänsel, Marion
Between the Devil and the Deep Blue Sea (Santiago García), 57/22
Harlin, Renny
La pirata (Santiago García), 48/11
Hecht, Ben
Antes de que me muera (Jorge García), 52/57
Heckerling, Amy
NI idea (Silvia Schwarzböck), 48/14
Herek, Stephen
 101 dármatas (Sergio Eisen), 58/7
Hill, Walter
Salvaje Bill (Horacio Bernades), 54/58
Hoblit, Gregory
La verdad desnuda (Santiago García), 53/21
Hoffman, Michael
Restauración (Eduardo A. Russo), 57/56
Incalcaterra, Daniele
Tierra de Avellaneda (Quintín), 56/16
 entrevista, 56/17
Ivory, James
Surviving Picasso (Quintín), 57/27
Jackson, Mick
Acusados (Silvia Schwarzböck), 50/57
Jackson, Peter
Criaturas celestiales (Gustavo Noriega), 51/8
Joffé, Roland
La letra escarlata (Gustavo J. Castagna), 48/12
Johnson, Ben
 obituario (Jorge García), 50/52
Johnston, Joe
Johnny (Sergio Eisen), 50/7
Jones, Mark
Rumpelstiltskin, pedazos humanos (Silvia Schwarzböck), 48/58
Juárez, Nemesio
Historias de amor, de locura y de muerte (Horacio Bernades), 50/7
Keaton, Diane
Héroes anónimos (Alejandro Ricagno), 51/16
Kei, Shu
Hu-shu-men (Gustavo J. Castagna), 57/15
Kelly, Gene
On the Town (Gustavo Noriega), 53/28
 obituario (Jorge García), 46/51
Kieslowski, Krzysztof
 obituario (Eduardo A. Russo), 49/43
King, George
El rostro en la ventana (Eduardo A. Russo), 48/58
Kobayashi, Masaki
 obituario (Jorge García), 56/61
Kohon, David José
Así o de otra manera (Horacio Bernades), 52/9
Kurosawa, Akira
Madadayo (Eduardo A. Russo), 54/7
Un maravilloso domingo y Los bajos fondos (Jorge García), 58/58
Kusturica, Emir
Underground (Gustavo J. Castagna), 54/8
 debate, 55/15
Labate, Wilma
La mia generazione (Alejandro Ricagno), 57/6
Lang, Fritz
 — (Sergio Eisen), 53/37
Laplane, José
Macacac Tribu (Horacio Bernades), 57/18
Lecchi, Alberto
El dedo en la llaga (Guillermo Ravaschino), 52/4
Leconte, Patrice
El perfume de Yvonne (Horacio Bernades), 49/58
Lee, Ang
Sensatez y sentimientos (Eduardo A. Russo), 48/2
Lee, Spike
Chica 6 (Gustavo J. Castagna), 58/58
Clockers (Eduardo Højman), 54/57
Lehmann, Michael
La verdad acerca de perros y gatos (Santiago García), 52/11
Leigh, Mike
Secretos y mentiras (Jorge García), 57/7
Lelouch, Claude
Los miserables (Santiago García), 52/11
Leonard, Brett
Asesino virtual (Santiago García), 51/18
Levant, Brian
El regalo prometido (Santiago García), 58/6
Levine, Jeremy
Don Juan de Marco (Alejandro Ricagno), 49/22
Levin, Mario
Sotto voce (Eduardo A. Russo), 57/50
 entrevista, 57/51
Lindfors, Viveca
 obituario (Jorge García), 51/50
Loach, Ken
Carla's Song (Horacio Bernades), 57/16
Tierra y libertad (Alejandro Ricagno), 51/10

- Loayza, Marcos**
Entrevista, 50/21
- Lombardi, Francisco**
Bajo la piel (Gustavo J. Castagna), 57/14
- Loncraine, Richard**
Ricardo III (Quintín), 55/5
- Longo, Robert**
Fuera de control (Horacio Bernades), 52/10
- Luna, Bigas**
La teta y la luna (Alejandro Ricagno), 53/8
La teta y la luna (Quintín), 53/9
- Lupino, Ida**
Botano (Jorge García), 51/50
- Luppi, Federico**
— (Gustavo Noriega), 54/7
- Luzuriaga, Camilo**
Entre Marx y una mujer desnuda (Alejandro Ricagno), 57/16
- MacDonald, Hettie**
Beautiful Thing (Alejandro Ricagno), 57/15
- Mackinnon, Gillies**
Trajan Eddie (Gustavo J. Castagna), 57/16
- Madonna**
Autografía, 48/25
— (Alejandro Ricagno), 48/23
- Makhmalbaf, Mohsen**
Gabbeh (Jorge García), 57/19
- Manchevski, Milcho**
Antes de la lluvia (Alejandro Ricagno), 56/12
- Mann, Michael**
Fuego contra fuego (Gustavo Noriega), 48/10
- Marshall, Nini**
Autografía, 50/45
— (Gustavo J. Castagna), 50/44
- Masson, Laetitia**
En avoir (ou pas) (Santiago García), 57/21
- Mastroianni, Marcello**
Obituario, 58/47
- Matthau, Charles**
The Grass Harp (Gustavo Noriega), 57/26
- Médem, Julio**
La ardilla roja (Silvia Schwarzböck), 47/2
- Mignogna, Eduardo**
Sol de otoño (Quintín), 54/5
- Milestone, Lewis**
Arco de triunfo (Alejandro Ricagno), 53/58
- Minnelli, Vicente**
A Cabin in the Sky (Gustavo J. Castagna), 53/24
Meet Me in St. Louis (Sergio Eisen), 53/25
The Band Wagon (Jorge García), 53/28
The Pirate (Santiago García), 53/27
Yoruba and the Thief (Flavia de la Fuente), 53/25
- Monger, Christopher**
El ángel que solía una paloma pero... (Gustavo Noriega), 48/17
- Monti, Chango**
entrevista, 52/38
- Moorhouse, Jocelyn**
Amores que nunca se olvidan (Santiago García), 54/13
- Moretti, Nanni**
Caro diario (Quintín), 57/48
- Mosenson, Marcelo**
Sera un mismo hecho (Horacio Bernades), 53/56
- Mosquera R., Gustavo**
Mobius (Quintín), 56/11
- Mulligan, Robert**
— (Jorge García), 48/62
- Murphy, Tab**
Rasfós de un guerrero (Quintín), 56/58
- Muzio, Enrique**
El corazón de oro (Santiago García), 51/16
- Nichols, Mike**
La isla de los peñeros (Santiago García), 51/17
- Noonan, Chris**
Déjà, el chanchito valiente (Sergio Eisen), 48/6
Déjà, el chanchito valiente (Flavia de la Fuente), 48/7
- Nutler, David**
Código X: Tooms (Guillermo Ravaschino), 49/58
- Otero, Marcelo**
Ceguera (Jorge La Ferla), 54/41
- Oves, Santiago Carlos**
El verso (Gustavo Noriega), 48/14
- Oz, Frank**
La leve náutica (Santiago García), 52/58
- Pacino, Al**
Looking for Richard (Alejandro Ricagno), 57/17
- Pagliari, Rodolfo**
El día que Marechón conoció a Gardel (Gustavo J. Castagna), 56/19
- Panh, Rithy**
Les gens de la rivière (Jorge García), 57/20
- Parker, Oliver**
Oleto (Silvia Schwarzböck), 51/16
- Pauls, Alan**
entrevista, 54/24
- Penn, Sean**
Vidas cruzadas (Gustavo J. Castagna), 56/8
- Pérez, Fernando**
entrevista, 50/23
- Pichel, Irving**
Ella (Eduardo A. Russo), 58/59
- Pierre, Sylvie**
entrevista, 51/28
- Piglia, Ricardo**
entrevista, 58/48
- Polaco, Jorge**
La dama regresó (Alejandro Ricagno), 55/9
- Polizzi, Rosalia**
Años rebeldes (Santiago García), 57/22
Años rebeldes (Silvia Schwarzböck), 58/4
entrevista, 58/5
- Pollack, Sidney**
Sabrina (Sergio Eisen), 48/13
- Portillo, Lourdes**
entrevista, 50/19
- Ramis, Harold**
Mis otros yo (Sergio Eisen), 58/8
- Rappeneau, Jean-Paul**
El inerte sobre el tejado (Santiago García), 55/12
- Raspo, Eduardo**
Geisha (Quintín), 52/9
- Reiner, Rob**
Mi querido presidente (Quintín), 47/3
- Reitman, Martin**
Rápido (Horacio Bernades), 53/13
entrevista, 53/14
- Retes, Gabriel**
Bienvenido. Welcome (Jorge García), 57/19
- Ripstein, Arturo**
Profundo carmesí (Gustavo J. Castagna), 57/7
entrevista, 58/38
— (Alejandro Ricagno), 58/33
— (Quintín), 58/36
- Robbins, Tim**
Mientras estás conmigo (Quintín), 49/15
- Rocha, Glauber**
Autografía, 51/24
— (David Curbel), 51/22
— (Jorge La Ferla), 51/31
- Rockwell, Alexandre**
Cuatro habitaciones (Alejandro Ricagno), 56/20
- Rodríguez, Robert**
Cuatro habitaciones (Alejandro Ricagno), 56/20
Del crepúsculo al amanecer (Gustavo J. Castagna), 53/20
- Rojaonarivelo, Raymond**
Quando les étoiles rencontrent la mer (Horacio Bernades), 57/16
- Rong, Gu**
Unwelcome Lady (Jorge García), 57/16
- Ruiz, Jorge**
Flores amarillas en la ventana (Alejandro Ricagno), 53/20
- Rufo, Juan Carlos**
El abuelo Cheno y otras historias (Horacio Bernades), 57/19
- Saab, Jocelyn**
Il était une fois Beyrouth (Horacio Bernades), 57/19
- Saad, Nicolás**
La piel de la gallina (Horacio Bernades), 53/52
- Sabato, Mario**
Al corazón (Gustavo J. Castagna), 52/5
- Saint-Dizier, Esther y Francis**
entrevista, 50/13
- Salles, Murilo**
entrevista, 55/26
- Santiso, José**
De mi barrio con amor (Quintín), 52/6
- Sapir, Esteban**
Picado fino (Horacio Bernades), 57/19
- Sarli, Isabel**
Autografía, 52/25
— (Gustavo J. Castagna), 52/22
- Saura, Carlos**
Fuamenco (Jorge García), 56/14
Taxi (María Fasca), 57/17
— (Jorge García), 50/62
- Savoca, Nancy**
Household Saints (Santiago García), 57/22
- Sayles, John**
El secreto de Ryan Irish (Santiago García), 47/4
Lone Star (Jorge García), 57/27
- Schatzberg, Jerry**
Reunión (Quintín), 57/26
entrevista, 58/28
- Schrader, Paul**
Ilusiones satánicas (Horacio Bernades), 52/56
- Schroeder, Barbet**
Antes y después (Jorge García), 51/18
- Schumacher, Joel**
Tiempo de matar (Gustavo Noriega), 55/14
- Scola, Ettore**
Cronica di un joven pobre (Horacio Bernades), 54/11
- Scorsese, Martin**
Casino (Eduardo A. Russo), 49/2
Casino (Quintín), 49/4
- Scott, Campbell**
Big Night (Santiago García), 58/7
- Scott, Tony**
El fantástico (Santiago García), 58/6
- Senna, Orlando**
entrevista, 51/25
- Shadyac, Tom**
El profesor chillado (Santiago García), 56/19
- Shapiro, Paul**
Los invasores (Guillermo Ravaschino), 50/59
- Shelton, Ron**
Cóctel, leyenda de gloria (Horacio Bernades), 49/58
Tri Cup, juegos de pasión (Quintín), 56/20
- Sidney, George**
The Harvey Girls (Santiago García), 53/26
- Sinclair, Ingrid**
Flame (Horacio Bernades), 57/18
- Sing, Vijay**
Jaya Ganga (Jorge García), 57/19
- Singer, Bryan**
Los sospechosos de siempre (Horacio Bernades), 51/5
- Smith, John N.**
Mentes peligrosas (Santiago García), 51/58
- Soderbergh, Steven**
Pasiones latentes (Gustavo J. Castagna), 48/59
- Sonnenfeld, Barry**
El nombre del juego (Quintín), 49/16
- Stillier, Ben**
El insoponible (Santiago García), 55/14
- Stillman, Whit**
Barcelona (Silvia Schwarzböck), 54/58
— (Quintín), 49/9
- Stone, Oliver**
Nixon (Gustavo Noriega), 49/6
— (Quintín), 55/20
- Subiela, Eliseo**
Desahilarse amor (Gustavo Noriega), 56/10
- Tarantino, Quentin**
Cuatro habitaciones (Alejandro Ricagno), 56/20
— (Gustavo Noriega), 47/16
- Taratuto, Juan**
Macedonia (Horacio Bernades), 48/53
- Tardan, Isabelle**
Entre Pancho Villa y una mujer desnuda (Santiago García), 57/22
- Taurog, Norman**
Girl Crazy (Gustavo Noriega), 53/25
Words and Music (Santiago García), 53/26
- Tavernier, Bertrand**
La comedia (Quintín), 53/12
- Thomas, Betty**
Los Brady Bunch (Silvia Schwarzböck), 53/58
- Thompson, Emma**
— (Gustavo Noriega), 48/5
- Title, Stacey**
The Last Supper (Santiago García), 57/27
- Tong, Stanley**
Massacre en Nueva York (Quintín), 56/21
- Torre, Javier**
Lola Mora (Gustavo J. Castagna), 47/3
- Torres, Fina**
Mecánicas celestes (Jorge García), 57/20
- Tozzi, Susana**
S.O.S. Gulubu (Santiago García), 54/12
- Trousdale, Gary**
El jorobado de Notre Dame (Sergio Eisen), 53/10
El jorobado de Notre Dame (Santiago García), 53/10
- Trueba, Fernando**
Loco de amor (Quintín), 51/12
- Truffaut, Francois**
Besos robados (Santiago García), 56/44
Confidencialmente tuya (Gustavo J. Castagna), 56/46
Disparen sobre el pianista (Alejandro Ricagno), 56/43
Domicilio conyugal (Jorge García), 56/45
El amor en Luga (Gustavo Noriega), 56/46
El hombre que amaba a las mujeres (Gustavo Noriega), 56/46
El niño salvaje (Santiago García), 56/44
El último subte (Silvia Schwarzböck), 56/46
Fahrenheit 451 (Eduardo A. Russo), 56/44
Jules y Jim (Silvia Schwarzböck), 56/43
La habitación verde (Santiago García), 56/46
La historia de Adele H. (Alejandro Ricagno), 56/45
La mujer de la próxima puerta (Alejandro Ricagno), 56/46
La noche americana (Sergio Eisen), 56/45
La novia vestida de negro (Quintín), 56/44
La piel dulce (Jorge García), 56/44
La piel dura (Sergio Eisen), 56/45
La sirena del Mississippi (Quintín), 56/44
Las dos inglesas y el amor (Alejandro Ricagno), 56/45
Los cuatrosientos golpes (Gustavo J. Castagna), 56/43
Una chica linda como yo (Jorge García), 56/45
diccionario, 56/38
— (Eduardo A. Russo), 56/33
— (Rafael Fucipelli), 56/36
- Tucci, Stanley**
Big Night (Santiago García), 58/7
- Turteltaub, John**
Mientras dormías (Sergio Eisen), 47/4
- Turteltaub, Jon**
Fenómeno (Guillermo Ravaschino), 55/13
- Urioste, Federico**
Hundán el Beltrano (Gustavo J. Castagna), 51/18
- van der Keuken, Johan**
entrevista, 58/26
- Van Dormael, Jaco**
El octavo día (Alejandro Ricagno), 54/10
- Van Sant, Gus**
Todo por un sueño (Quintín), 49/14
- Varda, Agnès**
Cleo de 5 a 7 (Horacio Bernades), 48/57
- Vernoux, Marion**
Personne ne m'aime (Santiago García), 57/23
- Vieyra, Emilio**
Adós adiós (Gustavo Noriega), 55/13
- Wagner, George**
El monstruo diabólico (Eduardo A. Russo), 52/56
- Walters, Charles**
Good News (Santiago García), 53/26
The Barkleys of Broadway (Flavia de la Fuente), 53/27
- Ward, Vincent**
Mapa del corazón humano (Horacio Bernades), 48/13
- Wargnier, Régis**
Una mujer íntima (Santiago García), 56/21
- Waters, John**
Cri-Baby (Horacio Bernades), 54/39
Desperate Living (Alejandro Ricagno), 54/38
Female Trouble (Silvia Schwarzböck), 54/38
Hairspray (Flavia de la Fuente), 54/39
Multiple Maniacs (Alejandro Ricagno), 54/38
Pink Flamingos (Gustavo J. Castagna), 54/38
Polyester (Silvia Schwarzböck), 54/39
Serial Mom (Santiago García), 54/39
— (Alejandro Ricagno), 54/34
— (Silvia Schwarzböck), 54/36
- Weisman, Sam**
Tres padres solteros (Santiago García), 49/59
- Wertmüller, Lina**
Ninfa Plébea (Santiago García), 57/23
- Wheeler, Anne**
The War Between Us (Santiago García), 57/22
- Wilder, Billy**
entrevista, 52/18
- Wilson, Hugh**
El club de las divorciadas (Sergio Eisen), 58/7
- Winkler, Irwin**
La red (Quintín), 48/13
- Wiseman, Frederick**
entrevista, 58/24
- Woo, John**
Código: flecha roja (Gustavo J. Castagna), 50/8
- Yimou, Zhang**
La reina de Shanghai (Gustavo J. Castagna), 55/7
- Yoichi, Higashi**
Village of Dreams (Quintín), 57/16
- Zwick, Edward**
Vapor bajo fuego (Quintín), 56/19

3. Otras notas

- Alejandro Ricagno**
Balance 95, 47/14
Diario de viaje, 57/37
Festival de Cortes en Filosofía, 56/54
La crítica y las cinematografías nacionales, 50/28
La otra ceremonia, 53/6
Muestra anual del CIEVYC, 48/46
Polaco y la Coca, 48/55
Sobre el futuro del cine y la crítica, 49/23
- Bruno Graf**
Series y cine, 49/34
- Eduardo A. Russo**
Balance 95, 47/18
- Emmanuel Burdeau**
Mañana, el cine francés, 57/24
- Flavia de la Fuente**
Balance 95, 47/13
Diario de viaje, 51/33
Festival de Amsterdam, 58/20
Festival de Gramado, 54/21
Festival de Mar del Plata, 57/34
Festival de Toulouse, 50/10
Música y lágrimas, 53/23
- Gustavo J. Castagna**
Balance 95, 47/18
Beavis & Butt-head, 48/26
Canal Volver, 49/26
Retrospectiva: La Nouvelle Vague, 57/27
Video independiente en Villa Gesell, 50/54
- Gustavo Noriega**
Balance 95, 47/15
Catamarca, 50/26
Ciclo Terence Davies, 54/47
Festival de Mar del Plata, 57/8
Los ángeles en el cine, 48/16
- Gustavo Zappa**
Conjetura sobre Glauber Rocha, 51/32
- Horacio Bernades**
Balance 95, 47/12
Días de cine TVE, 49/57
Otras voces, otros ámbitos, 54/46
- Jorge García**
Balance 95, 47/11
Cine japonés, 50/31
El regreso de Anastasia, 55/60

Jorge La Ferla

Festival de Video de Locarno, 56/28
 Videovacio 95, 47/54
 Videovacio I, 48/44
 Videovacio II, 49/40
 Videovacio III, 50/46

Justo O. Laguna

Al corazón, 53/51

Leonardo M. D'Espósito

Habla el lector ideal, 50/35

Myriam Contreras y Marcelo Otero

La historia de *Ceguera*, 54/45

Quintín

Balance 95, 47/10
 Cine en Montevideo, 52/13
 Cine en París, 51/35
 Crimenes y pecados, 51/6
 Festival de Amsterdam, 58/15
 Festival de Gramado, 54/17
 Festival de Mar del Plata, 57/2
 Festival de Toulouse, 50/15
 Informe sobre cine brasileño, 55/22

Raúl Manrupe

Sobre *Un diccionario de films argentinos*, 48/20

Santiago García

Balance 95, 47/17
 Oscar 1995, 48/52

Serge Daney

El travelling de Kapo, 53/29

Silvia Schwarzböck

Archivos X, 52/34

Canal Volver, 49/30

Los Simpson, 53/57

VV. AA.

Cumplimos cinco años, 58/11
 El cine de nuestra infancia, 55/33

Jorge Casaretto,

Opinión, 49/45

Guillermo Ravaschino

CD Rom Cine argentino, 48/57

4. Columnas

Eduardo A. Russo

Diccionario cinéfilo XVI, 48/42
 Diccionario cinéfilo XVII, 51/42

Flavia de la Fuente

Diario de la red, 49/48

Gustavo Noriega

Crítica de las críticas, 49/46
 Crítica de las críticas, 50/49
 Crítica de las críticas, 51/48
 Crítica de las críticas, 52/47
 Crítica de las críticas, 53/48
 Crítica de las críticas, 54/50

Crítica de las críticas, 55/10

Jorge García

Cine en TV, 47/60
 Cine en TV, 48/60
 Cine en TV, 49/60
 Cine en TV, 50/60
 Cine en TV, 51/60
 Cine en TV, 52/60
 Cine en TV, 53/60
 Cine en TV, 54/60
 Cine en TV, 55/60
 Cine en TV, 56/60
 Cine en TV, 57/62

Cine en TV, 58/60

Jorge La Ferla

Diario de Valdez XVI, 51/44
 Diario de Valdez XVII, 52/40
 Diario de Valdez XVIII, 53/42
 Diario de Valdez XIX, 57/60
 Diario de Valdez XX, 58/50

Quintín

Diario de la red, 48/48
 Diario de la red, 49/47
 Diario de la red, 53/49

Tomás Abraham

El AmanTV, 47/56
 El AmanTV, 49/44
 El AmanTV, 50/48
 El AmanTV, 51/46
 El AmanTV, 52/44
 El AmanTV, 53/46
 El AmanTV, 54/48
 El AmanTV, 55/52
 El AmanTV, 56/50
 El AmanTV, 57/58
 El AmanTV, 58/52

5. Reseñas de libros

Cine bizarro

de Diego Curubeto, por Gustavo Noriega, 56/57

Cines europeos, sociedades europeas

de Pierre Sorlin, por Eduardo A. Russo, 58/56

Espejo de fantasmas

de Roman Gubern, por Santiago García, 51/56

Glauber Rocha

de Sylvie Pierre, por Quintín, 51/30

Jean Renoir

de VV.AA., por Eduardo A. Russo, 51/56

La estética geopolítica

de Fredric Jameson, por Eduardo A. Russo, 50/56

La narración en el cine de ficción

de David Bordwell, por Eduardo A. Russo, 54/54

Leonard Maltin's Guide 1997

de Leonard Maltin, por Santiago García, 55/59

Un diccionario de films argentinos

de Raúl Manrupe y Alejandra Portela, por Gustavo J. Castagna, 49/56

6. Discos

A Rage in Harlem

de Varios intérpretes, por Eduardo Hojman, 51/55

Ace Ventura

de Varios intérpretes, por Guillermo Pintos, 49/55

Batman Forever

de Varios intérpretes, por Eduardo Hojman, 51/55

Dangerous Minds

de Varios intérpretes, por Guillermo Pintos, 49/55

Dead Man Walking

de Varios intérpretes, por Eduardo Hojman, 50/55

Desperado

de Varios intérpretes, por Guillermo Pintos, 47/58

El dedo en la llaga

de Iván Wyszogrod, Fito Páez y otros, por Eduardo Hojman, 53/55

El jobado de Notre Dame

de Alan Menken, por Eduardo Hojman, 53/55

Friday

de Varios intérpretes, por Guillermo Pintos, 49/55

From Dusk till Dawn

de Varios intérpretes, por Eduardo Hojman, 54/55

Johnny Handsome

de Ry Cooder, por Eduardo Hojman, 51/55

Las alas del deseo

de Jürgen Knieper y otros, por Guillermo Pintos, 49/55

Leaving Las Vegas

de Mike Figgis, Sting y Don Henley, por Eduardo Hojman, 52/53

Mikis Theodorakis on the Screen

de Mikis Theodorakis, por Eduardo Hojman, 56/56

Mission: Impossible

de Varios intérpretes, por Eduardo Hojman, 54/55

Moonlighting

de Varios intérpretes, por Eduardo Hojman, 55/54

New Jersey Drive

de Varios intérpretes, por Eduardo Hojman, 54/55

Nixon

de John Williams, por Eduardo Hojman, 52/53

Orlando

de David Motion, Sally Potter y Jimmy Somerville, por Eduardo Hojman, 50/55

Reservoir Dogs

de Varios intérpretes, por Eduardo Hojman, 50/55

Rumble Fish

de Stewart Copeland, por Eduardo Hojman, 55/54

Seven

de Varios intérpretes, por Eduardo Hojman, 52/53

The Thing

de Ennio Morricone, por Guillermo Pintos, 47/58

Tiempo de gitanos

de Goran Bregovic, por Guillermo Pintos, 47/58

Trainspotting

de Varios intérpretes, por Eduardo Hojman, 58/55

Twin Peaks

de Angelo Badalamenti, por Eduardo Hojman, 55/54

Twister

de Varios intérpretes, por Eduardo Hojman, 53/55

Wild at Heart

de Varios intérpretes, por Eduardo Hojman, 58/55

7. Laser

2001: A Space Odyssey

de Stanley Kubrick, por Diego Brodersen, 58/57

La conquista del Oeste

de H. Hathaway, J. Ford y G. Marshall, por Diego Brodersen, 56/55

Tales of Terror y The Premature Burial

de Roger Corman, por Diego Brodersen, 55/55

The 27th Day

de William Asher, por Diego Brodersen, 58/57