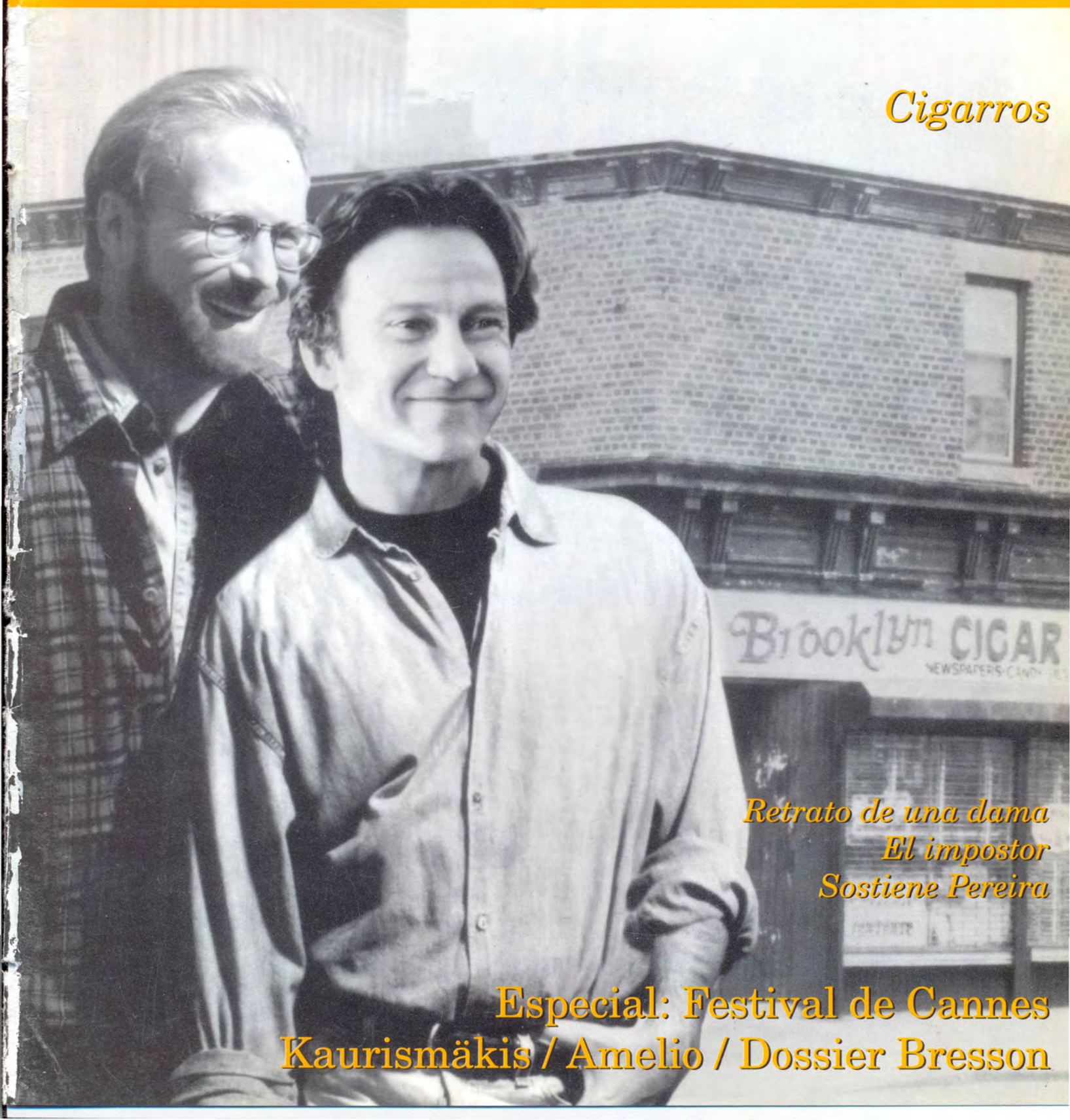
Año 6 Nº 63 Mayo de 1997 $ 7,50.-
Uruguay $ 40.- Chile $ 2000.-

EL AMANTE CINE



Cigarros

Retrato de una dama
El impostor
Sostiene Pereira

Especial: Festival de Cannes
Kaurismäkis / Amelio / Dossier Bresson

The Godfather

"Luca Brasi held a gun to his head,
and my father assured him
that either his brains or his signature
would be on the contract."

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

Año VI - Nº 63

EL AMANTE CINE

Mayo 1997

SUMARIO

Estrenos
Cigarros 2
Retrato de una dama 4
Sostiene Pereira 5
El impostor 6
La guerra de las galaxias. Edición especial 7
Michael, El sekuestro, El quinto elemento, Historias clandestinas en La Habana, Las brujas de Salem, Mentiroso, mentiroso, El Che, Volando a casa, Corazón de héroes 8

Dossier Bresson
Perfil 12
Textos de Bresson 18

Hnos. Kaurismäkis 20

Especial Cannes
Presentación 24
Vida canina 27
Diario 31
Haneke 44
Las palmas 47

Amelio 50
Key Valdez 54
Obituario 56
Correo 57

Guía del amante
Video 58
TV 60
Cine en TV 61
Agenda 64

Querido lector:
Tenemos el placer de anunciarle que este número promete y hasta es posible que cumpla. Veamos: el 50 aniversario del festival de Cannes, cubierto por Flavia y Quintín, del que seguramente habrá en el mundo una versión más ajustada pero difícilmente haya una más larga (la cantidad de texto equivale a un libro pequeño). Un pequeño dossier sobre Robert Bresson, en el que Eduardo Russo se pregunta si hay muchos espectadores que merezcan al gran director francés y que lleva a preguntarnos naturalmente si hay muchos lectores que se merezcan el artículo de Russo. Sí, sí, por supuesto. Una entrevista a Gianni Amelio, del que los distribuidores argentinos se empeñan en no estrenar *Lamerica*, pero que estuvo en Buenos Aires y tiene mucho para decir. Un análisis de la obra de Aki y Mika Kaurismäki por Alejandro Ricagno. Críticas de las películas del trío Wayne Wang - Paul Auster - Harvey Keitel estrenadas (¡por fin!) una en cine y otra en video. Y otras muchas cosas en el espacio que queda, incluida una apología de Sicilia a cargo de Richard Key La Ferla. Sí, el número promete, aunque lamentamos las ausencias, solo por este número, de la nota de Tomás Abraham y de la serie de entrevistas a escritores a cargo de Alejandro Lingenti. Usted lo ha comprado o tal vez lo esté hojeando en el kiosco. Conteste sinceramente: ¿hay una revista como esta? Si contesta que sí, lo desafiamos a que la nombre. Si contesta que no, puede ser que lo haga con un matiz peyorativo. Pero, en ese caso, no estaría leyendo el editorial. Usted contestó que no porque le gusta. Ahora, hágase la siguiente pregunta. ¿Por qué le gusta? No se apresure. Si va a contestar que porque es la única que sale todos los meses desde hace más de cinco años, no sea malo. Algo más debe haber. ¿Porque necesita con quién enojarse a la salida del cine? Buena respuesta. Le prometemos seguir satisfaciéndolo. ¿Está dispuesto a contestar que porque es original, porque trata temas interesantes, porque las críticas son las mejores del país? Le sugerimos una respuesta mejor, la que verdaderamente nos enorgullece. Usted compra *El Amante* o la lee de ojito o la pide prestada (pásese a la primera categoría), aunque no lo sepa, porque nos matamos trabajando. ¿Por amor al cine? Dejemos esas respuestas para los aniversarios. Mucha gente ama al cine. No, nos matamos trabajando porque sabemos que alguien tiene que hacer una revista que se permite bromear con usted en un editorial como este y le promete una excursión por el pasado, el presente y el futuro del cine como la del sumario de este número.

Hasta la próxima

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, Jorge La Ferla, Jorge García, Tomás Abraham, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Diego Brodersen, y Tino y Norma Postel.

Secretaria: Haydée Thompson
Colabora: Nené Díaz Colodrero
Corresponsal extranjero en el Barrio: Gustavo J. Castagna
Cadete: Gustavo Requena Johnson
Postres a la distancia: Norma Postel
Corrección: Gabriela Ventureira
Diagramación y composición: Carlos Almar
Tipea: Miele
Diseño: Fernando Santamarina
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

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

Cigarros

Smoke

EE.UU., 1996, 124'
Dirección: Wayne Wang
Producción: Greg Johnson, Peter Newman, Hisami Kuroiwa y Kenzo Horikoshi
Guión: Paul Auster
Fotografía: Adam Holander
Música: Rachel Portman
Montaje: Maysie Hoy
Diseño de producción: Kalina Ivanov
Intérpretes: Harvey Keitel, William Hurt, Forest Whitaker, Harold Perrineau, Deirdre O'Connell, Stockard Channing, Ashley Judd, Victor Argo, Jared Harris.

De cuentos y de padres

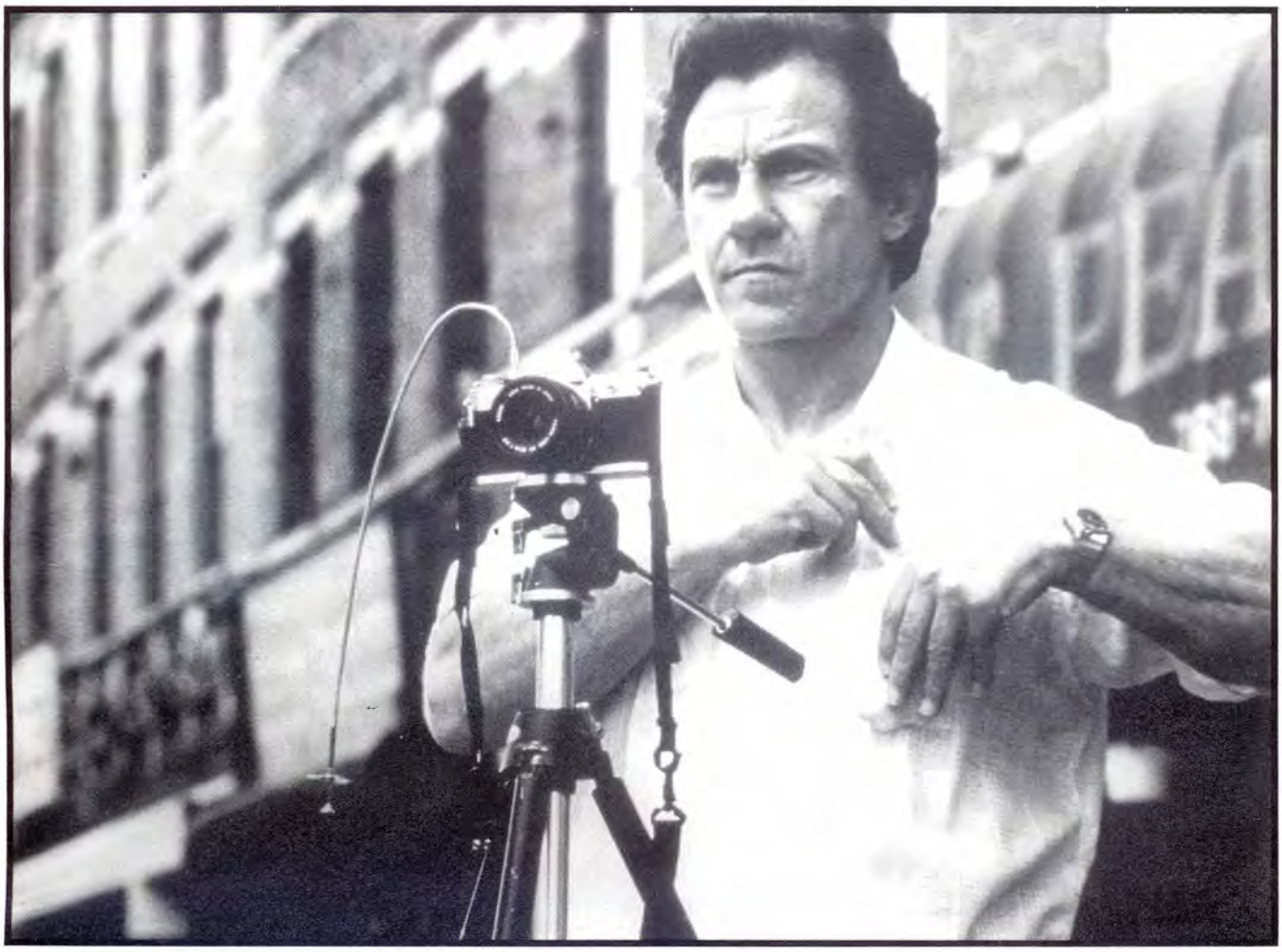
por Gustavo Noriega

Voy a referirme a esta, la que para mí es la mejor película del año, no con el título con que se estrenó en la Argentina, *Cigarros*, sino con el original, *Smoke*. No es una muestra de esnobismo ni un guiño literario canchero sino culpa del negocio de distribución de películas en nuestro país, ese habitual azote. Escucho o leo sobre *Smoke* desde hace dos años, fecha aproximada de su estreno en EE.UU. Revistas especializadas, viajeros afortunados (Quintín y Flavia, por ejemplo) y hasta la edición de su guión habían convertido a *Smoke* en una película tan real como inalcanzable, un objeto de cuya existencia no podía dudar ya que las fuentes eran inobjetables pero tan elusivo a mi vida cotidiana como un unicornio azul. La distribuidora de Miramax en la Argentina, Columbia, la tuvo estos dos largos años en sus manos sin saber muy bien qué hacer, como si de un mamotreto sin atractivos se tratara, sin nombres conocidos para vender o sin motivos para elogiar. Finalmente, y luego de evaluar seriamente la posibilidad de editarla directamente en video, se estrena en los cines con el título traducido de forma correcta. Pero yo desde hace mucho tiempo escucho o hablo de *Smoke* y seguiré haciéndolo, por comodidad y rebeldía (al menos no la llamaron: *Quiero llamarte para decirte que te estoy amando, amor mío*).
Luego de ver *Smoke* y de comprobar que existe, que existen sus cualidades, sus actores famosos, la firma de un escritor de culto, etc., no puedo dejar de sufrir un ataque escolar y preguntarme con respecto a las empresas de distribución: a sus habitantes, señor, ¿qué les pasa? ¿No aman el perfume, no aman el color?

Si estuvimos a un tris de perdernos una película excelente con nombres reconocidos como los de Harvey Keitel, William Hurt y Paul Auster, no puede dejar de ser escalofriante pensar en las cosas que efectivamente no llegan ni llegarán a nosotros y de las cuales nunca nos enteraremos. ¿Tendrán la misma placidez en el relato que *Smoke*? ¿Su mismo trato amable y gentil con los personajes y con el espectador? ¿Se tomarán el mismo tiempo para contarnos sus historias? ¿Tendrán tantas historias para contarnos como *Smoke*? ¿Tendrán tantos y tan buenos actores? ¿Actuarán con la misma relajada simpatía?

En el origen de *Smoke* hay un cuento del escritor norteamericano Paul Auster: "El cuento de Navidad de Auggie Wren". Reunidos el director Wayne Wang y el propio Auster como guionista, le adosaron al excelente relato que había publicado el *New York Times* varios personajes con sus historias particulares y un eje vertebral: la cigarrería ubicada en una esquina de Brooklyn que regentea Auggie (Harvey Keitel). Punto de reunión por excelencia para verse con amigos, discutir y contar y escuchar historias. Un lugar excelente para *perder el tiempo*, eufemismo que se utiliza generalmente cuando uno hace con el tiempo algo extremadamente provechoso: lo que se le da la gana. Y que, paradójicamente, no se aplica si uno está ocho horas seguidas agachando el lomo en una oficina.
Y tiempo es todo lo que *Smoke* le pide al espectador: un rato para contar historias que solo son suspendidas —como también suele suceder en las novelas de Paul Auster— por un personaje que se sienta y cuenta sin apuro otra, sin ninguna relación con la central de la película. Allí, como en el *Tesoro de la juventud*, se suceden relatos apasionantes: el método de sir Walter Raleigh para pesar el humo, el caso del padre que era más joven que su hijo y de cómo la mentira y el robo pueden ser un excelente regalo de Navidad. Todo lo que se necesita es, como hace Wang varias veces, colocar frente a la cámara un actor dispuesto a rescatar el relato oral y que esa cámara apenas se mueva hacia él, focalizándolo más y más, dejando que sea solamente la música de sus palabras la que nos atrape. Una sola vez la cámara de Wang se aparta del plano natural y es para hacer un detalle de la boca de Auggie y de los ojos de Paul mientras el primero le regala al escritor un cuento de Navidad; casi un homenaje —esos llamativos planos detalle— al relato mismo.

Hay dos escenas que empapan de significado al resto de la película. La primera tiene un clima casi solemne, religioso, al que la palabra epifanía casi no le queda grande. Auggie le muestra a Paul (William Hurt) su colección de fotos de la esquina de la cigarrería. Día a día, desde hace varios años, Auggie saca una foto desde su esquina exactamente a la misma hora, en el mismo lugar. Paul mira las fotos con sorpresa mientras pasa las páginas del álbum rápidamente. "Cada una es diferente de la otra. No verás nada si no lo haces despacio", le dice Auggie. De la misma forma en que las fotos, comunes y aparentemente iguales, cobran una vibración emotiva para Paul y para el espectador; mágicamente, la manía extravagante de Auggie adquiere una profundidad sorprendente. En esa costumbre aparentemente estrafalaria se resumen el respeto por las personas, el amor por el barrio y sus habitantes y la convicción de que el relato surge de la mirada y que a la mirada hay que darle tiempo. Como sucederá nuevamente en la película, la sabiduría callejera del vendedor de cigarros se combinará con el talento profesional del escritor para alcanzar un nuevo nivel de emotividad.



Harvey Keitel en Cigarros

En la otra escena, Auggie le da dinero a Ruby (Stockard Channing) para ayudar a Felicity, de quien Ruby dice que es la hija de ambos. Luego de darle el dinero, Auggie le pregunta si Felicity es, efectivamente, su hija. "Digamos que hay 50 y 50 de posibilidades. Es tu elección", contesta Ruby. En la elección afirmativa y silenciosa de Auggie —la sonrisa maravillosa de Harvey Keitel— reside el núcleo de las muchas historias que atraviesan *Smoke*. Casi todas las relaciones entre los personajes son relaciones paternales: biológicas o putativas, metafóricas o reales, fingidas o sentidas, pero todas por elección. Siempre hay algo cercano a la paternidad, es decir, una relación de desiguales en la cual el ejercicio del poder se diluye en el afecto y la protección. Como en el cuento de Navidad que cierra el film y en el que Auggie finge ser el nieto de una vieja ciega, como la relación entre Paul y Rachid, Rachid y su padre biológico y Auggie con Felicity, todos, finalmente, terminan haciéndose cargo uno del otro, como un padre con un hijo y, cuando el tiempo y las enfermedades cambian los roles, como el hijo con su padre.

Solo dos personajes, los centrales, se tratan como pares, como hermanos o amigos. Son Paul y Auggie, el escritor y el vendedor de cigarros, el intelectual por profesión y el intelectual *de facto*. Son también dos actores, William Hurt y Harvey Keitel, a los cuales uno había perdido la esperanza de verlos relajados, como si la actuación fuera solamente un asunto de intensidad y la intensidad fuera sinónimo de crispación. *Smoke* recupera dos actores fantásticos, vaya uno a saber si por obra y gracia de Wang, de Auster o de un clima festivo que respira la película, y que terminó convirtiéndose en otra película más (ver sección video). Lo cierto es que con sobriedad y simpatía se sacuden el malhumor con el que se los venía asociando y que transmitían al espectador, ganando prestigio como actores curiosamente cuanto más torturaban a la platea. No es menor mérito de la película, además, poner como secundarios a grandes y queridos actores como Stockard Channing y Victor Argo, más la presentación de una futura gran actriz: Ashley Judd.

Los efectos benéficos de *Smoke* no se quedan en el sedamiento de actores otrora iracundos. El espectador mismo se sumerge en su clima como en un bálsamo reparador. Dos veces le pasó a este cronista entrar al cine a verla con el ánimo alterado por el trajín cotidiano, con hambre y/o sed, sudado, chinchudo y amenazado por la jaqueca, atravesado por el cansancio y el poco dormir; las dos veces salió sonriendo como un salame, contento sin que se le haya solucionado un solo problema, descansado y listo para aprestarse a la guerra cotidiana.

Y es que *Smoke*, como sus personajes, como un buen padre con su hijo, nos cuida y nos protege sin mentirnos. No dice que el mundo es un lecho de rosas: ahí está la historia previa de Paul Benjamin para asegurarnos que toda felicidad es efímera y pasible de desaparecer tan pronto como el viento sople fuerte. Pero sí nos da la fórmula para minimizar los daños este rato que nos tocó compartir: buenos tratos, respeto y sosiego. Y a la noche, antes de acostarnos, una buena historia bien contada. ■

Retrato de una dama

Portrait of a Lady
EE.UU., 1996, 140'
Dirección: Jane Campion
Producción: Monty Montgomery y Steve Colin
Guión: Laura Jones sobre la novela de Henry James
Fotografía: Stuart Dryburgh
Música: Wojciech Kilar
Montaje: Veronika Jenet
Diseño de producción: Janet Patterson
Intérpretes: Nicole Kidman, John Malkovich, Barbara Hershey, Mary Louise Parker, Martin Donovan, Shelley Winters, Richard E. Grant, Shelley Duvall, Christian Bale, John Gielgud, Viggo Mortensen.

El trazo y el subrayado

por Eduardo A. Russo

Retratos, bocetos, caricaturas. Henry James escribió *Retrato de una dama* en 1881. Su heroína, Isabel Archer, es una americana joven e idealista acechada por fascinantes y peligrosos europeos. Renunciando a las convenciones del contrato matrimonial burgués, Isabel —seducida por el Arte y tironeada en sentido opuesto por intelecto y sentimientos— va desde un inicial golpe de fortuna hacia la ruina moral y una liberación posible aunque no sin pérdida. Maestro en el arte de una escritura bien poco cinematográfica, a James le llevó unas 600 páginas delinear su espiralado retrato. Jane Campion, a su vez, traza trabajosamente su boceto que cambia la sutileza por el estereotipo, la complejidad emocional por los rasgos rudimentarios, la distancia intelectual por la pretenciosidad.

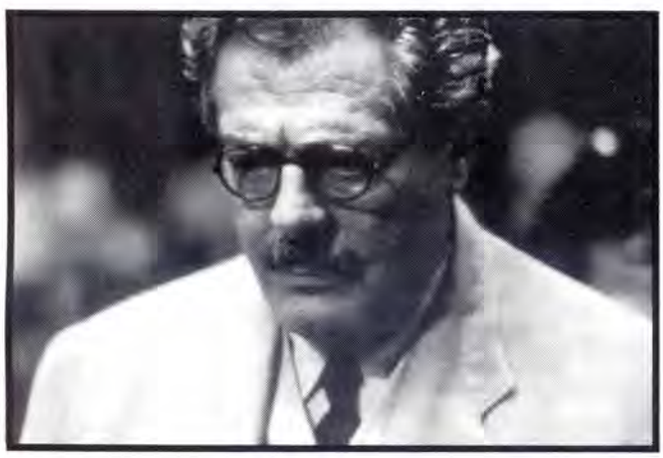
Indecisa, pretenciosa, confundida. Para separar la voz de James de la mirada de Campion, el prólogo de *Retrato de una dama* dispone miradas femeninas y demandas amorosas actuales, previas al 1871 donde comienza la historia de Isabel Archer. Una vez allí, no se decide entre la minuciosa —hasta el abuso— contemplación de exquisitos objetos y espacios urbanos (Florencia, Roma, Lucca) y la exploración de lo que ocurre a sus personajes. Como tampoco puede optar entre una narración tendiente a cierto clasicismo o algunos arrebatos de *look* posmoderno, como los viajes de Isabel mostrados como postales animadas o *home movies* vacacionales, en pequeños alardes de desatino estético.
Jane Campion nos quiere convencer de que *marca* lo visto. En la interesante *Sweetie*, las piernas femeninas vistas desde un ángulo elevado y propio, distinto al de la contemplación masculina, acentuaban la mirada de género de su directora, de modo un tanto insistente pero sin resultar irritativo, como lo es en *Retrato de una dama* el subrayado de situaciones que se reiteran por si el espectador (ese ser-a-despertar-por-una-película) no entiende de primeras.
Ejemplo 1: Isabel y su amiga Henrietta visitan famosa abadía cuyas esculturas sepulcrales no deben ser tocadas. Una de ellas es vencida por la tentación y se dispone a acariciar la piedra durmiente. Un silbato (del vigilante del lugar) advierte que está prohibido. No pasa ni un minuto y la otra insiste inclinándose ante senda estatua, con la consabida reacción. El guardia sopla una y otra vez el silbato como el más desorbitado árbitro futbolístico en plena gresca. ¿Será una buena figura de la represión patriarcal en la era victoriana?
Ejemplo 2: Populoso baile galante. Las parejas danzan y despliegan sus juegos de seducción. De pronto, los mozos —detalle interesante— transportan una damisela a la que su histeria decimonónica posibilitó un teatral soponcio. Por si se nos pasó por alto, Jane Campion —mientras asistimos al discurrir de Isabel y sus allegados en el baile— multiplica los desmayos. Contabilizamos cuatro; allí Campion creyó conveniente dar por entendido el mensaje.
Comentario aparte merecen las aperturas de secuencias mediante planos con el horizonte inclinado unos 45 grados, corregido luego de unos segundos. Al no advertir razón alguna —ni estética, ni semántica— para recurrir obsesivamente a tal procedimiento, uno termina por sospechar un lastimoso problema de trípode en la cámara o un operador con recurrentes ataques de tortícolis. Aquí es ella, y no su Isabel, la capturada por una idea ingenua de lo artístico.

La intensidad en fuga. "Isabel Archer era una joven persona de muchas teorías; su imaginación era remarcablemente activa", escribe James. Pero el interior del adorable personaje compuesto por Nicole Kidman permanece siempre opaco, aunque se la sospecha más naïf que feminista prematura. ¿Qué le pasa a esta joven que rechaza prósperos festejantes, sale a conocer otros mundos con metas imprecisas (desea "una impresión general de la vida"), se ve seducida por una amiga taimada y capturada por un perverso fraudulento? Vaya uno a saber. Pero todo pasa de modo oblicuo, con una fuga de intensidades contrapuesta a lo memorable de *Sweetie* o *Un ángel en mi mesa*. Si en *La lección de piano*, los toques *qualité* trataban de justificar los más rastreros golpes bajos a la sensibilidad del espectador, aquí Jane Campion se limitó a hacer una película con fintas vistosas.
Por suerte, Nicole Kidman es la contracara absoluta de la insufrible Holly Hunter (JC hasta hace un chiste sobre cierto dedo). Sobrevuela incluso las situaciones más embarazosas, especialmente las provocadas por el esperpéntico *signore* Osmond. Malkovich vuelve a proferir su batería de tics psicopáticos en un marco esteticista, repasando y acentuando sus sobreestimadas relaciones peligrosas.
Si Malkovich redobla la falta de sutileza de la directora, el resto del elenco salva literalmente los papeles. Martin Donovan es un convincente primo enamorado y tuberculoso, mientras la intacta Barbara Hershey está muy por encima de la malvada de telenovela que le reservó Campion. Shelley Winters se ubica en las antípodas del guignol a la que es tan afecta y John Gielgud ostenta el gesto discreto de morir generosamente en la primera secuencia.
De todas maneras distante —lo que no hay que dejar de ponderar— de la ominosa carga de simbolismo prefabricado y la turbulencia efectista de *La lección de piano*, este *Retrato de una dama* apuesta curiosamente a la indiferencia con sus trazos caprichosos e inacabados, convocando a la pronta disolución en la memoria del espectador. ■

Sostiene Pereira

Francia, Italia, Portugal, 1995, 104'
Dirección: Roberto Faenza
Producción: Elda Ferri
Guión: Roberto Faenza y Sergio Vecchio sobre la novela de Antonio Tabucchi
Fotografía: Blasco Giurato
Música: Ennio Morricone
Montaje: Ruggero Mastroianni
Director de producción: Bruno Ridolfi
Intérpretes: Marcello Mastroianni, Daniel Auteuil, Stefano Dionisi, Nicoletta Braschi, Joaquim De Almeida, Marthe Keller, Teresa Madruga.

Marcello Mastroianni en **Sostiene Pereira**



Sostiene Marcello

por Alejandro Ricagno (que así lo sostiene)

Primero hay una novela del excelente escritor italiano enamorado de Portugal, Antonio Tabucchi; luego, en dicha novela, escrita con una maestría que hacía tiempo no se encontraba en la literatura europea, hay un personaje inolvidable y entrañable: Pereira. Después hay una adaptación cinematográfica —en este caso sería más adecuado hablar de transposición— dirigida por Roberto Faenza y en su centro y médula una actuación magnífica y absorbente del gran Marcello Mastroianni. Y por último está la seducción de una Lisboa antigua con sus cafés y sus fados y sus hábitos calmos y provincianos que se hacían cada vez más precarios durante la dictadura de Salazar cuando la negra sombra del fascismo y de la prepotencia se cernían sobre la Europa de entreguerras.
Tabucchi parece haber escrito la novela pensando en el rostro, los modos y hasta la respiración de Mastroianni, inmejorable en la piel de ese Pereira, así, sin nombre, un maduro, modesto y oscuro redactor de un suplemento cultural de un aun más modesto diario que presume de ser libre e independiente, pero que en realidad lo es en tanto no se enfrente con las atrocidades que comete el régimen.
El libro de Tabucchi es engañosamente cinematográfico, construido en su integridad entre el informe frente a un tribunal invisible —que se supone tribunal del futuro ante el cual Pereira sostiene las razones de su brusco y necesario cambio— y la pura transformación interior de Pereira que, en plena vejez y ante la urgencia del mundo, se ve compelido a un acto de heroicidad que le devuelve la ética y la juventud. El personaje que dibuja Tabucchi sobre el papel, y el film sobre el rostro de Mastroianni, recuerda en algún sentido a aquel burócrata arrepentido del film de Kurosawa, *Vivir*. Si bien este decidía hacer algo por los otros frente a la inminencia de su propia muerte, Pereira, en cambio, decide transformarse, no solo a causa de una crisis personal motivada por el fantasma de la vejez, sino por la irrupción inocultable de la Historia con mayúscula en su minúscula historia. Lo que sostiene el Pereira del libro y del film es un toma de conciencia doble: la de la responsabilidad individual en medio de las responsabilidades colectivas y la del sentido de la propia existencia. En su escritura, Tabucchi consigue afirmar tal tesis mediante una literatura del mejor cuño, impregnada de un clima melancólico y esperanzado a la vez, dibujando cada personaje (no solo a Pereira sino al joven Monteiro Rossi y su vitalismo más romántico que político, su novia y su sensualidad guerrera, el mozo confidente, la pasajera judía del tren, la portera policíaca) con trazos precisos y sutiles. Esa sutileza es la que le falta al film de Faenza, cuya transposición de la letra de Tabucchi respeta tan al pie de la letra que se olvida que la ambigüedad de la literatura solo puede transcribirse en cine con un trabajo que no olvide que la cámara no es nunca ambigua y la literalidad de la imagen rara vez puede sostenerla en un traspaso literal de un lenguaje al otro. Así Faenza convierte a algunos personajes —caso de la novia o del médico— en meros vehículos de la narración, aplanando el vuelo que el film todo requería. Faenza se sostiene en la presencia imprescindible y descomunal de Mastroianni, en la emocionada ética de la historia de Pereira, en su atemporalidad y en las imágenes de un Portugal pessoiano fielmente puntuadas por la música de Morricone y un par de deliciosos fados. Dicho todo esto, *Sostiene Pereira* instala una paradoja crítica: con una dirección discreta y una enunciación literaria que subordina una caligrafía fílmica independiente (hasta respeta una voz de narrador que proviene de la novela), consigue sin embargo una emoción sincera y una adhesión que paulatinamente va clausurando los reparos, aunque su realización esté por debajo de su tema (el de la responsabilidad y la ética) y la entrega de su elenco (donde una vez más hay que exprimirse el cerebro para adjetivar la labor de Mastroianni) encima de su realización.
Sostiene Ricagno que hoy, en un mundo replegado de individualismos y donde la prepotencia fascista sigue vigente, el film es de visión imprescindible. Y si esta última frase se lee como un repliegue contenidista que se olvida que el cine es forma y lenguaje y una larga cantidad de etcéteras, no le importa mucho a Ricagno, sostiene. Y espera que a los lectores y eventuales espectadores tampoco. ■

El impostor

Argentina, 1997, 100'
Dirección: Alejandro Maci
Producción: Oscar Kramer.
Guión: María Luisa Bemberg, Alejandro Maci y Jorge Goldenberg sobre el cuento "El impostor" de Silvina Ocampo
Fotografía: Ricardo Aronovich
Música: Nicola Piovani
Montaje: Juan Carlos Macías
Diseño de producción: Miriam Bendjuia
Intérpretes: Antonio Birabent, Walter Quiroz, Belén Blanco, Norman Briski, Mónica Galán, Marilú Marini, Beatriz Matar, Erasmo Olivera, Eduardo Pavlovsky, Carlos Roffé.

Walter Quiroz y Antonio Birabent en **El impostor**

El heredero

por Gustavo Noriega

En un mes plagado de películas argentinas realizadas, ya sea por ignorancia o por desinterés, con la más absoluta carencia de conceptos, la aparición de *El impostor* es una gratísima sorpresa, casi un alivio. Se advierte desde los títulos que estamos ante una película hecha en serio, con cuidado, responsablemente. *El impostor* está en las antípodas de ese cine chanta y desprolijo que le da mal nombre al cine argentino y que obliga a preguntarnos si la Ley de Cine es una buena idea, después de todo, si es que va a ayudar a subsistir a semejantes engendros.
Dan ganas de ser extremadamente elogioso con *El impostor* y de disimular cualquiera de sus posibles falencias. Pero, una vez más, es justamente esa misma seriedad con que la película fue hecha la que reclama del crítico un tratamiento semejante. Es la dignidad que trasunta en todo su relato la que obliga a tratarla en un pie de igualdad con cualquier otra, sin condescendencias.
La historia previa de la película es conocida: un guión basado en un cuento de Silvina Ocampo que María Luisa Bemberg escribió pero no llegó a filmar. Conociendo su enfermedad, la directora delegó la responsabilidad de llevar el guión a la pantalla en Alejandro Maci, el colaborador más estrecho de sus dos últimas películas. Para Maci, que debuta con esta película, semejante herencia tenía un significado doble: por un lado, la llave para llegar a la dirección, lo que seguramente acortó caminos y evitó esperas. Pero por el otro representaba una mochila pesadísima: si los resultados no eran muy positivos todas las miradas iban a converger en su supuesta incapacidad y su carrera quedaría rápidamente truncada.
Hay que decir inmediatamente que Maci supera la prueba con largura: es un director. La película está bien contada, logra climas interesantes y allí donde logra imponer su control alcanza resultados muy atractivos. Ese *donde* es absolutamente intencionado. Da la impresión de que cuanto más grande era el nombre de la persona con la cual Maci debía tratar, menor su influencia. Y que cuanto menos controlaba su material, más desequilibrado era el resultado.
Un ejemplo: los actores. Contra todo pronóstico, es mucho más medido, mesurado y preciso el trabajo de Antonio Birabent y Walter Quiroz que el de Pavlovksy, Briski y Marilú Marini. Las escenas entre los dos jóvenes tienen un clima y una distensión muy alejados de las que juegan los actores veteranos, mucho más teatrales y envaradas. Algo parecido sucede con la fotografía del mítico Ricardo Aronovich: siempre bellísima pero en algunos momentos más en función de sí misma que de la película.
Otro problema es el rigor con que se utilizan algunos elementos, más allá de su valor estético. Ejemplo: el personaje de Quiroz viaja al campo como naturalista aunque su misión real es vigilar la conducta de Birabent. Su tarea aparente es mirar a los animales, especialmente los pájaros, tomar notas y dibujarlos. Tres veces Maci hace una subjetiva del animal, simulando la visión del pájaro o sapo con una tinción de color o un efecto de caleidoscopio. Más allá de las objeciones zoológicas que uno pueda efectuar (la visión caleidoscópica no parece una gran ventaja evolutiva) vale preguntarse para qué ese plano, si es puramente un juego estético o si quiere decir algo más. Pero lo único que puede querer decir —que el personaje existe ya que es observado por la naturaleza misma, por una mirada que no puede tener distorsiones psicológicas— se da de narices con el final de la historia que postula magníficamente lo contrario. Este no es un problema menor ya que implica que, en algún momento, el relato estuvo subordinado a un juego estético.
Lo que nunca debió haber sucedido cuando se cuenta con una historia tan buena como la de Silvina Ocampo. *El impostor* recupera el fantástico de la literatura rioplatense, siempre con algún retintín metafísico y esas cajas chinas en donde el creador y la criatura crean siempre un juego que desemboca en la ambigüedad de la existencia. Es en la reproducción fiel de ese clima tristón de la que aquella literatura está impregnada y en la obediencia —casi siempre— a las exigencias del relato donde *El impostor* se convierte en una película atractiva y que la separa con mucha claridad de la mayoría de las películas argentinas. ■

La guerra de las galaxias.
Edición especial

La Fuerza y yo

por Gustavo J. Castagna

Después del merecido dossier dedicado a la saga de *La guerra de las galaxias* (*EA* Nº 61), cuesta bastante escribir algo nuevo. La importancia de la obra de George Lucas es indiscutible desde todo punto de vista: cinematográfico, industrial y conceptual; de manera positiva o negativa, *La guerra de las galaxias* pertenece a la historia del cine y tiene un insuperable valor estético y comercial. Sin ser seguidor de la serie —ni por asomo— decidí ver y reencontrarme con las tres películas ahora en su edición especial, después de muchos años y con un vago recuerdo de la saga. Luego de ver los tres films, y pasados varios días, empiezo a olvidar escenas ("¡Eso está en la segunda, tarado!", gritaría un fanático de la serie ante mi confusión) y recaigo en los lugares comunes: que me entretuve y la pasé bien, pero rápidamente me vuelvo a olvidar de Lucas, Skywalker, Solo, los robots, la princesa Leia y los efectos especiales. Tampoco recuerdo en detalle los cambios introducidos por Lucas en la trilogía, el merchandising alrededor de las ¿nuevas? películas y el trabajo con la banda de sonido. Entonces, ¿a qué se debe esa sensación de felicidad por haber vuelto a encontrarme con la saga?

Ver en cine las tres películas es una experiencia fascinante. No tanto por el sonido digital sino por una cuestión de goce instantáneo. Ver la serie en un cine implica encontrarse con un fenómeno social (los seguidores y los que se acercan por primera vez) y con una idea que, en mi opinión, aparece en cada una de las tres partes: disfrutar de las películas como pocas veces ocurre y al rato olvidarse de lo que se acaba de ver. Como si me conectaran a un enchufe y después de dos horas me liberaran para más tarde, y por expreso pedido mío, insistir y volver a repetir la experiencia. De eso se trata *La guerra de las galaxias*: un cine de sensaciones, vacías y gozosas, tontas y profundas, superfluas y reflexivas.

Igualmente, existen diferencias entre las películas, con edición especial o no.

En *La guerra de las galaxias* me sorprendió encontrar una serie de personajes desvaídos y mal desarrollados y un estilo de filmación precario y esquemático. Como si los años no la hubieran favorecido pero no por los avances tecnológicos sino por las limitaciones conceptuales como película de género. Las torpes imágenes se acercan a los seriales tipo *Flash Gordon* o *Buck Rogers* con sus batallas en interiores, mientras que la total nulidad en la caracterización de los personajes se sostiene por la ingenuidad infantil de los robots (los personajes mejor elaborados de la película). Sin embargo, y pese a los infinitos reparos que se le pueden hacer, *La guerra de las galaxias* sorprende por su misma elementalidad y empieza a provocar el efecto-droga que hace que uno esté ansioso por ver cuanto antes la continuación.

El imperio contraataca es un viaje en montaña rusa con un manual de aprendizaje a cargo del consejero Yoda. Mejor filmada que *La guerra de las galaxias*, la segunda prevalece por la corrección artesanal de un producto bien terminado gracias al equipo de técnicos y especialistas en efectos. Como el imperio de Kershner nunca existió, la película pertenece al imperio de Lucas y esto se percibe en las escenas del desierto y del bosque, en la creación de un personaje reflexivo (Yoda) en medio de tanto ruido y en la forma rutinaria en que se desarrolla una historia triste y melancólica, con un aparente destino trágico de los personajes. Al mismo tiempo, *El imperio contraataca* sigue resultando atractiva por esa facilidad que tiene Lucas para hacer una película que no necesita mostrarnos más de lo que ofrece. Como si nos vendiera algo a un precio determinado para consumirlo en el momento. Y Lucas ya triunfa en esta segunda parte, reforzando la dosis que nos impuso antes.

El regreso del Jedi, por fin, es la película en que Lucas (Marquand la filmó y aparece como director pero poco importa) deja de lado a los robots y cuenta una historia con seres humanos. Pero nada de reflexiones importantes sino a la manera de un culebrón desatado sobre relaciones filiales que se aclaran en voz baja. Se acabaron las escenas que terminaban con una frase de C3PO o con un pi-pi-pi de R2D2 o con un rugido quejoso de la alfombra peluda Chewbacca. La escena que transcurre en la guarida del obeso y gelatinoso Java está entre lo mejor de la serie por su puesta cargada de criaturas sin forma, como si se mezclaran en un mismo plano las obras de Bacon y los Muppets de Henson. También, por si quedaba alguna duda, en *El regreso del Jedi* Darth Vader pasa a ocupar un lugar privilegiado entre los villanos más agradables y seductores de la historia del cine, aunque por momentos me parecía estar viendo a James Earl Jones, como si esa portentosa voz del actor no necesitara de una máscara para ocultarse. Los inquietos Ewoks, de quienes no tenía el mejor recuerdo, se soportan por la gracia y simpatía que despliegan en medio de un carnaval bélico que simula una batalla bastante cruel en el bosque, como si se tratara de una fiesta de fin de curso donde poco importa que varios ositos mueran. Los actores no están tan mal como en las dos películas anteriores, pero tampoco pueden desarrollar sus virtudes (este tema no creo que le interese a nadie) con tanta parafernalia tecnológica al servicio de un argumento conscientemente naïf. El bien triunfa pero Vader tiene una muerte digna, los ositos festejan como en un dibujo animado, los robots y el mono peludo se callan de una vez por todas, la princesa Leia parece menos frígida y Han Solo más viejo, y Skywalker es el héroe rubio y aniñado como Flash Gordon. Yoda y Obi Wan saludan al público y todo termina y mientras continúan sonando los acordes sinfónicos de John Williams.

Yo también fui un integrante del público en los cines donde se exhibió *Star Wars Special Edition*. Me sentí contento y defraudado, feliz y decepcionado, satisfecho por la experiencia vivida y a la vez confundido y buscando las razones para entregar una opinión definitiva y contundente. Mientras continúo pensando, prometo volver en un par de años, cerca del siglo que viene, en el que las sensaciones quizá seguirán siendo las mismas. ■

***La guerra de las galaxias* (*Star Wars*), EE.UU., 1977, dirigida por George Lucas, con Harrison Ford, Mark Hamill, Carrie Fisher, Peter Cushing, Alec Guinness y Anthony Daniels.**

***El imperio contraataca* (*The Empire Strikes Back*), EE.UU., 1980, dirigida por Irvin Kershner, con Harrison Ford, Mark Hamill, Carrie Fisher, Billy Dee Williams, Anthony Daniels, David Prowse y Frank Oz.**

***El regreso del Jedi* (*The Return of the Jedi*), EE.UU, 1983, dirigida por Richard Marquand, con Harrison Ford, Mark Hamill, Carrie Fisher, Peter Mayhew, Billy Dee Williams, Alec Guinness y Anthony Daniels.** ■

Michael, tan solo un ángel

(Michael)

EE.UU., 1996. Dirección: Nora Ephron. **Producción:** Seal Daniel, Nora Ephron y James Jacks. **Guión:** Nora Ephron, Delia Ephron, Peter Dexter y Jim Quilan sobre una historia de los dos últimos. **Fotografía:** John Lindley. **Música:** Randy Newman. **Montaje:** Geraldine Peroni. **Diseño de producción:** Dan Davis. **Intérpretes:** John Travolta, Andie MacDowell, William Hurt.

Hay en las películas de Nora Ephron y en sus guiones una interesante relación entre la distancia geográfica y la distancia emotiva que sus personajes deben recorrer para volver a creer en el amor y en la vida de pareja. En *Michael* se recrea, en tono de comedia, el clásico tema del campo como lugar de purificación: William Hurt y Andie MacDowell viajan de la América urbana (Chicago) a la América rural (Iowa) para encontrarse con un ángel más terrenal que celeste (Travolta), que con sus prédicas y milagros poco ortodoxos consigue abrir las puertas de sus corazones. Hay una especie de simbiosis entre la voluntad romántica del ángel por entibiar el alma de sus protegidos y la de Nora Ephron, como directora, por su intento, no siempre milagroso, de endulzarnos con su pequeña historia. La actitud contagiosa de Michael, que consigue que sus grises amigos canten junto con él *All You Need Is Love*, se corresponde con la intención de Ephron. En sus películas hay dos líneas que juegan entre sí: los diálogos de los personajes y las letras de las canciones. Si en *Sintonía de amor* las canciones unían a través del lenguaje común a dos enamorados que no se conocen hasta el final de la película, en *Michael* ellas ilustran con sus letras el horizonte emotivo de cada situación. Ephron busca dar nuevos sentidos y giros a aspectos muy anclados en la cultura popular. Con sus enormes alas emplumadas, Michael responde a la idea más ingenua y cándida de lo que imaginamos como un ángel. Pero Ephron avanza en sentido opuesto y al *humanizar* a Michael, mujeriego y burlón, ofrece una visión personal donde la *religión* de la vida y no otra es la que permite a los personajes reencontrarse con ellos mismos y con el amor perdido. Sin milagros ni actos sobrenaturales, este ángel que va perdiendo sus plumas consigue que sus protegidos se *religuen* a los placeres de la vida terrenal.
A pesar de esas buenas ideas, *Michael* es una película menor al lado de *Sintonía de amor* y *Cuando Harry conoció a Sally*. Sus diálogos son tan lánguidos como los paisajes country de la historia y los personajes, desplumados de matices, jamás se despegan del suelo. *Michael* necesitaría un milagro para convertirse en una película feliz y Nora Ephron podría haber sido la indicada para hacerlo. ■

Sergio Eisen

El sekuestro

Argentina, 1996. Dirección: Eduardo Montes-Bradley. **Producción:** Javier García Urroz. **Guión:** Eduardo Montes-Bradley. **Fotografía:** Scott Mumford. **Música:** Emilio Kauderer. **Montaje:** Eduardo López. **Intérpretes:** Tobías Meinecke, Adam Black, Lázaro Pérez, Alex Pertile, Sandra Ballesteros, Luis Fernández, Gustavo Rozas, Manuel R. Fernández.

El sekuestro pasó desapercibida, nadie la vio y está bien que haya sido así. Es más, estuve a punto de no verla y tuve que pedir una copia en video a la agencia de prensa (esto va en serio: agradezco infinitamente el regalo). Pero tardé en ver la película. Simplemente me costaba terminarla porque no lo podía creer. La vi en cinco o seis veces —dura 80 minutos— como si se tratara de 6 prendas de *Domingos estudiantiles* o *Feliz Domingo* con Soldán, Simmons o Codevilla. Porque de eso se trata *El sekuestro*: una joda estudiantil, infantil, tonta y nada graciosa hecha por gente grande que parece segura de sí misma y convencida de su obra. La película (o eso que vi) se filmó en el em(im)perio de la grasa (Miami), tiene colores chirriantes provenientes de un Almodóvar descerebrado, actuaciones penosas (Ranni a la cabeza), una Babel idiomática inútil, unos chistes que no se entienden por lo malos o por los problemas de sonido y una historia inexistente.
A los pocos días de ver *El sekuestro* dieron por televisión *El viaje* de Solanas, la película más floja del realizador. ¿Recuerdan al presidente Rana personificado por Atilio Veronelli? Por ahí anda *El sekuestro* de Montes Bradley, por esa idea de farsa estudiantil donde quienes hicieron la película creo que la pasaron muy bien pero los que se juegen y la vean, que se embromen, que se jodan.
Esta cinta o, mejor dicho, esta pesadilla nacional en celuloide, empieza con una cita de Glauber Rocha, alguien que dejó una filmografía trascendente para ser considerado uno de los grandes realizadores del cine latinoamericano, y porque no, de la historia del cine. Me gustaría conocer la opinión de Rocha sobre *El sekuestro* pero temo que el brasileño resucite y se transforme en Antonio Das Mortes y que vuelva para imponer justicia y luego retorne a la tumba una vez cumplida la misión. En fin. ■

Gustavo J. Castagna

El quinto elemento

(The Fifth Element)

EE.UU.-Francia, 1997. Dirección: Luc Besson. **Producción:** Patrice Ledoux. **Guión:** Luc Besson y Robert Mark Kamen. **Fotografía:** Thierry Arbogast. **Música:** Eric Serra. **Montaje:** Sylvie Landra. **Diseño de producción:** Dan Weil. **Intérpretes:** Bruce Willis, Gary Oldman, Ian Holm, Milla Jovovich, Chris Tucker, Luke Perry

Hace tiempo que Luc Besson venía queriendo demostrar que podía hacer una película americana como los americanos mismos. Finalmente lo logró con esta superproducción cara, grandota, ruidosa, paquidérmica y vacía. El precio de su logro no deja de ser interesante: el hecho de que la haya filmado él no tiene la menor importancia. Podría haber sido cualquier otro director, como por ejemplo el de *Stargate*, del cual, significativamente, jamás logro recordar su nombre, o cualquier otro empleado que no se desmaye al manejar grandes presupuestos o por lidiar con estrellas de Hollywood.
Lo cierto es que *El quinto elemento* funciona más como comedia que como ciencia ficción, pero sus pasos de comedia son rápidamente sepultados por el diseño de producción, los efectos especiales o el falso suspenso que significa un reloj en cuenta regresiva y un explosivo (o una invasión extraterrestre) al llegar al cero. Recuerdo que en algún momento me reí pero me resulta imposible recordar algún chiste en particular. El final es insoportablemente cursi pero, otra vez, como nada puede tomarse en serio, todo está permitido y la película se hace impermeable a la crítica.
Así, con citas continuas a *Blade Runner*, *Duro de matar*, *La guerra de las galaxias* y *El vengador del futuro*, *El quinto elemento* trata de hacer virtud de su carencia: que sus autores sean incapaces de tomarse el género en serio y solo lo utilicen sin convicción como pie para los chistes no habla tanto de la ciencia ficción como de ellos mismos y de sus limitaciones. ■

Gustavo Noriega

Historias clandestinas en La Habana

Argentina, 1997. Dirección: Diego Musiak. **Producción:** Diego Fernández. **Guión:** Diego Musiak. **Fotografía:** Carlos Ferro. **Música:** Leonardo Lebas. **Tema musical:** "Habanero", compuesto e interpretado por Atanai. **Montaje:** Miguel Pérez. **Intérpretes:** Susú Pecoraro, Jorge Perugorría, Ulises Dumont, Verónica Lynn, Luis Alberto García, Humberto Páez, Jorge Martínez, Laura de la Uz.

Es indudable que los logros del pueblo cubano en materia de educación y salud no pueden ni deben tener marcha atrás. Es claro que los cubanos se merecen más libertad, la posibilidad de elegir libremente a sus gobernantes, de leer una prensa no oficial y de que ningún bloqueo les impida acceder a los bienes más elementales. Lo que seguramente no merecen los cubanos es que un director de otro país decida retratar La Habana y que, al hacerlo, disimule todos sus problemas y actúe como si el paraíso que alguna vez movilizó a toda una generación se hubiera convertido en realidad sin mayores complejidades. Por ejemplo, que se ponga en boca de un gay cubano que debe ocultar su relación de pareja: "Bueno, con Batista también teníamos problemas", aunque probablemente el personaje ni siquiera había nacido en aquella época, no solo es un error de guión en cuanto a las fechas sino una imposición de resignación inadmisible. Si por su condición de extranjero Muziak no sintió la libertad para retratar a Cuba que pudo haber tenido, por ejemplo, Tomás Gutiérrez Alea, debió haber elegido otra ciudad u otro enfoque.
Así, una idea interesante, la de cruzar historias pequeñas con una ciudad hermosa como fondo, se convierte en un aviso de la Secretaría de Turismo de Cuba que no honra a ese país ni a los logros de su Revolución. Disimular es siempre malo: casi inevitable en la propaganda y letal en una película.
No ayuda el estilo deliberadamente naïf de Muziak, que entrecruza algunos remates dignos de telenovelas (el final del episodio de Pecoraro y Perugorría es idéntico al de una novela que yo vi de Arnaldo André) con invocaciones a la magia caribeña, receta del mojito y otros estereotipos. Solo la pareja de gays mantiene la frescura que una producción de este tipo requería. Son dos personajes a los cuales da gusto ver a pesar de la intromisión de los realizadores, que les imponen frases como la mencionada o chapuzones en el mar con la ropa puesta en el momento de su reconciliación de una cursilería inaceptable. ■

Gustavo Noriega

Las brujas de Salem

(The Crucible)

EE.UU., 1997. Dirección: Nicholas Hytner. **Producción:** Robert A. Miller y David V. Picker. **Guión:** Arthur Miller sobre su propia obra. **Fotografía:** Andrew Dunn. **Música:** George Fenton. **Montaje:** Tariq Anwar. **Diseño de producción:** Lilly Kilvert. **Intérpretes:** Daniel Day-Lewis, Winona Ryder, Paul Scofield, Joan Allen, Bruce Davison, Rob Campbell, Jeffrey Jones.

Digamos que todos sabemos de qué trata *Las brujas de Salem*. Vayamos entonces a una escena concreta. La caza de brujas ha llegado a tal punto de descontrol que una de las chicas que juraba ver demonios se arrepiente del daño que ha hecho y decide contar la verdad. Cuando están en la iglesia, se produce otro de los tantos escándalos y las chicas dicen que hay un demonio volando. La película, que hasta ese momento mostraba una chatura insoportable, cobra un giro inesperado. La cámara se eleva hasta la altura donde estaría este pájaro del mal y observa a las chicas aterradas, para lanzarse luego sobre ellas. ¿Qué se supone que es eso, una subjetiva del diablo? ¿Por qué se abandona la objetividad del relato en pos de semejante artificio? Con un poco de buena voluntad, se puede decir que se trata de un intento de generar incertidumbre en el espectador, para que este no sepa si están diciendo finalmente la verdad. Pero de ser así, sería una trampa grosera. Me temo que la película que hasta ese momento era chata se transforma, además, en irresponsable. Una vez abandonada toda esperanza en *Las brujas de Salem*, solo cabría pensar en cuestiones ajenas al film para dejar pasar el rato. Pero hay algo que lo impide y es que la historia es muy fuerte. Uno puede quedarse afuera de la película pero no de lo que cuenta; uno empieza a sentirse mal, a intranquilizarse por las cosas terribles que allí pasan. No debe haber muchas historias que provoquen esa sensación de impotencia. Es una verdadera pesadilla de corte realista. Debido a eso, por momentos, alguien puede creer que se trata de una buena película. No sería justo olvidar que alguna que otra situación está bien resuelta. Pero llega un momento en que uno está atado a una película mala debido a una historia buena. Tomado de rehén por un film insensible a causa de nuestra propia sensibilidad. A partir de eso, ya no queda más nada que decir. ■

Santiago García

Mentiroso, mentiroso

(Liar, Liar)

Dirección: Tom Shadyac. **Producción:** Brian Grazer. **Guión:** Paul Guay y Stephen Mazur. **Fotografía:** Russell Boyd. **Música:** John Debney. **Montaje:** Don Zimmerman. **Diseño de producción:** Linda DeScenna. **Intérpretes:** Jim Carrey, Maura Tierney, Justin Cooper, Cary Elwes, Anne Haney, Jennifer Tilly, Amanda Donohoe.

Nunca una carrera exitosa estuvo basada en argumentos tan poco encomiables como la grosería, la gesticulación desaforada y, digámoslo, la estupidez, como la de Jim Carrey, convertido de un actor secundario sin fama (trabajó en *Peggy Sue* con Coppola) en una megaestrella. La puerta se le abrió cuando alguien decidió no ponerle límite a su capacidad de hacer morisquetas con la cara. Sorpresivamente, el año pasado, la interesante película *El insoportable*, de Ben Stiller, utilizó las características clownescas de Carrey en función de la película y para hacer casi una reflexión sobre Carrey mismo. La cara de su víctima en aquella película (Matthew Broderick) preguntándose: "¿Cómo pueden pensar que un tipo tan siniestro pueda ser gracioso?", representaba a la de mucha gente.
Mentiroso, mentiroso toma de *El insoportable* la cáscara, la idea de que el personaje de Carrey sea un tipo absolutamente miserable. Inmediatamente la despoja de su costado oscuro y la convierte en una dulzona fábula de redención. Al mismo tiempo, su hipergesticulación, que en *El insoportable* estaba controlada y justificada por la psicosis del personaje, aquí se hace realmente insufrible y gratuita. El personaje de Carrey es abogado de un estudio importante y, por lo tanto, mentiroso (el título original juega con el parecido entre *lawyer*, abogado, y *lier*, mentiroso). Pero que sea mentiroso no implica que sea un payaso ridículo. Por una suerte de hechizo se ve obligado a decir la verdad durante 24 horas, lo que lleva a un gag tras otro (desde su incapacidad como abogado a algo tan arbitrario y desagradable como tirarse un pedo en un ascensor y salir del mismo gritando: "¡Fui yo!").
Pero bien, la diferencia entre una película y otra está dada en el director. *El insoportable* mostró las mejores uñas de Ben Stiller (*Generación X*). *Mentiroso, mentiroso* está dirigida por Tom Shadyac, cuyo antecedente más notable es *Ace Ventura*. Lo que amenazó con ser un cambio interesante en su carrera —y que, *I confess*, me llevó casi a mirarlo con simpatía— se diluye aquí de la manera más oportunista. No es poco dato saber que *El insoportable* fue un fracaso de taquilla. ■

Gustavo Noriega

El Che

Argentina, 1997. Dirección: Aníbal Di Salvo. **Producción:** Marco David. **Guión:** Agustín Pérez Pardella. **Fotografía:** Lionel Lobótrico. **Música:** Horacio Malvicino. **Montaje:** Darío Tedesco. **Intérpretes:** Miguel Ruiz Díaz, Hugo Arana, Ulises Dumont, Emilia Mazer, Alicia Bruzzo, Alejo García Pintos, Federico Olivera, Andrea Pietra, Marcos Woinski.

Desde el mismo anuncio de la realización de este film sobre Guevara empezaron las sospechas. Serán los años, las películas que uno vio, o la desconfianza que tenía de antemano respecto de los responsables de semejante mamarracho. Igualmente, no creí que fuera para tanto. Por lo menos, la película podría haber sido una versión de *El santo de la espada* de Nilsson en la selva boliviana (recreada en los pastizales de Salta), o un film de fuerte contenido ideológico, discursivo y de barricada. Pero *El Che* de Di Salvo es una nueva versión —en los años 90— de las aventuras de Tiburón, Delfín y Mojarrita. Los Superagentes retornan y Tiburón es el Che, Delfín el segundo del comandante y Mojarrita es Emilia Mazer, combatiente de la revolución con sus ojos celestes, su pelo rubio y una boina estilo Michèle Morgan.
El Che es una película de carencias: de presupuesto, de ideas, de contenido, de estilo, de credibilidad. Hay batallas campales entre diversos personajes —diez contra diez— donde algunos mueren y vuelven a aparecer, lo que permite calificar al film de película fantástica, mientras Hugo Arana personifica al general Barrientes y habla con acento Arana y el increíble Ulises Dumont hace de secretario del PC boliviano con acento cocolichero. El Che de Di Salvo sufre de asma —como se sabe que padecía el verdadero— y el director no encuentra mejor recurso que reforzar la idea con varios inconvenientes de respiración en plena selva.
Régis Debray surge personificado por Federico Olivera, con bigotito francés y una composición memorablemente mala.
Los cinco minutos en los que aparece Alicia Bruzzo —potenciados por las virtudes de la actriz— deberían haber sido los más emotivos pero ocurre lo contrario. El Che está en la cárcel boliviana, a punto de ser asesinado, y la enorme Alicia le da un poco de agua, lo toma de la cabeza, lo abraza y lo lleva a consolarse entre su anatomía. Por un momento, pensé que el mito se caía a pedazos y tenía otro final, más asfixiante, más agobiante, más carnal y maternal. Pero no, el Che muere fusilado en ralentí, se transforma en un póster y la negra Sosa arremete nuevamente con su canción, una pobrísima creación de Eladia Blázquez.
En definitiva, *El Che* de Di Salvo —sin olvidar el escolar argumento de Pérez Pardella— es una película preamateur donde los pobres actores juegan a las escondidas simulando que intentan hacer la revolución. Perdonálos, Che, jamás se darán cuenta de la película que hicieron. ■

Gustavo J. Castagna

Volando a casa

(Fly Away Home)

EE.UU., 1997. Dirección: Carroll Ballard. **Producción:** John Veitch y Carol Baum. **Guión:** Robert Rodat y Vince McKewin sobre la autobiografía de Bill Lishman. **Fotografía:** Caleb Deschanel. **Música:** Mark Isham. **Montaje:** Nicholas C. Smith. **Diseño de producción:** Séamus Flannery. **Intérpretes:** Anna Paquin, Jeff Daniels, Dana Delany, Terry Kinney, Holter Graham, Jeremy Ratchford.

En la primera escena hay un accidente que parece estar inspirado en el comienzo de *Bleu*, aunque con un estilo más americano. La niña despierta en el hospital con su padre durmiendo a su lado. Pero él vive en Canadá y el lugar en el que estamos es Nueva Zelanda. La niña se ha quedado sin madre y el padre ha venido a buscarla. Este es el inicio habitual de los cuentos de hadas cinematográficos.
El padre de la nena es inventor, se ha entregado a esa tarea hasta el punto de perder a su familia. Pero no hay reproches ni graves conflictos entre ambos, están afectados más por el dolor que por el resentimiento.
Las cosas cambian cuando la nena encuentra un grupo de gansos. Allí comienza la segunda película. La niña recupera su humor y se despierta. Los gansos bebés son muy graciosos, sobre todo cuando corren. El único problema es que sin sus padres gansos no pueden aprender a emigrar solos y pueden perderse al crecer. El policía del condado, aparentemente bueno, propone con total naturalidad cortarles las alas. La niña le empieza a pegar cacerolazos con una vehemencia con la que ya no es habitual que se golpee a los policías en el cine. El padre echa al policía a patadas de la casa. La reacción de los protagonistas y su desprecio por el representante de la ley dan como resultado uno de los mejores momentos de la película.
El punto será cómo ayudar a emigrar a los gansos. Y de eso trata *Volando a casa*. El paralelismo entre el crecimiento de estos gansos salvajes y el de la protagonista es tan claro que cualquier subrayado lo hubiera vuelto torpe y grosero. Nadie menciona el tema en la película, las cosas simplemente ocurren. Y sin que nadie diga nada es muy agradable ver a los gansos volando a casa y a la nena creciendo al mismo tiempo. Carroll Ballard tiene un estilo muy natural para filmar los paisajes, los vuelos y los escenarios en los que transcurre la acción. Capta lo que muchos no pueden, se integra a la naturaleza sin ningún problema.
Los únicos problemas son aquellos relacionados con alguno que otro condimento del guión, que si bien no son relevantes, despiertan el recuerdo de fórmulas poco naturales. Aun así, la naturaleza, la historia y las actuaciones provocan un placer y una serenidad que no lograron los bodrios estrenados en la misma época. ■

Santiago García

Corazón de héroes

(White Squall)

EE.UU., 1996. Dirección: Ridley Scott. **Producción:** Mimi Polk Gitlin y Rocky Lang. **Guión:** Todd Robinson. **Fotografía:** Hugh Johnson. **Música:** Jeff Rona y Hans Zimmer. **Montaje:** Gerry Hambling. **Diseño de producción:** Peter J. Hampton y Leslie Tomkins. **Intérpretes:** Jeff Bridges, Caroline Goodall, John Savage, Scott Wolf.

¿Es posible que la misma persona que inició su carrera con una película visceral y cautivante como *Los duelistas* ataque nuestros sentidos con algo tan mediocre como *Corazón de héroes*?
¿Qué le está sucediendo a Ridley Scott?
¿Acaso pensó que haciendo una combinación de:
• relaciones conflictivas de adolescentes con sus padres, quienes deciden enviarlos a un barco-escuela para forjar su carácter, todo ubicado en los turbulentos años 60;
• un capitán de barco-profesor gruñón pero carismático que trata de lograr que sus alumnos-marineros sean adultos responsables de sus actos;
• diversas lecciones de coraje, hombría, respeto, etc., logradas con métodos didácticos varios;
• ritos iniciáticos de toda índole, incluyendo los sexuales;
• una extensa escena de cine catástrofe donde mueren varios de los chicos y la mujer del capitán;
• un final con juicio a todo trapo, a toda lágrima, toda una lección de vida inolvidable;
• la leyenda "basada en hechos reales" que parece gustarle a tanta gente, bastaría para lograr algo respetable?
¿Qué le sucede al cine de estudio hollywoodense? ¿Por qué se pretende que como espectadores no pensemos ni reflexionemos, y se nos muestra todo de manera tan burda? ¿Quieren hacerme creer que el coraje y la lealtad es esto que me están mostrando? ¿Por qué los chicos protagonistas son todos lindos y esbeltos? ¿Por qué al mostrarnos la primera relación sexual es la chica la que toma la iniciativa y sí, una vez más, inexorablemente, lo hace mostrándole a él sus senos? ¿Por qué será que la escena en la cual uno de los chicos mata sin motivo a un delfín y es por ello expulsado del barco al atracar me parece una descolgada lección ecológica políticamente correctísima? Al mostrarnos luego, durante el juicio, a uno de los abogados que acusan al capitán de negligencia por el naufragio, hablando de "matar a un pescado" cuando sabemos que dicho espécimen es un mamífero, ¿se querrá con esto lograr una instantánea antipatía hacia el personaje de parte del espectador? ¿Es necesario abusar una vez más de todos estos recursos fáciles ya utilizados por miles de películas otras tantas veces? ■

Diego Brodersen

El Amante auspicia el desarrollo de su filmoteca privada con la colaboración de *Kinema*

Oferta lanzamiento:

Pack de dos videos: $ 33.-
Un condenado a muerte se escapa y *El dinero*
de Robert Bresson.

Pack de tres videos: $ 45.-
Umberto D, *Lustrabotas* y *Milagro en Milán*
de Vittorio De Sica

Pack de cinco videos: $ 70.-
La infancia de Iván, *La zona*, *El espejo*, *Solaris* y *Andrei Rubliov*
de Andrei Tarkovski

Envíos al interior o exterior del país: se recargará el precio del flete.

Comunicarse a la redacción de *El Amante:* 322-7518

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

• *Alquiler y venta de películas memorables llevadas al video*

L'ECRAN VIDEOTECA

• *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.

El Viento sopla donde quiere

por Eduardo A. Russo

El cine es movimiento interior.
R. B., *Notas sobre el cinematógrafo*

El maestro recóndito

Nacido el 24 de septiembre de 1907, Robert Bresson llegará este año a los 90 años de existencia. No es mucho lo que puede escribirse sobre su vida; a diferencia de lo que ocurre con otros artistas deseosos de proteger su intimidad, el velo de discreción que ha tendido sobre su biografía no parece encubrir esos secretos sustanciosos que uno se vería tentado a articular con su obra. Haciendo de la austeridad un programa de largo alcance y desde épocas tempranas, Bresson se ha convertido en un maestro tan aclamado por la crítica como de difícil acceso al público común. Es —como Carl Dreyer, con quien lo une más de un lazo— una orgullosa excepción, algo así como un signo de interrogación viviente puesto sobre el arte cinematográfico.
Luego de cursar sus estudios secundarios en el Liceo Lakanal, y mientras preparaba su licenciatura en lenguas clásicas y filosofía, Bresson comenzó su carrera de artista como pintor antes de trasladarse al cine como guionista con *C'était un musicien* (F. Zelnick, 1933). Un año después debutaría como director con un mediometraje: *Les affaires publiques* (una casi inimaginable comedia *slapstick*, hace poco reencontrada luego de estar perdida por más de sesenta años) para proseguir con su carrera de guionista hasta los comienzos de la Segunda Guerra Mundial, con *Les jumeaux de Brighton* (C. Heymann, 1936) y *Courier Sud* (P. Billon, 1937). Su participación en estas películas como adaptador y guionista, de acuerdo con Michel Esteve —su biógrafo más autorizado—, parece poco más que nominal. La guerra interrumpió *Air pur*, proyecto que comenzaba a desarrollar con René Clair, y le hizo sentir sus consecuencias en carne propia: Bresson pasó más de un año como prisionero de guerra de los nazis. Fue luego de su liberación cuando comenzó con *Los ángeles del pecado* (1943) a diseñar su obra mediante un programa estético al que le sería fiel durante cuatro décadas.
No resulta exagerado afirmar que Bresson es un caso único en la historia del cine. Se trata de alguien que supo trazar una poética al margen de tendencias, modas, la evolución técnica o la demanda del público. Como si sus exigencias se limitaran a la prosecución de un credo estilístico del cual las *Notas sobre el cinematógrafo* (escritas a la manera de memos o aforismos, con RB escribiéndose a sí mismo, una *minima moralia* cinematográfica de unas 140 páginas) son la síntesis acabada.
Si en *Las damas del Bois de Boulogne* (1945) Bresson comenzó a ejecutar su depuración progresiva de la puesta en escena que lo conduciría al más prolongado y consecuente experimento con el desencuadre y los planos vacíos que ha dado el cine occidental (cf. más abajo, "Pintar lo invisible") supo conciliarlo allí con las exigencias de un guión de Jean Cocteau (difícil imaginar estéticas tan opuestas, que sin embargo pudieron llegar a buen término) y con Diderot como fuente literaria. Algo similar había ocurrido en *Los ángeles...*, con diálogos de Jean Giraudoux, aunque allí los resultados fueron menos convincentes. Ambas producciones no parecían incompatibles con la corriente de *qualité* del cine francés de la época: fuentes literarias prestigiosas, diálogos depurados y teatrales, fotografía exquisita y escenografías cuidadosamente calculadas.
Fue en el *Diario de un cura rural* (1950) donde Bresson inauguró plenamente el trazado en que proseguiría —como si estuviera filmando una sola película, con una unidad que difícilmente encuentre paralelos en otro director de cine—

durante todos sus films siguientes. André Bazin, en un ensayo memorable ("El *Diario de un cura rural* y la estilística de Robert Bresson"), se ocupó de resaltar las notables continuidades implícitas entre esta película y las anteriores. De allí en más pasó a ser mucho más evidente el programa que sería acentuado hasta un grado extremo, depurado en cada nueva pieza de su obra solitaria.
Cada uno llevó su tiempo: *Un condenado a muerte se escapa* —basada en el relato de fuga escrito por el comandante francés André Devigny, prisionero de guerra escapado pocas horas antes de su ejecución— se estrenó en 1956, iniciando lo que muchos juzgan su período culminante. Luego vendrían *Pickpocket*, en 1959, y en una serie de breves intervalos *El proceso de Juana de Arco* (1965), *Por azar, Baltasar* (1966) y *Mouchette* (1967). A partir de allí se espaciarían algo más los títulos, con *Una mujer dulce* (1969) y *Quatre nuits d'un rêveur* (1971). *Lancelot du Lac* (1974) iniciaría el último tramo de su carrera, de producción espaciada y de recepción despareja, que culmina con *Le diable probablement* (1977) —su film maldito— y *El dinero* (*L'argent*), en 1982.
Luego del suceso crítico de *El dinero*, Bresson luchó un par de años para conseguir la financiación de un ambicioso proyecto, que impulsaba desde hacía tiempo: una adaptación del Libro del Génesis. Los primeros 80 lo vieron luchando por lo que a cada paso parecía una empresa más distante. Poco después, en la misma forma discreta en que realizó sus intervenciones, en su típica renuncia a todo espectáculo, dio lugar a un retiro que el tiempo dejó ver como definitivo.

Escribir con el cine

Hay dos tipos de films: aquellos que emplean los recursos del teatro, y aquellos que utilizan los recursos del cinematógrafo.
R. B., *Notas...*

Hay en el cine de Bresson una idea simple y fundante, de la que parecen desprenderse las elecciones estéticas que supo perfilar desde los inicios de su recorrido. Por un lado está el *cine*, un espectáculo en el que lo teatral ha sido y sigue siendo un factor crucial en sus recursos dramáticos, y por otro lo que él ha denominado *cinematógrafo* (como en la patente Lumière: "aparato que registra imágenes en movimiento"). Aunque en Bresson, lo fundamental no reside en la raíz *kinema*, en el movimiento, sino en lo de *grafo*. Se trata de *escribir* con ese aparato que graba trozos de tiempo y espacio, a veces con mínimo movimiento, expulsando en el acto cualquier residuo teatral. En la estrategia bressoniana, el enemigo crucial es el teatro.
"Yo creo que, no en el cine, sino en el cinematógrafo, existe un arte extraordinario, maravilloso, pero que no está dominado en absoluto. Que trato de dominar. No soy yo quien es maravilloso, son los medios puestos a mi disposición. Trato de aprovecharme de esos medios, y de cerrar la puerta —y de atrancarla— al teatro, que es el enemigo del cinematógrafo." Jean-Luc Godard, junto a André Delahaye, le escuchaba esto a Bresson en una entrevista que se eleva a pequeño diálogo platónico sobre el cine, y a la que nos veremos obligados a retornar insistentemente en este texto (*Cahiers du cinéma* Nº 168, mayo de 1966).
En esa lucha, Bresson convocaría como aliados principales a la letra escrita y —aunque por un camino insólito, como se verá— a la pintura. Hay aquí, al parecer, ciertos ecos de aquella postulación de una cámara-lapicera que alguna vez formulara Alexandre Astruc, o la comparación de los métodos del cineasta con los del novelista que efectuara Bazin al término de un histórico ensayo ("La evolución del lenguaje cinematográfico"); desde más lejos, sintonizaban con él ciertas ideas de un Abel Gance. Pero su apuesta es mucho más radical.
El sistema de reenvíos entre el cine de Bresson y la literatura es extraño. Como si recurriera a la narración escrita para encontrar nuevos lazos que le permitieran trazar imágenes que, enhebradas a una letra, se vieran impedidas de la configuración de un escenario, de la consolidación de un espacio o efecto dramático de algún modo teatral. Así desfilan por su filmografía fuentes como el Diderot antes citado (un episodio de *Jacques le fataliste*), Dostoievski (*Una mujer dulce* y *Quatre nuits...*), Bernanos en *Diario de un cura rural* o *Mouchette*, Tolstoi en *El dinero*... Cada una llevada a un ejercicio meticuloso de transposición de la letra en imagen, que rehúye la función de ilustración del texto original, que contrapuntea con la literatura para manifestar la idea de *una escritura diferente* ejecutada con lo visto y oído, con su propio ritmo y respiración.

El modelo y su imagen

Las causas no están en los modelos.
R. B., *Notas...*

Ya en *Los ángeles...* o *Las damas...* Bresson manifestaba en forma incipiente trazos de un sistema actoral que muchos entendieron como de extrema frialdad (justificada por ciertos matices de las historias en juego: el proceder de las

religiosas en la primera, o la trama tendida por la mujer-araña que encarnaba María Casares en la segunda). Pero desde el *Diario de un cura rural* fue explicitado el lugar que el cuerpo, rostro y acciones humanas ocuparían en su cine. Un lugar para el que ni siquiera convenía el nombre de actores, ya que proviene de una concepción de lo actoral fundada en el repudio de la interpretación.

"En líneas generales no se trata, a mi modo de ver, de hacer interpretar a los actores (profesionales o no) y de fotografiarlos, sino de registrar fragmentos de la realidad, seres y objetos, hacerlos independientes y darles otro orden, otra dependencia", explicaba Bresson a Yves Kovacs, en otro reportaje para *Cahiers du cinéma* (Nº 140, febrero de 1963). Para ello comenzó a diseñar otra función: los denominó —como lo hacen los fotógrafos— sus *modelos*.

A Godard y Delahaye supo confesarles en la entrevista ya citada que "el actor es una marioneta que hace gestos. Y esto llega a tal extremo que para mí, ahora, la mayor parte de los films (y también por esto me es tan desagradable ir al cine) me parecen concursos de muecas".

El trabajo de Bresson con sus modelos no puede dejar de evocar aquello que logró Dreyer con Renée Falconetti en *La pasión de Juana de Arco*. El esfuerzo más allá de la interpretación, el compromiso del rostro y el cuerpo trascendiendo los límites del agotamiento para provocar ese estado al borde del trance característico de sus personajes —no se lo puede siquiera llamar un estilo actoral porque a esos cuerpos los determina una exterioridad irreductible a toda psicología, fuera literaria o teatral—, ha llevado a menudo al opacamiento inmediatamente posterior de unas cuantas carreras. En muchos casos, simplemente no se trataba de actores, y la presencia memorable en un film bressoniano se convertía en un hecho aislado. Hubo, no obstante, un par de excepciones: Ann Wiazemsky (*Por azar, Baltasar*) y Dominique Sanda (*Una mujer dulce*) —de hecho una modelo de veinte años para aquel entonces— pudieron escapar del hechizo de haber sido modelos de RB.

La insistencia en hacer modelar a sus protagonistas llevó a Bresson a elegir entre lo más ajeno a toda interpretación posible. La adolescente menos expresiva y agraciada (Nadine Nortier) para encarnar a Mouchette, o hasta el burro menos amaestrado, el más torpe posible en *Por azar, Baltasar*. "Pienso que la mecánica es lo único válido, como en el piano" (RB, a Godard y Delahaye).

Es enormemente significativa la elección del término "modelo": deja bien en claro que para Bresson la ficción se arma en un lugar *a posteriori* del rodaje. Que en el registro lo que se marcan son trazos aislados y escasamente marcados por una significación fuerte (a no ser por el peso del automatismo o la irrupción de lo accidental). La ficción se construye en otra instancia: la del armado de imágenes ópticas y sonoras, la del ritmo impuesto por el montaje. Los torsos, rostros y manos bressonianos —así como los objetos y lugares— son cifras de una ecuación a determinarse en el montaje. Bresson insiste en ver al cine como un *ars combinatoria* que resiste a la escena ubicada frente a la cámara. Opta por *otra escena*, construida en el espíritu del espectador. "Veo la función del director como la de un organizador, ante todo", declaró alguna vez. Y busca en el espectador igual ejercicio constructivo. La de su cine es una de las mayores exigencias planteadas al espectador en la historia del cine, por otra parte orientada por procesos que desestiman cualquier identificación con los personajes. La cuestión reside en verlos como definitivamente otros, externos a uno mismo. Y sin embargo semejantes. No es empatía alguna lo que despiertan sus personajes, sino una emoción compleja a la que no es ajena la piedad.

Pintar lo invisible

Construye tu película sobre el blanco,
el silencio y la inmovilidad.
R. B., *Notas...*

Bazin destacó el trabajo de Bresson sobre "la incesante pobreza de una imagen que se esconde por el hecho de que no se desarrolla", concluyendo que "la única imagen que le interesa verdaderamente [a RB] es la de la virginidad de la pantalla". En lo que se oculta detrás de lo que se ve en pantalla, o aquello de lo que esta se aparta (¿pudorosa o perversamente? cuestión no resuelta), puede haber acontecimientos terribles. Juana es quemada en la hoguera, Mouchette es ultrajada, Yvon asesina a sus huéspedes; el espectador lo percibe de modo indirecto, más bien lo *sabe*. Mientras tanto, la pantalla persevera en un espacio que no pocas veces se coloca al límite de la abstracción. Pero de ninguna manera —el mismo Bazin lo advirtió en momentos tempranos— se trata de la abstracción que convoca al símbolo, ni tampoco tiene que ver con la estilización expresionista (no hay allí ni el imperio de la imagen ni la subjetividad desenfrenada típicos del expresionismo). En Bresson gana el objeto, e inclusive lo que hay de automático en lo humano. Y refutando la tesis básica de Henri Bergson en su ensayo *La risa*, aquí la percepción de lo mecánico no provoca efecto de comicidad alguna, sino un cierto estupor que deja paso a una inmediata pérdida de familiaridad con lo más cotidiano. Hay un pasaje que va desde la contemplación del objeto y su disposición en el espacio (insistencia de Bresson, como la de Tarkovski, en las que podrían considerarse como naturalezas muertas audiovisuales, capturadoras de ese instante que queda contemplado en la denominación inglesa de *still life*) hacia la depuración en la que predomina solo un efecto de superficie. El cine al borde del arte abstracto. Escribe en sus notas: "Mira tu película como si fuera una combinación de líneas y volúmenes en movimiento, al margen de lo que representa y significa". Pero además de esta atención permanente a las formas, Bresson es maestro absoluto en el arte de ocultar mediante la pantalla. "En una ocasión —declaró a Yves Kovacs— dije que el cine era el arte de no mostrar nada. Es un asunto de luz y de sombra. Hace falta mucha sombra." Sin embargo, esta exploración de lo que se ubica más allá del campo de la visión no es, en su cine, llevada a cabo con un criterio tenebrista. No hay en su obra la incursión en el claroscuro que uno puede encontrar, por ejemplo, en un Fritz Lang, sino que la luz se presenta con una supuesta prescindencia que la emparienta con ciertas resoluciones visuales de un Buñuel. No se nota tanto la acción de las sombras como el peso de lo no visto. Y Bresson logra eso por dos recursos de la composición de pantalla que enfatizan las fronteras del adentro y del afuera: el desencuadre y el sobreencuadre.

Adentro y afuera: los dos mundos

—¿Por qué el tema de la prisión es casi constante en sus films?
—No me había dado cuenta.
Tal vez porque todos somos prisioneros.
R. B., entrevistado por Yves Kovacs

Existe en la obra bressoniana un ejercicio continuo de la separación. Del cinematógrafo respecto del teatro, del modelo respecto del actor, del espectador en relación con ese tejido audiovisual que no debe ser visto como espectáculo, de las acciones y padecimientos de los personajes respecto de un observador al que no se le permite identificación alguna. "Un personaje no actor debe ser absolutamente cerrado, como un vaso con una tapa. Cerrado", insistía Bresson a Godard.
Los gestos se repiten en el cine de Bresson. Lo mismo ocurre con los objetos cotidianos, domésticos, encuadrados de modo obsesivamente fijo y a corta distancia. Acciones recortadas, ballets de manos intercambiando billetes, sirviendo comida, alcanzando ropa, robando billeteras. Hay en Bresson una atención a los automatismos cotidianos sobre los que medita en sus *Notas...* y que supo destacar Gilles Deleuze (en *La imagen-tiempo*) como refiriendo a un afuera del mundo material. Esas acciones hechas sin conciencia, sin sentimiento o intención alguna demuestran hasta qué punto los modelos bressonianos son *ajenos a su cuerpo*, responden a una causa externa, de acuerdo con las mismas palabras de RB, a "una mecánica que hace brotar lo desconocido". La extrañeza de los personajes de Bresson reside en buena medida en esta falta de interioridad en sus acciones. No expresan ningún supuesto estado interior, sino que son medios por los que algo (que en términos teológicos llamaríamos propiamente como Gracia) se manifiesta, ellos padecen la acción de un determinismo que les es externo. La dialéctica adentro/afuera insiste en el cine de Bresson desde la misma formulación de cada plano.
Pascal Bonitzer, en su libro que lleva el más que apropiado título de *Décadrages* (desencuadres), donde analiza la relación entre cine y pintura, examinó la estrategia de fragmentación del cuerpo que lleva a su extremo *Pickpocket* y en la que Bresson insistiría con casi igual intensidad en el resto de su obra. Y de hecho, no es que los planos de sus films posteriores estén menos desencuadrados, es solo que en las maniobras del carterista Bresson supo combinarlos con un ejercicio del montaje llevado a grados de virtuosismo.
En su entrevista con Kovacs, Bresson afirmaba que "es

evidente la importancia del montaje, pues es solo en el momento en que imágenes y sonido entran en relación, en que cada cosa se pone en su lugar, cuando nace el film. Es este quien, al nacer, da vida a los personajes; no son los personajes los que dan vida al film".
Pero hay otro procedimiento, el de sobreencuadre, por el que la pantalla se hace renuente a toda función mostrativa. Ya en *Las damas...* las puertas, ventanas, cortinas, recortan el campo visual en el interior de la pantalla, instaurando fronteras que reduplican el efecto de corte en la imagen. A lo largo de los años, el ejercicio de ocultamiento llegará a su extremo (con *Un condenado...*, *El proceso...*, *El dinero* como casos paradigmáticos) con el obsesivo encuadre de puertas cerradas, vistas desde la perspectiva de quien está preso. Se refuerza así la división entre un adentro y un afuera. Dos espacios, dos mundos irreductibles. Este quedar afuera es compartido con el espectador, que no puede ligarse por lo visible —por el espectáculo— a lo que sucede en la ficción, sino por lo que debe necesariamente completar por su propia cuenta. Parece también influir en Bresson aquello que Martin Jay señaló en un notable estudio sobre los pensadores franceses de este siglo (*Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth French Thought*) como un movimiento contrario a todo centramiento en la visión como vía de conocimiento. Una corriente contemporánea ligada a la sospecha sobre la imagen que han sabido cultivar épocas y civilizaciones enteras. Con la imagen desplazada o la pantalla vacía, lo que aguarda del otro lado será variable. Pero la invariante está en el punto de vista de la cámara, del personaje, del espectador: se trata de instalar la mirada de aquel que está solo y prisionero —con nada dado a ver— a la espera y en expectativa de lo que ocurre en el otro lado, sabiendo que afuera está el mundo, ese territorio enemigo. Ante la negativa de lo dado a ver, crecen las imágenes despertadas por lo audible. El cine de Bresson le cree ante todo al oído.

El oído ve más de lo que oye el ojo

Si se requiere solo al ojo, el oído se impacienta.
Si se requiere solo al oído, se impacienta el ojo.
Utiliza esas impaciencias.
R. B., *Notas...*

El progresivo vaciado de la pantalla, o la confrontación de la mirada del espectador con una superficie compacta e infranqueable, parte ciega de un espacio en el que lo significativo se sitúa un paso más allá del campo de lo visible, se complementa en Bresson con la relevancia que concede a lo imaginario en la escucha. Los ruidos en su cine, muy separados entre sí, diferenciables e identificables por medio de su sobreamplificación (recordar el alambre tensado en plena fuga del prisionero en *Un condenado a muerte...*, o en *El dinero*, el cacharro que Yvon no deja de rozar sobre el piso de su celda mientras planea su intento de suicidio. Ruidos al borde de lo intolerable, inolvidables).
Bresson comentaba a Godard y Delahaye: "cada vez que puedo reemplazar una imagen por un ruido, lo hago. Y lo hago cada vez más... El oído es mucho más creador que el ojo. El ojo es perezoso, el oído, por el contrario, inventa". En el paso del ojo al oído advierte además una apelación a la actividad del espectador. "Lo que también tiene de bueno el sonido es que deja libre al espectador. Y esto es algo a lo que debemos tender, a dejar al espectador lo más libre posible."
Es tan crucial el trabajo sobre el oído que sus películas no podrían haber sido jamás pensadas en el cine mudo. Para él —según señalaba en la misma conversación— esos treinta años habían encontrado, por el lado de la mímica y la palabra escrita, en todo caso, momentos especialmente felices del cine. No del cinematógrafo. Hasta se exaltó ante sus interlocutores: "Lo que yo afirmo va incluso mucho más lejos. No ha existido el cine mudo. ¡Jamás ha existido!"

Buscar, encontrar, descubrir: un cine de la espera

No corras tras la poesía. Ella entra sola por los intersticios.
R. B.

El cine de Bresson construye otra forma de habitar el espacio cinematográfico, de percibir el tiempo en un film. Allí no hay suspenso, sino un efecto de *suspensión*. Un estado donde la espera es convocada por la conciencia de lo inexorable.
Jansenismo cinematográfico puro, subrayaron muchos desde los mismos comienzos de su obra. Es cierto, parece haber en Bresson una influencia decisiva de la corriente teológica originada por Cornelius Jansen a principios del siglo XVII, con su énfasis en la predestinación que lo acercaba (aunque del lado católico del Cisma) al vecino calvinismo. La evocación de la Gracia —manifiesta en *Diario de un cura rural* desde el mismo final de la novela de Bernanos que Bresson respeta al pie de la letra— parecería incorporarlo, junto a la severidad creciente de su estilo, a cierto jansenismo de la puesta en escena (mucho más apropiado aquí el término que cuando Bazin lo formuló para William Wyler). Pero sería desacertado ligar a Bresson únicamente con un ideal jansenista (él mismo aclaraba a Godard, con un desusado dejo de ironía: "Ya saben. Pascal es muy importante para mí. Pero también es importante para todo el mundo").
El hecho es que en ese contexto (como en el mismo acto del registro cinematográfico, que Bresson se ocupó de cultivar al extremo, en busca de la captura de lo imprevisto, del accidente revelador) de pronto irrumpe el azar, lo inesperado, eso que hace al surgimiento de la improvisación ajena a todo cálculo, cercana a lo milagroso dado que queda impresa para siempre. No por casualidad *Hombres de Arán*, de Flaherty, fue uno de sus films favoritos.
"[En el cinematógrafo] Lo desconocido queda registrado gracias a una mecánica que lo hace surgir; y no porque hayamos querido encontrar primero lo desconocido, que no se puede encontrar, porque lo desconocido se descubre pero no se encuentra." Una vez más, Bresson se dirige al dúo Godard-Delahaye, y prosigue: "Aquí, volvemos quizás a esa frase de Picasso que decía que en primer lugar se encuentra y después se busca. Se trata de esto. Hace falta encontrar. Hace falta encontrar primero la cosa, y después buscarla. Es decir: hace falta, en primer lugar, encontrarla; pero buscando lo que viene después, se la descubre".
Ese descubrimiento que procura Bresson es el que espera a cada uno de sus espectadores. Tal vez sus películas hoy no se vean; pero para verlas, puede que primero haya que merecerlas. ¿Cuántos espectadores de estos tiempos merecen el cine de Bresson?
En nuestras latitudes, no parece ser la predestinación sino más bien el azar lo que determina la visión posible de parte de su filmografía, en soporte fílmico o video. Pero puede que el lector de este artículo —entrega mediante a lo que *exigen* sus films— se cuente entre aquellos que hoy, en pleno imperio del espectador apurado y distraído, merecen su obra. Al fin y al cabo —como postulaba el título alternativo de *Un condenado...*— el Viento (esto es, el Espíritu) sopla donde quiere. De seguro lo ha hecho en su cine, y hasta puede que lo haga sobre nosotros. ■

Fragmentos de un libro

Textos de Bresson

Recopilado de:
Robert Bresson
Notas sobre el cinematógrafo
(Biblioteca Era, México, 1979)

La facultad de aprovechar bien mis recursos disminuye cuando su número aumenta.

Nada de actores.
(Nada de dirección de actores.)
Nada de papeles.
(Nada de estudio de papeles.)
Nada de puesta en escena.
Sino el empleo de modelos, tomados de la vida.
SER (modelos) en lugar de PARECER (actores).

MODELOS:
Movimiento de afuera hacia adentro.
(Actores: movimiento de adentro hacia afuera.)
Lo importante no es lo que me muestran sino lo que me esconden, y sobre todo *aquello que no sospechan que está en ellos.*
Entre ellos y yo: intercambios telepáticos, adivinación.

Dos clases de películas: las que emplean los recursos del teatro (actores, puesta en escena, etc.) y se valen de la cámara para *reproducir*; las que emplean los medios del cinematógrafo y se valen de la cámara para *crear.*

EL CINEMATOGRAFO ES UNA ESCRITURA CON IMAGENES EN MOVIMIENTO Y CON SONIDOS.

Un film no puede ser un espectáculo, porque un espectáculo exige la presencia en carne y hueso. Sin embargo, como en el teatro fotografiado o CINE, puede ser la reproducción fotográfica de un espectáculo. Ahora bien, la reproducción fotográfica de un espectáculo es comparable a la reproducción fotográfica de un lienzo o de una escultura. Pero la reproducción fotográfica del *San Juan Bautista* de Donatello o de *La muchacha del collar* de Vermeer no tiene ni el poder, ni el valor, ni el precio de esa escultura o de este lienzo. No las crea. No crea nada.

Un actor está en el cinematógrafo como en un país extranjero. No habla la lengua.

El teatro fotografiado o CINE requiere que el encargado de la puesta en escena o *director* haga representar la comedia a los actores y fotografíe a esos actores representando la comedia; y luego alínee las imágenes. Teatro bastardo al cual le falta lo que hace al teatro: presencia material de actores vivos, acción directa del público sobre los actores.

Nada más falso en una película que ese tono natural del teatro que remeda la vida y calca sentimientos estudiados.

Hallar más natural que un gesto se haga, o que una frase se diga así mejor que así, es absurdo, no tiene sentido en el cinematógrafo.

Lo auténtico del cinematógrafo no puede ser ni lo auténtico del teatro, ni lo auténtico de la novela, ni lo auténtico de la pintura. (Lo que el cinematógrafo consigue con sus propios recursos no puede ser lo que el teatro, la novela y la pintura consiguen con sus propios recursos.)

Montar una película es enlazar a las personas unas con otras y con los objetos a través de las miradas.

Dos personas que se miran a los ojos no ven sus ojos sino sus miradas. (¿Razón por la cual uno se equivoca sobre el color de los ojos?)

Admitir que X sea a veces Atila, Mahoma, un empleado de banco, un leñador, es admitir que X actúa. Admitir que X actúa es admitir que las películas donde actúa se emparientan con el teatro. No admitir que X actúa es admitir que Atila = Mahoma = un empleado de banco = un leñador, y es absurdo.

Aplausos durante la película de X. La impresión "teatro", irresistible.

Filmación. Colocarse en un estado de ignorancia y de curiosidad intensas, y no obstante ver las cosas *antes.*

Un conjunto de buenas imágenes puede ser detestable.

Nada de música de acompañamiento, de sostén o de refuerzo. *Absolutamente nada de música.*

Es preciso que los ruidos se conviertan en música.

¿Cómo ocultarse que todo acaba en un rectángulo blanco colgado sobre un muro? (Mira tu película como una superficie por cubrir.)

En ***, película vinculada al teatro, ese gran actor inglés farfulla para hacernos creer que inventa las frases a medida que las dice. Sus esfuerzos por ser más vívido tienen el efecto contrario.

Monta tu película a medida que la filmas. En ella se forman núcleos (de fuerza, de seguridad) a los que se aferra todo el resto.

Lo que ningún ojo humano es capaz de atrapar, lo que ningún lápiz, pincel o pluma es capaz de fijar, tu cámara lo atrapa sin saber qué es y lo fija con la

escrupulosa indiferencia de una máquina.

Quien puede con lo menos puede con lo más. Quien puede con lo más no necesariamente puede con lo menos.

Alza súbita de mi película cuando improviso, baja cuando ejecuto.

EL CINE SONORO HA INVENTADO EL SILENCIO.

"El diablo le saltó en la boca": no hacen saltar a un diablo en la boca. "Todos los maridos son feos": no mostrar una multitud de maridos feos.

Barbarie ingenua del doblaje.
Voces sin realidad, no conformes al movimiento de los labios. A contrarritmo de los pulmones y del corazón. Que se "equivocaron de boca".

Ocurre que el desorden de una película, porque es monótono, nos engaña, nos da la ilusión de orden. Pero es un orden negativo, estéril. A UNA DISTANCIA RESPETUOSA DEL ORDEN Y DEL DESORDEN.

Imagen y sonido no deben prestarse ayuda, sino trabajar cada uno a su turno en una *especie de relevo.*

Actores. Cuanto más se acercan (en la pantalla) con su *expresividad*, más se alejan. Las casas, los árboles se aproximan; los actores se alejan.

Evitar los paroxismos (cólera, espanto, etc.) que uno está obligado a simular y donde todo el mundo se parece.

Se olvida demasiado la diferencia entre un hombre y su imagen, y que no la hay entre el sonido de su voz en la pantalla y en la vida real.

EN ESTA LENGUA DE IMAGENES HAY QUE PERDER POR COMPLETO LA NOCION DE IMAGEN. QUE LAS IMAGENES EXCLUYAN LA IDEA DE IMAGEN.

Dos simplicidades. La mala: simplicidad-punto de partida, buscada demasiado pronto. La buena: simplicidad-resultado, recompensa por años de esfuerzo.

Toda una crítica que no distingue entre CINE y cinematógrafo. Abre de tiempo en tiempo un ojo hacia la presencia y la actuación inadecuadas de los actores, y enseguida lo cierra. Obligada a gustar *en gros* todo lo que se proyecta sobre las pantallas.

Nada de psicología (de aquella que solo descubre lo que puede explicar).

Tu genio no consiste en falsificar la naturaleza (actores, decorados), sino en tu manera de elegir y de coordinar los trozos tomados directamente de ella por las máquinas.

Modelos. Mecanizados exteriormente. Intactos, vírgenes interiormente.

Tu película comienza cuando tus voluntades secretas pasan directamente a tus modelos.

Películas lentas donde todo el mundo galopa y gesticula; películas rápidas donde casi nada se mueve.

No emplees en dos películas los mismos modelos. 1º) Nadie creería en ellos. 2º) Ellos se mirarían en el primer film como se miran al espejo, querrían que se les viera como desean ser vistos, se impondrían una disciplina y al corregirse se desencantarían.

TUS MODELOS NO DEBEN SENTIRSE DRAMATICOS.

El actor que estudia su papel supone un "yo" conocido previamente (que no existe).

Tu película no está hecha para pasear los ojos, sino para penetrar en ella y ser absorbido por entero.

Vaciar el estanque para procurarse los pescados.

Tu público no es ni el público de los libros, ni el de los espectáculos, ni el de las exposiciones, ni el de los conciertos. Tú no tienes que satisfacer ni el gusto literario, ni el teatral, ni el pictórico, ni el musical.

Recuerdo una vieja película: *Treinta segundos sobre Tokio.* La vida quedaba suspendida durante treinta admirables segundos, *en los cuales nada ocurría.* En realidad, sucedía de todo. Cinematógrafo, arte, con imágenes, de no *representar* nada.

Idea vacua de "cine de arte", de "películas de arte". Películas de arte: las más carentes de arte.

El teatro es algo demasiado conocido; el cinematógrafo, algo hasta ahora demasiado desconocido.

La belleza de tu película no residirá en las imágenes (tarjetapostalismo) sino en lo inefable que ellas ponen de manifiesto.

(1963). Dejé Roma bruscamente, abandoné sin remisión los preparativos de *El Génesis*, para acabar de una vez con el palabrerío imbécil y las trabas desecantes. ¡Qué extraño que te puedan pedir que hagas lo que uno mismo estaría imposibilitado de hacer porque no se sabe qué es!

Producción de la emoción obtenida por una resistencia a la emoción.

Qué desastres, no solo en el público, provoca una crítica perezosa, retrasada, que juzga desde la óptica del teatro.

Es vano y es necio trabajar especialmente para un público. Cuando hago algo no puedo, mientras lo realizo, sino probarlo en mí. Por lo demás, lo importante es hacerlo bien.

La hostilidad al arte es también hostilidad a lo nuevo, a lo imprevisto.

¡Cuántas películas remendadas por la música! Se las inunda de música. Así se impide ver que no hay nada en sus imágenes.

No intentes ni desees arrancar lágrimas a tu público con las lágrimas de tus modelos, sino con tal imagen en lugar de tal otra, con tal sonido en vez de tal otro, todo exactamente en su lugar.

ADIVINACION, esta palabra, ¿cómo no asociarla con las dos máquinas sublimes de las que me sirvo en mi trabajo? Cámara y grabadora, llevadme lejos de la inteligencia que todo lo complica. ■

Aki y Mika: tanguería en Helsinki

El mes pasado, con el auspicio de la Cinemateca, la embajada de Finlandia y la benemérita sala Lugones del Teatro General San Martín, se exhibió una retrospectiva bastante completa de los dos cineastas hermanos venidos del frío de Finlandia, después de un exitoso paso por Uruguay, donde estuvo acompañándola el hermano mayor, Mika, quien dialogó con nuestro friolento colaborador Jorge García. Fragmentos o fiordos de esa charla fueron utilizados por Ricagno para la siguiente nota, donde se intenta trazar algunas líneas sobre el cine de estos finlandeses cálidos con espíritu tanguero, valga la paradoja. O algo así.

por Alejandro Ricagno

para Esteban,
miembro honorario del Matti Pellonpaa Fans Club

Descongelando incógnitas. Quien piense que el cine finlandés actual es un cine cercano no solo geográfica sino ideológica y estéticamente al existencialismo trascendente de los suecos, noruegos o daneses está muy equivocado. Ni Strindberg, ni Lagërkvist, ni Bergman, ni Sjöman, ni Dreyer son los inspiradores de este cine (para un panorama del cine finlandés ver nota de Horacio Bernades en *EA* Nº 35, "Un cine del fin del mundo"). Por empezar es un cine joven, no solamente porque está hecho por jóvenes sino porque su industria comenzó a funcionar con continuidad como tal hace un par de décadas. Y fueron dos hermanos que con más fe que los Lumière echaron a andar la locomotora sin esperar a que llegara a la estación. La productora que fundaron se llama apropiadamente Villealfa; una Alphaville al revés que es toda una declaración, marca de una pertenencia a una tradición autoral, que se ve reafirmada en las formas de producción y por la presencia de ciertos íconos amados por aquellos viejos nuevaoleros que alimentan el espíritu de las obras del dúo. Las alusiones al género gangsteril, la utilización de temas musicales populares, las tomas insólitas, las presencias de Samuel Fuller, Eddie Constantine o Jean-Pierre Léaud en algunos de sus films y el aire de familia (a la que han sumado a Wenders y Jarmusch) ya están remarcando una forma de entender y hacer cine.
Finlandia hoy tiene una producción de diez películas por año aproximadamente, y muchas de ellas salidas de la fábrica Kaurismäki & friends. En 1989, año del récord, se hicieron veintinueve películas. Nueve salieron de la Kaurismäki factory. Pero ¿quiénes son estos hermanos? ¿De qué tratan sus películas, que a esta altura, entre ambos, ya suman veintiséis, sin contar las que solamente produjeron? ¿Por qué en la breve e intensa semana de exhibición se vivió un fenómeno de "movida kaurismátika" que consiguió adeptos, en su mayoría jóvenes, pero no excluyentemente? ¿Hay un culto Kaurismäki? Tal vez esas dos preguntas pertenezcan más al campo sociológico-cultural y al rastreo de fenómenos que no dejan de tener cierto aire esnobista. Pero más allá de ello hay que reconocer que el cine de los Kaurismäki es un cine personal, intenso y vivo, original sin exhibicionismos, enraizado en una tradición cinéfila en la que la utilización de citas se aleja del robo-homenaje para integrarse cómodamente al relato. Y por sobre todas las cosas, ambos tienen algo que decir sobre el mundo de este fin de siglo. ¿Pero cuál de los Kaurismäki? ¿Aki o Mika? Vamos por partes.

Aki, el ascético. Aki nació en 1957 y estudió periodismo en Helsinki, mientras que Mika, dos años mayor, fue el primero que se interesó por el cine, estudiando en Munich. Ambos venían de una formación cinéfila muy cahierista: consumían mucho cine de autor y mucho policial *noir*. Entre 1981 y 1983, Aki filma tres películas, las dos primeras codirigidas con Mika: *Saima ilmiö* (*El gesto de Saima*), un documental rockero, y *Arvottomat* (*The Worthless*). *Crimen y castigo* (1983), la primera de Aki en solitario, contiene ya muchas de las coordenadas que desarrollará más tarde: pocos escenarios, discontinuidad espacial, trabajo dramático con la banda de sonido y la iluminación, escaso o nulo movimiento de cámara, mayoría de planos fijos, laconismo de los personajes, ambientes proletarios, y una visión pesimista del presente e incierta del futuro. Aki traslada a Raskólnikov a un frigorífico de Helsinki; su crimen: el ajusticiamiento de un empresario que atropelló a la novia del matarife en un accidente sin prestarle ayuda. El acento existencial dostoievskiano, si bien no desaparece, es relegado a un segundo plano ante el reclamo de una justicia que pivotea en un enfrentamiento de clases en clave romántico-negra.
Los personajes de Aki son marginales, pero no por elección: han sido marginados por un sistema. Obreros mal pagos, desocupados repentinos, asesinos a su pesar, fracasados.

La chica de la fábrica de fosforos

En su mayoría son jóvenes: el obrero y la empleada doméstica de *Crimen*, el minero y la agente de tránsito de *Ariel* (1988), la obrera de *La chica de la fábrica de fósforos*. Films sombríos, cruzados siempre por pequeñas ráfagas repentinas de humor negro.

El Helsinki de Aki es nocturno, lo que les otorga a sus films una pátina de melancolía, acentuada por la elección de una banda sonora que incluye desde rocks bastante depresivos (*Crimen* se inicia con un tema de Morrison sobre las imágenes de un matadero) hasta unos cuantos tanguitos cantados en finlandés, excepto en *Yo alquilé un asesino por contrato*, donde suena *Cuesta abajo* en la voz de El Mudo. El empleo de estos temas como un clip estático dentro de una escena tiene un sentido narrativo puntual. Sus letras, cantadas en francés, inglés, finlandés o argentino, refieren directamente a la situación dramática de la escena, a la manera de las canciones de Godard en *Una mujer es una mujer*. *Ariel*, *La chica* (comentada ampliamente en la nota de Bernades) y *Sombras en el paraíso* componen lo que Aki denomina su "trilogía proletaria". Nada sabemos de *Calamari Union* (1986) ni del *Hamlet Goes Business* (1987), al parecer una versión ascética y silenciosa del vengador shakespeariano en un ambiente de policial negro de los años 40.

El laconismo de los personajes no impide sin embargo una suerte de cadena solidaria entre los desclasados: así, la empleada doméstica se une con el matarife asesino en *Crimen*; en *Ariel* la madre soltera y su niño forman una familia con el minero que va a parar a la cárcel, su compañero de celda (un "asesino inocente") se alía con él, y uno vengará la muerte del otro como un acto de amistad y lealtad. Este tipo de alianzas fuertes son las defensas de estas criaturas frente a un estado social que parece reglamentado por la misma sensibilidad que rige la sensación térmica de esos lugares. Salidas individuales, desesperadas y extremas en *Crimen* y *La chica de la fábrica de fósforos* o de incierto futuro como el de la pareja que toma el barco hacia Sudamérica en *Ariel* mientras se escucha *Over the Rainbow,* un viaje bajo el signo de una frágil utopía. Esto parece cambiar en su último film, titulado no casualmente *Cambio de vientos* o *Nubes pasajeras.* Allí se relata la historia de una empleada de un restaurante tradicional que es despedida, vive una crisis matrimonial a causa del empobrecimiento económico, ya que su marido también ha quedado sin empleo, y luego logra, a partir de una cadena solidaria entre amigos, abrir su propio restaurante cooperativo y salir a flote. El nombre del local resume la apuesta de Aki: *Trabajo*. El director acompaña las desventuras de sus criaturas y esta vez les regala un final a lo Capra sin demagogia: una alternativa esperanzada, tal vez ilusoria, pero que les permite recuperar la dignidad. Estos tipos de lazos son la ética que sostiene a sus films más lindantes con el género de comedia. *Yo alquilé un asesino por contrato* (1990) y *La vie de bohème* (1992), filmadas respectivamente en Londres y en París, son dos relecturas: una de la comedia policial a lo Truffaut, la otra del universo de la ópera clásica y la literatura francesa del siglo XIX, trasladado a nuestros días. En la primera, Londres luce tan oscuro como Helsinki: lugares sombríos, personajes callados y una composición extraordinariamente cómica y conmovedora de Jean-Pierre Léaud como un gris empleado de una oficina que, despedido repentinamente, no encuentra razones para vivir y, al fracasar en varios intentos de suicidio, decide contratar a unos gángsters para que lo eliminen. Luego se enamorará de una florista (la actriz y directora inglesa

Margie Clarke, la autora de *K. O. de mujer*) y cambiará de idea, sin poder anular su contrato mortal. Entre patética y risueña, la historia no escatima humoradas negrísimas, de una comicidad beckettiana.
La vie de bohème es su film más diurno y luminoso. Filmada en un espléndido black & white, esta fábula rinde homenaje a toda una tradición cultural francesa animada por el espíritu de Baudelaire y Prévert, de Renoir y Modigliani, de Fournier, de Aznavour, de Trenet, de Piaf, del París de los poetas del siglo pasado y de los cafés de Montmartre de entreguerras. La historia transcurre en un París atemporal donde confluyen pintores, escritores utopistas (nombre del novelista: Marcel Marx), músicos de vanguardia, solidarias mujeres, refugiados y mecenas burgueses generosos (el espléndido Léaud) y otros más mercantilistas (el rostro de Samuel Fuller). Los diálogos de esos personajes entrañables surgen de la literatura decimonónica y aterrizan en un ambiente totalmente moderno que incluye un recital de rock. Aki teje un sinfín de peripecias risueñas y conmovedoras que acaban en una sentida recreación del argumento de *La bohème* de Puccini, tiñéndolo de un exquisito romanticismo melancólico.
Los desclasados de Aki parecen no poder hallar un lugar habitable en el tiempo de la globalización mundial, sea en Helsinki, en Londres o en París. *La vie de bohème* es además un ejercicio de estilo delicioso donde se revisan todos los tópicos del París de los artistas pobres de bolsillo pero generosos de espíritu, que resalta valores de un mundo perdido. Y es emblemático que cuando Aki (luego de *Cuida tu pañuelo, Tatiana,* que transcurre en los años sesenta) retoma un relato social contemporáneo en *Cambio de vientos,* en el que sus protagonistas ya pasan la treintena y son despedidos por no entrar en el *target* de la multinacional del fast-food, su renacimiento los descubra unidos en otra opción de mundo posible (¿soñado?), allí donde el trabajo artesanal en comunidad les devuelve la dignidad sin alienarlos. Aki, ¿el último de los socialistas utópicos?

Rock y jopos. La otra vertiente Kaurismäki se enrola en la cultura rockera. Y allí entran los *Leningrad Cowboys,* "la peor banda de rock del mundo" (Aki dixit), protagonistas de dos cortos y de tres largos de Aki: *Leningrad Cowboys Go to America*, *The Leningrad Meet Moses* y *The Total Balalaika Show*. Los Leningrad son otro anacronismo: venidos de las estepas de Siberia, se visten como lapones disfrazados de rockeros a lo Presley, con un jopo de más o menos medio metro, del que no se salva ni el perro. Los cortos duran lo que un tema musical y tienen un aire un poco más negro que el primer film de la banda (en Bs. As. hay una (1) copia en video en La Videoteca).
Los Leningrad son una banda que apenas sabe música y se lanza al mundo desde las estepas para tocar rock & roll, en una road movie a lo Jarmusch de *Bajo el peso de la ley*, que recorre EE.UU. con una mirada finlandesa campesina, lo que da pie a gags de un humor absurdo. ¿Es posible que obras tan disímiles en apariencia pertenezcan a un mismo autor? Esta pregunta se la hacía Bernades en la nota mencionada. Pues bien: sí. No hay dos Aki, uno serio y otro jodón. En *Los Leningrad van a América* y los dos cortos (en los que colaboró su hermano Mika) comparten la estética y la articulación de planos de su obra anterior junto al acento puesto sobre outsiders y cultura popular, la misma nostalgia subyacente en su humor desopilante. Aquí es el humor el que está en primer plano y la melancolía debajo.

Mika, el viajero. Las malas lenguas dicen que Mika es el hermano mayor cronológico y menor en lo cinematográfico. No es cierto. Lo que sucede con Mika es que es más difícil identificar una línea de estilo. Mika es la variación incesante. Parte de su producción se desconoce por aquí, entre ellas *The Worthless* (1982), *El clan* (1984), *Cha cha cha* (1989), *Estrella de papel* (1990), *Amazon* (1991). Aquí llegó a estrenarse *Helsinki-Nápoles, todo en una noche* (1987), que fue la fuente de inspiración de ese irregular ejercicio de estilo del Jarmusch-tachero de *Una noche en la Tierra*, cuya última historia (la mejor) transcurría en Helsinki y utilizaba a los actores de la troupe Kaurismäki. En el ciclo pudieron verse tres Mika: *Rosso* (1985), *Zombie y El Tren Fantasma* (1991) y *Tigrero* (1995).
Mientras Aki gira en la noche de Helsinki, en sus bares, calles y piezas de pensión (incluso cuando va a Londres o París), encerrando a sus personajes o a lo sumo otorgándoles el deseo de viajar a un lugar de amparo, Mika los saca a vagabundear con suerte diversa. En *Rosso* (filmada en Sicilia y en Finlandia) un asesino a sueldo italiano abandonado por una finlandesa viaja por Finlandia en compañía del hermano de esta para cumplir con un último encargo: debe matar a su ex novia. La película se va convirtiendo poco a poco en un buddy-buddy de camaradería, marcado por el fatalismo. La amistad entre los dos hombres que hablan idiomas distintos llega a su pico en una escena en que ambos entonan una misma canción con idéntica melodía y en la que cada uno habla del orgullo de ser italiano y finlandés cantando la letra en sus respectivos idiomas, unión que remarca un mismo destino trágico para los dos antihéroes. El tono del film cambia constantemente como sus personajes de paisaje; las músicas van desde canzonetas, rock hasta *La traviata* en la operística escena final. Hay algo de transitoriedad en el modo de concebir el cine de Mika, en la mezcla de géneros, tonos, idiomas y derivas. Cine en permanente estado de construcción, de movimiento interno y externo. Mientras que en una película de Aki podemos imaginar el calculado storyboard de cada plano y la sorpresa consiste en que no se sabe cuál será el encuadre del plano siguiente y fijo, en una de Mika la sorpresa es la de una cámara que busca un horizonte tan libremente como sus personajes. Por eso la importancia del paisaje (inclusive cuando este es urbano) pesa en el espíritu de los personajes. En *Rosso* la nostalgia de la cultura campesina del finlandés trasladado a la ciudad se conecta con la del gángster siciliano remarcada por la elección de los espacios abiertos. *Rosso* es una road movie atravesada por el *pathos* trágico italiano y la inocencia rural finlandesa. *Helsinki-Nápoles*, tal vez su film más pastiche (con Wenders, Margie Clarke, Eddie Constantine, Sam Fuller, Nino Manfredi e figlia, más el irreemplazable Kari Vaananen), transcurre en una Alemania occidental nocturna, en su mayor parte arriba de un taxi, y alterna momentos de comedia italiana, de film costumbrista de familia, con escenas de acción, de policial paródico y toques de sentimentalismo. Junto con *Rosso*, su obra más acabada de las que conocemos es *Zombie y El Tren Fantasma,* un film oscuro y depresivo. *Zombie* (basada en la historia real de un amigo del actor que lo interpreta) es la historia de un fracaso. Zombie es un joven que regresa a Helsinki, es reclutado por el ejército, abandonado por su novia, quiere ser músico de rock y termina solo y alcohólico en Estambul. El Tren Fantasma es una banda de rock literalmente fantasma ya que nadie la ha oído tocar nunca y cuyos integrantes (unos ángeles negros heavy-dark) surgen en ciertos momentos del relato como verdaderas apariciones del más allá. También hay una banda de country finlandés a la que Zombie se suma como plomo antes de su desvanecimiento en Turquía. Esta

banda son Los Leningrad sin jopo, rebautizados Milfuckers y bajo el liderazgo del actor Matti Pellonpaa, una presencia insustituible en todos los films de Aki y especialmente en este de Mika. El clima de *Zombie* va haciéndose cada vez más opresivo, y Mika deja por el camino el cada vez más escaso humor para construir un film bello y amargo que es también el retrato de una generación perdida, como lo atestigua la charla en el ómnibus en la que se hace referencia a muchos músicos malogrados por el alcohol o el destino. Las derivas de *Zombie*, como las de *Rosso*, son derivas fatales.

Tigrero, en una clave distinta, es otro film de viajes, a mitad de camino entre la ficción y el documental. Mika filma a Samuel Fuller acompañando a Jarmusch a visitar un lugar de Brasil en donde Fuller filmó algunas escenas documentales cuarenta años atrás para el rodaje de una película de aventuras con Ava Gardner que no llegó a realizarse. Los encuentros entre Fuller y los indios carajá son los momentos más interesantes de un film que no consigue centrar la mirada en un objeto determinado. Fuller termina devorándose la película, como el cocodrilo que aparece al principio.

Esa no fue la primera experiencia de Mika en Brasil, donde reside seis meses al año. En 1991 filmó allí *Amazon*, una película de aventuras coprotagonizada por Rae Dawn Chong. Y ahora Mika también realizó en EE.UU. *Condition Red*, un encargo con el que no quedó muy conforme. Para cambiar esa suerte, se dispone a retomar el control total en *En Los Angeles sin un mapa*, una comedia romántica sobre el *amour fou* de un joven por un chica de Hollywood, protagonizada por el chico diez de los autores raros: Johnny Depp. Y luego vendrá un proyecto que lo traerá a la Argentina para internarse en la selva misionera, tras los pasos de un relato de Horacio Quiroga. Parece que en Misiones y Entre Ríos hay una colectividad finlandesa que se instaló a principios de siglo. Tal vez por ello Mika afirma que el tango lo inventaron los finlandeses y que lo trajo a la Argentina un marinero acordeonista borracho. Por lo que se chupa en aquellos parajes según se ve, no parece muy improbable lo segundo. Pero si seguimos así, va a resultar que Gardel no nació ni siquiera en Toulouse, ni en Montevideo ni en el Abasto, sino en Helsinki y su nombre era Karlën Gaardeenklä.

El clan Kaurismäki. Ambos son siempre sus propios guionistas. Trabajan con el mismo equipo, donde se destaca la presencia de Timo Salminen, el fotógrafo favorito de Aki, que utiliza una gama de colores ajustadísima. Lo mismo que la labor de Olli Varja en *Zombie*, que consigue otro tipo de nocturnidad para el film de Mika. El otro aporte de los Kaurismäki es el descubrimiento al mundo de una galería de actores de nombres difíciles y entregas absolutas: entre ellos, la rara belleza de Katie Outinen en *La chica* y en *Cambio de vientos*; la fuerza de Kari Vaananen, el gángster de *Rosso*, taxista de *Helsinki-Nápoles*, músico de *La vie de bohème*; la fragilidad de Silu Seppala (el melancólico Zombie) y el lamentablemente fallecido Matti Pellonpaa, cuyos enormes bigotes y su cálida humanidad grandota ya pertenecen a la historia del cine: de todos sus magníficos trabajos es quizás el de *La vie de bohème* el más inolvidable.

El cine de los Kaurismäki nos habla desde tan lejos un idioma muy cercano. Y más allá de la movida de actores y directores de "culto" como Jarmusch, Fuller, Godard, Wenders y familia (y las alusiones a Ozu y a Bresson en Aki), el verdadero culto Kaurismäki es aun más íntimo: el hacer cine como una forma de amistad. ■

Ahora en el C.I.C. podés inciar tu carrera en Agosto..

CARRERA de DIRECCION de CINE y TELEVISION
- Título Oficial -

Abierta la segunda inscripción al ciclo 1997

Inicio de Clases 4 de Agosto - Vacantes limitadas

Formación profesional en las áreas de:

Dirección-Guión-Producción-Iluminación-Cámara-Montaje-Sonido

·Docentes de reconocida trayectoria en Cine y TV.

·Prácticas constantes en video y fílmico 16-35 mm.

·Premiada Mejor Escuela de Cine "Lauros Sin Cortes"
·Premiada por el Inst. Nac. de Cine para la filmación del backstage "12° Festival Internacional de Cine"

CENTRO DE INVESTIGACION CINEMATOGRAFICA

Instituto Incorporado a la Enseñanza Oficial A-1178

Informes e inscripción: 16 a 21 hs.

Zapata 366 (alt. Cabildo 300) 553-3473 / 553-5120

Cubrir el 50º aniversario del Festival de Cannes obliga a elegir entre varias alternativas. Hacerlo desde una revista de cine lleva naturalmente a descartar las que privilegian los sucesos mediáticos. Hacerlo desde un país lejano impone, además, otra exigencia: no hacer como si fuera cosa de todos los días ni adjudicarse el papel de feliz participante de una fiesta exclusiva. Esta extensa producción trata de alcanzar varios objetivos: hablar de todas las películas vistas, aun con los riesgos de apresurar los juicios en medio de la vorágine; dar cuenta del sentido del festival, aun adivinando en exceso; relatar la experiencia personal, como una manera de describir, por comparación, la magnitud del suceso. Y, por último, escoger un camino y un tono que evite la euforia del deslumbramiento y el rencor del provincianismo, que mantenga la distancia y no tema involucrarse. La estrategia elegida para ser fieles a esa idea está a la vista: producir un vuelco masivo de la memoria, una rendición de cuentas que trata de dejarlo todo impreso en el papel. No está todo, pero no nos quedamos con nada. Lo invitamos a seguirnos en nuestra visita a Cannes 97.

Las paradojas de Cannes

por Quintín

Cannes es el último reducto de defensa del cine.
Jeanne Moreau en la ceremonia de clausura

El que no está en Cannes no existe en este negocio.
Jack Valenti, presidente de la Motion Pictures Association

Cannes es el segundo evento mediático mundial, después de los Juegos Olímpicos.
Anónimo

¿Cómo entender un fenómeno en el que una de las frases anteriores es probablemente verdadera y las otras no son del todo falsas? ¿Qué alquimia hace que fuerzas irreconciliables como la televisión y el cine o el arte y el comercio parezcan actuar en la misma dirección? ¿Qué es lo importante de Cannes: la subida de las estrellas por la escalinata del teatro Lumière, transmitida a todos los televisores del mundo, o las operaciones en el mercado del film, que conforman más del 50% de las ventas internacionales, o la Palma de Oro, con la que todos los realizadores del mundo sueñan? Estas tres caras del Festival usan el tiempo y el espacio de manera diferente: si las figuras buscan el máximo de visibilidad, los negocios se hacen en el mayor de los secretos, y los films se ven en la oscuridad; si las películas requieren de paciencia para realizarse, los negocios se hacen rápido y la fama dura unos instantes. Tal vez por eso sea tan complicado entender Cannes: su geometría obedece a tres juegos de leyes simultáneas. Y tal vez a un cuarto, que implica la suspensión del tiempo y la concentración del espacio: la tradición de la fiesta, expresada en el lujo, los yates y las Ferraris, los reglamentarios disfraces de pingüino, las cenas y los parties, las conquistas sexuales y hasta la leyenda de las orgías. Una tradición que arranca con el festival mismo y arrastra los hábitos de la burguesía de principios de siglo en los centros de vacaciones, se afirma en el conservadurismo del Sudeste francés y permite ocultar, de paso, los problemas de la sociedad francesa. Ultima pregunta y para terminar de empezar: ¿qué significa Cannes para el que llega por primera vez desde un país que lleva cinco años sin un aspirante a la Palma de Oro, en el que solo el aniversario ha hecho que los diarios vuelvan a mandar cronistas y en el que apenas el 20% de las películas en competencia llegarán a ser estrenadas?

Hay dos respuestas fáciles a mano para ordenar este caos aparente o para suponer que no es tal: una (versión Valenti) establece que lo importante del festival es el mercado (en el que se exhiben y se venden unas 500 películas de todo tipo) y que la selección oficial le sirve de pantalla. No deja de ser cierto. Sin embargo, una Palma de Oro suele acrecentar las posibilidades comerciales de un film y, al mismo tiempo, las funciones del mercado permiten acceder a películas extraordinarias. La respuesta simétrica (versión Moreau) afirma que Cannes obliga a los poderes de la industria a respetar el arte, a subordinarse a criterios de selección y de premiación basados en la calidad. Algo de eso hay, pero en Cannes no se arriesgan los grandes productos americanos y no por eso dejan de vender lo que venden. En cambio, las películas llamadas "de arte", que no venden bien en casa, multiplican sus ingresos globales si logran la consagración europea. Por eso es que las distribuidoras trasladan sus oficinas de Los Angeles a la Costa Azul durante doce días al año. En realidad, estamos ante la versión concentrada de una vieja paradoja: el cine es un negocio que niega al arte, pero sin la creencia de que el arte puede encontrarse todavía en alguna parte, el negocio deja de funcionar. Cannes es la encarnación misma de esa paradoja y su efecto, que tiene mucho de ilusión pero aun más de consistencia, se refuerza por su apariencia vistosa y opulenta, por la multitud de curiosos y por las cámaras que lo legalizan hasta convertirlo en noticia. Ciertamente, Moreau y Valenti exageran: hay cine fuera de Cannes. Pero solo en Cannes parece haber lugar para Godard y Claudia Schiffer o para que una multitud espere la salida de Michael Jackson del hotel mientras el cine aplaude de pie a Manoel de Oliveira. Sospechamos, sin embargo, que hay algo más sutil en el orden de Cannes, algo que facilita esa convivencia improbable.

Gracias a Cannes y a Gilles Jacob, la cinefilia se ha convertido en un valor de mercado.
Michel Pascal, crítico francés

Esta frase encierra varias claves para interpretar Cannes. Si uno busca una prueba inmediata del valor de la cinefilia, puede encontrarla en la composición del jurado de la Cámara de Oro (que premia a la mejor ópera prima). Allí, junto a realizadores, críticos y técnicos, figura un tal Julien Camy, cuya ocupación es, según el catálogo oficial, "cinéphile cannois", sin más explicaciones. Esto no ocurre en otras partes donde, para integrar un jurado, se suele preferir siempre a un profesional ignorante antes que a un amateur sabio. Pero este es solo un detalle. Gilles Jacob, por otra parte, es delegado general del festival desde 1978. El año anterior, Roberto Rossellini, como presidente del jurado, impone el triunfo de *Padre padrone* de los Taviani en una dura batalla contra el presidente del festival, Robert Favre

Le Bret, que prefiere *Un día muy particular*. Favre reniega públicamente del veredicto y Rossellini muere pocos días después cuando también termina de morir la época dorada del cine europeo. La venta de entradas baja en todo el mundo, los norteamericanos se apoderan del mercado, la vieja guardia deja paso a los hombres de negocios. En 1984 Pierre Viot es nombrado presidente en lugar de Favre Le Bret. A grandes rasgos, Viot se ocupa de las relaciones del festival con el poder y Jacob toma las decisiones artísticas (películas seleccionadas, jurados, etc.). Con los años, el panorama se acomoda a una nueva y extraña ecuación. En 1984 *París, Texas* de Wim Wenders gana la Palma de Oro. En 1989 Wenders preside el jurado y gana *Sexo, mentiras y video*. En el 90 gana *Corazón salvaje* de David Lynch, en el 91 *Barton Fink* de los Coen, en el 94 *Pulp Fiction* de Tarantino. Y aunque en el medio aparecen un bodrio indiscutible como *La misión* y un par de mediocridades de Bille August, el panorama se completa con dos Kusturicas, Jane Campion, Chen Kaige hasta llegar a *Secretos y mentiras* de Mike Leigh en el 96, mientras entre los premios menores van apareciendo en los 90 Jarmusch, Loach, Moretti, Kassovitz, von Trier, Kiarostami, Angelopoulos, Spike Lee, un grupo de realizadores mayoritariamente jóvenes que incluye a los nuevos "independientes" americanos, más unos cuantos europeos y algo más (y que excluye a Latinoamérica y a otras regiones). Esos directores son muy distintos entre sí, pero su agrupamiento (que, en el fondo, tiene bastante de arbitrario) es el que establece la creencia de que el cine sigue produciendo novedades de calidad. Con estos nombres Cannes juega su propia política de los autores y se va convirtiendo paulatinamente en una máquina de consagrar películas y cineastas que despiertan la excitación cinéfila de distintos modos, conformando un dispositivo para sostener carreras que pueden desembocar incluso en éxitos masivos o candidaturas al Oscar. Cannes suele tomar para sí ciertos nombres que se insinúan en el panorama y los acompaña, así sea el de Wenders en la decadencia o el de Agresti a la espera de un salto definitivo. El mercado sobre el que esta forma de la cinefilia actúa es un mercado de futuro, es la carrera de fondo frente al corto aliento de las transacciones individuales: se trata de preservar los negocios del mañana. Se va creando un panteón de Cannes, con sus victorias y sus reservas estratégicas. No solo los premios importan, sino también el consenso crítico, y la semisecreta calentura cinéfila que despiertan esos nombres. Poco le sirve la palma a Roland Joffé, el de *La misión*. En cambio, es decisiva para Lynch, Tarantino, Coen. El premio (o los premios menores, o incluso la mera participación) no les asegura a las películas un éxito comercial, pero si coincide con la aprobación cinéfila, sus directores tienen una carrera por delante, con productores dispuestos a invertir y críticos a festejarlos. La corriente subterránea de la nueva cinefilia tal vez sea el verdadero glamour de Cannes, y no el de las mujeres hermosas en la Croisette. En esto, es decisiva la crítica. El sistema del festival necesita, en el fondo, menos de la ostensible cobertura televisiva que de los círculos concéntricos que ciertos críticos van generando calladamente, incluso por transmisión oral. Menos de la nota de color y algarabía que del juicio de valor, ya sea comercial o artístico. En Cannes los ecos son muchos más que las voces, pero son las voces las que cuentan a la larga. Cuando uno de estos nombres llega al conocimiento del gran público, es porque ha circulado previamente en miles de conversaciones. Y aunque Luc Besson se jacte de despreciar a los críticos porque *El quinto elemento* hace dinero a pesar de lo que se escribe sobre ella, lo cierto es que si su próximo film fracasa, quedará mucho más a la intemperie que un Wenders o un Altman. Jacob no oculta su sistema. En el prólogo de un libraco denominado *Le roman de Cannes*, de Danièle Heyman (uno de los típicos artefactos pesados y celebratorios con los que el festival se autocongratula), Jacob afirma que el espíritu del festival es el descubrimiento, de cineastas, tendencias, cinematografías, ser el "centinela del talento" frente a las imágenes del futuro. Y hasta es consciente de las posibilidades de equivocarse, eligiendo un cineasta "que no hará nada notable en el futuro" o pasando por alto a alguien que "va a marcar su época". Y aunque rara vez Cannes descubra realmente un nuevo talento, sino lo que hace más bien es confirmarlos, esas ratificaciones pueden ser espectaculares. La política de Jacob es coherente con sus lejanos trabajos como crítico. Es muy instructivo leer su libro *Une histoire du cinéma moderne*, publicado en 1963 y reeditado ahora. Allí se nota claramente que Jacob cree en el progreso continuo en una época signada por las rupturas. Escritor elegante, sutil en muchos casos, munido de constantes referencias literarias (que lo hacen apostar a Robbe-Grillet más que a Godard), prudente, Jacob revela cierta simpatía un tanto paternalista por la Nouvelle Vague y parece proponerse como el padrino de los jóvenes pero también como su moderador (aunque no sea más viejo que ellos). La futura política del conductor de Cannes se vislumbra en ese libro de un autor que respeta y hasta reivindica los errores porque cree en las carreras. También es interesante leer los textos pasados de Jacob para comprobar que si bien muchas de sus preferencias son dudosas (la de Huston sobre Hitchcock suena hoy casi escandalosa), tiene un ojo aguzado para lo que es original, en especial para las sutilezas de tono. Pero también es notable comprobar la absoluta prescindencia de Jacob en cuestiones de ética cinematográfica. Para Jacob, los travellings no son cuestión de moral en un momento del cine en el que lo que se juega es la posibilidad de otra ética en la mirada de la cámara. Aunque el objetivo del libro es definir el cine "moderno", esa definición no va mucho más allá de un repertorio de temas y de la insistencia en que se cambien las convenciones, cualesquiera sean. Curiosamente, Jacob suele ser calificado de persona intachable, desde el panegírico descarado de Michel Pascal —en *Cannes, cris et chuchotements* (*Cannes, gritos y susurros*) lo pinta como un estadista— a la moderación de Chabrol. Bajo su mandato no parece haber presiones sobre el jurado ni arreglos oscuros como eran de práctica bajo Favre Le Bret. Pero sus elogiadas cualidades de discreción y puritanismo, sin correlato en el plano estético, resultan complementarias del mundo de los negocios que reina en Cannes. Porque Cannes no es, con todo su lujo, un lugar frívolo a la francesa sino un enorme campo de trabajo al modo americano. Es posible que la lógica de Jacob sea la apropiada para incluir el arte en el pragmatismo neoliberal. En un momento de alta confusión crítica, los autores de Jacob terminan resultando vendibles porque su diferencia salta a la vista, aunque esa diferencia sea infantil o retrógrada. Y también, por qué no, esa moral puede ser perfectamente compatible con los aspectos más siniestros del Festival de Cannes: la idiotez agresiva de la televisión, la superabundancia del personal de seguridad, las jerarquías versallescas, la veda para el público en las salas, el cinismo de la mayoría. Chabrol completa su juicio sobre Cannes diciendo que, paradójicamente, era más divertido cuando estaba en manos de gente menos honesta. Tal vez haya querido decir que hay mucho de inhumano en un lugar en el que una organización perfecta y una enorme cantidad de dinero canalizan el insomnio y la excitación permanente de 30.000 personas. ■

La vida festivalera

Un día canino

por Flavia de la Fuente

En 1955 André Bazin escribió en *Cahiers du cinéma* un artículo titulado "Du Festival considéré comme un ordre". Bazin divide en dos clases a los participantes del festival: los críticos de cine que van allí a trabajar y producen comentarios, crónicas, entrevistas, y los otros, aquellos que van para ver o para mostrarse, para negociar o simplemente para pasear. En la vida del crítico durante las dos semanas que dura el evento, Bazin observa un comportamiento religioso. "Oso comparar esta historia [la del festival] con la fundación de una orden y la participación plena en el festival con la aceptación provisoria de la vida conventual. En verdad el Palacio que se erige sobre la Croisette es el moderno monasterio del cinematógrafo. [...] El aspecto más característico de la vida festivalera es la obligación moral y la regularidad de las actividades." Según Bazin, los periodistas eran monjes que acudían invitados durante quince días a vivir una rutina que conllevaba múltiples rituales: despertarse a las nueve de la mañana para tomar el desayuno y leer los diarios, asistir a la primera función de prensa a las 10.30, buscar el material en el casillero de prensa, ir a la función de la tarde; para los desafortunados que trabajan para los diarios mandar la crónica, para los que no tienen esa pesada obligación frecuentar los cócteles; cenar a eso de las 20.30 y, finalmente, tomar los hábitos, es decir, ponerse el smoking con el moñito para asistir a la función nocturna. Después de la película, continuar hablando de cine en los bares hasta eso de la 1.30 de la madrugada. También formaban parte del ritual las tres o cuatro fiestas (a las que la mitad de la prensa no estaba invitada y se quejaba, con cierto orgullo, por los errores en la organización que dejaron afuera a la otra mitad), la batalla de flores, el viaje a las islas y el striptease en las rocas de la starlette de moda. Después de esos quince días, el crítico que volvía a su casa y a su trabajo "siente que viene de lejos y de haber vivido en un universo de orden y de rigor que más bien evoca el recuerdo de un retiro a la vez brillante y estudioso en el que el cine constituía la unidad espiritual..."

Cuando leí el artículo de Bazin me sorprendió ver cuántas cosas seguían siendo iguales en el festival, teniendo en cuenta que habían pasado 42 años. Y también cuántas eran distintas. Desde ya aclaro que mis impresiones son las del novato, pero me gustaría contar por qué Cannes es el paraíso/infierno del crítico, por qué desde que uno llega ya sabe que deseará volver todos los años, pese a todos los problemas, fastidios e inconvenientes. Dicen que Cannes genera una especie de adicción. Así es cómo hay muchos críticos que van desde hace treinta años, sin faltar ni una sola vez. Esta cuestión de la fidelidad al festival hace que sea imposible conseguir alojamiento en ciertos hoteles. Por ejemplo, en el Hotel Molière, que es bueno, relativamente barato (cien dólares diarios) y está bien ubicado, los cuartos son de por vida. Ya en diciembre, los habitués pagan un adelanto y de esa manera se aseguran la habitación para el año siguiente.

Más temprano que el de Bazin, nuestro día en Cannes comenzaba (o debía comenzar ya que mi vocación religiosa no es tan grande) a las siete de la mañana. Baño, desayuno y salir corriendo detrás de Q. hacia la sala Lumière, donde a las 8.30, siempre puntualmente, empezaba la primera función de prensa de la sección competitiva. En el camino Q. se munía de *Variety*, *Screen*, *Hollywood Reporter* y *Les films français*, publicaciones diarias que reseñan las películas del día anterior y traen las funciones del mercado. Así que nuestra jornada se iniciaba con una tonificante caminata de unos veinte minutos por la Croisette, a la altura del Hotel Martinez. Mientras Q. buscaba las revistas en el Noga Hilton, yo no podía resistirme a sacar fotos del Mediterráneo, que cada día presentaba un color y una densidad diferentes. A veces azul, a veces plateado, otras turquesa. Aceitoso o más marítimo y espumoso. Yates, barcos, carpas blancas y playas todavía desiertas. Este paseo matutino me hacía sentir en *Para atrapar al ladrón*. Al pasar por el Carlton ya sabíamos que estábamos por la mitad del trayecto. Seguíamos nuestra ruta y en la playa pública veíamos gente durmiendo en smoking en la arena. Palmeras, muchas flores de todos colores, gigantescos carteles de películas. La Croisette, a esa hora no invadida por los curiosos, estaba toda ornada con los estandartes rojos con la palma de oro. A pocos metros del Palacio del Festival había una calesita y una impresionante exposición de fotos de cada año de la historia de Cannes: Eastwood, Mastroianni, Grace Kelly y todos aquellos que aparecieron por allí alguna vez. Cada mañana, a pesar del obligado paso rápido, me encontraba con una cara diferente. El goce turístico cinéfilo disminuía a medida que nos acercábamos al Palacio, porque la convergencia de gente hacía que Q. acelerara nerviosamente el paso. Al final la apacible caminata terminaba en una corrida para encontrar una buena ubicación. Era casi imposible no conseguir un asiento y, paradójicamente, el cine siempre terminaba lleno. La sala Lumière (2300 butacas) es gigantesca y muy confortable. Excelentes proyecciones con un sonido increíble, butacas ideales para recuperar el sueño perdido si la película es un bodrio, perfecta visibilidad desde casi todos sus ángulos.

Continuando con la rutina canina, luego de la función de la madrugada venía el ritual del casillero en donde nos esperaban cantidades enormes de lujosos pressbooks. Ya con el kit completo del crítico, nos dirigíamos al Club de la Prensa, un sitio absurdo que parece una antigua boite con sillones de leopardo y ausencia casi absoluta de iluminación, en donde sirven café y jugos gratis. Buscábamos uno de los pocos asientos con luz solar y nos disponíamos a estudiar la programación diaria. En ese momento elegíamos qué películas iríamos a ver durante la jornada. La selección oficial cuenta con dos secciones: las películas en competencia (que incluye la selección fuera de competencia) y *Un certain regard*. Por otra parte, existen las secciones paralelas, *La quinzaine des réalisateurs* y *La semaine de la critique*, que surgieron, en su

Traverso

momento, como alternativa o contestación de la selección oficial y que hoy ocupan un lugar incierto y se pelean entre ellas y con la oficial para conseguir films y prestigio. Y como si esto fuera poco, está el mercado que muestra unas 500 películas. La cantidad de films es monstruosa y hay que ser muy hábil para no desperdiciar el día. Uno debe estar muy atento a lo que se comenta, a lo que se lee y a lo que se recuerda para no ensartarse. Y, durante el lapso que va desde las 11 hasta las 18, hay que tratar de ver la mayor cantidad y la mejor selección de películas. Porque a las 18.30 comienza la cola en la Sala Debussy, mucho más chica que la Lumière (1000 butacas), para la segunda función de prensa de las películas en competencia. Y ahora es tiempo de hablar del tema de las jerarquías en la corte de Luis XIV. En Cannes, si la memoria no me falla, hay oficialmente siete tipos de acreditaciones de prensa: blanca, rosa con punto amarillo, rosa, azul, gris, amarilla y naranja. Nunca vimos grises y hay ciertamente pocos blancos. El orden indica la prioridad de acceso a las salas, conferencias de prensa, invitaciones a las funciones de gala y otros privilegios. Hasta el rosa, uno puede considerarse afortunado: van a la platea y hay lugar para todos, especialmente en la difícil sala Bazin, mucho más pequeña que la Debussy. Después vienen los azules, que tienen que hacer una larga cola y solo entran si los odiados rosas dejaron espacio libre y siempre en el pullman. Q. y yo éramos azules. Y todos nuestros amigos eran rosas, algunos por veteranos y otros, como Diego Lerer (*Clarín*) y Adriana Schettini (*La Nación*), por trabajar en diarios importantes y no en esta pequeña revista de cine como vuestros maltratados cronistas. De modo que todos los días, mientras hacíamos, lo más pacientemente que podíamos, la cola de ocasión, veíamos pasar orgullosos y orondos a todos nuestros rosados conocidos. Pero hasta a eso de hacer cola le terminamos encontrando el gusto. Para estar seguros de entrar a las funciones que deseábamos, llegábamos con una hora de anticipación a fin de ser los primeros de los azules. Así fue cómo la cola se convirtió en parte de nuestra vida: nos sentábamos en las escaleras y mientras aguardábamos resignados entablábamos

Traverso

interesantes conversaciones con los compañeros de batalla. Así conocimos, por ejemplo, al amigo americano/francés, quien hace 25 años que viene a Cannes con una credencial azul (un héroe, el hombre); a un español, a una libanesa, a otra finlandesa y muchos más. En Cannes, la cola es el lugar donde se pueden tener conversaciones más largas con la gente. Allí no hay otra cosa para hacer más que hablar o leer. Porque en Cannes todo el mundo está apurado y los amigos de otros festivales allí no lo son tanto. Al principio uno se siente despechado, relegado, despreciado pero después se da cuenta de que esas son las reglas del juego. Todos están muy ocupados. Cuando se conoce a alguien nuevo, todo se reduce a un intercambio de tarjetas, folletos, revistas o lo que sea. "Ya hicimos contacto. Nos conocimos las caras que es importante", escuché decir varias veces.

El tiempo vuela y en Cannes hay demasiadas cosas para hacer. Los sociales no forman parte de la vida del cinéfilo o del crítico, a menos que uno esté dispuesto a no dormir (recordemos que las funciones de Bazin empezaban a las 10.30 y solo había funciones oficiales). Como si con las películas no bastara, hay también conferencias de prensa a toda hora. Y si uno lo desea, también puede asistir a entrevistas colectivas. O si se tiene algún buen contacto, conseguir una exclusiva. Pero eso es más difícil. Como verán, en Cannes no hay tiempo para el tedio o el aburrimiento. Es el Disneylandia del crítico/cinéfilo.

Volviendo una vez más al relato de la rutina festivalera, hay que recordar que en algún momento uno debe alimentarse. Esto implica que, además de todas las actividades mencionadas, es necesario hacerse un espacio para almorzar: omelettes, croque-monsieur, croque-madame y paninis fueron nuestros platos de cabecera.

El festival de los críticos no tiene ningún contacto con el que muestra la tele, con las estrellas subiendo las escaleras, la gente vestida de gala y los curiosos gritando emocionados. En realidad, los críticos hacen un punto en no asistir a las funciones de gala y en no vestirse de pingüinos en ninguna

circunstancia. Ese festival de negro y moñito no es el festival de los que se toman el cine en serio. El único contacto con el "otro Cannes" son los fans que pueblan la Croisette durante toda la tarde y la noche y que son un estorbo para la circulación del crítico apurado que vive buscando con desesperación atajos que le posibiliten esquivar a las multitudes.
El festival de los críticos tampoco tiene demasiado que ver con los que asisten al mercado. Aunque de vez en cuando uno suele cruzarse con algún distribuidor local que pregunta con avidez qué películas nos resultaron interesantes.
Ingenuamente, contamos nuestras mejores experiencias cinematográficas con el entusiasmo que nos despierta la idea de que esos films se estrenen en Buenos Aires. Las caras suelen ser de horror (recordamos particularmente a Paula Supnik, hija y delegada de un famoso distribuidor local, que huyó despavorida ante la mención de *Funny Games*). Este año, aparentemente, la regla funcionará casi al 100%: una sola de nuestras preferidas llegará a estrenarse.
Contrariamente a lo que le ocurría a Bazin, no es de práctica invitar a los críticos a las fiestas, especialmente a los de este medio. Sin embargo, asistimos a un almuerzo, una cena y un par de cócteles. Los cócteles a los que concurrimos eran un gentío insoportable en el que los invitados se mataban por un vaso de champagne y un trozo de jamón. Así que más vale huir de los cócteles. Y fiestas propiamente dichas, de esas que salen en las secciones chismosas de los diarios (a las que una de las revistas cotidianas calificaba con notas entre uno y tres martinis), no ligamos ninguna.
Luego de cuatro, cinco o seis películas diarias, llegaba la hora de la cena. A veces a las 22.30, otras a la 0.30, según cuándo uno se decidiera a abandonar los cines. Otra de las maravillas de Cannes son los restaurantes. Hay miles, casi todos son buenos y ninguno es barato. Se puede cenar cerca del Palacio o en el viejo Cannes, que recuerda a las escenografías de *Un americano en París*. Después de la cena en la que se comentan los films del día y se sugieren programas para el día siguiente, viene la caminata de vuelta al hogar con una inevitable parada en el Petit Carlton o el Petit Majestic, donde la gente tiene la costumbre de consumir sus bebidas de parado en la calle mientras las mesas están vacías.
Ya exhaustos, a eso de las dos o tres de la mañana, según el día, nos íbamos a dormir para recomenzar la rutina al día siguiente a las siete. Pero antes de caer rendido, Q. clasificaba la tonelada de papeles acumulados durante la jornada para poder comenzar el día siguiente con la mochila vacía.

Pensando nuevamente en el artículo de Bazin, me parece que sigue habiendo algo de religioso en el festival de Cannes. Sí, solo con una mística enorme se puede hacer semejante esfuerzo físico, cercano a lo inhumano. Como dicen algunos colegas, todo es horrible, se sufre mucho (especialmente los que tienen que mandar notas a sus medios diariamente), pero al final resulta que uno vio cuatro o cinco buenas películas. Sí, definitivamente es la vida monacal lo que permite que los miles de críticos que asisten cada año a Cannes soporten con una energía y excitación envidiables doce días sin dormir y sin perder el entusiasmo. En cambio, una diferencia clara que se nota comparando los festivales de hoy y el del 55 es su tamaño. El festival que comenta Bazin parece algo abarcable. El de hoy es un monstruo inmanejable que deja insatisfechos a sus participantes. Y es esa insatisfacción lo que hace que uno quiera volver. Quedaron muchas películas por ver, gente por conocer y entrevistas por realizar, que solo se podrán hacer en Cannes el año que viene. ■

Las fotos de las páginas 28 y 29 fueron extraídas de *Cannes cinéma. Cinquante ans de Festival vus par Traverso*, Cahiers du Cinéma, París, 1997.

Un relato minucioso

Diario de Cannes

Foto: Alejandro Agresti

por Quintín y Flavia de la Fuente

Mediados de marzo
Los enviados de *El Amante* cenan en Toulouse con Alejandro Agresti. Después de algunas botellas de vino, Agresti dice: "En mayo voy a Cannes con *La cruz*. ¿Por qué no se vienen?" La frase queda flotando como tantas otras que se dijeron en esa noche.

Fines de abril
Aparece en el Nº 62 de *El Amante* el siguiente texto: "Pero nosotros no vamos a Cannes. En primer lugar, porque no nos invitan. En segundo lugar, porque no sabríamos muy bien qué hacer. Después de haber transitado por un par de festivales pequeños y a escala humana, nos da la sensación de que en materia de acontecimientos monstruosos no nos conviene ir más allá de Mar del Plata".

Unos días más tarde
A la salida de una película japonesa en la Lugones los cronistas se encuentran nuevamente con Agresti en su sede habitual, la librería Gandhi. Agresti precisa su invitación: "Les puedo pagar un pasaje y tengo alojamiento para uno". Los simbióticos cronistas deciden en quince segundos ir los dos, demostrando más que su sed de aventuras, su falta de palabra.

Sábado 3 de mayo
Después de unos días febriles dedicados a conseguir pasaje y alojamiento, los cronistas se embarcan en Ezeiza. Antes ocurre un incidente inquietante. Sentados con Agresti en la confitería del aeropuerto, y mientras el director despliega excitado el póster de su película, se escucha una voz que dice: "La cruz... Yo soy tu cruz". La voz proviene de un individuo corpulento. Preguntado por la explicación de su frase, contesta: "Porque me dedico a matar gente". A continuación relata los golpes recibidos en su vida y sus largas estadías en la cárcel donde, al parecer, era muy conocido y respetado por su oficio. El hombre parte con destino a Brasil antes de que Agresti le ofrezca trabajar en una película.

Domingo 4 de mayo
Llegada a Amsterdam donde tenemos que hacer siete horas de tiempo antes de volar a Niza. Llamamos al crítico holandés Peter van Bueren, que nos propone encontrarnos en un restaurante de la estación central de trenes. Allí le contamos a van Bueren que estamos en camino a Cannes adonde él concurre desde hace treinta años. Lo primero que nos pregunta es si tenemos acreditaciones de prensa. Le contestamos que la asistente de Agresti quedó en conseguirlas. Van Bueren sacude la cabeza y nos mira con cara de: "Qué pajueranos son estos tipos". También le contamos que los primeros días nuestro alojamiento es en Cagnes sur Mer, a veinte kilómetros de la sede del festival. "Muy mal", dice van Bueren. "Pero vamos a tener auto", decimos nosotros cancheros. "Es más, te podemos ir a buscar al aeropuerto el martes." Finalmente llegamos a Niza a las 22 horas, recogemos nuestro Twingo rojo y arribamos al simpático (y barato) hotel Le Mas d'Azur.

Lunes 5 de mayo
Día dedicado al paseo por la Costa Azul y alrededores, incluyendo el hermoso pueblo medieval de Saint-Paul de Vence donde está enterrado Chagall y donde en los 50 se podía encontrar a Picasso, Simone Signoret, Yves Montand, Alain Resnais, Orson Welles, Henri-Georges Clouzot. Durante dos días los cronistas se pasean de Niza a Cannes, de Cannes a Antibes y más que disfrutar del paisaje y la comida se preocupan por la incertidumbre acerca de sus acreditaciones.

Martes 6 de mayo
A las cinco de la tarde ingresamos por primera vez al Palacio del Festival para comprobar que no estamos acreditados como periodistas. En cambio, tenemos unas credenciales rojas que corresponden a los integrantes de la delegación de Agresti. El poder de esas acreditaciones es muy limitado. Se pueden ver películas pero hay que hacer cola a la mañana y a la tarde para conseguir las pocas entradas disponibles. Por supuesto, no se puede entrar a la sala de prensa, ni a las conferencias ni acceder al material. Casi desesperados intentamos una gestión ante la oficina de acreditaciones de prensa. Nos dicen que antes que nada el jefe de redacción de nuestra revista tiene que mandar desde Buenos Aires una carta y tres artículos firmados por cada uno. De nada sirve mostrar la revista con los artículos del caso y que nuestros nombres figuran allí como directores. Urgente llamada a Buenos Aires donde Noriega y Haydée se ocupan de los pesados trámites. Nos dicen que el miércoles a la noche "se va a reunir la comisión que decide" y que volvamos el jueves a buscar la respuesta.

Miércoles 7 de mayo
El festival está a punto de empezar y nosotros volvemos a recorrer de puro nerviosos la Costa Azul, mientras que cuando regresamos al Palacio vemos cómo conocidos y amigos se pasean con su credencial de prensa. Ese día hay funciones de prensa de *El quinto elemento* y de *El príncipe de Hamburgo* a las que no podemos asistir. Nuestra única alternativa es hacer la cola para las funciones oficiales del día siguiente. Nos dicen que no hay más para *Nil by Mouth* de Gary Oldman pero conseguimos dos para *El príncipe de Hamburgo* a las 11 de la mañana. Aparece Diego Lerer, enviado a último momento por *Clarín* (suponemos que porque sus jefes descubrieron que en Cannes estaba Adriana Schettini de *La Nación*), sin credenciales pero con buenas perspectivas de conseguirlas dada la importancia de su medio. Para olvidar las penas del día, los tres desacreditados se van a cenar comida vietnamita a Niza tras pasear una vez más por el

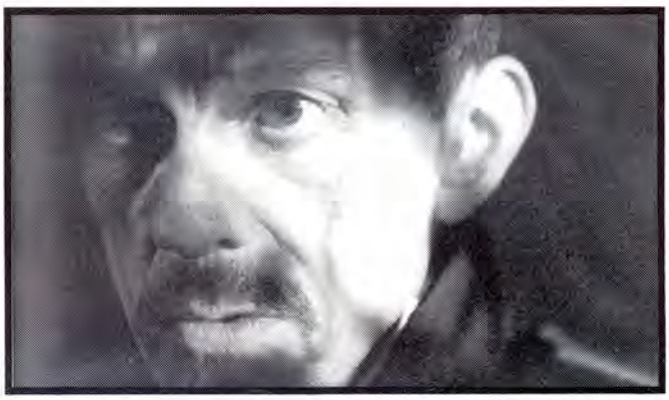
borde del Mediterráneo. Entretanto, el festival ha comenzado sin nosotros, aunque con sus propios problemas. Los chinos han prohibido la llegada de *Keep Cool* y de su director Zhang Yimou, los iraníes la de *El sabor de la cereza* de Abbas Kiarostami, Ingmar Bergman se niega a comparecer para recibir el homenaje que le rinden en carácter de olvidado por las palmas de oro los que sí las ganaron. Y Clint Eastwood anuncia que no asistirá a la presentación de su película *Poder absoluto* en la función de clausura. Al mismo tiempo, Belmondo y Delon se enfurecen contra el festival porque no han sido invitados (¿falta de presupuesto?). Por suerte la prensa anuncia que Bruce Willis y Demi Moore llegaron en helicóptero, Isabelle Adjani en tren y Johnny Depp manejando su convertible rojo. Dadas las ausencias en la selección oficial, *El beso de la serpiente* de Philippe Rousselot asciende de *Un certain regard* a la competencia. A último momento, los iraníes liberan la interdicción sobre Kiarostami, cuya película no figura en el catálogo oficial pero entrará en la competencia y terminará compartiendo la Palma de Oro. Las cuestiones diplomáticas se manejan con discreción, especialmente en lo que hace a los chinos, a los que el gobierno francés evita enojar en este y otros terrenos. Otro asunto delicado, esta vez interno, empieza a ocupar algún espacio en los diarios. Es el de los *sans papiers*, los extranjeros indocumentados, perseguidos por las leyes xenófobas de la administración actual, pero que cuentan con el apoyo del sindicato de directores de cine. Hay un cortometraje sobre el tema que el festival ha prometido difundir pero sin fecha. Finalmente, será exhibido después de la visita a Cannes del presidente Chirac que tendrá lugar el domingo.

Agresti y Antonioni

Agresti y Peter van Bueren

Jueves 8 de mayo

Noche de insomnio esperando el fallo de la comisión. Llegamos al Palacio a las 9.30 para conocer el veredicto. Sale una empleada y nos dice: "Lo lamento. Sus acreditaciones han sido rechazadas. Es demasiado tarde". Q. se queda inmóvil y con cara de asesino. Con



El príncipe de Hamburgo *de Marco Bellocchio*

lo que le queda de voz dice: "Si es demasiado tarde hoy, ¿por qué nos hicieron mandar todos esos faxes el martes?" La empleada, temiendo por su vida, dice: "¿tienen un ejemplar de su revista?" Se lo entregamos y nos pide que volvamos en una hora. En un estado de perturbación nos dirigimos, por primera vez, a la sala Lumière para ver *El príncipe de Hamburgo* de Marco Bellocchio. La película, basada en una novela de von Kleist, gira en torno de una condena a muerte. Las ansiedades del protagonista nos parecen las nuestras frente a la oficina de prensa. No es el mejor estado de ánimo para desarrollar el espíritu crítico aunque las imágenes parecen poderosas y la historia tiene un componente fantástico y un dilema moral abstracto que rechaza el psicologismo. Tras haber podido prestar muy poca atención volvemos a la oficina de acreditaciones. Allí nos anuncian que nos darán una sola acreditación. Pedimos hablar con un responsable. Entra en escena Véronique Bahuet, que nos suelta un discurso de diez minutos sin respirar, en el que nos explica que llegamos tarde, que hay 4000 periodistas que se acreditaron antes de fin de marzo y que dos acreditaciones rezagadas para el mismo medio es demasiado. Q. la deja terminar y le dice: "¿Le puedo contar una historia?" Aprovechando un instante de vacilación de Bahuet, añade: "Venimos de ver *El príncipe de Hamburgo*. En ella, el elector condena a muerte a su sobrino. Este quiere vivir porque la vida es hermosa y le pide clemencia. Así nos sentíamos nosotros viendo la película. El elector le contesta que si el príncipe considera que la condena es injusta está perdonado. El príncipe acepta la muerte. Si usted nos pusiera en el mismo dilema tendríamos que morir también porque usted tiene razón. Sin embargo..." Bahuet sonríe por primera vez y nos pregunta cuál de los dos iba a ser el beneficiario del fallo salomónico. Flavia, con voz temblorosa, dice que Q. A continuación le pide a Q. una foto y este no tiene pero sí F., que extrae acongojada la foto de su cocorresponsal y marido de su billetera. Mientras Q. llena un formulario y F. trata de no ponerse a llorar en público, la expresión de Bahuet se ablanda. Q. aprovecha para agregar que es perfectamente consciente de que los cronistas de cine suelen venir de a uno, es más, de que son solitarios por esencia, pero para todo hay excepciones y nosotros no solo estamos casados sino que hacemos las cosas juntos. Bahuet recoge el formulario y la foto de Q. y en un arranque de empatía nos dice: "Vengan a las seis de la tarde. No les prometo nada pero voy a tratar de hacer algo".

Deambulamos entre el gentío por las inmediaciones del Palacio y hacemos cola, dado lo incierto de nuestra situación, para conseguir entradas para el día siguiente. Nos dicen que no dan más de dos entradas por persona. Sacamos dos para *Western* de Manuel Poirier, una para *Welcome to Sarajevo* de Michael Winterbottom y otra para *Viaje al principio del mundo* de Manoel de Oliveira. A las 15 hs., función de prensa de *La cruz* de Alejandro Agresti, única película latinoamericana en la selección oficial y cuarta presencia del director en el festival.

Norman Briski hace de un crítico de cine desesperado porque su mujer lo ha abandonado para irse con su mejor amigo (Carlos Roffé). Los primeros minutos contienen una escena desopilante que transcurre en la redacción del diario. Briski es un crítico duro, lo que debería ser un crítico, y sus jefes de redacción son los jefes de redacción de un diario. El resultado es que el personaje se

Norman Briski y Mirtha Busnelli en **La cruz** *de Alejandro Agresti*

queda sin trabajo. El resto es un descenso a los infiernos de la locura, el alcohol y los intentos de reconquistar a la mujer humillando al nuevo marido. Todo en tono de comedia, muy porteña, cercana a lo grotesco. Rodada en menos de diez días, la película recorre ciertos temas de Agresti pasados por la figura de Briski que no es un actor de cine, al menos en el sentido convencional. Es decir, a diferencia de Roffé o Mirtha Busnelli, que suelen prestar sus cuerpos con una opacidad ejemplar a la cámara de Agresti, Briski es la clase de actor que genera en todo momento la sensación de que es su persona como actor y no su personaje lo que la cámara muestra. De allí que *La cruz* sea un documental sobre Briski actuando: un actor sometido a escenas de intensidad creciente a las que trata de dominar con recursos interiores. A veces lo logra, a veces se equivoca hasta en el texto (es un crítico de cine que dice "Cantando *en* la lluvia"), de a ratos improvisa brillantemente, otras veces pierde el tono para luego recuperarlo explosivamente. Los resultados más salientes son la exposición de la notable mirada de inteligencia que tiene Briski (una mirada que le pertenece y no se puede actuar) y también la evidencia de que ese hombre ha dedicado muy poco tiempo de sus últimos años a pensar sobre el cine. El mérito de Agresti es haber seguido a Briski con una entrega y una destreza que a veces conspira contra la construcción de su película.

Véronique Bahuet

Volvemos a lo de Bahuet. Con una sonrisa espléndida nos anuncia que hay credenciales para los dos. Nunca olvidaremos su sensibilidad. Por un momento la vida nos parece maravillosa. Nos perdemos la función de prensa de *Sarajevo*, vagamos por la Croisette, nos sentimos felices aunque el festival lleva dos días y no hemos entrado en clima.

Viernes 9 de mayo

Buenas noticias. Se adelanta nuestra mudanza a Cannes. Abandonamos el hotel a las siete de la mañana tras despedirnos de sus amables dueños y nos encaminamos a nuestro nuevo alojamiento, detrás del Hotel Martinez, a unos veinte minutos de

Mme. Jocelyne Antadze

caminata del Palacio. Nos recibe Mme. Jocelyne Antadze Garnier, una mujer hospitalaria y conversadora. Nos da un café y nos anuncia que podemos ocupar el departamento que nos alquiló a partir del mediodía. Silbando nos vamos caminando por primera vez, bien temprano, por la Croisette hacia la función de las 8.30. Llegamos cuando las luces ya estaban apagadas, y se proyectaba uno de los *Preludios*, cortos que unían escenas de la historia del cine con un tema o un elemento material común (desde las rayas o el agua hasta la sonrisa o el tenis). Cuanto más abstracto era el tema, resultaban mejores. Pero hay que confesar que a todo el mundo le fueron pareciendo cada vez más aburridos. En la oscuridad de la sala Q. baja las escaleras creyendo que va detrás de F., consiguen dos asientos y Q. le toca la pierna a su vecina de banco para descubrir que se trata de una mujer negra aterrorizada por haberse sentado junto a un sátiro. Mientras tanto, F. manoseaba a todos los seres circundantes para darse cuenta por la tela de la ropa que Q. había desaparecido. *Western* resulta una agradable sorpresa.

Western *de Manuel Poirier*

Viajando por Francia los cronistas habían notado que las imágenes rurales, las de los pequeños pueblos estaban, en general, ausentes de las pantallas francesas como no fuera en forma de cliché y, en cambio, las imágenes parisinas eran las que predominaban. *Western* está rodada en Bretaña y es una "road movie inmóvil" según su director aparentemente porque sus protagonistas recorren solo pequeñas distancias. Es la historia de un seductor de origen catalán que vende zapatos y un vagabundo nacido en Rusia que tiene graves problemas para conseguir mujeres. El ruso le roba el auto al catalán pero terminan siendo amigos que recorren los caminos de la región en busca del amor para encontrarse con mujeres que también tienen problemas afectivos. No son las imágenes ni el tono habitual del cine francés. Poirier, con una mirada notablemente cariñosa sobre sus personajes y su entorno, puede ser considerado como el refundador de un cine campesino en Francia, un cine que retoma ciertas miradas de Renoir, pero con una narrativa de novela rusa: los

personajes necesitan tiempo para evolucionar y para interactuar entre sí. Por eso, *Western* es una película larga, algo que se le criticó, pero el proyecto de Poirier parece necesitar de ese desarrollo. F. salió eufórica del film aunque Q. no estaba del todo feliz con los actores, que le parecían menos verdaderos que las cosas.

Finalmente nos entregan las ansiadas credenciales que resultan ser azules (ver "Un día canino"). Satisfechos, nos dedicamos a hacer uso de nuestros privilegios: nos dirigimos a abrir por primera vez nuestro casillero que está colmado, repleto de pressbooks y catálogos que se habían acumulado en los días anteriores. Luego tomamos café en el Club de la Prensa y visitamos la sala de prensa donde había varios conocidos: Lerer, el mexicano Pérez Turrent, los brasileños Amir Labaki, Carlos Alberto de Matos, Luis Carlos Merten y otros. Entrando en la sala con José Carlos Avellar lo intercepta un viejito para preguntarle si Glauber Rocha es el director de *Vidas secas*. Se trata de un cronista español que viene al festival por vez número 49 (solo se perdió la inauguración). Avellar le contesta con deferencia y nos cuenta que ese hombre lo ayudó mucho cuando él vino por primera vez (y Avellar debe llevar sus buenos 25 años). Luego vamos a la conferencia de prensa de Manuel Poirier, del que acabamos de descubrir que nació en Perú. Nos impresiona como un tipo sencillo, agradable, de esa gente que uno querría invitar a la casa y que sabe muy bien lo que hace.

A la tarde, función especial fuera de competencia de *Viagem ao principio do mundo* de Manoel de Oliveira con la sala semivacía y la presencia del director de 89 años que fue saludado con una ovación.

Viagem ao principio do mundo *de Manoel de Oliveira*

Oliveira nos tenía acostumbrados a un cine brillante y hermético, misterioso y arduo. Esta es una película diferente: franca, personal, próxima. En una pausa del rodaje, un director de cine y sus actores pasean en auto por tierras relacionadas con la infancia del director mientras buscan la casa del padre del actor, que abandonó ese rincón portugués para terminar viviendo en Francia y educando a sus hijos allí. El director lo interpreta Marcello Mastroianni en la que sería su última película, lo que le da al film un contenido emotivo muy grande, especialmente porque Mastroianni hace de un hombre viejo y fatigado. Pero ese hombre es Oliveira: tiene su sombrero, su bastón y hasta sus gestos de jovialidad juguetona. Más que una actuación es casi una imitación, pero una imitación de una inteligencia y un cariño enormes. Mientras el director hilvana fluidamente sus recuerdos, el actor está urgido por llenar un hueco en el pasado. La actriz, entre tanto, se dedica a coquetearle y hostigar al viejo. La primera parte de la película está compuesta por movimientos de cámara de gran belleza y el tiempo se desliza con una serenidad penetrante. Los recuerdos que Oliveira pone en boca de Mastroianni lo pintan como un niño acomodado y un joven conservador, al abrigo de las violencias del mundo. El tono tiene una ternura y una lucidez pocas veces alcanzadas en el cine. Es la obra de un viejo sabio que no solo domina todos los recursos del cine sino la capacidad de mirar hacia el pasado como quien describe un paisaje. Hacia el final es el actor interpretado por Jean-Yves Gautier el que se enfrenta con el pasado de su padre, al encontrarse con su tía campesina que no puede entender cómo el hombre no habla la misma lengua que ella. Y ahí surge otra historia de la misma tierra, la del pueblo abandonado primero por el hombre en busca de aventuras al otro lado de la montaña y luego despoblado por las guerras hasta convertir a ese campesinado árido y arcaico de la montaña en una especie en extinción de la que la tía y su marido son los últimos representantes. Ignoramos si los distribuidores argentinos presentes en Cannes compraron esta película para estrenar en Buenos Aires. Sería una lástima que no lo hayan hecho.

Abel Ferrara

Volvemos a nuestra nueva morada y tomamos posesión de nuestro coqueto departamento de dos ambientes al que Mme. Antadze ha equipado abundantemente con provisiones para el desayuno. Contentos con el nuevo refugio, nos encaminamos a una nueva dependencia del Palacio: el lugar donde se entregan las entradas para las funciones a las que no podemos acceder directamente. El objetivo es la función de trasnoche de *The Blackout* de Abel Ferrara, presentada fuera de competencia. Conseguimos las entradas (la última vez que lograríamos conseguir entradas allí). Previamente, había tenido lugar la conferencia de prensa de Ferrara con su elenco: Claudia Schiffer, Dennis Hopper, Matthew Modine y Béatrice Dalle, que vimos por el circuito cerrado de televisión. Mientras en la conferencia de Poirier sobraban lugares, aquí la sala estaba repleta y muchos quedamos afuera: el circo había llegado a la ciudad. Ferrara, con la apariencia de estar totalmente borracho, seguía tomando cerveza y exhibiendo una sonrisa canchera haciendo gala de sus dientes podridos y su status de reventado oficial mientras que los periodistas dirigían un sinnúmero de preguntas estúpidas a Claudia Schiffer, que derrochaba prolijidad y buena salud. Dalle se asociaba más bien a Ferrara y Hopper lucía imperturbable y sonriente. Ferrara representa un curioso estereotipo: el del reventado en limousine, rodeado de bellas mujeres y participando de su estatuto de estrella. Después de enhebrar un discurso cinematográfico que gira alrededor del pecado y la redención, Ferrara parece dedicarse ahora a disfrutar cínicamente de su imagen de provocador con carnet. Esta conferencia es una de las imágenes más desagradables que nos quedan de Cannes. Así que con indisimulado rencor queríamos ir a ver *The Blackout* para comprobar que era una basura. Pero no pudo ser. Las entradas decían: *Tenue de soirée*, o sea, moñito y traje negro o smoking para el caballero, y vestido de fiesta para la dama. Por ser una trasnoche, parece que se aceptaba un simple saco y corbata, pero el cansancio y la incertidumbre nos hicieron optar por *Kini and Adams* en la sala Bazin.

Kini and Adams, del cineasta de Burkina Faso Idrissa Ouedraogo, es una película fallida pero interesante. Dos amigos de una población campesina del Sur de Africa sueñan con revivir un viejo automóvil para probar suerte en la ciudad como taxistas. Uno de ellos es inteligente, tiene una familia y es más sólido que el otro, bastante tarambana. Una empresa de construcción llega al pueblo

Kini & Adams ***de Idrissa Ouedraogo***

y Kini empieza a hacer carrera, abandonando a Adams, que encima se mete con una prostituta ambiciosa e intrigante. La película tiene un tono de comedia con chistes típicamente regionales pero de resonancia universal y los conflictos entre el campo y la ciudad, los hombres y las mujeres, el progreso personal y la solidaridad son una versión regional de las cuestiones del mundo. Ouedraogo es fino para los detalles psicológicos, enérgico para contar pero la película tiene demasiados problemas: actores que huelen demasiado a televisión, trampas narrativas y, para colmo, un final trágico al que sucede una imagen postal de los dos amigos que simultánemente convocan las pesadillas del machismo y la cursilería, cuando la construcción del film había sido mucho más matizada. Los expertos en cine africano nos dicen que en esa región la ciudad es simplemente el universo blanco del colonizador y que el subrayado de la amistad entre esos dos hombres negros es una alusión a la independencia cultural. Al parecer, Ouedraogo, nacido en 1954, ha hecho cosas mejores.

Sábado 10 de mayo

Q. se levanta temprano para la función de las 8.30 mientras F. se toma un descanso. Esto se repetirá un par de veces más. El resultado es que Q. afirmará orgulloso que fue a todas las películas que pudo y F. retrucará que ella nunca se quedaba dormida en el cine. A las ocho y media dan *The Brave*, primera película de Johnny Depp, que será asesinada por la prensa al punto que se hablaba de que Depp estaba haciendo ya un nuevo montaje.

No es para tanto. Veamos: el actor Depp se levanta a la mañana en una villa miseria. La vincha nos indica que se trata de un indio. Rodeado de basura, toma un ómnibus destartalado y se dirige a la ciudad. Allí, en un edificio aparentemente abandonado, va a pedir trabajo. Lo recibe un individuo que el film utiliza para contarnos que Depp es alcohólico, ha estado preso varias veces, tiene una familia y ningún futuro. De allí pasamos a otro cuarto en el que aparece Marlon Brando en silla de ruedas y le propone dejarse

The Brave ***de Johnny Depp***

torturar hasta la muerte a cambio de 50.000 dólares que cobrará su familia. Brando hace un discurso a lo Brando (pero sin las payasadas de *La isla del Dr. Moreau*), le da un adelanto y le dice que vuelva en una semana. La película cuenta la historia de esa semana en la vida de Johnny Depp, indio y mártir. *The Brave* parece una secuela de *Dead Man* de Jarmusch en la que Depp parece haberse interesado en el asunto de los indios espiritualizados. Pero también parece una secuela de *One-Eyed Jacks*, el único film de Marlon Brando como director, en el que se hacía torturar de lo lindo por Karl Malden. Con lo cual parece haberse creado una dinastía de actores que como directores dan rienda suelta a su masoquismo. Brando no filmó más y lo mismo puede ocurrirle a Depp, so pena de perder también la pinta para caer en la obesidad. La película es simplona, carga con una mística de héroe y mártir adolescente que en su época no se le reprochaba a Hermann Hesse, pero absolutamente inofensiva. El de Depp, que lucía en la conferencia de prensa como un niño engominado para ir a misa, es un fracaso simpático.

Q. y F. se encuentran en el Club de la Prensa para estudiar el fixture y descubrir que hay una función de prensa de dos capítulos inéditos de las *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard. Y este es uno de los problemas de Cannes: que hay de todo, hasta películas de Godard y Godard mismo, pero que hay que dedicarle el mismo tiempo que a *The Brave*. Algunos críticos fueron a ver las tres funciones porque las *Histoire(s) du cinéma* plantean problemas singulares. El primero es que no existen, es decir, no existen como películas: se trata de videos que usan material fílmico por el que no se han pagado los derechos, lo que restringe su visión a algunos festivales y a emisiones por televisión en ciertos países. Por lo tanto, circulan en forma clandestina las versiones grabadas de la televisión y no se sabe si los problemas se solucionarán alguna vez. En segundo lugar, es muy difícil entender lo que habla Godard, en parte porque la banda de sonido tiene muchos niveles y en parte porque tiene una dicción rara que incluso provoca burlas e imitaciones. En tercer lugar, porque es una obra de una ambición y un alcance que supera largamente a las películas normales y se ha convertido en un objeto de estudio y de culto. La película de Godard no figura en el catálogo del festival (como si se exhibiera clandestinamente) y su pressbook es un extracto del número 21 de la revista *Trafic* con textos de Jonathan Rosembaum y Hollis Frampton. Intentaremos de todos modos dar cuenta de fragmentos de lo que vimos.

Uno de los capítulos habla de Hitchcock y de él dicen los clásicos títulos godardianos que junto con Dreyer "es el único cineasta" [imágenes] "que supo filmar" [imágenes] "un milagro". Las imágenes son de *Ordet* y de *El hombre equivocado*. Uno se pregunta, a pesar de los ríos de tinta que ya se escribieron y se escribirán, qué importancia puede tener esto. Y arriesga que los aforismos de Godard, tanto los cinematográficos como los orales o escritos, son parte de un nuevo género artístico, que es el relato multidisciplinario. "Una sola historia", "todas las historias", dice Godard como para marcar que se ha propuesto no hacer una historia del cine (al estilo de Sadoul o de los escolares capítulos de Scorsese), sino establecer que el cine tiene un lugar en la historia del arte y del siglo, que se integra con ellas y que es inseparable. No se trata en esta empresa de ubicar cada cosa en su lugar en una estantería cinéfila o erudita sino de conseguir una fluidez del discurso que no salga nunca de los términos del arte. Pero volviendo al sentido de ciertas frases, está claro que Godard habla en serio: "Hitchcock era un poeta", le contesta a Jonathan Rosembaum, "el público estaba bajo control de la poesía. Y Hitchcock era un poeta a escala universal, contrariamente a Rilke. Fue el único poeta maldito que tuvo un éxito inmenso, lo que no fue el caso de Rilke ni de Rimbaud". Para tomar otro ejemplo, el otro capítulo exhibido es un homenaje al neorrealismo italiano de una emoción que tiene pocos antecedentes en toda la obra cinematográfica de Godard. Sobre un fondo de imágenes de las películas de ese período se escucha una larga canción de Richard Cocciante que elogia la lengua italiana. Godard aclara con precisión el sentido de su homenaje, retomando una idea que ya le expresara a Serge Daney: que hacia el fin de la guerra Italia, pese

Jean-Luc Godard

a haber perdido su identidad, la recuperó haciendo un cine de resistencia mientras los franceses hacían films de prisioneros, los americanos films publicitarios y los rusos films de propaganda. Y los ingleses: "lo que siempre hicieron con el cine: nada". Este discurso que incluye como vemos hasta la broma y que se apoya en imágenes y sonidos fascinantes es único y estructuralmente infinito. Rosembaum compara las *Histoire(s) du cinéma* con *Finnegan's Wake* de Joyce, lo que acaso sea un tanto académico. Más bien lo que Godard ha encontrado es el verdadero cine narrativo, el viejo deseo de Orson Welles.

Después de esto se inició un día surrealista. Nos encontramos con Lerer que nos informa que había un almuerzo organizado por el stand argentino, al que estaban invitados todos los compatriotas presentes. Estos eran: la delegación de Agresti, unos cuantos distribuidores, la plana mayor del Festival de Mar del Plata, los periodistas mencionados, más Luis Pedro Toni, Carlos Morelli y la actriz Esther Goris. Nos sentamos con Lerer en una mesa y en seguida, ante nuestro estupor, se sientan con nosotros Julio Márbiz acompañado de Liz Ferran y Goris. La comida fue buena y el diálogo de circunstancia. Pero había otro personaje en la mesa, el inefable Eduardo Montes Bradley, director de *El sekuestro*, que inicia su conversación con nosotros protestando contra el imbécil del *Clarín* que masacró su película. El imbécil en cuestión es Diego Lerer que por lo bajo nos susurra que no pronunciemos su nombre. Al rato Lerer se retira y entablamos una animada conversación con Bradley que nos cuenta que siempre viene a Cannes, que hace mucho tiempo que está en el mundo del cine, que dirigió a Margaux Hemingway en su última película y a Frederic Forrest, que se va a pensar al lago de Como, que detesta el bar Ramos y las bebidas baratas. Al rato nos propone acompañarlo a un lugar que se llama *Le 7ème étage, la terraza del joven cine y del cine independiente* que queda en la terraza del séptimo piso del Hotel Martinez. Allí vamos para encontrarnos con un lugar alucinante, con una hermosa vista de la Costa Azul y en el que ocurren cosas como las siguientes: los socios reciben masajes de los más famosos fisioterapeutas de París, reciben smokings o vestidos arreglados a medida para concurrir a las funciones de gala o a las fiestas, se cortan el pelo, todo esto mientras comen y beben copiosamente y todo gratis. Bradley nos presenta a un tal Pascal Pérez, uno de los responsables, que a su vez nos presenta al webmaster que dirige un site en Internet que presta un servicio de fotos exclusivas (este es un servicio comercial). A Bradley se le ocurre que nosotros podríamos organizar algo parecido en Mar del Plata 97 y nos arregla un almuerzo para el día siguiente con Pascal. Este nos dice que pasemos por la recepción para hacernos socios. Nuestra situación es la siguiente: estamos en la terraza del Martinez en una tarde espléndida de sol rodeados por el jet set juvenil de Cannes mientras Godard está empezando su conferencia de prensa. Bradley parte a trabajar en la empresa de producción que lo ha traído a Cannes después de haber exclamado a cada rato "Esto es vida". Nosotros nos quedamos cinco minutos esperando a la secretaria por la credencial, nos cruzamos con Manuel Poirier y sus actores a quienes aprovechamos para felicitar, nos despertamos y salimos corriendo hacia la conferencia de Godard a la que llegamos tarde y no podemos entrar. Pero por suerte, pudimos ver algo así como media hora por televisión. Godard ha adoptado el tono y el estilo del sabio. Habla pausada y afablemente, lee citas que trae escritas en papeles, contesta a los inteligentes con brillo y a los tontos con deferencia. Se lo siente a gusto aunque está muy abrigado en un día de calor. Cuando la conferencia termina esperamos a la salida. F. logra sacarle dos fotos pese a los manotazos con los que la apartan los guardaespaldas del Festival que se comportan como si Godard fuera a sufrir un atentado en cualquier momento. Hay que reconocer que no había tanta gente como para ver a Claudia Schiffer pero la diferencia no era muy grande. Godard es parte del glamour de Cannes.

A las ocho es la función de prensa de la película de Wenders, *The End of Violence*. Descubrimos las limitaciones de nuestras credenciales azules. Después de media hora de cola nos quedamos afuera. Pero hay otra función a las diez, en una sala más chica, la André Bazin. Esta vez hacemos una hora de cola y entramos para ver el papelón del festival.

Bill Pullman en* The End of Violence *de Wim Wenders

Las primeras películas de Wenders mostraban a un director que tenía serias dificultades para expresar sus emociones, pero el dolor creado por esa dificultad era uno de los ejes de su cine. Por eso estos cronistas siempre pensaron que su gran película es *Alicia en las ciudades* (1973). Con el correr de los años, la personalidad de Wenders ha ido evolucionando en el sentido del famoso chiste del

tipo que va al psicoanalista porque se orina en la cama. El cine actual de Wenders podría resumirse en la frase: "Sigo sin poder expresar las emociones, pero ahora no me importa". Su última película parece marcar la definitiva sustitución de todo lo humano por la autocomplacencia y la tecnología. La regresión de Wenders lo ha llevado al estado de caricatura: *The End of Violence* parece la obra de un chico rico al que le gusta jugar con los chiches electrónicos. Y también, la de un director de cine que solo intenta expresar el placer que le produce su lugar entre los famosos y acomodados, lugar que celebra con bromas autorreferentes y apenas intenta disfrazar con solemnidades discursivas. Wenders incluso parece comprender que sus películas ya no pueden tener consistencia y, por eso, insiste deliberadamente en perder continuamente el tono para ocultar, mediante la dispersión y el guiño, que lo suyo ya no es una película, y transformarla así en un producto con aspiraciones de chic ambientado en la cultura de Hollywood.

Domingo 11 de mayo
No hay función oficial a la mañana. No sabemos si es para permitirles a los festivaleros concurrir a misa. Llueve en Cannes. Llega Chirac, granaderos y policías por todas partes. Un poco perdidos, optamos por la función de prensa de *Mrs. Brown* del inglés John Madden, que parece hecha para ratificar los dichos de Godard sobre el cine inglés.

Mrs. Brown es la historia del palafrenero de la reina Victoria que se transforma en su mano derecha, su amigo y en un maniático de la seguridad de la reina. Podría llamarse *Oda al guardaespaldas* o *En el siglo pasado había mujeres tan valiosas como Margaret Thatcher*. Esta fábula de una increíble ñoñez omite toda referencia histórica interesante, toda alusión a una relación sexual entre los protagonistas y a todo cuanto pueda ser crítico para mayor gloria del imperio británico.

A esta altura cunde entre los veteranos la idea de que la selección oficial de este año es lamentable, idea que será sostenida por muchos hasta el final. Los más optimistas insisten en que, sin embargo, se llegarán a ver cuatro o cinco buenas películas. Hasta ahora, nuestra cuenta personal es tres buenas (Poirier, Oliveira y Godard) pero es cierto que la de Wenders es para desmoralizar a cualquiera y *Mrs. Brown* tampoco mejoró nuestro ánimo. El ánimo sufrirá en los próximos días variantes bruscas e inexplicables. Habiendo aprendido la lección sobre la función de prensa de las ocho, nos plantamos una hora antes para ver *La anguila* de Shohei Imamura, ganador de la Palma de Oro en 1983 con *La balada de Narayama*. Entramos por primera vez en el teatro Debussy, donde comprobamos que está pensado para conciertos y desde las puntas no se ve ni medio. *La anguila* nos devuelve el buen humor.

Basta ver dos planos de la película de Imamura para darse cuenta de que se trata de un director consumado, de alguien que no tiene nada que envidiarle a un Kurosawa (autor de la historia original de *La anguila*). La película cuenta la historia de un hombre que asesina a su mujer a cuchilladas al encontrarla con un amante. El tipo se entrega, va preso y cuando sale se establece como peluquero y tiene como mejor amiga a una anguila. Los temas de la película son dos: la pesca, gran pasión del protagonista, y su educación sentimental que le devuelve la confianza en las mujeres. A contramano de muchas películas que empiezan en tono de comedia y desembocan en la tragedia, esta recorre el sorprendente camino contrario (nos cuesta encontrar un antecedente) hasta llegar a la escena de una pelea en un bar que recuerda a John Ford. Alguien nos comenta que un japonés, preguntado por qué Imamura no filmaba hace ocho años, respondió: "Claro que filmó. Estuvo haciendo *La anguila*". Todavía quedan maestros japoneses.

La anguila *de Shohei Imamura*

Cena en una pizzería gigantesca con Avellar, la mexicana Lucy Virgen, el americano/salvadoreño Dennis Delaroca y el sorprendente Jean-Pierre García, director del Festival de Amiens. La mayor parte de la conversación gira en torno al cine africano del que García es un especialista y Avellar conoce mucho. Se disecciona la película de Ouedraogo y se la compara con una película de Gaston Kaboré exhibida en la *Quincena de los realizadores*, que nosotros no vimos. Escuchamos una clase sobre la especificidad del cine africano, sus diferentes modalidades regionales y el uso particular del lenguaje cinematográfico en los distintos realizadores. Un tema subyace siempre a la discusión: en qué medida un estilo europeo de narración aparta al cine africano de sus vertientes más originales. Muchas gracias.

Lunes 12 de mayo
Por segunda vez, F. se queda durmiendo y Q. madruga para ver *The Ice Storm* de Ang Lee, basada en una novela de Rick Moody que cuenta la vida americana en los 70.

Ang Lee y Sigourney Weaver en el set de *The Ice Storm*

Después del éxito de *Sensatez y sentimientos*, Ang Lee debe haber puesto un aviso en el diario diciendo: "Adapto lo que me traigan". Seguramente, después de descartar cosas como el *Martín Fierro* y la guía de teléfonos, optó por este trabajito fácil en el que demuestra una vez más que es el director más prolijo y menos estridente que se pueda encontrar en el cine americano. Acá se trata de la dificultad afectiva y las patéticas actividades sexuales de los integrantes de dos familias de Connecticut en la época de Nixon. El mayor problema que tiene el film es que no puede dejar de subrayar que las actividades sexuales están conectadas con la soledad afectiva, ni de terminar exaltando a la familia unida tras haberla castigado con una muerte (filmada con lucecitas de colores, en una de las estetizaciones más aberrantes que recordemos últimamente). Otra película sobre los seres pequeños, pequeños, de la pequeña burguesía americana a los que simultáneamente se mira con desdén y se intenta revestir de una humanidad que la película misma les niega.

Un poco tarde, descubrimos las proyecciones del mercado. Nos damos cuenta de que allí mismo en el Palacio hay unos veinte

microcines a los que hay que agregar los multicines de la ciudad y una oferta amplia. Motivados por la conversación de la cena anterior, empezamos por una película africana para niños en la que aguantamos una media hora. Pero de allí saltamos a una versión de *El castillo* de Kafka realizada para la televisión por el austríaco Michael Haneke que terminaría siendo nuestro héroe del festival. Más que una adaptación se trata de una transcripción: solo se usan los textos originales y la película se interrumpe con la misma brusquedad que el libro: una voz en off dice "Hasta aquí llega *El castillo* de Franz Kafka". A pesar de todo lo que se dice en contra de las versiones de textos literarios, el rigor de Haneke logra que la visión de la película produzca perturbaciones similares a la lectura de Kafka. No se trata de ilustrar escenas de la novela sino de mantener, a pesar de los actores y los decorados, la ambigüedad y la abstracción del libro original. Después de dos horas de placer nos metimos en el cine de al lado donde daban *El destino* de Youssef Chahine, que en realidad se trataba de una de las películas en competencia. Vimos los 45 minutos finales de un cuento filmado a la peor manera hollywoodense con actores increíblemente blandos (el protagonista se parecía a Raúl Rossi), que intentaba ser una biografía del filósofo Averroes y una parábola en contra del fundamentalismo islámico. Esta película pueril y extremadamente convencional recibió un premio especial del jurado y su director fue tratado como un gran maestro. Dicen que Chahine conoció épocas mejores pero lo que vimos de él solo permite explicar tanto elogio malgastado como el resultado de una operación política del gobierno francés. Saliendo del sobrevalorado Chahine, llegamos cuando ya había empezado *Madre e hijo* del ruso Alexander Sokurov. Entramos en la sala y las imágenes nos cortaron el aliento. Planos casi inmóviles donde al cabo de un tiempo se descubre que hay algo que se está moviendo, un tren a la distancia, las hojas de un árbol. Solo dos personajes, casi sin diálogos, una película pictórica, experimental cargada de una emoción sobrecogedora. Cuando se prenden las luces, mientras nos reponemos de una experiencia irrepetible (nunca veremos otra vez por primera vez una película de Sokurov), nos encontramos con Nicolás Sarquís, que comparte nuestro entusiasmo por el film y nos cuenta que, seguramente, *Madre e hijo* se verá en el Festival de Mar del Plata. Hora de la hora de cola y hora del bodrio diario: *La femme défendue* de Philippe Harel (no confundir con el gran Philippe Garrel).

La femme défendue *de Philippe Harel*

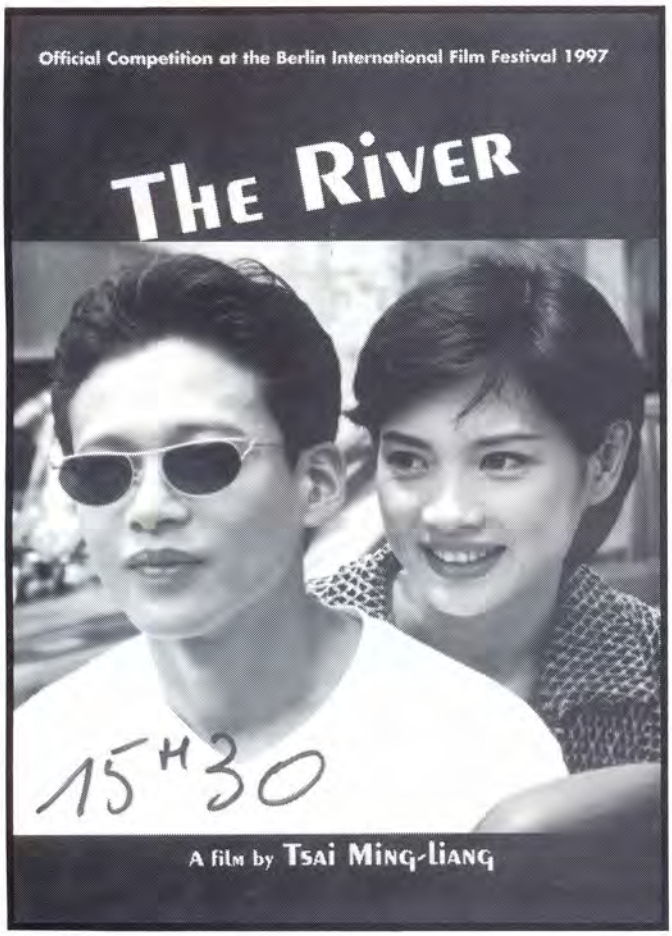
Uno de los fracasos estéticos que todas las enciclopedias de cine señalan es *La dama del lago*, rodada en 1946 por Robert Montgomery sobre la novela de Chandler y en la que el detective es sustituido por la cámara. Después de esta película nadie intentó otro ejercicio de cámara subjetiva semejante. Hasta que apareció Philippe Harel y en un gesto de falso ingenio vuelve a repetir la misma idea para encontrarse con los mismos problemas y sin ninguna solución: el abuso de la sustitución de la mirada humana por la de la cámara es inevitablemente forzado, molesto y solo genera la conciencia permanente de la arbitrariedad del dispositivo. Para colmo, la historia de Harel linda con lo insoportable. El narrador/cámara, que está siempre en la escena pero solo aparece reflejado un par de veces, es un imbécil, casado y de 39 años que seduce a una joven de 22. Ella (Isabelle Carré) es lo suficientemente linda como para atraer la mirada de cualquier cámara subjetiva o no, pero los textos que Harel pone en boca del narrador (él mismo) son de una banalidad y una falta de toda dimensión humana escalofriantes. Lejos de advertirlo, Harel los multiplica en su cursilería hasta desembocar en el poema de amor lamentable que cierra el film. Esta mezcla de Lelouch con Robert Montgomery es definitivamente indigesta. Otra historia de pequeños, pequeños inflada hasta la grandilocuencia.

Love and Death on Long Island *de Richard Kwietniowski*

Casi sin respirar, buscamos la revancha en *Love and Death on Long Island*, ópera prima de Richard Kwietniowski de la sección *Un certain regard*. Sentados en el cine mientras esperábamos que comenzara la función, escuchamos alaridos en la platea. Miramos a nuestro alrededor sin darnos cuenta de lo que pasa y alguien nos dice que estaba en la sala un nombre que no entendemos. Nos damos vuelta y vemos a John Hurt, pero advertimos que los alaridos no son por él sino por un joven rubio de barba. Se trata del ídolo juvenil Jason Priestley al que nunca hemos oído nombrar pero que la platea conoce ampliamente. La película trata de algo parecido: John Hurt es un anticuado escritor inglés que no conoce ni siquiera la televisión, pero que se enamora perdidamente de una imagen del ídolo teenager Priestley, al punto de cruzar el océano para conocerlo personalmente. Es una comedia inteligente y graciosa que su director describe como una versión ligera de *Muerte en Venecia*. Hurt se luce en un papel en el que el espectador está permanentemente abrumado por la vergüenza ajena. Y Priestley hace de Priestley, lo que explica cierta actitud de vergüenza propia que exhibía el actor en la realidad. El día termina con un balance favorable.

Martes 13 de mayo

F. se ratea de nuevo y Q. ve una hora de *La tregua* de Francesco Rosi, probablemente la peor película de la sección competitiva. Basada en Primo Levi, el gran testigo de los campos de concentración y sus secuelas, empieza con Turturro y otra gente doblada al italiano a la salida de Auschwitz gritando: "Somos libres, somos libres". Con esa escena uno debería tener bastante. Especie de representación escolar edificante, discursiva y en el fondo altamente irrespetuosa, *La tregua* es el ejemplo perfecto de película que no debería filmarse sin que el director tenga conciencia de que el horror no es representable con la maquinaria del cine comercial. *Libération* titulará al día siguiente: "Rosi traiciona a Levi" y anotará "Pocas veces se ha alcanzado un grado semejante de imbecilidad". La selección oficial toca fondo. En un súbito arranque de inspiración Q. abandona los títeres de Rosi y corre hacia una función del mercado en la que se proyecta *The River* del taiwanés Tsai Ming-Liang, que ganó el Oso de Plata en Berlín, a la que el cronista terminó describiendo como la gran obra maestra que vio en el festival. El film empieza con la participación de un adolescente como doble en una película y un posterior y breve coito con una bonita chica. Parece que estamos ante una película de aventuras juveniles aunque la estética de Tsai parece demasiado sofisticada para eso. Al volver a su casa, el protagonista se cae de la moto, se tuerce el cuello y la película se vuelve una pesadilla pautada por el dolor físico de esa contractura.



The River ***de Tsai Ming-Liang***

Poco a poco nos enteramos de que el padre es gay y vemos una larga escena de sexo en un sauna de hombres, mientras descubrimos también que la casa de la familia tiene unas goteras monstruosas y la madre un amante que es productor de films pornográficos que ella mira todo el tiempo. Los intentos infructuosos (que recuerdan a los de *Caro diario* de Moretti) de curar la contractura llevan finalmente a padre e hijo a otra ciudad donde los dos terminan coincidiendo en un sauna gay y, sin reconocerse, practican un incesto, mientras la casa termina de inundarse. Pocas películas en la historia del cine transmiten semejante sensación de malestar físico, de incomunicación, de laconismo, de inadecuación del mundo. Tsai Ming-Liang, autor de *Rebels of a Neon God* y *Vive l'amour*, es uno de los directores más prometedores del cine actual.

Q. no tiene tiempo de comunicarle a F. su entusiasmo por *The River*, porque ya empieza a tres cuadras del Palacio *Marion*, la película anterior de Manuel Poirier que ratifica lo que habíamos visto en *Western*. Es la historia de un matrimonio proletario con cuatro hijos que vive cerca de una residencia de fin de semana de un matrimonio burgués parisino que no puede tener hijos. La mujer rica se encariña con Marion, una de las hijas de los pobres, e intenta sutilmente comprársela. Sobre esta historia mínima, Poirier describe con una precisión quirúrgica la vida social francesa y sus ambientes. Poirier representa decididamente un tipo de cine del que su país se aleja día a día: el que sigue creyendo en el valor de verdad de las imágenes y en la posibilidad de retratar el afecto como núcleo de la empresa cinematográfica, sin trampear ni caer en el sentimentalismo. Poirier parece decirles a la mayoría de los directores actuales, perdidos en el truco y la grandilocuencia, que un cine sin amaneramiento es una alternativa a seguir.

Manuel Poirier

La sesión de la tarde se completa con dos óperas primas brasileñas. La primera es *Os matadores* de Beto Brant, una historia de matones en la frontera paraguaya filmada con una precisión que nada les envidia a sus equivalentes americanos y con color local propio aunque sin un vuelo que la saque de los estándares del género. *Un cielo de estrellas*, de la realizadora Tata Amaral, es una película llamativa. Tras un video que muestra la dureza de San Pablo, la cámara se interna en un departamento y narra lo que parece una pelea de pareja costumbrista. De pronto, el clima se enrarece, el novio le pega un trompada memorable a la suegra y la película entra en una espiral de violencia casi insoportable. De una sequedad admirable, el film muestra el trasfondo de la metrópolis paulista y deja huellas en el cuerpo. Las dos películas insinúan que hay una estética furiosa de la modernidad urbana instalada entre los nuevos realizadores brasileños.

Un cielo de estrellas ***de Tata Amaral***

Cola y función de prensa de *The Well*, película australiana de Samantha Lang que nada parece tener que ver con su homónimo Fritz. Q., después de ver quince minutos, decide que es un buen momento para la siesta. Es la historia de dos mujeres, una solterona y renga y otra joven, loca y mala que matan a un desconocido en un accidente y lo tiran a un pozo. Empiezan alucinaciones, trampas, música de ópera y cuantas ideas irrelevantes se cruzaron en la mente de la señora Lang, que en este thriller psicológico-esteticista demuestra solo que la selección de Cannes necesitaba de una directora mujer y de un film australiano. Amir Labaki definió *The Well* como "Stephen King filmado por Jane Campion".

A la salida, Avellar nos invita a acompañarlo a un cóctel del Festival de San Sebastián, en el que hay muchos españoles comiendo jamón. Solo logramos conversar con una abogada americana especializada en contratos cinematográficos. Cuando ya sabíamos hasta cuántas páginas tienen los contratos que firma Travolta, nos retiramos hacia otro restaurante vietnamita donde no había que pelearse a codazos por el arroz.

Miércoles 14 de mayo

Cumpleaños de nuestra amiga y correctora Gabriela Ventureira. ¡Felicidades!

A las 8.30 dan *L. A. Confidential*, thriller de Curtis Hanson, autor de obras tan valiosas como *La mano que mece la cuna* y *Río salvaje*. Buena oportunidad para dormir. Pero a las 11 es la función de prensa de *Funny Games* de Michael Haneke, que resulta nuestra Palma de Oro personal (ver pág. 44). Almorzamos con Peter Marai, argentino residente en Los Angeles, al que conocimos en Mar del Plata porque estaba a cargo de la delegación norteamericana. Después del postre intentamos ver en el mercado *Happy Together* de Wong Kar-Wai para adelantar trabajo pero hay un gentío imposible y nos conformamos con una película irlandesa, que resulta una de delincuentes menores de la que no podemos entender una sola palabra (las funciones del mercado son en inglés sin subtítulos o con subtítulos en inglés, mientras que las funciones oficiales de prensa son siempre con subtítulos en francés o en inglés y con traducción simultánea al español, al alemán y no sabemos a qué otros). La película parecía simpática y nos gustaría recordar el nombre. A la noche estamos invitados por Agresti a la cena de *Un certain regard* en el Carlton. F. va a vestirse para la ocasión con el fin de reencontrarse con el fantasma de Cary Grant. Q., que previsoramente ha traído su corbata, se encamina a ver *The Sweet Hereafter* de Atom Egoyan.

The Sweet Hereafter ***de Atom Egoyan***

A la salida de la película de Wenders dos críticos americanos conversaban entre sí y escuchamos al pasar la frase: "Everybody is trying to do Egoyan these days". Tal vez una crítica de *The Sweet Hereafter* debería terminar aquí. Egoyan es el nombre hot de este año. Reúne todas las características que en años anteriores se reconocían en los Coen, Lynch, Jarmusch, Tarantino. Es joven, es "artístico", es sofisticado, es nuevo. En esta película, Egoyan consolida lo que se podría llamar un estilo que ya se insinuaba en *Exótica*. Imágenes extraordinariamente cuidadas, una narrativa coral, una trama intrincada con claves psicológicas y un tema recurrente: la relación del padre con la hija. La película guarda cierta curiosa relación con la de Ang Lee: hay una novela de por medio (esta es de Russel Banks) centrada en un accidente, hay nieve (¿ecos del éxito de *Fargo* el año pasado, imágenes que se pegan?), hay familias americanas con hijos adolescentes que sufren por su soledad. La diferencia con el film de Lee es que la textura es más intrincada, tanto la del argumento como la de la forma. Pero también la película se parece un poco a la de Wenders: hay gente que recita poesías, hay planos primorosos. Egoyan sabe usar el color, sabe componer el cuadro como pocos y sabe hacer que sus películas tengan un aire de museo de arte moderno, aunque se acerca paulatinamente a un cine masivo. Su problema, o mejor dicho el problema que tenemos con él, es que Egoyan parece ser el típico ejemplo de un arte del bordado y de la sutileza que está acompañado por una visión muy pobre del mundo. Su minimalismo temático resulta más que una elección estética: es la concentración en problemas que solo parecen importantes desde un horizonte de buena conciencia, moralismo y reducción del mundo a la idea muy americana del trauma psicológico, de la catástrofe individual. Presumimos que el cine de Egoyan ejerce una de las peores influencias sobre la crítica: tiene un efecto intimidatorio que hace que se lo celebre por defecto, sin encontrarle placer alguno. Pero hay algo peor. *The Sweet Hereafter* gira alrededor del accidente de un ómnibus escolar que termina con la muerte de varios chicos. El accidente termina con un plano general que muestra al ómnibus que se ha desbarrancado hundiéndose en el hielo. Una película convencional hubiera mostrado gritos de horror, cabezas ensangrentadas, imágenes de pánico. Egoyan es elegante. Prescinde de esa imaginería barata y previsible. Pero su toma blanca, bonita no deja de ser ligeramente obscena. Igual *The Sweet Hereafter* merece ser vista otra vez.

Pino Solanas y Carlos Roffé

Hora de la cena. F. y Q. quedan en encontrarse. F. acude al bar "Grand Bleu". Q., al "Blue Bar" que queda a una cuadra de distancia. Se esperan durante una hora. Finalmente Q. abandona y cuando vuelve resignado se encuentra con F. Felicidad y llegada tarde al Carlton. Pero ahí están las invitaciones esperándonos y llegamos a la mesa de Agresti en la que se encuentran Carlos Roffé, Marie (la asistente de Agresti) y su marido, Pablo Visznia (el segundo abogado dedicado al cine que conocemos en dos días), Pino Solanas y una rubia alta que dice ser actriz y forma parte de una tribu legendaria en el festival. Pero detengámonos en Pino Solanas: es el único argentino que ganó un premio en Cannes. En realidad, ganó dos: a la mejor dirección por *Sur* en 1988 y el premio de la Comisión Superior Técnica por *El viaje* en 1992. Durante la comida Solanas afirma que si el Instituto de Cine se hubiera movido bien, el film de Agresti hubiera estado en competencia. Le decimos incrédulos que no. Pero revisando el CD ROM del festival editado por la revista *Télérama*, encontramos que desde el 85 hasta el 89 hubo siempre una película de un director argentino en la selección oficial: una que abrió el festival (*Gringo viejo* de Luis Puenzo), otra en *Un certain regard* (*Sofía* de Alejandro Doria) y tres en competencia (*La historia oficial* de Puenzo, *Pobre mariposa* de Raúl de la Torre y *Sur* de Solanas). Mientras que en los años siguientes solo Agresti y Solanas estuvieron en Cannes, aunque Agresti con dos producciones holandesas. Con lo que una nueva perspectiva se abre, de paso, para analizar cómo llegan las películas a integrar la selección oficial a menos que los criterios de selección de los 80 sean muy distintos de los de los 90. Y ahora volvamos a la rubia. En la mesa contigua se encuentran John Hurt, Liv Ullmann y Paul Sorvino. Hacia los postres Sorvino se viene al humo y encara a la rubia. Agresti se interpone y le dice: "Te doy la rubia si vos entregás a tu hija", y Sorvino contesta: "Eso lo tenés que arreglar con Tarantino". Este ha sido nuestro modesto aporte a la crónica social de Cannes.

Jueves 15 de mayo

Dan la película de Chahine a la mañana, de modo que nos tomamos otro merecido descanso. A las 11 vemos un rato de *Sunday* de Jonathan Nossiter que ganó el Festival de Sundance. Obra de teatro inglesa con intercalación de planos que intentan mostrar la vida de los homeless en Nueva York. La trama es sórdida, la filmación es torpe. Nos vamos de la sala preguntándonos qué pasa en el festival de Redford que premian

esas cosas. Alguien nos asegura después que la película mejora. Puede ser.

Safe ***de Todd Haynes***

Función del mercado. *Safe* de Todd Haynes, de 1995. Un clásico del cine off americano. Un ama de casa rica (Julianne Moore) padece una misteriosa enfermedad del tipo alérgico que la lleva a recluirse en un sanatorio tipo secta y a cargar permanentemente un tubo de oxígeno. El plano final, con la mujer totalmente desamparada, con marcas en la cara que aluden al sida frente a la imposibilidad absoluta de su marido de hacer algo por ella, y con el discurso de fondo de los terapeutas que cantan himnos a la autoestima y a la vida sana, es verdaderamente aterrador. Una película molesta, lúcida, que a diferencia de los films de Ang Lee y de Egoyan no propone soluciones fáciles ni explicaciones simplistas a los problemas difíciles y por el contrario se hace cargo de que la desintegración social requiere del esfuerzo artístico y no del discurso humanitario para poder referirse a ella. A la noche, la cara opuesta: *Assassin(s)* de Mathieu Kassovitz, un himno a la vacuidad cerebral.

La haine, primera película de este actor de 30 años, despertó en Francia una admiración tan ferviente como exagerada. Muchos afirmaron estar ante el joven maravilla. Y muchos también celebraron que tratara con crudeza la violencia de los suburbios, un tema ausente en el cine francés y que tantos réditos les daba a otras cinematografías. Esta vez la función de prensa terminó con un sostenido abucheo que según los veteranos tenía pocos precedentes. Pero aquí hubo una peculiaridad. Se silbó también en la mitad, en el momento en que Kassovitz decide incluir completa la publicidad de Nike con los jugadores de fútbol (la que termina con el gol de Cantona). Es difícil entender este momento único en la historia del cine. Los mal pensados que nunca faltan entendieron que la empresa de ropa deportiva era una de las que financiaba el film (uno de los protagonistas usa siempre una campera Nike). Pero si uno no cree que Kassovitz sea lisa y llanamente un canalla debe entender esta inclusión como una manera de mostrar la violencia de ese comercial, como ejemplo de

Assassin(s) ***de Mathieu Kassovitz***

otros. Y recordar que el que usa el buzo es un asesino juvenil, al que Kassovitz describe como influido por la violencia televisiva. En cualquier caso, el film no deja de ser una pesadilla en la que Michel Serrault —en una de las sobreactuaciones más grandes de todos los tiempos— es un asesino por contrato que inicia en la profesión a un joven de veinte años y, posteriormente, al chico del buzo. La película tiene toda la pirotecnia visual de *La haine* que hizo famoso a su director y pretende ser un mensaje contra la violencia a fuerza de abusar y regodearse con ella, con repeticiones de las escenas más sangrientas como si fueran goles. Kassovitz afirmó con orgullo a la prensa que era un moralista. Pero la imagen de este hombre iletrado de 30 años puesto en fiscal de la sociedad y en administrador de la cura para sus males es en sí un acto de violencia y debería ser una fuente de preocupación social tan importante como los delitos en los barrios. La película, además, es el himno al narcisismo y al descontrol.

Viernes 16 de mayo

Esta vez los dos cronistas madrugan para ver la película de Nick Cassavetes, *She's So Lovely*, con Sean Penn, Robin Wright Penn, John Travolta, Harry Dean Stanton y Gena Rowlands, con un guión de John Cassavetes que nunca llegó a filmar y que durante muchos años quiso dirigir Sean Penn. Nuestras expectativas eran escasas. Todo sonaba a portación ilegítima de apellido. Así lo entendió la mayoría de la prensa. Pero no nosotros, a los que nos pareció una buena película sin necesidad de condescendencias.

Se dijo de la película que Cassavetes hijo no filma como el padre. Nada más cierto. La magia del cine de John Cassavetes proviene, en buena parte, de que sus personajes no parecen construidos como el resto. Es como si se construyeran primero y adquirieran autonomía para ser filmados después. O más que filmados, digeridos, expuestos hasta la médula por la cámara. *She's So Lovely* es mucho más amable, más ligera. Pero no deja de apostar a la libertad de sus personajes, les da los derechos que el cine suele

She's So Lovely ***de Nick Cassavetes***

negarles, algo que también respeta el cine de Sean Penn: sus criaturas no son seres a medias, tienen toda la dimensión del deseo y la alegría humanos. En *She's So Lovely* los personajes son soberanos como no lo son en el último cine americano con excepciones aisladas como *Smoke*. *She's So Lovely* funciona como una refutación de las películas de Ang Lee, de Wenders, de Egoyan, de Kassovitz, que son comentarios, explicaciones permanentes sobre la conducta de la gente que muestran. Es una película sobre gente viva. No en el sentido de la imitación de algún vecino sino el de la creación que apunta a un horizonte de libertad. Si el film de Cassavetes Jr. no es perfecto, no deja de ser una película estimulante.

Alegres, nos vamos a ver la otra película de habla hispana (aparte de la de Agresti) de *Un certain regard*: se trata de *La buena estrella* del español Ricardo Franco. Notablemente, la trama se parece al film que acabamos de ver: una pareja en la que el hombre va preso y la mujer sienta cabeza con otro que le da seguridad hasta que reaparece el encerrado. Si la de Cassavetes es una comedia, esta es un drama que, sin aviso, termina en mamarracho con curas, eutanasia, enfermos de sida y otras calamidades innecesarias que arruinan una película hasta entonces correcta.

Cóctel en el stand español. Más gallegos comiendo jamón. Esta vez es al sol. El cansancio es la sensación predominante. También una vaga felicidad. Un rato más tarde es el turno de Kiarostami con *El sabor de la cereza*. A Q. le ocurre un percance: apenas se apaga la luz, se queda dormido y le sobreviene una hora y media de lucha contra el sueño en la que el sueño se impone por goleada. Pero siempre hay revancha. Resulta que el domingo, justo después de la entrega de premios, hay programada una función. La burocracia del festival tiene su costado milagroso.

No hay duda alguna de que Kiarostami es un gran cineasta. La permanente ambigüedad de sus imágenes tiene pocos antecedentes en la historia del cine (¿acaso Ozu?). Nunca se sabe exactamente lo que estamos viendo. Siempre aparece, además, la idea de que la película entra y sale de distintos modos de su propio proceso de filmación. Aquí, un hombre maduro recorre una zona rural en camioneta. Va buscando alguien para que le haga el trabajo. Solo entrada la película averiguamos que el hombre se va a suicidar y quiere que alguien tape su fosa (una situación redonda en su artificialidad). Discute sobre el suicidio (penado por las leyes islámicas), recorre el campo iraní, habla con su gente. Finalmente parece que se suicida. Nunca sabremos quién era el hombre, ni por qué obraba de esa manera. La toma siguiente muestra al equipo de filmación, con el actor incluido, y a unos soldados que hacen de extras recogiendo florcitas. O son extras disfrazados de soldados. Actores amateurs, travellings hermosos, cine en el cine, la modernidad artística que viene de un país con un alto grado de censura. Nos queda una sola duda; ¿de qué trata esta película, que puede verse también como una historia edificante?
Al ratito empieza nuestra cola para ver *Happy Together*, del

Equipo de* Happy Together *de Wong Kar-Wai

cineasta hongkongués Wong Kar-Wai, filmada durante el 96 en la Argentina. Wong es uno de los directores de moda en los últimos años, después de *Chungking Express, Fallen Angels, Ashes of Time* (la única que habíamos visto) y otras. ¿Cómo apareció en la Argentina? Porque quería filmar *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig. Wong es un amante de la literatura latinoamericana. Finalmente filmó otra cosa. Por otra parte su fotógrafo, el australiano Christopher Doyle, escribió para *Sight & Sound* un diario en el que habla pestes de la Argentina, país en el que no se puede comer, nada funciona y sus habitantes están orgullosos de ser europeos de tercera categoría. Con esta ensalada por delante, esta era una de las películas que Q. tenía más interés en ver.

Happy Together *de Wong Kar-Wai*

Filmada con el clásico estilo de Wong Kar-Wai, en el que las imágenes se aceleran y se retardan bruscamente, *Happy Together* es la historia de una pareja de gays que vienen a la Argentina para conocer el mundo y terminan separándose mientras viven y trabajan en tugurios de la Boca. Mientras la historia de amor entre chinos se desarrolla en imágenes descentradas, sucias, en el fondo se escucha a Piazzolla y un tipo que dice: "traéme una china con las tetas así de grandes" o a Tony Leung pidiendo "dos Le Mans" o a una mujer quejándose por el alquiler de la pensión. Nada de esto se traduce al francés. Solo lo que se habla en chino. Hay tangos, música de bailanta, rock, Caetano Veloso cantando "Rucucucú paloma", imágenes de un Boca-River, levantes gays en el baño de Constitución. Una alucinada reconstrucción de Buenos Aires, un poco folklórica pero con una suciedad que elude lo turístico. Y, de pronto, imágenes de las Cataratas y de Ushuaia Por lo que se lee en el diario de Doyle, lo que vemos es solo una parte de la película que debió ser. *Happy Togeher* es un vital ejercicio de cine, desprolija, querible. Una película con garra, con pasión. Y con peculiar visión del mundo de un director cuyo país va a desaparecer el próximo 1º de julio, cuando los chinos mayores pasen a controlar Hong Kong: estar sin país y estar en el otro extremo del mundo son dos caras de un único desarraigo. *Happy Together* tiene el aroma del planeta en el año 97 y la impronta de un director con talento que busca un poco con desesperación y otro poco con fiereza preservar lo humano en un entorno que se deshace. Otro antídoto para la anemia wendersiana.

Salimos del cine con la sensación de haber estado en una sala de Lavalle. Silbando un tango bajito nos vamos a comer y a la cama.

Sábado 17 de mayo

Dan *El beso de la serpiente* del fotógrafo Rousselot. Una de pelucas. Q. convence a F. de que abandone su debilidad por las películas de pelucas. Lo consigue no sin protestas con el aliciente de un par de horas más de sueño. A las 11 dan la primera película de Singapur que llega a Cannes. *12 Storeys* de Eric Khoo. Una muestra del tipo de cine asiático que tanto se acerca a lo documental y al que la programación oficial no es muy afecta. Es posible que Gilles Jacob crea más en las imágenes que en el mundo. El reglamento del festival prohíbe los documentales, o al menos dice expresamente que no existe una sección de documentales. Algo primitiva pero interesante, con las extrañas condiciones de la sociedad singapuresa expuestas en carne viva: chinos que hablan inglés, prosperidad económica con una vida

12 Storeys *de Eric Khoo*

automatizada y pueril, poca violencia pero un impresionante salvajismo en las relaciones humanas. Una mujer le dice al marido cosas que justificarían el asesinato en cualquier otra parte. Una madre le dice a su hija adoptiva gorda y fea cosas que harían del suicidio de la chica un alivio mayúsculo.
Conferencia de prensa de Wong Kar-Wai. Curiosamente, una atmósfera parecida a la que rodea a Manuel Poirier. Gente joven, seria, de buen humor, cineastas. El fotógrafo Doyle no lo deja hablar a Wong, que lo soporta con paciencia oriental. Nos anotamos para una entrevista colectiva el domingo.
Se acerca el final. La FIPRESCI entrega sus premios, en una ceremonia discreta auspiciada por una marca de champán. Premio para Manoel de Oliveira entre las películas fuera de competencia. El otro premio debe ir para un film en competencia. Gana *The Sweet Hereafter* de Egoyan. Dicen que en el jurado *Funny Games* de Haneke tenía cuatro votos, pero los otros cinco querían que ganara cualquiera menos esa. La mejor película en competencia divide a los críticos. El año pasado la FIPRESCI optó por *Secretos y mentiras* frente a *Contra viento y marea*. Ahora se repite la actitud conservadora, academicista, ciega en definitiva a lo que hace avanzar el cine, a lo que lo pone en cuestión. Tomamos champán y nos vamos a ver la última de Eastwood, que no compite y cerrará el festival el domingo a la noche, después de los premios.

Es el último. *Poder absoluto* vuelve a demostrar que cuando el cine de género ya no es posible, cuando el cine americano está definitivamente mutilado, queda un sobreviviente que puede lograr que los integrantes de la platea más exigente del mundo disfruten como cuando eran chicos y no tenían que hacerse los difíciles en el diario. Y ese es Eastwood, con su mirada que siempre fue oblicua, refinada pero nunca autoparódica, posmoderna. La fluidez, la simpleza, el toque autobiográfico, el orgullo de la sutileza y la maestría escondido en la modestia. El héroe ya no tiene una chica para conquistar pero sí una hija y una casa llena de libros y cuadros. Ladrón de joyas, pasa sus ratos libres en el museo tratando de lograr un buen dibujo. Pero el tipo sabe cómo hacerlo desde hace mucho tiempo. No será reemplazado. Un placer, caballero.

Todo el mundo sale del cine con la sensación de que el festival le sirvió un gran postre, dulce pero no empalagoso. Muchos disimulan la sonrisa detrás de frases como "No hay duda, los americanos saben entretener". Mentira, no saben más. Eastwood es el que sabe. Cuatro o cinco buenas películas, nos decían. Llevamos más de diez. Estamos eufóricos. El tiempo se acelera. El final es inminente.

Domingo 18 de mayo
Por primera vez el festival repite el domingo todas las películas en competencia. Tras el último paseo matutino por la Croisette llegamos temprano para ver la de Gary Oldman, *Nil by Mouth*, que nos perdimos en los primeros días, cuando éramos parias.

Ed Harris y Clint Eastwood en **Poder absoluto** ***de Clint Eastwood***

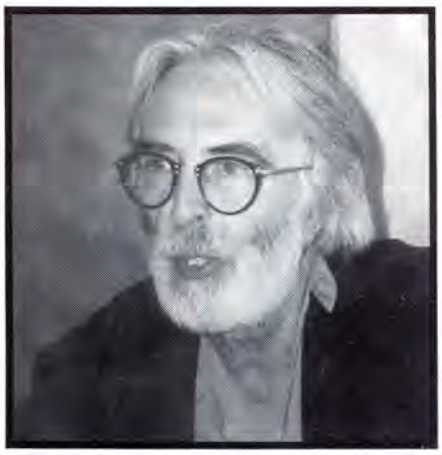
Pieza de realismo social proletario a la inglesa, la ópera prima de Oldman tiene una virtud y un defecto. La virtud es que es políticamente incorrecta. Un individuo grandote y alcohólico le da una tremenda pateadura a su mujer, pero esta termina perdonándolo en una escena en la que las mujeres cantan en el pub y que recuerda a Terence Davies, pero con mucha menos fuerza. El defecto es que Oldman está lejos de dominar el oficio. Hay largos pasajes con música inadecuada y divagante de Eric Clapton y solo los actores salvan a la película de desintegrarse en escenas que uno ya vio mejor hechas.

Nil by Mouth *de Gary Oldman*

Es la hora de la entrevista con Wong Kar-Wai, pero nos hemos conseguido un programa mejor. Gracias a nuestro amigo van Bueren tenemos una charla a solas con Michael Haneke que tiene lugar en el Petit Carlton. Un tipo agradable, de aspecto intelectual y con el que nos entendemos en mal francés por ambas partes.

Ceremonia de entrega de premios. La vemos por televisión en el teatro Debussy junto con la prensa y un montón de tipos en smoking que se deben haber quedado sin entradas en el Lumière. Jeanne Moreau parece la maestra e Isabelle Adjani la alumna traga. Poirier y Emmanuelle Béart hacen referencia a los sans-papiers. La platea chifla, ruidosa, agresivamente. Sentimos un escalofrío: la derecha francesa nos recuerda, de pronto, dónde estamos y quiénes somos. Salimos corriendo para rever la película de Kiarostami. Cena en un restaurante italiano con colegas argentinos y brasileños. Despedidas.

Lunes 19 de mayo
Hay que ordenar los papeles. Dejamos el 80% y el 20 restante hace que las valijas sean imposibles de cargar. Despedida de Mme. Antadze que nos hace regalos. Taxi. Vuelo de Niza a las 16. Termina el festival de Cannes número 50. ■



Entrevista a Michael Haneke

Un cine del siglo XX

Michael Haneke nació en 1942 en Munich. Es de nacionalidad austríaca. Antiguo crítico de cine y literatura, estudiante de filosofía y psicología. Escribió y dirigió teatro, trabajó para la televisión desde 1974 y se volcó al cine en 1988. Fue el gran descubrimiento de Cannes para los cronistas de El Amante.

Su película parece comenzar como un thriller normal...
Sí, mi film comienza como un thriller. Un film anterior mío, *Benny's Video*, cuenta una situación parecida. Pero el espectador puede permanecer afuera, en la posición de seguridad moral del espectador, aunque pueda sentirse shockeado, pero sin que su persona se vea implicada. Ahora, en este film intenté mostrarle al espectador que él es parte del juego de venta, de recepción y de producción. Es por eso que algunos lo encuentran insoportable.

El adjudicarle un lugar al espectador hace pensar en Hitchcock...
Bueno, yo admiro profundamente a Hitchcock, como todo el mundo; ha inventado muchas cosas en el cine, pero en su época no existían los medios. Creo que lo mío va en un sentido completamente distinto. Aunque Hitchcock hizo *La ventana indiscreta* que trata un poco de este tema, y no solo de la situación del espectador sino de la reflexión sobre el propio oficio del realizador, algo que me interesa todavía más que la cuestión de la violencia. Hoy en día es imposible escribir una novela sin reflejar la forma novela sobre la novela misma. No se puede seguir haciendo lo que se hacía en el siglo XIX, no se puede explicar el mundo, es un poco estúpido. Si uno quiere mirar el cine como un arte, está obligado a reflejar en él su propio medio.

Uno piensa también en Hitchcock porque los criminales de su película se parecen a los de *Festín diabólico*.
Ustedes son los terceros que me lo dicen. Pero resulta que nunca vi esa película. Voy a tener que comprarme el cassette...

Son los peligros de la cinefilia... (risas) **Cuando sus personajes le preguntan al público mirando a cámara de qué lado están, ¿qué cree usted que piensan los espectadores?**
Naturalmente, creo que el espectador simpatiza con la familia, con la gente normal, pero, al mismo tiempo, se siente un poco golpeado porque si es honesto, si no se miente a sí mismo, debe darse cuenta de que el juego le interesa. Esa es mi pequeña astucia, que intenta hacer que el espectador se dé cuenta de su posición, que se sienta incómodo.

Usted elige hacer cosas insólitas, como matar a un niño...
Sí. Aunque pasen cosas terribles, eso nunca se hace en un thriller, hasta Hitchcock lo decía. También mato los animales y no dejo que el crimen sea vengado. Violo todas las reglas para hacerle ver al espectador lo que ve normalmente sin darse cuenta, es decir, cuáles son justamente las reglas del cine que consume. Para que el espectador pueda disfrutar con la violencia tiene necesidad de esas reglas.

Usted elige también no mostrar la violencia, sino más bien el dolor...
Normalmente, el espectador mira la violencia del lado del héroe, no de la víctima. Un ejemplo clásico es en *Apocalypse Now*, en la escena de los helicópteros con la música de Wagner, los espectadores tiran junto con los marines sobre los vietnamitas, pueden ser compañeros del asesino sin tener mala conciencia.

Cambiando de tema, háblenos un poco de *El castillo*, la adaptación que hizo de Kafka.
Es la quinta adaptación literaria que hago para la televisión. Desgraciadamente, no puedo vivir de lo que gano en el cine y trabajo también para la televisión, que hoy exige que uno haga mierda. Lo único que a uno le permite trabajar en un nivel un poco más elevado son las adaptaciones de la literatura. Kafka ejerció una gran influencia sobre mí. Con él empieza la literatura moderna en lengua alemana: fue el primero en romper las reglas de la novela del siglo XIX, sus novelas son absolutamente antipsicológicas. Kafka no intenta dar una imagen completa del mundo. Es difícil, evidentemente, atreverse con Kafka, y dudé mucho antes de hacerlo. Pero lo que me decidió fue que mi film anterior estaba muy influido por la estructura de las novelas de Kafka y era una manera de continuar. El texto que uso es solo el original de Kafka, que presenta una dificultad: en alemán, no sé en las traducciones, el lenguaje de Kafka es extremadamente claro pero extraordinariamente difícil de decir. Elegí el mejor actor que hay en el medio germanófono (Ulrich Mühe, también el protagonista de *Funny Games*).

Hablando de la lengua alemana, ¿los juegos de lenguaje entre los criminales y las víctimas son propios del alemán?
Lo que intenté hacer es utilizar un medio en el que se habla de manera refinada, porque si no, todo sería un poco cansador. Utilicé los libros de Watzlawick, el psicólogo austríaco que vive en Estados Unidos, en los que describe los juegos y las paradojas de la comunicación. Hice una lista para usarla en la película. Fue muy divertido.

¿Qué le diría al grupo de críticos que detestaron su película, que incluso la tildaron de fascista?
Eso del fascismo es un poco idiota. Pienso que si uno hace un film contra el fascismo con medios fascistas, es un mal film, aunque hay muchas películas que hacen eso. Con la violencia pasa algo parecido, pero lo que ocurre es que el medio que yo elegí, mostrar la violencia desde el lugar de las víctimas, no es muy agradable. No se puede consumir el film, se trata de aguantarlo. Si alguien dice que es fascista, yo le contestaría que lo que le ocurre es que no quiere comprender. Puedo tener muchos defectos, pero tengo un buen oído para el fascismo. Un film que hace pensar no puede ser fascista. Un film fascista es *Apocalypse Now*, o *Novecento*, que es una película que viola al espectador, aunque no sea la intención de Coppola ni la de Bertolucci. La única explicación que tengo es que esa gente no quiere encontrarse con su propia posición.

¿Cómo trata la cuestión de las clases sociales en *Funny Games*?
Intenté expresamente que los criminales no tuvieran psicología ni clase social, para

evitar las explicaciones fáciles. El problema no es la psicología ni la clase social. La violencia que describo en el film existe. Hace poco leí que en España unos tipos hacían algo parecido y los descubrieron justo por los guantes, como los que usan mis personajes. El problema es saber por qué eso existe, por qué es un problema que atraviesa las personalidades y las clases sociales, y eso lo debe resolver el espectador. Que yo se lo conteste es una estupidez, es permitirle que se quede tranquilo.

¿Cuál es el futuro del cine no comercial?
Lo veo complicado, especialmente en Europa. Los americanos no quieren que los films se subsidien y es posible que lo obtengan en unos años, cuando se realicen las nuevas negociaciones del GATT. Las películas en lengua alemana, o sueca, o española, no tienen suficientes espectadores para sostenerse. Sin los subsidios ese cine desaparecería

¿Cómo sobrevive en el festival?
Bueno, hay trabajos peores. La verdad de Cannes es el mercado y las otras secciones son la coartada cultural de ese mercado. Hay, sin embargo, algunos realizadores que no hacen films para el consumo.

Nuestras películas son el azúcar en el postre y el postre es un mercado de mierda. Pero ya es la cuarta vez que vengo y no está mal tener la oportunidad de polemizar y tener publicidad para mis películas. ■

Entrevista: F. y Q.
Fotos: F.

Funny Games

Juegos prohibidos

La cuestión, en materia de violencia, no es saber cómo mostrarla, sino cómo permitirle al espectador tomar conciencia de su propia posición frente a la violencia y la manera en que se la muestra.
Michael Haneke

Un matrimonio burgués de edad mediana y su hijo de unos diez años llegan a su suntuosa casa de fin de semana, dispuestos a pasear en velero, a jugar al golf y al cricket con los vecinos y a escuchar música clásica. Al pasar, observan que en la casa de al lado, junto con los propietarios, hay dos desconocidos. Al rato, los dos extraños, vestidos de blanco y con guantes, se presentan en la casa con la excusa de pedir prestados unos huevos. Pocos minutos más tarde, los hombres de blanco, cínicos y distantes han asesinado al perro y destrozado la rodilla del dueño de casa con un palo de golf, aparentemente como consecuencia de respuestas no del todo corteses de los dueños. Estamos frente al clásico thriller en el que un psicópata secuestra a una familia, un género que se remonta a *Horas desesperadas* o *Key Largo* y llega, por ejemplo, hasta *Cabo de miedo* o *Río salvaje*, con ramificaciones que incluyen, por ejemplo, *Los perros de paja*. Se trata de películas fuertemente codificadas: el o los psicópatas violentan los tranquilos valores familiares por su odio de clase, su infancia traumática o una deuda pendiente, pero en el último minuto es la esposa la que en general pone freno a tanto sadismo y mata al intruso, recuperando los valores amenazados y reforzando la hostilidad a los extraños, tras no pocas escenas de brutalidad. Pero aquí todo será distinto, desde la abstracta personalidad de los criminales, que no tienen clase social ni psicología, hasta el desenlace. Porque aunque está armada sobre el esqueleto de un género *Funny Games* no participa de su espíritu, no trata de exaltar la vida de la gente normal y la familia burguesa como en *Río salvaje* ni tampoco de justificar al verdugo o culpabilizar a la víctima como en *Cabo de miedo*. Subvirtiendo las reglas de un cine para el que la violencia no tiene consecuencias reales, Haneke despreciará mostrar toda violencia explícita y, en cambio, se inclinará ante el dolor como única constante humana verdaderamente respetable. También hará lo impensable, lo prohibido: matar perros y niños, no darles oportunidad a las víctimas. Pero no se trata aquí de originalidad, de guiños complacientes a la manera del film de Wenders, de una nueva vuelta de tuerca sobre las convenciones, de la audacia de un guionista astuto. A la media hora, uno de los criminales mirará a la cámara y le preguntará al público de qué lado está, sin que este pueda responder con precisión. Haneke le propone al espectador otra manera de mirar el film, una manera que lo saca de su consentida fascinación para hacerlo partícipe de la fabricación de todo el cine que ha visto. Le señala cuáles son los códigos y las prohibiciones de lo que consume habitualmente. Y le pregunta implícitamente por qué las acepta. Solo Hitchcock había trabajado con tanta lucidez sobre las condiciones del receptor en el cine. Haneke vuelve sobre ellas para invertirlas. El espectador tiene la opción de molestarse porque quiere seguir mirando la película como está acostumbrado a ver el cine. De ponerse furioso porque no le dan el dulce al que está habituado, porque no se lo manipula ni se lo consiente. Pero también tiene la opción de seguir a Haneke mientras su película a contramano lo libera de la servidumbre de la historia y el suspenso, lo induce a descubrir los barrotes invisibles de la cárcel del cine, lo introduce en placeres de otra jerarquía. Frente a la violencia, mientras Wenders eligió la ligereza irresponsable o Kassovitz la pesadez moralizante, Haneke la atacó con los recursos del arte. Elegante, profunda, clara, *Funny Games* es la gran película que ofreció Cannes. La única que apunta a un cine del futuro.■

Palmas y placeres

por Quintín

En un artículo titulado "La saga des Palmes", el crítico Jean-Michel Frodon cuestiona una idea de las autoridades del festival de Cannes, la de tomar el logo basado en la Palma de Oro como símbolo oficial del 50 aniversario. Dice Frodon: "Si bien la Palma es el trofeo por excelencia... el Festival no es todo el cine, el palmarès [extraña palabra que designa el conjunto de los premios] no es todo el Festival y la Palma de Oro no es todo el palmarès". A continuación, Frodon pasa revista a la historia del premio máximo y pone en evidencia una larga serie de injusticias y disparates en su atribución, serie que incluye lo ocurrido en el año de su creación, donde *Marty*, una película de televisión, quedó delante de Mizoguchi; el bochorno de 1986 en el que el jurado prefirió *La misión* frente a *El sacrificio* de Tarkovski y películas de Scorsese, Oshima, Jarmusch, Ferreri, Altman, Cavalier y von Trotta, sin olvidar el ridículo del 56 en el que el profesor Cousteau le ganó a Hitchcock, Bergman y Satyajit Ray, o la tontería del 92, cuando Bille August superó con *Con las mejores intenciones* a Erice, Hartley, Ruiz, Desplechin, Terence Davies. Agrega Frodon que la Palma nunca premió un cineasta que llamara la atención sobre los nuevos movimientos cinematográficos como el neorrealismo, la nouvelle vague, el cinema novo, el free cinema, el nuevo cine alemán, y que cuando el lauro llegó a un integrante de estos movimientos, lo hizo con retraso, solo cuando su nombre ya estaba consagrado, y que "los inventores de formas contemporáneos, los Oliveira, Kiarostami, Cavalier, Hou Hsiao-Hsien no compiten por la Palma". Termina Frodon diciendo que en los últimos años la Palma busca un improbable compromiso entre lo comercial y lo artístico, lo que hizo preferir en 1996 *Secretos y mentiras* a los films de von Trier, Téchiné y Kaurismäki.

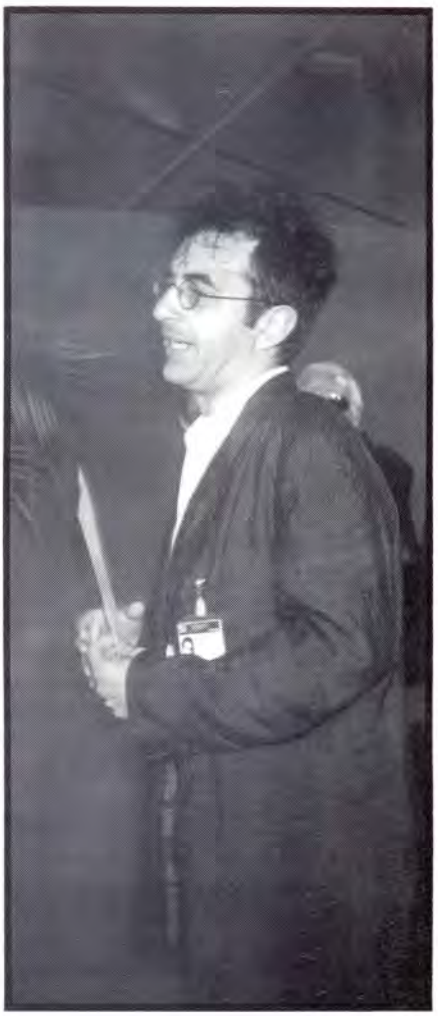
El artículo es demoledor, pero hay un detalle curioso: se publicó en un suplemento especial conjunto de *Le Monde* y *Cahiers du cinéma* que se distribuyó entre el material oficial destinado a todos los acreditados del festival el día de su llegada. Uno puede atribuir al poder de Cannes la posibilidad de absorber las críticas de esta naturaleza hasta transformarlas en parte de su juego interno. Pero puede llegar más lejos y deducir que para el 50 aniversario el festival quería darse el lujo de esperar una premiación inobjetable y así se lo hacía saber a sus participantes.

Si el resultado de la premiación despertó unas pocas críticas, no hay duda de que satisfizo al exigente señor Frodon, que el lunes 19 publicó en *Le Monde* un artículo titulado: "Por amor al cine, un palmarès de ensueño", y que tiene un subtítulo que dice: "Ellos se atrevieron". En el texto, Frodon atribuye parte del resultado a la composición excepcional del jurado, "compuesto exclusivamente de artistas" (y aclara, "sin productores, vendedores, técnicos o periodistas"). Y concluye "Isabelle Adjani y sus compañeros ofrecieron a este cincuentenario la más bella y memorable de todas las ceremonias, la única verdaderamente necesaria: una declaración de amor al cine". No hay duda de que Frodon se nos puso edulcorado, pero tampoco de que sus palabras podrían estar firmadas por las autoridades del festival, a las que un premio chirriante hubiera desairado. De paso, no se puede dejar de preguntarse por qué Frodon llama por definición artistas a los directores de cine o a los actores, aunque en este caso lo autorice un viejo abuso de lenguaje. Lo de los técnicos es gracioso. Y en cuanto a la curiosa idea de ver saludable la exclusión de periodistas (léase críticos) de estas funciones, termina invalidando su propio discurso. Pero abandonemos a Frodon y su algarabía y miremos un poco los premios, aparentemente ejemplares, otorgados por este jurado compuesto por cuatro directores (hombres), tres actrices (mujeres), dos escritores y un bailarín (también hombres).

Hay que observar que, contra lo que ocurre habitualmente, la lista de premios no parece provenir de una discusión sino de una política. En primer lugar es notorio que los films claramente comerciales fueron excluidos. En segundo lugar, hay que admitir que no se premió ningún bodrio. En tercero, que se excluyó a las películas cuyo tema era la violencia (no recuerdo haber visto un arma de fuego en ninguno de los nueve films galardonados). En cuarto, que el orden de los premios en el sentido de los méritos de los

Shohei Imamura

Abbas Kiarostami



Atom Egoyan

realizadores (Palma de Oro, Premio Especial, Gran Premio del jurado, Premio a la dirección, Premio del jurado, Premio al guión, Premios de actuación) establece una indudable división jerárquica: los veteranos venerados (Kiarostami, Imamura, Chahine, cuyo premio especial, claramente extracinematográfico, tiene un comentario: "por *El destino* y por el resto de su obra", que es un eufemismo para desligarse de los escasos méritos de la película que competía) en lo alto del podio, las jóvenes promesas en el medio (Egoyan, Wong Kar-Wai, Poirier) y al final, tres directores que hicieron films menores con méritos diversos y que pueden ser considerados a un paso de lo comercial. Quinto, no se premió ningún film de género. La lectura del palmarès es transparente, pero hay una sexta deducción: no quedó afuera ningún buen film. Claro, si se exceptúa *Funny Games*, de Michael Haneke, que no es un veterano venerado, ni una joven promesa, ni un autor de obras menores vagamente comerciales ni de un bodrio, y su película trata sobre la violencia y trabaja sobre un género. La exclusión del único film verdaderamente innovador de la competencia desmiente un poco las intenciones canónicas del jurado para inclinar la balanza sobre su fallo, pese a sus indudables aciertos, hacia los calificativos de conservador o académico. La intención olímpica —que termina no reconociéndole mérito alguno a *Funny Games*, para relegarla a la categoría que incluye a los oprobiosa y merecidamente relegados Wenders, Rosi y Kassovitz y a los films decididamente intrascendentes— y la jerarquía por edades arrojan sobre el fallo ejemplificador la sombra de la parodia: la elección huele peligrosamente a una ceremonia de gala en la que el festival se otorga a sí mismo la palma de la respetabilidad y se declara guardián de un templo y de un orden (recordemos la imagen propuesta por Jeanne Moreau precisamente en la ceremonia) que no existe en el mundo del cine fuera de esta calculada y fantasmagórica solemnidad.

Hemos hablado en otra nota bien de los films de Kiarostami, de Imamura, de Poirier, de Wong Kar-Wai, de Cassavetes, y no del todo mal de Egoyan, Ang Lee, Oldman. Hemos dicho que no se premiaron películas malas, que no hubo más que una sola exclusión que, a pesar de su importancia, no alcanza para descalificar el fallo. Por qué, entonces, deja un residuo de insatisfacción, de cierta tristeza si uno piensa en las nueve películas en conjunto como funciones de un programa de cine que representaría lo más alto del arte cinematográfico. Me gustaría arriesgar una respuesta. Si en un festival imaginario viéramos solo los films premiados, la impresión predominante sería que, más allá de su calidad y sus méritos, esos films miran a sus personajes y al mundo desde arriba y que para evitar caer en el cinismo terminan recurriendo a procedimientos que despiertan dosis varias de lástima por ellos (con picos notables en Egoyan y Ang Lee). Es decir, que los personajes de estas películas son pequeñas criaturas, que merecen nuestra simpatía, pero que esa simpatía se mezcla casi inevitablemente con la condescendencia (una onda que el film de Haneke decididamente no sintoniza, aunque tampoco, reconozcamos, el de Kiarostami). Como si el cine, a la hora de declararse artístico, no pudiera evitar una especie de bondad un poco fofa que lo ahoga en lo edificante y hace que el espectador, a falta de elementos poderosos que agucen su fantasía, su deseo o su inteligencia, lo obliguen a refugiarse en su pasividad de degustador y su buena conciencia para quedarse con ese residuo de tristeza que no es otra cosa que la anquilosada impronta de lo académico. Los premios de Cannes no alcanzan para convertir la fiesta en un verdadero placer íntimo. ■

Medio siglo de palmas

1946: *La tierra roja* de B. Ipsen y L. Lauritzen (Dinamarca)
1947: *Antoine et Antoinette* de Jacques Becker (Francia)
1949: *El tercer hombre* de Carol Reed (Gran Bretaña)
1951: ex aequo: *Milagro en Milán* de Vittorio de Sica (Italia) y *La señorita Julia* de Alf Sjöberg (Suecia)
1952: ex aequo: *Dos centavos de esperanza* de Renato Castellani (Italia) y *Otelo* de Orson Welles (Marruecos)
1953: *El salario del miedo* de Henri-Georges Clouzot (Francia)
1954: *La puerta del infierno* de Teinosuke Kinugasa (Japón)
1955: *Marty* de Delbert Mann (EE.UU.)
1956: *El mundo en silencio* de Jacques Cousteau y Louis Malle (Francia)
1957: *La gran tentación* de William Wyler (EE.UU.)
1958: *Pasaron las grullas* de Mijaíl Kalatazov (URSS)
1959: *Orfeo negro* de Marcel Camus (Francia)
1960: *La dolce vita* de Federico Fellini (Italia)
1961: ex aequo: *Viridiana* de Luis Buñuel (España) y *Una larga ausencia* de Henri Colpi (Francia)
1962: *El pagador de promesas* de Anselmo Duarte (Brasil)
1963: *El gatopardo* de Luchino Visconti (Italia)
1964: *Los paraguas de Cherburgo* de Jacques Demy (Francia)
1965: *El Knack... y cómo lograrlo* de Richard Lester (Gran Bretaña)
1966: ex aequo: *Un hombre y una mujer* de Claude Lelouch (Francia) y *Signore e signori* de Pietro Germi (Italia)
1967: *Blow Up* de Michelangelo Antonioni (Italia)
1969: *If...* de Lindsay Anderson (Gran Bretaña)
1970: *M.A.S.H.* de Robert Altman (EE.UU.)
1971: *El mensajero del amor* de Joseph Losey (Gran Bretaña)
1972: ex aequo: *La clase obrera va al paraíso* de Elio Petri (Italia) y *El caso Mattei* de Francesco Rosi (Italia)
1973: ex aequo: *Espantapájaros* de Jerry Schatzberg (EE.UU.) y *The Hireling* de Alan Bridges (Gran Bretaña)
1974: *La conversación* de Francis Ford Coppola (EE.UU.)
1975: *Chronique des années de braise* de Lakhdar Hamina (Argelia)
1976: *Taxi Driver* de Martin Scorsese (EE.UU.)
1977: *Padre Padrone* de Paolo y Vittorio Taviani (Italia)
1978: *El árbol de los zuecos* de Ermanno Olmi (Italia)
1979: ex aequo: *El tambor* de Volker Schlöndorff (Alemania) y *Apocalipsis Now* de Francis Ford Coppola (EE.UU.)
1980: ex aequo: *All That Jazz* de Bob Fosse (EE.UU.) y *Kagemusha* de Akira Kurosawa (Japón)
1981: *El hombre de hierro* de Andrzej Wajda (Polonia)
1982: ex aequo: *Yol* de Yilmaz Guney (Turquía) y *Missing* de Costa Gravas (EE.UU.)
1983: *La balada de Narayama* de Shohei Imamura (Japón)
1984: *París, Texas* de Wim Wenders (Alemania-Francia)
1985: *Papá salió en viaje de negocios* de Emir Kusturica (Yugoslavia)
1986: *La misión* de Roland Joffé (EE.UU.)
1987: *Sous le soleil de Satan* de Maurice Pialat (Francia)
1988: *Pelle el conquistador* de Bille August (Dinamarca)
1989: *Sexo, mentiras y vídeo* de Steven Soderbergh (EE.UU.)
1990: *Corazón salvaje* de David Lynch (EE.UU.)
1991: *Barton Fink* de Ethan y Joel Coen (EE.UU.)
1992: *Con las mejores intenciones* de Bille August (Dinamarca)
1993: ex aequo: *La lección de piano* de Jane Campion (Nueva Zelanda) y *Adiós mi concubina* de Chen Kaige (China)
1994: *Tiempos violentos* de Quentin Tarantino (EE.UU.)
1995: *Underground* de Emir Kusturica (ex Yugoslavia)
1996: *Secretos y mentiras* de Mike Leigh (Gran Bretaña) ■

Premios 1997

El jurado:
Isabelle Adjani (presidenta del jurado, actriz, Francia)
Paul Auster (escritor, EE.UU.)
Luc Bondy (director de cine, Francia)
Tim Burton (director de cine, EE.UU.)
Patrick Dupond (bailarín)
Mike Leigh (director de cine, Gran Bretaña)
Gong Li (actriz, China)
Nanni Moretti (director de cine y actor, Italia)
Michael Ondaatje (escritor, Canadá)
Mira Sorvino (actriz, EE.UU.)

La competencia oficial:
Nil by Mouth de Gary Oldman
Il principe di Homburg di Heinrich von Kleist de Marco Bellocchio
Western de Manuel Poirier
Welcome to Sarajevo de Michael Winterbottom
The Brave de Johnny Depp
Kini & Adams de Idrissa Ouedraogo
The End of Violence de Wim Wenders
The Ice Storm de Ang Lee
La anguila de Shohei Imamura
El destino de Youssef Chahine
La tregua de Francesco Rosi
La femme défendue de Philippe Harel
Happy Together de Wong Kar-Wai
L. A. Confidential de Curtis Hanson
Funny Games de Michael Haneke
El sabor de la cereza de Abbas Kiarostami
The Well de Samantha Lang
She's So Lovely de Nick Cassavetes
The Sweet Hereafter de Atom Egoyan
Assassin(s) de Mathieu Kassovitz

Palma de Oro:
Ex aequo:
La anguila de Shohei Imamura
y *El sabor de la cereza* de Abbas Kiarostami
Premio 50º aniversario:
Youssef Chahine
Gran Premio:
The Sweet Hereafter de Atom Egoyan
Mejor interpretación femenina:
Kathy Burke por *Nil By Mouth* de Gary Oldman
Mejor interpretación masculina:
Sean Penn por *She's So Lovely* de Nick Cassavetes
Mejor director:
Wong Kar-Wai por *Happy Together*
Mejor guión:
James Schamus por *The Ice Storm* de Ang Lee
Premio del jurado:
Western de Manuel Poirier
Gran premio técnico de la Comisión Superior Técnica de la Imagen y el Sonido:
Thierry Arbogast por *She's So Lovely* de Nick Cassavetes
y por *El quinto elemento* de Luc Besson
Cámara de Oro a la mejor ópera prima:
Suzaku de Naomi Kawase
(seleccionada por la *Quincena de los realizadores*)
Mención Cámara de Oro:
La vie de Jesus de Bruno Dumont
Cortometrajes:
Palma de Oro: *Is It the Design on the Wrapper?* de Tessa Sheridan
Premio del jurado: *Leonie* de Lieven Debrauwer
y *Les vacances* de Emmanuelle Bercot ■

LATINO FILM FESTIVAL OF MARIN, California

26 al 28 de septiembre de 1997

Realizadores argentinos interesados contactarse con Silvia Perel a: sperel@linex.com

15º Concurso Nacional de Video Premio "Georges Méliès"

Organizadores: Embajada de Francia, Fundación Cinemateca Argentina y Uncipar

Tema: "El café de la esquina"

Recepción de obras: hasta el 5 de septiembre de 1997

Informes: ✆ 312-6767/953-3755/7163/383-0627

Primer Festival Argentino de Cine y Video Documental

Complejo Teatro Roma de Avellaneda

Del 1º al 6 de julio de 1997

Informes: 942-8562 / Fax: 203-1919

8º Festival Internacional de Cortometrajes de San Pablo

21 al 30 de agosto de 1997

Plazo final de inscripción - Muestra Latinoamericana - 10 de junio de 1997

Retirar formularios de inscripción en la redacción de *El Amante*
Esmeralda 779 - 6º A - Tel.: 322-7518 - de 15 a 19 hs.

REVISTA

HISTORIA

TODO ES

TREINTA AÑOS REGISTRANDO LA MEMORIA NACIONAL

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

Cinéfilos S.R.L
Presenta

La Videoteca

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

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

Entrevista a Gianni Amelio

Los niños que nos miran

Invitado por el Primer Festival de Cine sobre Derechos Humanos en América Latina y el Caribe y por el Instituto Italiano de Cultura, estuvo de paso por Buenos Aires el director italiano Gianni Amelio (Calabria, 1945) para presentar una exhibición de su multipremiado film Lamerica *(1995), que trata, entre cosas, el tema de la inmigración en general y de la situación actual de albaneses e italianos y que tal vez algún día se estrene aquí. Mientras tanto, como adelanto en la espera, Amelio, el realizador de* Ladrón de niños *y* Puertas abiertas, *amable y meridionalmente habló con* El Amante *sobre su obra desconocida aquí, sobre cine y TV, el neorrealismo y el hermano de Luca Prodan.*

¿Cómo te iniciaste en el cine?
Empecé como "meritorio" (¡qué hermosa expresión española!), con un director italiano ahora retirado, Vittorio De Seta, que había hecho un film muy famoso, *Banditi a Orgosolo*. Fui meritorio en su película *Un uomo a metà*, que probablemente es el primero y quizás último film italiano de argumento psicoanalítico. Entonces yo tenía veinte años, gané algún dinero, y después partí hacia España, para trabajar como ayudante en dos westerns spaghetti. Uno de un director italiano, Gianni Puccini, que había filmado con Volonté *I sette fratelli Cervi*, un episodio de la resistencia italiana. El otro director era muy extraño y dirigió *Se sei vivo, spara*, con Tomas Milian, el primer y único spaghetti western que la censura italiana prohibió. Creo que es el western spaghetti más violento que se haya hecho. No se trata de una violencia externa, como la de Leone. La censura lo prohibió porque había relaciones muy mórbidas y ambiguas entre los personajes. Era un discurso sobre el poder. Tuvo un enorme éxito, y hoy es una especie de culto porque ya no se encuentra más la copia. Se rodó en España, eso explica el poco español que hablo. Después regresé, trabajé en tres films como ayudante y empecé a escribir y a hacer cosas pequeñas para la televisión.

¿Como guionista?
No, como director. El primero, *La fine del gioco*, lo rodé en 1970, en pocos días; estuvo en muchos festivales y se proyectó también en los Estados Unidos. Es el film que prefiero de mi primera fase, es una reflexión sobre mi oficio. Toda la historia se desarrolla sobre un tren y cuenta la relación entre un director de televisión y un niño que está en un reformatorio. El director va allí para contar la situación del reformatorio, toma como protagonista a un niño de diez años y hace con él un viaje para filmarlo en su pueblo de origen. Durante ese viaje el muchacho le hace comprender que su interés es puramente exterior, que él trata de conmover y no de comprender. El niño utiliza el viaje para escaparse. Había allí una influencia de Truffaut, *Los cuatrocientos golpes*.

Y quizás habría allí alguna influencia, con cierta crítica retrospectiva, del neorrealismo.
Exactamente. Después hice otro pequeño film para la TV sobre un tema que en los años setenta era muy importante: el sentido de la utopía, el de la clásica y la de aquellos años, cuando todos queríamos que el mundo cambiara. Tomé la figura de Tommaso Campanella, un filósofo de mi región, Calabria, que vivió en el 1600 y escribió *La cittá del sole*, que es el título del film. Quería contar lo que es la idea de revolución en relación con la idea del cambio social de quien está bajo una tiranía. Pero no era un film de reconstrucción histórica. Casi no se lograba comprender que estaba ambientado en el 1600, porque la Calabria del film era muy abstracta y los dos personajes también podían pertenecer a aquel momento histórico. Fue realizado para la TV, pero fue al Festival de Cannes, y tuvo la posibilidad de llegar a salas de Francia y de otros países europeos. Después continué, durante algunos años, haciendo televisión, pero de manera poco ortodoxa. Por ejemplo, trabajando mucho sobre el género, el thriller, sobre los que eran mis otros grandes amores. Yo tenía dos amores divergentes: por una parte, el cine italiano clásico, el cine de la realidad, es decir, Rossellini, y por otra parte, Hitchcock y el cine americano clásico, todo lo que yo había querido y quería, como espectador, y que aún amo.

En *Ladrón de niños* y *Lamerica* veo que hay una influencia muy americana en la relación entre dos personajes, un "buddy-buddy" que incluye el viaje doble: el exterior y el interior.
Creo que es algo que distingue a mi generación de la que vino después. Mi

generación vivió esta relación que no es conciliable entre un cine europeo que rechaza el género y el cine americano que, por el contrario, lo elige como vehículo casi único de comunicación. Para un director o crítico que empezaba a trabajar hacia fines de los sesenta era un deber considerar a Hollywood como el enemigo. En cambio, yo no lo entendía así, porque en realidad estaba fascinado por el sistema expresivo del cine americano. Y puesto que la TV me ofrecía la posibilidad de trabajar sobre el género, lo hice con mucho agrado, en dos películas: *La morte al lavoro*, que es una reflexión sobre el cine y parte de la frase de Cocteau que define el cine como un instante de la muerte trabajando sobre los actores; se hizo con telecámaras y despues se pasó a 35 mm. La otra, *Effetti speciali*, es una pequeña historia sobre la relación entre un viejo director de películas de terror y un joven guionista que ama el género y quiere aprender a escribirlo. La noche que lo recibe en su casa, hecha a imitación de aquellas de las películas de la Hammer, el viejo trata de enseñarle qué es el miedo. Aquí juego: por una parte desmonto la maquinaria desde dentro y al mismo tiempo declaro mi amor por la maquinaria misma. Después tuve la posibilidad de hacer otra pequeña película pero en un sentido más clásico: la adaptación de un cuento de Aldous Huxley, que vivió varios años en Italia. En él reflexiona sobre el genio, y piensa que este está hecho de toda una serie de cosas que el hombre no puede gobernar, que son, quizá, la tierra, el aire que gira en torno. Concluye que probablemente hay lugares donde la genialidad tiene más posibilidades de nacer. Esta es también la justificación que se hace el protagonista de por qué él no logra ser un genio. Piensa que Toscana y Florencia no fueron por casualidad las tierras que generaron tantos genios. El, como inglés, se enfrenta con la naturaleza italiana y con un niño italiano de siete años, en el cual individualiza esa "genialidad". Un niño que juega con su hijo y de pronto se revela como un genio musical, logra inmediatamente captar la música clásica. Con solo escuchar un disco una vez puede tocarlo en el piano, como un pequeño Mozart. Y se revela también como un genio matemático. Frente a este niño él es como un espectador que mira una tarde, un anochecer, algo inmensamente grande e incomprensible, y dice: "yo estoy aquí solo para ver lo que está aconteciendo, pero no lograré nunca ser así". Quizá lo considero como mi primer film. Después cerré con la televisión e hice mi primer film "verdadero", para la gran pantalla, *Colpire al cuore*, que era, hasta hace poco, mi film preferido. Desde allí, empecé a trabajar menos. Cuando encuentras tu camino, o crees haberlo encontrado, ya no quieres perderlo más y entonces tratas de evitar elementos que puedan llevarte lejos de él. Después hice *I ragazzi di via Panisperna*, donde trabajé con un actor muy joven que hizo por primera vez un rol protagónico y que después partió y vino aquí, donde parece que ahora es una pop star.

¿Cómo se llama?
Se llama Andrea Prodan. Hizo un disco que se llama *Voz sola*, donde con su voz hace todos los instrumentos. Me gustaría encontrarlo.

En realidad, es más conocido acá el hermano, Luca. Lo habíamos adoptado como nuestro. Era un cantante visceral que además murió y se transformó en un mito del rock argentino.
Es una historia muy extraña, porque creo que entre los dos hermanos había un gran amor y también una gran rivalidad. Andrea había hecho este film conmigo, y por primera vez había logrado ser protagonista en una película. Hizo otras cosas con otros directores pero pequeñas, nunca como protagonista. Luego de terminar el film, llamó a su hermano Luca y le dijo: "Quiero ir a la Argentina para reencontrarte después de tantos años". El día de su salida recibió un llamado telefónico que decía que Luca había muerto. Tenía que salir, digamos, a las diez de la noche, y a la tarde le telefonean diciendo que murió. El vino igualmente, y quizá quiso encarnarse en el hermano. Andrea tiene un gran talento como actor (nunca lo escuché cantar, no puedo saber si es un gran cantante) y una fuerte sensibilidad. Después de *I ragazzi* hice esos últimos tres films. Esa es mi historia. La aparente; después está la secreta, que es otra cosa.

Si a partir de las películas que vi tuviera que titular tu obra, lo haría con un nombre que viene de una película del neorrealismo: "Los niños nos miran". Esa mirada constante del niño que aparece inclusive en *Puertas abiertas*.
Comprendí eso cuando hice *Puertas abiertas*. Es un film basado en un libro de Sciascia donde no logras encontrar a ningún niño. Y yo, que escribí el guión, puse en la escena a los dos hijos de los dos protagonistas. Después comprendí que era fundamental mirar a los dos protagonistas, al asesino y al juez, a través de sus hijos. Era mi propia necesidad de desdoblarme: porque *Puertas abiertas* era un film lleno de desdoblamientos, espejos que se reflejan uno en el otro: el juez y el asesino que casi se confunden, y los dos hijos que tienen una importancia absoluta, no solo con respecto a sus propios padres y su función en la historia, sino también con respecto a mí, porque yo le doy al niño la tarea de representarme en la pantalla. El niño que no quiere hablar al juez y que se encierra en sí mismo y se niega a juzgar soy yo también que no creo en la buena fe de este juez, a pesar de que lo admire, como admiro muchísimo a los que logran conducir una gran batalla civil, pero en el fondo, tengo la sospecha de que esa batalla puede interrumpirse de un momento al otro. El niño es el que claramente dice esto. Y la niña, hija del juez, es una especie de resumen de toda una serie de conformismos burgueses, tanto que ella, si bien es hija de un hombre que emprende ese tipo de batalla civil, de alguna manera absorbió una lección distinta que se resume en la pequeña frase que dice: "En el mundo las personas buenas son siempre las personas bellas, las malas son siempre las personas feas", lo que es bastante terrible. Creo que en mis films hay una relación muy violenta entre el niño y el adulto. El niño es una especie de conciencia del adulto, a veces también una mala conciencia. Como dices, "los niños nos miran" porque nosotros estamos en el centro del discurso. Parece que son ellos, pero en realidad las personas que actúan somos los adultos, que podemos hacer cosas terribles, no solo a los hijos o casi hijos, sino también a los que vendrán después de nosotros, a los hijos putativos. Comprendí esto de la necesidad que tuve de añadir al texto de Sciascia esas dos figuras pequeñas.

Podemos también hablar de la segunda infancia del personaje de *Lamerica*. Ese viejo que es a la vez padre y niño o joven.
Allí hay otro de los temas que me atraen: la paternidad, la necesidad de ser padre, pero también la necesidad de tener un padre. En *Lamerica* eso se ve de manera muy evidente. Pongo en la escena a un muchacho de 25 años que no posee una memoria histórica, que no sabe lo que les pasó a sus padres. Es un muchacho que vive en el bienestar de la Italia y la Europa de hoy, con la arrogancia y el racismo de los de su clase. El sabe —porque se lo enseñaron— que para ser protagonista es necesario tener poder. Un poder también mínimo, de tener dinero, un hermoso saco, un auto, todo lo que parece dar poder y que desafortunadamente otorga el poder, porque de ese poder se vive. Y yo lo hago atravesar un infierno, junto con una especie de Virgilio muy particular, porque el viejo que lo acompaña es una persona que opera sobre él justamente como el contrapeso dantesco: "eres castigado con las mismas armas que usaste para violar a otro". Entonces, él tiene que vivir también físicamente el infierno del hambre, la miseria, la necesidad; debe perder su saco, auto, pasaporte; debe convertirse en *su* padre, lo que es de algún modo ese hombre frente a él. Y ese viejo, obviamente, es un loco, con el sentido de libertad que se puede dar a ese concepto. Un loco como Hamlet. Un hombre que sufrió en su propia piel las contradicciones de la historia y ahora vive las contradicciones actuales con un sentido de comprensión, humanidad y libertad que para el joven son imposibles. Tanto que el elemento bizarro de la historia es que ese viejo loco atraviesa Albania creyendo que es Italia. Esto es también un gran gesto de amor hacia los seres humanos: no darse cuenta de la diferencia a pesar de que exista. Hoy, cuando tantos albaneses están llegando a Italia, se actúa según esa diferencia: se los rechaza, se los pone en guetos. Al principio se les tiraba pan desde arriba de un estadio, como a perros, se los lavaba con mangueras, por miedo a enfermedades, contagios. Entonces, este hombre, que al

Lamerica, Amelio y la Argentina

Lamerica parece ser hasta hoy el film más ambicioso que ha encarado este locuaz director calabrés, y también el más personal en clave biográfica. La historia de *Lamerica*, como muchas de las historias de Amelio, sucede en un nivel aparente y en otro más profundo. Después de la caída del régimen comunista en Albania, dos italianos viajan a ese país para aprovecharse del caos reinante y comprar por unos pocos pesos una fábrica, con la complicidad de ex funcionarios corruptos. Para hacer el negocio necesitan de un testaferro sin parientes del que puedan utilizar su firma. Así encuentran a Spiro, un viejo sin memoria que ha pasado años en las cárceles albanesas y que ahora, loco, vive una realidad aparte. En verdad Spiro resulta ser un italiano que se ha hecho pasar por albanés después de la Segunda Guerra. El empresario más joven se ve obligado por diversas circunstancias a una travesía dantesca por toda Albania junto al viejo, quien cree estar en Italia y que están viajando a América. El joven a su vez recupera una memoria histórica y, paulatinamente despojado de todos los objetos materiales que lo "distinguen" de la miseria reinante, termina regresando a su país convertido en una suerte de albanés fugitivo, en un viaje inverso al del viejo. Más allá del tema coyuntural —las relaciones entre la Italia actual y su ilusión capitalista frente a las muchedumbres hambrientas y desesperadas de Albania— y del profundo y sincero humanismo que la película de Amelio respira por sobre su dimensión épica, el film puede leerse como un homenaje a todos los inmigrantes, tema que es muy caro al propio Amelio.
Su abuelo había emigrado a la Argentina, dejando a su esposa e hijos en Italia. Durante años envía cartas con la promesa de que cuando mejore su situación económica va a llamarlos para reunirse. Eso no sucede; uno de sus hijos, el padre de Amelio, ya casado y con un hijo muy chico, decide ir tras los pasos de su progenitor. Lo encuentra finalmente en Rosario, con otra familia formada. El padre de Amelio decide entonces quedarse en Argentina para ver si puede hacer fortuna, y reside en el país cerca de diez años, hasta que regresa más pobre de lo que se fue, con apenas un mate y un ejemplar de *La razón de mi vida*. Las palabras finales de *Lamerica*, ese monólogo del viejo que dice que sus hijos son chicos y no pueden viajar con él a Lamerica, son palabras extraídas de las cartas del padre de Amelio que le mandaba su familia. Del mismo modo que el film se llama *Lamerica* sin apóstrofe, no solo porque nombra a un lugar metafórico, no realista, una quimera, sino porque así —Amelio dixit— era como lo escribía su padre. En su visita a la Argentina, a la que vino acompañado del simpático Luan, un albanés que es su actual asistente y una suerte de hijo adoptivo del director, Amelio también decidió ir a buscar a sus familiares, los descendientes argentinos de su abuelo, que aún viven en Rosario. Toda otra película de viajes, de espejos, de reconocimiento del otro. ■

Alejandro Ricagno

principio se lo interpreta como albanés pero que en realidad es italiano, ve Albania, pero no piensa en Albania, nunca dice Albania, dice siempre *l'Italia*. Está convencido de estar en Italia hasta el final y de que todos los que están a su alrededor son italianos. Este es el gesto más grande que un hombre puede hacer hacia otro que fue ignorado por la historia, porque si verdaderamente absorbiste la lección de la historia, sabes que no es distinto. Yo digo una cosa para definir *Lamerica* con una frase, que es un poco la moral del film y es que "todos somos albaneses". Lo hemos sido y lo seremos. En la historia de cada uno de nosotros está Albania como historia de necesidades, necesidad de dar importancia al pan, el pan que en el film, en la cabeza del viejo, es capaz de resucitar a una persona muerta. El episodio donde el viejo da un pedazo de pan a un muerto lo tomé de mi vida, de cuando era niño. Era un gesto de mi madre. Cuando era niño, en este pueblo de Calabria éramos verdaderamente muy pobres, pero había un día del año en el que todos éramos ricos. Era el día de la fiesta. Mi madre trabajaba con otras personas de la aldea para la fiesta, para los que venían de otras aldeas y necesitaban un plato de sopa o de carne. Al final de la fiesta, de noche tarde, comíamos nosotros, los niños de esas mujeres que habían trabajado. Eramos un grupo de niños pequeños alrededor de la gran olla sobre el fuego, donde hervía la pasta. En cierto momento un niño se cayó al suelo y parecía muerto. Todos empezamos a gritar. Mi madre corrió hacia la olla, tomó con el tenedor un pedazo de pasta y la puso en la boca de este niño, que resucitó. No vi más a ese chico, pero hace tres años fui a Australia a presentar *Ladrón de niños*, en un cine de Melbourne. Antes de que se apagaran las luces, un hombre me gritó "Viva San Pietro Magliano", que es el santo de mi pueblo. Y yo le pregunté "¿quién eres?", y él me dijo que era aquel niño, que ahora emigrante, era un australiano.

Siempre me pareció que en tu obra había oculto un elemento autobiográfico muy grande entre los temas aparentes que tratabas (el terrorismo en *Colpire al cuore*, la prostitución infantil y las instituciones en *Ladrón de niños*, la pena de muerte en *Puertas abiertas*, la inmigración en *Lamerica*), instantes en que las películas revelaban una búsqueda más profunda e íntima de lo que el cine social italiano, donde se te encuadra de algún modo, está acostumbrado a considerar.

Es cierto. No creo, por ejemplo, en el llamado "cine cívico" italiano. En los años 60 y 70 hubo una tendencia a contar en una historia los grandes conflictos de la sociedad. A veces se llegó también a olvidar tanto el cine como ese autobiografismo que tienes que poner en lo que haces. El cine que salió de aquella tendencia es un cine cerebral, construido en la mesa, que tenía valor solo por el hecho de tratar una buena causa. No creo que el valor de un film resida en la causa que propone. Hay films extraordinarios que cuentan historias de personajes totalmente negativos. Una historia edificante no necesariamente llega al corazón de la gente. Muchas veces el director debe contradecir su propio argumento. Cuando se trabaja con un tema, casi siempre hay que destruirlo, dialectizarlo desde dentro para que revele sus aspectos contradictorios. Sciascia es un escritor muy filmado en el cine italiano. Pienso que la mayor parte de los que lo filmaron padecieron la fascinación de las historias que él inventaba y de su importancia política. Porque contaban la lucha contra la corrupción o la mafia, como cuento yo también los esfuerzos que hace un juez para oponerse a una sociedad que quiere la pena de muerte. Muchas veces, algún director se contentó con lo que Sciascia proponía. Yo no. Me decía: "debo tratar de no hacer unidimensionales a los personajes". No deben ser marionetas. Debo tratar de contar cómo son esos individuos con el máximo de libertad y también de contradicción. Si se mira bien *Puertas abiertas*, se ve que no hay ni buenos ni malos. Hasta el asesino no se sabe nunca si es verdaderamente aquel ser despreciable que se cuenta en el inicio. Así, hacia el final del film, se tiene la sensación de que el juez ya no quiere más continuar su batalla.

Y que tampoco la comprendió. Es un personaje trágico. Esto es lo que noto en tu obra, que si bien parte de una tradición que se vincula con el neorrealismo, va más allá, lo da vuelta de algún modo.

No es posible que el neorrealismo renazca como era antes porque pasaron cuarenta años. Pienso que cuando hablamos de neorrealismo hacemos una simplificación que empobrece el discurso, porque los neorrealismos fueron muchos. Si debo hablar de directores antitéticos, digo Visconti y Rossellini, que no tienen nada en común, así como no lo tienen con De Sica. Sin embargo, son la tríada. Además, hay muchos interrogantes que turbaron la noche de varios críticos. ¿Es neorrealista el primer Antonioni? y ¿cómo se coloca a Fellini, sabiendo que él fue el principal colaborador de Rossellini? ¿Y *La strada* es neorrealista o no? ¿Cuándo De Sica renuncia al neorrealismo? *Milagro en Milán* ya no es neorrealismo, lo sabemos

Lamerica

todos, pero *El techo*, que viene después, en 1956, ¿lo es nuevamente? Creo que Aristarco murió sin solucionar el problema.

Yo te veo más relacionado con el Rossellini de la segunda etapa, el de los films con Ingrid Bergman.
Si pudiese revivir a alguien que pudiese encarnar alguna tendencia, elegiría al segundo Rossellini. Si me interrogo acerca de qué film sería necesario hacer hoy, y si fuera Rossellini y tuviera su talento, haría *Europa 51*. Es el film que tendríamos que hacer hoy. Hoy es inútil hacer *Paisá* o *Alemania año cero*. En *Lamerica* tomo de *Paisá* la escena en que los niños le sacan los zapatos al viejo. Pero después tengo que poner dentro de la narración un personaje como Spiro, el viejo, que ya no es un personaje del neorrealismo. Es una metáfora que se coloca, no sé si felizmente, en el tejido realista. Hoy siento que sería necesario ver la realidad a través de los ojos de la Irene de *Europa 51*. No por casualidad ella también está loca, como Spiro. Yo, que confieso una admiración e influencia del segundo Rossellini, espero que algo de ella se haya filtrado en *Lamerica*. Quién sabe lo que daría por tener una idea justa que retome la mirada hacia la realidad como la que tuvo Rossellini hacia el mundo de los años cincuenta, el momento de la reconstrucción, una realidad bastante poco visible externamente. *Paisá* era una epopeya, *Roma, ciudad abierta*, un grito que nacía de las cosas; *Alemania año cero* vivía de aquellos palacios destruidos por la guerra en un Berlín bombardeado, mientras la Italia de la reconstrucción era más difícil de redescubrir. El la intuyó de modo extraordinario a través de aquella mujer y del tema modernísimo del sentido de culpa de la burguesía en su enfrentamiento con la historia. Siento la modernidad del segundo Rossellini muy actual.

Y de tus contemporáneos, ¿a quién te sientes cercano?
Seguramente, puedo decirte que no existe en mis coetáneos una afiliación directa de parte de alguien. Porque mi generación vivió en años bastardos, que fueron los setenta, cuando el cine cambió también en las formas, técnicas y estructuras prácticas. Por ejemplo, padecimos una transformación física del hecho cinematográfico. La sala se cerró, la TV dejó de ser la que habíamos conocido, aquella que toma el evento cuando acontece, el testimonio directo.
El cine por TV es algo en un segundo grado. Nosotros no podíamos reconocernos en las salas, porque estas se cerraban. No existía la posibilidad de hacer cine como lo soñamos en los años sesenta. La TV se volvía un cine pequeño, como digo en *Lamerica*. Estaba viendo un cine pequeño, y debía hacer algo bastardo. El público de TV no tiene nada que hacer con el espectador de un film en la sala. Son dos seres opuestos en sus posturas. El público que va a la sala se asemeja al creyente de una religión que va al lugar donde se desarrolla el culto de aquella religión. Mi dios y tu dios sabemos quién es, entonces tenemos que santificarlo en la sala cinematográfica porque nuestro dios es el cine. En los setenta el aire era muy pesado, olía a muerte. Esa televisión que se transformaba entre las manos daba miedo, era un monstruo que no podía transmitirnos el mismo tipo de amor. Yo, para liberarme, empleé diez años. En cierto momento, trabajé solo, renunciando a una cosa esencial que es el sentido del público, de tu interlocutor. Si algún día trabajas como director —y espero que sea así— comprenderás una cosa: no es necesario el éxito, sino el interlocutor. Que tengas la sensación de que hay alguien que te ve y te escucha. Puede ser también una persona sola, pero debe estar. Debes comprender que tu voz tiene una dirección. Si sientes que esa voz se pierde, debes buscarte un espectador imaginario, el que quizá querrías tener, tal vez un espectador como tú. Hacer un film para ti. Cuando pienso en el público de la televisión, me pierdo; al del cine lo conozco, sé lo que pasa en la sala cuando me siento cerca de otras personas que miran junto a mí la pantalla. Si no lo tienes, te imaginas una sala donde están tantos espectadores como tú. Tuve que hacer eso. Y debo decirte que cuando tuve el gran éxito popular, que llegó, en efecto, muy tarde con *Ladrón de niños*, un éxito enorme, inesperado, ese tipo de éxito no cambió nada. Porque hice *Ladrón de niños* como hice *Lamerica* y las otras películas, y como haré la próxima. Ese film encontró más fieles. Lo importante es que yo haya reconocido a mi espectador. ■

Entrevistador halagado y casi mudo: Alejandro Ricagno

Diario de Valdez XXV

por Jorge La Ferla

Valdez around the world: Sicily or il principe Valdez

para M. F. C., que inspiró estas líneas

Sonnabend, den 31. März
Der Wind besserte sich, wir fuhren schneller nach Sizilien los, auch kamen uns noch einige Inseln zu Gesicht. Der Sonnenuntergang war trübe, das Himmelslicht hinter Nebel versteckt. Den ganzen Abend ziemlich günstigen Wind. Gegen Mitternacht fing das Meer an, sehr unruhiges zu werden.

Italienische Reise, "Sizilien", Goethe

Sábado, 31 de marzo
Mejoró el viento y bogamos más rápidamente hacia Sicilia, pudiendo ver de pasada algunas islas. El poniente resultó nublado, y la bruma ponía su capuz sobre el fulgor del cielo. Toda la tarde tuvimos viento más propicio. A medianoche el mar empezó a picarse.

Viaje en Italia, "Sicilia", Goethe

Kaos: Bogotá, NY y Sicilia. En este fin de siglo globalizado y en los albores de un seudocapitalismo abortado en sus principios más elementales de libre empresa, las leyes antitrust y la mayoría de la población del mundo librada al ocio, al hambre y a la violencia desenfrenada, quedaba claro el nuevo orden internacional de los medios audiovisuales. Toda la producción de manufacturas estaba definitivamente enclavada en algunos países asiáticos comunistas, especialmente en China y Vietnam, los cuales garantizaban orden, productividad y sumisión a costos irrisorios. Quedaba para Occidente la desocupación masiva y un desorden creciente que frente a la desaparición de los Estados y las naciones acrecentaban una situación de caos y anarquía. La desaparición de las fuerzas del orden estatal, policía y ejército, de los beneficios sociales y de los aparatos ideológicos del Estado convertía en permanente el estado de guerra y la descomposición social. En un artículo aparecido en 1995 en el *New York Times* se consideraba la situación de tres regiones del mundo como paradigmas de la situación en el siglo XXI. La capital de Colombia, la ciudad de Nueva York y la isla de Sicilia valían como avance del futuro modelo. Tampoco era casualidad que Valdez, magnate y zar de los nuevos medios masivos de comunicación de este siglo, tuviera esos tres lugares como referencia. Fueron múltiples las crónicas sobre Bogotá y Nueva York publicadas en los diarios de Valdez. Este diario trata sobre Sicilia, que cierra el triángulo de Richard.

Amuninni. En 1901, el bisabuelo de Valdez se embarcaba con su mujer y sus tres pequeños hijos desde el puerto de Messina para Buenos Aires. Mientras tanto, su hermano partía a Nueva York. Fue en la última noche cuando el tiro final del cubilete marcó el destino de cada uno. El azar se manifestaba y la causalidad más banal trazaba los abyectos trayectos de Valdez, quien nacería más de cincuenta años después bajo cielo argentino y un siglo más tarde reinaría desde su búnker de Manhattan. La leyenda contaba que los hermanos partieron como dos inmigrantes más en busca de mejores oportunidades. En su vuelta al *paese natale* y al asumir su doble ciudadanía, Valdez toma conocimiento de la verdadera historia del bisabuelo Vincenzo. Una furtiva relación amorosa con una mujer, casada como él, forzó el adiós definitivo frente al inevitable ajuste de cuentas. Varias monedas de oro cosidas en el forro del pantalón y una decisión inquebrantable vieron crecer, en un admirable montaje alternado, una familia en el barrio de Palermo y otra en Brooklyn.

Ritorna Vincitore! Menos Richard, que solo marcaba la melodía sin saber leer una partitura, los Valdez eran todos músicos. Su abuelo, eximio clarinetista, nunca pensó en volver a Sicilia. Amaba la Argentina y a pesar de que nunca lo dejaron entrar al elenco estable del Teatro Colón jamás estuvo sin trabajo. Con su primer hijo las cosas fueron diferentes. De fulgurante carrera en la música clásica, a los veintitantos años ya tenía en su repertorio muchas óperas dirigidas y tempranamente entró al primer coliseo argentino. De todas maneras decidió emigrar debido al insípido y denso ambiente de la lírica en la Argentina. El retorno a Italia era inevitable y, luego de pasar por los principales teatros de la península, Vincenzo II recaló en el *Ente Autonomo Teatro Massimo di Palermo*. Conociendo los innumerables peligros del

Guglielmo Pisano di Lentini y el Principe Valdez en la plaza principal de Lentini, provincia di Siracussa

aeropuerto de Punta Raisi, cercano a Palermo, Valdez prefería desembarcar en la costa oriental en un vuelo directo Nueva York-Catania. Ese desvío le permitía deambular por Taormina, Lentini y Siracusa. Así es cómo Valdez pasa largos períodos en la isla durante los años ochenta. Además de visitar *ai parenti* y pasarles informes sobre sus negocios de ultramar, también visitaba a su padre en el palazzo de la Via Nicolò Garzili, en la ciudad de Palermo. Valdez gozaba al extremo de los recorridos por la misteriosa ciudad con rasgos normandos, arábigos, españoles y con vestigios de los sucesivos invasores a lo largo de los siglos. De Palermo a Palermo, *un vero piacere*.

***Baciamo le mani*: los favores de Valdez.** En realidad el Teatro Massimo, de soberbia arquitectura externa, hacía tiempo que no albergaba funciones de ópera en su interior. La última partida presupuestaria proveniente de Roma, de quince millones de dólares para refaccionarlo, se había esfumado en un *colpo de vento*, como bromeaban los maestros, colegas de su padre. En realidad era el Teatro Politeama el que funcionaba como casa de la ópera palermitana. A fines de los años 80, su

amigo Francis Ford Coppola, rendido luego de largos meses de vueltas, complicaciones y favores, quería obtener un permiso oficial para filmar y recurrió a Richard para realizar sin inconvenientes y con la debida protección la escena final de *El padrino III* en las escaleras del Teatro Massimo. En cuestión de días todo estuvo arreglado, incluyendo la seguridad para todo el equipo de filmación durante la estadía siciliana. Antes de iniciar el rodaje, Al Pacino, Diane Keaton, Andy García, F. F. Coppola y su hija compartieron una cena con Valdez en un exclusivo restaurante campestre cercano a Piazza Armerina para festejar el acuerdo. Meses después, Valdez salía con los ojos húmedos de la sala de edición en Los Angeles luego de ver el primer corte de *El padrino III*.

La calcollatrice per fare i conti. De todas las muertes ocurridas en los alrededores de la ciudad de Palermo, tres habían marcado a Valdez. Las públicas y ya ficcionalizadas masacres y entregas del general Dalla Chiesa y del juez Falcone, sacrificados por designios superiores provenientes de Roma que ya

Valdez en Taormina tomando un Campari con Elena y William Pisano

La fachada del Teatro Massimo de Palermo, escenario —gracias a Valdez— de la última escena de *El padrino III*

Valdez II y Valdez III en el Valle de los Templos en Agrigento

no dependían directamente de los mandos sicilianos. La tercera, menos pública y espectacular, fue la más genuina. Dos BMW de cristales esfumados se detuvieron en una de las callecitas, no muy lejos del Teatro Massimo. En instantes, decenas de disparos de armas largas con silenciador dejaron al anciano dueño de la verdulería en un mar de sangre. Poco tiempo después, los carabineros interrogaban al hijo que tenía un negocio frente al de su padre, para que declarara sobre lo ocurrido. Nada había podido ver, afirmaba con los labios apretados, no tenía puestos los anteojos.

Lo siciliano y sus formas por Guglielmo Pisano di Lentini. Valdez me visitó varias veces en mi resort de Agnone Bagni, cercano a Lentini, donde yo pasaba algunas temporadas en la casa de nuestro protector, Guglielmo, que quizás era la persona que mejor expresaba esa forma de sentir tan peculiar del habitante de la isla. Hosco en apariencia, extremadamente culto y vehemente en el hablar, era la apología viviente de la *intelligentsia* y la intuición mediterránea. Escultor por vocación, funcionario de la ciudad y *gentiluomo* por excelencia, eran largas las charlas entre Valdez y Pisano que rondaban la especificidad del ser siciliano, la evolución de la raza y el sentido de la vida.

La terra trema. El Etna es uno de los volcanes más temidos de Italia y cuando se pone a punto se vuelve peligroso y, como todo en la isla, mata sin piedad arrasando pueblos enteros. Siempre acechando, es un clásico en la costa oriental de Sicilia. En el año 92 Valdez decide una noche escalar el volcán en plena erupción pues sabía que en ese período podía sostener desde las alturas la magia de un juramento. Grabando él mismo el acontecimiento en video, sintió con euforia el contacto con la vida y la madre tierra, el calor acechante y la sangre de sus ancestros. Allí juró cumplir con su promesa: establecer parte de su emporio multimediático en una antigua base militar americana. Luego de retirar los misiles Pershing que durante largo tiempo durmieron oxidados en las entrañas de la isla, los terrenos de esos cuarteles se remataban en concesiones irrisorias. El acuerdo fue fácil y Valdez planeaba un nuevo canal europeo de TV asociado en un tándem con CNN y Time Warner, que no solo quería invadir Europa sino también el Norte de Africa. Luego de cada suceso Valdez invocaba las palabras de San Francisco, siempre citadas por William Pisano: *Cominciate facendo ció che è necessario. Continuate poi facendo ció che è possibile. Vi sorprenderete all'improvviso a fare ció che è impossibile.* Y finalmente emprendió el peregrinaje al pueblo de Acci Trezza. Este pueblito de pescadores quedó como lugar de culto tras el paso del joven Luchino Visconti, que residió durante largo tiempo preparando y filmando *La terra trema*, primera parte de una trilogía nunca terminada, que marcaría una época del neorrealismo italiano. Luego de la prohibida *Obsesión*, versión libre de *El cartero llama dos veces* de James Cain, Visconti da una clase sobre cine político y una cierta noción del verosímil en el documental. El efecto de realidad del trabajo con la luz y los interminables planos secuencia llevaban al manierismo el trabajo con los habitantes del lugar y los preceptos de denuncia social y política de moda en la posguerra. Era emocionante ver la sapiencia y la refinada decadencia del joven maestro que, de estar hoy vivo, hubiera rodado una segunda versión posmoderna de *El gatopardo* inspirada en los dominios y las acciones de Valdez en su amada Sicilia.

A Siculia nostra: mafia pulita & mani sporche. Algunos sostienen el más puro y salvaje origen africano de los primeros visitantes de la isla, otros lo desvían a una distinguida génesis griega. En verdad, los pelasgos, que eran de origen incierto, jamás formaron una nación, ni en Sicilia ni en la costa oriental de Grecia. Esta era para Valdez la esencia del ser siciliano. Reacio a cualquier forma organizada de Estado, formaba acuerdos basados en el grupo familiar y regional. Ya en la Italia moderna estos organismos se opusieron a cualquier forma organizada proveniente de Roma. Cuando fue necesario, tuvieron que inmiscuirse en los negocios sucios. Mussolini, en su momento, no pudo soportar esa soberbia autónoma y los enfrentó sin eufemismos. Fueron los *mariners*, con algunos padrinos en decadencia repatriados de prisiones americanas, los que restauraron el poder *dei capi*. Frente al poder globalizado de los capitales lombardos, al poder burocrático y sacrosanto de Roma, las familias fueron desarrollando sus mecanismos de supervivencia a través de un folklore de violencia y costumbres que, según Valdez, era más sano que los sucios negocios de guante blanco que se tramaban en Milano, Washington y Pekín, y de los cuales también nuestro personaje participaba. La fuerza alternativa, destructiva y paralela de las familias formaban nuevos organizaciones alternativas con bases más sólidas de los grupos de poder que estaban alrededor de valores perimidos como el Estado, la nación y la democracia. La violencia, los ajustes de cuentas y los negocios no imponibles eran la respuesta a un mundo cada vez más globalizado que en manos de conglomerados financieros sin bandera eran manejados por inescrupulosos contadores, comerciantes y políticos venales carentes del más mínimo talento. Valdez sabía que el permanente culto a la muerte con el que estaba forzado a convivir en Sicilia, Colombia y zonas marginales de los EE.UU. anunciaban un estado de cosas independentistas que llevarían al ser humano a las últimas consecuencias en su liberación definitiva de la muerte y del paso del tiempo. ■

(continuará)

OBITUARIO

BO WIDERBERG (1930-1997)

En 1962 Bo Widerberg, un reconocido crítico sueco en ese entonces, adquirió notoriedad por haber publicado un libro en el que se atrevía a cuestionar la intocable figura de Ingmar Bergman a partir de su inmersión en las problemáticas individuales desconociendo los problemas concretos de la sociedad sueca. Para darles un carácter pragmático a sus críticas, Widerberg se dedicó a la realización desde 1963, con varias películas que mostraban una preocupación por lo social que se convirtió en la característica distintiva de su filmografía. Así aparecieron *El barrio del cuervo* (vista en una retrospectiva de cine sueco), en la que se denunciaban las condiciones de vida de una barriada pobre de Estocolmo; *Adalen 31*, que narraba los avatares de una huelga en su país; *Elvira Madigan*, su film más famoso pero de ninguna manera el mejor, en el que el amor entre dos integrantes de distintas clases sociales terminaba trágicamente y ya en Estados Unidos; *Joe Hill*, una biografía del famoso sindicalista norteamericano. Hay que decir que en varias de esas películas (y esto es notorio sobre todo en las dos últimas mencionadas) el realismo de las imágenes se contrapone con un estilo visual edulcorado y esteticista que les quita fuerza a los relatos. El último film de Bo Widerberg conocido en el país fue *El hombre del tejado* (1974), un policial en el que volvían a manifestarse sus inquietudes sociales. Ninguna de sus películas posteriores se vio aquí luego, pero se supo que su último título, *Bella es la juventud*, había ganado un premio en Berlín y había sido nominado como mejor película extranjera candidata al Oscar. Tal vez esos antecedentes permitan que algún día la conozcamos y podamos ofrecer un póstumo reconocimiento a un director bastante personal dentro de la cinematografía sueca. ■

Jorge García

GABRIEL FIGUEROA (1907-1997)

Dentro del profuso anecdotario que nos dejó el Festival de Mar del Plata se destacó la comedia de enredos protagonizada por el legendario iluminador mexicano Gabriel Figueroa, que culminó con su precipitada partida sin que nadie tuviera posibilidad de entrevistarlo. Asociado con el cine desde 1932, en 1935 partió hacia Hollywood donde trabajó durante un año como asistente del gran Gregg Toland, volviendo un año después a México, donde desarrolló una prolífica carrera hasta mediados de los 80. Gabriel Figueroa perteneció a esa categoría de iluminadores-estrella de sus films (un estrato en el que hoy se podría colocar a un Vittorio Storaro) que convierten a su trabajo en el eje fundamental de la puesta en escena, supeditando los otros elementos de la misma a su innegable virtuosismo. Esto, lejos de ser una ventaja, puede llegar a convertirse en un pesado lastre, como lo demuestran varias de las películas del "Indio" Fernández en las que las virtudes narrativas y dramáticas del director se ven relegadas por el pomposo esteticismo del fotógrafo. Hasta el mismísimo John Ford pudo dar cuenta de ello en *El fugitivo*, una de sus películas más fallidas. Solo el indoblegable temperamento de Luis Buñuel —con quien Figueroa trabajó en varias películas— logró domesticarlo y colocar su talento al servicio de la funcionalidad del relato. Tal vez en esas películas haya que encontrar el aporte más importante realizado por Gabriel Figueroa en el terreno de la iluminación cinematográfica. ■

Jorge García

CARLOS CARELLA (1925-1997)

Tal vez el cine argentino no le haya hecho justicia a Carlos Carella, un gran actor que interpretó sus mejores papeles en el teatro y en la televisión. Su acercamiento a la escena se produce a fines de los años cincuenta y es durante la década siguiente cuando su figura se populariza a través de los trabajos televisivos de *Cosa juzgada*, vehículo de afianzamiento de lo que se dio en llamar el Clan Stivel, con el cual realizó memorables actuaciones en teatro. En la pantalla, en cambio, no tuvo tantas posibilidades de desarrollar la calidad y calidez interpretativa con que brilló en los escenarios. Tal vez sus mejores trabajos para el medio hayan sido el que moldeó para *Los herederos*, el único film de David Stivel, con guión de Norma Aleandro; el breve y exacto papel de compañero de oficina de Alterio en *La tregua* de Renán, y especialmente su rol más comprometido políticamente en *Operación masacre* de Jorge Cedrón, docudrama sobre los fusilamientos de José León Suárez, basado en la investigación de Rodolfo Walsh. Por su conmovedora participación en esta película y por su militancia política y sindical, fue uno de los actores que el Proceso incluyó en sus listas negras, lo que le ocasionó un forzado alejamiento del cine y la TV durante más de una década. Se refugió entonces en el teatro y fue uno de los impulsores del movimiento de resistencia Teatro Abierto. Justamente allí brindó una de sus más recordadas composiciones, la del obrero cantante de tangos frustrado de *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza. En 1991 volvió a interpretar ese papel en la versión cinematográfica que realizó Carlos Orgambide. Como en otras ocasiones (*El rigor del destino*, donde tuvo un protagónico memorable, y *El viaje*), su trabajo estuvo muy por encima de los resultados fílmicos. Quien esto escribe y que tuvo la suerte de charlar con él varias veces durante los ensayos de aquella pieza lo recuerda como lo que fue: un tipo laburador, talentoso y cálido, cuya honestidad era tan grande que hace doblemente dolorosa su ausencia en estos tiempos hipócritas que corren. ■

Alejandro Ricagno

YA LLEGA magazín literario

mapa mensual de cultura

Desde el 5 de julio, 100 páginas con todo lo que hay que saber y leer. En el número uno: cine/literatura, entrevista a Julian Barnes, reseñas, televisión, teatro, multimedia, plástica, bibliofilia, revista de revistas, música y discos. Una agenda completa y razonada de toda la cultura en Buenos Aires.

Disponible en todos los kioscos y por suscripción.

Alsina 1131. 1088-Buenos Aires. Tel: 381-8626, fax: 381-9833

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

En respuesta a la crítica de *Fantasmas en la Patagonia*

He indicado hace poco la importancia capital que le doy al film que trata sobre los problemas fundamentales del hombre no considerado aisladamente como caso particular, sino en sus relaciones con los demás hombres. Hago mías las palabras de Engels, que define así la función de un novelista (léase para el caso, la de un creador cinematográfico): "el novelista habrá cumplido honradamente cuando, a través de una pintura fiel de las relaciones sociales auténticas, destruya las funciones convencionales, sobre la naturaleza de dichas relaciones, quebrante el optimismo del mundo burgués y obligue a dudar al lector de la perennidad del orden existente, incluso aunque no nos señale directamente una conclusión, incluso aunque no tome partido sensiblemente".

Luis Buñuel

A los realizadores no nos preocupan los críticos.
Como muy bien dice Quintín, ellos cometen exabruptos y su apasionamiento consiste en la reflexión, en el análisis personal y subjetivo de los valores éticos y estéticos de un film.
Tenemos que afirmar que como realizadores también somos críticos, pero no solo del cine que vemos sino también del que hacemos. Y hacer cine no solo implica una inversión fabulosa de dinero y trabajo sino que además conlleva una discusión constante en todas sus etapas de cómo y por qué narrar una historia. Esa discusión se enriquece cuando las opiniones se comparten en el grupo de producción y cuando la historia a contar tiene una relación directa con lo real, interviniendo en la factura del film decenas de voces que se encauzan por fin en un objetivo común.
Así es el cine documental; su verosimilitud y su valor recaen en la interrelación con los protagonistas de la realidad que se retrata, en la convivencia con esa realidad utilizando el tiempo como arma fundamental de conocimiento, y con el compromiso ideológico de no transgredir la esencia de los partícipes de la historia.
Y la mejor manera de comprobar si una película como *Fantasmas en la Patagonia* cumple con sus objetivos, es que la juzguen sus protagonistas. Su estreno nacional fue en Sierra Grande, donde se filmó, y pudimos comprobar que no nos equivocamos.
A lo largo de una semana, todo un pueblo vio parte de su historia cotidiana en la pantalla grande, todo un pueblo se movilizó y discutió fervientemente sus conflictos y salidas a la crisis, y todo un pueblo recuperó su dignidad a través de un film que emocionó y puso en el tapete los problemas que, paradójicamente, muchas veces se dejan de ver porque son parte de nuestro entorno. Los cuadernos que pusimos para que los espectadores escribieran su opinión se atiborraron de elogios y frases que incitaban a luchar, en un país donde el poder no te escucha, y la justicia e igualdad social se convierten en una ilusión.
Un crítico de cine no tiene por qué conocer esos detalles. Pero me siento en la obligación de contestar la crítica que hizo Quintín sobre el film, porque lo que dice es mentira.
Y más allá de que es lógico y necesario que las opiniones de un crítico tengan un punto de vista personal e independiente, no podemos aceptar una falacia que escapa a los límites de una obra cinematográfica y se mete en terrenos morales que nos afectan directamente y proponen una suerte de confusión a los lectores de esta revista.
Por eso, las conjeturas que realiza Quintín acerca de la "utilización" de los protagonistas en *Fantasmas*, no solo son poco serias, sino que directamente desnudan una mirada enfermiza, que nos agrede como grupo y menosprecia al conjunto de habitantes de Sierra Grande.
Quintín padece de numerosos prejuicios. Si bien concuerda con que los documentales tienen que escapar del mero informe periodístico, condena la utilización de recursos cinematográficos para retratar un testimonio real; da la sensación de que en vez de haber visto nuestra película vio otra cosa, y no hace falta entrar en detalles, solo basta con ver el film y descubrir cuán lejos estamos de la búsqueda de un preciosismo sin contenidos.
Esos prejuicios llegan a tal punto que el crítico cree que los personajes, contra su voluntad, han sido ridiculizados. Parecería que en la vida real no existe ningún tipo de situación ridícula o por lo menos simpática. Que en la dura realidad de un pueblo casi fantasma no hay lugar para la distensión y que todos sus habitantes deberían tener una postura de constante tragedia. Probablemente el entorno de Quintín se reduzca a un ámbito severo que no admite este tipo de cosas y por eso las defenestra.
Por otra parte, la comparación que hace de nosotros con el Poder Ejecutivo es de muy mala fe. Y volvemos a la imagen que tiene Quintín de los documentales: tendrían que ser serios, adustos, denunciar y proponer. Nuestro objetivo va más allá: reconocernos como iguales acercando las culturas, transmitir ideas a través de la emoción, no bajar línea porque lo consideramos repulsivo y, si bien el material está cargado de una suma de nuestra ideología con la de los retratados, que sea lo suficientemente abierta como para que genere conversación o debate, herramientas que exceden al film y que son fundamentales para la construcción de conciencia.
Conciencia de clase, conciencia de que algo anda mal, aprendizaje de algo desconocido, conciencia para el cambio.
Quintín es un inconsciente. O conscientemente su crítica es reaccionaria. Y esta conjetura quizá no es tan descabellada, ya que desde una posición supuestamente radicalizada ataca justamente una película cuya temática no trata precisamente de los conflictos entre Arturito y la princesita.
Podríamos decir que la postura de Quintín es típicamente estalinista: desde la izquierda se convierte en contrarrevolucionario. Y en ese caso no es que se equivoque de enemigo, sino que su posición apunta a defender los dogmas de un cine documental caduco, donde impera la posición paternalista del realizador —personaje iluminado que ofrece soluciones— o se aferra al cine industrializado, donde los actores naturales tendrían que "ensayar", desfigurando de esa manera al retratado y fabricando un producto de consumo en donde la realidad se trivializa y se encasilla en los exitosos cánones de Hollywood.
A los realizadores no nos preocupan los críticos. Sí nos preocupa hacer un cine crítico. Y por suerte, gracias a que existe ese cine crítico, empezamos a conocer de qué lado está la gente.
Sin duda, Quintín está en la vereda de enfrente a la nuestra. ■

Claudio Remedi
Grupo de Boedo Films

Las películas que no conseguís

PICCADILLY
VIDEOTECA
CINE ARTE · BE AUTOR · FANTASTICO
Lambaré 897 (alt. Sarmiento 4600)

CINE-OJO
FILMS & VIDEO
SERVICIOS DE POST-PRODUCCION
Edición no lineal en Media 100
con EDL y slingshot
(lista de corte fílmico por KC)
CALIDAD BROADCASTING DE IMAGEN Y SONIDO
Precios promocionales
Tel./Fax: (541) 373-8208

VIDEO

EL MALVADO ZAROFF

***The Most Dangerous Game*, EE.UU., 1932, dirigida por Ernest B. Schoedsack e Irving Pichel, con Joel McCrea, Fay Wray, Leslie Banks y Robert Armstrong. (Epoca)**

Henos aquí ante una verdadera leyenda del cine fantástico. Película mucho más citada que vista, hecha a la sombra de la inmensa (en todo sentido) *King Kong* —con parte de sus decorados y efectos especiales, de su *cast* y de su equipo técnico— *El malvado Zaroff* es un plato para exquisitos.
Un valiente cazador, Bob Rainsferth (el enérgico McCrea), cae —sobreviviente de un naufragio— en la misteriosa Isla Brank, rodeada de escollos marinos y de faros mal puestos. Allí habita, rodeado por malignos sirvientes y una jauría de sabuesos hambrientos, el conde Zaroff. Aburrido en su reclusión isleña, el aristócrata organiza veladas con "imprevistos" invitados, hasta que decide llevarlos a visitar su sala de trofeos de cacería. Es Leslie Banks quien pone rostro a Zaroff, un teatral villano eslavo, cazador terminal y pianista romántico, cuyo tic consiste en acariciar una extensa cicatriz sobre su frente y su obsesión considerar a la bella Eve (Fay Wray) como un trofeo. Su lema es "Primero mata. Luego ama". El no muy refinado pero efectivo Bob, por cierto, complica los planes del safari. En la confrontación, el espectador neófito —film didáctico, después de todo— se enterará de las bondades del Wovo Tártaro o el Pozo Malayo.
Como en *King Kong*, la primera media hora de *El malvado Zaroff* ofrece tiempos morosos, la sensación de que se está en un estadio preliminar. Pero la cacería de Zaroff por su isla —pronto derivada en duelo desigual— ofrece momentos tan memorables como aquella travesía del grupo de cazadores en busca del Rey Kong por la Isla Calavera. Las secuencias selváticas unifican el genio de Schoedsack y Pichel en el uso de la técnica del *matte* para componer espacios casi pictóricos, orientados tanto por la exigencia de realismo (Schoedsack provenía del documental exótico) como por la de un lugar de pesadilla originado en los paisajes del romanticismo: brumas y abismos. Aunque *Zaroff* no contó con el aporte de Willis O'Brien, sí estuvieron aquí (como en *King Kong*) Max Steiner con una inconfundible partitura y el *art director* Carroll Clark.
La historia de Richard Connell en que se basó *Zaroff* fue objeto de múltiples versiones. Robert Wise la filmó pálidamente en 1946 con el título de *Game of Death*, y Roy Boulting volvió sobre ella diez años más tarde (*Run for the Sun*, 1956) con resultados de los que tenemos las mejores referencias. Recientemente hubo una *remake* del ignoto R. J. Kizer (*Death Ring*, 1993). Con variaciones, los ecos de la leyenda zaroffiana pueden advertirse en innumerables tramas que abrevan en esa tan depravada como seductora variante del espíritu deportivo. ■

Eduardo A. Russo

HUMOS DEL VECINO

***Blue in the Face*, EE.UU., 1995, dirigida por Wayne Wang y Paul Auster, con Harvey Keitel, Victor Argo, Lou Reed y Jim Jarmusch. (Gativideo)**

La historia es conocida: luego de filmar *Smoke* (ver página 2) Wayne Wang y Paul Auster dispusieron por tres días más de la cigarrería que en la ficción atendía Harvey Keitel. Con las notas que el escritor había tomado durante el rodaje y con la ayuda de algunos amigos que fueron de visita (Lou Reed, Madonna, Jim Jarmusch, Roseanne, Mira Sorvino y Michael J. Fox, entre otros) se filmó *Blue in the Face*, que en la Argentina se estrena directamente en video con el título de *Humos del vecino*.
Filmada en forma de escenas fragmentadas, generalmente editadas sin preocuparse demasiado por los cortes, con la utilización de testimonios y de falsos testimonios con aspecto documental y un aire festivo que deja espacio a la improvisación, *Blue in the Face* (los motivos por los cuales apelo a su título original figuran en la página 2) puede tomarse de dos formas: o como una muestra excesivamente autoindulgente de amistad o como una película inteligente en la cual la premura y el clima de fiesta no atentan contra la posibilidad de hacer las cosas en serio. Trataré de argumentar un poco digresivamente en favor de la segunda posición.
Más allá de su apelación a la espontaneidad, *Blue in the Face* trata de expresar una idea: la de que Brooklyn representa de alguna manera una muestra del sueño americano y de su final y que la cigarrería de Auggie es un punto de resistencia a esa derrota. Brooklyn, uno de los cinco barrios de la ciudad de Nueva York y, en otro tiempo, vieja sede de los Dodgers, uno de los más importantes equipos de béisbol, es la orgullosa cuna de los Gershwin y de Woody Allen, entre otros hijos dilectos. Uno de los entrevistados para la película, un viejo negro desdentado que parece sacado de un algodonal de Alabama, describe la esencia de aquel sueño y de su fracaso, representados en su barrio: "Lo mejor de Brooklyn", dice, "es la cantidad de razas que se han dado cita en su territorio. Lo peor es que todas esas razas no se las hayan arreglado para llevarse bien". El símbolo más patente de que el ansia de dinero ha estropeado lo más puro que los EE.UU. tenían para ofrecer al mundo está dado por la emigración de los Dodgers, que a fines de la década del 50, por motivos económicos, dejaron Brooklyn para reinstalarse en Los Angeles. Es difícil para nosotros entender el alcance que esta tragedia sentimental tuvo para los neoyorquinos. En EE.UU., los equipos están fuertemente asociados a sus ciudades, más de lo que aquí sucede con el fútbol donde hay varios equipos en Buenos Aires y, al mismo tiempo, hay hinchas de los equipos grandes en las ciudades del interior (de todas maneras un intento de mudar Argentinos Jrs. a Mendoza no hace mucho fracasó estrepitosamente). Según palabras de Lou Reed en la película, la emigración de los Dodgers impregnó a los habitantes de Brooklyn de un cinismo básico. Las referencias a este episodio del deporte americano se asocian en *Blue in the Face* con la intención de Vinny, el dueño de la cigarrería (el gran Victor Argo), de cerrarla porque ha dejado de ser un negocio. Semejante decisión no hace más que sumir en la desesperación a Auggie, el noble cascarrabias que atiende el negocio desde hace varios años y que, las dos películas sumadas, es el mejor personaje de la carrera de Harvey Keitel. Mientras Vinny piensa en su decisión, se le aparece el fantasma de Jackie Robinson, uno de los más grandes jugadores de los Dodgers. Ahora, si me permiten, como si fuera un personaje de Paul Auster, voy a dejar un poco *Blue in the Face* y les voy a contar una historia, la historia de Jackie Robinson. Robinson, quizá después de Martin Luther King, y sin exagerar ni un poquito, es la persona que más contribuyó en el siglo XX para que la situación de los negros en EE.UU. cambiara radicalmente, haciendo que quienes se oponían a la integración de las razas perdieran uno de sus bastiones más importantes. No es una de las menores hipocresías de la historia el hecho de que los negros formaran parte de batallones en la Segunda Guerra Mundial con la misión de luchar contra un régimen racista y que al mismo tiempo en su propio país se les

negaran los más elementales derechos. Robinson, un oficial de ese ejército, había sido sometido a una corte marcial, de la que fue absuelto, por negarse a ubicarse en la parte de atrás de un ómnibus, reservada para los hombres de color. Luego de la guerra, Robinson, un extraordinario deportista, eligió el béisbol como medio de vida. Pero los negros jugaban sus propios certámenes ya que ni las ligas mayores ni las menores permitían la integración. Viajando en ómnibus de pueblo en pueblo con los Monarcas de Kansas, cuentan que, siendo apenas un novato, quiso usar uno de los baños de una estación de servicio donde cargaban combustible. Como era de rigor, el dueño de la gasolinera le recordó que los baños eran solo para blancos. "Si no podemos ir al baño no compramos gasolina", contestó Robinson. El dueño de la gasolinera —que veía esfumada la que sería probablemente la única venta del día— accedió rápidamente a la integración racial en sus baños. Nunca más los Monarcas de Kansas se privaron del uso de baños en sus viajes entre partidos. En 1947, por gestión de Branch Rickey, manager de los Dodgers de Brooklyn, se concretó la incorporación de Jackie Robinson a su equipo y, de esa manera, a las ligas mayores de béisbol, convirtiéndose en el primer jugador negro en lograrlo. La expectativa que este paso provocó fue enorme, la raza negra lo vivió como un triunfo y los resultados deportivos logrados por Jackie no decepcionaron. Pero el precio a pagar por el beisbolista negro no fue pequeño. Robinson había convenido con Rickey que durante tres años iba a soportar todos los insultos y golpes que iba a sufrir sin reaccionar. No fue fácil: el racismo de los jugadores no era menor que el del público y así como las gradas se llenaron de negros que iban a ver al hombre que los representaba, también estaban cubiertas de otros que le propinaban todo tipo de insultos raciales mientras los jugadores chocaban con él violentamente, amén de aplicarle improperios y escupitajos. Durante dos años Robinson cumplió su promesa: puso sistemáticamente la otra mejilla y soportó todo sin que bajara por eso su nivel deportivo. Al comienzo de la tercera temporada dijo: "se acabó" y comenzó a contestar insultos y golpes. La prensa blanca, que lo había tratado con guantes de seda, comenzó a criticarlo: el "negro bueno" ya no respondía a sus dictados. Robinson abrió una compuerta y lo que entró se hizo incontenible: hoy, los mejores jugadores son negros y cobran fortunas millonarias. Robinson falleció a los 63 años, demasiado joven, con la salud quebrantada por una vida llena de humillaciones e injusticias.

Me fui por las ramas por dos motivos: el primero es que hace mucho tiempo que busco una excusa para contar la historia de Jackie Robinson y me pareció haberla encontrado. El otro es que creo que en el espíritu de *Blue in the Face* está el Brooklyn que se enorgullecía de los Dodgers y de ser la vanguardia progresista de los equipos de béisbol. Ese Brooklyn que ya no existe, que perdió a su equipo favorito y que fracasó en su experimento de convivir en armonía. Pero que tiene en la Brooklyn Cigar Company, regentada por Auggie Wren, un sitio de resistencia, donde los amigos se juntan para hacer una película en tres días y gente de distintos orígenes entra, compra, charla y, fundamentalmente, fuma, fuma y fuma hasta que el humo se les sale por las orejas, porque en los EE.UU. para ser rebeldes basta algo tan pequeño como llevarse un cigarrillo a los labios en público, porque hoy es el fumar y mañana —como dice Auggie en *Smoke*— "nos van a prohibir sonreír". ■

Gustavo Noriega

Las buenas, las malas y las feas

			Q	FF	GN	GJC	SG
Alas de libertad	A. Parker	LK-Tel (reedición)	1	1	1	1	1
Asuntos pendientes antes de morir	G. Fleder	Gatividéo					8
Contra viento y marea	L. von Trier	AVH	9	10	9	9	9
Cuando salí de Cuba	M. Nair	Gatividéo				4	
Desafío mortal	J. C. Van Damme	Transeuropa					6
Doble de cuerpo	B. De Palma	LK-Tel (reedición)	9	9	7	7	8
El fanático	T. Scott	LK-Tel					6
El hombre más deseado	S. Wortmann	AVH					3
Expreso de medianoche	A. Parker	LK-Tel (reedición)	3		4	2	1
Garras: donde comienza la leyenda	S. Hopkins	AVH	6				5
Hijos de la calle	B. Levinson	Gatividéo				5	5
Humos del vecino	W. Wang-P. Auster	Gatividéo		7	8	7	
Jeffrey	C. Ashley	LK-Tel			7		6
Matilda	D. De Vito	LK-Tel					8
Nunca mires atrás	G. Murphy	Transeuropa			4	4	
Silverado	L. Kasdan	LK-Tel (reedición)	3	6	7	7	8
Space Jam, el juego del siglo	J. Pytka	AVH					3
The Doors	O. Stone	LK-Tel (reedición)	3	5	4	5	5
Un mes junto al lago	J. Irvin	Gatividéo		1			

Video del Angel

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

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

Entrega a domicilio

Citizen Langlois

Francia, 1994, 65'
Dirección y guión: Edgardo Cozarinsky
Producción: Serge Lalou y Dominique Paini
Montaje: Martine Bouquin
Sonido: Jean-Pierre Fenie
Fotografía: Jacques Bouquin
Música: Astor Piazzolla, Kronos Quartet y Jean Wiener
Voz: Niels Arestrup

En febrero de 1968, tres meses antes del Mayo francés, artistas, actores e intelectuales (entre los que se encontraban Truffaut, Godard, Belmondo, Michel Piccoli y Jean-Pierre Léaud) organizaron una manifestación pública para defender a Henri Langlois, el creador de la Cinemateca Francesa, que había sido despedido de su cargo. El escándalo fue tan grande que los informes policiales hicieron que el mismo De Gaulle preguntara "¿quién es ese Henri Langlois?" El documental de Cozarinsky responde a esa pregunta como si se tratara de un enigma equivalente al de Rosebud en El ciudadano *de Welles, pero reformulándola de la siguiente manera: "¿qué es lo que hace que a los veinte años, en lugar de lanzarse al futuro, un joven opte por consagrar su vida a salvar los restos del pasado?" La respuesta no es menos interesante que el famoso trineo de Kane. Además, contiene varias claves para entender el sentido de la cinefilia.* Citizen Langlois *fue emitido en cable por canal á y, teniendo en cuenta su calidad, habría que estar atento a las repeticiones.*

Lotte Eisner (la más importante historiadora y teórica del cine expresionista, junto con Siegfried Kracauer) recuerda que conoció a Henri Langlois en 1935, un año antes de la fundación de la Cinemateca Francesa. Lo que más le llamó la atención era que tenía unos ojos enormes, algo desorbitados (los mismos que hoy parecen normales, pero en un rostro que acompaña a un cuerpo con el doble de peso). Langlois le confiesa que los tiene así porque va al cine cuatro o cinco veces por día. Ella en realidad quería conocerlo porque le habían dicho que se dedicaba a salvar películas —en una época donde el destino del celuloide era ser destruido y reciclado— y se imaginaba que iba a encontrarse con un coleccionista, es decir, con alguien que tiene una relación materialista con sus tesoros. No tenía idea de que el que la esperaba en ese bar con un periódico de cine bajo el brazo como contraseña era un pionero de la cinefilia.

En 1934, un año antes del encuentro con Lotte Eisner —junto a quien trabajará por el resto de su vida—, Langlois había conocido a Franju, quien le ayudaría a descubrir su falta de vocación para hacer cine. La codirección de *Le métro* (su único film) sería la experiencia clave para decidirse por la exhibición de películas en lugar de la realización. Dos años más tarde fundaría junto a su amigo la Cinemateca, con la idea de mostrar —en lugar de simplemente conservar y atesorar— el material rescatado del olvido. Langlois nunca se consideró a sí mismo un coleccionista y su postura a favor de que el destino de los archivos fílmicos es ser exhibidos al gran público le valió no pocos enemigos a lo largo de su vida.

Pero su excéntrica idea de que "tocar la cámara le traía mala suerte" no hubiera sido suficiente como para que abandonara para siempre el proyecto de filmar películas, de no haberse producido un hecho que cambiaría su vida: haber visto *L'Atalante*, de Jean Vigo. La muerte del director dos semanas después del estreno (en 1934) permitió que su obra maestra fuera mutilada y desfigurada por los distribuidores. Langlois tomó esa traición como si estuviera dirigida a él mismo, ya que se trataba del único film sonoro que había logrado deslumbrarlo hasta el punto de hacerlo confesar que todo lo que él habría querido hacer con una cámara ya lo había hecho Vigo, con lo cual su destino de director estaba cumplido y debía retirarse. Con este gesto de admiración teñida de resignación (o de resignación teñida de admiración), Langlois estaba forjando las bases definitivas de la personalidad cinéfila, la misma que Cozarinsky intentará terminar de explicar en el final del documental y que Truffaut había descripto de manera insuperable en *La habitación verde*, el retrato más exacto y perverso de la necrofilia después de *Vértigo*, de Hitchcock. ¿Qué sentido tiene vivir una vida que nunca tendrá la magnitud del cine?, podría ser la pregunta cinéfila por excelencia. Pero Cozarinsky nunca se deja llevar por la tentación de convertir a Langlois en un ejemplo de una conducta hoy ya codificada, sino que le otorga sin reparos el beneficio de los pioneros: sus actitudes destellan el brillo de la originalidad. Nadie volverá a hacer lo que él hizo sin caer en el pecado de soberbia. De ahí que todos los fundadores de cinematecas que siguieron sus pasos —a los que él consideraba sus discípulos— hayan terminado volviéndose contra él y expulsándolo de la Federación Internacional de Archivos de Films (la FIAF).

Pero más allá del romanticismo que encierra la cinefilia entendida a lo Langlois, Cozarinsky se pregunta por aquello que hacía que todas las mujeres que consagraron su vida a la Cinemateca (Lotte Eisner, Germaine Dulac, Marie Epstein, Mary Meerson, entre otras) encontraran allí algo precioso, arrebatado a la destrucción y, en última instancia, al olvido. ¿Es casualidad —se pregunta— que todas fueran exiliadas? Este falso enigma abre la parte central del documental, que está dedicada a mostrar cómo la personalidad pública de Langlois —que fue la más polémica— estuvo modelada por las mujeres de las que se rodeó durante toda su vida (ninguna de ellas lo abandonó en ningún momento, a pesar de que su figura autocrática fue políticamente muy discutida, hasta el punto de que el mismo Malraux, que lo había apoyado siempre, tuvo que aceptar que lo despidieran en 1968). La más influyente de todas fue sin duda la inefable Mary Meerson. Cozarinsky intenta atar cabos para encontrar un hilo conductor que explique el porqué de una relación tan simbiótica tanto en el amor como en el trabajo. En 1934, Jean Vigo había muerto al lado del atelier del decorador Lazare Meerson (que había trabajado con René Clair y era el marido de Mary). Diez años después, Langlois se instalaría allí por el resto de su vida. Curiosamente, su fetichismo lo acercaría a un objetivo distinto: tratando de estar cerca del lugar donde murió su ideal de cineasta, se acercaría al ideal de sí mismo por obra y gracia de una mujer que había habitado esa casa y que se convertiría con el paso del tiempo en su verdadero Pigmalión. Cozarinsky presenta a Mary como una especie de demiurga, de hacedora de hombres fuertes, equiparables a la medida de su pasión por ellos. Cuando Langlois la conoce, empieza a perfilar su personalidad pública, esa que lo convirtió en un enigma de la estatura del *Citizen Kane* de Welles. A su lado —señalan los que conocieron a la pareja— ya no tuvo miedo de ser considerado un hombre difícil. Ella le transmitió sin medias tintas su visión paranoica del mundo: fuera de ellos dos no había más que aliados y enemigos. Mary lo convenció para siempre de que ambos eran gente importante dentro de la cultura y que la tarea que estaban realizando (el futuro Museo del Cine, como prolongación de la Cinemateca) estaba destinada a los anales de la historia.

Tal vez el único punto polémico de este trabajo de Cozarinsky sea el que tiene que ver con los vínculos entre Langlois y el poder. No obstante, queda claro que el director intuye que si bien las únicas razones de un cinéfilo son cinéfilas, Langlois estaba más preocupado por el destino de las películas expresionistas en manos de los nazis que por la suerte de los franceses durante la ocupación y la de los alemanes de origen judío dentro de los campos de concentración. También en esto se parecía bastante a Kane. La frase con que se cierra el documental ("Quizá haya que perder todo muy temprano para más tarde querer salvar todo") solo se refiere a su pasión por el cine. ■

Silvia Schwarzböck

Cine en TV

por Jorge García

Fiebre de sangre (*The Gunfighter*), 1950, dirigida por Henry King, con Gregory Peck y Helen Westcott.

Hay quienes elogian esta película porque, dicen, inauguró la (dudosa) categoría de western psicológico. Sin embargo, los méritos de este film del subvalorado Henry King hay que buscarlos en el rigor de una puesta en escena que eludiendo los clichés convierte a su protagonista en un auténtico personaje trágico.
CV 5, 10/6, 13 y 19 hs.

Sin rastro del pasado (*Come Back, Little Sheba*), 1952, dirigida por Daniel Mann, con Burt Lancaster y Shirley Booth.

Antes de despeñarse dentro de la mediocridad más apabullante, Daniel Mann dirigió en la primera etapa de su carrera varias películas que, más allá de su innegable teatralidad, ofrecían cierto interés desde el punto de vista emocional. En esta, su primera obra, el drama de esposa engañada por marido alcohólico se ve potenciado por la superlativa actuación de Shirley Booth en una de sus escasas apariciones en la pantalla.
VCC 5, 10/6, 2 y 8.30 hs.; 13/6, 14 hs.

Baxter, 1988, dirigida por Jerome Bolvin, con Lisa Delamare y Jean Mercure.

No hay ninguna duda de que es acertada la inclusión en el ciclo de cine bizarro de CV 5 de este film premiado en el Festival de Cine Fantástico de Avoriaz. Extraño relato en el que el punto de vista es el de un perro no precisamente bueno y cariñoso, traza una lúcida parábola sobre el comportamiento humano tanto en lo individual como en lo social.
CV 5, 24/6, 23.50 hs.; 25/6, 5.20 hs.

El retrato de Dorian Gray (*The Picture of Dorian Gray*), 1945, dirigida por Albert Lewin, con George Sanders y Donna Reed.

Dentro de la escasa y poco vista obra de Albert Lewin (director de uno de los films de culto más malditos de la historia del cine, *Pandora y el holandés errante*) esta es su obra más conocida. Adaptando la clásica novela de Oscar Wilde, Lewin introduce su apego por los climas pesadillescos y fantásticos, logrando un film algo discursivo pero con momentos fascinantes.
CV 5, 28/6, 13.30 y 19 hs.

La diosa arrodillada, 1953, dirigida por Roberto Gavaldón, con María Félix y José Cibrián.

Uno de los exponentes más clásicos del cine latinoamericano son los melodramas mexicanos que alcanzaron su apogeo en las décadas del 40 y 50. Dentro de ellos su diva máxima fue María Félix, quien aquí interpreta uno de sus habituales papeles de mujer perversa que termina siendo víctima de sus propios desbordes. La realización de Gavaldón, por encima de los niveles habituales, coloca a este film como uno de los exponentes clásicos de esa cinematografía.
Space, 6/6, 13.15 hs.

Trampa para un hombre (*Man-Trap*), 1961, dirigida por Edmond O'Brien, con Geoffrey Hunter y Stella Stevens.

Aunque hoy se la presente como una novedad, la incursión de actores en el terreno de la realización siempre se dio en el cine norteamericano. En este caso es Edmond O'Brien, un muy buen actor de carácter con una prolífica carrera, quien se coloca detrás de la cámara para dirigir este sórdido melodrama con resultados más que aceptables.
VCC 5, 1/6, 9 hs.

Pépé-le-Moko, 1937, dirigida por Julien Duvivier, con Jean Gabin y Mireille Balin.

Julien Duvivier fue, junto con Marcel Carné, el blanco predilecto de los jóvenes críticos cahieristas que los consideraban los peores exponentes de la qualité del cine francés. Sin embargo, varios de sus films de los años treinta, como este relato sobre el submundo de los gángsters ambientado en Argelia, se sostienen hoy bastante bien. La formidable presencia cinematográfica de Jean Gabin ayuda.
VCC 5, 14/6, 22 y 2 hs.; 16/6, 18 hs.

Criaturas celestiales (*Heavenly Creatures*), 1994, dirigida por Peter Jackson, con Kate Winslet y Melanie Lynskey.

En sus primeras películas, el neocelandés Peter Jackson se había caracterizado por una tendencia al feísmo y la exacerbación de mal gusto que terminaban siendo saturantes. Aquí eleva considerablemente la puntería y basándose en un caso real ocurrido en su país en los años cincuenta (el asesinato por dos adolescentes de la madre de una de ellas) plasma un relato de notable originalidad que elude cualquier tentación naturalista. Uno de los films más atractivos de los últimos tiempos.
VCC 20, 28/6, 22 y 1.45 hs.

Por unos dólares más (*Per qualche dollaro in piú*), 1965, dirigida por Sergio Leone, con Clint Eastwood y Gian María Volonté.

Dentro de la verdadera invasión de títulos que propuso el spaghetti western en los años sesenta, los films de Sergio Leone se destacaron como los más originales. Con su estilo lento y pausado, su ritualidad casi pomposa y un Clint Eastwood en el límite de su impavidez —todas características que se manifiestan en esta película—, aparecen como los únicos sobrevivientes de un subgénero hoy relegado al olvido con absoluta justicia.
Space, 7/6, 20.15 hs.; 8/6, 14.45 hs.

Masculino-femenino (*Masculin-féminin*), 1966, dirigida por Jean-Luc Godard, con Jean-Pierre Léaud y Chantal Goya.

El discurso único e ininterrumpido que es la obra de Jean-Luc Godard en la década del sesenta tiene uno de sus mejores eslabones en este film en quince episodios que, créase o no, está basado en un relato de Guy de Maupassant. Una película profética, como casi todas las del director, que además mantiene una asombrosa modernidad. Por si fuera poco, el 12/6 el mismo canal exhibirá en similares horarios *Dos o tres cosas que sé de ella* (1967) ("ella", desde luego, es París), otro gran film del director.
CV 5, 5/6, 22 y 3.30 hs.

Sangre en la luna (*Blood on the Moon*), 1948, dirigida por Robert Wise, con Robert Mitchum y Robert Preston.

Los primeros títulos de la filmografía de Robert Wise —alguien que fue asistente de dirección y montajista nada menos que de Orson Welles— auguraban una carrera de gran interés, pero el paso de los años se encargó de desmentir esas expectativas. A esa interesante etapa inicial pertenece esta atípica incursión del director en el terreno del western, que es una de sus películas más redondas.
TNT, 15/6, 3 hs.

Tres películas de Ripstein

La muestra dedicada al director mexicano Arturo Ripstein, organizada hace algunos meses en la Sala Lugones por la Cinemateca Argentina, permitió, para los que tuvimos la fortuna de concurrir a ella, unirnos al generalizado consenso existente acerca de los valores de una obra que sobre todo en los últimos años, más precisamente a partir de la reunión del realizador con su actual guionista y pareja, Paz Alicia Garciadiego, ha dado muestras de una solidez y coherencia envidiables.
Nuestro anterior encuentro con ambos en Mar del Plata dio lugar a una serie de charlas y entrevistas que *El Amante* reflejó con amplitud en su número 58.
Dada la virtual imposibilidad que existe en nuestro país de acceder a la obra de Ripstein (inclusive una videoteca que se encarga de traer ediciones mexicanas no ha conseguido un solo título del director), es realmente bienvenida la iniciativa del canal 5 de Cablevisión de exhibir en su ciclo "Cine del mundo" de los lunes a las 22 (con repetición en la madrugada de los martes), que este mes está dedicado al cine mexicano, tres películas de Arturo Ripstein de las que, me apresuro a decir, he visto solo una.
El lunes 16 se podrá ver *El castillo de la pureza* (1972), un film exhibido en el ciclo antes mencionado y que es una de las obras fundamentales de la primera etapa del director. Basada en un hecho real, la película narra el extraño caso de un individuo que se dedica a la fabricación de veneno para ratas y que ha decidido encerrar a su familia dentro de los límites de su casa, impidiéndole cualquier tipo de salida.
Con ecos de *El ángel exterminador* de Buñuel, aunque sin el chirriante humor del aragonés, el film ya muestra algunas de las constantes estilísticas (largos planos de interiores con escasos movimientos de cámara) y temáticas (la intolerancia y el encierro ante un mundo exterior al que se teme) del director.
Film riguroso y (demasiado) cerebral, es un título esencial para comprender la totalidad de la obra de Ripstein. De *El santo oficio* (1973), que se exhibirá el lunes 23, una película a la que Ripstein de algún modo defiende en el contexto de su obra, la referencia que tengo es que se trata de una costosa superproducción de época, con momentos de interés. En cuanto a *Rastros del pasado* (1981), que veremos el lunes 30, aquí sí parece que hay consenso entre la crítica y el director de que se trata de lo peor de su obra, aunque yo —conociendo antecedentes de otros directores con afirmaciones similares— no dejaría pasar la ocasión de verla.
En cualquier caso, la oportunidad de ver tres películas de Arturo Ripstein por cable en el mismo mes es un acontecimiento que creo no puede ser desaprovechado por ningún cinéfilo. ■

Jorge García

¿Tengo el derecho de matar? (*L'insoumis*), 1964, dirigida por Alain Cavalier, con Alain Delon y Lea Massari.

Uno de los más misteriosos directores del cine francés (y tal vez del cine en general) es Alain Cavalier. Autor de una filmografía extremadamente personal y que en ocasiones bordea lo experimental (*Libérame*), su obra es escasamente conocida en estas tierras, por lo que la exhibición de este, su segundo film, sobre la crisis de conciencia de un joven militar adquiere casi la dimensión de un acontecimiento.
TNT, 2/6, 6.10 hs.

La muerte de Mario Ricci (*La mort de Mario Ricci*), 1983, dirigida por Claude Goretta, con Gian María Volonté y Mimsy Farmer.

La inesperada muerte de un joven obrero en un accidente en un pequeño poblado pone al descubierto una serie de situaciones que se mantenían ocultas. La aguda percepción para los pequeños detalles y la calidad y sensibilidad con que se acerca a sus personajes, transforman al suizo Claude Goretta en sus mejores películas —y esta es una de ellas— en un heredero indiscutible de Jean Renoir.
TV5 International, 29/6, 13.30 hs.

La dama del perrito (*Dama e sobachkoi*), 1959, dirigida por Josef Heifetz, con Ija Savina y Alexei Batalov.

El ruso Josef Heifetz es un director con algún prestigio en Europa pero de quien aquí solo se ha conocido este film. Minuciosa adaptación de un cuento de Anton Chéjov, la película se apoya esencialmente en un excelente trabajo de sus actores y una precisa captación de la atmósfera que proponen los relatos del gran escritor ruso.
VCC 5, 2/6, 6 hs.; 3/6, 8 hs.; 4/6, 14 hs.; 6/6, 16 hs.; 9/6, 14 hs.

Larga es la noche (*Odd Man Out*), 1947, dirigida por Carol Reed, con James Mason y Robert Newton.

Un puñado de films que dirigió a fines de los cuarenta y principios de los cincuenta son lo único perdurable de la prolífica carrera del inglés Carol Reed. Este atrapante relato sobre las últimas horas de un revolucionario irlandés perseguido por la policía tiene un sostenido ritmo y un creciente suspenso y es probablemente su mejor obra.
VCC 5, 7/6, 22 y 2 hs.; 9/6, 18 hs. ●

Carne, 1968, dirigida por Armando Bó, con Isabel Sarli y Armando Bó.

Sospecho que a esta altura no quedan dudas de que Armando Bó es uno de los escasísimos autores que ha dado el cine nacional. *Carne* inicia su última y más delirante etapa, con la Coca encerrada en un camión frigorífico donde es violada sucesivamente por diversos individuos, y tiene algunas de las escenas y diálogos más antológicos de su filmografía. Ciertos teóricos y estudiosos del cine afirman que la película es también un meduloso estudio sobre la claustrofobia, pero ello no ha podido ser demostrado.
Space, 19/6, 22 y 1.30 hs.

Exótica, 1994, dirigida por Atom Egoyan, con Bruce Greenwood y Mia Kirshner.

El director armenio radicado en Canadá Atom Egoyan es una figura de culto para algunos sectores críticos y cinéfilos. *Exótica*, su único film estrenado en el país, justifica parcialmente sus antecedentes, ya que una sutil descripción de diversos sentimientos afectivos encontrados se ve en buena medida ilustrada por una mirada que tiende a congelar cualquier atisbo de emoción.
CV 5, 11/6, 22 hs.

Reunión, 1989, dirigida por Jerry Schatzberg, con Jason Robards y Christian Anholt.

Cuando entrevistamos a Jerry Schatzberg en el Festival de Mar del Plata él reivindicaba esta película como su obra más personal. Con un elaborado guión de Harold Pinter, el film es una narración estructurada en flashbacks y relata el regreso de un anciano judío a Alemania después de más de cincuenta años en busca de su pasado y su identidad. Una película rigurosa y a la vez emotiva.
CV 30, 3/6, 17.35 hs.; 19/6, 23.40 hs.; 30/6, 1.40 hs.

Un día en la vida de Joe Egg (*A Day in the Death of Joe Egg*), 1972, dirigida por Peter Medak, con Alan Bates y Janet Suzman.

Ya dije en alguna oportunidad que la ecléctica filmografía de Peter Medak tiene varios picos de interés. Esta adaptación de la negrísima comedia de Peter Nichols sobre un matrimonio que discute la posibilidad de aplicar la eutanasia a un hijo discapacitado es uno de sus films más atractivos y cuenta con excelentes actuaciones de sus intérpretes principales.
CV 5, 4/6, 23.50 hs.; 5/6, 5.20 hs. ■

PELICULAS PARA VER EN JUNIO

Domingo 1
Baila conmigo (M. Sandrich) **VCC 5, 11 y 16.30 hs.**
El final feliz (R. Brooks) **CV 30, 14.40 hs.**

Lunes 2
Golpe bajo (R. Aldrich) **CV 5, 11 y 16 hs.**
Juegos prohibidos (R. Clément) **VCC 5, 21 hs.**

Martes 3
Un día de furia (J. Schumacher) **I-Sat, 22.45 hs.**
Lo que el viento se llevó (V. Fleming) **VCC 5, 24 hs.**

Miércoles 4
Artistas y modelos (F. Tashlin) **CV 5, 13 y 19 hs.**
Adiós a los niños (L. Malle) **VCC 20, 18 hs.**

Jueves 5
Sortilegio de amor (R. Quine) **Space, 16.30 hs.**
Chantaje (A. Hitchcock) **VCC 5, 22 hs.**

Viernes 6
El (L. Buñuel) **VCC 5, 14 hs.**
La niebla (J. Carpenter) **TNT, 24 hs.**

Sábado 7
Lo que no se perdona (J. Huston) **TNT, 12 hs.**
Backbeat (I. Softley) **VCC 20, 22 hs.**

Domingo 8
El padrino II (F. Coppola) **Space, 17.15 hs.**
El hombre de Arán (R. Flaherty) **VCC 5, 2.30 hs.**

Lunes 9
El golpe (G. R. Hill) **Space, 16.30 hs.**
Eso que llaman amor (P. Bogdanovich) **VCC 20, 22 hs.**

Martes 10
Al filo del abismo (P. Medak) **VCC 20, 22 hs.**
Calles peligrosas (M. Scorsese) **I-Sat, 22.45 hs.**

Miércoles 11
Piso de soltero (B. Wilder) **CV 5, 11 y 16 hs.**
Nafta, comida y alojamiento (A. Anders) **VCC 20, 1.15 hs.**

Jueves 12
Horas desesperadas (W. Wyler) **VCC 5, 9 y 24 hs.**
Noches salvajes (C. Collard) **Space, 22 hs.**

Viernes 13
El extraño amor de Marta Ivers (L. Milestone) **VCC 5, 18 hs.**
Contradanza (D. Petrie) **TNT, 22 hs.**

Sábado 14
La conquista del Oeste (Ford, Hathaway y Marshall) **TNT, 11.30 hs.**
La marca de la horca (T. Post) **Space, 20.15 hs.**

Domingo 15
Aracnofobia (F. Marshall) **I-Sat, 19.15 hs.**
Bleu (K. Kieslowski) **VCC 20, 22 hs.**

Lunes 16
La pasión de Juana de Arco (C. T. Dreyer) **VCC 5, 14 hs.**
Juego de patriotas (P. Noyce) **Space, 20.15 hs.**

Martes 17
El ansia (T. Scott) **Space, 23.45 hs.**
Infamia (W. Wyler) **VCC 5, 24 hs.**

Miércoles 18
Livia (L. Visconti) **VCC 5, 16 hs.**
El último inocente (R. Spottiswoode) **Space, 22 hs.**

Jueves 19
El otro hombre (C. Reed) **VCC 5, 22 hs.**
Carmen (J.-L. Godard) **CV 5, 22 y 3.30 hs.**

Viernes 20
Mi profesión: ladrón (M. Mann) **CV 5, 13 y 19 hs.**
La mujer pantera (J. Tourneur) **VCC 5, 18 hs.**

Sábado 21
Amo a París (S. Donen) **CV 5, 13.30 y 19 hs.**
La strada (F. Fellini) **VCC 5, 22 hs.**

Domingo 22
JFK (O. Stone) **Space, 17.30 hs.**
Blanc (K. Kieslowski) **VCC 20, 22 hs.**

Lunes 23
El sargento York (H. Hawks) **Space, 16.30 hs.**
Amor verdadero (N. Savoca) **TNT, 22 hs.**

Martes 24
La dama de blanco (F. La Loggia) **I-Sat, 19.15 hs.**
Ritos de muerte (G. Maxwell) **VCC 20, 24 hs.**

Miércoles 25
El jarro de miel (J. Mankiewicz) **TNT, 10 hs.**
La muerte cumple condena (P. Medak) **CV 5, 23.50 hs.**

Jueves 26
El padre de la novia (V. Minnelli) **Space, 18.30 hs.**
Detective (J.-L. Godard) **CV 5, 22 y 3.30 hs.**

Viernes 27
El ciudadano (O. Welles) **VCC 5, 14 hs.**
Quédate conmigo (N. Giménez) **CV 30, 23.30 hs.**

Sábado 28
La nueva tierra (J. Troell) **CV 5, 11 y 15.30 hs.**
Sweetie (J. Campion) **VCC 5, 24 hs.**

Domingo 29
Bronco Billy (C. Eastwood) **Space, 14.45 hs.**
Rouge (K. Kieslowski) **VCC 20, 22 hs.**

Lunes 30
Los cuatrocientos golpes (F. Truffaut) **VCC 5, 21 hs.**
Eva Perón (J. C. Desanzo) **Space, 22 hs.**

Recomendaciones especiales, comentadas en las páginas 61 y 62

MENU DE CINE EN TV

AGENDA

Cineteca Vida, Foro Gandhi, Corrientes 1551. Tel: 374- 7501
Abono $ 10 (para cinco funciones). Todas las funciones son a las 20.30 hs.
1-6: *La Chinoise*, de J.-L. Godard. **6-6:** *El otro Sr. Klein*, de Joseph Losey. **8-6:** *Por la patria*, de J. Losey. **13-6:** *Las buenas mujeres*, de Claude Chabrol. **15-6:** *Una vida / Evariste Galois*, de Alexander Astruc. **20-6:** *Trafic (Hulot al volante)*, de Jacques Tati. **22-6:** *Las vacaciones del Sr. Hulot*, de Jacques Tati.
27-6: *La mujer de la próxima puerta*, de F. Truffaut. **29-6:** *La mujer de la próxima puerta*, de F. Truffaut.

Se acaba de editar *Fanny Navarro o un melodrama argentino*, biografía de la actriz a cargo de César Maranghello y Andrés Insaurralde. Editó Ediciones del Jilguero y su precio es de $ 25.

Fritz Lang
Teatro Colón. Domingo 15 de junio, 15 horas. Exhibición de *Los Nibelungos* (1924). Copia restaurada por Enno Patalas y versión completa de 4 horas. Con acompañamiento original para orquesta. Dirección musical: Berndt Heller. Entradas en venta con 5 días de anticipación: $ 10 (incluye refrigerio).
Teatro Colón. Salón Dorado. Del 2 al 30 de junio. Exposición: Fritz Lang y sus modelos estéticos. Desde Brueghel hasta el dadaísmo (Böcklin, Caspar David Friedrich, Rudolf Belling, Bruno Taut, Paul Klee y otros).
Instituto Goethe (Corrientes 319). Cine: alrededor de Fritz Lang (un ciclo de cine para recrear la atmósfera estética e histórica que dio lugar a la creación de *Los Nibelungos*). Martes 10-6: *Documentos para una historia del cine mudo (1919-1929)* (1981) de Stefan Wolf. **Miércoles 11-6:** *La UFA: realidad y mito* (1993) de Erwin Leiser. **Jueves 12-6:** *El testamento del Dr. Mabuse* (1932) de Fritz Lang. **Viernes 13-6:** *La muerte cansada* (1921) de Fritz Lang. Las funciones comienzan a las 20 horas. Entrada libre. Todos los films con subtítulos en castellano.

Dársena Sur, un documental para arte
El documental realizado por Pablo Reyero se exhibirá el jueves 19 y el viernes 20 de junio a las 20 horas en el Instituto Goethe (Corrientes 319) con entrada libre. *Dársena Sur, un documental para arte* contó con el apoyo de la Secretaría de Cultura de la Nación, la Fundación Antorchas, el Centro Cultural Ricardo Rojas, la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Se trata de una coproducción de Lita Stantic, el Goethe-Institut y el canal francoalemán Arte, donde se emitió el 29 de mayo de este año.

El Goethe en TV. Canal (á) CV 3. Los lunes a las 0.30, 7.30, 13 y 18.30 hs.
2-6: *Bauhaus, Texas*. Documental sobre el artista minimalista Donald Judd. **9-6:** *De Baviera a la India*. Un director de teatro bávaro dirige una puesta de *Sueño de una noche de verano*. **16-6:** *Aimez-vous Brecht?* de Jutta Brueckner. Videofilm sobre el amargo destino de las mujeres de Brecht. **23-6:** *Inminencias*. Montaje cinematográfico-musical del backstage de un concierto sinfónico realizado por el Goethe-Institut Sidney. **30-6:** *La muerte anunciada de Stefan Zweig*. Un documental filmado por el canal alemán ZDF para la Feria del Libro de Frankfurt 1995, dedicada a la literatura brasileña.

Cóndor de Plata 1996
La Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina informa que la entrega de los Premios Cóndor de Plata a la producción nacional de 1996 se realizará el lunes de junio a las 20 horas en la Sala Pablo Neruda del Paseo La Plaza (Corrientes 1660). Además, en esta oportunidad se rendirá homenaje a los cien años del cine argentino, en relación con el centenario de la realización de *La bandera argentina* (1897), primer film de distribución comercial de la historia, dirigido por el pionero Eugenio Py.

Seminario de Doc Comparato
El Centro Cultural Rojas (Corrientes 2038) informa que desde el 2 al 4 de junio se desarrollará el Seminario de Doc Comparato titulado "El guión". Durará 9 horas en total y costará $ 50 ($ 40 para los estudiantes de la UBA). También se anuncia la presentación de su libro *El guión*, editado por el Rojas y la Oficina de Publicaciones del CBC, para el 4 de junio a las 19 hs. en dicho centro con una mesa redonda compuesta por Carlos Trilnick, Sabrina Farji, Sergio Vainman, Alejandro Ricagno y el autor. Doc Comparato es médico, escritor, dramaturgo y guionista. Actualmente vive en Portugal y desarrolla su trabajo en Europa. Es asesor de TVI (Televisión Independiente de Portugal), coordinador del Master de Dramaturgia y Guión de la Universidad Autónoma de Barcelona. Como autor, escribió miniseries para la televisión brasileña y europea, entre ellas, *Me alquilo para soñar* junto a Gabriel García Márquez para TVE. También se destacan sus guiones en cine en los dos continentes. A lo largo de su carrera, Comparato ha recibido varios premios internacionales, entre ellos, la Medalla de Oro del Festival de Cine y Televisión de Nueva York en 1982, y recientemente, el de mejor autor-guionista del año de la Academia de Letras Catalana (1995).

La montaña esmeralda
El Centro Cultural Ricardo Rojas (Corrientes 2038) informa que durante los jueves de junio a las 21 horas continuarán las funciones de *La montaña esmeralda*, un espectáculo audiovisual de Christian Basso y Diego Chemes que consta de música instrumental ejecutada en vivo unida a un relato visual compuesto de pinturas, ilustraciones, collages y poesías que irrumpen a modo de carteles escritos dentro de ese relato. ■

Sombrero de copa
Libros de cine
Esmeralda 494 - (1007) Capital Federal
✆ 393-3211
Envíos al interior

REVISTA
TIEMPO DE DANZA
Una mirada actual sobre la más antigua de las artes
En quioscos y librerías
También suscripciones al ✆ 771-3142

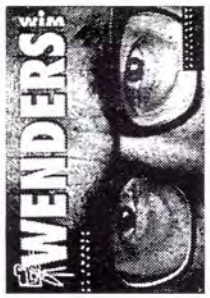
NEW FILM VIDEO CLUB
CINE ARTE

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

ey!

Nueva oferta de suscripción:



envianos
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:

- *El ángel ebrio* de Akira Kurosawa (Ed. Kinema) - Cód. 5
- *Senso* de Luchino Visconti (Ed. Kinema) - Cód. 6

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 Nº: ☐

(Indicá el número de código del regalo)

Nº 63

*Suscripción válida para el interior y el exterior del país

ELEGI EL PLAN DE SUSCRIPCION

Interior del país: Enviános 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 6º A (1007) Buenos Aires - Argentina Telefax (541) 322-7518

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

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

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

© 1996 Apple Computer, Inc. Todos los derechos reservados Apple, el logo Apple, Macintosh, y Power Macintosh 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. La información de las inversiones es según PC Week, Julio 24, 1995 y Computer Intelligence InfoCorp, Julio 1995. *Algunas de estas operaciones pueden requerir la compra adicional de software o hardware. **Según el reporte independiente de Competitive Assessment Services, 1995. †Utilizando el software SoftWindows de Insignia Systems o tarjeta DOS Compatible de Apple.