

# EL AMANTE

# C I N E

Año 6 N° 69 Noviembre de 1997 \$ 7.50.-  
Uruguay \$ 40.-



## Mar del Plata 97

Las mejores películas

La sorpresa: *Pizza, birra, faso*

*El violín de Rotschild* / Entrevista a Cozarinsky

*El oro de Ulises* / Entrevista a Nunez

Entrevista a Carlos Hugo Christensen

Cine de lesbianas

Lo peor del festival: los premios

Samuel Fuller

*Los Angeles al desnudo*

*El sueño de los héroes*

*Resplandor en la noche*

Entrevista a Saccomanno

Polémica: Horacio González contra Tomás Abraham



# Scarface

*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

E-mail: [baherald@newage.com.ar](mailto:baherald@newage.com.ar)

Website: [www.BuenosAiresHerald.com](http://www.BuenosAiresHerald.com)

**SUMARIO**

	El mes .....	2
	<b>Los estrenos</b>	
	<i>Los Angeles al desnudo</i> .....	4
	<i>El sueño de los héroes</i> .....	6
	<i>Resplandor en la noche</i> .....	7
	<i>El pacificador, Noche de ronda, Canción desesperada</i> .....	8
	<i>Jerusalem, La lección de tango, Las voces del silencio</i> .....	9
	Sam Fuller .....	10
	<b>Dossier Mar del Plata</b> .....	15
	Editorial .....	16
	Los premios .....	18
	Las 10 mejores .....	20
	Las demás películas .....	24
	La sorpresa: <i>Pizza, birra, faso</i> .....	29
	La mujer del jurado .....	30
	Cine extraordinario .....	32
	Entrevista a Cozarinsky .....	34
	Diccionario .....	39
	Entrevista a Nunez .....	42
	Entrevista a Christensen .....	44
	Entrevista a Bergström .....	48
	Fotos .....	50
	Semana de cine mexicano .....	51
	Horacio González contra Abraham .....	52
	Entrevista a Saccomanno .....	54
	Correo .....	57
	Libros .....	58
	Video .....	59
	Cine en TV .....	60
	Agenda .....	64

<b>Directores:</b>	Eduardo Antin (Quintín), Flavia de la Fuente y Gustavo Noriega
<b>Consejo de redacción:</b>	los arriba citados y Gustavo J. Castagna
<b>Colaboraron en este número:</b>	Alejandro Ricagno, Santiago García, Eduardo A. Russo, David Oubiña, Jorge La Ferla, Jorge García, Tomás Abraham, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Alejandro Lingenti, Lisandro de la Fuente, Máximo Eseverri, Horacio González, Isaac León Frías y Tino y Norma Postel.
<b>Secretaría:</b>	Haydée Thompson
<b>Colabora:</b>	Nené Díaz Colodrero
<b>Vianda:</b>	Marta González
<b>Corresponsal extranjero en Punta Mogotes:</b>	Gustavo J. Castagna
<b>Cadete:</b>	Gustavo Requena Johnson
<b>Torta de manzanas y chocolate:</b>	Norma Postel
<b>Corrige:</b>	Gabriela Primero de Mayo Ventureira
<b>Meritorio de corrección:</b>	Jorge Chacho García
<b>Master en desgrabaciones:</b>	el políglota Lisandro de la Fuente
<b>Diagramación y composición:</b>	Rosarito milanesa con totín Salinas
<b>Tipea:</b>	el tifón de Arequito
<b>Diseño:</b>	Fernando Teclados Santamarina
<b>Imprenta:</b>	Impresora Americana. Lavardén 163
<b>Fotomecánica:</b>	<i>Proyección.</i> Rivadavia 2134 5º G, 951-0696.
<b>Distribución:</b>	<i>Buenos Aires:</i> Vaccaro, Sánchez y Cía. S. A. Moreno 794 9º piso. Buenos Aires <i>Interior:</i> DISA S. A. 304-9377 / 306-6347

## MAR DEL PLATA 97

La segunda edición del Festival de Mar del Plata desde su reanudación deja un balance con sombras y luces. Las primeras corresponden a la relación de dependencia y sumisión que el festival mantuvo con el multimedio Clarín y al estilo autoritario de conducción al que nos tienen acostumbrados las autoridades del INCAA. Las luces, por su lado, y no sin claroscuros también, se refieren a las películas. Mar del Plata sigue siendo la oportunidad de que un público masivo se encuentre con filmografías ajenas al consumo tradicional. Durante diez días, los nombres que circulaban en las colas de los cines eran los de Kiarostami, Monteiro, Oliveira, Sojurov, Cozarinsky y tantos otros que en Buenos Aires no tuvieron ni tendrán seguramente por algún tiempo vía libre en los circuitos comerciales. Aunque en ese sentido, también trajimos algunas buenas noticias: una cantidad importante de las películas exhibidas durante el festival, algunas de ellas muy recomendables, fueron adquiridas por distribuidores locales, con lo cual tendrán salida seguramente en los próximos meses (detalles de estos títulos en la página 42, "Diccionario Mar del Plata", entrada: Estrenos).

Estuvimos en Mar del Plata con nuestro estilo, es decir en patota; tratamos de ver la mayor cantidad posible de películas, lo que nos generó dosis equivalentes de euforia e irritación, conocimos gente interesante, asistimos a ceremonias indescriptibles y nos sentimos profundamente defraudados por los premios oficiales. Es decir, estuvimos en un festival. Un festival que, con los mismos elementos, con los mismos gastos y con la misma estructura, podría ser mucho más amable, placentero y festivo. Y menos exclusivo para con ciertos medios. Todas nuestras impresiones a partir de la página 15. ■

Gustavo Noriega

# EL CINE DEL MES

## EL AMANTE EN LOS CAHIERS

Hace un año, en la edición del Festival de Mar del Plata tuvimos la oportunidad de conocer y acompañar a Emmanuel Burdeau, un joven y brillante crítico de los *Cahiers du cinéma*. Un par de meses después, Burdeau escribió una reseña del festival para su revista en la cual nos mencionaba. Hoy, a casi un año del evento, la damos a conocer. Es que nos pasamos diez meses gritando: ¡mamá, salimos en los *Cahiers*! A continuación transcribimos un fragmento del texto de la nota de Burdeau, que salió en el número de febrero de 1997 de *Cahiers*:

"Del 7 al 14 de noviembre se celebró, en el marco del Festival Internacional de Mar del Plata (una hora de avión al sur de Buenos Aires), una semana de los *Cahiers* dedicada al 'nuevo' cine francés y bautizada 'Generación 90'. [...] Esta semana de los *Cahiers* no habría podido llevarse a cabo tan acertadamente sin la participación de toda la gente de la revista *El Amante / Cine* (ninguna relación con Duras ni Annaud, precisa la redacción), especialmente del director Quintín y su esposa, también crítica, Flavia de la Fuente. Desde hace cinco años, esta revista, reconocible por su portada amarilla (y sin dudas también por sus excesos), hace una labor destacable y generadora de polémicas [...]. *El Amante* fue la primera en traducir y publicar en castellano *Le travelling*

*de Kapo* de Serge Daney (Quintín y su esposa tienen en mente además la edición de una compilación de textos de Daney, todavía mucho menos conocido y leído en el exterior que Bazin). Fueron ellos los principales responsables de la organización y el buen desarrollo de esta semana, que promete no dejar pasar mucho tiempo sin descendencia." ■

Traducción del francés:  
Lisandro de la Fuente

## EL COSMOS, OTRA VEZ

Volvió a abrir sus puertas el Cosmos y esto es motivo de alegría para los que vimos las películas que solo esa sala de Corrientes al 2000 exhibía todas las semanas. Inaugurado en la década del 60 y perseguido durante la dictadura militar, el Cosmos cerró las puertas hace diez años, luego de que diversos ritmos y sonidos *bailaneros* y *metaleros* pretendieran reparar lo imposible. En la sala de Argentino Vainikoff se vieron, entre otras películas, *Alicia en las ciudades* de Wenders, *A un dios desconocido* y *El desencanto* de Jaime Chávarri, *Solos en la madrugada* y *Asignatura pendiente* de José Luis Garci, los films de Eisenstein, Pudovkin y Tarkovski, la interminable *La guerra y la paz* de Bondarchuk, los ciclos de Bergman (con los siete títulos de siempre, propiedad de Artkino Pictures), las semanas de ballet, los



## SAM FULLER (1911-1997)

Una cosa es segura: la muerte de Sam Fuller nos tomó desprevenidos a todos. Es que de los sobrevivientes de la época dorada de Hollywood, el viejo Sam era el único que se mantenía activo de una manera continua (tal vez el otro en estado de amague permanente de actividad sea Budd Boetticher con su siempre esperado e incumplido retorno). Hace poco se exhibió en el cable un reciente documental en el que se lo veía hablando con desbordante vitalidad de su obra y de sus proyectos inmediatos y, si bien hacía algunos años que no dirigía ninguna película, su intervención como actor en algún film y su presencia en festivales cinematográficos mantenían su imagen viva y actualizada. Referente fundamental de los cineastas franceses de la Nouvelle Vague (Godard no solo le dedicó una película sino que en otro film le hizo definir de cara al público qué cosa era eso de hacer

cine) y admirado por muchos directores americanos más jóvenes, Samuel Fuller es una figura fundamental de la historia del cine. Fue Peter Bogdanovich quien dijo, sin pecar de exagerado, que absolutamente nadie podría filmar alguna vez una película como Fuller lo hacía. Y si para muestra alcanza con algunos botones, basta recordar algunos de los planos iniciales de sus películas: un martillazo estrellándose en un rostro o la paliza que le propina una prostituta a su cliente mientras vuela su peluca dejando al descubierto su cabeza calva. Imágenes demenciales que fueron su marca distintiva y personal. Individualista feroz, cuestionado tanto por la izquierda como por la derecha por la "ideología" de sus películas, tengo la sensación de que a Samuel Fuller no le importaban las ideologías, y que lo que realmente le interesaba era el cine, un cine al que le adosaba la urgencia de su pasado como reportero de crónicas policiales. Cuando hace varios años presentó *in person* en Buenos Aires *Más allá de la gloria*, una película casi autobiográfica y uno de los escasos títulos de su filmografía con relativo éxito de público, tuve la suerte de estar allí y no me olvidaré nunca de su magnética personalidad. Su habano colgando entre los labios, sus pantagruélicas carcajadas pero, sobre todo, las fulgurantes imágenes de sus películas son el formidable legado de un director definitivamente inimitable. ■

Jorge García

documentales fanáticos y las torpes historias que más le gustaban a Stalin (*La batalla de Stalingrado*, *Chapaiev*), el cine checo, húngaro, polaco y varias rarezas más. Los tiempos cambiaron y ahora el Cosmos tiene dos salas, una de 220 butacas y otra, muy pequeña, para la exhibición de videos. Además, se realizarán actividades culturales. El ciclo de reapertura presentó los viejos y clásicos títulos del Cosmos. Ojalá que la irrepitible escena de las escaleras de Odessa no termine siendo el único aporte de este bienvenido retorno sobre el fin de siglo. ■

Gustavo J. Castagna

## IMPERDIBLES EN EL CABLE

Una de las películas notables del Festival de Mar del Plata fue *La toma del poder por Luis XIV* de Roberto Rossellini, film realizado para televisión en los años sesenta. Una bienvenida coincidencia entre la estadía marplatense y nuestra sección mensual del cine por cable: en diciembre la película se emitirá por televisión y verla es una obligación para disfrutar de un film muy superior a los que vemos todos los días (al respecto, consultar la guía de este número). Mes a mes, surgen en el cable algunas películas y documentales sobre directores que jamás serán exhibidos en los cines ni editados en video. En ese sentido, la televisión por cable viene a ocupar un espacio con objetivos saludables: revisar la

historia del cine con las películas y no con los recuerdos personales de tiempo atrás. Por ejemplo, además del *Luis XIV* de Rossellini, y también en diciembre, el cable propone un ciclo sobre el director inglés Michael Powell y un grupo de películas japonesas (Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi). Por otra parte, entre los documentales, se repetirán los distintos homenajes al cine concebidos por Jean-Luc Godard, Nagisa Oshima y Sam Neill, y las entrevistas realizadas por ex integrantes de *Cahiers du cinéma* a Pier Paolo Pasolini,

Manoel de Oliveira, Shohei Imamura y Budd Boetticher. Los más exigentes dirán que no es lo mismo ver una película en televisión, que la magia y el ritual del cine no tienen comparación y otras justificaciones más. Sin embargo, cabe preguntarse en qué otro lugar puede verse una serie de films y documentales donde, además, la excelente calidad de las copias es otro aporte para una visión necesaria y placentera. ■

Gustavo J. Castagna

## Los Angeles al desnudo

L. A. Confidential

EE.UU., 1997, 143'

Dirección: Curtis Hanson

Producción: Arnon Milchan, C. Hanson, Michael Nathanson

Guión: Brian Helgeland y Curtis Hanson sobre la novela de James Ellroy

Fotografía: Dante Spinotti

Música: Jerry Goldsmith

Montaje: Peter Honess

Diseño de producción: Jeannine Oppewall

Intérpretes: Kevin Spacey, Russell Crowe, Guy Pearce, Kim Basinger,

Danny De Vito, James Cronwell, David Strathairn.

# Medalla de honor

por Sergio Eisen

Como en *Sunset Boulevard*, *Los Angeles al desnudo* abre su relato con la voz de un personaje que nos invita a descubrir en tono corrosivo y confidencial los secretos que se esconden detrás de una impresionante fachada en el mundo de las estrellas de cine. Mientras William Holden lo hacía desde el fondo de la piscina de la gran mansión, estando muerto, Sid Hudgens, el cínico redactor de una revista de escándalos, lo hace desde su máquina de escribir y no podrá cerrar la historia que oculta la soleada Los Angeles, porque él mismo acabará muerto en este paraíso poblado por mafiosos, policías corruptos, prostitutas y actrices famosas que conviven con matones.

Los personajes de *Los Angeles al desnudo* han perdido las melancólicas sombras del cine negro pero sus figuras aparecen enfrentadas con vidrios y espejos que les devuelven

su propia imagen doble e invertida. De alguna manera, los tres policías, así como el personaje femenino, están contruidos a través de múltiples capas. Lynn Braken es una prostituta que "dobla" a Veronica Lake, la estrella de cine. En su satinada casa hay retratos de la actriz que parecen imágenes especulares de la propia Lynn. Ella excita a sus clientes proyectando en una gran pantalla las imágenes de Veronica Lake. Lo real y lo aparente conviven en un mismo plano. Pero del otro lado del "espejo", en el fondo de esa casa, está la verdadera habitación de Lynn, donde cada objeto y cada detalle revelan su verdadero origen. Únicamente Bud White puede entrar en ese espacio donde la imagen de Lynn solo choca con la de sí misma. Este complejo juego de apariencias es muy interesante porque Veronica Lake, en sí misma, puede verse como una imagen ilusoria que se construye a partir de los personajes que encarna en la pantalla. Visto de esta manera, Lynn es el doble de otro doble, la ilusión de otra ilusión.

Dentro del departamento de policía, Exley es racional y meticuloso, habla como un universitario y no como un policía. No usa la violencia para arrancar confesiones aunque se trate de un culpable. Sin embargo, con sus tácticas intimidatorias, es capaz de arrancar confesiones a sospechosos no siempre culpables, como sucede con los negros inocentes del caso Nite Owl. La ambigüedad moral es el territorio donde se mueven estos personajes y sus figuras duplicadas en los vidrios —como en los espejos de Lynn— parecen expresar esa disociación. Exley afirma que no dispararía por la espalda a un detenido pero es capaz de delatar a sus compañeros y utilizarlos como chivos expiatorios aunque dude de su culpabilidad, como sucede en el episodio de la Navidad Sangrienta. Por su comportamiento, Exley se gana el desprecio de sus compañeros y del público, pero el personaje es redimido por la historia de su pasado, con la cual gana nuestra adhesión: Exley confiesa que solo quiere ser policía para seguir los pasos de su padre heroico y vengarse de la persona que lo mató.

En la novela de Ellroy, la personalidad de Exley es aun más compleja y no le interesa en absoluto nuestra adhesión. No intenta reconstruir la figura idealizada de su padre. Por el contrario, es el odio y el deseo de eclipsarlo lo que lo lleva a ser policía. Para el padre —que en la novela vive— Exley es débil y cobarde, y lo compara continuamente con su hermano muerto, que también era policía. Un episodio de la guerra demuestra que Exley es realmente un tipo cobarde y oportunista. En la novela, durante la investigación del Nite Owl, Exley descubre un "error" en el antiguo caso que había dado gloria a su padre. La figura heroica del padre de pronto se transforma en la de un asesino. Exley lleva al límite el lema "Justicia absoluta" y arresta y condena a quien se lo había inculcado: su propio padre.

Bud White parece la contracara de Exley. Usa la fuerza física, es violento y descontrolado. Sin embargo, siente una terrible debilidad y ternura por las mujeres maltratadas. Su propia madre había sido asesinada por el padre.

El tercer personaje es quizás el más oscuro de la historia. Jack Vincennes no recuerda por qué llegó a policía, y parece sentirse más a gusto con las cámaras y la fama que con su oficio. Trabaja como asesor de *Medalla de honor* (una popular serie de televisión que glorifica a la policía de Los Angeles) y extorsiona a personalidades célebres en combinación con el redactor de la revista de escándalos. Como a Exley, el guión de la película lo redime para ganar nuestra simpatía: el reflejo de su rostro en el espejo de un bar le devuelve la imagen de su deformación moral y corre para detener la



Russell Crowe y Guy Pearce en Los Angeles al desnudo

trampa que había tendido, aunque ya es demasiado tarde. En la novela de Ellroy, el personaje no es redimido. Vincennes había sido adicto a la heroína y bajo la influencia de narcóticos mata a un matrimonio inocente. Vincennes aparece atrapado por su secreto y se transforma en aterrador de adictos, en el perseguidor de lo que él mismo fue. Por temor a que se revele su pasado, se transforma en colaborador de Sid Hudgens, el editor de *Hush Hush*.

En este caleidoscopio de personajes ambiguos, no parece casual que ellos caminen debajo de la marquesina de un cine donde dan *The Bad and the Beautiful*. En aquella película la difícil personalidad de un productor de cine se reconstruía a través de los relatos en flashbacks de tres personajes ligados con él. Cada uno captaba un escorzo de esa figura y a su vez cada uno de esos relatos reflejaba la personalidad del propio relator.

El trabajo de adaptación de la novela de Ellroy, verdaderamente descomunal, parece a simple vista imposible por la cantidad de personajes, tramas y subtramas que se cruzan, enredan y desenredan en un complicadísimo tejido donde ningún "punto" puede ser obviado.

Los guionistas Helgeland y Hanson mantuvieron a los personajes principales, los dos episodios sobre los que gira la acción y trabajaron sobre los personajes periféricos, eliminando a muchos, redibujando las líneas que los conectan pero sin violar el modo con que Ellroy enlaza esos circuitos. Algo así como armar un nuevo rompecabezas donde las nuevas piezas se unen entre sí utilizando el mismo sistema de encastre que el original.

El estilo narrativo de Ellroy es seco y entrecortado, como si

las oraciones salieran de una trituradora como frases quebradas: "una lluvia torrencial... Lynn en el porche mirando la lluvia. Bud corrió hacia ella; Lynn abrió los brazos. Bud resbaló, se apoyó en ella. Ella retrocedió..." El director podría haber usado el montaje para triturar los planos, intentando encontrar un correlato cinematográfico del estilo de Ellroy. Por suerte no lo hizo. *Los Angeles al desnudo* tiene ritmo y tensión propia que elude las huellas estilísticas del libro y del policial. Su atmósfera no es de pesadilla; no hay sombras, ni pasillos laberínticos, ni lluvias ominosas. Cuando Hanson, el director, arma una escena por medio de planos cortos como la del tiroteo final, la metralleta de imágenes no es utilizada como un artificio visual sino para ubicarnos en el estado de confusión de los personajes. El director nos involucra continuamente en un juego de ocultamiento y desocultamiento. Cuando Lynn aparece por primera vez, está envuelta en un manto negro que oculta su rostro. A lo largo de la película, lleva el ropaje satinado de Veronica Lake, pero en las últimas escenas está con el pelo recogido y sin maquillaje, como si el director la hubiese desnudado en el transcurso de la historia. Con sus infinitas capas, *Los Angeles al desnudo* oculta aun más sorpresas cuando en los títulos de crédito —muy al final— aparece la imagen de una familia disfrutando en su living de *Medalla de honor*, la serie ficticia que exaltaba la honestidad de la policía de Los Angeles. La felicidad de la familia frente a esa ficción parece el espejo de la nuestra frente a la película que estamos viendo. ¿Será *Los Angeles al desnudo*, con su visión descarnada, la contracara de esa serie o será tal vez, con sus policías ambiguos pero queribles, una nueva versión de *Medalla de honor* acorde a los tiempos que corren? ■

## Resplandor en la noche

*Sling Blade*

EE.UU., 1996, 136'

**Dirección:** Billy Bob Thornton

**Producción:** David L. Bushell y Brandon Rosser

**Guión:** Billy Bob Thornton

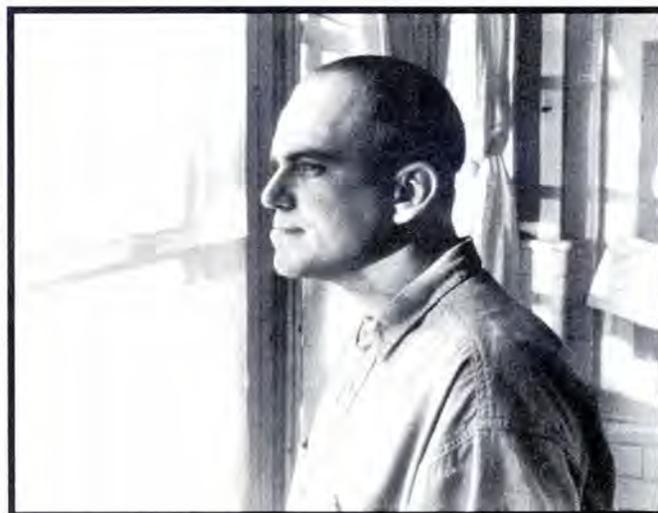
**Fotografía:** Barry Markowitz

**Música:** Daniel Lanois

**Montaje:** Hughes Winborne

**Diseño de producción:** Clark Hunter

**Intérpretes:** Billy Bob Thornton, Dwight Yoakam, J. T. Walsh, John Ritter, Lucas Black, Natalie Canerday, Robert Duvall, Jim Jarmusch.



# El ángel exterminador

por Gustavo Noriega

Hasta hace unos años, menos de lo que parece, las personas con discapacidades mentales eran miradas con horror por las personas "normales". Los familiares optaban por esconderlos (la famosa imagen del tío loco en el altillo tocando la corneta) o aquellos más audaces salían contra viento y marea a desafiar al mundo, sin importarles comentarios murmurados o desplantes. Como sucedió con muchas discriminaciones, esta redujo sus expresiones más abiertas: los casos más flagrantes son denunciados y repudiados por la opinión pública y los tíos han salido de su escondite y andan libres por la calle.

Queda aún una forma sofisticada de discriminación o, casi peor, de utilización de los discapacitados. Lo peor que uno podría hacer con ellos, fuera de los actos más crueles, es usarlos como medio de expresión de nuestras vivezas o instrumentos de nuestros negocios. Es lo que suele hacer el cine: los retardados de película suelen funcionar como chamanes, contactados de una forma única con la verdad o la belleza; voceros de algunos valores que, gracias a su inimputabilidad, pueden poner en práctica de las maneras más sangrientas. *Resplandor en la noche* (que no carece de méritos, que avanza tranquila, mantiene un ritmo sostenido y un tono menor que no modifica con falsos suspensos) no escapa a esa tentación sino que más bien la utiliza sistemáticamente.

Karl, el personaje interpretado por Billy Bob, es liberado de una prisión hospitalaria donde está recluido desde los doce años, cuando asesinó a su madre y a su amante. El personaje que sale de allí no es el monstruo que esa historia promete:

es un tonto encantador que no puede sino caer extraordinariamente simpático, que dice lo justo, que es compañero y caritativo, que recita la Biblia y que arregla motores con una habilidad asombrosa. Si los "valores humanos" de esta película están dados por su visión del diferente hay que decir que ese diferente no es sino una visión idealizada de nosotros mismos, de nuestra inocencia perdida y de nuestros valores. Una forma algo cómoda de pasar por tolerante.

El otro problema de *Resplandor en la noche* es justamente el de los valores que la película defiende. Hay un retrato del Sur profundo norteamericano que se deleita en su sencillez campesina, en la tolerancia de sus miembros y en la placidez de sus conductas. Es el Sur que dio origen al Ku-Klux-Klan pero aquí pasado por un baño de corrección política que hace que acepten inmediatamente a los discapacitados y convivan más o menos bien con los homosexuales (negros sigue sin haber). Solo uno de los personajes representa el Mal y la Intolerancia: pero es un individuo aislado y celebramos con gozo que nuestro designado ángel vengador lo pase a degüello.

Cuando Billy Bob Thornton recibió el Oscar al mejor guión por esta película, todos los presentes la ovacionaron de pie. En un año en que se celebraba que la mayoría de las nominaciones pertenecieran a lo que se llamaba "cine independiente" (¿alguien se acuerda de *El paciente inglés?*), *Resplandor en la noche* y su director y guionista se llevaban las palmas por "un cine humano y con valores". Es curioso reflexionar sobre lo que representan estos valores para Hollywood, considerando que la otra película independiente glorificada en esa ceremonia fue *Fargo*, de los hermanos Coen. Ambos films, con mayor o menor grado de ironía y con estilos diferentes, rescatan a una Norteamérica rural, tradicional y conservadora. Representan a la "mayoría silenciosa": son películas que harían las delicias de Reagan si este estuviera capacitado para mirarlas. Lo curioso es que mientras por un lado el mainstream hollywoodense se hace cada vez más demócrata, con varias películas que representan favorablemente a Clinton y los jefes de los estudios se enfrentan con los líderes religiosos por los intentos de censura, por el otro lado, el cine independiente aceptado y celebrado por ese mismo Hollywood es cada vez más republicano, es decir, más conservador. Bipartidismo cinematográfico que hoy no dejaría lugar, por ejemplo, a un anarquista visceral como Sam Fuller, a quien hoy recordamos con cariño. Buena falta nos hace. ■

## El sueño de los héroes

Argentina, 1996, 112'

Dirección: Sergio Renán

Producción: Multimédios América y Cablevisión TCI

Guión: Jorge Goldenberg y Sergio Renán sobre la novela de Adolfo Bioy Casares

Fotografía: Carlos Torlaschi

Música: Jaime Ross y Pablo Ortiz

Montaje: César D'Angiolillo

Dirección artística: Margarita Jusid

Intérpretes: Germán Palacios, Lito Cruz, Soledad Villamil, Fabián Vena, Fernando Fernán Gómez, Luis Brandoni, Diego Peretti, Damián de Santo, Juan Machado, Gonzalo Urtizberea, Rita Cortese, Edda Bustamante.

# Carnaval sin alma

por Gustavo J. Castagna

Dos meses atrás, en sus culturales tardes sabatinas por cable y radio, Osvaldo Quiroga y sus invitados debatieron sobre las relaciones entre la literatura y el cine. David Oubiña —uno de los presentes— afirmó acertadamente que cualquier texto podía ser llevado al cine, dando a entender —con la rapidez a la que obliga la televisión— que el lenguaje cinematográfico posee sus propios mecanismos para encarar la adaptación de un texto. Oubiña comentó que cualquier libro es filmable y recordó el ejemplo de la vieja idea de Godard de adaptar *El Capital*. La cara de sorpresa de Quiroga fue memorable y sus palabras, obvias: “¿Y cómo lo haría? ¡Es imposible!” La silenciosa respuesta de Oubiña fue suficiente.

No soy muy original con la siguiente afirmación: los textos de Bioy Casares son difíciles de adaptar al cine. Dos ejemplos entre los no muy numerosos son útiles para explorar las conflictivas relaciones entre Bioy Casares y el cine argentino. A fines de los 40, Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson adaptaron el cuento *El perjurio de la nieve* para la película *El crimen de Oribe*, que, dentro de sus limitaciones actorales y económicas, en varias escenas conseguía trasladar el mundo fantástico y el destino trágico de los personajes que Bioy propone en su relato. La secuencia en que se muestran los rituales de una familia en una noche navideña, donde el tiempo se detiene para que María Concepción César baje las escaleras y toque el piano, sigue siendo un gran momento de la historia de nuestro cine, no solamente por la fidelidad al texto sino por los detalles mismos de una puesta en escena de tonos expresionistas. Años más tarde, *La guerra del cerdo* de Torre Nilsson provocaba el efecto contrario: el respeto por el texto asfixiaba a una película donde los conflictos se trataban de manera

superficial, sin importancia, centrados en el odio de un grupo de jóvenes por los viejos.

*El sueño de los héroes* tiene los mismos problemas que *La guerra del cerdo*: es una película temerosa frente a la importancia del libro, un film decorativo y una síntesis de despliegue visual al servicio del vacío. Frente a la notable complejidad del texto, Renán elige adaptar la totalidad de la obra en lugar de seleccionar personajes, sin atreverse a traicionar la novela para concretar un film autónomo, carente de la riqueza del libro original. De esa manera, los personajes secundarios aparecen desdibujados (aquellos que encarnan Fernando Fernán Gómez, los compadritos encabezados por Fabián Vena), la escenografía y el vestuario de época no tienen vida, los bailes de disfraces esconden poco y nada y no sugieren ningún enigma, y la presuntuosidad y las frases impostadas remiten al viejo y mal cine argentino.

En lugar de elegir tres o cuatro ideas de la novela, Renán y Goldenberg no descartan ninguno de sus misterios. La escena cumbre de la película —la fiesta de carnaval, el núcleo central de la novela y también del film— es el ejemplo clave para comprender las carencias cinematográficas del malogrado retorno de Renán. En esa manifestación visual torpemente filmada de decorados y vestuario, solo se imponen las virtudes actorales de Lito Cruz y Germán Palacios, pero nunca la fuerza y las variantes psicológicas que caracterizan a sus personajes.

*El sueño de los héroes* tampoco elude las alusiones a la mitología griega de la historia original. Pero, en ese sentido, además de la ilustración fiel y vacía del texto, la ambición de la película resulta desmedida: al comienzo, unas estatuas quieren simbolizar lo imposible y, más tarde, en plena travesía del grupo volviendo a los lugares antes recorridos, los personajes entran a un galpón repleto de figuras de mármol. Desde el vamos, uno de los máximos errores de *El sueño de los héroes* es el tratamiento de la novela original: la ineficacia de la película para concretar un momento de misterio, un instante de tensión, donde los personajes ofrezcan algo más que su vestuario de los años 30 para que la narración no sea abúlica, previsible y escasamente riesgosa.

Cualquier texto —hasta *El Capital*— puede ser concebido en imágenes. Lo que importa es la capacidad de los adaptadores para no olvidar que el cine tiene sus reglas, su propia ingeniería que lo acerca, y al mismo tiempo lo distancia, de las propiedades intrínsecas de las otras artes. El caso de *El sueño de los héroes* es el mismo de *El extranjero* de Visconti, quien al adaptar la novela de Camus, dejó una literal recreación visual del texto y una película inútil.

Por esa razón, aquella escena de *El crimen de Oribe* va más allá del cuento de Bioy Casares. Cuando el personaje de Roberto Escalada ingresa en la casa de la familia, que recrea la Navidad todas las noches para que una de las hijas sobreviviera, el cine está presente y la elemental ilustración se hace a un lado. En ese momento, los propios mecanismos del cine se encuentran en su máxima expresión, la mirada de Escalada rompe el hechizo de la celebración y la magia del cine surge en todo su esplendor. Esto no ocurre en *El sueño de los héroes*, donde la magia está ausente, ya que el personaje de Germán Palacios, quien recuerda muy poco aquellas jornadas de carnaval, puede confundirse con alguien anestesiado o que perdió momentáneamente la memoria por un golpe en la cabeza. Una lástima. ■

## Las voces del silencio

*Jenseits der Stille*

**Alemania, 1997. Dirección:** Caroline Link. **Producción:** Thomas Wobke, Jakob Clausen y Luggi Waldleitner. **Guión:** C. Link, Beth Serlin y Risa Kes. **Fotografía:** Gernot Roll. **Música:** Niki Reiser. **Montaje:** Patricia Rommel. **Dirección artística:** Susan Bieling. **Intérpretes:** Sylvie Testud, Tatjana Trieb, Emmanuelle Laborit, Sybille Canonica, Matthias Habich, Alexandra Bolz, Doris Schade.

Esta película alemana dirigida por Caroline Link no prometía tener nada bueno para ofrecer y el hecho de ir a verla se complicaba bastante al coincidir su estreno con el festival de cine. Sin embargo, cuando se exhibió en la sección "La mujer y el cine", me encontré con una película más interesante de lo que suponía. La historia de una niña con padres sordomudos no auguraba buen cine, pero la película tiene un tono totalmente inesperado. La primera mitad es una comedia, pero sin el estilo torpe y vulgar de algunas comedias comerciales alemanas. Tiene un humor muy eficaz y al mismo tiempo lleno de emoción. La nena que protagoniza esa parte es sin duda lo mejor de todo el film. Los personajes son muy atractivos y el espectador logra entrar en su vida con facilidad sin que eso sea producto de la demagogia. Llegué a tener la sensación de que estaba viendo una película única dentro del género. No había conflictos terribles y parecía que el film podía seguir así hasta el final, sin golpes bajos ni sensiblería barata. Pero no, resulta que la nena crece (la actriz que la interpreta a partir de ese momento es muy carismática pero el personaje ya no es igual) y empiezan los problemas, lo cual no estaría mal si se hubiera evitado el lugar común. Podría decir que el golpe bajo no es tal y encontrar la manera de justificarlo sinceramente, pero no quiero. Me niego a aceptar que una película que en el balance general me parece buena tenga un momento como ese. Y en cuanto a la sensiblería barata, digamos que aparece en la última escena, y sin duda el humor que existe en ese momento logra salvar con inteligencia ese feísimo lugar común, aunque hubiera sido mejor que lo borrara. *Las voces del silencio* está al borde de ser una película espléndida y termina siendo una más. Me gustó y la volvería a ver, pero temo que sus defectos superen a sus indudables méritos. ■

Santiago García



## Jerusalem

**Gran Bretaña-Suecia-Alemania, 1996. Dirección:** Bille August. **Producción:** Ingrid Dahlberg. **Guión:** B. August sobre la novela de Selma Lagerlöf. **Fotografía:** Jorgen Persson. **Música:** Stefan Nilsson. **Montaje:** Janus Billeskov-Jansen. **Diseño de producción:** Anna Asp. **Intérpretes:** Ulf Friberg, Maria Bonnevie, Olympia Dukakis, Pernilla August, Max von Sydow.

Si yo tuviera que definir la película en una frase, diría: "es el colmo de lo previsible". Cuando iban 30 minutos de película, ya sumido en el más abrumador aburrimiento, se me ocurrió pensar en algo más divertido, en —llamémosla así— la lectura metafórica del film. El protagonista es un sueco y se llama Ingmar. Es decir, como Bergman, el cineasta al que August probablemente más admire. Fallecido su padre en una escena espantosa del inicio de la película, es criado por una familia que tiene una hija muy bella (Gertrud) con la que, naturalmente, terminará prendado. La primera mitad de la historia se desarrolla en una pequeña comunidad campesina que vive atada a la iglesia. La trama empieza a tomar color cuando llega un pastor extranjero y desplaza del púlpito al protector de Ingmar. Continuemos con las metáforas: el pastor, una caricatura del que compuso Robert Mitchum en *La noche del cazador*, es norteamericano y conquista con una serie de patrañas a un auditorio que lo sigue casi en trance. Es decir, Hollywood frente al cine sueco. Es este pastor el que convence a los feligreses de abandonar su pueblo (y todo lo que han conseguido en él) para ir a radicarse en Jerusalén, la tierra prometida. Allí los recibirá una especie de sacerdotisa de aspecto maléfico a la que todos llamarán "mamá" (Olympia Dukakis). El lugar donde vivirán a partir de ese momento es una fortaleza enorme, donde se trabaja bajo normas estrictas y nadie tiene identidad definida, todos se parecen a todos. Es decir, la fortaleza pueden ser los grandes estudios, la mamá puede ser la industria y los personajes sin identidad pueden ser los directores que trabajan para ella, material descartable y de fácil recambio, tal como simboliza el despido del pastor norteamericano de la fortaleza después de haber cumplido su papel. Lo más interesante, de todos modos, viene al final. Luego de algunas peripecias que rozan la comedia, Ingmar termina perdiendo un ojo, se casa con la mujer que no ama y es rechazado por Gertrud, la mujer de su vida. Es decir, ya no puede ver el mundo como quisiera y queda condenado a la frustración. Ingmar acepta resignadamente ese destino que lo ata a alguien que no desea y, para peor, tiene un hijo de ese matrimonio infeliz, consumación de una relación falsa. Es decir, se somete mansamente a aquello que va contra sus sentimientos y convicciones. Por fin, creo que Ingmar puede ser el alter ego de August y *Jerusalem*, la historia de su carrera como cineasta. ■

Alejandro Lingenti



## Noche de ronda

**Argentina, 1997. Dirección:** Marcos Carnevale. **Producción:** Jorge Gundín. **Guión:** Marcos Carnevale sobre cuentos de Abelardo Castillo, Antonio Dal Masetto, Juan Forn, Guillermo Saccomanno y Lily Ann Martín. **Fotografía:** Carlos Badán. **Música:** Juan Forcada. **Montaje:** Diego Primero, Ricardo Colombo y Eduardo Cardoso. **Intérpretes:** Hugo Arana, Bettiana Blum, Lorenzo Quinteros, Roberto Carnaghi, Patricia Sosa, Pipo Cipollati, Rubén Stella.

Para no andar con vueltas, conviene decir de entrada que *Noche de ronda* reúne varios de los males del último cine argentino, es decir, de aquellos films que nos vienen acosando y haciendo sufrir desde comienzos de los 80. Como si Marcos Carnevale se hubiera propuesto no olvidarse de nada, su ópera prima mezcla la estética publicitaria con los personajes mágicos (herencia subielana), el tema de los desaparecidos tratado como en el programa del canalla Mauro Viale con las frases declamatorias e impostadas, y el kitsch decorativo y vacío con la presuntuosidad del discurso. La historia del ladrón de historias que personifica Arana y la encargada del bar La Luna que juega Blum como Luna (muy original) sirve como pretexto para que Carnevale haga volar su imaginación (no demasiado alto) con el propósito de contar las vivencias de los parroquianos del lugar. A partir de ahí empieza el despropósito ético y estético de *Noche de ronda*, donde todo es posible en las historias. Desde ver a Patricia Sosa como un ánima por un parque de noche (Subiela se la perdió) hasta Lorenzo Quinteros recitando como si estuviera en la Sala Casacuberta, pasando por Cipollati (el único que transpira un poco la camiseta) y terminando con cameos varios de gente famosa relacionada con la literatura. Es que *Noche de ronda* no es solo el producto de su director y guionista ni de las imperfecciones en la dirección de actores (cada uno hace su número y se va) sino también la concreción de distintos relatos de cinco escritores importantes y prestigiosos que muy sueltitos y sin ningún temor realizan unos —supuestamente— inteligentes cameos. Este es el problema más grave de *Noche de ronda*, un film que reúne a un clan de gente conocida proveniente de la literatura que manifiesta su importancia por medio de una película lamentable. Aunque para el caso de *Noche de ronda*, decir película es demasiado. Si alguno de los pocos que la vieron duda de esto, recuérdense los tres planos casi consecutivos y filmados en ralenti que muestran un pocillo de café, un plato y una esponja desde el interior de una pileta de agua. Momentos así obligan a pensar que el lenguaje del cine, con su propia autonomía y alejado de cualquier contaminación ajena a sus objetivos, está a punto de firmar su certificado de defunción. ■

Gustavo J. Castagna



## El pacificador

The Peacemaker

EE.UU., 1997. **Dirección:** Mimi Leder. **Producción:** Walter Parkes y Branko Lustig. **Guión:** Michael Schiffer. **Fotografía:** Dietrich Lohmann. **Música:** Hans Zimmer. **Montaje:** David Rosenbloom. **Diseño de producción:** Leslie Dilley. **Intérpretes:** George Clooney, Nicole Kidman, Marcel Iures, Alexander Baluev, Rene Medvesek, Gary Wernitz, Randall Batinkoff.

Tengo un amigo que dice que no necesita viajar por el mundo con autos, jets, aviones, barcos: él viaja a través del cine. Mira películas insostenibles con el único objetivo de ver en pantalla grande las imágenes del mundo que ofrecen ignotos directores de fotografía. Bueno: esta es una película para él. Por error, por cansancio o por picardía, el director de fotografía y el diseñador de producción enmarcaron las esperables escenas de un film de acción en los más bellos y significativos lugares de Nueva York, Los Angeles, Austria, Inglaterra, Croacia, República Checa, Francia, Alemania, Macedonia, Rusia y Eslovenia, acompañando con música de Mozart y Chopin. Era delicioso contemplar desde la tranquilidad refrigerada de la sala de proyección las calles de Viena a través del parabrisas del auto en el que Clooney y Kidman huían a toda velocidad de malhechores asesinos, o recorrer las calles de Manhattan siguiendo los pasos de un fundamentalista con una bomba nuclear en su mochila, o ver el amanecer en los Urales mientras un grupo comando asesinaba a sangre fría a una docena de jóvenes soldados rusos.

Me refugio en este dato banal para no tener que explayarme otra vez con la repetición de la diatriba contra la mentalidad paternalista y totalitaria que impregna estas películas, en las que un país funciona como el cuartel de policía de un mundo decadente de fin de siglo infestado de tontos, locos, asesinos, corruptos y fundamentalistas. Es una lástima por Clooney (que me había caído simpático en *Del crepúsculo al amanecer*, película que no le importó a nadie) y Kidman (que me había caído simpática en *Todo por un sueño*, película que no le gustó a nadie). En ningún momento de los cien adrenalinicos minutos se dibuja la posibilidad de que los tres terroristas —que viajan en camión primero y después directamente a pie— puedan hacer aunque sea una broma de mal gusto a la pareja de estrellas armada con pistolas, fusiles, helicópteros, satélites, laptops, celulares, faxes, aviones y apoyada por todas las fuerzas de seguridad norteamericanas, los cascos azules y hasta el cúmulo de soplones del Pentágono en Europa del Este, que son todos amigos de Clooney. ■

Máximo Eseverri

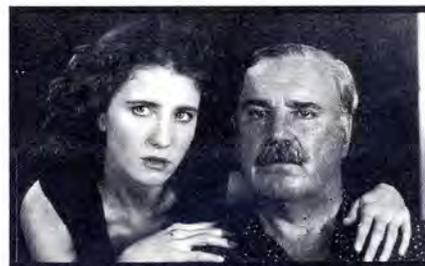


## Canción desesperada

Argentina, 1996. **Dirección:** Jorge Coscia. **Producción:** Julio Fernández Baraibar. **Guión:** Jorge Coscia. **Fotografía:** Miguel Miño. **Música:** José Luis Castiñeira de Dios. **Montaje:** Darío Tedesco. **Dirección artística:** María Ibáñez Lago. **Intérpretes:** Rodolfo Ranni, Maximiliano Guerra, Tony Plana, Valeria de Luque, Claudio Rissi, Manuel Callau.

*Canción desesperada* fue presentada el año pasado en el Festival de Mar del Plata como una ominosa premonición de lo que sería en 1997 *La lección de tango*. Si finalmente, a diferencia de la película de Sally Potter, no tuvo la menor repercusión es porque más allá de la concepción anticinematográfica que las une, la película de Coscia no cumple con los más elementales parámetros técnicos. A la misma idea de apoyarse en un hecho externo al cine para hacer una película (los bailes, la música) se le suman algunas constantes del director: la increíble pomposidad de los diálogos, las actuaciones deplorables, la solemnidad con que está visto el sexo y la carencia total de algo parecido al flujo narrativo. *Canción desesperada* reúne dos condiciones que difícilmente van juntas: es oportunista y tiene un valor comercial nulo. ■

Gustavo Noriega



## La lección de tango

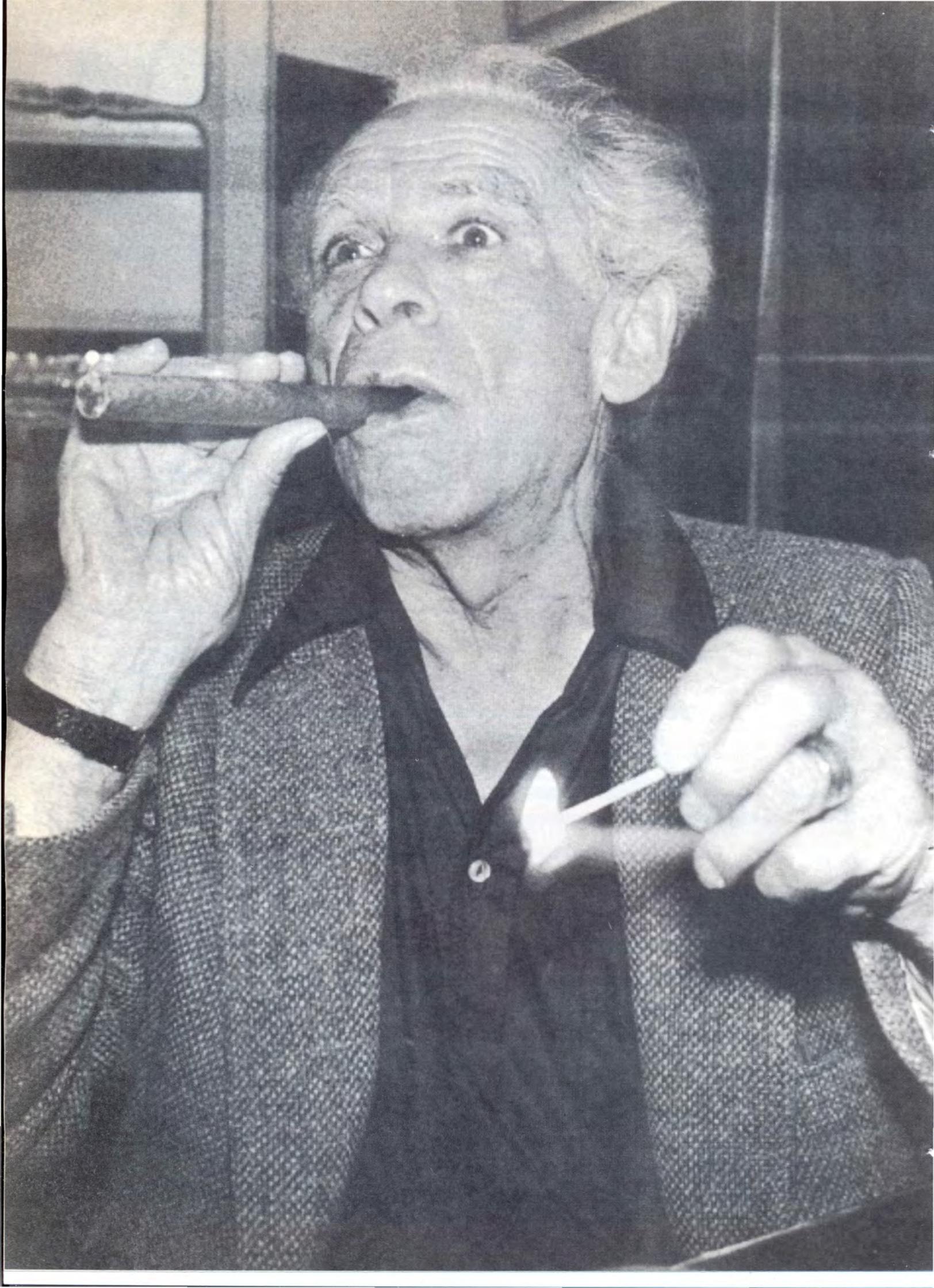
The Tango Lesson

Argentina-Francia-Gran Bretaña, 1997. **Dirección:** Sally Potter. **Producción:** Christopher Sheppard, Oscar Kramer, Christian Keller Sarmiento y Simona Benzakein. **Guión:** Sally Potter. **Fotografía:** Robby Müller. **Música:** Temas varios. **Montaje:** Herve Schneid. **Dirección artística:** Carlos Conti. **Intérpretes:** Sally Potter, Pablo Verón, Morganne Maugran, Geraldine Maillet, Katerina Mechera.

Sally aprendió a bailar el tango, se enamoró de su instructor y decidió no hacer la película que tenía pensado. Lo que no debería ser más que el contenido de una conversación telefónica corta se convierte, por obra y gracia del insólito narcisismo de Sally Potter, en una película. La película es *La lección de tango* y estira esa pobre línea argumental a lo largo de unos cuantos minutos. Para ello utiliza una cantidad considerablemente alta de números musicales bailados por ella misma y Pablo Verón, el instructor de marras, excelente bailarín llevado a actor por la misma inconciencia de la pelirroja directora. La fotografía en blanco y negro de Robby Müller, habitual colaborador de Wenders, es realmente impresionante pero este no es el lugar donde se va a elogiar una película por alguno de sus ítems técnicos por separado. Lo mismo puede decirse de la banda sonora, una excelente selección de tangos que tiene además la virtud de poseer un momento revelador. Luego de escuchar *Milonga triste*, de Sebastián Piana y Homero Manzi en la extraordinaria interpretación de Hugo Díaz en armónica, se escucha la misma canción interpretada en inglés por Sally Potter, tan mala cantante como Pablo Verón mal actor. Si costaba trabajo creer que una directora hiciera una película sobre cómo aprendió a bailar tango, su impudicia canora lleva nuestra incredulidad a límites aun más altos. El jurado oficial consideró que *La lección de tango* era superior a *El oro de Ulises*, *Pizza, birra, faso*, *Career Girls* e *Insomnia*. ■

Gustavo Noriega





# La permanencia y el silencio

por Eduardo A. Russo

## Muerte de un sobreviviente en Hollywood Hills.

Internet tiene cosas así. La información instantánea cortocircuita la tradicional cadena que iba de las agencias noticiosas a los medios masivos y de allí bajaba a uno; le da un nuevo lugar a unas cuantas noticias y cambia las formas de recibirlas; ellas pueden parecer, como en este caso, mensajes más personales. Antes que en los diarios o en la tele, el sábado 2 de noviembre, entre el correo electrónico y casi disimulado entre la andanada de mensajes desechables o de respuesta diferible (en las puertas del respiro de fin de semana) vino el obituario, en una de las listas más activas que agrupan en el ciberespacio a críticos, profesores, investigadores e interesados varios en el debate académico sobre cine.

El coordinador de la lista en cuestión —*Screen-L*—, Jeremy Butler, se limitó, además de titular el envío “R.I.P. Samuel Fuller”, a retransmitir una noticia difundida por *People Online*:

“El director Samuel Fuller, cuyos bruscos y a menudo violentos films (*Pickup on South Street*, *Shock Corridor*, *The Naked Kiss*, *Steel Helmet*, etc.) reflejaron su experiencia como vagabundo en la era de la Depresión, héroe de la Segunda Guerra Mundial y reportero de policiales, falleció en su casa de Hollywood Hills, por causas naturales, el jueves 30 de octubre de 1997. Tenía 86 años”.

Es cierto, el nombre tenía sus años, y no cupo la sorpresa ni un sentimiento de injusticia ante la desaparición. Pero costó digerirla, tal vez porque uno se había hecho —de modo inconsciente, pero no menos efectivo— a la idea de que Sam Fuller era tan joven como indicaba la energía que seguía ostentando en cada una de sus apariciones. Y que iba por lo menos a sobrepasar el siglo, a fuerza de obstinación y blandiendo el cigarro que lo mantenía en forma. Pues bien: R.I.P. Sam Fuller. La desazón fue intensa, pero recién comenzaba.

Se dice, por otra parte, que Internet genera comunidades virtuales tan reveladoras e investidas de carga emocional como aquellas fundadas en el contacto cara a cara, y es cierto. Desde un par de días más tarde, los más de 500 suscriptos a *Screen-L* vienen presenciando o participando de una virulenta discusión —que no excluye los improprios, a despecho del tono hipercivilizado que suele imperar habitualmente en los intercambios— sobre el último film de Paul Verhoeven, *Starship Troopers*, y su presunto sesgo ideológico. La mitad de los interlocutores considera que es bazofia fascista, mientras que el 50% restante saluda a

Verhoeven como un maestro de la ironía en pro de la demolición del militarismo (como fue en *Robocop*, arguyen, supuesto crítico del capitalismo) o un filósofo cínico en la más rancia tradición de Diógenes de Sinope. La cuestión es que el deceso de Fuller no le movió un pelo a ningún participante en la discusión. Absolutamente nadie tuvo nada que decir sobre su muerte, su vida o su cine. Un ciber silencio denso, prolongado, que se extiende desde ese sábado 2 hasta el presente, parece indicar (tanto en esa como en otras dos listas de discusión sobre cine con base académica y sede en los EE.UU. que pueblan diariamente mi casilla electrónica) algo bien distinto de la indiferencia. La explicación más plausible es la siguiente: se trata de la incomodidad que Fuller provoca todavía en los públicos bienpensantes, provengan de los medios masivos o de los claustros. No se hace apropiado para el análisis multiculturalista, ni los estudios de género, ni el deconstructivismo, ni las aproximaciones poscoloniales. Era demasiado apreciado por la cinefilia, por otra parte, lo que lo hacía sospechoso de pasiones inefables e intratables como textos o subtextos. La excentricidad del cine de Fuller es tan radical que los malestares de la *intelligentsia* cinematográfica (especialmente la de su propio país) no pudieron manifestarse de otra forma que por medio de un sugestivo vacío (aunque hubo algunas notables excepciones, como supo demostrarlo en una brillante aproximación —hace ya tiempo— Thomas Elsaesser, en un revelador ensayo sobre *Shock Corridor* que examinó la complejidad de la puesta en escena de este presunto “primitivo”).

Esperando alguna observación sobre Fuller —en cualquier sentido, alguien que acusara recibo de la noticia— fueron madurando las razones por las que su desaparición resultaba tan incongruente como manifiesto el desinterés de los especialistas por su figura. Primero: ¿cómo se había ido finalmente ese que se había definido fundamentalmente como un *sobreviviente*?, y segundo: ¿por qué su resonancia fue nula en esos foros donde uno suele suponer que se generan o circulan ideas sobre el cine? El viejo escozor progresista, hoy traducido en reclamos de corrección política o de aplicación de saberes varios, no puede dejar de situar a Samuel Fuller en el lugar de muda anomalía. Andrew Sarris lo escribió hace tres décadas, pero sigue vigente: es que el territorio de Fuller no pertenece al dominio de la literatura ni de la sociología, sino simplemente al del cine.

**Posición de Fuller.** No es esta la ocasión de escribir un ensayo definitivo sobre Sam Fuller, que por otra parte

## Samuel Fuller (1911-1997)

1949: *I Shot Jesse James* (Yo maté a Jesse James); 1950: *The Baron Of Arizona* (El barón de Arizona); 1951: *Fixed Bayonets* (Bayonetas caladas); *The Steel Helmet* (Casco de acero); 1952: *Park Row*; 1953: *Pickup On South Street* (El rata); 1954: *Hell And High Water* (Demonios submarinos); 1955: *House Of Bamboo* (La casa de bambú); 1957: *China Gate*; *Forty Guns* (Dragones de violencia); *Run Of The Arrow* (El vuelo de la flecha); 1959: *The Crimson Kimono* (El kimono escarlata); *Verboten!* (Prohibido); 1961: *Underworld, U.S.A.* (La ley del hampa); 1962: *Merrill's Marauders* (Los invasores); 1963: *Shock Corridor* (Delirio de pasiones); 1964: *The Naked Kiss* (El beso amargo); 1969: *Shark!*; 1972: *Dead Pigeon On Beethoven Street* (Ritmo de asesinato); 1980: *The Big Red One* (Más allá de la gloria); 1982: *White Dog* (Perro blanco); 1984: *Les voleurs de la Nuit* (Ladrones de la noche); 1988: *Street Of No Return* (La calle sin retorno). ■

ocuparía otras extensiones, sino reparar en un par de cuestiones que hacen a su sentido en el cine. Su ubicación fue enrarecida desde la apertura de su carrera con *Yo maté a Jesse James* (1949) hasta su virtual clausura con *Calle sin retorno* (1989). Es inútil plantear la discusión de si es un clásico tardío o un moderno temprano. Por supuesto, vino una generación más tarde de los maestros fundadores que a la sombra de Griffith dieron forma al clasicismo cinematográfico. Pero tampoco participó cabalmente de la rebelión romántica que animó a muchos de sus coetáneos. Contemporáneo de Robert Aldrich, Nicholas Ray, Don Siegel o Anthony Mann —aunque su carrera como guionista se remonta a 1936, en fecha muy temprana si tenemos en cuenta que andaba por los 15 años— Fuller emprendió un curioso camino doble, que intentó conjugar la experimentación formal con un realismo extremado. En medio de sus guiones iniciales y su debut directoral, estuvo su estreno como cineasta en plena campaña europea de la Segunda Guerra. Con una cámara 16 mm regalada por su madre (mamá Fuller, por los pocos datos de que disponemos, daría lugar a un artículo aparte) entró filmando al campo de exterminio de Falkenau, en Checoslovaquia. Las imágenes serían recogidas en el medimetroraje *Falkenau, visión de lo imposible*, que Emil Weiss rodara con Sam Fuller en 1988. El director debutante ya se sentía deudor de los maestros: Ford y Lang fueron sus referencias básicas. Y aunque su admiración por el primero fuera ilimitada, es con Lang que lo unen los lazos más estrechos. Más aun, podría postularse una ecuación a probar: Ford era a Boetticher lo que Lang a Fuller.

“La infantería tiene una ventaja —recordaba de su experiencia de guerra y lo tradujo en alguna línea de sus ficciones—: estás vivo o muerto, pero estás en el suelo.” Allí se plantaba Fuller: ejerciendo el periodismo, combatiendo en la guerra o haciendo cine. La archifamosa definición del cine que formuló en *Pierrot le fou* haciendo de sí mismo ante Belmondo y Anna Karina bien vale la reiteración: “Una película es como un campo de batalla. Amor, odio, acción, violencia, muerte... En resumen, un conjunto de emociones”. Para Fuller —más allá de los seis films bélicos que dirigió— toda película es de guerra. Y podría agregarse que si alguien como Howard Hawks es comparable a un estratega que diagrama constantemente minuciosas operaciones sobre el

terreno (sea para abatir un enemigo o conquistar una pareja), Fuller coordina todo avance sobre la marcha, sea por tanteos o arremetiendo violentamente. El suyo es sin dudas un cine de infantería, a corta distancia, a todo o nada. De allí las aperturas de sus películas (inolvidables comienzos de *Casco de acero* o de *Calle sin retorno*, pero aún insuperado el increíble de *El beso amargo*) y la permanencia de sus imágenes en la memoria cinéfila.

El realismo tensado hasta el estallido, que trasciende el mismo absurdo, cuando el dramatismo hace a un soldado proferir a otro al que ha herido “¡Si te morís, te mato!” (en *Casco de acero* y reiterado en *Más allá de la gloria*), o lleva a otro a preguntarse mientras agoniza —en la última película citada—: “¿Maté al tipo que me mató?”, hace que el impacto basado en una lógica de contrastes fuertes (que no temía a la falta de matices) hiciera comparables a sus imágenes con los titulares en cuerpo catástrofe de los vespertinos en los que transitó su juventud, o con los comics de Chester Gould. A él mismo le gustaba definir sus planos como *front page material*. Y esas secuencias de apertura son indudablemente las primeras planas por las que su cine convocó a su herencia. Fuller detestaba los matices refinados, y aunque admiraba el artificio (esa conciencia de la imagen que detectó deslumbrado en von Sternberg y que permitió desarrollar una imaginación visual desbordante, al borde del *cartoon* o la historieta) despreciaba los trazos irónicos, la ambigüedad: por ejemplo, Douglas Sirk siempre estuvo fuera de su alcance y no trató de ocultarlo.

Esta apuesta a lo efectivo le ganó tanto el favor inicial de la industria como le provocó —en la anarquía que le era consustancial— el retiro posterior de los mismos favores. Fuller no podía resignar su individualidad, y antes de hacerse un empleado corporativo, se convirtió, como el protagonista de *The Run of the Arrow* que rechazaba ser unionista, en un sioux cinematográfico, un francotirador. El virtuosismo visual iba a la par de parábolas que hasta parecían acercarse a la tesis (en *Shock Corridor* de modo llamativo) salvo por el pequeño detalle de que se trataba de discursos delirantes, paradójicos, irreductibles a cualquier lectura en clave política, psicológica, ideológica. *El rata* o *Perro blanco* fueron propicios al malentendido perenne. Y el segundo cortó bruscamente una carrera que parecía haberse reencaminado luego de una larga convalecencia. Desde ese lugar de sioux, Fuller siguió peleando con dignidad, aun sabiendo que llevaba las de perder, con la conciencia de ser el último de su especie. En esa posición de resistencia hubo unos cuantos que lo reconocieron, y lo propusieron como un punto de referencia en el itinerario del cine desde esas formas que ya no eran posibles a las otras que requerían ser perfiladas. Acompañados por la sabiduría práctica de Fuller parecía más fácil abrir el camino en la maraña.

**The Fuller Connection.** Con Fuller uno siempre se quedaba corto: él tenía la brújula. Contaba con el saber instrumental del veterano, tenía clara conciencia de dirigir la acción, como esos sargentos de comando que incluso en la desorientación general se ven impelidos a tomar decisiones, sabedores de que cualquier inacción puede tener consecuencias fatales. Fuller participó en innumerables películas; haciendo de él mismo o componiendo personajes que apenas lo enmascaraban, siempre cigarro incluido. Desde su aparición fundacional en *Pierrot le fou*, la presencia del viejo maestro se convirtió en una constante, redoblada en los prolongados períodos europeos en los que no hacía sus propias películas. En los largos *impasses* de los 60 y 70, Fuller se permitió aconsejar a Wenders para el guión de



*Alicia en las ciudades* y fue un gángster hiperquinético y chapucero en *El amigo americano*, antes de interpretar a un fotógrafo moldeado a la medida de su operador Charles Biroc en *El estado de las cosas*. A su vez, Fassbinder quiso trabajar para Fuller en *Ritmo de asesinato*, y aunque los contactos no prosperaron, supo retomar la idea del teléfono como arma mortal que en *El beso amargo* Fuller postulara para resolver drásticamente los problemas comunicacionales del protagonista de *Solo quiero que me amen*.

A medida que avanzaron los años, Fuller reaparecía como una clave cada vez menos secreta en films de clase B (*Retorno a Salem's Lot*, de Larry Cohen) o independientes de algún connacional (*The Last Movie*, de Dennis Hooper, o *Sons*, de Alexander Rockwell), tanto como en *La sangre de los otros*, de Chabrol, o *Helsinki-Nápoles*, de Mika Kaurismäki. El sobreviviente no se ocultaba, no quería ser un espectador espectral del cine presente. Y en los últimos años, su presencia adeudando unas visitas al peluquero y hasta un par de afeitadas (como los G.I. que retrató en sus films) ya era consultada como un oráculo cinematográfico. Sus últimas apariciones fueron casi de *racconto* totalizador, de balance: en *Tigrero* (1994), Fuller cuenta a Jim Jarmusch el episodio de la película que comenzó a rodar en el Mato Grosso y nunca pudo terminar (algunos de cuyos planos forman parte de los tramos alucinatorios de *Shock Corridor*). En otro documental reciente, Jarmusch y Tarantino secundaban festivamente a un aplicado Tim Robbins en prolongado diálogo con el veterano, que no abandonaba su sentido práctico, esa forma de pensar el cine como algo *para hacer*. Algo quedaba claro en cada intervención: para Fuller no había fronteras entre el cine y la vida. Pertenecían al mismo rango, aliados contra la muerte.

**Esa cosa frágil llamada cine.** Fuller desaparece en un contexto propicio para los borramientos, donde se parece

apostar al olvido no porque la memoria pese sino por simple dejadez, porque lo visto pronto se convierte en un lastre innecesario dentro de la era del consumo inmediato de imágenes cuya obsolescencia está tan planificada como la de los pañuelos descartables.

La idea de una muerte del cine ya pasó por distintas etapas, y uno se termina acostumbrando a ella. Desde la rabia y las urgencias presuntamente justicieras de los 60, a las melancolías terminales y las profecías apocalípticas de la década siguiente, esa noción de la finitud del universo que marcó la vida de varias generaciones en el siglo veinte ha dejado lugar en el presente a la creciente sospecha de que bien puede estarse consumando hasta con cierta levedad. Con gracia o torpeza, el cine asiste a su creciente declinación en un paisaje audiovisual que lo hace cada vez más contingente entre ofertas vistosas, en un marco de indiferencia cada vez más acentuada. No hace falta asentarse en un pesimismo godardiano para reconocer esta estremecedora fragilidad, esta condición efímera que lo equipara más a un organismo viviente —y en riesgo— que a una maquinaria. Sam Fuller ha desaparecido, y uno conjetura que el trabajo para mantener vivo al cine es, a partir de su muerte, un poco más arduo. Sus películas dejaron al respecto unos cuantos trazos que es preciso descifrar, porque tenían el secreto de la imagen que permanece. En caso de que se pueda hacerlo, aprendiendo y aprovechando sus lecciones, uno quiere creer que es posible que el horizonte no sea tan brumoso para el cine. Como él mismo profería —y como de costumbre, Fuller también tiene aquí la última palabra— en el primero de sus célebres Mandamientos para el Film de Guerra: “No hacer jamás que cese el combate cuando alguien es alcanzado. Si un tipo cae, se ha de continuar. ¿Qué se puede hacer si no?” ■

# Encuesta *El Amante 97*

Elija las 10 mejores películas estrenadas en la temporada 1997.  
(desde el 25/12/96 hasta el 24/12/97)

Y la peor.

Nombre y apellido: .....

Edad: ..... Ocupación: ..... Tel.: .....

Dirección: ..... Localidad: .....

## LISTADO COMPLETO HASTA EL 4/12/97

Adictos al amor (Griffin Dunne)  
American Buffalo (Michael Corrente)  
Anaconda (Luis Llosa)  
Al filo del peligro (Lee Tamahori)  
Aquel viejo sentimiento (Carl Reiner)  
Asesinato en la Casa Blanca (Dwight Little)  
Avión presidencial (Wolfgang Petersen)  
Bailando sobre el mar (Martha Coolidge)  
Bajo bandera (Juan José Jusid)  
Batman y Robin (Joel Schumacher)  
Brasco (Mike Newell)  
Buenos Aires viceversa (Alejandro Agresti)  
Caído del cielo (Penny Marshall)  
Canción desesperada (Jorge Coscia)  
Genizas del paraiso (Marcelo Piñeyro)  
Cigarros (Wayne Wang)  
Claroscuro (Scott Hicks)  
Comodines (Jorge Nisco)  
Con Air, riesgo en el aire (Simon West)  
Conspiración (George P. Cosmatos)  
Contacto (Robert Zeinckis)  
Contra viento y marea (Lars von Trier)  
Contracara (John Woo)  
Corazón de dragón (Rob Cohen)  
Corazón de héroes (Ridley Scott)  
Criaturas feroces (Robert Young y Fred Schepisi)  
Dame's Peak (La furia de la montaña) (Roger Donaldson)  
Daylight, infierno en el túnel (Rob Cohen)  
Dibu, la película (Carlos Olivieri y Alejandro Stoessel)  
Dile a Laura que la quiero (José Miguel Juárez)  
Duerme conmigo (Rory Kelly)  
El callejón de los milagros (Jorge Fons)  
El Che (Anibal Di Salvo)  
El complot (Richard Donner)  
El espejo tiene dos caras (Barbra Streisand)  
El fuego y la sombra (Agnieszka Holland)  
El funeral (Abel Ferrara)  
El hombre más deseado (Sonke Wortmann)  
El ídolo (John Duigan)  
El impostor (Alejandro Mari)  
El lado oscuro de la justicia (Sidney Lumet)  
El largo beso del adiós (Renny Harlin)  
El mundo perdido: Jurassic Park (Steven Spielberg)  
El negociador (Thomas Carter)  
El paciente inglés (Anthony Minghella)  
El pacificador (Mimi Leder)  
El placer de estar contigo (Claude Sautet)  
El precio de la libertad (Neil Jordan)  
El quinto elemento (Luc Besson)  
El rescate (Ron Howard)  
El retrato perfecto (Glenn Gordon Caron)  
El santo (Phillip Noyce)  
El secreto (James Foley)  
El secuestro (Eduardo Montes Bradley)  
El silencio de Oliver (Angela Pope)  
El sueño de los héroes (Sergio Renán)  
Elisa (Jean Becker)  
Ella es! (Edward Burns)  
Emma (Douglas McGrath)  
En busca de Ricardo III (Al Pacino)  
Enemigo íntimo (Alan J. Pakula)

Entre dos fuegos (Walter Hill)  
Escrito en el cuerpo (Peter Greenaway)  
¡Eso que tú haces! (Tom Hanks)  
Event Horizon, la nave de la muerte (Paul Anderson)  
Evita (Alan Parker)  
Fabricante de estrellas (Giuseppe Tornatore)  
Fantasmas en la Patagonia (Claudio Ruedi)  
Fango (Edith Coen)  
Flipper (Alan Shapiro)  
Gatas, donde comienza la leyenda (Stephen Hopkins)  
Graciadío (Raul Perrone)  
Hamlet (Kenneth Branagh)  
Hasta el límite (Ridley Scott)  
Hasta la victoria, siempre (Juan Carlos Desanzo)  
Hércules (Jon Musker y Ron Clements)  
Historias breves II (varios)  
Historias clandestinas en La Habana (Diego Musiak)  
Hombres de negro (Barry Sonnenfeld)  
Humos del vecino (Wayne Wang y Paul Auster)  
Infierno bajo tierra (Félix Enriquez Alcalá)  
Jane Eyre (Franco Zeffirelli)  
Jerry Maguire, amor y desafío (Cameron Crowe)  
Jerusalem (Bille August)  
Jim y el durazno gigante (Henry Selick)  
Kamasutra (Mira Nair)  
Kolya (Jan Svěrák)  
Kull, el conquistador (John Nicolella)  
La boda de mi mejor amigo (P. J. Hogan)  
La canción de Carla (Kenneth Loach)  
La colonia (Tsao Hark)  
La felicidad está cerca (Etienne Chatiliez)  
La fuerza del cariño, la vida continúa (Robert Harling)  
La furia (Juan Bautista Stagnaro)  
La lección de tango (Sally Potter)  
La última cena (Stacy Title)  
La última tregua (Francesco Rosi)  
La vida según Muriel (Eduardo Milewicz)  
La virginidad de Freud (Susanne Bier)  
Larry Flynt, el nombre del escándalo (Milos Forman)  
Las aventuras de Pinocho (Steve Barron)  
Las brujas de Salem (Nicholas Hytner)  
Las dos caras del dinero (Andrew Davis)  
Las voces del silencio (Caroline Link)  
Los Angeles al desnudo (Curtis Hanson)  
Los hijos de la calle (Barry Levinson)  
Los ladrones (André Téchiné)  
Martín (Hache) (Adolfo Aristarain)  
Matilda (Danny De Vito)  
Máxima velocidad 2 (Jan De Bont)  
Medidas extremas (Michael Apted)  
Mentiroso, mentiroso (Tom Shadyac)  
Mi vida es mi vida (Todd Solondz)  
Michael, tan solo un ángel (Nora Ephron)  
Nada que perder (Steve Oedekerk)  
Nadie vive demasiado (John Herzfeld)  
Noche de reyes (Trevor Nunn)  
Noche de ronda (Marcos Carnevale)  
Pequeños milagros (Eliseo Subiela)  
Poder absoluto (Clint Eastwood)  
Prisioneros del cielo (Phil Joanou)  
Profundo carmesí (Arturo Ripstein)  
Prohibido (Andrés Di Tella)  
Queréme así (Eliseo Alvarez)  
Quiero decirte que te amo (Lawrence Kasdan)  
Reencuentro (Jerry Saks)  
Resplandor en la noche (Billy Bob Thornton)  
Retrato de una dama (Jane Campion)  
Romeo y Julieta, de William Shakespeare (Baz Luhrmann)  
Sapucay, mi pueblo (Fernando Siro)  
Scream (Wes Craven)  
Secretos y mentiras (Mike Leigh)

Showgirls (Paul Verhoeven)  
Sin rastro (Jonathan Mostow)  
Sobreviviendo a Picasso (James Ivory)  
Sostiene Pereira (Roberto Faenza)  
Space Jam (Joe Pytka)  
Territorio comanche (Gerardo Herrero)  
The Relic (Peter Hyams)  
The Winner (El ganador) (Alex Cox)  
Tiro al blanco (George Armitage)  
Todos dicen te quiero (Woody Allen)  
Luz de luna (David Anspaugh)  
Todos los perros van al cielo 2 (Paul Sabella y Larry Laker)  
Trainspotting, sin límites (Danny Boyle)  
Turbulencia (Robert Butler)  
Un ángel a quien amar (Michael Rhymer)  
Un asunto privado (Imanol Arias)  
Un canto de esperanza (Bruce Beresford)  
Un día muy especial (Michael Hoffman)  
Un día para recordar (James Foley)  
Un impulsivo y loco amor (Andy Tennant)  
Un indio de París (Hervé Palud)  
Un papá de sobra (Ivan Reitman)  
24 horas (algo está por explotar) (Luis Barone)  
Viaje a las estrellas: primer contacto (Jonathan Frakes)  
Volando a casa (Carroll Ballard)  
Volcano (Mick Jackson)

## SU VOTO:

### Las mejores

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

### La peor

.....

Fotocopie esta hoja (si no quiere perderla) y envíela a Esmeralda 779 6º A / (1007) Buenos Aires  
o por fax al 322-7518. Recepción de cartas hasta el 10/1/98.

# Mar del Plata 97

*Asistimos en pleno al XIII Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.  
Como suele suceder, las películas nos trataron mejor que los funcionarios.  
A partir de esta página, lo que más nos gustó,  
lo que nos irritó, las personas interesantes que conocimos y las fotos.  
Mucho cine, algo de viento y nada de playa.*

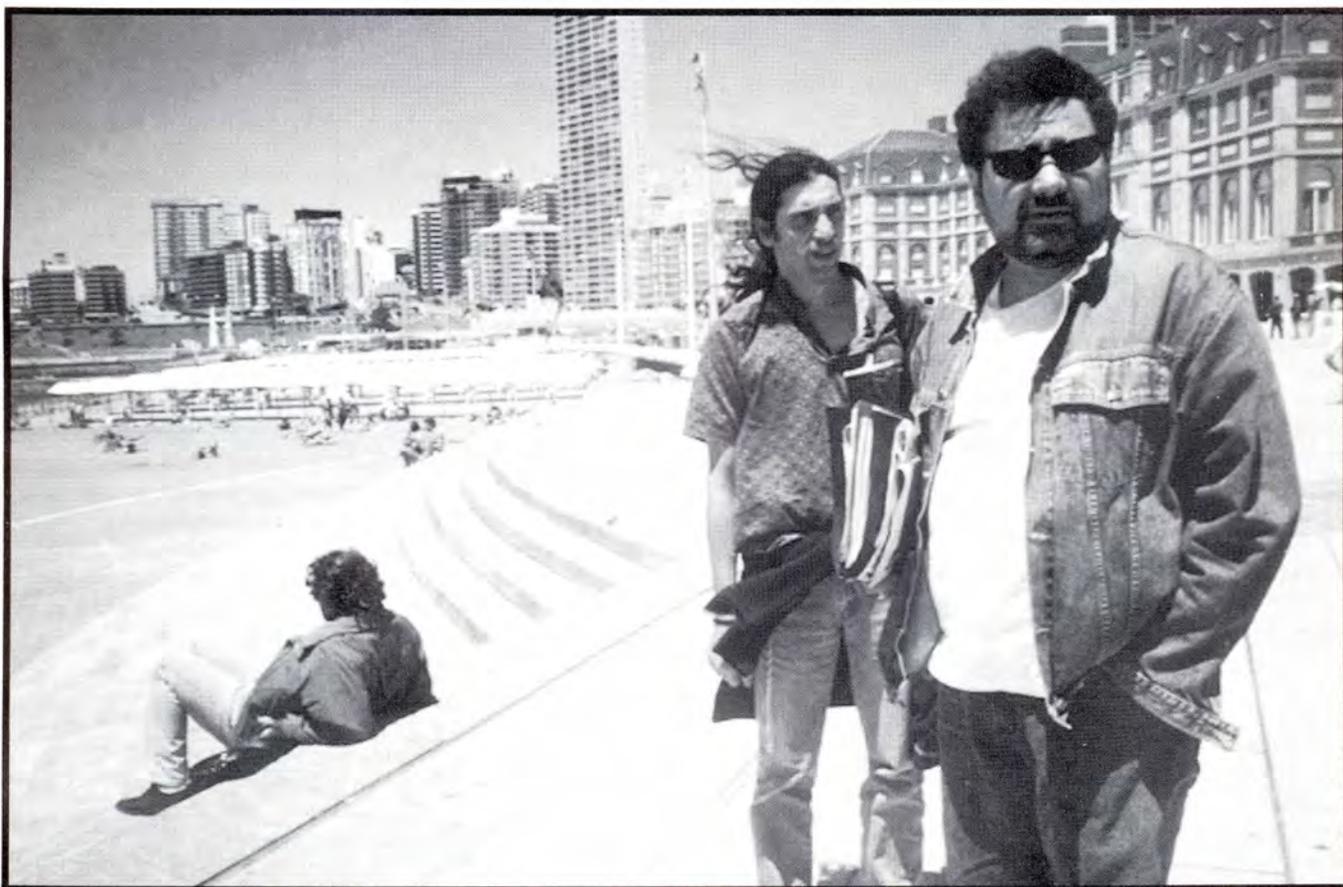


Foto: Santiago García

# Dos festivales

por Gustavo Noriega

Un balance del festival debería comenzar diciendo que la calidad de las películas presentadas en las distintas muestras fue igual o mejor que el año pasado, que no hubo problemas de exhibición, que las copias, en general, estaban y que no hubo demasiadas cancelaciones imprevistas; que una vez comenzada una película raramente aparecían complicaciones en las proyecciones y que el abandono de invitados en aeropuertos u hoteles no tuvo las dimensiones de 1996. Si todo esto es así, ¿por qué el XIII Festival de Mar del Plata no nos dejó la misma excitación que el del año pasado? ¿Por qué nos fuimos con una sensación en la que convivía la alegría por haber conocido algunas películas extraordinarias con el desencanto?

Una de las claves para entender esta doble sensación está dada por el hecho de que todas esas mejoras organizativas comenzaron a funcionar el sábado 15, dos días después de inaugurado el festival. Tanto el jueves 13 como el viernes 14 la exhibición de películas era absolutamente irregular: los equipos de subtítulo electrónico estaban retenidos en la Aduana y nadie parecía estar en condiciones de mover influencias y destrabar un problema administrativo menor que ponía en peligro toda la estructura del festival. Esos dos días la mayoría de las películas se cancelaron o se dieron en idioma original sin subtítulo o sufrieron otros vejámenes. Por ejemplo, *El oro de Ulises*, un film intimista y emotivo que participaba de la competencia oficial, fue proyectado con traducción simultánea, esto es, mientras el personaje de Peter Fonda discutía con sus nietas un hondo drama familiar, el público escuchaba con auriculares la voz monocorde de una traductora.

El tema aquí no es que se hayan perdido dos jornadas y unas cuantas películas: en verdad, una vez que el festival comenzó a funcionar correctamente, el atracón cinéfilo hizo olvidar rápidamente esos dos días de pesadilla. Lo que llama la atención es que la cobertura periodística más grande que tuvo el festival (la del grupo Clarín, incluyendo a Canal 13 y sus canales de cable Volver y TN, beneficiarios de un esponsorio que los dejaba con la exclusividad de casi todas las imágenes que se producían) decidió directamente ignorar el hecho o mencionarlo al pasar, como una anécdota más. Para la percepción pública influenciada por este multimedio, el episodio no ocurrió o no tuvo dimensiones importantes. No se trata de acusar al multimedio de ocultar información, práctica ya habitual y que no debería llamar la atención. Lo que inquieta es que para la construcción mediática que

*Clarín* hizo del festival la exhibición de películas ocupaba un lugar muy menor y el hecho de que naufragara durante dos días era, como lo refleja la cobertura, poco importante. Lo que da miedo, entonces, es pensar que se puedan dar cuenta de que el festival puede prescindir íntegramente de las películas.

La gran diferencia de esta edición del festival con la del año pasado reside, no tanto en las mejoras en las proyecciones, algo que era previsible, sino en el montado de un festival mediático, marginado de las películas, en el que se forjó esa realidad paralela que le gusta construir al grupo Clarín, pero esta vez con el material de base elegido por las autoridades del festival con su gusto anticinematográfico y envejecido. Para las cámaras de la televisión, para las páginas del diario más importante del país, las figuras más interesantes de la cinematografía actual son Alain Delon, Sofía Loren y Jacqueline Bisset, las actrices son más importantes que los directores y la mejor película fue *La lección de tango*.

Para Mahárbiz siempre fue fundamental para el éxito del festival que la cobertura de *Clarín* fuera amplia. Lo aprendió el año pasado y nadie puede negarle cierta lucidez al respecto. Lo que no queda claro es la utilidad que puede tener Mahárbiz para ese grupo una vez que el multimedio se adueña del festival. Clarín aprendió la lección muy rápidamente: dado lo exánime y soporífero de la ceremonia inaugural, decidió que la entrega de premios fuera solamente un flash pasajero en la emisión del sábado de *Teleshow*. Quedó de esa manera como un gesto inútil, además de autoritario, el que realizó Mahárbiz cancelando la conferencia de prensa del mediodía donde se iban a anunciar los premios. Todos fueron perjudicados, especialmente los escasos cronistas extranjeros que veían que no solo no podían tener acceso a las visitas, monopolizadas por el multimedio, sino que ni siquiera podían llegar a tiempo a sus medios con la noticia de los premios. Todo por un gesto de sumisión hacia el multimedio que este, olímpicamente, no tuvo interés en aprovechar.

Todo aquello en lo que se puede intuir la mano del director del INCAA se convirtió en un desaguisado o en hechos generadores de violencia. Estas acciones van desde la constitución del jurado hasta el clima policial reinante, pasando por la organización de las ceremonias de apertura y cierre. El jurado, que el año pasado contó con la presencia

del gran director mexicano Arturo Ripstein, este año lo trocó por el mediocre Alfonso Arau, quien, de paso, fue el único director homenajeado; desaparecieron los críticos (el año pasado era miembro Claudio España) y aumentó la cuota de actrices (Jacqueline Bisset, Analía Gadé y Graciela Borges). La presidencia pasó a manos de Alain Robe-Grillet luego de una confusa renuncia de Dino Risi. El resultado fue acorde: los premios oficiales no hicieron justicia en ni uno solo de los casos. La prepotencia fue la norma en cuanto al trato recibido por la gente que quería simplemente ver películas o trabajar: se establecieron reglas ridículas para la entrega de entradas y la admisión de gente a las salas que nunca estuvieron claras o se modificaban sobre la marcha. En algunos cines, la idea de respetar las indicaciones dadas de mala gana por los burócratas implicaba casi automáticamente perder la posibilidad de entrar (el amiguismo, por supuesto, funcionó mucho más aceptadamente). Finalmente, las ceremonias replicaron y empeoraron las del año pasado: cuesta creer que *festival* tenga la misma raíz que *festivo* si uno se deja guiar por estos actos desganados y fuera de lugar. La mano del director del INCAA se aprecia claramente en la disparatada decisión de abrir un festival internacional de cine con la actuación de Soledad cantando chacareras.

El caos organizativo que caracterizó la edición 1996 del festival era previsiblemente pasible de ser corregido, incluso por estas autoridades. Por el contrario, el autoritarismo y la monopolización de la información para un solo medio, métodos consolidados este año, no son errores, conforman un estilo. Este estilo no solo conlleva problemas éticos: es además tremendamente incompetente. El presupuesto de este año sumado a lo aportado por el INCAA y por el grupo Clarín iguala al del año pasado. Sin embargo, hubo menos comodidades, invitados, información, publicidad, transporte. ¿Cómo se administró ese dinero?

Este matrimonio por conveniencia entre un moderno multimedia generador de hechos mediáticos y el heraldo de lo más retrógrado de nuestra cultura obtuvo adherentes rápidamente entre las filas siempre compactas de la familia del cine argentino. Alejandro Agresti, que el año pasado aparecía justamente en este mismo festival como el abanderado de un cine nacional renovador, fue de los primeros en firmar la columna diaria que la cobertura de Clarín ofrecía a los directores. Allí, luego de anunciar que el

festival era importante porque les permitía a Angela Molina y Giancarlo Giannini elogiarlo a él, admitió un solo defecto en la organización: que no participara en la competencia su película *La cruz*. Rápidamente le echó toda la culpa al director artístico Barney Finn para finalizar declarando su admiración por Julio Mahárbiz. Luego adhirieron con exaltadas declaraciones de afinidad Marcelo Piñeyro y Sergio Renán. De aquellos artículos apenas el de Eduardo Milewicz, que en un principio quiso hacer buenas migas con esa familia sin obtener mayores resultados, parecía advertir que en el festival había películas y que quizás ese era su interés principal. Solo el estilo hurraño y casi sobreactuadamente marginal de Adrián Caetano al recibir el premio por *Pizza, birra, faso*, mantiene las esperanzas de que las promesas de renovación del cine argentino no sean devoradas rápidamente por el espíritu conservador de nuestra industria.

Por suerte, por ahora, al festival mediático se le sigue oponiendo el festival de las películas. No solo lo juzgó el público que llenó las salas una y otra vez para ver films de orígenes poco tradicionales, que los aplaudió indiscriminadamente pero que al menos buscó más cine que autógrafos. Lo interpretó también el jurado de FIPRESCI (integrado por críticos internacionales), que decidió navegar furiosamente contra la corriente y desafiar lo establecido. No son muchas las veces en que el jurado oficial vota lo que no votó FIPRESCI y viceversa. Pero esta dicotomía tajante no fue más que un reflejo de los dos festivales: el oficial, con *La lección de tango* y su Buenos Aires for export, votó por el festival mediático mientras que los críticos —que saludaron la libertad casi demencial de Monteiro con *La pelvis de J. W.*, la refinada y audaz belleza de *El violín de Rotschild* de Cozarinsky y la autenticidad sin trampas de *Pizza, birra, faso*, de Caetano y Stagnaro— repudiaron por omisión todo lo consolidado y estanco a favor de un cine nuevo, sin restricciones ni engaños, adhiriendo de esa manera al festival de las películas.

Mar del Plata sigue siendo el lugar en que los argentinos podemos acceder a un cine diferente, donde la voracidad cinéfila se ve recompensada por los hallazgos casuales o donde las recomendaciones boca a boca tienen más peso que la propaganda televisiva. Entrar a un cine casi por azar, sin saber qué es con lo que uno se va a encontrar, levantarse luego de una traspelada para ver una película a las 8.30 de la mañana: tanto una actitud casual como otra extremadamente planificada forman parte de las costumbres del público del festival. Combinar horarios, suspender comidas, apurar el paso de un cine a otro, abandonar una película para llegar a otra, pedir referencias sobre un film a un extraño en la cola del cine, reservarse la traspelada para conversar y discutir sobre lo visto en el día, son ritos frenéticos y placenteros, que no lastiman a nadie y que de cuando en cuando nos hacen felices. El cine son películas y si el festival mediático tuvo en los dos primeros días la sospecha de que podía prescindir de ellas, finalmente siempre el parámetro de éxito sigue siendo la cantidad de espectadores en las salas. Cuidar el festival de las películas es no solo asegurar su proyección en salas adecuadas. Lo será también asegurando la presencia de prensa extranjera, invitando directores, modernizando el costado mediático y democratizando la información. Hay que cambiar el estilo. Desaparecerán así las declaraciones de compromiso, los actos de obsecuencia, las ceremonias inútiles con discursos irritados, el desfile de trastos viejos y el maltrato generalizado. ■

# Una fiesta de pueblo

por Quintín

No hubiera sido lógico que el jurado oficial le diera el Ombú de Oro a *La pelvis de J. W.*, la mejor de las películas en competencia. Después de todo, esa película excéntrica no tiene consenso ni en la redacción de esta revista. Salvo el caso de Robbe-Grillet, que vaya uno a saber lo que piensa verdaderamente, los miembros de la venerable institución pertenecen o pertenecieron a la variante más comercial del cine de sus respectivos países. Pero que hayan premiado *La lección de tango*, de Sally Potter, resultó un poco patético. Sobre todo porque este ejercicio sin importancia para el arte ni para la industria era el film de Mahárbiz, que decidió presentarlo en la ceremonia inaugural con bombos y platillos como una parte más del dudoso espectáculo telúrico que tuvo como coprotagonista a Soledad y terminó con la Sally bailando con Pablo Verón en el escenario sobre los títulos finales, un minuto antes de los fuegos artificiales que tanto ama el ex conductor de Cosquín.

*La lección de tango* no es un film de arte, no es un film comercial, no es nada más que el gusto personal de una directora narcisista que parece querer demostrarse a sí misma que puede entreverarse en una danza aborigen un poco machista y salir ganando. Que a Sally el tango le importa poco salvo como objeto de conquista queda demostrado cuando asesina *Milonga triste*, cantándola en inglés con una letra de su autoría que dice "I love you" unas quinientas veces. Como dijo un crítico extranjero anónimo: "No tengo ganas de ver durante dos horas a Margaret Thatcher aprendiendo a bailar el tango". Tal vez el film hubiera merecido un premio a la fotografía de Robby Müller o el Ombú a la caradurez, pero el premio máximo resultó un exceso y todo sonó a fiesta de pueblo en la que la reina de belleza es un escracho pero resulta que es la hija del comisario.

Lo peor es que el resto de los premios tuvo el mismo nivel de desatino estético y, en cada caso, se pudo leer algún tipo de lobby en su adjudicación, demostrado por el volumen de la delegación correspondiente a cada film premiado el día de la ceremonia final. Hay que excluir de esta sospecha a la canadiense *The Hanging Garden*, una película cursi, truculenta y anticuada pero personal e intensa, de Thom

Fitzgerald, que se llevó un premio al guión al que podía aspirar legítimamente.

La tendencia a favorecer lo cursi se extendió al premio al mejor director concedido a Ricardo Franco por *La buena estrella*, una historia de triángulo con delincuente, prostituta tuerta y castrado que se termina desbarrancando en una ensalada de religión, sensacionalismo y más truculencia. Una película cargosa, hinchada y banal, representante de la costumbre del cine español de confundir el folletín con el arte.

No contento con darle ese premio inmerecido a *La buena estrella*, el jurado le otorgó el Ombú al mejor actor a los dos protagonistas masculinos, Antonio Resines y Jordi Mollá, quitándoselo a Peter Fonda por *El oro de Ulises*, una actuación que bien podría valerle el Oscar, pero que, además, es una de esas performances que marcan la carrera de un actor. Fonda trabaja en los pasos de su padre y lo supera, por momentos, en humanidad.

El premio a la mejor actriz lo ganó Geno Lechner por sobreactuar en *Gesches Gift* de la alemana Walburg von Waldenfels, una remake innecesaria de *La libertad en Bremen* de Fassbinder. La original era chispeante, novedosa, incisiva. Esta es acartonada y académica. La de Fassbinder ponía en cuestión la sociedad y la situación de la mujer. Esta es un folletín más, género al que perteneció buena parte de la selección oficial.

Es difícil imaginar una película más irrelevante que la antigualla inglesa *Mrs. Brown*, de John Madden, que se llevó el premio especial del jurado. La historia de la reina Victoria y su guardaespaldas escocés es el tipo de teatro filmado con pelucas que los ingleses suelen confundir con el cine. No es el caso de *Career Girls*, de Mike Leigh, una película estimulante, placentera, moderna, pero sin personas reales. Sin embargo, entre las tres inglesas, el jurado eligió las dos peores.

En cuanto a la mención especial por la dirección de arte otorgada a *El baño turco*, hay que recordar el pequeño escándalo suscitado porque Dino Risi, miembro del jurado, es el padre del productor Marco Risi, algo prohibido por los reglamentos internacionales. La mención huele a pequeña compensación por el mal rato sufrido por la familia Risi,

aunque el film no es de los peores entre los premiados. Está muy mal dirigido y mal actuado, pero tiene una buena historia con aristas fantásticas. La dirección de arte no es nada buena, pero lo que hace el trabajo, como siempre, es la luz de Estambul.

Otro disparate fue el Ombú a la ópera prima concedido a *Star Maps*, una producción norteamericana dirigida por el portorriqueño Miguel Arteta, un típico muchacho de Los Angeles que quiere triunfar en Hollywood y hace una película sobre un muchacho que quiere triunfar en Hollywood, en este caso a través de la prostitución a la que lo induce su padre. Arteta piensa filmar un musical sobre una célebre asesina y este parece ser el ensayo, porque la película tiene tono y ritmo de comedia, pero también la patada en el estómago dada por una mujer más desagradable que recuerdo en mucho tiempo. *Star Maps* es una película gratuita, acelerada e irresponsable, que les atribuye a los mexicanos el papel de practicar naturalmente la prostitución y celebrar a Cantinflas. ¡Uf! Pero esta visión de México desde Los Angeles no está fuera de lugar en Mar del Plata, el festival de Latinoamérica con menos películas latinoamericanas.

En el rubro ópera prima había, sin embargo, dos candidatas serias: *Pizza, birra, faso* y la noruega *Insomnia*, de Eric Skjoldberg, un policial muy sólido que evidencia la madurez cinematográfica de la que carece por completo *Star Maps*. Pero en una fiesta de pueblo, parece razonable que se premie a la estudiantina.

Por último, el Ombú a la mejor película iberoamericana fue otro caso de flagrante injusticia. El premio se lo llevó *Plaza de almas*, la más floja de las tres películas argentinas en competencia. El film también se llevó el premio del público, otorgado por APROART, el poderoso consorcio que parece destinado a apropiarse del cine argentino y que incluye a la Disney y al grupo Clarín, un premio sobre cuyos cálculos no pondría las manos en el fuego. No es que *Plaza de almas* sea un bodrio y, además, muestra trabajo y ambición profesional. Pero es cinematográficamente retrógrada en su apuesta a la convención y el sentimentalismo. Al cine argentino le sigue costando salir de la matriz televisiva, de los personajes arquetípicos, las situaciones trilladas y la pringosidad familiar. Sigue proponiendo discursos, moralejas y momentos piadosos y hablando con la retórica ampulosa de los personajes de este film, que subrayan cada frase como si quisieran convencerse de que su voz les pertenece. De ese mundo declamatorio huye *Pizza, birra, faso*, de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, la ópera prima más estimulante que haya dado el cine argentino en mucho tiempo. Con su sobriedad, su precisión narrativa, su oído aguzado, su urgencia verdadera y su falta de estridencias, Caetano y Stagnaro apuntan al placer de hacer cine. Las caras del grupo de jóvenes actores desconocidos y excelentes de *Pizza, birra, faso* son el símbolo de la renovación anunciada e imprescindible del cine argentino. La negativa del jurado a reconocer esta película es uno de los puntos más bochornosos de su tarea. Pero en la fiesta del pueblo, el careteo impone que a los chicos discólos, que van sin saco a la ceremonia, se los deje sin postre.

A mi juicio, en la competencia hubo una película excepcional y otras cuatro premiables. El Ombú de Oro hubiera sido justo para *El oro de Ulises*, de Víctor Nunez, una muestra del escaso cine americano independiente que vale la pena, una película que tiene la textura y la serenidad que la distinguen en ese segmento sobrevalorado de la producción signado por el exhibicionismo o la

## LOS PREMIOS

**Ombú de Oro a la Mejor Película:** *La lección de tango* de Sally Potter

**Mejor director:** Ricardo Franco por *La buena estrella*

**Mejor actor:** Jordi Mollá y Antonio Resines por *La buena estrella*

**Mejor actriz:** Geno Lechner por *Gesches Gift*

**Mejor guión:** *El jardín colgante* de Thom Fitzgerald

**Mejor dirección artística:** *El baño turco* de Ferzan Ozpetek

**Mejor película iberoamericana:** *Plaza de almas* de Fernando Díaz

**Mejor ópera prima:** *Star Maps* de Miguel Arteta

**Premio especial del jurado:** *Mrs. Brown* de John Madden

**Premio del público:** *Plaza de almas* de Fernando Díaz

**Premio de FIPRESCI:** *La pelvis de J.W.* de João César Monteiro

**Película latinoamericana:** *Pizza, birra, faso* de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano

**Mención especial:** *El violín de Rotschild* de Edgardo Cozarinsky

**Gran Premio de OCIC:** *Plaza de almas* de Fernando Díaz

**Premios especiales:** *Pizza, birra, faso* de B. Stagnaro y A. Caetano y *Artemisia* de Agnès Merlet

trivialidad. *Career Girls*, *Pizza, birra, faso* e *Insomnia* son también buenas películas.

En un segundo nivel de interés se ubica *Todo debe irse*, del belga Jan Verheyen, una película de tono desagradable, ríspido, que muestra el desconocido mundo de los flamencos a través de una road movie tragicómica y perturbadora. Luego, *The Hanging Garden* y *El baño turco*, que tienen elementos personales y puntos flojos, pero que pueden verse sin problemas en un festival. De allí para abajo, solo *Le mani forti*, una película convencional pero correcta de denuncia política, y *La vida según Muriel*, que busca un camino sin encontrarlo, son aceptables.

El resto es de regular a espantoso. Entre las regulares están las piezas de época: *Artemisia*, en donde los personajes viven en cuadros renacentistas pero hablan y actúan como contemporáneos; *Marthe*, un melodrama francés tan anticuado como *Mrs. Brown* o *Gesches Gift*, y *Policarpo Quaresma*, film brasileño de Paulo Thiago basado en la célebre novela de Lima Barreto, que tiene un personaje fascinante pero abusa de la teatralidad y el pintoresquismo.

Estuvieron los bodrios que gustaron al público como *La buena estrella* o *Star Maps* y los que no gustaron, como el policial alemán *En el nombre de la inocencia* o *La lección de tango*. Hasta llegar a las dos películas lamentables de la selección. La americana *Nevada*, una exhibición de estupidez como he visto pocas, y el engendro español *Pintadas*, donde faltó el sonidista y Emma Suárez juega con un actor imposible a imitar a Polanski.

No vi la americana *El mito de las huellas digitales*. Pero la ración de tres por día resultó pesada y terminó con una indigestión en la noche de clausura, en la que el jurado dio a conocer las muestras de su incompetencia. ■

## Lo mejor del festival: una selección

*Elegidas por consenso entre los miembros de la redacción, estas son las diez películas que nos parecieron más importantes.*



### **Cheun Gwong Tsa Sit / Happy Together**

**Hong Kong, 1997, 96'**

**Dirección:** Wong Kar-wai

**Guión:** Wong Kar-wai

**Fotografía:** Christopher Doyle

**Música:** Danny Chung

**Montaje:** William Chang Suk-ping

**Intérpretes:** Leslie Cheung, Tony Leung,  
Chang Chen.

Dos hongkoneses gays llevan sus desencuentros amorosos hasta el último extremo del mundo, en este caso la Argentina. Las idas y vueltas de un amor apasionado y poco feliz (al que se le podría aplicar el "ni contigo ni sin ti" de Truffaut) se suman al sentimiento de desarraigo provocado por la vida errante en un país extraño a sus costumbres (y tan poco hospitalario que causó las iras del equipo de filmación), generando esa melancolía profunda y persistente que impregna a las películas de Wong Kar-wai. La batería de efectos cinematográficos del director ahora sin país arma un collage de elementos heterogéneos (blanco y negro, color, color saturado, ralentis y aceleraciones, posiciones de cámara poco ortodoxas, montaje acelerado) que le da forma a un viejo y noble dolor expresado en forma

moderna.

La primera película que vi en Mar del Plata fue *La lección de tango*, la última *Happy Together*. Ambas sitúan buena parte de su acción en Buenos Aires y usan el tango como elemento identificador. Pero el tango entendido a la Sally Potter encuentra su lugar en *Happy Together* en un cabarute para turistas del cual uno de los chinos es portero; un lugar falso y tramposo que solo puede ser consumido por quienes buscan un adorno hueco y sin valor (el jurado oficial). En cambio, aunque en la banda sonora suene Caetano Veloso cantando "Cucurrucucú paloma" o una versión taiwanesa de una canción de The Turtles, en el espíritu atorrante y tristón de la película de Wong Kar-wai hay más tango que en todos los prolivos bailes de Potter y Pablo Verón. Ver si no esa danza erótica y desesperada en una cocina mugrienta entre Leslie Cheung y Tony Leung (dos actores fantásticos). ■

Gustavo Noriega



### *El gusto de la cereza* (*Taam-e-gilass*)

**Irán, 1997, 90'**  
**Dirección:** Abbas Kiarostami  
**Producción y guión:** Abbas Kiarostami  
**Fotografía:** Homayun Paivar  
**Montaje:** Abbas Kiarostami  
**Intérpretes:** Homayun Ershadi,  
Mohammad Hossein-Bagheri,  
Hossein Noori.

Apareció como plato sorpresa en "Contracampo" y fue el postre más disputado. Se trataba del primer Kiarostami que se exhibía en el país y, según los antecedentes del caso, de uno de los "nuevos" maestros a descubrir por estos pagos. *El gusto de la cereza* es otro de esos films que fascinaron y desconcertaron por partes iguales a la concentrada platea. Su tema es simple, es la búsqueda que emprende un suicida para conseguir que alguien lo entierre en una tumba al lado de una cantera luego de que él se mate. Nada más y nada menos. El film es un largo periplo en coche, con mucho diálogo entre el suicida y sus eventuales enterradores que por miedo o por principios religiosos van rehusándose uno a uno a la tarea que el protagonista les ofrece. Nada sabemos de las razones del suicida (apenas su paso por el ejército en un diálogo con un soldado que ocupa la primera media hora del film) pero su periplo nos lleva a conocer un estado social del país, una visión del Irán actual que no deja muy bien paradas a las instituciones. Y todo concentrado en largos

viajes hasta la cantera, en duelos verbales con los antagonistas que se niegan a ayudarlo y con el viejo taxidermista que ama la vida y que finalmente se compromete a ser enterrador. No sabemos jamás si el personaje morirá o no, si será enterrado o no. La película termina abruptamente y cambia el registro por unas secuencias en video donde se ve a Kiarostami en un final de filmación, acompañadas con música de blues y tomas deliberadamente ambiguas de soldados descansando en el campo. Mientras que en la primera parte ficcional, el registro parece casi documental, en este último tramo la sensación se invierte. Y uno sale del cine desconcertado y fascinado, preguntándose sobre los límites entre los modos de contar una historia, armando las elipsis fantásticas con que Kiarostami resuelve las entradas y salidas de los personajes y dándole la razón a Herzog cuando dice que sus esperanzas sobre el futuro del cine están en el cine iraní, con Kiarostami a la cabeza. ■

**Alejandro Ricagno**



### *El oro de Ulises* (*Ulee's Gold*)

**EE.UU., 1997, 111'**  
**Dirección:** Víctor Nunez  
**Producción:** Jonathan Demme  
**Guión:** Víctor Nunez  
**Fotografía:** Virgil Mirano  
**Música:** Charles Engstrom  
**Montaje:** Víctor Nunez  
**Intérpretes:** Peter Fonda, Patricia Richardson, Christine Dunford, Tom Wood, Jessica Bell, Vanessa Zima, Steven Flynn.

Una de las pocas películas elogiadas de la competencia oficial, el film olvidado a la hora de la entrega de premios y una muestra de cine intimista realizado con poca plata, gran talento y memorables actores. El responsable mayor es Víctor Nunez, un auténtico cineasta independiente, también encargado del guión y del montaje de las películas. Contar una historia con un personaje central cuya obsesiva profesión es la de apicultor ya era un riesgo, pero Nunez seduce desde el comienzo con Ulee Jackson, un solitario de aquellos que deberá solucionar algunas cuentas con su pasado y con su propio presente. *El oro de Ulises* es la demostración de que existe un cine norteamericano donde los conflictos pueden sucederse entre personas reales, con gente de carne y hueso, creíble y verosímil, sin caer en las convenciones de las pequeñas historias de pueblos en las que los personajes son esquemáticos, repetidos y ya agotados por las mismas fórmulas de la televisión por cable. Ulises tendrá que solucionar los problemas de su hijo, su

nuera, sus nietas y hasta se verá inmerso en un asunto relacionado con un asalto. Esta sinopsis puede llegar a confundir: no se está ante un film con personajes problematizados o enfermizos, ni ante la gastada película que transcurre en un pueblo con personajes malos y buenos. *El oro de Ulises* es un film sobre las carencias afectivas donde el nudo argumental es lo de menos y donde los climas, las miradas y las palabras —dichas en forma suave, baja, como pidiendo permiso— son lo más importante. Para lograr estos climas, Nunez contó con unos actores bárbaros que solo necesitan de un gesto para transmitir sus sentimientos y su temperamento apacible. El trabajo de Peter es majestuoso, recuerda las mejores interpretaciones de su padre y se vale de una actitud contemplativa frente al desarrollo de las situaciones, aciertos que tampoco fueron respetados debido a la ceguera del jurado marplatense. *El oro de Ulises*, además, es la primera película donde miré a las abejas con cierta simpatía. ■

**Gustavo J. Castagna**



### *El violín de Rotschild* (*Le violon de Rotschild*)

**Francia-Suiza-Finlandia-Hungría, 1996, 101'**  
**Dirección:** Edgardo Cozarinsky  
**Guión:** Edgardo Cozarinsky  
**Fotografía:** Jacques Bouquin  
**Música:** Dimitri Shostakovich  
**Montaje:** Martin Bouquin  
**Intérpretes:** Serguei Makovetsky, Dainiūs Kazlauskas, Tõnu Kark, Tarmo Männard, Tamara Solodnikova, Kajlo Kusk, Epp Eespäev.

Al salir de ver *El violín de Rotschild* tuve una idea infantil: "No sabía que se podía hacer una película así". Más allá de lo que semejante reflexión pueda decir sobre mis limitaciones, algo también dice sobre esta obra notable de Edgardo Cozarinsky, de una originalidad radical. Sobre la base de un hecho de la realidad, documentales, una ópera orquestada por Shostakovich y la lectura de cartas personales, Cozarinsky construye una ficción que opone la creación artística a la opresión de los pueblos. La historia comienza en 1938 cuando Shostakovich anima a su alumno judío Fleischmann a escribir una ópera basada en un cuento de Chéjov. Fleischmann muere en el sitio de Leningrado y Shostakovich escribe la orquestación en homenaje a su

discípulo. La ópera luego es prohibida durante una campaña de Stalin contra el cosmopolitismo. Hay una insólita continuidad a lo largo de todos los elementos que van configurando la película, las distintas épocas, los documentales, la ópera. La inclusión de la ópera íntegra en el medio de la película es todo un tema en sí mismo. Se habló mucho en Mar del Plata de "la película que tenía una ópera en el medio" como una premonición de aburrimiento asegurado. Sin embargo, el desarrollo de *El violín de Rotschild*, la película, exige la inclusión de *El violín de Rotschild*, la ópera: no solo resulta un rasgo de honestidad y audacia de Cozarinsky sino que este lo convierte en un desarrollo natural y placentero. No se trata de apelar a trucos para sacudir la abulia de un espectador acostumbrado a otra cosa: es simplemente hacer continuas líneas de belleza en la música y las imágenes que van conformando admirablemente la historia. Una película única. ■

**Gustavo Noriega**



## La toma del poder por Luis XIV

(La prise du pouvoir par Louis XIV)

Francia, 1966, 91'

Dirección: Roberto Rossellini

Guión: Philippe Erlanger, con adaptación y diálogos de Jean Gruault

Fotografía: Georges Leclerc y Jean-Louis Picavet

Música: Betty Willemetz

Intérpretes: Jean-Marie Patte, Raymond Jourdan, Silvagni, Katharina Renn, Dominique Vincent.

En los años sesenta y en medio del movimiento estético y ético para burgueses bienpensantes en que se había transformado el neorealismo (totalmente alejado de la autenticidad de un puñado de grandes películas realizadas tiempo atrás), Roberto Rossellini se instala en la televisión para dirigir una serie de films histórico-pedagógicos. *La toma del poder por Luis XIV* confirma una serie de cuestiones: 1) Rossellini fue el realizador más inteligente de la escuela neorrealista y el primero en darse cuenta de que las virtudes de sus películas (*Roma, ciudad abierta, País, Alemania año cero*) podían terminar en el aburguesamiento de ese movimiento y en los premios en festivales internacionales. 2) Fue uno de los primeros que se animó a marcar los límites entre el teatro, el cine y la televisión, y en ese medio —criticado por entonces— filmó la última parte de su obra. 3) Con *La toma del poder por Luis XIV*, Rossellini se anima a trazar las diferencias entre el didactismo cinematográfico y la pedagogía mediante recursos tomados de la Historia.

Sucedan muchas cosas y todas importan en *La toma del poder por Luis XIV*, en medio de pelucas, cortinados, rituales de saludo y personajes de rango jerárquico. Entre la decoración y los tacos altos están las razones económicas y los planteos gubernamentales de Luis XIV, su cuerpo enclenque y su estatura casi enana para dirigir una nación y las filosas directivas que impone a los demás. La película de Rossellini cuenta la trastienda del poder desde sus mismas entrañas, sin gritos, con una gran austeridad en la puesta en escena (apoyada en prolijos y estudiados planos secuencia), narrando lo esencial y lo más importante, más allá de la recreación minuciosa y obsesiva (criterio didáctico de los films históricos). Con la película de Rossellini aprehendemos una época desde sus aspectos menos triviales y, por primera vez en imágenes, conocemos interiormente a una serie de personajes tratados de manera superficial por las versiones de Hollywood. ■

Gustavo J. Castagna



## Madre e hijo (Mat'i syn)

Rusia, 1997, 73'

Dirección: Alexander Sojurov

Guión: Yuri Arabov

Fotografía: Alexei Fyodorov

Música: Mikhail Glinka

Montaje: Leda Semyonova

Intérpretes: Gudrun Geyer, Alexei Ananishnov.

Junto con *El gusto de la cereza* y *La casa*, una de las obras maestras que se presentaron en "Contracampo". Si algo une a estos tres films diferentes entre sí, es su absoluta radicalidad, sus estéticas concentradas en sus propias necesidades narrativas. Constituyen un verdadero cine de autor, distinto, de una intensidad infrecuente, lo que provocó algunos debates y fugas entre parte de los concurrentes, mientras otros a la salida ya estaban sacando entradas para volver a verlas. Son films en los que se entra o no, a los que se ama o se odia definitivamente pero que nos redescubren el espacio cinematográfico. La película de Sojurov es tal vez una de las más simples en su planteo y más exquisitamente elaboradas en su concepción estética. Se trata de un diálogo de despedida entre una madre enferma y un hijo, inmersos en un paisaje desolado y fantasmal. Un historia de amor maternofilial, que trasciende el simple psicologismo interpretativo de un Edipo mal resuelto. Los encuadres y el uso distorsionante del foco y las perspectivas

nos introducen en un espacio deliberadamente irreal, una zona de devastación donde los dos únicos personajes cargan con el dolor de la cercanía de la muerte y con un amor tan inmenso que se sugiere aun más trascendente que el de una madre y un hijo. Tal vez se trate de una concepción muy rusa, que se conecta con el amor a la tierra natal, a la vida rural, a un pasado mítico cargado de esa nostalgia de la que también habló Tarkovski, maestro y admirador de Sojurov. Si en Tarkovski el tiempo es un río heraclitiano, en Sojurov, en cambio, parece querer estirarse, impedir su paso, para no enfrentarse con el final del tiempo humano. Obra mayor que exige más de una visión, con un trabajo extraordinario de fotografía en el que cada encuadre consigue una concentración emocional de profunda belleza. Ciertamente es una obra de duelo, difícil, pero que no se vuelve mortuoria a causa de sus imágenes sorprendentes. ■

Alejandro Ricagno



## Moe no suzaku

Japón, 1996, 95'

Dirección: Naomi Kawase

Guión: Naomi Kawase

Fotografía: Masaki Tamura

Música: Masamichi Shigeno

Montaje: Shuichi Kakesu

Intérpretes: Jun Kunimura, Machiko Ono, Sachiku Tahara, Kotaro Shibata, Yasuro Kamimura.

*Suzaku* es una película extraña, de una inmovilidad insólita y en la cual se habla tan poco que es difícil desentrañar las relaciones de parentesco entre los personajes (siendo estos apenas cinco). Sin embargo, y quizás a causa de esa exótica parquedad expresiva, genera una fascinación única, una emoción profunda que, en forma similar a la de los haikus, deriva de situaciones casi abstractas ("Despedida", "Ausencia") más que del seguimiento sostenido de una trama. A diferencia de las películas de Ozu, de las cuales es heredera, el corte familiar que se produce no es horizontal, generacional, sino vertical, y el motivo no es la irrupción de Occidente y de sus nuevas costumbres sino

la no llegada del progreso a un pueblo en las montañas cuando se frustra el proyecto de hacer llegar hasta allí el recorrido del tren. Pero es en algunos larguísimo planos en los que el movimiento de la cámara es nulo o elegantemente despacioso, más que en su estructura argumental, que *Suzaku* se convierte en una de las experiencias más conmovedoras del festival. Como aquella escena de la despedida en la que cuatro de los personajes se quedan en silencio durante largos minutos para terminar con un apretón de manos y un llanto contenido, o aquel último, larguísimo, de la abuela durmiéndose, que contado parece un chiste y vivido es de una intensidad poco corriente. Tan insólito como la película misma es el hecho de que haya sido filmada por una mujer de apenas veintinueve años, lo cual en una sociedad como la japonesa no parece habitual. Y más inaudito aun es que sea una ópera prima, cuando por su serenidad y audacia parece la obra madura de un gran artista. ■

Gustavo Noriega



## Pizza, birra, faso

Argentina, 1997, 90'

Dirección: Adrián Israel Caetano y Bruno Stagnaro

Guión: Adrián Israel Caetano y Bruno Stagnaro

Fotografía: Marcelo Lavintman

Música: Leo Sujatovich

Montaje: Andrés Tambornino

Intérpretes: Héctor Anglada, Jorge Sesán, Pamela Jordán, Walter Díaz, Alejandro Pous, Adrián Yospe, Daniel Dibiasse, Tony Lestingi, Rubén Rodríguez.

El Cordobés, Pablo, Frula y Megabón son cuatro jóvenes que viven en una casa tomada, pasan la mayor parte de su tiempo en la calle, se ganan la vida robando a taxistas, lisiados y desocupados y hablan entre sí con un lenguaje propio, plagado de puteadas hasta el punto de volverse incomprensible. Sueñan con un gran robo que les evite tener que estar continuamente atrás de presas menores. Sandra es la novia del Cordobés, está embarazada y es la única que tiene la posibilidad de vivir con sus padres y que piensa en asentarse. El Cordobés vive tironeado entre el asmático Pablo que aspira al gran robo y la madurez de Sandra que lo insta a trabajar. Con este material como base, el cine argentino oficial hubiera hecho una historia cargada de retórica, de denuncia social, moralizante y pacata, patética y sórdida. Caetano y Stagnaro, en cambio, con una vitalidad sorprendente, establecen con los personajes una relación única, que no los idealiza ni los redime arbitrariamente pero tampoco los juzga, que los mira con ternura y que comparte

sus vidas. Buenos Aires aparece mostrada a través de ellos de una forma genuina y reconocible, como pocas veces antes el cine argentino lo había hecho, pero al mismo tiempo con una sobriedad y un control sobre el material tan honesto que evita constantemente todo tipo de trampas, guiños o apoyaturas externas a la propia fluidez del relato.

Que *Pizza, birra, faso* no haya ganado ningún premio del jurado oficial es, en principio, una gran injusticia. Pero al mismo tiempo es una confirmación: su lenguaje, su franqueza, su sobriedad son radicalmente nuevos y entran en contradicción con quienes intentan consolidar el lado más retrógrado del cine argentino. *Pizza, birra, faso* fue la película revelación del festival, una de las mejores de la competencia oficial (infinitamente superior a las premiadas) y, dentro de un elenco notable, con un actor-personaje extraordinario: el cordobés Héctor Anglada. ■

Gustavo Noriega



## Viaje al principio del mundo

(Viagem ao principio do mundo)

Portugal-Francia, 1997, 95'

Dirección: Manoel de Oliveira

Guión: Manoel de Oliveira

Fotografía: Renato Berta

Montaje: Valerie Loiseleux

Dirección artística: Zé Branco

Intérpretes: Marcello Mastroianni, Jean Yves Gautier, Leonor Silveira, Diego Dória.

Si en el festival del año pasado, *Party* deleitaba pero también asfixiaba por su puesta en escena geométrica y por el hermetismo de sus diálogos, situaciones y personajes, *Viaje al principio del mundo* es una travesía sobre la vida, la muerte y los afectos perdidos. También es una película sobre la búsqueda de identidad de un actor francés que retorna a sus orígenes, acompañado por el director de su última película y por dos intérpretes. Oliveira solo necesita volver a esos lugares de Portugal —nunca filmados como una postal turística— para recorrer con su cámara los sitios y leyendas incorporados a la memoria y transmitir una sabia reflexión sobre el paso del tiempo. El último film del nonagenario realizador —quien ya tiene un nuevo proyecto en marcha— es una mirada cálida y agrisada sobre sus propias raíces y un ejemplo de rigor cinematográfico imposible de encontrar en estos días. También es la película póstuma de Marcello Mastroianni —inmortalizado en la figura del director hasta en la vestimenta y el bastón—, quien entrega una actuación

donde se comprueba que, desde hacía años, el actor ya estaba más allá del bien y del mal. Mastroianni aprovecha las libertades cedidas por Oliveira: gesticula y hace muecas en los momentos más inesperados y juega todo el tiempo con su propia leyenda, tan imponente como la de Pedro Macao, la enigmática estatua que corporiza el dolor humano. *Viaje al principio del mundo* es una película personal del realizador. En la segunda mitad del film, Oliveira cambia el punto de vista, desplaza al personaje de Mastroianni y le da importancia a la historia particular de Afonso, el actor en busca de su pasado. En esos momentos, la película alcanza un grado de belleza absoluta, con ese diálogo placentero y emotivo entre el personaje y sus tíos, que lo critican por no hablar su propia lengua. Mirar con detenimiento las arrugas de los tíos de Afonso es encontrarse con las arrugas del mismo Oliveira, que desafía el paso de los años con la calma y la serenidad que solo tienen los maestros consagrados. ■

Gustavo J. Castagna



## Western

Francia, 1997, 136'

Dirección: Manuel Poirier

Guión: Manuel Poirier y Jean-François Goyet

Fotografía: Nara Keo Kosal

Música: Bernardo Sandoval

Montaje: Yann Dedet

Intérpretes: Sergi Lopez, Sacha Bourdo, Elizabeth Vitali, Marie Matheron, Basile Siekoua.

De *Western*, su director Manuel Poirier dice que es una "road movie contemporánea". El espíritu de la película está inscripto en esas tres palabras: definirlas es definir el film. La aventura de Paco (Lopez) y Nino (Bourdo) fue sin duda una de las sorpresas más agradables del festival.

Más que un gran director, Poirier parece ser un hombre hábil para manejar y retratar lo humano. Eso le permite hacer una aventura sin necesariamente introducir heroísmo, o hacer creíble la historia de un ladrón y su víctima unidos en un camino sin sentido, pero que nadie que viera la película dudaría en recorrer. *Western* es la historia de la amistad (y de la simbiosis) entre un hombre que sabe cómo conseguir mujeres y otro que sabe cómo sobrevivir.

Poirier, que ganó fama con este, su quinto largometraje, no viene de la academia ni del set, sino de la acción social: recorrió Francia como visitador en hospitales, barrios obreros y cárceles. Su conocimiento de la clase media y baja de su país es total. Con una historia simple, Poirier logró mostrar

los temores, las pasiones y las visiones de una mayoría anónima.

Como me lo señalara el coprotagonista Sacha Bourdo, "Manuel no dirige en el rodaje sino en el casting". Es cierto: basta repasar las biografías de los protagonistas para descubrir que apenas si necesitan actuar sus personajes. Quien interpreta a Paco pertenece a su misma condición y tiene, también en la realidad, sangre hispana. Sacha, su compañero en la ficción, es, como su personaje, ruso de origen criado en Francia. Hasta que filmó la película, su vida no difería demasiado de la de este bohemio nómada experto con la guitarra para ganar dinero y con el pulgar para hacer dedo.

Con dosis apropiadas de realismo y de comedia para la historia, para los personajes y para ese bucólico ambiente del Oeste francés, el resultado es una película inevitablemente certera, que (más allá de algunas dificultades en el tiempo narrativo) se disfruta con placer y benevolencia. ■

Máximo Eserverri

## Segunda selección

*A diferencia del año pasado, decidimos no cubrir todas las películas que vimos sino solo las que nos interesaron. Son estas.*

### **Simplemente amigas** (*Career Girls*), Gran Bretaña, 1997, dirigida por Mike Leigh, con Katrin Cartlidge y Linda Steadman.

Dos amigas que vivían juntas se reencuentran luego de años de separación. Todo su pasado común se les aparece en el fin de semana que pasan juntas. Abandonando el plano secuencia que utilizaba en *Secretos y mentiras*, Mike Leigh se adapta a esta pareja protagónica, utilizando planos y contraplanos y un ritmo de montaje más veloz. Durante la proyección no hay manera de reflexionar sobre la puesta en escena porque todo está narrado con naturalidad, entre los distintos flashbacks y el presente. Pero no es ni de cerca naturalismo, las actuaciones están fuera de todo posible registro realista. Como fuera de sí, los personajes repiten sus pequeños o grandes tics y modismos. El humor que atraviesa la película provoca por momentos una risa nerviosa, ya que, como es habitual en Leigh, la tensión dramática alcanza picos muy altos. Quizás el reencuentro con su amigo Rick sea el único que, aunque esté bien, rompe la fluidez del resto. En el fin de semana en que transcurre *Career Girls*, parece que a los personajes les ocurre de todo y al mismo tiempo da la sensación de que no pasa nada. En esa manera en que contempla el pasado y el presente puede estar la clave de que la película sea tan entretenida y al mismo tiempo provoque una tristeza inmensa al terminar. S. G.

### **Carne trémula** España, 1997, dirigida por Pedro Almodóvar, con Javier Bardem y Francesca Neri.

Hacer una gran película es, para aquellos que se dedican al cine de autor, un *hazte fama* por el que se gana un hándicap en la mirada o el prejuicio de buena parte de los espectadores, y por el que generalmente se queda supeditado a mantener una altísima calidad artística. Almodóvar viene de hacer una de esas grandes obras. Se habría llamado *¿Existe alguna posibilidad por pequeña que sea de salvar lo nuestro?*, pero

por consejo de los productores se llamó simplemente *La flor de mi secreto*. *Carne trémula* no podía escapar a la comparación. Patear el tablero era una salida posible: la no repetición, la falta de respeto por las convenciones, el restarle importancia a lo esperado se leen a menudo como marcas de genialidad.

No fue el caso. Con una corrección sorprendente (esa identidad tautológica que caracteriza a tantos ídolos del arte y el espectáculo), Almodóvar volvió a practicar los primeros trucos con los que su audiencia lo sigue aplaudiendo. Aunque me siento dentro de ese público, no dejo de preguntarme si no habría sido posible ser un poco más arriesgado. Igual queda claro que esto, a un director que *pre-mortem* ya ganó un lugar junto a los grandes del cine de su país, lo tiene sin cuidado. Y ese sí que es un rasgo de genialidad: Almodóvar se dedica a imaginar y filmar con "esa capacidad para abordar de inmediato lo esencial", que, para el director, solo es posible en las madres y en los genios. Con modestia (falsa, agregarían sus detractores), admite que la elección de utilizar fragmentos de *Ensayo de un crimen* de Buñuel en vez de otros de Woo o de Peckinpah fue una casualidad, y que el resultado final de su película lo tomó por sorpresa. Habrá que creerle.

Un último dato escalofriante: la película está coronada con unas líneas de texto en off sobre la opresión en la época del dictador Franco y la primavera política que le siguió. Un misterio. M. E.

### **Ciudad de Dios** Argentina, 1993-96, dirigida por Víctor A. González, con Gustavo Domínguez y Gabriel Salas.

*Ciudad de Dios* difiere de lo que habitualmente se produce en el cine argentino. Y las razones no son tan complicadas. Deja de lado las situaciones artificiales, los diálogos sentenciosos, la grandilocuencia visual y la profusión de planos innecesarios para apoyarse en la naturalidad, la sencillez, la austeridad y la falta de pretensiones moralizantes. Cuenta una historia dramática sin recurrir a los golpes bajos, tiene un trabajo de cámara y de

puesta en escena notable y buenas actuaciones. En los fragmentos iniciales, hay una voz en off (la del protagonista) en la que se nota demasiado el discurso del director. Es apenas un detalle que no oscurece la luz que aporta un film que no clausura, pero sí posterga, la aburridora discusión sobre la necesidad de pensar en los negocios antes que en el arte. Al menos por 76 minutos. A. L.

### **El baño turco** (*Hamam / Il bagno turco*), Italia, 1997, dirigida por Ferzan Ozpetek, con Alessandro Gassman y Francesca D'Aloja.



Un relato clásico que describe el periplo de un joven arquitecto italiano, en plena crisis matrimonial, que debe trasladarse a Turquía para recibir en herencia las instalaciones de un viejo baño turco que había pertenecido a su tía. El cambio geográfico es también el de la conciencia del personaje, quien no solo descubre una variante impensada de erotismo sino todo un pasado que lo vincula con su ignorada historia familiar, con un sitio donde las emociones y las tradiciones se viven a flor de piel. Esto agudiza el conflicto con su esposa, que irá a buscarlo a Turquía para descubrir allí, entre otras cosas, sus propias carencias y una nueva posibilidad de renacimiento. Lo mejor del film de Ozpetek es su tono entre nostálgico y amable y su inteligente resolución mediante un giro inesperado que redimensiona el relato. No es una obra maestra, pero su medio tono, su visión cálida entre íntima y extranjera de Estambul, nunca exótica ni exterior, de sus calles, su misterio, sus familias, enriquecen esta fábula sobre la irrupción del destino y la necesidad de otros ámbitos para redescubrir

el afecto. Casi una rareza entre el fárrago de obras pretenciosas y preciosistas de la competencia oficial. Algún giro brusco en los tramos finales no le quita mérito ni misterio ni, por cierto, seducción. Una obra menor y digna. El jurado le otorgó un premio a la dirección artística que, a diferencia de otros, es merecido y justo. **A. R.**

### **El padre**

(*Pedar*), Irán, 1997, dirigida por Majid Majidi, con Mohammad Kasebi y Parivash Nazarieh.



Sin duda una de las sorpresas del festival y uno de los éxitos más inesperados de la sección "Contracampo", que este año estuvo mayormente consagrada a descubrirnos el cine iraní. Si bien el director Majidi no tenía la prensa previa de un Kiarostami, el boca a boca funcionó como reguero de pólvora, convocando a tanta gente luego de la primera exhibición, que el film tuvo que proyectarse cuatro veces más. *El padre* cuenta el enfrentamiento familiar entre un chico de catorce años que tras la muerte de su progenitor deja el pueblo para trabajar en la ciudad y mantener así a su madre y a sus hermanas. Al regresar, encuentra que la madre se ha vuelto a casar con un oficial de policía. Sintiendo esto como una doble traición, el niño se rebela contra la figura del padrastro. El perfil del relato muestra, tras una apariencia sencilla, un complejo dibujo donde detrás de la violencia aparece la necesidad de la ternura y donde se desliza también más de una crítica social, en una historia que paulatinamente va elevando su temperatura emocional hasta las magníficas secuencias finales, sin ceder jamás a la resolución fácil. Su director demuestra un manejo expresivo de los planos, en los que se tiene la sensación de que la cámara no puede estar en otro lugar, sacándoles el jugo a las escenas rodadas en los paisajes desérticos. Fabulosos los tres actores principales. Un pequeño gran *must*. **A. R.**

### **El castillo**

(*Das Schloss*), Austria, 1996/97, dirigida por Michael Haneke, con Ulrich Mühe y Susanne Lothar.

A pesar de que hace más de veinte años que Michael Haneke dirige películas con favorable repercusión crítica, su obra es totalmente desconocida entre nosotros. Según sus propias declaraciones (ver *EA* N° 63, pág. 44), ante la imposibilidad de vivir con lo que gana en el cine, realiza frecuentes

adaptaciones de obras literarias para la televisión, la única manera digna, de acuerdo a su visión, de trabajar para ese medio. *El castillo*, de Franz Kafka, puede ser considerada, en principio, una obra infilmable, pero Haneke se las ingenia para que el proyecto sea viable. Sirviéndose de una fidelidad extrema a los diálogos, a los que complementa con una narración en off, el director describe los inútiles esfuerzos de K., el protagonista, por lograr ingresar al castillo o ser aceptado por los habitantes del pueblo vecino. Haneke transmite esa odisea individual destinada al fracaso por medio de un relato opresivo y asfixiante que acentúa el aislamiento y la soledad de K. Es innegable que la densidad del texto y el carácter unidimensional de la puesta en escena, exclusivamente basada en planos cortos, pueden transmitir cierta sensación de monotonía y pesadez y que se puede preferir la libertad de un Orson Welles en *El proceso*, pero es indiscutible que la película de Haneke es una muy original aproximación, tal vez no apta para todo público, al cerrado universo kafkiano. **J. G.**

### **Genealogía de un crimen**

(*Genéalogie d'un crime*), Francia, 1997, dirigida por Raúl Ruiz, con Catherine Deneuve y Michel Piccoli.



La película desrecomendable para los que sostienen que el cine francés es frío, pedante, autosuficiente, arrogante e intelectual sin atisbo de emoción. Sí, el film del chileno-francés y a esta altura muy francés Raúl Ruiz puede aceptar cualquiera de estos calificativos. Pero también, si se acepta su juego de cajas chinas, su ataque grueso contra el psicoanálisis, su puesta en escena calculada y helada, y se deja uno llevar por su humor negro, plagado de citas, sus diálogos entre pretenciosos y absurdos que se burlan de sí mismos y se deja seducir por su juego, tanto como por la presencia de Deneuve y la sobreactuación de Piccoli, uno puede verla sin problemas y disfrutar de diálogos tales como este: "Su habitación no es como la imaginé. Yo la pensaba un poquito más kafkiana". "¿Y cómo la encuentra?" "Un poco Musil, con un toque de Robbe-Grillet." Es cierto que es un paquete muy lujoso para nada más que un juego, pero un juego inteligente y por momentos divertido. Para algunos, al menos. Precavida, Deneuve la presentó como una película muy interesante pero un poco difícil. No más que el momento bochornoso que tuvo que pasar en el homenaje de estilo escolar con que Mahárbiz la agasajó. Después de tanta pompa solemne, la burla a la solemnidad que la película destila fue un alivio. **A. R.**

### **Jugofilm**

Austria, 1997, dirigida por Goran Rebic, con Merab Ninidze y Michi Jovanovic.



Las películas que han reflejado la guerra civil en la ex Yugoslavia habitualmente pecan de un exceso de alegoría. Al ser un conflicto tan reciente y tan intenso es imposible que un personaje serbio no represente a los Serbios y uno bosnio a los Bosnios. Con la indudable energía que desplegaban *Underground* y la exhibida en este festival el año pasado, *Pretty Village*, *Pretty Flame*, más el aporte desparejo de *El círculo perfecto*, exhibida este año, todas estas películas no dejaban de ceder a la tentación de representar metafóricamente las ideas de los realizadores sobre el conflicto. *Jugofilm* escapa un poco a esta tendencia al refugiarse en una idea más intimista. Lo que vemos es la vida de exiliados yugoslavos en Viena reproduciendo los conflictos étnicos y religiosos que despedazaron a su país. El tono sombrío, marcadamente pesimista, se une a la sensación de locura y desarraigo. Es una película conmovedora y triste, que no parece alentar muchas esperanzas para los conflictos balcánicos. Dentro de ese marco tenebroso resalta el comentario de un personaje indicando a Maradona como el culpable de la disolución de Yugoslavia (ver *Diccionario*, pág. 39, entrada: Argentina). **G. N.**

### **La anguila**

(*Unagi*), Japón, 1996, dirigida por Shohei Imamura, con Koji Takusho y Misa Shimizu.



En el último Festival de Cannes, *Unagi* compartió la Palma de Oro con *El gusto de la cereza* de Abbas Kiarostami. Y está bien que haya sido así. La última película de Imamura —el mismo de *Eijanaika* y *La balada de Narayama*, entre más de quince films— puede desconcertar por sus cambios de tono y los distintos registros genéricos que se presentan en el desarrollo de la trama. Arranca con un feroz crimen filmado con

silencios y sangre muy roja que mancha el lente de la cámara, continúa como un típico film de pueblito donde el personaje central —luego de cumplir su condena— se hace cargo de una peluquería, en tanto que en la última media hora se decide por el disparate y la farsa de grandes proporciones. Tomando en cuenta que una anguila (bicho marino espantoso como pocos) es prácticamente la única compañera del personaje —como si el realizador trasladara los rituales orientales al territorio de lo ridículo—, la inteligencia de Imamura confunde y agrada en su exposición de escenas que fluctúan entre la serenidad y el desparpajo. *La anguila* puede interpretarse como una relectura de la historia del cine japonés: rituales, silencios, violencia interior y exterior, sangre, romance, escenas que bordean la estética kitsch y sopapos y piñas cerca del final. El último Imamura es un film moderno en su concepción: cuando creemos que el peluquero volverá a asesinar, *Unagi* cambia sus objetivos para cederle el paso a una mujer que personifica a la Carmen de Bizet y Mérimée y a otros personajes que poco tienen que ver con la seriedad del conflicto principal. Todo este mejunje podría haber resultado un gran desastre pero convendría recordar que *Unagi* fue concebida por un director de cine. **G. J. C.**

### **La buena vida**

España, 1997, dirigida por David Trueba, con Fernando Ramallo y Lucia Jiménez.



La película de David Trueba, hermano de Fernando, fue uno de los momentos más llevaderos del festival. En su amor por la vida tiene puntos en común con *Belle Epoque* pero aquí el centro está en la iniciación sexual de un adolescente llamado Tristán. A diferencia de un millón de ejemplos, el tema no es tratado con grosería ni vulgaridad, porque cada chiste encierra un costado amargo y porque las cosas que le ocurren al personaje no serían graciosas en otro contexto. Todo en la película es un tanto irreal e idealizado pero al mismo tiempo cada uno de los extraordinarios personajes tiene una historia oscura o una cicatriz mal cerrada. Contado, el guión de *La buena vida* parecería siniestro. Y en algún lugar puede que lo sea, pero una película que demuestra tanto amor por la vida sin esconder sus peores cosas es una muestra de honestidad y también de buen cine. Además, David filma bien, no solo pone la cámara para el lucimiento de los muchos buenos diálogos. La escena de Tristán volviendo junto con su abuelo (un personaje extraordinario) a su deshecho pueblo natal es

un ejemplo de las cualidades del film, aunque no de todas. Habría que hablar de la profesora, o del novio de la prima que, por oponer sus intereses al del protagonista, pudo haber sido el villano de la película, pero no lo es porque *La buena vida* es un film sin villanos. Es hora de empezar a confiar en esta cualidad. **S. G.**

### **Largo crepúsculo**

(*Hasszú Alkony*), Hungría, 1997, dirigida por Attila Janisch, con Mary Töröcsik y Olivér Csendes.



Con un poco más de una hora de duración y una trama argumental mínima y esquiva, *Largo crepúsculo* fue una de las sorpresas del festival. Una arquitecta de avanzada edad, luego de terminar un trabajo en la campaña húngara, toma un ómnibus para retornar a su casa. A partir de que se sube a él, y luego de ser maltratada por el chofer, comienza una de las secuencias oníricas más largas y con el clima mejor logrado que se recuerde. El ómnibus, que según dice el chofer dejará a la anciana solo un par de paradas más adelante, avanza y avanza en la noche como una excursión terrible a lo desconocido que anida dentro de nuestra mente. Si el sueño de la razón produce monstruos, el sueño de las ancianas produce quiebres temporales, repetición circular, regresos a la infancia y una sensación profunda de desamparo y ajenez. Rara mezcla de un capítulo de *Dimensión desconocida* con *Cuando huye el día* de Ingmar Bergman (lograda definición aportada por Quintín), el hallazgo casual de esta fantasía húngara es uno de esos momentos en los cuales uno se alegra de que el festival exista. **G. N.**

### **La casa**

(*The House*), Lituania-Francia-Portugal, 1997, dirigida por Sharunas Bartas, con Francisco Nascimento y Valeria Bruni-Tedeschi.

Los fanáticos de *Few of Us*, la película de "Contracampo" del año pasado, corrimos a reencontrarnos con el universo Bartas, sus intensos planos fijos, su tristeza esencial, sus historias y emociones sugeridas en cada encuadre antes que explicitadas, su elocuente silencio. Y nos encontramos con otra de sus películas-experiencia. Si bien ahora no nos enfrenta con la belleza salvaje de los paisajes de las estepas ni con la presencia de la inolvidable Katerina Golubeva (que aquí figura como coguionista), nos sumerge en cambio en esa casa

silenciosa, poblada de vivencias apenas intuidas, de pasado, de despedidas y reencuentros, de ceremonias que ya han empezado o que están por terminar. Film de duelo y memoria, celebratorio y elegíaco, profundamente misterioso, a la vez que arduo y seductor. Imposible de describir su hilo narrativo, su código que solo admite una predisposición contemplativa semejante a los melancólicos rostros de esos seres, de todos los seres que alguna vez han habitado ese sitio real o imaginario que se llama hogar y al que Bartas atesora en su narración. El *tempo* del film constituye su esencia y los actores parecen emerger de él en un estado hipnótico. Las excelencias visuales con que Bartas ilumina estados del alma tan profundos, a veces provocan la sensación de estar irrupejando en una intimidad que es también espejo y casi no respiramos de este lado de la pantalla para que no adviertan nuestra presencia. Film de fantasmas que nos contagian, para que al final de este viaje interior, nosotros también nos descubramos habitantes de una casa asediada entre el miedo y la esperanza. **A. R.**

### **La pelvis de J. W.**

(*Le bassin de J. W.*), Portugal, 1997, dirigida por João César Monteiro, con Hughes Quester y Pierre Clementi.



Uno de esos casos extremos de independencia expresiva y capacidad de perturbación, el cine de João César Monteiro tiene, por lo pronto, la ahora extraña cualidad de provocar repulsas o adhesiones de igual intensidad. Monteiro es, ciertamente, un cineasta inclasificable por más que se puedan encontrar en sus películas ciertas similitudes con Godard o Straub (a este último y a Danièle Huillet está dedicada expresamente *La pelvis de J. W.*) o, más indirectamente, con Buñuel. Provisto de un buen caudal de referencias musicales y literarias (en este film cita al comienzo las referencias bibliográficas de las que hace uso manifiesto), Monteiro exhibe, sin embargo, como Godard, un elevado grado de desparpajo e irrisión, acentuado en su caso por su propia presencia en la pantalla, con su aire de Nosferatu desganado y lúbrico. El logro absoluto obtenido por Monteiro en *La comedia de Dios*, de obligada inclusión en una antología del mejor cine erótico de todos los tiempos, no se reitera en *La pelvis de J. W.* Estamos aquí ante una cinta desigual, con segmentos narrativos claramente diferenciados que tienen en común la opción por los planos de larguísima duración. Después de un prolongado segmento inicial en el que parece

representarse un acto sacramental profano con Monteiro en el rol de Dios, la película deriva hacia otros espacios menos rituales, entre ellos el de un café-concert donde aflora la peculiar sexualidad del portugués y el del comedor de una mansión campestre en la que, en uno de los mejores tramos del film, se ejecuta una original lectura de una pieza de teatro que se va improvisando. Seguramente desproporcionada e irregular, *La pelvis de J. W.* no deja de ser un film tan cautivante como incómodo, tan estimulante como desconcertante y, finalmente, tan sugerente como puede ser la expresión de un autor consecuente con una propuesta radical ajena a cualquier tendencia de moda. **Isaac León Frías**

**La vida de Jesús**  
(*La vie de Jesus*), Francia, 1997, dirigida por Bruno Dumont. con David Douche y Marjorie Cottrell.



Una saludable tendencia renovadora —ya manifestada en el ciclo exhibido hace algunos meses en la Sala Lugones del Teatro San Martín— parece asomar en varios nuevos realizadores del cine francés. Alejados tanto de la tradición de *qualité* como de las variantes intelecto-modernas, características de un elevado porcentaje de esa cinematografía, tienden a testimoniar comportamientos y situaciones en el marco de lo que podría denominarse un nuevo realismo (que, ojo, no debe confundirse con naturalismo). En el caso de este film, ópera prima de Bruno Dumont, la acción se desarrolla en un pequeño poblado provinciano donde un grupo de jóvenes desocupados pasan sus días sin hacer nada, cabalgando en sus motocicletas e insinuando su latente racismo hacia los árabes que viven en el lugar. Cuando un joven integrante de esta colectividad se acerca a la novia del protagonista, se desencadena la tragedia. La película sorprende por la madurez con que describe este cuadro de situación. Con un estilo visual seco y conciso y una narración en la que, salvo en el final, no aparecen picos dramáticos, el director traza, sin levantar la voz ni recurrir a ningún didactismo, un retrato preciso y asordado sobre un grupo de jóvenes que no encuentran horizontes ni incentivos para sus vidas. Con un extraordinario uso de la banda de sonido (en ella se escucha permanentemente fuera de campo el ruido de las motos) y una convincente interpretación de sus noveles actores, la película de Bruno Dumont fue una de las mejores exhibidas en el festival. **J. G.**

**Lazos del corazón**  
(*I rollerma tre*), Suecia, 1996, dirigida por Christina Olofson, con Bibi Andersson, Harriet Andersson y Gunnel Lindblom.



Documental en el que las actrices Bibi Andersson, Harriet Andersson y Gunnel Lindblom se vuelven a reunir para hablar sobre su pasado común, entre otras cosas. Las arriba nombradas pueden ser más fácilmente reconocidas como actrices de Ingmar Bergman. El lugar de encuentro es la que fuera la casa de Mai Zetterling, directora que ocupa mucho más espacio en sus recuerdos, y en la película, que Bergman. Lo que le da la razón de ser a *Lazos del corazón* es que se trata de tres mujeres que son atractivas: tienen encanto, inteligencia y personalidad. Escucharlas es placentero, sus recuerdos resultan interesantes. Para cualquier cinéfilo es una alegría extra el poder volver a verlas juntas. Son especialmente agradables sus confesiones con respecto al cine y al teatro, en las que Harriet Andersson se juega en favor del cine por encima de cualquier cosa. O el recuerdo de Bergman entrando con el fotógrafo Sven a la sala de maquillaje para criticar tal o cual punto de sus rostros. La película es solo una agradable charla entre amigas, sin grandes picos dramáticos y con absoluta tranquilidad. Si uno encuentra a tres actrices como ellas, no se necesita nada más. **S. G.**

**Miel y cenizas**  
(*Miel et cendres*), Suiza/Túnez, 1996, dirigida por Nadia Fares, con Nozha Khouadra y Amel Ledhili.



La película transcurre en el Norte de África y cuenta tres historias de mujeres que deben soportar la dura tradición patriarcal. Frente a un tema difícil, sobre el que en muchos casos el cine se ha mantenido en silencio o bien ha optado por los arranques de racismo que producen el efecto contrario al buscado (*No me iré sin mi hija*, por ejemplo), *Miel y cenizas* se destaca porque coloca a los personajes por encima de la denuncia,

armando un complicado entramado en el que se dejan de lado las simplificaciones facilistas. No es una película con villanos ni tampoco busca ser indulgente con nadie. Confía, básicamente, en esos personajes cuya vida es una demostración suficiente de las injusticias a las que el orden patriarcal somete a las mujeres, a veces incluso con las propias mujeres como instrumentadoras de dicha injusticia. Nunca es forzada la manera en que las tres historias abarcan diversas situaciones que muestran un entorno donde desde las instituciones se acepta la violencia contra la mujer —incluso el homicidio— y donde impera un código de silencio que solo la película logra romper, ya que dentro de la historia se impone el pesimismo. **S. G.**

**Otario**  
Uruguay, 1997, dirigida por Diego Arsuaga, con Gabriel Correa y Laura Schneider.



Filmada originalmente en video, con un presupuesto escasísimo, *Otario* es la mayor sorpresa que me deparó el festival. Se trata de un policial uruguayo, género del que no tenía noticia dentro de la producción de un país célebre por tener más críticos que largometrajes. Ambientada en el Montevideo de los años cuarenta, es una clásica historia de cine negro donde el malvado es el dueño de un cabaret y el detective se enamora de la amante del hampón. Hay un tono ligero, un argumento enrevesado y unos diálogos mordaces, exactos, dichos en voz baja, como corresponde a la idea que tenemos del paisito. La entonación oriental es una delicia, salvo en el caso del protagonista Correa, que es argentino. Pero ese es justamente el otario, que no entiende nada de lo que sucede alrededor y no hay duda de que lo vinieron a buscar a esta orilla para burlarse de los porteños. Pero no hay duda de que el tipo tiene el físico del rol. La mina es hermosa y tiene un gran corazón y la escena del jefe del hampa que alimenta canarios es antológica. De este lado del charco, solo *Sotto voce* de Mario Levin ha alcanzado la pertinencia del género y la misma facilidad de adaptación a los matices locales. Es un film antiguo, entrañable, pícaro, cercano, que fluye con un gran placer para el oído y la imaginación, aunque la vista no sea tan recompensada debido a la transferencia del video al celuloide. En ese limbo en el que se fusionan los mitos del cine negro y los modos del Río de la Plata, hay una química que parece haberlos hecho nacer el uno para el otro con el fin de provocar un buen humor que nos proteja de la monserga y el naturalismo, que nos hace querer que ese estado de gracia que

logra *Otario* no se diluya nunca y que podamos seguir reconociéndonos en la esperanza de esos desesperados sin prisa que llevamos adentro. **Q.**

### ¿Quién diablos es Juliette?

México, 1997, dirigida por Carlos Markovich, con Yuliet Ortega y Fabiola Quiroz.



Juliette es una prostituta "amateur" cubana. Fabiola es una modelo mexicana que ha triunfado en Estados Unidos. Sus vidas se cruzan y este documental empieza a reconstruirlas a partir de ese momento. Ambas tienen puntos de coincidencia en sus vidas, cada una busca a su padre. El documental de Carlos Markovich es como un tren que no se detiene nunca, va de una ciudad a otra, de Juliette a Fabiola y todo un entorno de personajes secundarios relacionados con sus vidas o no. Hay además mucho humor sin por eso dejar de ser muy amargo por momentos. Se adapta al humor duro y vulgar de Juliette y a la melancolía de Fabiola. Si algún imprevisto surgió en una toma, el director no lo quitó del montaje; así aparecen extraños personajes que se meten en la película. Otros, en cambio, son desconocidos puestos para hacer de improvisados narradores o "explicadores" de lo que está pasando. Como estos, hay otros momentos reconstruidos, pero son de documental y no de falsa ficción, imperando en estos siempre el humor. El montaje es, para guiar un poco, parecido al de *En busca de Ricardo III*. Nunca sabremos del todo cuáles escenas están planeadas y cuáles no. El amor que uno siente por estos personajes al final de la película es la demostración de que el humor y el ritmo veloz no se contradicen con la emoción y la inteligencia. ¿Quién diablos es Juliette? fue una de las grandes sorpresas del festival. **S. G.**

### Tren de sombras

Francia-España, 1996, dirigida por José Luis Guerin, con Juliette Gaultier e Céline Laurent.

La escasa producción cinematográfica de José Luis Guerin se compone a lo largo de quince años de apenas tres largometrajes y un fragmento de un film en episodios. Cuando hace algún tiempo se conoció en Buenos Aires *Innisfree*, esa melancólica visita al pueblo donde se filmó *El hombre quieto*, tuve la certeza de que estaba ante un realizador al que se le podían discutir

algunos aspectos de su obra, pero al que no se le podía negar originalidad. La exhibición en el festival de *Tren de sombras*, su último trabajo, no hace sino confirmar lo antedicho. A partir del dato de la misteriosa muerte en 1930 de un abogado parisino interesado en el cine, en ocasión de salir a buscar la luz adecuada para una de sus producciones paisajísticas caseras, y del hallazgo de una de sus modestas filmaciones familiares realizada unos meses antes, Guerin hace una película insólita que abreva por partes iguales en el documental, la restauración filmica y el cine fantástico. Tras un comienzo en el que el director exhibe durante (demasiado) largos minutos la filmación casera, Guerin recorre hoy con su cámara los lugares donde aquella se efectuó. La mirada del director sobre esos bellos jardines, la casa, los objetos y las fotografías familiares, tiñen al relato de una profunda melancolía, no exenta de romanticismo. Cuando el director incorpora figuras humanas a su relato, un suave clima fantasmagórico envuelve la película, sumergiéndonos en una atmósfera elusiva y mortuoria. El cine de José Luis Guerin difícilmente logre suscitar adhesiones masivas, inclusive puede polemizarse con su afición casi incondicional a las imágenes del pasado, pero lo que no se puede discutir es el talento que brota de cada uno de sus encuadres. **J. G.**

### Un amigo del difunto

(*Priatel Pakoinika*), Francia-Ucrania, 1996, dirigida por Viacheslav Krishtofovich, con Alexander Lazarev y Tatiana Krivitskaia.



Es sabido que durante mucho tiempo la producción más valiosa de la cinematografía soviética se originó fuera de los estudios moscovitas, más precisamente en las diversas repúblicas que constituían ese país, pero las referencias que se tenían hasta ahora del cine ucraniano eran casi nulas. De allí que esta película (aun cuando una comedia anterior del director, *La costilla de Adán*, era muy valorada por algunos asistentes al festival que la habían visto) se haya convertido en una de las sorpresas del evento. El film de Krishtofovich describe en un tono marcadamente agríndice las desventuras de un intelectual desocupado que, tras ser abandonado por su esposa, decide suicidarse, pero encomendando a otra persona que se haga cargo de su muerte. Tras un comienzo algo facilista, en el que se satiriza el nuevo capitalismo imperante en Ucrania, el film cambia prontamente de tono hacia un registro mucho más melancólico, teñido de escepticismo. Con

ecos del cine de Aki Kaurismäki —tiene muchos puntos de contacto con *Yo alquilé un asesino por contrato*—, la película describe minuciosamente la insatisfacción cotidiana de su protagonista y la dificultad para encontrar un lugar en una sociedad que se ha modificado radicalmente. La ligereza y fluidez con que el director narra la historia y la formidable interpretación del actor principal (para mí una de las mejores vistas en todo el festival) son otros méritos de un film que fue una de las gemas escondidas en el farrago de películas exhibidas. **J. G.**

### Yo le disparé a Andy Warhol

(*I Shot Andy Warhol*), EE.UU., 1995, dirigida por Mary Harron, con Lili Taylor y Jared Harris.



Las películas biográficas son un problema. La directora Mary Harron parece saberlo, y acaso en eso consiste el acierto de la película: no pretende vendernos un documental sobre la vida de la escritora / prostituta / lesbiana / terrorista / feminista radicalizada Valerie Solanas, su editor Maurice Girodias, sus compañeros/as de ruta o el ícono pop Andy Warhol. Harron presenta una historia acerca de la locura de una personalidad genial dentro de un ambiente, una ciudad y una época que no se caracterizaba por su cordura. Si bien el personaje se mantiene coherente para sí durante toda la película, todos los signos exteriores a él dan cuenta de una insania creciente, de la que Valerie no se hace cargo en ningún momento. Eso es la locura: el abandono por parte de los demás. La película tiene otro acierto: es, hasta donde sé, la que hace mejor blanco sobre Warhol. A través de un personaje como Valerie, que ya de por sí es un peso pesado, se retrata al artista de fin de siglo, marginal a la vez que complacientemente ganado por el mercado, rodeado de la corte de rigor, esta vez borracha de psicodelia y de tedio. El Vacío con mayúscula, frente al minúsculo vacío de la posmodernidad del que hablaba Lipovetsky. *I Shot Andy Warhol* es más que una película divertida. Es inteligente, porque no se agota en retratos de *freaks*, sino que expresa una época con sus personajes y unas ideas con sus acciones: el disparo de Solanas sobre Warhol es como un boomerang de su frase más famosa, por la cual cada uno tendría en su vida apenas unos pocos minutos de fama. Como el Rupert Pupkin de *El rey de la comedia*, Solanas aprovechó esos minutos como trampolín, como signo y, tal vez, como un personal y delirante ajusticiamiento. **M. E.**

La sorpresa: Pizza, birra, faso



# Furia y sonido

por Alejandro Ricagno

*Pizza, birra, faso* no solo fue la gran sorpresa olímpicamente ignorada por el Gran Jurado de la Competencia Oficial, sino también una lección de compromiso, claridad expositiva, contundencia emocional y honestidad cinematográfica. Una película que sortea todos y cada uno de los lugares comunes con que el cine en general y el argentino en particular han enfrentado la vertiente social y de denuncia. Sin trampas, sin demagogias, sin bajadas de línea, Caetano y Stagnaro y el excepcional elenco de desconocidos (en el que descuella Héctor Anglada como el Cordobés) construyen una verdadera explosión de energía, verdad, potencia, que más que una renovación generacional, parece constituir una nueva fundación de nuestro cine. Aquellas virtudes vislumbradas en las *Historias breves* de estos dos cineastas vuelven para cumplir con creces lo que allí se prometía. Ausencia de clichés, acercamientos sin prejuicios ni concesiones bienpensantes acerca de una temática tan propensa a ellos como lo es el retrato de una bandita de adolescentes marginales. Nada de soluciones fáciles, ni de trampas. Los violentos códigos mediante los cuales se vinculan y sobreviven el Cordobés, Pablo, Frula y Megabón se respiran, se sienten y se ven, pero también se respira y se demuestra una violencia mayor ejercida por la situación social general y esto, aunque suena a verdad de perogrullo, es una verdad que debe ser dicha. Pero para que sea realmente escuchada, no bastan la indignación ni el panfleto. Los directores lo saben, y también saben que hoy es difícil competir con las ficcionalizaciones que a diario la TV nos regala sobre temas tales como la escalada de violencia de los jóvenes, la

delincuencia juvenil y demás etcéteras, seguidos de más o menos velados o explícitos pedidos de implantación de la pena de muerte. Saben que la única manera de enfrentar con honestidad el retrato del mundo es no edulcorarlo, pero tampoco utilizarlo como excusa para patear la pelota afuera. Caetano y Stagnaro se ciñen a la causa de contar una historia de marginales sin dejar nada al margen: ni los códigos de lenguaje, ni las hijadeputadas, ni la ternura, ni las lealtades, ni las presiones de los que finalmente se aprovechan de la carne de cañón, sean canas o taxistas truchos. Sin un propósito apriorístico de hacer cine social, lo hacen con las mejores armas, evitando las situaciones fáciles, con una envidiable economía narrativa, con garra, con ganas. Como en el Saura de *Deprisa, deprisa*, como en el Buñuel de *Los olvidados*, la denuncia de un estado de cosas está implícita en la historia y no por encima de ella. Stagnaro y Caetano hacen un film de género: la historia puede verse como un policial de perdedores, o un retrato de amistad con códigos de honor, pero nunca como un mero estudio sociológico con indignadas notas al pie. Basta el plano inicial con las voces en off de los canas hablando por la radio del patrullero, o el lírico, pausado, triste plano final en el puerto, para reconocer que todavía hay quienes pueden convertir la noticia policial de un diario en una historia llena de furia y sonido, pero que no está contada por idiotas, sino todo lo contrario, por dos directores que en esta ópera prima unen inteligencia y sensibilidad por partes iguales, con una coherencia que más quisieran algunos compatriotas que filmaron más de media docena. ■

# La vuelta de la mujer del jurado

por Flavia de la Fuente

Todo empezó con un turbulento viaje en avión. Las azafatas no pudieron servir el paupérrimo refrigerio de Aerolíneas pese a estar ansiosas por complacer a sus glamorosos pasajeros. Porque en la nave estaban Kathleen Turner, Geraldine Chaplin y Jacqueline Bisset. Luego de muchos saltos, de pronto se divisó la costa atlántica. Y ocurrió algo inesperado, el piloto nos hizo un tour gratis hasta Miramar señalando los distintos puntos de interés turístico. Como este año todo era muy "organizado", nos tocó esperar nuestro equipaje en la sala VIP. Allí se nos acercó Kathleen Turner que, además de hermosa, se reveló como una auténtica charlatana. Y, encima, charlataneaba en castellano. Me contó que como su padre era diplomático le tocó vivir un tiempo en Venezuela. Mientras yo, tímidamente, soportaba la lata de la Turner, Q., que hace años que la ama con locura, huyó despavorido ante la presencia de su heroína de celuloide. También estaba Geraldine Chaplin, la mujer más flaca que vi en mi vida. La mina parecía muy agradable pero yo ya había agotado mi siempre escasa dosis de cholulismo con la Turner y Q. seguía escondido por no sé dónde. Mientras todos conversaban animadamente, la Bisset yacía, con aires de gran dama, en un sillón preguntando quién paraba en el Sheraton y quién en el Costa Galana. Nos separamos de las estrellas y fuimos a la que sería nuestra morada durante doce días: el Hotel Hermitage. El hotel fue uno de los placeres del festival: habitaciones amplias con mobiliario antiguo en perfecto estado, arañas gigantescas y lujosos espejos en los salones poblados de confortables sillones, el bar abierto hasta las cuatro de la mañana y mozos como los de antes, que se acuerdan de lo que uno prefiere y que no se hacen notar más que lo imprescindible.

**El jurado.** Al día siguiente empezó el festival. El jurado de la FIPRESCI estaba integrado por Eva Zaoralova (República Checa), Silvana Silvestri (Italia), Dennis West (EE.UU.), Isaac León Frías (Perú) y Q. (Argentina). Esta vez nos tocó ser los anfitriones. Y les juro que tratamos de ser lo más hospitalarios que fuera posible. No sé cuál fue el resultado. Pero que nos esforzamos, nos esforzamos. Transpiramos la camiseta. La rutina consistía en un rápido almuerzo en el hotel, donde comíamos los seis juntos y discutíamos las películas. Luego, todo continuaba con corridas de un cine a otro; la cena, a eso de las 21 (nuevamente en el hotel y más rápido todavía), y de vuelta al cine para la función de las diez

y, a veces, la de traspase. Luego de la traspase, venían las tertulias en el Santa Rita, siempre hasta las cuatro de la mañana, horario en que gracias a Dios el bar cerraba, única forma de que Q. abandonase el recinto. Este jurado se tomó el trabajo muy en serio. Tenían como misión otorgar un premio a la mejor película en competencia y a la mejor latinoamericana. Esta tarea no era nada simple. Las películas en competencia eran 23 y las latinoamericanas por lo menos otro tanto. Así que estos críticos madrugaban y veían de cuatro a seis films diarios. Todos, pese a sus diferencias, eran cinéfilos omnívoros. Eva, crítica y directora del Festival de Karlovy Vary (una ciudad termal bellísima), era la presidenta del jurado. Ella daba el ejemplo y se levantaba temprano para asistir a la función de las 8.30. Esbelta y ágil, caminaba rapidísimo entre cine y cine y nunca se le notaba el menor signo de cansancio. Debe ser una especie de gimnasia porque a mí ver cuatro películas diarias ya me resulta un calvario. En cambio, para nuestros colegas, era absolutamente natural. Volviendo a Eva, hay que decir que fue una auténtica presidenta. Sin ser nunca autoritaria, puso los puntos sobre las íes cuando fue necesario y en el idioma que hiciera falta (checo, ruso, francés, italiano, alemán, inglés o español). Y, una curiosidad, Eva se casó tres veces y sus tres maridos fueron excelentes bailarines de tango. Una noche, hubo una velada tanguera en el Golf. Los cantantes e intérpretes eran tan malos que Eva se me acercó y me dijo que le parecía que lo que estábamos viendo / escuchando era bastante mediocre. Y creo que dijo solo "mediocre" porque es una mujer sumamente delicada. Siguiendo con los jurados de sexo femenino, Silvana Silvestri (crítica de *Il Manifesto* y organizadora de la Semana de la Crítica del Festival de Venecia) también llevaba una vida ajetreada. Asesorada por su marido chileno, llegó a la Argentina con una serie de ideas absurdas como, por ejemplo, que en nuestro país nadie se vestía de negro, que los argentinos solo usaban ropa clara. Me preguntaba cosas imposibles como la ciencia de hacer el repulgue de las empanadas. Y yo, absolutamente ignorante, le decía "bueno, tenés que hacer así", mientras hacía un gesto incomprensible con los dedos. Otro de los mártires era Dennis West. Dennis vive en Moscú, Idaho, una población de 18.000 habitantes en el Medio Oeste americano. Es profesor de literatura y cine hispánicos. Durante toda su estadía en la Argentina no cometió un solo error gramatical. Además, domina las

variaciones idiomáticas más sutiles de los distintos países de América Latina incluyendo el portugués. Su frase más pronunciada es "Pero, ¿qué quieres? ¡Yo vivo en Idaho!", con la cual justificaba en Mar del Plata su voracidad cinéfila ("un baño de cine") y, en Buenos Aires, su voracidad teatral y librera ("un baño de cultura"). Lo que no decía era que, en realidad, había venido a darse un baño de dulce de leche. Casi todos los días, el hombre tomaba como postre simplemente dulce de leche aunque a veces pedía un flan para acompañarlo. Dennis sabe todo sobre las pulperías, la pampa, los gauchos. Q. y yo pasamos bastante vergüenza ante el conocimiento que el yanqui tenía de nuestras tradiciones y de nuestra lengua. Y, por último, estaba el amigo Isaac León Frías (a) Chacho, director de la cinemateca peruana, profesor de la Universidad de Lima y miembro de la redacción de la revista *La Gran Ilusión*. Era el más huidizo de todos. Se lo veía todo el día corriendo, siguiendo atentamente todos los rumores sobre las posibles "tapadas" del festival. Solitario, como todo cinéfilo que se precie, comía simplemente para alimentarse y partía raudo a instalarse en la oscuridad de alguna sala. El Chacho no concurrió ni a las ceremonias y cenas de apertura ni a las de cierre. No se perdió nada. Las ceremonias fueron terroríficas (ver diccionario) y las cenas aburridísimas. Lo suyo no son los sociales sino el cine. Es un cinéfilo duro, hermano espiritual de Jorge García.

Así que en un festival que se caracterizó por la ausencia de invitados extranjeros, ya sea realizadores o prensa, Q. y yo fuimos unos privilegiados que vivimos Mar del Plata casi como si hubiese sido un festival internacional. Porque, además, al lado nuestro almorzaba el jurado de la OCIC (Oficina Católica Internacional del Cine), integrado casi totalmente por curas. Los primeros días, no pasamos de "buen provecho", "buenas noches". Con el correr del festival, nos fuimos acercando en alguna sobremesa y compartimos una comida con el director de la OCIC, el padre Hoekstra, de nacionalidad holandesa. En la foto se lo ve conversando amablemente con Eva, nuestra ilustre presidenta.

**Los premios de la FIPRESCI.** Y llegaron los premios. Me costó no colarme en la deliberación final. Después de haber almorzado y cenado todos los días comentando cada uno de los films en competencia y también los latinoamericanos, casi me sentí ofendida porque no me consultaran. Pero, por suerte, no me defraudaron. Los premios fueron: mejor película, *La pelvis de J. W.* de João César Monteiro; mejor película latinoamericana, *Pizza, birra, faso* de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, y, por último, una mención "por sus extraordinarios méritos artísticos" a *El violín de Rotschild* de Edgardo Cozarinsky. Si bien la película de Monteiro me irritó muchísimo, al ver qué tipo de films premiaba el jurado oficial (todos horripilantes y convencionales), comprendí y terminé adhiriendo a la decisión de la FIPRESCI de premiar el críptico film portugués. Con los otros dos premios me sentí más que satisfecha. *Pizza, birra, faso* me parece un acontecimiento para el cine argentino, una película sin



momentos que me dieran vergüenza ajena y que muestra una Buenos Aires de verdad, con gente de verdad. Respecto de la mención a Cozarinsky, no puedo más que decir que es uno de los films más bellos que se presentaron en el festival.

Y bien. Llegó casi el final. Muy deprimidos por la premiación oficial, concurrimos a la opulenta cena en el Sheraton. Mientras esperaba en la cola de las gambas al ajillo, escuché cómo Robbe-Grillet se quejaba en francés de que había tenido que ver casi tres películas por día y de que eso no era así en el resto de los festivales, y acto seguido una voz por mí desconocida le contestó "Y qué querés, estamos en el Tercer Mundo". Deprimente. Ya para los postres apareció Eduardo Milewicz absolutamente ofuscado por el maltrato al que había sido sometido. Después de conversar con Eduardo, huimos al Santa Rita donde se celebró la última reunión, que podríamos llamar la última reunión de críticos indignados. Luciano Monteagudo de *Página 12*; Diego Batlle, Jorge Belaunzarán y Leonardo D'Espósito de *La Maga*, Diego Lerer de *Clarín*, Jorge Jelinek (Uruguay); Castagna, Q. y yo fuimos el grupo desconsolado que despotricó hasta las 4.30 de la madrugada (por ser la última noche, nos dejaron un ratito más) contra la injusticia de los premios, el autoritarismo de la conducción del festival y todos los otros temas que ya habrán leído en estas páginas.

Apretones de manos y besos a los del Santa Rita. Y, al día siguiente, apretones de manos y besos a los del Hermitage y promesas de volver el año próximo. El Chacho se había ido a la manera cinéfila, sin darse vuelta, sin saludar. En cambio, con lo que quedaba del jurado pasamos un rato sacándonos fotos por la Rambla, recibimos y dimos regalos y nos despedimos con mucho cariño y emocionados hasta otro festival. Y esto fue todo, amigos.

Hasta la próxima. ■

# El otro cine

por Quintín

Cada vez más, podemos decir que hay un cine ordinario y un cine extraordinario. De vez en cuando, el cine ordinario produce películas extraordinarias, pero en otro sentido: *Pulp Fiction*, *Chungking Express*, *En la boca del miedo*, *Todos dicen te quiero*. El cine ordinario está hecho por cineastas ordinarios; algunos particularmente talentosos o circunstancialmente inspirados. Los mejores cineastas ordinarios poseen intuición y talento, a veces, hasta maestría. Sus películas pueden ser virtuosas, profundas, poéticas. Si sus capacidades fueran las del practicante de otras artes, serían lo más logrado de su oficio, excluyendo, si se quiere, a algún genio aislado.

Pero el cine es raro: no parece permitir, simultáneamente, la concentración en el detalle de la forma y el aliento en la amplitud del panorama. El equivalente cinematográfico de *Madame Bovary* sería un film imposible: no habría tiempo ni dinero para hacerlo. Pero también sería insoportable: presupondría un espectador infatigable e iluminado. *La regla del juego* es maravillosa porque no intenta ser *Madame Bovary*. *El ciudadano* parece ponerlo todo en un film. Sin embargo, la biografía de Kane parece aludir siempre a una versión más amplia, no deja de señalar otra película que, a su vez, sería estéril filmar. Como cada relato o cada párrafo de Borges, que sugiere la tentación de un desarrollo que no sería más que una trampa. Lo que Borges descubrió como posibilidad de la literatura, en el cine es obligatorio, a menos que se practique el acto de síntesis que constituye el cine ordinario, el de la adaptación, el arquetipo y la moraleja hechos de retazos de lo obvio. La gran ventaja del cine extraordinario es su capacidad para ser un esquema cuya extensión es inútil desplegar, la parte de un todo que no es, una flecha que alumbra fugazmente una oscuridad que se empaña al iluminarse. El cine permite, a veces, ver lo que permanece en la sombra de la cultura, de la historia, del alma y que los ojos no verán nunca. Aunque parece confirmarla, el cine extraordinario es la refutación de la teoría de la caverna de Platón: no hay un más allá de ese fulgor incompleto, no hay otro vehículo para la visión. El cine extraordinario es el mundo. Es el cine que sabe.

En el Festival del Mar del Plata hubo cuatro películas extraordinarias. Todas comparten una notable belleza formal. Una de ellas fue *Madre e hijo*, de Alexander Sojurov. Es una película incandescente que, en su minimalismo, agota toda intensidad imaginable. Es como un aerolito que tiene peso infinito y masa nula. No puede durar más, no puede decir más, aunque dura poco y no dice nada. Es la

máxima concentración posible del cine y su rarefacción más extrema. Sojurov filmó la muerte.

Las otras tres películas están en prosa y dialogan entre sí. *La toma del poder por Luis XIV*, de Roberto Rossellini, *La pelvis de J. W.*, de João César Monteiro, y *El violín de Rotschild*, de Edgardo Cozarinsky, son films sobre la Historia. No films históricos, que pertenecen a uno de los géneros más aberrantes que haya dado el cine, caracterizado por la selección de momentos emotivos, alardes decorativos y pretensión de monumento que terminan abogando por el sentido común del presente. Cuadros en movimiento sobre la última batalla del Cid, los discursos de San Martín o las envidias de Salieri.

La película de Rossellini es parte de un insólito proyecto pedagógico destinado a cambiar la naturaleza de la educación y de los medios. Es, además, el epitafio para el film histórico: se trata nada menos que de mostrar en dos horas la naturaleza del Estado francés moderno, su génesis y las características de su funcionamiento. Rossellini pone en escena el cómo y el porqué de los modales de Versalles, de la cocina francesa, de la moda, de la economía, de las leyes de la política, del centralismo que partió del monarca pero que heredaría la República. La película muestra tanto los palacios como las dificultades de su construcción, la figura ridícula del rey y su genio de estadista. Combina el rigor de una descripción materialista con la intriga de una novela de Dumas (con D'Artagnan incluido). Es un film hegeliano, total, en el que cada plano incluye un descubrimiento, pero que transcurre con la fluidez de una aventura. Simétrico y opuesto al film de Sojurov, tiene una extensión máxima y una levedad absoluta. Es un mapa borgiano cuya superficie abarca todo lo representado. *La toma del poder por Luis XIV* no es una narración de la toma del poder por Luis XIV, es la toma del poder misma. Más aun, es Luis XIV, es el poder. El secreto de este film único no reside en que sus datos sean definitivos ni que esté más allá del escrutinio de los historiadores, sino en que se trata de un acto de soberanía intelectual sin precedentes, la batalla alucinada de un hombre porque la humanidad no sea víctima de la frivolidad y el exceso de información. Su apuesta a la objetividad representa la más personal de las actitudes. Es la toma del conocimiento por Roberto Rossellini.

*La pelvis de J. W.* es un acto similar de arrogancia, pero sin la excusa de la racionalidad rosselliniana. Es la obra de un monstruo que desafía al mundo, le impone sus condiciones, sus manías. Es una película maligna hecha por un dios exhibicionista, al que no le importa en lo más mínimo



*El violín de Rotschild*

complacer al espectador. No intenta convencerlo, ni hacerlo cómplice de sus delirios. Monteiro, el libertino, es la libertad. Pero sus licencias, sus desvaríos, su cosmogonía aberrante representan la oposición al verdadero mal: el terror de la ignorancia, la prepotencia de la estupidez. El fauno, el oscuro, el vampírico Max se piensa a sí mismo como el último custodio de la Ilustración. El film es una suerte de parábola bíblica que parte de la imagen del propio Monteiro como creador del mundo y termina con el actor-director huyendo al Polo Norte montado en burro en compañía de una mujer hermosa. En el polo se supone que está John Wayne (las iniciales del título) moviendo la pelvis según un sueño de Serge Daney. Monteiro comparte con Godard la tendencia a la digresión y la boutade y la práctica de un célebre aforismo: ideas oscuras, turbulentas para imágenes claras, de una impresionante precisión y serenidad, marcadas por un uso brillante del color, la insistencia en la cámara fija y el plano general. Es el cine olímpico de un loco. Monteiro comparte también con Godard y Daney la identificación en la cinefilia, sus años de juventud como cliente de la Cinemateca de Langlois, de bohemia europea, de vida marginal, de rechazo por el cine de la academia y el poder industrial.

Al final, con los planos de la huida al Polo Norte, se superponen los de Hitler viendo a los alemanes desfilar bajo el Arco de Triunfo. Es la identificación del momento en que el mundo empezó a desbarrancarse definitivamente, a tal punto que es necesaria una huida fundacional a un sitio no contaminado por la civilización, como si estuviera cansado de combatirla basándose exclusivamente en las arbitrariedades de su deseo frente a la alienación colectiva. Mientras Daney murió diciendo que con él moría el cine que había nacido para liberarse de esa imagen oprobiosa y Godard insiste en representarse como el propietario de sus restos, Monteiro actúa la locura frente al desquicio universal y nombra en el título del film un símbolo fetichista de esa cinefilia que partió de la adoración francesa al cine americano. Godard, Monteiro y Daney construyen el lamento cinematográfico por el fracaso de la modernidad, a la que identifican con la reacción frente a esa imagen oprobiosa que no puede borrarse. Pero los tres están centrados en un país, una cultura y un período histórico que termina reduciendo el siglo XX a un momento (la entrada de los alemanes en París) de su tragedia más notoria y al talismán del celuloide americano. La Primera Guerra Mundial, el estalinismo, la pérdida de la paz y la convivencia cultural de principios de siglo les resultan

secundarios, poco dignos de consideración. A este olvido y a sus conclusiones sobre el fin del cine y de un mundo parece responder la obra de Edgardo Cozarinsky.

Instalado en París desde hace 25 años, Cozarinsky no es un custodio ni un rehén de la tradición francesa, sino el testigo de una Europa mucho más amplia, que incluye la complejidad centroeuropea, la diáspora judía, las influencias orientales, la presencia de los exiliados como él, capaces de absorberla sin ser devorados por ella. Su mirada se dirige hacia lo invisible, lo silenciado, lo transversal. Pero *El violín de Rotschild* es mucho menos el rescate de un episodio olvidado que la construcción de un mundo alternativo, dotado de una materialidad infrecuente en el cine. La película se divide en tres partes. En la central, se ejecuta completa la bellísima ópera que da título al film basada en un relato de Chéjov, compuesta por Benjamin Fleischmann, un discípulo de Shostakovich, y orquestada por el maestro. No se trata de una ópera filmada, sino de una puesta en escena muda del relato sobre el que se superpone la ópera. Algo así como un musical mudo. Los otros dos capítulos del film narran la historia de la pieza musical y construyen un personaje que responde al nombre de Shostakovich, que sirve de puente entre distintos elementos: la música, la literatura, la tradición judía, que contrastan con la guerra y las atrocidades nazis y soviéticas. Todo el film está atravesado por un tenue pero inapreciable hilo cultural, a manera de línea melódica intelectual y emotiva que arranca del cuento de Chéjov y llega a nuestros días. La emoción del film no proviene del patetismo de las escenas o del destino de los personajes (los compositores y los personajes de la ópera son figuras del mismo nivel de ficcionalidad) sino de la sutil intensidad de esa melodía invisible que se va hilvanando a través de cartas, instrumentos musicales, rostros, reconocimientos y solidaridades por medio de una estructura narrativa que trabaja sobre los ecos y las resonancias. La melodía funciona como el pasaje de un testimonio y tiene la levedad de una tonada remota, casi imperceptible, pero representa la necesaria continuidad de un mundo humano. Es el código secreto de belleza y tolerancia del que depende la civilización mientras sea capaz de reconocerlo.

Frente al confuso apocalipsis de Monteiro, Cozarinsky construye una parábola que habla el llano lenguaje de la verdad y la mira de frente. Pero no se trata de la verdad total y omnisciente de Rossellini, sino de una pequeña pero iluminada certidumbre. ■



*Conversación con Edgardo Cozarinsky*

## Citizen Cozarinsky

*Casi de pronto, descubrimos que el cine de Edgardo Cozarinsky es una ausencia en la Argentina. El legendario crítico devenido cineasta, autor de ... (puntos suspensivos), La guerra de un solo hombre, Citizen Langlois, Boulevards du crepuscule y, recientemente, de Fantasmas de Tánger, no estrena sus films en Buenos Aires. Pero la proyección de El violín de Rothschild, uno de los momentos más importantes del Festival de Mar del Plata, nos permitió tomar contacto con una voz que merece ser escuchada con otra frecuencia entre nosotros. Lo que transcribimos a continuación es una charla más que una entrevista y acaso un prólogo.*

### **¿En qué año te fuiste de la Argentina?**

En 1974.

### **¿Por qué te fuiste?**

No lo sé muy bien. Creo que me fui porque estaba harto de no poder trabajar en cosas que me interesaran y de la incertidumbre total en la que se vivía, de la represión que empezaba. Aunque no me afectara a mí personalmente porque nunca he sido un militante, es algo que envenena el aire que respirás. Y sobre todo porque volvía Perón y todos mis amigos jóvenes —más jóvenes que yo en aquella época— eran peronistas supuestamente de izquierda y de pronto me di cuenta de que el papel de viejo reaccionario que me daban a mí, como alguien que habiendo sido niño durante el peronismo recordaba que aquello era una mierda, no era un papel que me interesara representar. Al principio me fui sólo por unos meses a fin de conseguir dinero para un proyecto y después me empecé a quedar, empecé a trabajar. Nunca hubo una decisión dramática: “me voy”. Hubo una serie de pequeñas decisiones sucesivas, una cadena de hechos. Llegó un momento en el que uno se da cuenta de que estuvo dos años afuera y las cosas aquí han cambiado mucho. A la represión salvaje siguió la represión organizada y no me daban muchas ganas de volver, sobre todo porque yo no tenía nada acá: ni afectos, ni intereses del tipo que te obligan a quedarte. Había muchos y enormes afectos pero no de los que te atan. Al contrario, eran de los que te dicen “andáte y tratá de vivir mejor que acá”. Entonces me fui quedando y pasé casi doce años sin volver a la Argentina. Volví en 1985 por primera vez.

**Vos formás parte de una serie de directores y otros personajes del cine como Santiago, Raúl Ruiz, de Gregorio, Aronovich, que se fueron a París.**

Parece haber una constante. Yo no creo que sea un fenómeno

ligado a una época histórica determinada. Creo que hay una tendencia natural a ir a un lugar donde se pueda vivir con una cierta comodidad intelectual, usando una palabra que no me gusta. París tiene una gran ventaja: es una ciudad llena de extranjeros, una ciudad donde el hecho de ser extranjero, si tenés algo que ver con la cultura, no es negativo. En Europa, en esa época y creo que hoy también, es bastante difícil encontrar ese espacio en una ciudad donde hay, como en Londres o en Roma, un espinazo nacional muy fuerte. París tiene esa gran ventaja. Ha sido siempre un centro de extranjeros que han trabajado ahí: Picasso, Chagall, Stravinsky. Hay un superego francés, que está totalmente injustificado hoy pero que te ayuda mucho a vivir. Eso de que “París es el centro mundial de la cultura y de las artes, ¿cómo toda esta gente no va a venir a París si es aquí donde se hacen las cosas?” Ya no es cierto, pudo haberlo sido hasta los años diez y veinte, pero sigue en la mente francesa y te ayuda a que nadie te pregunte por qué estás ahí. Desde luego, si sos un plomero, un deshollinador, la situación es mucho más grave: entrás dentro del gran catálogo de los trabajadores inmigrantes. Pero si sos un escritor, un pintor o un músico, a nadie se le va a ocurrir preguntarte “¿por qué estás acá?”, porque eso resulta obvio. “Está acá porque acá está mejor que en cualquier otro lado”. Entonces es preferible que los franceses no se despierten porque es algo que ayuda a que tu vida cotidiana sea más fluida. Fue así desde siempre: si bien la París de posguerra, a la que llegó Cortázar, era otro mundo, allí tampoco nadie te preguntaba nada.

**Desde el punto de vista estético, ¿se puede hablar de un cine argentino hecho en el exilio o un cine de este grupo de directores latinoamericanos?**

No estoy bien colocado para darme cuenta de eso porque estoy metido en lo que vos decís, pero creo que, si bien cada uno hace cosas muy diferentes a las de los demás, es cierto

que a veces, cuando (los críticos norteamericanos sobre todo) me dicen "ustedes", me dejan estupefacto. La primera reacción es decir "no me metan en ningún grupo, no me metan en ninguna escuela, no me pongan ninguna etiqueta". Pero al mismo tiempo pensás: "¡Ah, caramba... qué curioso!" Por ejemplo, el hecho de que toda esta gente haya producido un cine que es de autor, películas con una marca muy fuerte de la persona que la ha hecho. La sensación es que hay una persona y no solo una época hablando a través de ella. Tal vez sea por el hecho de no pertenecer al país en que están trabajando que la intervención de ellos en ese trabajo es mucho más voluntaria, mucho menos espontánea. Una película que me parece extraordinaria, *Las veredas de Saturno* de Hugo Santiago, es un OVNI. Solo se podía haber producido a través de Francia porque no había manera de hacer una película con ese rodaje larguísimo y no sé cuántos meses de montaje. La podés hacer *underground*, en video o con otros medios, pero hacerla en 35 mm, con el cuidado de producción y de realización que tiene, con los meses que duró eso, es algo que solo se puede hacer dentro de una estructura como la francesa, donde hay fuentes de subvenciones y de pequeños aportes que se pueden poner en danza y toleran ese tipo de películas. Pienso tal vez que son películas muy deseadas, uno tiene ganas de hacerlas. Me dijo Tom Luddy en el festival de Telluride que lo que sorprende de nuestras películas es que tienen una idea de Europa, una perspectiva europea que ningún europeo tiene hoy: los europeos en general se provincializaron mucho y se contentan con hacer pequeñas historias de sus medios, sus países, mientras que los latinoamericanos hacen películas como solo puede hacerlas alguien que viene de afuera de Europa. Alguien que está cómodo dentro de la cultura europea sin estar metido en ella. También hay una cosa generacional: una persona que nació en Chile o en Buenos Aires alrededor de 1940 está criada en una cultura europea, que no es para nada el caso de alguien que nació en los sesenta. Pero igual yo no siento mucho todos estos puntos de contacto, veo más bien las diferencias entre las cosas que hace uno u otro.

**Tu caso probablemente sea el más marcado. No solo hay una idea de Europa sino que hay una idea de mostrar esa idea en el cine.**

La verdad, hace años que me aburro en París, así que prefiero salir a filmar a otro lado. *El violín* está hecho en Hungría, Estonia y Rusia. Después fui a Marruecos para *Fantasmas de Tánger*. Ahora estoy asustado porque estoy escribiendo un guión para un largometraje de ficción que ocurre un 80% en París, un 18% en Suiza y tiene una secuencia en una ciudad que no sé cuál puede ser, una ciudad en ruinas, del Este, Bucarest tal vez. Pero tiene mucho París. Eso me asusta porque no tengo la menor idea de cómo filmar París.

**Es curioso, viendo *Citizen Langlois* te das cuenta de que es una película muy parisina, pero termina en Esmirna por alguna razón.**

No saben lo que me costó que la producción nos mandara a Esmirna. Me decían "¿para qué?, ¿para decir que no queda nada?" "No, para decir que no queda nada visible", les respondí yo. Incluso mandar un equipo mínimo de seis personas significa un gran gasto. Me decían "en vez de ir a Esmirna, ¿no hay otra cosa que se pueda poner?" Finalmente salió, pero fue una lucha negra. Es verdad que en la película hay mucho París, pero es curioso porque París está montado como decorado de películas. Es una desrealización, estoy mostrando los originales de lugares que han sido transfigurados por el cine. Los muelles y los puentes están

filmados de una manera objetiva, pero ya pensando que en el montaje todo eso sería transformado en un decorado, natural pero decorado al fin.

**Esta idea de Europa, en la que aparece también esta cosa centroeuropea de principios de siglo como influencia, me llama mucho la atención.**

Lo último que hice es una película de 45 minutos para una serie de la televisión francesa que se llama *Un siglo de escritores*. En el 95 yo había hecho una sobre Calvino. Le gustó mucho al director de la serie y me dijo que podíamos hacer un Borges. Como yo ya había hecho algo sobre Borges para una exposición en el Pompidou, no tenía ganas. Entonces me preguntó: "¿A usted quién le gusta?, ¿Asturias?" Yo le dije "espere un momento, ¿usted cree que por el hecho de que yo sea latinoamericano solo puedo ocuparme de escritores latinoamericanos?" Me contestó: "No, pero le va a dar a la película una cierta autenticidad". Me enojé. "Usted está completamente equivocado, ¿por qué no se lo pide a algún lector francés de Borges o de Asturias?, así le va a decir al público qué es lo que él ve. Y a mí hágame hacer a un austrohúngaro." Se quedó un poco estupefacto. Yo seguí: le dije "sí, sí, creo que el siglo veinte es un siglo para tirar a la basura. Entre 1918 y 1989 todo lo que ocurrió es negativo. Con el final del imperio austrohúngaro, que es también el final del imperio otomano, se terminó cierta garantía de respeto de las nacionalidades que no hubo con los nacionalismos posteriores, que trajeron guerras. Hasta que cae el muro de Berlín en el 89 se puede decir que solo hubo experiencias totalitarias o que han fracasado. Así que déjeme hacer un Stefan Zweig con esa perspectiva, que además me interesa porque no es un autor de primerísimo nivel, que estuvo de moda en los años 20 y 30, pero que después fue olvidado. Ahora hace diez años que está resurgiendo".

**Tenemos un amigo, Sylvio Back, que está haciendo un trabajo sobre Zweig en Brasil. Hizo un video para el Goethe con el cual quiere juntar plata para hacer un film de ficción. Es el embrión de un proyecto más grande.**

Lo vi y me pareció muy interesante. Agradezco en los títulos del final del *Zweig*, aunque no usé nada del video de él. No usé nada porque tiene entrevistas, y es lo que no quería tener, pero igual salen elementos muy interesantes. La idea que yo tenía era en el fondo una idea cinéfila. En el momento en que Zweig se suicida en Río durante el carnaval de 1942, Orson Welles está filmando *It's All True*. Entonces mi película empieza con *It's All True* y con una cita del carnaval que Orson Welles pone en escena en estudio, diciendo que en medio de ese carnaval había dos europeos que se iban a suicidar al día siguiente y que era la fecha de la caída de Singapur en manos de los japoneses. Está lo de Welles y otra cosa encontrada con suerte y paciencia: así como en *El violín de Rothschild* encontré un pedazo de película sobre el éxodo de los judíos polacos donde hay un viejo que tiene un violín en la mano —cuando lo vi no lo pude creer—, encontré en un noticiero brasileño el entierro de Stefan Zweig. El cortejo fúnebre con cientos de personas pasa en un momento por la puerta de un cine donde están dando *El ciudadano*. Entonces la película empieza con *It's All True* y termina con el carnaval filmado en vivo para los noticieros de la época. Después la Escola do Samba se va transformando en cortejo fúnebre y volvemos al principio, todo se relaciona. No digo que este tipo de trabajo sea una obra excelsa, pero es algo que a mí me divierte mucho, me gusta hacer y me da la ocasión de releer a un autor que es más interesante que estar enfocando una caja de detergente. Y sobre todo lo podés

hacer —a diferencia de lo que sucede aquí— con mucho tiempo. Acá se trabaja con un criterio de telenovela y yo hago cine. Aunque en este caso pase por televisión, es cine porque está hecho con una idea de reflexión sobre la imagen y el sonido. El soporte en que se difundió no me interesa: puede ser visto en televisión, en video o en una pantalla. Pero hay un trabajo con el lenguaje que, para mí, es cine.

### **¿En cuánto tiempo produjiste lo de Zweig?**

Tuvimos cinco días de filmación en Viena y después ocho semanas de montaje y mucha investigación de archivo. Cuento todo esto para decir lo del imperio austrohúngaro, porque da la casualidad de que vos lo observaste y de que lo último que yo hice es sobre Zweig.

### **Se me ocurrió otra coincidencia. En la película de Back se hace referencia a la pertenencia de Zweig a un movimiento que era paralelo al sionismo.**

Zweig no era nada sionista, era un judío asimilado que tardó muchísimo en tomar distancia con los nazis. Hay una cosa muy patética que va mucho más allá de su caso personal: él no quiere reconocer que eso es posible. En el año 33 o 34 no quiere firmar protestas porque dice “en la medida en que un judío las firme, las desautoriza ante el poder nazi porque dirán: solo los judíos están en contra. Yo no quiero entrar en eso porque es una carrera perdida de antemano”. Al mismo tiempo él quería convencerse de que el nacionalsocialismo no se iba a desarrollar, como un ataque de fiebre que en dos o tres años iba a pasar. Y cuando Austria es anexada en 1938, es el descalabro. Es un tipo que pierde su país ideal, el país para el que estaba hecho, que era el imperio austrohúngaro, y veinte años después pierde lo que le quedaba de ese país, que era Viena, y pierde su lengua porque se lo prohíbe en alemán.

### **Pero justamente es esa idea pre-1918 de que hay algo que se perdió, que hacía que la gente que había vivido esa época no pudiera creer lo que vendría después.**

Además, las memorias de Zweig son totalmente idealizadas, es un libro que se llama *El mundo de ayer* donde ve el lado positivo, nada más. Su primera mujer —una mujer mayor que él, muy seria, ese tipo de mujeres que están al lado de un artista y lo ponen a trabajar y lo orientan— le reprocha que el libro sea muy bonito, totalmente idealizado, y le exige que hable del horror de los adolescentes y del miedo al sexo que había en una época donde reinaban las enfermedades venéreas. Y él hace un capítulo enorme, de 50 páginas, que habla de la prostitución, de la sífilis, el capítulo que le pidió su ex mujer. Para él no había ninguna sombra en el paisaje del ayer. El texto de ese capítulo, en cambio, empieza diciendo: “A los jóvenes de hoy les resultaría impensable lo que era la extensión de la prostitución y el lugar que ocupaba dentro de las costumbres en el viejo mundo”.

### **Yo relacionaba esto con tu interés por la diáspora.**

A mí no me interesa el tema judío en cuanto tema judío. Me interesa el tema de la diáspora en tanto situación humana, cultural. La única vez que estuve de visita, invitado, en Israel, tuve una experiencia muy negativa, me sentí muy mal, sentí que me estaban tratando de chupar, de adoctrinar, de absorber. La única gente simpática que encontré eran todos los judíos sefaradíes que todavía hablaban ladino y eran los únicos con los que me entendía bien porque solo ellos pertenecían al paisaje. Después estaban todos los inmigrantes recientes de Rusia o viejos emigrados de la Argentina, que hablaban mal hebreo. Todo el mundo me decía que hablaban con acento pésimo, con un vocabulario

super reducido y comían empanadas o guefite fish, y había como una idea de que ninguno de ellos pertenecía, que estaban pegados, adheridos, prendidos por una serie de circunstancias que a lo mejor eran loables, razones ideológicas o afectivas. En cambio los sefaradíes estuvieron en exilio alrededor del Mediterráneo desde 1492, entonces comen lo que crece en el lugar y tienen esa cosa de expansividad mediterránea y, una vez más, son gente de un mundo que no estaba dividido en nacionalidades. Gente que viene de una cultura urbana que se ha desplazado. Se sienten esos mundos que son anteriores a la idea de nación. Después de la guerra del catorce, Inglaterra y Francia se repartieron el Medio Oriente, inventaron fronteras y así llegamos al horror actual.

### **No sé cómo llegamos hasta acá, pero me parece que hay cierta relación entre tu cine y esta idea de Europa. No sé si viste *Europa* de Lars von Trier; esa es la otra versión, la que dice “Europa es el nazismo y sus consecuencias”. Y está la idea que empieza a aparecer de algo que estuvo detrás de todo esto, que a uno lo impresiona mucho cuando viaja, que no lo encuentra en París pero quizás sí en Budapest...**

Está en cierta gente y en ciertos lugares. Curiosamente está mucho más en Europa del Este pero no porque sea del Este sino porque el comunismo había congelado muchas cosas. Cuando el comunismo llegó al poder, la incipiente sociedad de consumo era el gran motor de cambio, de perversión y de adelanto. Yo me acuerdo de que en la época de la partición de Alemania, en Berlín Oeste, aparte de la publicidad, tenías todo lo que encontrabas en cualquier gran ciudad. Y cruzabas para el Este y te encontrabas con unos talleres de planchado como los que yo había visto en Buenos Aires cuando era chico. Y todo arreglado con piolines. Lo interesante es que la del Este era una sociedad donde había mucho tiempo libre porque nadie podía ganar dinero. Y esto es algo que genera mucha nostalgia aun en todos aquellos que rechazan políticamente aquellos años. Antes sabías que podías ser profesor, podías ser director de cine, podías ser empleado de la municipalidad de una ciudad y, de todas maneras, por más que trataras de trabajar catorce horas por día no ibas a ganar nada. En cambio en el capitalismo, en vez de haber una conspiración de silencio, parece haber una conspiración de ruido. Hay tantas cosas: cuando tenés sesenta canales en el cable terminás no viendo nada. Empezás a hacer zapping y no ves nada. En cambio, cuando tenías tres canales y en uno de ellos, una vez por mes, pasaban una película que te interesaba, organizabas tu tiempo para estar en tu casa ese día.

### **¿Vos creés que eso tiene alguna influencia directa en el cine que se hace?**

Sí, creo que sí. No sé cómo se manifiesta, pero creo que en el cine se manifiesta todo. Lo que pasa es que se manifiesta de maneras que uno no ve hasta más tarde, se da cuenta de ellas cuando han pasado. Ahora hay toda una manera de filmar que tiene la marca del videoclip. El videoclip ha estado a la vanguardia de muchas cosas que hoy se hacen en el cine de ficción narrativo: hay una manera de hacer enfoques de detalles, de hacerlos intervenir en el montaje de una secuencia que nadie hubiera hecho antes. El detalle estaba reservado para algo básico: si se mostraba esta mano levantando el vaso era porque en el vaso había veneno. En cambio, hoy de pronto se compone con una serie de observaciones detallistas, de pinceladas casi impresionistas, que es una cosa muy del videoclip. Se unen los restos de cierta vanguardia europea de los años 20 con el underground

norteamericano de los 50-60. *Carne trémula*, por ejemplo, es una película muy fuerte, filmada de una manera mucho más sencilla que otras películas de Almodóvar. Tiene mucho sentimiento, mucha fuerza pasional. Como si hubiera dicho "acá hacemos el anti-*Kika*". Pero tiene una cantidad de tomas totalmente impresionistas, pinceladas de color, de cosas que asaltan la atención, y es muy curioso en una película que no se distrae de los personajes. Los personajes son muy importantes. Tiene mucha fuerza. La amiga con quien la vi en París me dijo que se podía llamar *Sangre, sudor y semen*. La película es muy visceral y está filmada de una manera que hace diez años hubiera sido impensable.

**Hay algo que parece haberse perdido respecto de cierto cine. Por ahí uno se pone viejo demasiado pronto y tiene nostalgias y qué sé yo, pero me da la impresión de que al ver una película realizada hace años, se encuentra un placer que parece haberse perdido. Y también parece haberse perdido el placer de hacerlas.**

Voy a decir otro lugar común: las cosas cambian mucho más rápido. Hay una aceleración del tiempo histórico y por lo tanto del gusto. Si tomamos el período que abarca entre la llegada del cine sonoro y *El ciudadano* no hubo enormes cambios. Hubo un acostumbramiento al sonido, pero no grandes cambios. Del sesenta al setenta todo cambió muchísimo. Y ahora más aun desde la existencia del video, y sobre todo desde el video como forma de montaje del filmico. Eso es extraordinario porque se monta en video aunque se haya rodado en filmico, lo que permite montar más rápidamente, más cómodamente. Hay una cosa muy simple: antes tenías los pedacitos de película, los recortes. Los tenías todos clasificados y los ibas buscando. Entonces rearmar una escena a partir de esos fragmentos demoraba horas y eso te permitía reflexionar sobre lo que hacías. Ahora con el video son tres manipulaciones: pongo con el mouse esta toma como continuación de la otra, las doy vuelta, corto donde me parece. Va tan rápido que el resultado paradójico, para mí, es que no llegás a decidirte porque todo es interesante de distinta manera. Antes decidías por agotamiento, porque pasaban dos horas hasta reconstruir una cosa. Ahora cada cosa puede ser interesante, la podés repetir muchas veces porque ponés las tomas en memoria, y eso te lleva a pensar el montaje de otra manera.

**En *El violín de Rotschild* parece haber algo del viejo placer por cierta tranquilidad cinematográfica pero por momentos se aleja de ese clasicismo.**

Es clásica la manera en la que está filmada, eso es cierto. Eso era lo que yo quería. Por otro lado no es clásica la estructuración, mi idea de forma es el tríptico de altar. Hay un panel central donde está la parte principal de la pintura y hay dos paneles laterales con bisagras que ilustran un aspecto lateral de la historia central y que, como antes se trasladaban, se pueden cerrar. Parte uno y parte tres, los dos postigos se cierran y ocultan lo que está en la parte central. Si se abren te la enmarcan. Esta es un poco la idea de forma, que no es muy clásica que digamos para el cine narrativo. Con la ópera hay una idea de poner en conversación, de hacer dialogar lo filmado y el material hallado. La película está montada en filmico.

**¿No usaste el avid para nada?**

Lo usé para las realizaciones en video: el *Calvino* y el *Zweig*. Había tiempos de montaje que eran cómodos pero había una avalancha de material. *El violín* está todo hecho en película. Por ejemplo, los archivos que yo elegí los hice pasar a VHS

para tenerlos en casa y poder verlos tranquilo. Tenía seis horas, después pasamos a cuatro y después hice copiar en película para el montaje una hora veinte de archivo. En la película quedaron 22 minutos. A medida que los veíamos en VHS pasábamos a la sala de montaje, porque no era tanto una cuestión de costos como una cuestión de manipulación. Si teníamos copiadas seis horas iba a ser un horror y además no tenía sentido copiar eso. Veíamos una secuencia en VHS tratando de ver cómo hacemos dialogar, cómo metemos esto en correspondencia con un material. Veíamos incansablemente las cosas. Desde el principio yo sabía qué quería: el viejo con el violín o Stalin haciendo el gesto del acordeón. Otras cosas eran reemplazables.

**Y hay una decisión respecto del sonido. Como una película muda sobre la cual se pone una ópera.**

Exactamente, del mismo modo que había música de acompañamiento en las salas, que podía ser un pianito, un cuarteto o una orquesta. Para mí la parte ópera de *El violín* es como cine mudo. Yo quería que fuera muy primitiva. No está filmada de manera muy primitiva porque hay muchos travellings y muchas modificaciones de encuadre que no se hacían en el mudo, pero hay una idea de mostrar una cosa *naïve*, y la manera de hacerlo eran los colores. Cuando hablaba con el director de arte húngaro le pedía que buscara la estética de un libro de ilustraciones para colorear, donde no se cubre la superficie de forma homogénea y se nota el trazo. Con las casas el problema era que la pintura tenía la tendencia a dejar una superficie plana que yo no quería. Así que hubo que utilizar una pintura muy diluida para que se notara la superficie derruida y que la pintura aplicada fuera absorbida en algunos lugares y en otros no. La casa azul, la casa rosada, la casa naranja fueron pintadas después de varios ensayos para que no quedaran demasiado bien, demasiado parejas. Volviendo al sonido: el sonido directo está muy bien pero para las escenas dramáticas. La veneración por el sonido directo en los años sesenta, de parte de Godard y otra gente, es para mí una cosa totalmente absurda. Creo que era una reacción contra un cine internacional que hacía esas películas de aventuras donde todo el mundo iba a ser doblado en inglés.

**La superproducción europea...**

Exactamente, una cosa absurda. Hay cineastas que yo admiro enormemente como Fellini o Bresson, que son el día y la noche, a quienes no les interesaba el sonido directo. Incluso Bresson ha cambiado voces porque le parecían demasiado expresivas. Cuando había algo que le parecía sentimiento o interpretación, lo cambiaba inmediatamente.

**Se produce algo muy disonante cuando uno ve gente tocando música y la música que hay es otra.**

La razón de llevar en las últimas tomas la acción a hoy es sugerir una continuidad. Me interesaba la imagen de Shostakovich, el personaje, porque para mí todo es ficción. Con *Citizen Langlois*, me han criticado porque no digo ciertas cosas acerca del personaje que no me interesa decirles porque me llevan por un lado que no es el del personaje que quiero inventar. En *El violín* me interesaba hablar sobre ese tipo que se caga en la política y que lo que quiere es seguir tranquilo componiendo su música y ayudando a los demás a componer su música. Quería que durara hasta hoy, quiero que sea una conducta que dure hasta hoy. Al final se aleja en el año 48 por una callecita de noche y reaparece de mañana en el San Petersburgo de hoy, con toda la publicidad, con el mismo sobretodo, perdiéndose en medio de la multitud. La música del final de la ópera *El*

*violin de Rotschild* empieza cuando él toca el libro en la librería. Son seis minutos. Quería que funcionara como música de cine, pero señalada como música de cine. En el montaje decidimos que la música siga hasta el chico que toca el violín, quien evidentemente no puede estar produciendo esa música. De pronto, cuando estamos cerca de él, se termina la música, se escuchan los ruidos del tránsito y no sale ninguna música del violín. Después empieza la canción de cuna que está en los títulos del final. El sonido es algo que la mayoría de la gente no percibe en cuanto sonido: percibe lo que está en la imagen y el sonido es algo que lo acompaña, por donde pasan una cantidad de sentidos. Por eso el viejo papel de la voz en off en el documental es una cosa que siempre me ha repugnado por ser la voz de Dios, la que da premios y castigos, la que dice esto es lo bueno y esto es lo malo. En *La guerra de un solo hombre*, traté de trastornar eso y crear una voz en off que creara problemas, y hacer que voz o música se perciban como un texto que te obligue a relacionarlas. Volviendo al principio, Tom Luddy me dijo que yo era un autor de ensayos en cine. Así como hay ensayos en literatura, yo los hago en cine. Lo dijo cuando presentó *El violin de Rotschild*. Me impresionó porque nunca lo había hablado con él pero tiene la misma idea que yo tengo, que el ensayo es una forma muy libre, porque podés contar una anécdota, podés contar una historia y sacás una reflexión de ellas. Te podés permitir una cantidad de libertades. Por otro lado, lo que tiene de tentador la ficción son los actores. Sean buenos o malos, son los que dan la cara, como el torero que sale a la arena. El público ingenuo siempre dice “vi la última película de Catherine Deneuve y es un bodrio” o “vi la última de Robert Duvall y está genial”. Hablan de lo que ven en la pantalla, es decir de los actores. Y el actor tiene siempre esa conciencia tan exagerada de que él es quien da la cara mientras que los demás que estamos detrás de la cámara estamos protegidos porque no damos la cara. Todas las situaciones de conflicto, toda la lucha de ego vienen de esa división brutal entre los que dan la cara y los que están protegidos metafóricamente, como cuando yo le pido a un productor una semana más de montaje y él dice que no se puede.

Yo insisto: la gente no sabrá que tuve una semana menos de montaje y va a decir que el film estuvo descuidado, que no está bien. Ahí está la metáfora: firmar, asumir, también es dar la cara. Con los actores se dan esas relaciones: gente que se presenta como desvalida, que busca tu protección. Es muy impresionante el duelo constante con los actores, es lo más fascinante que tiene el cine de ficción.

### ¿El duelo en qué sentido?

Los actores buscan su propio interés como todo el mundo. Sienten que una película les puede servir para su carrera —tienen una mentalidad de carrera— y también pueden sentir que una película es una experiencia nueva y diferente. Es necesario tranquilizarlos, asegurarles que no

se han equivocado. O, si no, podés hacer cortina de metal, dejarlos y utilizar la incertidumbre. Es muy complicado porque cada persona es otra psicología, otra manera de relacionarse y cada actor exige una especie de relación de padre, analista, amante o patrón. Y tenés que estar disponible. A veces es mejor fingir, no ocuparse demasiado de la fotografía o del decorado cuando están ellos porque sienten que tienen un padre que se interesa en otra cosa y no en el chico que está llorando, que empieza a romper el juguete. Hay una cosa muy infantil en los actores que para mí es lo fascinante y a la vez peligroso.

### Y agobiante...

Sí, actores tranquilos no hay.

### ¿Seguís escribiendo sobre cine?

Sobre cine he escrito algunos textos cuando me los piden. La situación de contrato es la que me empuja. Escribí uno sobre Sacha Guitry, la relación del padre y el hijo, para un libro que sacó el Festival de Locarno hace tres años cuando hubo una retrospectiva completa. Escribí sobre el padre, el actor famoso, y el hijo que trató toda la vida de ocupar el lugar del padre. No es crítica cinematográfica. Es ver a partir del cine una relación entre dos personajes que son dos personajes históricos. También escribí para un libro sobre Viena una memoria sobre una película que vi de chico y se llamaba *Primero de abril del año 2000*. Contaba cómo la vi en Buenos Aires en el año cincuenta y pico y qué imagen de Viena me había dado. Ahora preparo una conferencia que se llama *Dominar el azar*. Hablo de eso como una utopía: todo director cree poder dominar el azar. Pero tampoco es crítica.

### ¿Y por qué dejaste de hacer crítica?

Porque no tenía más ganas, porque no me pareció que dijera nada interesante. En el momento en que yo hacía crítica, lo hacía más que nada por el placer. Después el placer se gastó.

### Uno recuerda el mítico artículo tuyo sobre Griffith y Eisenstein.

Sí, especialmente mítico por las erratas. Una cosa maravillosa con las erratas: este año hicieron una retrospectiva de mis películas en la cinemateca portuguesa y sacaron un catálogo exhaustivo. Se ve que la ficha de *Puntos suspensivos* está tomada de un documento donde decía “Mahler, Bartók, la orquesta de Feliciano Brunelli”. Y aparece en la puerta de la cinemateca portuguesa como “Mahler y Bartók por la orquesta de Feliciano Brunelli”. Me parece una gran maravilla, algo así como la metáfora del film o de mi relación de entonces con la cultura... Como ven, parece que no podemos escapar de Austria-Hungría: Mahler, Bartók, aunque sea pasando por Barracas... ■

Entrevista: Quintín y Flavia de la Fuente

Foto: Flavia de la Fuente

En cualquier caso, hay que dejar totalmente claro que las normas ordinarias del cine comercial y las producciones televisivas al uso, corrompen al público de forma imperdonable; porque le roban cualquier posibilidad de contacto con el arte verdadero.

**imagen y semejanza**

Un programa sobre artes visuales.

miércoles 0:00  
domingo 21:00

Andrei Tarkovski.

Ca 3 de Cablevisión

programa de artes visuales...

**Argentina.** Casualmente, o no, la Argentina apareció entreverada en algunas de las películas exhibidas durante el festival. Más allá de la obvia referencia de *La lección de tango* (que tan buenos dividendos le produjo), nuestro país fue mencionado en otras tres películas. En *The Climb*, producción australiana de Bob Swain, John Hurt interpreta a un viejo moribundo rabiosamente anticatólico que en un momento define su idea del Paraíso: "Es estar en Pico Truncado, Argentina, y tomarse una cerveza bien helada". La excelente *Happy Together* de Wong Kar-wai, de la cual hablamos más extensamente en otras páginas, se desarrolla en Iguazú, Buenos Aires y Ushuaia. Pero la aparición más inesperada fue en la película *Jugofilm*, rodada en Austria pero con director y equipos yugoslavos. *Jugofilm* es una mirada pesimista sobre la vida de los exiliados de la ex Yugoslavia en Austria. Allí, serbios, croatas y bosnios parecen incapaces de superar sus odios nacionalistas y no pueden dejar de reproducir la guerra civil en tierras lejanas. En una fiesta no muy alegre, un serbio le comenta a otro, luego de tomar unos cuantos alcoholes: "¿Te acordás del mundial de fútbol de Italia de 1990, cuando Argentina nos eliminó por penales? Ese gol de Maradona de penal fue el comienzo de nuestros problemas. Yugoslavia no existe más por culpa de Maradona". El cine estalló en aplausos. **G. N.**

**Catálogo.** En un festival no hay elemento más necesario que el catálogo. Uno puede saber que a las 11.30 dan en el Enrique Carreras algo llamado *Pedar*, pero sin ese libro de referencia que indica la nacionalidad, a los responsables, el argumento sucinto y una foto de la película, todo sería una gigantesca ruleta rusa cinematográfica. Al llegar a Mar del Plata, lo primero que uno hace, antes de bañarse, comer medialunas o mirar a los lobos marinos, es ir al centro de prensa a buscar ese dichoso libro. Luego de superar la barrera de las niñas de minifalda que atendían el inhóspito centro y a quienes les resultaba sorprendente que todos pidiéramos lo mismo, nos hicimos de uno y solo uno de los catálogos (siendo que nosotros éramos ocho y vivíamos en tres lugares diferentes). Lo que nos encontramos fue la más sorprendente colección de errores habidos y por haber. Desde filmografías inexistentes o inventadas (*La flor de mi deseo* de Almodóvar es un buen ejemplo) o la repetición de fichas y argumento (la excelente *Western* tenía la descripción y los datos técnicos de la abominable *Nevada*) hasta el encantador error de decir que la foto de un occidental no identificado correspondía al director japonés Imamura, destronando de esta forma a Kurosawa en eso de ser "el más occidental de los directores

japoneses". El responsable del catálogo fue Claudio Minghetti, que el año pasado había tenido la misma responsabilidad y la había cumplido satisfactoriamente. Minghetti cuenta que, luego del tipeo inicial, el catálogo pasó a las manos de la Agencia Failace, que no se tomó el trabajo de hacer las pasadas de corrección necesarias para que la edición sea presentable. Minghetti andaba los últimos días repartiendo unos papeles con un tamaño de letra infimo que correspondían a la fe de erratas y a los que algunos sujetos poco caritativos (cuyas iniciales son Jorge García) ya les habían encontrado un montón de errores. **G. N.**

**Ceremonia de apertura.** No hubo cinco minutos seguidos de la ceremonia inaugural en los cuales no me sintiera, por lo menos, incómodo y, la mayor parte del tiempo, desesperado. La enumeración de desafortunados no alcanzaría a transmitir correctamente el aire de fiesta escolar hecha a desgano en la cual nadie se sentía a gusto ni estaba en el lugar en que debía estar. Ni la pobre Soledad que alcanzó fama revoleando ponchos y vociferando chacareras y fue insólitamente puesta frente a gente de cine vestida de moñito actuando de la misma forma que si estuviera en una luna coscoína, ni Narciso Ibáñez Menta cantando minuciosamente su vida al recibir un premio para desesperación de los (des)organizadores, ni el discurso ridículamente enfático y eternamente obsecuente para con el Presidente de Mahárbiz, ni el pobre Pipo Mancera que intentaba darle al semivelorio un cariz simpático con sus mañas de hace tres décadas; ninguna de esas personas haciendo esas cosas podía ser una correcta inauguración de algo que se supone festivo. Como un largo viaje en ascensor con un vecino con el que nos llevamos mal, la sensación de incomodidad solo cedió al llegar al final de los interminables homenajes, cuando Delon se ganó el puchero poniendo más ganas al agradecer que el resto del equipo junto dando paso a la primera exhibición de cine en el Auditorium. Que fue *La lección de tango*, una de las peores películas del festival y que finalmente resultó premiada en un acto de coherencia del jurado. **G. N.**

**Ceremonia de cierre.** Sin necesidad de valerse de los

decibeles atronadores y el poncho al viento de "El tifón de Arequito", la ceremonia de cierre también tuvo sus momentos lamentables. Relatar en su totalidad el hecho en sí sería demasiado aburrido, pero la improvisación y la falta de organización se notaron durante más de una hora. Más allá de los premios, de la presencia del jurado en el escenario como si estuviera en un pelotón de fusilamiento, de la conducción de Pipo Mancera con el estilo de *Sábados circulares* ("¡a ver fuerte ese aplauso!"), de la ironía de Robbe-Grillet sobre los premios (intentando reparar lo imposible), del número musical tanguero del comienzo (que anunciaba el premio al film de

Sally Potter), de que una actriz de otra película subiera a recibir el premio por *Mrs. Brown* y de una traductora del español que parecía salida de un film de Almodóvar, todos momentos tristes y patéticos, hubo otros dos hechos para destacar. Junto a Pipo Mancera, una atractiva chica de nombre desconocido y con voz muy ATC se encargó de la locución y entrega de los premios. Cuando Caetano & Stagnaro agradecieron el premio de la FIPRESCI por *Pizza, birra, faso*, la locutora no tuvo mejor idea que solicitarles que terminaran de hablar porque la función debía continuar. Ese lamentable momento —contestado con un merecido abucheo—, que no debería sorprender ya que más tarde Mahárbiz pidió que el jurado bajara del escenario porque debía celebrarse el homenaje de cinco minutos a Sophia Loren (en una clara demostración de las improvisaciones de la función de cierre), también tuvo otro aspecto grotesco. En medio de las palabras de la Loren, esa estatua que habla, resultó interesante seguir los pasos nerviosos de Mahárbiz gesticulando y hablando con quienes estaban entre bambalinas (en un momento, hasta llegó a desaparecer del escenario). Nunca se sabrá qué pedía Mahárbiz, aunque su súbita aparición final una vez terminado el discurso de la Loren, corriendo el telón, micrófono en mano y con la sala semivacía, para comentar el recorte presupuestario al cine, fue el digno cierre de la función de despedida. Un privilegio que tuvo este crítico cómodamente sentado en la cuarta fila del Auditorium. **G. J. C.**

**Chacho.** A Isaac León Frías ya lo leía hace como treinta años en las

épocas en que dirigía la mítica revista peruana *Hablemos de Cine*, uno de los hitos del género dentro del continente. Cuando me enteré de que venía al festival como jurado de la FIPRESCI, tuve la certeza de que iba a conocerlo. Pero lo que no pensé es que casi de inmediato entablaría con él una relación tan cálida y cargada de empatía. (Debo decir que algo parecido me pasó en Madrid cuando me encontré con José Luis Garci, por lo que deduzco que aquí —aparte de las afinidades generacionales— influye esa suerte de "marca" que nos hace a los cinéfilos *de alzada* reconocernos y acercarnos.) Es que el Chacho León Frías es uno de los últimos dinosaurios de una especie en extinción. Había que verlo en Mar del Plata organizando su programación diaria, que nunca bajaba de seis películas, y haciendo malabarismos para conciliar sus obligaciones como jurado con los horarios de los films que realmente le interesaban. O partiendo presuroso de la mesa de un boliche sin terminar el postre, para no perderse los títulos de una película que no podía ver entera esa noche pero que iba a completar en la mañana siguiente. Pero lo mejor fue cuando regaló su invitación para concurrir a la ceremonia de cierre y la posterior cena, ya que estar ahí le habría impedido ver el film de Kiarostami. El entusiasmo contagioso y la pasión cinéfila de este peruano simpático y entrador fue uno de los gratos recuerdos del festival. Y si en un cine de cualquier lugar del mundo alguna vez se ve aparecer una cabeza cansada tirada hacia la izquierda, en una fila central y cerca de la punta —porque el tipo, por supuesto, también tiene sus mañas—, es posible que sea la del Chacho disfrutando de alguna película. **J. G.**

**Contracampo I.** De la misma forma en que se ha elogiado incansablemente la elección de las películas de la muestra paralela "Contracampo" hay que repudiar la forma en que fueron exhibidas. Circunscriptas a un cine pequeño e incómodo (el Enrique Carreras) cuya capacidad no dio abasto para albergar a los espectadores que deseaban ingresar en él, la idea de acercarse a ver una película que venía recomendadísima (como *Madre e hijo* del ruso Alexander Sojurov, o *El gusto de la cereza* del iraní Kiarostami) era algo más parecido a una pesadilla que al placer que se suponía uno debía esperar. Largas colas para sacar entradas que podían culminar en el cartel de "No hay más localidades" frente a nuestras propias narices o la mejor suerte de poder ingresar y soportar una sala reducida y una proyección pobre, sentado incómodo o directamente de pie. Lo cierto es que "Contracampo" pudo haber tenido una sala mucho mejor, como el Ambassador I que le fue ofrecido. Pero claro, la hubiera tenido que compartir con otra muestra, "La mujer y el cine", lo

## DICCIONARIO DEL FESTIVAL

que le hubiera quitado un poco de brillo a su director, Contracampística que a su director, Nicolás Sarquis, le gusta avivar, o, por su mayor capacidad, no hubiera agotado sus localidades tan frecuentemente. Se perdió una oportunidad de oponerse a la idea de que ir al cine como un acto placentero y cómodo está reservado al cine mainstream americano. **G. N.**

**Contracampo II.** Tal vez la principal sorpresa que deparó el Festival de Mar del Plata del año pasado haya sido el éxito de público de la sección "Contracampo". Con una programación casi excluyente de películas provenientes de países con cinematografías desconocidas (o casi) en nuestro país, la muestra contó con una adhesión masiva y fervorosa de un público entusiasta que llenó todas las funciones y obligó a utilizar este año una sala más grande (sobre las características de esa sala se habla en otra nota). Pues bien, hay que decir que este año el suceso de la sección fue aun mayor, lo que obligó a la repetición de algunas películas fuera de los horarios programados (de hecho el film iraní *El padre* fue el *hit* del festival, ya que se exhibió cuatro veces y mucha gente se quedó sin verla). De todas maneras, creo que el indiscutible éxito de "Contracampo" no debe omitir algunas observaciones: 1) el nivel de la sección, como no podía ser de otra manera, no fue parejo y junto a excelentes películas (Kiarostami, Sojurov, Dumont) que estuvieron sin duda entre lo mejor del festival, se exhibieron títulos definitivamente mediocres. Lo que si llama la atención es la incondicionalidad del público hacia la muestra; películas que si se hicieran en nuestro país o en Latinoamérica serían destrozadas sin contemplaciones fueron aquí juzgadas con benevolencia. 2) Sería bueno hacer un relevamiento del tipo de público que fue a las funciones de "Contracampo" y el que concurrió a otras muestras, ya que tengo la impresión (y no descarto que pueda estar equivocado) de que muchos de los jóvenes que aplaudieron *Freeway*, un film que recurre a todos los clisés del cine norteamericano moderno, fueron los mismos que ovacionaron *Madre e hijo*, un film radicalmente opuesto al anterior. 3) Ese mismo relevamiento serviría para evaluar hasta dónde podría haber una respuesta favorable del público ante el estreno comercial de estas películas fuera del contexto del festival, ya que es indiscutible que un buen porcentaje de los espectadores que concurrieron a "Contracampo" no son el habitual público cinéfilo. Lo cierto es que parece haber llegado el momento de que "Contracampo" intente un salto cualitativo. En una reunión informal y casual, mientras se esperaba la proyección de una película, los responsables de una sala de Buenos Aires, presentes en ese momento, se la ofrecieron a Nicolás Sarquis para que exhiba esas películas y la

respuesta en ese momento quedó pendiente. Esperemos que sea afirmativa y que los mejores títulos de "Contracampo" puedan ser vistos por el público de Buenos Aires. **J. G.**

**Escuelas de cine.** Cuando este cronista fue a cubrir una muestra de cine estudiantil, ¡sorpresa!: se enteró de que eran dos. Aduciendo éxito asegurado y coincidencia en las fechas de los eventos, la dirección artística del festival decidió convertir a la que el año pasado había sido la muestra de escuelas de cine en el Tercer Festival Internacional de Escuelas, bienal organizada por la Fundación Universidad del Cine desde 1993. Más allá de la baja asistencia de público (en general los estudiantes preferían dedicarse a las secciones de largometrajes), el resultado fue una muestra de excelente nivel, llena de cosas nuevas e interesantes. Cortos ganadores como *Negocios* de Pablo Traperero o *Vagabundos* de Inés Trígub parecen ser la pista de un saludable recambio generacional en el cine argentino. Pero no todas fueron rosas, y unos cuantos se clavaron las espinas al intentar sumar sus propuestas a un festival que, si bien era históricamente de la FUC, había salido de su ámbito privado capitalino. El resultado fue una muestra paralela no competitiva organizada por cuatro escuelas privadas de Buenos Aires, que reúnen unos mil estudiantes de cine. Con un apoyo por parte de las autoridades del festival que no pasó de ser nominal, la neófita ADECIP (Asociación de Escuelas de Cine Privadas) montó proyecciones de lo que se cocina en varios establecimientos de Buenos Aires, Córdoba y Mendoza, en un aislado Teatro Payró, en el tercer piso del complejo polideportivo de la Municipalidad, al fondo de un ancho pasillo, cruzando la cancha de básquet. **M. E.**

**Estrenos.** Una de las buenas noticias del festival fue que los distribuidores se acercaron a Mar del Plata y aparentemente compraron varias de las películas exhibidas. Una lista provisoria de los films que podrían estrenarse en Buenos Aires en los próximos meses es la siguiente: *La anguila* (S. Imamura), *Pizza, birra, faso* (A. Caetano y B. Stagnaro), *Plaza de almas* (F. Díaz), *Perros del césped* (J. Duigan), *El gusto de la cereza* (A. Kiarostami), *El oro de Ulises* (V. Nunez), *The Full Monty* (P. Cattaneo), *Simplemente amigas* (M. Leigh), *El jardín colgante* (T. Fitzgerald), *Capitán Conan* (B. Tavernier), *The Butcher Boys* (N. Jordan), *Hijos de la revolución* (P. Duncan), *El baño turco* (F. Ozpetek), *La buena estrella* (R. Franco), *Mrs. Brown* (J. Madden), *Nevada* (G. Tieche), *Carne trémula* (P. Almodóvar), *Soleil* (R. Hanin), *La buena vida* (D. Trueba), *Ni el tiro del final* (J. J. Campanella), *Mrs. Halloway* (M. Gorris), *Ridicule* (P. Leconte), *Western* (M. Poirier), *Washington Square* (A.

Holland), *Cosmos* (varios directores canadienses), *Happy Together* (Wong Kar-wai), *Wilde* (B. Gilbert), *En la puta calle* (E. Gabriel). A estas deben sumarse las ya estrenadas: *La lección de tango* (S. Potter), *Humos del vecino* (W. Wang y P. Auster), *La última tregua* (F. Rosi) y *Las voces del silencio* (C. Link). **G. J. C.**

**Gendarmes, policías y seguridades varias.** El año pasado hubo algunos problemas para ingresar en las salas, apretujones y tumultos cuando se volvía a exhibir un film que se anunciaba como imperdible a través de comentarios boca a boca. Este año parece que quisieron evitar esas molestias y entonces tomaron la costumbre muy bonaerense de poner a simpáticos guardianes de la ley que echaban gente, aun con las entradas correspondientes, o empujaban graciosamente a esa gente molesta de prensa que pretende ingresar a ver los films (habráse visto). Además, en ocasiones estos servidores del orden oficiaban de informantes informales sobre las películas. Se vuelve a repetir, decían, y luego enviaban al confuso espectador de un gracioso empujón a su hotel. Donde estos seres actuaron con mayor agilidad fue en las funciones del cine Atlas / América, que tenía el gracioso sistema de venta de entradas sin numerar y, cuando la sala se llenaba, cortaban el chorro de la asistencia de público pero no de la venta, lo que ocasionaba un grácil tumulto en la entrada. Además, frente a cualquier inquietud, la gente a cargo del control de ingreso a la sala recurría al grito de ¡SEGURIDAD! y los oficiales del orden cubrían una guardia de hierro inmediata. En ocasión de la segunda exhibición de *The Hanging Garden*, se les ocurrió impedir la entrada de uno de los integrantes de esta revista, quien finalmente, tras una leve discusión, pudo colarse para comprobar que quedaban al menos dos filas vacías. Presuroso y sabiendo que había gente con localidades adquiridas luego de una hora de cola para esa función, corrió a avisarle al control de la entrada que al menos había doce lugares disponibles más. La respuesta fue ingeniosa: "Mirá, vos ya conseguiste entrar. Qué carajo te importa la gente que no entró, ¿alcahuete de quién sos?" **A. R.**

**Irán.** Cuando el año pasado tuve que hacer un recuadro destacado de uno de los films exhibidos en la sección "Contracampo", elegí *Gabbeh*, la única película iraní que participó en la muestra. En esta ocasión el paquete de Irán estuvo compuesto de cuatro películas y hay que apresurarse a decir que sorprendió por su solidez y su calidad aun dentro de propuestas absolutamente dispares. Los antecedentes de Abbas Kiarostami, que incluían su reciente triunfo en Cannes, hacían que se esperara ansiosamente la posibilidad de ver alguna de sus películas. *El gusto de*

la cereza confirmó que nos encontramos ante un director mayor de la cinematografía actual (es posible que esta película, que recomiendo fervorosamente, se pueda ver en Buenos Aires el año próximo). También Kiarostami está presente, en este caso como guionista, en *El viaje* de Ali-Reza Raissian, un film en el que se describen los efectos de la guerra sobre un grupo familiar, y en cuanto a *El padre*, una película de gran fuerza emocional sobre la relación de un adolescente con su padrastro, ya se dijo que se convirtió en el film más visto del festival. La última película iraní presentada fue *La quinta estación*, un relato sobre el enfrentamiento entre dos clanes familiares, narrado con gran ritmo y que oscila permanentemente entre el drama y la comedia. La visión en estos dos años de cinco películas iraníes de un alto nivel nos muestra una cinematografía de infrecuente calidad y que, a diferencia de otras igualmente exóticas para nuestros espectadores, tiene la capacidad de provocar un impacto emocional inmediato sobre el público. **J. G.**

**La mujer y el cine.** En cuanto a las películas seleccionadas, la sección "La mujer y el cine" de este año bajó su nivel con respecto al anterior. Sin duda, *Suzaku* se destacó por encima de todas, cosa que habría ocurrido en cualquier muestra donde la hubieran exhibido. ¿Cuál es la razón de ser de una sección paralela que podría existir independientemente del festival? En primer lugar, de la misma manera en que "Contracampo" rescata films raros de países de poca difusión, "La mujer y el cine" rescata el cine hecho por mujeres de todo el mundo. Claro que el cine dirigido por mujeres participa en todas las otras muestras. Pero acá lo importante es dar cuenta de una minoría que no debería ser tal, de modo que hasta lograr la igualdad la presencia de "La mujer y el cine" en el festival está plenamente justificada. Además, en esa sección se nota una verdadera pasión por difundir cine y lograr un intercambio entre el público, los periodistas y las realizadoras. Este año, la inclusión de dos medimetrajes y cortometrajes me pareció acertada, ya que amplió el espectro de la muestra. El público llenó muchas de las funciones de una sala bastante grande y es de esperar que el año que viene vuelva a ocurrir lo mismo. Por otro lado, los periodistas tienen un motivo de alegría extra: la jefa de prensa de "La mujer y el cine", Susana Casais, consigue lo que se le pide y no descansa ni un instante hasta concretar una entrevista con alguna de las realizadoras. El buen trato que nos brindó fue un oasis dentro del maltrato generalizado que hubo en el festival para los periodistas acreditados. Dos últimas cosas: es bueno que el lesbianismo haya aparecido como tema en una de las películas ya que su ausencia desvirtúa el sentido de la sección.

Además, es de esperar que el año que viene la selección general mejore aunque haya que exhibir un par de películas menos. En su lugar, se puede proyectar algún film con un par de años de antigüedad pero cuyos méritos lo hagan fundamental para la muestra. **S. G.**

**Marcello Mastroianni.** El festival nos otorgó un gozoso reencuentro con Marcello por partida doble. Por un lado, su espléndida última composición de ese director portugués, alter ego de Manoel de Oliveira, en busca de sus recuerdos y sus paisajes en la impresionante *Viaje al principio del mundo*, y por el otro el supuestamente polémico documental de Ana María Tató *Mi ricordo, sì, io mi ricordo*, filmado durante los descansos de la filmación de la película de Oliveira. Como despedida, el *Viaje* es una elegantísima y sabia fábula donde Marcello despliega esa cálida nostalgia socarrona que siempre supo jugar con verdadera maestría. Uno puede imaginarse a Marcello copiando los gestos del director Oliveira, como en su juventud copió los de Fellini en *Ocho y medio*. En el documental de Tató, Marcello juega de Marcello, nos regala un monólogo de Chéjov en *Tio Vanja*, nos cuenta anécdotas y reflexiones, nos envuelve con su voz y su humor. El documental, en su versión reducida para cine (el original para TV dura algo más de tres horas), no exhibe una mirada muy elaborada más allá del evidente cariño que le profesa su directora (y última compañera de Marcello), utiliza poco material de archivo (un espléndido ensayo de *Il viaggio de Mastorna*, la película que Fellini nunca pudo terminar) y se limita a dejar la cámara sobre un Marcello que pese al evidente deterioro físico, no deja de mostrarse locuaz y agradecido por la vida que le tocó. Tal vez su mayor hallazgo estilístico sea esa silueta de Marcello en sombras sobre la pantalla blanca desgranando recuerdos que comienzan con el leitmotiv "Me acuerdo", para hacer una lista —a la manera de Georges Perec— de recuerdos personales y generacionales, hechos históricos y banales, íntimos y graciosos, en un poema asociativo al compás de la siempre seductora voz del actor. Lo que no se entendió bien fue la presentación del film a cargo de Barney Finn, quien se excusó de no poder contar con la presencia de Deneuve y Chiara Mastroianni, que se negaron a ver el film y asistir al homenaje que se le rendía a Mastroianni por evidentes litigios legales que actualmente tienen con Tató (cosa que se descontaba, ya que en Cannes sucedió lo mismo). Pero lo más curioso es que Barney advirtió sobre el seguimiento filmico de Tató de la enfermedad de Mastroianni, y comparó al film con *Nick's Movie* de Wenders, con el cual solo sería comparable por el hecho de que ambos actores estaban enfermos de cáncer cuando los filmaron y las películas se

estrenaron luego de sus decesos. Pero nada hay de morboso, ni documental en el film de Tató, que, críticas formales aparte, es un cálido retrato hablado donde Marcello nos dice hasta luego y nunca adiós, e incluso se lo ve festejar un cumpleaños alegre con la troupe de Oliveira, allí, en ese lugar portugués donde empieza el mundo y nada tiene fin. **A. R.**

**Mudo básico.** Con ese término definió una jubilación al lenguaje del director lituano Sharunas Bartas, al retirarse indignada de la sala donde se proyectaba su último film *La casa*. El *contracampismo* de esa película era hiperbólico: con dos horas de duración, solo tenía texto (en off, en lituano, sin subtítular) en los últimos tres minutos. Junto con los estudiantes de cine, los críticos de espectáculos, los aspirantes a críticos y los hombres de cine, los jubilados fueron una de las razas de espectadores del festival. Y una de las más numerosas. Ocupada en detestar a los estudiantes, la crítica pareció pasar por alto este detalle. El mismo público que aquí en Buenos Aires llena la sala Lugones en los ciclos Omega o los preestrenos masivos que ofrecen *Página 12* o Radio Rivadavia, se dio cita alegremente en Mar del Plata. El sector pasivo gozaba del mismo beneficio que los estudiantes, la entrada a mitad de precio, con la ventaja de no haber tenido que tramitar credencial alguna. Fueron el público más libre del festival: vieron tanto cine como cualquier especialista o más y, contagiados por la red social informativa de emergencia que generó el caos organizativo, hicieron las veces de correo portador del último dato en materia de cambio de horarios, suspensión de proyecciones o reposiciones con subtítulado. Vieron todo y comentaron de todo (incluso durante las películas) desde la más absoluta espontaneidad, asistiendo sin planes previos ni prejuicios estéticos a cualquier sección, en cualquier horario. En una cultura diseñada para gente de hasta 60 o 65 años, estos espacios hacen un poco más soportable la vida de esta mayoría, ruidosa y silenciosa a la vez. **M. E.**

**Sacha Bourdo, coprotagonista de Western.** Sacha es algo así como una versión no ficcional del personaje que le tocó como debut en el cine. Está embarcado en esa cultura urbana de fin de siglo de la que aquí llegaron algunos ecos con la compañía teatral *L'Utopie* o el buque *Cargo 92*. Como muchos de los artistas desocupados de su país, Sacha se ganaba la vida realizando sketches a la gorra o tocando la guitarra en los subtes. Luego de fatigar los castings durante años, el film de Poirier le permitió conocer los grandes festivales internacionales y trabar amistad con gente de cine de todo el mundo. Esta accidentada entrevista (él no dominaba el inglés ni el castellano y el entrevistador no sabía francés

ni italiano) fue realizada en el vestíbulo del hotel Costa Galana. • *Western* es una película acerca del amor, pero no del amor romántico sino del amor universal, una historia acerca de la amistad. La película habla de lo difícil que es vivir y, al mismo tiempo, de la necesidad de hacerlo, y de sentir. • Lo que hago en la película es y no es mi vida real. En mi vida actúo tanto como vivo en el film. No conocía a Manuel Poirier antes de filmar la película, cuando un día su asistente me llamó para preguntarme si quería ir al casting. Buscaban un hombre pequeño y extranjero. Yo casualmente soy ruso, y en cuanto al tamaño, bueno, ya lo pueden ver ustedes. [Efectivamente, Bourdo es delgado pero petiso.] • Esta es la primera película de mi carrera como actor. No soy un hombre del cine: estudié en la Escuela de Pantomima de Marcel Marceau y luego trabajé en la calle, en restaurantes o en cabarets. También toco la guitarra cobrando a la gorra. En ese sentido, mi vida se parece mucho a la de mi personaje. Fue ese llamado el que súbitamente me arrancó de mi vida para hacer en la pantalla prácticamente lo mismo que ya venía haciendo en la calle. • Manuel Poirier es un gran director. En realidad, no dirige mucho: en el rodaje él me preguntaba qué iba a decir en la siguiente toma y luego decía simplemente "Ok". Me dio libertad total para darle al personaje la forma que quise. Creo que la clave de su dirección está en su intuición a la hora de elegir los actores. • El cine de Manuel es de un realismo muy especial. Esta, su quinta película, es la primera realmente exitosa de su carrera. Junto con varios directores, forma parte de la *nouvelle vague* de esta década. Creo que desde principios de los 90 tenemos en Francia un cine muy bueno y muy interesante. • Estoy contento con lo que pasó con la película en Cannes y en Mar del Plata. Cannes fue una gran experiencia porque me permitió conocer a una cantidad de actores y directores. El público de Mar del Plata es mucho más amistoso, mucho más cálido que el de Cannes. El público es diferente, pero la respuesta fue excelente en los dos festivales. **M. E.**

**Sala de prensa.** Ubicado en el mismo lugar que el año pasado (al lado del Hotel Hermitage), el reducto apareció más vacío, austero y vigilado que en la versión 96. El centro de prensa no fue el lugar de encuentro con otros periodistas ni el amistoso pasatiempo donde se tomaba y comía algo, como en el festival anterior. Fue un lugar de averiguaciones, búsqueda de informaciones y materiales periodísticos, y nada más que eso. En realidad, daba la sensación de que uno estaba vigilado (y no solamente por los señores de la entrada que reclamaban la credencial con caras poco agradables) y que molestaba

estando ahí, en una sala de prensa de un festival clase A. El año anterior, ante los cambios de programación y los problemas organizativos, uno salía del centro de prensa lleno de papeles, preesbooks, fotos y otras cosas. Este año prevaleció la austeridad y la simpática confusión (o falta de conocimiento y experiencia) de un grupo de chicas que atendían los reclamos. El segundo día ocurrió un hecho patético. Frente a la mesa de informes, varios colegas pedían su correspondiente catálogo (porque, a diferencia de lo que ocurre en cualquier festival de cine, no todos los periodistas acreditados tenían derecho a recibir el catálogo) y, ante la insistencia y las quejas, una de las chicas exclamó: "Todos piden lo mismo". En fin. Dicen que el último sábado el centro de prensa sufrió ciertos rigores ocasionados por la lluvia. Recomendación para el próximo festival: el catálogo, la información precisa y un bote. **G. J. C.**

**Santa Rita.** Frente a un centro de prensa poco confortable, el bar Santa Rita, ubicado en diagonal al Auditorium y en una de las esquinas de la Plaza Colón, fue el punto de encuentro con varios periodistas, colegas, gente de cine y curiosos. En realidad, invadimos el Santa Rita todos los días hasta la madrugada y nos sentimos muy cómodos con la atención de los mocos (más allá de devorar las hamburguesas completas y tomar muchas cervezas y cortados) que a la segunda noche se dieron cuenta de que durante diez jornadas se irían a dormir más tarde. Por las mesas del Santa Rita pasamos todos los integrantes de la revista que estuvimos en Mar del Plata, más Batlle, Belaunzán y D'Espósito de *La Maga*, Lerer del grupo *Clarín* (¡oh!), Valeria Battista (defensora acérrima de *The Full Monty*), Gabriela Bolognese y su esposo, Eduardo Milewicz, Coco Blaustein, entre otros. Ombú gastronómico para el Santa Rita, amén. **G. J. C.**

**Valenti.** Veloz para los pronósticos, el norteamericano Jack Valenti, ayer asesor de Bush y hoy presidente de la Motion Pictures, aseguró en una conferencia de prensa realizada en el marco del festival que Leticia Brédice es una actriz con un gran futuro. Lo más curioso de todo es que Valenti nunca la vio trabajar. Le alcanzó con cambiar unas palabras con ella en una comida. Continuando en esa línea, el productor habló bien de *Ashes from Paradise*, película que no vio, para regocijo de Marcelo Piñeyro, que estaba presente en la sala, y ponderó el maridaje entre cine y televisión en la Argentina sin conocer ninguno de los engendros que parió esa relación. Arriesgamos pronósticos nosotros: *Cenizas del paraíso* va a estar entre las cinco candidatas al Oscar y el Instituto va a incorporar pronto a su logotipo una conocida trompeta. **A. L.**



Entrevista a Víctor Nunez

## El esfuerzo de ser humano

*Ganador dos veces del Festival Sundance, Víctor Nunez transita la vereda del cine independiente americano sin hacer mucho caso de las modas y tendencias.*

*De él conocíamos Ruby in Paradise, una película encantadora que resultó ser el lanzamiento de Ashley Judd, y en Mar del Plata presentó El oro de Ulises, quizás uno de los films más injustamente relegados por el jurado. Conversamos con él y hacia el final se entrometió el simpático Peter Fonda.*

**Hay algo interesante en Ruby in Paradise que se confirma en El oro de Ulises: una cualidad universal que, a diferencia del cine independiente en general, no pone el acento en temas como la etnicidad, el folklore o la religión.**

Respeto a los directores que, como las feministas, los negros o los gays, tienen una causa. No me gusta criticar ese cine. Sin embargo, mi cine parece llevar como marca eso del milagro de la vida cotidiana. Obviamente hay especificidades en cada lugar: si quisiera filmar *El oro de Ulises* aquí, tendría que cambiar mucho la historia porque seguramente habrá diferencias importantes en la vida de los apicultores y sus familias. A pesar de eso intentó bucear en un nivel más universal.

**¿Cuándo pensaste que Peter Fonda era el actor que necesitabas para El oro de Ulises?**

Me gustaría poder contestarte otra cosa, pero lo que ocurrió tuvo bastante que ver con el apuro. En realidad nunca fui capaz de escribir para un actor. Escribo y después trabajo con la directora de *casting*, tratando de despojarnos de cualquier prejuicio acerca del origen de los actores. Por ejemplo, las actrices que interpretan a Connie y Helen, las dos mujeres mayores, son conocidas en Estados Unidos gracias a la comedia. La directora de *casting* insistió en que eran actrices de calidad y muy apropiadas para los papeles. Con el papel de Ulee no teníamos la menor idea. Pasamos por todos los actores de más de 48 años y menos de 60.

**Da la sensación de que pensaste en él antes.**

No hay dudas, viéndolo retrospectivamente, de que Peter era la persona correcta. Creo que fue nuestra convicción de que debíamos estar abiertos a todo lo que nos trajo a Peter. En las listas de los estudios aparecían los nombres de Harvey Keitel y Dennis Hopper, pero no el de Peter. Nosotros pensamos en él porque tenía la edad justa, nos resultaba interesante, aunque no sabíamos lo que estaba haciendo en ese momento.

**Para él esta película es muy importante. Significa una suerte de regreso.**

Cuando recibió el guión, me llamó y tuvimos una conversación fascinante durante dos horas. Me contó que su padre también era apicultor. Quise ver algunos de sus trabajos. El hizo 47

películas, muchas en Europa. Finalmente vi dos de las más recientes: una independiente que se llama *Nadja* y otra con Liv Ullmann en la que hace de alemán. En ambas está muy bien, pero todavía no nos animábamos a cerrar el trato con él. Cuando uno trabaja en una película pequeña, con un pequeño presupuesto, a veces hay que resignarse a que no hay tiempo. Y ese era el miedo, porque teníamos a todos los actores menos al protagonista. Seguimos viendo muy buenos actores, pero nadie nos terminaba de convencer. Hasta que decidimos llamarlo nuevamente a Peter. Tuve una larga charla con él. Nosotros estábamos haciendo el *casting* en Los Angeles y él estaba en Montana. Me dijo que llegaba al día siguiente por la tarde. Antes de venir lo llamó a Jonathan Demme para saber si era cierto. Creo que lo que Peter aportó fue la fuerza y la credibilidad de un veterano de Vietnam. También aportó la disposición a ser honorable, algo que muchos actores no podían transmitir. Otra cualidad es que su presencia, por ser Peter Fonda, añadía integridad a la historia de Ulises. Esta vez Ulises es un veterano de guerra que vuelve a casa y lo destruye la muerte de Penélope. Lo que no estaba pensado a la hora de escribir el guión es que Peter Fonda es un representante de la era Vietnam en el cine norteamericano. No nos podía salir mejor, pero eso lo descubrimos después.

**Es un tipo de personaje que, por ejemplo, Clint Eastwood está haciendo últimamente en películas como Los puentes de Madison.**

Hubo un período durante los años cincuenta, después de la guerra de Corea, en que los temas eran qué es ser un hombre, cuáles son sus responsabilidades. De algún modo, estas son un poco las preguntas de *Ruby in Paradise*, desde un punto de vista femenino. Y en el caso de Ulee, son las mismas preguntas para un hombre mayor con una familia. El asunto en *Ruby* es el abandono del mundo, mientras que en Ulee es la aceptación de las responsabilidades.

**El apellido de Ulee es Jackson, como el del presidente.**

El presidente Andrew Jackson es una figura muy notoria que dio el Sur. Fue uno de los primeros gobernadores del estado de Florida. Hay muchos Jackson en el norte del estado. Fue responsable de una serie de terribles masacres de los indios del Sur.

**En el final de la película es divertido ver a Peter Fonda con esa dignidad que era tan propia de su padre.**

Es sorprendente cómo en algunas cosas hace lo mismo que Henry y en otras logra superarlo. Creo que supo llevar muy bien lo de ser un "hijo de" y también ser un "padre de". No sé si Henry, como muchos actores, llegó a comprender bien ese asunto. Durante la filmación, por momentos me asustaba que él se pareciera mucho a su padre. Entonces yo pensaba que, como no lo podía controlar, lo único que podía hacer era no intentar que eso sucediera. Creo que, de algún modo, el parecido familiar ayuda: conociendo al papá de Ulises, sabemos un poco más del personaje. Esa es la extraña forma en que funcionan las películas.

**John Ford en su primer período hacía películas optimistas. Después se fue poniendo más oscuro. Vos estás haciendo estas historias sólidas que nos devuelven la esperanza o la integridad.**

Mucha gente dice que es una película demasiado esperanzada. No creo que sea así. La gente no entiende el esfuerzo que implica ser un humano, no es un trabajo fácil. He visto que hay muchos personajes como este en la historia del cine: el personaje de James Stewart es así en *The Man from Laramie* de Anthony Mann. La única diferencia probablemente reside en que, comparada con la de ahora, la violencia de aquellos tiempos no era nada.

**Nos parece que el tema de la droga se soluciona de una manera demasiado sencilla.**

Mucha gente dice eso, pero yo nunca pensé en Helen como una drogadicta. Está demasiado angustiada por haber abandonado a su familia y el consumo de sedantes se relaciona con la dificultad para asumir el hecho de haber cometido ese pecado. Obviamente, si tengo que explicar todo esto es que no fui muy claro en la película.

**El asunto es que cuando uno la ve a ella por primera vez te da esa impresión.**

Sí, está completamente sedada, en una situación terrible. Pero no es ni crack ni cocaína. Inclusive ni el crack ni la cocaína son lo que se suele decir. Nunca tomé esas drogas, pero el modo en que las presentan los diarios es apocalíptico. Las tomás una vez y te morís, nunca volverás a recuperarte. Yo conozco un profesor de la universidad que estuvo consumiendo crack por años. De todos modos, nos podríamos haber explicado mejor.

**Ultimamente en el cine americano existe el cliché de que la gente tiene que estar loca. En esta película hay un gran mérito: los personajes están tocados por la razón.**

Es peligroso para un director volverse moralista. Todo parece una venganza a nuestras tradiciones cinematográficas. Está lo que yo llamo el modelo *Duro de matar*: poner a un tipo muy malo y darle un poder extraordinario hasta que el héroe consigue exterminarlo. Es una fórmula que está por todas partes. Gary Oldman es un actor maravilloso al que siempre le toca ocupar ese lugar. Se argumenta que es solo entretenimiento, fantasía. Esto puede ser válido. Pero por otro lado, aunque el mundo se haya convertido en un lugar muy violento, la mayoría de nosotros no podríamos recurrir a soluciones de ese tipo. Yo no sé si en mi película el asunto pasa por la razón. Más bien tiene que ver con la necesidad del amor.

**Pero en tu película hasta los chicos malos tienen razones.**

Su crimen es no tener plata. No importa cuán malo sea

alguien, siempre puede mostrar que es humano. Mucha gente me dice que estos tipos tienen encanto.

**Es la razón lo que los hace encantadores. Por un lado, son violentos y siempre están preparados para la venganza, pero, por el otro, tienen cierta gentileza, cierta inocencia.**

Sí, quizás Eddie realmente ame a Helen. Es fascinante crear un mundo para una película porque uno trata de buscar la lógica de la vida. Escribiendo *El oro de Ulises* descubrí cuán pequeña debe ser una respuesta para ser emocionante. No solo para que sea emocionante, sino para que sea realmente dura. La adolescente que está tratando de crecer hace pequeñas cosas, pero muy significativas.

**Como sus vestidos.**

Sí, la vestuarista Marilyn Wall-Asse hizo cosas increíbles. Peter ya lo dijo con bellas palabras: no se puede hacer una película sin un hermoso grupo de gente y tuvimos la suerte de tenerlo. Seis de las personas ya habían trabajado conmigo en todas mis películas y otras cinco en las últimas tres.

**¿Por qué, además de escribir y dirigir, te ocupás de la edición y la cámara? ¿Es una cuestión de perfeccionismo?**

Empecé de esa manera. Era un modo de trabajar rápido, hay una persona menos con quien comunicarse. Hay muchos directores que hacen cámara. Ermanno Olmi, a quien admiro muchísimo, lo hace porque viene de la tradición del documental. Luc Besson también lo hace. Lo de montar yo mismo tiene que ver con considerar al montaje como el último paso del guión. Sufriría mucho si no pudiera hacerlo.

**¿Trabajás con otra gente en la edición?**

Trabajamos en una habitación muy pequeña. No está cerrada y cada uno va tirando sus ideas. No estoy para nada aislado. Es necesario mostrar el material a quienes te pueden ayudar. Así he recibidos consejos grandiosos. Siempre se puede mejorar.

**¿Quiénes te aconsejan?**

Por ejemplo Jonathan Demme y su gente. La gente de la Orion Pictures Corporation estaba preocupada. Me dijeron: "esta fue la película más pequeña que hicimos". Yo respondí: "pero fue la más grande que yo hice".

**¿Cuánto costó la película?**

Costó 2,7 millones.

**Es la cantidad que se necesita generalmente en Argentina para hacer una película.**

De todos modos nosotros siempre nos manejamos con presupuestos más bajos. Por suerte existe este equipo que trabaja duramente hasta que la película está terminada. Tratamos de ser sensibles a las necesidades de los demás. Si el rodaje se extiende siete semanas, tenés que saber estar con esas mismas personas durante treinta horas. Tengo el privilegio de trabajar con personas que son conscientes de lo que significa llevar adelante una película. Especialmente una película que está enteramente realizada por la misma gente, sin la intervención de nadie que viene de afuera.

**¿La canción con la que aparecen los créditos, *Tupelo Honey*, la escribió Van Morrison para la película?**

[Se entromete Peter Fonda] Sí, la escribió para la película pero él no lo sabe. ■

Entrevista: Flavia de la Fuente, Quintín y Diego Batlle  
Foto: Flavia de la Fuente



## El hombre de dos reinos

Con motivo del homenaje y de la exhibición de algunas de sus películas durante el Festival de Mar del Plata, anduvo por allí Carlos Hugo Christensen, realizador argentino de la época de los estudios. La presencia del director pasó casi inadvertida pero eso no impidió que le hiciéramos una entrevista a un hombre de cine que vivió y recorrió los años de éxitos de nuestra pantalla.

A fines de diciembre Christensen cumple 81 años, vive en Brasil desde hace más de cuatro décadas y en abril estrenará su última película, *La casa del azúcar*, adaptación de un texto de Silvina Ocampo. Desde su primer título como realizador –*El inglés de los güesos* (1940)– Christensen fue una de las personalidades importantes de nuestro cine; sin embargo, a diferencia de muchos de sus colegas, su preocupación por la puesta de cámara, su conocimiento de la técnica cinematográfica al servicio de la narración y sus argumentos densos y oscuros, donde la sexualidad y el deseo adquirirían protagonismo, fueron erigiéndolo en un realizador personal, provocador y de inmediato reconocimiento. Fue el que inauguró la vertiente erótica de nuestro cine con *Safo*, historia de una pasión (1943), corriente temática que continuaría explotando en *El canto del cisne* (1945), *El ángel desnudo* (1946) y *Los pulpos* (1947), donde sus historias alcanzaban un gran equilibrio entre los amores enfermizos de sus personajes y el cuidado artesanal que distinguía a la productora Lumiton, empresa donde Christensen filmó sus primeras películas.

A comienzos de los 50, el realizador filma dos de las mejores películas argentinas de la historia: *No abras nunca esa puerta* (1951) y *Si muero antes de despertar* (1951), adaptando distintos relatos de William Irish, y entregando dos acabados ejemplos del policial negro en su vertiente dramática y psicológica. Esa predilección por los universos turbios y sin redención posible, donde la fatalidad marca el destino de sus trágicos personajes, vuelve a encontrarse en *Armiño negro* (1953) y *María Magdalena* (1954), que además de imponer la figura erótica de Laura Hidalgo, se transforman –junto a *Más allá del olvido* (1955) de Hugo del Carril– en los más logrados melodramas de nuestro cine, diferenciándose de otras películas con similares temáticas donde la decoración y el artificio visual eran lo único rescatable.

A mediados de la década del cincuenta, Christensen emigra a Brasil donde filma casi veinte películas, inclusive una sobre el Rey Pelé. Lamentablemente, poco y nada es lo que se conoce de su etapa brasileña, salvo el tardío estreno de *La intrusa* (1980) sobre un relato de Borges. En 1982 vuelve a Argentina para realizar *¿Somos?*

Como cualquier realizador de la época de los estudios, Christensen también filmó películas que no estuvieron a la altura de sus pretensiones artísticas. Provocó éxitos rotundos en boleterías (la saga de *La pequeña señora de Pérez*, *Los chicos crecen*), filmó títulos al servicio de las estrellas del momento y fue uno de los empleados ejemplares del viejo cine industrial. Pero también fue un detallista de la puesta en escena y un realizador que se animó a contar ciertas historias alejadas de la moral y las buenas costumbres de su época. Pese al innegable valor de una serie de films únicos en nuestro cine, la obra de Carlos Hugo Christensen hoy aparece subvalorada por historiadores, críticos y especialistas si se la compara con el inmerecido prestigio de la de otros colegas de aquellos años. Sus ocho décadas estuvieron en Mar del Plata y la siguiente entrevista intenta reparar semejante olvido. ■

Gustavo J. Castagna

**¿Qué se siente a tantos años de haber inaugurado la vertiente erótica del cine argentino con películas como *Safo* o *Los pulpos*?**

Yo comencé en Radio Splendid y llegué a tener un éxito curioso en la Argentina. Hice mi primer trabajo, que se llamaba *Reviviendo la emoción de los grandes poemas*. Eran los grandes poemas teatralizados. El primero que hicimos fue de García Lorca. Un año después transformé ese programa en *Reviviendo la emoción del tango*, con la orquesta de Grillo tocando en vivo. En esa época tenía dieciocho años. Fue un éxito tan grande que tenía más dinero del que podía gastar. En Radio Splendid ganaba 1500 dólares, una fortuna. Cuando acabé ese programa, empecé otro que se iniciaba a las doce de la noche, una hora completamente impropia. Sonaba la última campanada y empezaba el *Teatro de misterio Volcán*, por aquellas estufas que no sé si aún existen. El programa, inusitadamente por la hora, tuvo una audiencia enorme. Como consecuencia de eso, Pepito Guerrico, cuya madre le había comentado repetidas veces acerca del programa, vino a buscarme a la radio y antes de saludarme me dijo: “¿te gustaría hacer cine?” Le dije que por supuesto me gustaría. Al día siguiente, a las dos y media de la tarde, me pasó a buscar con el coche por la puerta de la radio y me llevó a los estudios Lumiton. En esa época Mugica estaba rodando *Así es la vida*, así que Guerrico me dio una copia del libro de la película y me dijo “quedáte a aprender”. Y ahí sucedió una cosa curiosa: yo que ganaba esa cifra enorme en la radio pasé a ganar 500 pesos.

**La primera película suya es *El inglés de los güesos*. ¿Antes de esta película hizo otras actividades o debuta en el mundo del cine como director?**

En *Así es la vida* fui oyente, lo cual me sirvió mucho para aprender. Cinco meses

después, me llamó Guerrico de nuevo y me dijo "vas a hacer tu primera película". Imagínense lo que yo sentía en ese momento. Me pidió que eligiera un libro. *El inglés de los güesos*, de Benito Lynch, me atraía porque era muy difícil, era un gran desafío. Ahora me pregunto si no hubiera sido mejor empezar con otra cosa, ya que eso era una gran responsabilidad. Había un actor ideal para el papel: Arturo García Buhr. Yo lo había visto en *Así es la vida* y me impresionó porque, a diferencia de sus compañeros de elenco, ligeramente teatrales, él trabajaba como se debe trabajar en cine. Cuando terminó la película, me acerqué y le dije: "si algún día hago cine, voy a hacer mi primera película con usted".

**¿En qué año era esto?**

En el 40.

**En el mismo momento en que Orson Welles estaba pasando de la radio al cine.**

¡Qué casualidad!

**Entre *El inglés de los güesos* y *Safo* usted hace películas como *16 años*, *Noche de bodas*, *Los chicos crecen*...**

Exactamente, es ahí donde me fui fogueando. Especialmente con *16 años*, que era una pieza de origen inglés, un gran éxito en Londres. El cine argentino era tan poderoso que cuando querían comprar un argumento lo hacían aunque estuvieran cerca los productores norteamericanos o europeos. Esto del poder del cine argentino es algo que mucha gente no sabe. Por ejemplo, yo fui a comprar los derechos de *Si muero antes de despertar* y otros dos cuentos de William Irish. En realidad, nunca entendí muy bien por qué me mandaron a mí para hablar con él y no al gerente. Intérprete de por medio, le conté acerca de mi interés por la literatura policial, pero él aún se mostraba indeciso.

Finalmente, cuando le relaté mis ideas para llevar su obra a la pantalla, me dio el visto bueno. Y aquí viene lo más extraordinario. El cobraba alrededor de 60.000 dólares por cada cuento, entonces yo le expliqué que venía del cine argentino, que no era el cine de Hollywood ni el de los países europeos, y que no teníamos dinero para pagarle. A lo sumo le podíamos pagar unos 3.000 por cada cuento. Me sonrió y me dijo "está bien, mandáme una copia de la película cuando esté terminada".

Una vez entré en una sala de Lumiton donde se guardaban los argumentos y obras de teatro que los estudios habían comprado. Entre todo ese material veo *Los chicos crecen*. Le pregunté a Guerrico por qué todavía no se había realizado la adaptación para el cine, teniendo en cuenta que había sido un éxito teatral con Luis Arata, que estuvo dos años en cartel. Me dijo que a ellos les parecía un poco falso el tema de la obra. Pero yo quería hacerla. Lumiton estaba atravesando algunos problemas económicos y *Los chicos crecen* finalmente dejó un dinero impresionante. Hasta fue considerada por los críticos de Nueva York como la mejor película extranjera de aquel año. Entonces *Los chicos crecen* fue el primer gran paso desde el punto de vista económico. Después todo fue en cierta manera más fácil.

Las películas argentinas de la década del 30 tenían una característica muy curiosa: si alguien decía "yo te amo" todo el mundo se reía y cuando los personajes se besaban se escuchaban carcajadas. Yo me preguntaba como espectador por qué sucedía eso. Así que pensé: "si alguna vez hago cine, voy a hacer una película de pasión del principio hasta el fin". Y así pasó con *Safo*. La filmé intencionalmente fuerte.

**Es que en *Safo* está presente el deseo sexual...**

Exactamente. Si la gente se ríe con un beso, vamos a ver qué pasa con esto. Porque toda la película era justamente lo que en teoría hacía reír. A partir de ahí, nunca más una sonrisa.

**¿Y cuál fue el secreto?**

Creo que el secreto residía en los actores que yo tenía y en la seriedad con la que la película fue hecha. *Safo* se hizo con un despliegue enorme. Tanto es así que la película pasa por París y provoca un gran suceso. Decían que parecía un film hecho en Francia. La trataron con mucho respeto.

**Para aquella época el argumento de *Safo* debe haber sido impactante: una prostituta mal vista por la sociedad y un muchacho que llega**

**de Mendoza para estudiar y se enamora de ella...**

La censura nos prohibió hasta el afiche... Yo había leído el libro muchas veces, pero había algo de lo que nunca me había dado cuenta. El autor dice: "para mi hijo cuando tenga veinte años". Curioso, ¿no? También tuve problemas con otras películas, por ejemplo, *El ángel desnudo* o *Adán y la serpiente*, de la que me cortaron ocho minutos, una barbaridad. *Adán y la serpiente* es una película curiosa: con los cortes y todo, los cines estaban llenos.

**Usted se animaba a filmar algunas escenas que, por lo general, el cine argentino de la época no se atrevía a hacer. Los besos en *Safo* duran mucho más, el deseo se prolonga. Lo mismo en *Los pulpos*, con Roberto Escalada sufriendo por Olga Zubarry. Cómo lo hacía sufrir a Escalada...**

Es verdad. Usted nombra *Los pulpos*, una película que con el tiempo fue ganando mi respeto. No fue una película fácil. Los estudios en aquella época hacían calles y hasta edificios en interiores, porque era mucho más barato que salir a filmar afuera. Esto explica por qué tenían a los carpinteros y a los yeseros contratados con un salario mensual. Guerrico una vez me preguntó qué tenía pensado para mi próxima película y le conté acerca de *Los pulpos*, pero le dije que iba a salir a filmar en la calle.

**¿Era la época en que las cámaras Arriflex empezaban a llegar al país?**

Todavía no. Finalmente, salimos a filmar en la calle y el día del estreno la gente estaba sorprendida. Es por esto que la gente estaba sorprendida.

**Sobre estos años se suele decir que solo se hacía un cine de estudios y de producción. ¿Había realmente imposiciones de los productores para terminar tal película con un final feliz, modificar algo del guión o imponer un actor?**

Se dice que Atilio Mentasti era bastante exigente. Luis Saslavsky tuvo algunos problemas con él. Yo hice dos películas con Mentasti, pero muchos años después. Pero en Lumiton, nada de eso. En Lumiton había una obsesión por la disciplina, por los horarios. Además no era como los otros estudios: era algo muy cerrado.

**¿Hay alguna película de este período de la que esté arrepentido o disconforme, o que se sintió obligado**

**a hacerla porque la anterior había fracasado y entonces se necesitaba equilibrar costos?**

Cada año Lumiton tenía que presentar tantas películas. Nosotros vendíamos las películas en los países más extraños que usted se imagina. No solamente a España y toda América, también a Polonia y los países árabes. Ellos pagaban una suma para tener los derechos, pero ese dinero entraba un año antes. Entonces se producía con eso.

**Y había que filmar para cumplir con eso...**

Sí. Creo que era *Las seis suegras de Barba Azul*, que yo no quería filmar, pero tuve que hacerla porque Pepe Arias era un actor contratado por Lumiton. Pepe era una figura extraordinaria desde el punto de vista humano. Esa no era una película para mí, era una película para Romero, para los que sabían hacer películas con chistes, basadas en la comicidad. Las comedias que yo hacía eran de situaciones. La hice, pero no estaba haciendo algo que yo quisiera. Sin embargo, estos casos, en general, eran excepciones. *Safo* nació un poco por esa razón. Mecha Ortiz era una actriz exclusiva de Lumiton y entonces yo tenía que hacer una película con ella porque ya estaba paga. *Safo* era un buen proyecto, pero todavía nos faltaba el personaje masculino. Ella pedía a Angel Magaña, que estaba teniendo mucho éxito y sin dudas trabajaba bien, pero su estilo no tenía nada que ver con el personaje. No sabíamos a quién poner. Un día iba en el auto junto a un asistente y veo un muchacho que estaba pintando paredes. El no había hecho nunca nada pero trabajaba en un programa de radio que se llamaba *Chispazos de tradición*. Le pregunté si efectivamente trabajaba en ese programa y si le gustaría empezar en cine. Me dijo que sí. "Entonces dejé la escalera, subí al auto y vamos a hacer una prueba en Lumiton." Lumiton funcionaba así. Yo llegué a hacer una prueba a la una de la madrugada, a pedido de Guerrico, para un mozo de barrio. El tipo era un espectáculo, lástima que al día siguiente se suicidó.

**Después de su noche de gloria...**

Sí, fue horrible. En Lumiton, entonces, estaban los equipos siempre preparados para estos casos. Entonces llegué con Escalada no sé a qué hora. Era un muchacho de barrio extraordinario. Terminé haciendo muchísimas películas con él.

**A fines de los 40, usted hizo una película que se llama *Los verdes paraísos*. Esta pregunta no es para menospreciar al público de la época,**

**pero cuando la vi pensaba cómo la habrán recibido. ¿La habrán entendido?**

Tenés razón, todo indicaba que no iba a funcionar porque era un tema difícil. Pero yo estaba apasionado. Tuve algunos problemas porque yo la quería hacer con Escalada, lo conocía y sabía lo que podía sacar de él. Pero Escalada tenía un compromiso y entonces lo llamamos a Battaglia.

**Battaglia está muy bien...**

Sí, yo trabajé mucho con él, pero en este caso prefería otro tipo físico. Es una película que me sigue gustando, pero es verdad que, en comparación con *Safo* y otras películas, no tuvo la capacidad de agrandar al público de la misma manera.

**De las películas que no eligió hacer, ¿le gustaron los resultados?**

Depende. A *Las seis suegras de Barba Azul* le fue muy bien porque estaba Pepe Arias, pero no era lo que yo quería hacer. Yo me acuerdo mucho de esa película por la gente que trabajó. Le tengo mucho cariño por Pepe Arias, por Olga Zubarry, una serie de gente conocida. La película, como realización, estaba bien hecha, pero no era el tema que yo quería tratar. En mis policiales, por ejemplo, yo buscaba hacer policiales clásicos, a la manera de los franceses y los norteamericanos. No un policial donde simplemente hay tiros. Y Guerrico tenía ciertas reservas. ¿Saben lo que me pasó con *La pequeña señora de Pérez*? Cuando la terminé, pasamos la primera copia en la sala de los estudios, donde estaban Guerrico, su señora y dos o tres personas más. La proyección terminó y ni sonrieron. Guerrico me dijo: "Christensen, como aquí ya está Romero, mejor continuemos con *Safo* y esas cosas, ¿eh?"

**Pero esa película fue un éxito enorme.**

Se estrenó en Mar del Plata. La reacción del público fue fantástica.

**¿Usted veía mucho cine en esa época? ¿Veía cine americano, cine francés?**

Sí. En realidad lo que más se veía era el cine alemán, se pasaba más que el americano. Había directores formidables, Fritz Lang y tantos otros. En nuestro país, primero se veía cine alemán y luego el francés a fines de los 30, antes de la guerra. La repercusión del cine americano surgió más tarde.

**Este gusto por el cine alemán se nota tal vez en *Si muero antes de despertar* y *No abras nunca esa puerta*, en cuanto al uso de la iluminación, los contrastes de luces**

**y sombras...**

Los franceses también lo usaban en los películas del 30. En Argentina no se recuerdan estas influencias. El cine francés, el alemán y, posteriormente, el cine americano, así como las películas de John Ford.

**¿Usted es un admirador de John Ford? Si es así, le vamos a dedicar más páginas.**

Poca gente ha contado los problemas de la vida real con él. En el fondo de sus películas estaban todos los sentimientos humanos.

**Siguiendo con el tipo de historias que usted se atrevía a contar, ¿qué nos puede decir del primer episodio de *No abras nunca esa puerta*?**

Al principio la película iba a ser una sola, pero duraba dos horas y cuarenta minutos. En esa época era imposible. La película gustaba, pero el problema estaba en la duración. La solución que se nos ocurrió fue separar los episodios. Filmando algunas secuencias más hicimos *Si muero antes de despertar*.

**Usted se atrevió a contar conflictos extraños para la época. En el primer episodio de *No abras nunca esa puerta*, hay una ambigua relación entre dos hermanos, lo mismo en *Si muero antes de despertar*, los sueños, la pesadilla que tiene el chico...**

Pero siempre con una preocupación por las posibilidades de la cámara. En *Si muero*, hice una cosa que después la comentaron: transmitir la idea del aislamiento de los chicos por medio de las rejas.

**¿Cuánto se preocupaba usted por la puesta de cámara?**

Una cosa es colocar la cámara para que solo suceda una escena, y otra bien diferente, para que el problema que se está tratando llegue con más fuerza. La cámara puede hacerlo y eso es lo que hace a un director mejor o peor.

**Al mismo tiempo hay un tema que ronda sus películas: la fatalidad, los desenlaces trágicos. Esto está muy presente en los melodramas como *Armiño negro*.**

Otro tema central es la soledad de los personajes. En los melodramas, especialmente, hay mucho de mí mismo. Con Laura Hidalgo hice *Armiño negro* y *María Magdalena*. Era una gran actriz y la mujer ideal para estas películas.

**¿Y el descubrimiento de Néstor Zavarce?**

Eso fue en *La balandra Isabel llegó esta tarde*, en Venezuela.

### ¿Fue la primera película de la historia del cine venezolano?

Fue la segunda, la primera también fue mía, por lo que yo ya conocía Venezuela y nunca podría haberla hecho como un recién llegado. Cuando la hice ya conocía un montón de cosas, por lo tanto la película es un buen reflejo de lo que era Venezuela.

### ¿A qué obedecían estos viajes?

Yo sabía que algún día podía hacer algo que desagradase al gobierno. Entonces era importante dejar algunas puertas abiertas.

### ¿Hubo un caso de censura?

No. Lo que pasaba es que la Sociedad de Directores estaba comandada por Amadori que era un lacayo de Perón. Entonces era una sociedad de directores que aceptaba cosas que no se podían aceptar. Cuando volví de Venezuela me encontré con que la sociedad iba a hacer un homenaje a Raúl Apold por el bien que le había hecho al cine argentino. ¿Cómo se podía hacer algo así por alguien con quien todo el mundo disienta? Tuve gente que me acompañó, como Torres Ríos. Ese fue el primer episodio, pero hubo uno más grave, cuando cayó Perón. Luisito Saslavsky me mandó un telegrama pidiéndome que regresara porque la dictadura había acabado.

### Claro, porque Saslavsky hacía años que estaba afuera.

Entonces volví convencido de que era así y en la primera reunión de directorio me encuentro con toda la flor y nata del peronismo. Ahí la sociedad se dividió. Después me llamaron del consulado brasileño. Allí se habían pasado dos películas mías: *El ángel desnudo* y *María Magdalena*.

### Lamentablemente acá no nos llegaron sus películas del período brasileño, excepto *La intrusa*.

La misma cosa lamentable pasa en Brasil, donde no se pasan las películas argentinas. En la década del cuarenta, todas las películas argentinas se pasaban en Brasil. Hace poco, en Río hicieron una presentación del cine argentino. El cine argentino ahora tiene cualidades para entrar en cualquier parte. Y la primera semana que pasan cine argentino estrenan esa película del tranvía perdido. ¿Cómo se llama?

### *Moebius*.

No se puede conquistar un público con películas de ese tipo, se tiene que ir con un cine cuya comprensión sea más accesible. El público se fue de la función. Después, se presentó una película excelente, *Cenizas del paraíso*.



### Paralelamente a su producción brasileña, se desarrollan los años del Cinema Novo.

Como ocurría en Francia. El cine francés era uno de los mejores del mundo antes de la Nouvelle Vague.

### ¿Qué piensa del Cinema Novo?

Cuando se habla de Cinema Novo se habla de directores que habían empezado antes, como Nelson Pereira Dos Santos, que ya era una persona conocida por todo el mundo.

### Pero cuando él hace *Río 40°* era un cine popular. No sé si tuvo mucho éxito.

También hay otra muy buena película de él, *Vidas secas*. Pero cuando comenzó el Cinema Novo, hasta a él, con sus grandes cualidades, no le fue bien. En Brasil había un género que se llamaba la chanchada, que eran comedias cómicas. Ese cine sustentó por años al cine brasileño. Uno podía hacer otro tipo de cine, pero el que lo estaba sosteniendo era la chanchada. La primera cosa que sucede con la llegada del Cinema Novo fue eliminar la chanchada. Y con ello se elimina el cine industrial. Pero las películas cómicas no le hacían daño a nadie, todo lo contrario. Ese fue el primer golpe que sufrió el cine brasileño. No se imaginan el daño que causó el mal llamado Cinema Novo.

### Pero había buenas películas.

Los buenos directores eran los que no pertenecían al Cinema Novo. Las otras eran películas hechas deliberadamente contra el público, herméticas.

### ¿*La intrusa* fue una película popular?

Sí. El público brasileño es un público bastante exigente y también inteligente. Pero a cualquier público, si usted le trae una película como esa del subte, va a dudar de que allí se haga un cine importante.

### ¿Y su vuelta temporal al país con *¿Somos?* Fue mal recibida por la crítica.

Hay películas que se hacen por obligación o por equivocación. Y aparentemente *¿Somos?* es uno de esos casos, a pesar de que a mí me gusta mucho.

### Lo voy a poner en un compromiso. De aquel cine clásico argentino, ¿cuáles son las películas de otros directores que a usted le gustan?

*Pampa bárbara* y *La guerra gaucha* de Demare; Luisito Saslavsky, el mejor director de la Argentina. Tenía un gusto exquisito y extraordinario.

### ¿De Romero qué admiraba, la rapidez con que filmaba?

Si no hubiera existido Romero, directamente no habría existido Lumiton. El fue el que hizo todo. Era un hombre muy extraño, filmaba rigurosamente vestido como para ir a una fiesta y no hablaba con nadie. Tampoco quiero olvidarme de Soffici, otro gran director.

### El cine de Amadori no le gustaba.

Amadori fue un director importante. Y... Amadori filmaba. Sus películas se anunciaban como las de las grandes estrellas y de los grandes éxitos. Todos teníamos éxito. Lo mismo que Mugica, al que la prensa y la publicidad de la época anunciaban como el director que nunca había realizado una mala película. No sé si alguna vez hizo buenas películas [risas].

### Reconozca que esta fue la única entrevista donde no se le preguntó sobre el desnudo de Olga Zubarry en *El ángel desnudo*.

[Risas] Pero podemos hablar, ¿por qué no? ■

Entrevista:  
Gustavo J. Castagna y Quintín  
Fotos:  
Flavia de la Fuente



Entrevista a Nina Bergström

## Mujer contra mujer

*Nina Bergström es una sueca de 35 años que presentó en Mar del Plata su documental Compañeras (codirigido con Cecilia Neant-Falk), donde contaba la historia de unas mujeres lesbianas de 69 a 75 años de edad. Luego de estrenar la película en su país y como consecuencia del rechazo que habían sufrido sus personajes por sus propios familiares, Bergström decidió declararse lesbiana públicamente convirtiéndose en una de las primeras artistas gay de Suecia en hacerlo.*

**En los últimos años las lesbianas han logrado hacerse más visibles en el cine. Sin embargo, no se les ha otorgado un pasado, una historia previa. Tu película, en cambio, se interna en ese pasado. ¿Es esa la idea central del film?**

Yo pienso que hay dos ideas y las dos son igualmente fuertes. Una es darles una historia y que sean comprendidas, y la otra cuestión es algo más universal y muy importante: es el derecho a ser lo que uno realmente es. El objetivo más importante de la película consiste en llegar a todas las personas que tienen dificultades para ser o tomar una decisión sin importar lo que los otros opinen, para tratar de convertir los sueños en realidad. Tuve la oportunidad de expresar ambas ideas en la película y usar la experiencia de esas personas, porque a menudo uno siente lástima o vergüenza por esa gente y porque hay problemas todo el tiempo, pero si uno enfrenta los problemas, al final del camino se siente mucho más fuerte y orgulloso.

**Una de las maneras en que las lesbianas lograron entrar en el cine fue a partir de la corrección política: la tolerancia hacia las minorías más que el reconocimiento. Pero al mismo tiempo esta actitud se transformó en otra forma de segregación. Un mérito de tu película es pasar totalmente por alto esa actitud y centrarse en las personas, sin preocuparse por quedar bien con nadie.**

Lo intentamos, realmente lo intentamos. Tratamos de hacer la película a partir de las mujeres de la historia. Y

para ellas la cuestión política no era importante. Solo se trata de amor y afecto.

**En Argentina no existen películas sobre lesbianas. Es difícil encontrar algún rastro en la ficción y más aun en documentales. Incluso los documentales extranjeros son de difícil acceso. ¿Cómo es la situación en Suecia?**

Esta es la primera película que encara el lesbianismo como tema.

**¿Tu film se inspiró en otras películas dirigidas por mujeres?**

Sí. Hay tres películas que me inspiraron, y he visto también unos cuantos films gay y lésbicos de Canadá, pero no quería hacer un film de esa clase. Había dos documentales suecos que me interesaron pero de temáticas totalmente distintas a la de mi film (uno era sobre el incesto y el otro sobre artistas mujeres). Me inspiraron porque en esos films todo era muy personal y directo. Yo rescaté de allí que uno debe ser fiel al tema que está tratando.

**Hacer un documental de esta clase transforma a su realizador en militante aunque no lo sea.**

Yo entiendo que romper las reglas es política. Pero también hay que dejar de lado la política porque este es un film sobre el amor. Y estoy muy contenta de poder usar mis propias experiencias de ser lesbiana desde hace diecisiete años y mi punto de vista, porque en realidad no somos

diferentes. Las lesbianas son un grupo un tanto invisible y eso lo he experimentado yo misma. Y no hubiera sido posible hacer este film sin ser lesbiana porque esas mujeres no habrían hablado.

### **¿Cómo es la situación de las artistas lesbianas en Suecia?**

En Suecia no hay películas sobre lesbianas. En realidad hay tres mujeres famosas que se han declarado homosexuales, y si una es una mujer que hace cine y dirige una película sobre lesbianismo y además es lesbiana, deberá tomar la decisión de declararlo públicamente o no. Hablamos mucho sobre eso en el film, ya que la mayoría de las que formábamos parte del equipo éramos lesbianas. Muchas de las artistas mujeres son lesbianas y yo creo que hay una conexión entre esas dos cosas. Las lesbianas tienen mayores oportunidades en el arte posiblemente porque no tienen familia, ni hijos que cuidar. Tienen que expresarse de otra manera. Pienso que las personas gay toman muchas veces la delantera en el arte debido a que están forzadas de alguna manera a hacerlo. Y no quieren exponer su identidad porque en primer lugar se consideran artistas y no homosexuales. No desean mostrarse. Personalmente, en este momento me declaro abiertamente como lesbiana. Tomé esa decisión por la gran valentía de las mujeres de mi película. Sus familias se ofendieron y ahora no les dirigen la palabra, pero igualmente decidieron formar parte del film. Ellas fueran una verdadera inspiración para mí.

### **En Argentina, el hecho de que una artista se declare lesbiana provoca el inconveniente de que el lesbianismo se pone por delante de su arte. No hay muchas artistas que se declaren abiertamente como lesbianas.**

Pero, bueno, alguien debe tomar la delantera. Lo mismo ocurre en Suecia y no es sencillo. Se juzga con mucha dureza a quien se declara lesbiana, la gente te exige mucho más. Si tienen la oportunidad de matarte, lo hacen. Pero en los últimos cinco años se ha producido un pequeño cambio en la actitud de los medios de comunicación. Porque creo que los medios deciden en gran parte estas cosas, deciden si lo van a aceptar o lo van a condenar. Existe el caso de una cantante muy popular de música pop, que cada año es elegida como la mejor artista de Suecia, es realmente la reina. Y es lesbiana, la comunidad gay lo sabía pero los demás no, porque ella lo mantenía bien escondido. Y entonces se juntó con otra cantante y de repente un día se casaron, porque las mujeres pueden casarse en Suecia. La noticia apareció en todos los diarios y los canales de televisión. Pero lo hicieron con respeto. No publicaron ninguna cosa ofensiva.

### **¿Viste *Go Fish*, de Rose Troche?**

Sí. Me gustó, pero desde cierto punto de vista me parece levemente superficial. ¿Te gustó?

### **Sí, mucho, me gusta la estructura de comedia romántica que tiene.**

¿Viste *In Fire*? Es una película lesbiana de la India, la primera de ese país. Y es un gran film en todo sentido, es un drama con muy buenos actores. ¿Aquí no hay festivales gay?

**No, todavía no. Incluso en "La mujer y el cine" del año anterior no hubo un solo film sobre lesbianismo. Creo que es bueno que eso haya cambiado, porque**

### **esa sección debe ser uno de los pocos espacios donde las lesbianas pueden mostrarse.**

Bueno, yo me sentí muy apoyada aquí. Nunca me sentí tan protegida como en este festival. Las organizadoras desean sinceramente cambiar las cosas. Quizá vos pensás que en Suecia las cosas pueden ser más sencillas que aquí, pero tuvimos dificultades para hacer este film. No recibimos ningún apoyo. Lo tuvimos que hacer sin subsidios.

### **La película fue codirigida. ¿Cómo fue la experiencia?**

El trabajo con Cecilia fue sencillo porque teníamos la misma visión sobre el material desde el comienzo. Pero no hicimos el mismo trabajo. Yo realicé las entrevistas con las mujeres y Cecilia se dedicó más a la parte de investigación y recopilación de datos. En cuanto a dirigir, yo dirigía las ideas que surgían de mí y ella las suyas. Y conversábamos mucho. Dirigíamos un día ella y un día yo.

### **¿Esta es tu primera película?**

Sí, lo es. La próxima también será un documental. Yo soy actriz y directora de teatro, me gusta mucho hacer cine y para mí es natural hacer ficción, contar historias y dirigir actores, pero me atrae la idea de tratar con la realidad del documental. Quiero hacer un documental más y luego, sí, hacer ficción.

### **Hay mucha voz en off en la película, es la voz de las propias mujeres que acompaña a las imágenes de ellas haciendo otras cosas. ¿Por qué decidiste que no estuvieran directamente las entrevistas?**

Tratamos de que esas imágenes expresaran lo que ellas son. Así, una de ellas suele estar en ambientes oscuros. Hicimos muchas entrevistas solo en audio, y a partir de ahí elegíamos cómo mostrarlas. Para una de ellas, el ser ministro es una parte fundamental de su vida y por eso había que mostrarla dando misa. Por supuesto que también sabíamos que era muy controvertido ese punto. Por otro lado, el hacer todas esas entrevistas y al mismo tiempo filmarlas nos hubiera costado demasiado dinero.

### **¿Creés que para hacer un film de ficción sobre lesbianas puede ser útil realizar primero un documental sobre el mismo tema? ¿Sirve como investigación previa?**

Mi propia vida es la investigación previa. No creo que haya una diferencia. Es bueno, muchos empiezan así, pero no lo sé.

### **¿A qué directores admirás?**

Bueno, en este momento me gusta Emir Kusturica. No tanto *Underground* pero sí sus films anteriores. Mike Leigh me gusta mucho. No se ven películas latinoamericanas. Es muy complicado acceder a films que no sean de Hollywood. Deberíamos colaborar para empujarlos un poco hacia atrás.

### **Tengo la impresión de que Suecia y Argentina son países bastante parecidos, al menos tenemos problemas comunes.**

Sí. Estuve en Estados Unidos hace pocas semanas y conocí gente muy amable pero, para ser sincera, me siento mucho más cerca de casa estando aquí. Deberíamos colaborar, en la Argentina se entienden mucho más los films suecos, se interpretan a distintos niveles, con otra complejidad. ■

Entrevista: Santiago García  
Foto: Santiago García

## Postales marplatenses



1. Noriega, Castagna, Lerer, Santiago García, Jorge García y Lingenti en el Santa Rita

2. Graciela Borges

3. Jacqueline Bisset

4. Peter Fonda

5. Eduardo Milewicz y Kandeyce Jordan

6. Sofía Loren

7. Nicolás Sarquís y Carlos Hugo Christensen

8. Adrián Caetano y Bruno Stagnaro

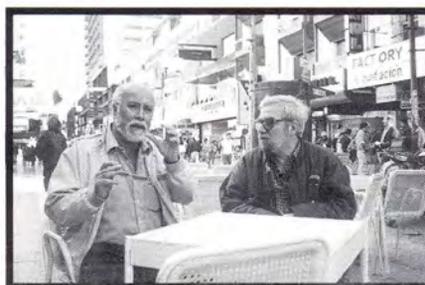
9. Fernando Díaz y Sra. y Germán Palacios

10. Enrique Gabriel, Jorge Jelinek, Lingenti, Mario Levin y Silvana Silvestri

11. Carlos Hugo Christensen y Narciso Ibáñez Menta

12. Chacho Frías y Jorge García de noche

13. Chacho Frías y Jorge García de día



# México nuevo

por Santiago García

Seis películas de los últimos diez años sobre una producción anual que ronda las cuarenta puede parecer a priori un panorama poco abarcador del cine mexicano actual, pero aun así, algunas tendencias se asoman en este ciclo realizado en la Sala Leopoldo Lugones del San Martín.

*Sin remitente* (1994) de Luis Carlos Carrera González fue la primera y quizá la más atractiva del ciclo. Pocos personajes (buenos actores) y una estructura de guión muy fuerte le dan clima a una historia amarga de soledades dentro de la gran ciudad. Un viejo recibe falsas cartas de amor escritas de manera anónima por su joven vecina fotógrafa. A partir de ese momento, sus vidas se entrelazan hasta desembocar en la tragedia. El director de la película se esfuerza por filmar con planos interesantes pero de ese modo solo consigue restarle puntos a una historia que con mayor sobriedad estética hubiera ganado mucho.

Aunque sin duda fue la peor del ciclo, vale la pena detenerse a analizar *Largo camino a Tijuana* (1988) de Luis Estrada. La película no disimula su plagio a *Mad Max*, *Calles de fuego* y otras. Todo parece estar en función de meterse en Hollywood, no solo por la mala imitación de los géneros sino por la falsa modernidad de algunas escenas. Algo así como *El mariachi* en un estilo más grandilocuente. La presencia de Alfonso Arau entre los varios actores conocidos parece confirmar esta teoría. El productor del film es Alfonso Cuarón, director de *Solo con tu pareja*, comedia con ganas de emular a Hollywood. La diferencia entre Arau y Cuarón es que el director de *Como agua para chocolate* vende a Latinoamérica tal como la quieren ver los norteamericanos y cuando filma en Hollywood la abominable *Un paseo por las nubes* sigue haciendo lo mismo. Cuarón, en cambio, buscaba un estilo clásico y al llegar a la industria realizó una película notable como *La princesita*. Que los cineastas deseen entrar en la industria no me parece un pecado, siempre y cuando su deseo sea el de hacer cine y no vender estereotipos racistas y falsos de su propia cultura.

En un lugar opuesto pero con algunos puntos de coincidencia, está *La leyenda de una máscara* (1989) de José Buil, donde a partir de la muerte de un popular luchador se trata de reconstruir su vida. La alegre e irrespetuosa referencia a *El ciudadano* que asoma al principio y durante algunos

momentos del film hace que la película sea tomada a su vez con respeto. Tiene algunas escenas memorables y otras aburridas. El humor absurdo que aparece en algunas situaciones con total naturalidad la transforman en una obra rara y difícil de encasillar, pero mucho más cercana al cine mexicano que las películas buscamedios de Estrada o Arau.

Algo que asomó con mayor o menor timidez en las películas del ciclo fue el machismo mexicano. Resultó bueno entonces volver a ver *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995) de Sabina Berman e Isabelle Tardan (ver EA N° 57), comedia sobre el machismo que me sigue pareciendo lúcida y amarga. Aunque no me termina de convencer el tono elegido por las directoras, no deja de ser un film que evita la simplificación en lo temático.

Las dos últimas películas del ciclo: *Retorno a Aztlán* (1990) de Juan Mora Catlett y *Los confines* (1987) de Mital Valdés, sobre cuentos de Juan Rulfo, parecen ignorar todo lo dicho hasta ahora. *Retorno a Aztlán* cuenta una historia de la época precolombina pero, a pesar del estilo casi antropológico de la película, jamás se vuelve complaciente ni políticamente correcta con lo que cuenta. De hecho, el mayor interés que posee es el de mostrar las formas de dominación de la cultura más poderosa antes de la llegada de los europeos al continente. *Los confines* consigue sus mejores momentos cuando maneja la ambigüedad y los climas mezclando relatos y apoyándose en una tradición literaria.

La sensación que queda es —además de abrir el apetito de ver más films de México y de toda Latinoamérica— que esta cinematografía está por momentos demasiado cerca de Estados Unidos y eso produce cineastas buenos pero también oportunistas y trepadores. Por otro lado, los estrenos en Argentina de *Profundo carmesí* y *El callejón de los milagros* muestran variantes de calidad sin disfraces ni artificios (en esta línea quizás intente estar *Sin remitente*). La visión en el Festival de Mar del Plata de *¿Quién diablos es Juliette?*, dirigida por Carlos Marcovich, el fotógrafo de *El callejón de los milagros*, deja entrever que hay películas mexicanas esperando para ser descubiertas acá, muchísimo más al sur del Río Grande, pero con los ojos por momentos demasiado puestos al norte de él. ■

*Polémica: el número pasado, Tomás Abraham, en su sección El AmanTV, se despachó a gusto contra Buenos Aires viceversa. El ensayista Horacio González se presentó en nuestra redacción como defensor de la película de Alejandro Agresti y presenta su alegato. Tomás está ausente en este número pero no porque esté ofendido sino porque está muy ocupado.*

# Tomás Abraham, maestro discontinuista

por Horacio González

Un tono de ingenuidad destructiva, un aire aniñado para manejar un cazatorpedero nómada, es lo que podría definir los afanes críticos en los que suele embarcarse Tomás Abraham. Claro que podemos coincidir con muchas de sus blasfemias. Y ya sé por qué. Abraham atiende como un médico de cabecera barrial, por turnos circulares y amplios, en donde propina devastaciones a un elenco realmente amplio de materias y sujetos. A las órdenes de los sublimes caprichos de su subjetividad, aniquila de una manera tan diversa y pletórica, que algunas de las rotaciones de su trepanadora nos encuentran en una actitud de franca analogía. ¿Cuántas veces coincidí y aún coincidiré con Tomás? Seguramente lo haré a pesar de que es hora —para mí— de percibir que ninguna posibilidad puede ser más perturbadora, para su prosa *de hacha y tiza* —así la denominé en un elogioso comentario a uno de sus libros—, que sentirse acompañada por señales de coincidencia. Creo que le molesta perder ese lugar inaprehensible, desde el cual desliza sus navajazos con el estilo de un estibador que distribuye tajos con la intrepidez de un adolescente de kermesse.

Ciertamente, entiendo que sus opiniones se dirigen contra toda clase de necios, que en nuestro país nunca están en falta, segregando el vasto sentido común nacional, que sería imperdonable no tomar como legítimo objeto de reprobación y parodia. Me da la impresión —pues no veo por qué no compartir la idea de denostar la superabundancia de frases ventrílocuas— de que el atractivo que puede generar Tomás es su sentido frenético de la acción; no puede detener el traqueteo de la torreta desde donde dispara. Esto da a sus escritos un aire áspero, inconcluso, una brusquedad ocurrente. Y el método del desprecio sistemático en volteretas sucesivas de noventa grados —riesgo conocido y calculado— puede ir capturando jirones de simpatías momentáneas que en su sumatoria resulten contradictorias entre sí. ¡Pero qué puede importarle al gladiador solitario! Tomás no quiere compañía. Ahora me doy cuenta de que era momento de escribir algo sobre esto.

Macedonio Fernández —consta en mi propia experiencia la poca preferencia que el “discontinuista” Abraham tiene por este autor— decía que Buenos Aires precisaba un Bobo, “el Bobo de Buenos Aires”, alguien que explotara una falsa inocencia con la cual describir el absurdo de la realidad bienpensante. ¿Precisa Buenos Aires un réprobo que, con la despreocupada bizarría de un imberbe, emprenda una jornada definitiva y develadora contra el achaque de los mentecatos? Tomás se esmera en ejercer este papel. Objeciones, ninguna. Leo con interés sus denuncias a “las zonceras argentinas”, que desde luego podemos llamar así por su similitud con aquel pragmatismo jauretcheano, desarrollista, sardónico y cachador. Se dirige al lector fingiendo aleccionarlo —“pero no crean que escupen de un modo desagradable...”— un poco a la manera de Laura Ramos en *Buenos Aires me mata*, y secretamente goza de un estilo imprecador, que incautos y equivocados pueden atribuir a una imitación de Adelina de Viola antes que a su veloz manera de escandalizar a los pobres tipos como uno, que aún no arribaron al estadio superior de la crítica: ese exabrupto iluminado, que lanza con tosquedad graciosa y cortada a pico, en una mezcla de guaranguería provocativa y lirismo acongojado para percibir la condición humana. Y todo ello con una voluntad —francamente incesante— de ejercer el menosprecio sin pausa ni entrelíneas. Muchas veces, lleva al lector a reírse con ganas. Otras veces, el tono pendenciero con que vienen marchando sus escritos echa a perder tramos de gran significación en los que vibra una filosofía originalmente cincelada, como en el que describe los cuerpos desnudos con los que termina una obra de teatro, en el mismo artículo de *El Amante* donde lanza sus buscapiés contra *Buenos Aires viceversa*.

Precisamente lo que motiva mi desconcierto —llamémoslo así— es su opinión sobre *Buenos Aires viceversa*. Aquí Tomás ofrece una muestra verdaderamente profunda y completa de no haber entendido casi nada, excepto el oficio de lanzar sus cargas en profundidad, ponzoñosas chuscadas con efecto diferido. Por eso, cada frase me provoca, con cierta tardanza,

una incomodidad que no atino a definir con exactitud. Sé que no se trata del hecho —fácilmente aceptable— de que *Buenos Aires viceversa* tiene muchísimos momentos flojos que pertenecen a la economía interna del film y no al propósito de una inteligencia sutilmente desordenada. Sé también que puede provocar escozor el hecho de que Agresti parece estar dispuesto a representar la comedia del “joven talentoso”, que es cíclicamente proyectada por los aparatos de consagración, tanto oficiales como alternativos. Aunque en este punto Agresti parece decidido a tomar rumbos oficiales, según se desprende de su elogio a Mahárbiz (“yo admiro la tenacidad de Mahárbiz”) que me parece francamente bochornoso. Así que en esta materia me aparto tanto del “faenamamiento” que practica Abraham como de las asombrosas astucias menores del director de *Buenos Aires viceversa*, las cuales no me obligan necesariamente a cambiar mi juicio sobre esta película, que es autónoma de la calamitosa cortesanía política que Agresti se lanzó a cultivar.

Lo que molesta es el arrebatado encarnizado con que Tomás sostiene un aporreo que serviría para destruir cualquier cosa, entre otras, sus propios libros, algunos de los cuales entonces yo mismo me ofrecería para salvar del desastre, dolido por un desperdicio tal. No me molesta, en cambio, su desenfado o su intuición para detectar las agachadas de los personajes públicos de la vida cultural. Aquí lo que le apunto es la necesaria prevención en relación con la necesidad de no homologar las obras que vemos o leemos a las módicas picarescas de ocasión que se creen obligados a ejercer sus autores.

Por eso, creo entenderlo a Tomás, hasta que de repente... se me vuelan las casillas, pues lo veo dispuesto a asumir el inadecuado papel de matasiete de la cultura argentina. Riesgo gratuito, pues bajo esta luz, escritos suyos auténticamente atrevidos, como aquel en el que analiza a Mariano Grondona, y tantos otros, pueden disolverse en la veleidad con la que ahora actúa, forrado de caballerete retozón que juzga la película de Agresti. Tomás quiere que entendamos “el estado de ánimo con que él salió del cine”. Sea. Supongo que en *El Amante* hay una idea de que la crítica se parece al estado de ánimo del crítico al salir de la sala, y no desprecio para nada esa propensión que seguramente ha dado grandes momentos de la crítica. Pero no parece adecuado confundir un estado de ánimo con un estilo de glosa despreciativa que no parece provenir de un método espontáneo, sino de una acrimonia mañosa, preparada de antemano, tanto antes como durante y después de salir del cine.

Pasemos por alto que Agresti no le parece a Tomás igual que su adorado Cassavetes, de cuyo culto es uno de los notorios impulsores en Buenos Aires. Creo que con el método Abraham cualquiera podría destruir, pongamos por caso, a *Torrentes de amor*. Personalmente no me ofrezco para ello porque me falta el furor pubescente necesario para tal empresa, pero hay una diferencia a favor de Cassavetes, y es que no consiguió en la Argentina un cholulismo muy extendido. Pero lo tendrá a poco que Abraham persista en su declarado compromiso en promocionarlo. Paradójica hora en que sin duda su martillo escurridizo deberá golpear sobre sus viejos amores, si acaso triunfaran entre el vulgo (y el vulgo, aquí, es la opinión cultural promedio de Buenos Aires, el intelectual estándar que compone el estereotipo que lo agobia). El glamour aniquilador debe demostrar que no reconoce fronteras.

En cuanto a la película de Agresti —esto creo que Tomás no lo vislumbró— ocurre en el nivel de la alegoría, pero de una alegoría pringada de indolencia, para nada despojada de

simbolismos, como él cree. Incluso puede decirse que algunos de estos redundan o están de más, como la idea de ciudad “linda” que encubre la realidad sucia, o el sobrecargado chaplinismo del niño asesinado. Sin embargo, las alegorías ocurren también en el plano de una lengua coloquial que trata de encontrar —no sé si ese fue el propósito de Agresti— una cierta verdad social muy amarga en las formas de hablar, de comportarse en situaciones que son disparatadas, sin duda, pero de las cuales surgen enlaces con una remota lengua filosófica perdida, la de la filosofía “espontánea” argentina, o porteña, que el cine de Agresti trata de encontrar por encima de las considerables obviedades que también contiene.

Abraham intenta pensar, como tantos otros antes, el denominado “carácter nacional”. Se siente indignado por los lugares comunes de la hagiografía patria y la narración convencional de ciertos sufrimientos que acaban pareciendo impostados. Solo que se equivoca nuestro Maestro Discontinuísta en la manera de proponer otros relatos para la actualidad. Se equivoca al suponer que es ingenuo, facilista o inepto todo aquel que postula elementales continuidades con el Proceso. Es cierto que cuando las percibimos debemos procurar escapar a la indigencia de una visibilidad rutinaria, con la que el buen progresista tranquiliza su conciencia ayudado por la oración matutina de su periodista preferido. Pero se trata de continuidades que en la película de Agresti están tratadas de una manera que es original en su ambigüedad.

Están trabajadas, curiosamente, bajo la lógica de la discontinuidad. Y así, en *Buenos Aires viceversa*, la herencia del Proceso aparece como una continuidad en la discontinuidad. Los arquetipos procesistas reviven en situaciones de irrisoria cotidianidad, lo que los separa de sus ropajes políticos habituales. Y así, reviven como lenguaje, costumbre, modismo intrascendente o chabacano. De ahí el efecto de *terror nuevo* que produce el film, precisamente porque mantiene esa tensión que se le escapó a Tomás, quien no pudo percibir lo que realmente tiene Agresti de “discontinuísta” por haberse, él, Tomás, apresurado a poner en marcha los motores de su máquina demoleadora contra las primeras señales de lo que se le ocurre que sería una versión más del continuismo sentimentaloides nacional.

Un tema mayor, sin duda, es la cuestión de la cultura de los muertos o la relación de la cultura con los muertos, a lo que Tomás alude. Si todas las formas de vida se basan en esa relación, no es motivo para no hacerla motivo del arte. Pero Abraham, en el colmo de su señoritismo paradójico, prefiere que no haya “pretensiones artísticas”. Es como pedirle que escriba libros “malos”, parecidos a las películas comerciales y oportunistas que él elogia, ya en el colmo de su rabieta peregrina. Yo lamento que una destreza para la ironía, en el fondo derivada del viejo oficio vanguardista que Tomás no le permite a Agresti, pierda sus virtudes elucidadoras en nombre de un juego infantil, seudodadaísta, consistente en castigar a las pobres gentes intelectuales que no saben percibir que la cuestión es entender —cito— “el mal cine argentino hecho bastante bien”. Por tratarse de un crítico de televisión que confiesa gustarle el teatro, está bien que puedan perdonársele tantos errores en materia de cine. Reconozco en su beneficio que Abraham tiene la rara cualidad —en sus extraños artículos de *El Amante*, donde reinventa, porque no, la prosa del mal— de que uno se siente aludido *personalmente*, por más lejano que parezca el tema tratado. De ahí que me senté, no sin preocupaciones, no sin cierto gozo, a escribir esta carta. ■

## La excepción a la regla



*No es frecuente en la Argentina que un escritor haga guiones de cine. Y mucho menos que se estrenen en una misma temporada dos películas filmadas a partir de esos trabajos. Guillermo Saccomanno (49 años) es, con mucho gusto, una de las famosas excepciones a la regla. Es el autor de los guiones de Bajo bandera (adaptación de una novela de su propia autoría dirigida por Juan José Jusid) y 24 horas (algo está por explotar), de Luis Barone, joven realizador con el que prepara otra historia que posiblemente se filme el año que viene. Después de trabajar como creativo publicitario y dedicarse a la literatura durante unos cuantos años, admite que le encantaría vivir de lo que produce para el cine.*

### ¿Qué puede darle un escritor al cine?

Puede aportar otra mirada, ayudar a construir bien una trama, darle solidez. De cualquier manera, me parece indiscutible que para contar una buena historia en cine no hace falta un escritor. Yo, como escritor, sé que el del cine es un lenguaje completamente distinto al de la literatura.

### Lo sabés como escritor y como guionista.

Sí, aunque yo no soy un guionista en estado puro. Más bien soy un escritor que hace guiones. En la Argentina no hay guionistas en estado puro.

### ¿Pensás en imágenes cuando escribís literatura?

Sí, a veces un relato surge a partir de una imagen. Y cuando escribo para cine, pienso directamente en imágenes. Aunque en los guiones actuales ya no se marcan puntualmente los planos como se hacía antes, uno debe marcar situaciones que se imagina visualmente. Y después el director decide cómo la filma.

### ¿Hay muchas diferencias entre lo que vos imaginabas cuando escribías los guiones de *Bajo bandera* y *24 horas* y lo que filmaron Jusid y Barone?

Siempre hay diferencias de ese tipo. Uno, simplemente, ofrece el soporte para que un director trabaje.

### Entonces vos no te hacés responsable del resultado final. Es decir, no te hacés cargo de las películas.

El director es el responsable total de una película. El guionista es nada más que el traductor de las ideas y obsesiones de un director.

**Bueno, pero no creo que un director filme cosas que no estén en el guión. Puede haber casos, pero no son los más comunes. Vamos a un ejemplo concreto, a una escena de *Bajo bandera* que a mí no me gustó nada, esa que muestra al pibe que es homosexual bailando**

### arriba mientras muestra el culo.

Yo no me hago cargo. En el guión no decía que el pibe muestra el culo. Ahí es donde está la responsabilidad del director. Cuando vos elegís una puesta en escena, dónde ponés la cámara y cómo mostrás determinada situación, estás mostrando tu visión de la realidad. Son decisiones éticas, porque estás privilegiando una imagen por sobre otras que descartás.

### En este caso, más que dónde poner la cámara, lo que Jusid hizo fue tomar una iniciativa al margen del guión.

Como director, él debe resolver y hacerse responsable.

### Y cuando no les creemos a los personajes del cine argentino, ¿de quién es la responsabilidad?

Mirá, para mí el problema de la narración cinematográfica es fundamental. El cine tiene un lenguaje. No se puede filmar sin haber reflexionado sobre esto. No se puede filmar sin ver cine, sin haber leído a Vertov y a Carrière. Más que un problema de guiones, yo veo que faltan directores que alguna vez hayan reflexionado sobre el arte que los ocupa.

### ¿Esa reflexión sería una solución a los problemas de la mayor parte de las películas que se filman en este país?

Sería una ayuda muy importante. El cine argentino no tiene identidad porque no tiene un lenguaje propio. Por otra parte, el cine es un arte interdisciplinario. Así que un director debe saber de plástica, de fotografía, de música y también de la combinatoria de todas esas expresiones artísticas. Pero la realidad es que los directores argentinos son bastante brutos. Yo no creo que Samuel Fuller haya sido un lector de Joyce. Evidentemente, Fuller ocupa en el mapa intelectual un lugar distinto al de Sartre. Pero muchas de sus películas son memorables. Y creo que la explicación es que el tipo pensó el cine.

### **¿No creés en los directores que se definen como artesanos, que dicen haberse formado trabajando en la industria?**

Creo que en realidad ellos se sienten artistas. Ese es un problema grave. ¡Ojalá fueran buenos artesanos! Por otra parte, en este país no existe una industria cinematográfica. Y hay unas cuantas razones para explicarlo. Primero, la dictadura, que tuvo sus efectos. Fue una época en la que el único cine que se podía hacer en términos industriales era el publicitario. La mayoría de los directores del cine argentino de hoy ha trabajado en publicidad, y eso se nota. Yo creo que un órgano que no se usa se atrofia, y acá los directores pasaron años sin poder filmar otra cosa que comerciales. Por eso, cuando tienen la posibilidad de filmar una película, quieren poner todo, decir todo, como si fuera su testamento cinematográfico. Esto hace que el cine argentino sea muy contenidista, igual que la crítica. Salvo algunas excepciones —*El Amante o La Vereda de Enfrente*—, la crítica argentina es contenidista, cree que el tema de un film es más importante que el lenguaje. Entonces no se evalúa a un director en términos de lenguaje, de búsqueda, no se tiene en cuenta su trayectoria y se toma a la película como un hecho insular vinculado al tema.

### **¿Qué consejo les darías a los directores argentinos?**

No me parecería mal que el cine argentino diera cuenta de la realidad de este país. Porque hoy no lo hace. La literatura nacional ha dado más cuenta de la realidad de este país que el cine argentino. Hoy no se hacen películas como *No habrá más penas ni olvido*, *La Patagonia rebelde* o *Asesinato en el Senado de la Nación*. Tampoco se ha profundizado sobre el tema Malvinas, ni hay un cine que refleje el deterioro del aparato productivo. Me causa gracia que los momentos intimistas del cine argentino transcurran en La Biela. En las películas argentinas, la gente vive en Caballito y se encuentra a tomar café en La Biela. ¡Basta! No se puede seguir haciendo un cine camelerero. La venta de libros como *Pizza con champán* y *Robo para la corona* está indicando que hay un interés por determinadas cuestiones que el cine no logra reflejar. Una película como *Secretos y mentiras* no cuenta nada que no se pueda contar acá. A mí me interesa el cine que cuenta historias que me puedo creer, y al cine argentino no le creo nada porque es de plástico.

### **¿Qué otras películas te parece que pueden tomarse como modelo?**

Me da la impresión de que los directores argentinos están preocupados solamente por encontrar un tema con gancho para el público. Yo opino que deberían pensar en un cine de cámara, menos sinfónico. Hay varios modelos que funcionan, que son para tener en cuenta. El del cine inglés actual, que ha tomado como referencia al neorrealismo italiano, es uno de los más interesantes. El cine de Stephen Frears y, ya lo dije, de Mike Leigh.

Te aclaro que hay un modelo de cine argentino que me interesa. *Boda secreta* (film de Alejandro Agresti que se exhibió en una retrospectiva de la sala Leopoldo Lugones pero nunca fue estrenada comercialmente en la Argentina) es una de las películas más serias y rigurosas que se hicieron sobre los efectos de la dictadura. Igual que *Tiempo de revancha*, de Adolfo Aristarain.

Te puedo nombrar algunas más: *Tute cabrero*, de Juan José Jusid, *El dependiente*, de Leonardo Favio, *Sotto voce*, de Mario Levin, *Después de la tormenta*, de Tristán Bauer, *Patrón*, de Jorge Rocca, *La película del rey*, de Carlos Sorín. Todas estas películas son modelos de producción y hasta

modelos de economía narrativa. Representan el cine que se puede hacer acá.

### **¿Qué posibilidades hay de hacer un cine chico, como el que vos defendés, y generar una industria? Porque esas películas convocan menos gente que *Comodines*.**

*Comodines* vende porque funciona como un largo comercial de televisión, es más de lo mismo que ya te ofrece la tele. Tuvo, por otra parte, una campaña publicitaria gigante apoyándola, el respaldo de una tira exitosa. Pero no se puede asegurar que ese cine que definiendo no tenga buena respuesta del público porque prácticamente no se hace. Y además, siempre tiene que haber un espacio para el cine independiente. El Instituto se debe dedicar a crear ese espacio y a protegerlo.

### **Ese problema posiblemente exceda al Instituto. Tendríamos que hablar de política cultural.**

Es cierto. Pero también creo que los directores son culpables. Deberían tener menos pretensiones y gastar menos plata para filmar. La mayoría de los directores no quieren hacer películas del estilo de las que nombré antes. Y todos se atajan invocando la necesidad de vender entradas para generar una industria. Yo digo que se puede trabajar dentro del aparato de producción intelectual del sistema haciendo cosas malas o haciendo cosas buenas. Ahí está en juego la conciencia de cada uno.

### **¿Cuál es la motivación que te lleva a aceptar las ofertas para escribir guiones?**

Lo interesante de escribir para el cine es que tu escritura pierde todo narcisismo porque vos sabés que escribís un texto que va a ser destruido. Un guión es un texto en tránsito, un texto que muere. Lo que cuenta es la película. Por eso digo que el responsable último de un film es el director. En la literatura es diferente. Un libro puede tener una mala cubierta y un relato interesante. Y lo que cuenta ahí, obviamente, es el contenido. El escritor es siempre responsable de sus vicios y virtudes. El cine es como la historieta. En la historieta, el guionista depende del dibujante. Una vez, durante un reportaje, le dije a Oosterheld que muchas secuencias de una historieta que él había escrito me parecían maravillosas. El dibujante era Hugo Pratt. "No sabés cuántas otras secuencias maravillosas Pratt no pudo resolver gráficamente", me confesó él. Está claro que el guión de Oosterheld, que podía ser excelente, dependía de un dibujante.

### **Yo no estoy tan seguro de que un guión sea nada más que un texto en tránsito. Acepto que un buen guión pueda convertirse en una mala película, pero un mal guión difícilmente se transforme en una buena película.**

Es cierto.

### **Hablaste de modelos para los directores. ¿Vos tenés modelos para escribir guiones?**

Me interesa mucho David Mamet. En otro estilo, me interesa Joe Eszterhas. Hablo de los trabajos que hizo para Paul Verhoeven (*Bajos instintos* y *Showgirls*). Se nota que es alguien que viene de una revista como la *Rolling Stone*. Truffaut y Bergman son excelentes guionistas. Todos estos son tipos que tienen una relación estrecha con la cultura. Bergman puede dirigir una ópera o una obra de teatro. No creo que muchos directores argentinos estén en condiciones de hacerlo. ■

**Entrevista: Alejandro Lingenti**

# Video del Angel



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

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

Entrega a domicilio

## Videoclub Gatopardo

Los clásicos que estás buscando  
encontrálos en Videoclub  
Gatopardo

Piedras 1086  
San Telmo

Tel. 300-5139  
Estac. sin cargo



Traducción del inglés  
Gabriela Ventureira © 815-1415

Las películas que no conseguís



### PICCADILLY VIDEOTECA

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

# AVANT

*Cine desde adentro*

Sábados de 12 a 13 Hs

RADIO ABIERTA

FM 91.1

# PREMIERE

## REVISTA

# HISTORIA

### TREINTA AÑOS REGISTRANDO LA MEMORIA NACIONAL

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

# La Videoteca

Cinéfilos S. R. L.  
Presenta

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

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

## DISPAREN SOBRE EL AMANTE

### Revista *El Amante / Cine*:

Por ser la primera vez que les escribo, comienzo con un simple agradecimiento a su existencia. Hace años que los sigo y desde entonces espero, mes a mes, ver en cualquier kiosco la revista (no la compro en la calle porque hace mucho decidí que recibirla en mi casa era una fiesta necesaria, merecida). Como decía, con cada número es una alegría poder estar de acuerdo con ustedes, disentir, enojarme, divertirme y tenerlos siempre a mano para ir leyendo poco a poco — tiene que durar un mes— hasta quién imprime la revista. También hace mucho tiempo que quería escribir esta carta, pero una cierta pereza natural para sentarme a escribir hacía que las imaginara y allí quedarán (imaginense mi pereza que nunca contesté la encuesta de fin de año por no ir hasta el correo). Pero ahora he instalado el e-mail y aquí estoy sentado frente a la máquina, escribiéndoles. Tengo en mis manos el número 67 de la revista que —como siempre— me hace amarlos cada día más. Pero vaya esta parte de la carta como una especie de respuesta a la nota de Tomás Abraham. Ante el encendido elogio, decidí ir al teatro a ver *Cachetazo de Campo*. Por otra parte, disiento respecto de su crítica a *Buenos Aires viceversa*. Obviamente no cuestiono si le gustó o no, ni tampoco sus críticas a la utilización del tema de los desaparecidos. A mi parecer, este es el punto más flojo de la película pero secundario en relación con el resto. Es cierto que la película es despereja, que algunas situaciones incomodan por lo forzadas, pero es una de las pocas veces que he visto en una película una realidad menos alienada, menos disfrazada de discursos ideológicos discursivos y aburridos. No me importa si imita mal a Cassavetes —con lo que no estoy de acuerdo—, lo que sí me importa es la decisión y la lucidez de mostrar algo más, ese algo que a fuerza de estar tan escondido y disfrazado —en programas como *Pan caliente*, por ejemplo— pareciera existir en otro país. Porque es bien cierto que la gente en la calle no está contenta, pero también lo es el hecho de que situaciones como las que Agresti muestra en su película pasan a nuestro alrededor todos

los días y apenas las vemos, por cansancio, desidia y olvido. Porque nuestro país hace un culto del olvido —seguro que muchos otros también pero yo no vivo en ellos— y este olvido no tiene que ver ya con los desaparecidos sino con el olvido del encuentro, de la compasión. Es en esto que la película de Agresti me parece admirable, porque va más allá de un muestrario de situaciones y anécdotas terribles y busca —a mi parecer— el territorio del encuentro, del encuentro posible y del imposible, pero del encuentro al fin. Como anécdota para terminar con el tema, cuando salí del cine con mi pareja, pasamos junto a un bar de avenida Cabildo y la sensación fue la de ver una secuencia de la película que acabábamos de ver, fue un momento revelador de tantas cosas que pasamos sin ver; luego vimos la otra cara —la misma, al fin— en un restaurante mexicano de la zona, con un absurdo conjunto de mariachis en un lugar muy pequeño, muy típico, pero ensordecedor, que duró más o menos media hora; mientras tanto no pudimos hablar ni tan siquiera comunicarnos con la mirada otra cosa que no fuera que en cualquier momento nos comenzaba a doler la cabeza. Por último, y esto va como pedido, ruego o como quieran interpretarlo, lamento, resiento y extraño la ausencia de una sección —aunque sea corta!— de cine argentino. Debo decirles que soy un amante del cine argentino y que sé que, en general, a ustedes no les gusta. Creo que se han hecho pocas películas que valga la pena recordar en los últimos años (fuera de *Gatica*, *Un lugar en el mundo* y *Buenos Aires viceversa*). Me reconozco amante del viejo cine argentino —con el adjetivo adelante para remarcar la nostalgia— y que mi amor no va más allá de la década del 50. Después solo existen Favio y Aristarain (afirmación soberbia y rebatible). Claro que mi amor no es ni indiscriminado ni incondicional. Mi preferencia se dirige hacia los grandes cómicos de los 40, a las comedias de Schlieper y a los melodramas (*Esposa último modelo* y *Camino del infierno* en el tope de la lista). Bueno, en realidad podría seguir escribiendo hasta el cansancio respecto a este tema y simplemente les reitero mi pedido casi suplicante. Un último comentario, me encantan las notas de Quintín y Flavia recorriendo festivales, absolutamente geniales; y excelente la entrevista a Garci. Grandes saludos, felicitaciones y demás.

Patricio O'Dwyer  
Buenos Aires

...elegir una carrera es muy importante, pero dónde estudiarla es fundamental...

## CARRERA de DIRECCION de CINE y TELEVISION - Título Oficial -

### Abierta la inscripción al ciclo 1998

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 filmico 16-35 mm.



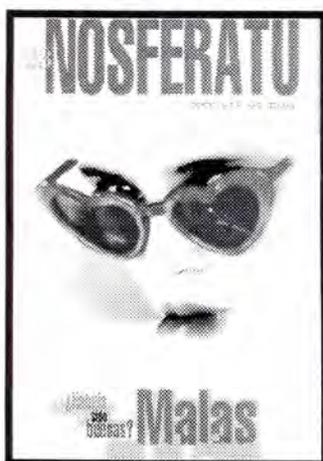
CENTRO  
DE INVESTIGACION  
CINEMATOGRAFICA

Instituto Incorporado a la  
Enseñanza Oficial A-1178

- Miembro titular de la Federación de Escuelas de Imagen y Sonido de América Latina (F.E.I.S.A.L.)
- Premiada en forma consecutiva años 1996 y 1997 Mejor Escuela de Cine "Lauros Sin Cortes"
- Premiada por el Inst. Nac. de Cine para la filmación del backstage "12º Festival Internacional de Cine"

Informes e inscripción 16 a 21 hs.

**B. Matienzo 2571 (alt. Cabildo 300)**  
**553-5120 / 553-2775**



**NOSFERATU Nº 23  
MALAS EN EL CINE**

**Donostia Kultura,  
San Sebastián,  
enero de 1997, 102 pp.**

*Nosferatu* se acomoda la capa y se viste de fiesta. Como corresponde a personaje tan perverso, la fiesta en cuestión no puede dejar de ser *non sancta*, y el número 23 de la revista que esporádicamente arriba a nuestras sureñas latitudes está dedicado a esas mujeres que en el cine han dejado huella visible y audible de su alevosía.

“¿Habéis sido buenas?”, interroga el interpelativo subtítulo del volumen que festeja a las malvadas, en un espectro tan amplio que va desde las verdaderas y terroríficas villanas hasta las chicas malas con posibilidades de redención. Por cierto que no lo han sido: y es de historias de malas mujeres con las que se anima la revista, de corte llamativamente irregular (como suele ocurrir con las entregas simples de esta publicación) aunque apta para algunos encuentros inesperados y felices.

A diferencia de lo que ocurre con los números anteriores de *Nosferatu* —al menos con los que conocemos en Buenos Aires, que no son todos los publicados: entre ellos nos falta uno, del que poseemos muy buenas referencias, dedicado a los actores de

reparto—, esta entrega dedicada a las Malas (así con mayúscula) no posee un segmento informativo considerable, ni ahonda en lo biblio-filmográfico de modo sistemático. Sus páginas consisten en una secuencia algo errática, donde cada uno de los colaboradores tomó a las Malas como excusa para desarrollar alguna idea asociada a sus deseos y sus fobias, para desplegar la memoria cinéfila en clave autobiográfica, o para ensayar sobre temas asociados. El conjunto es más un amontonamiento gozoso que un estudio sistemático: cada una de las notas parece partir de cero y llegar a término por sí misma, sin contribuir a conjunto alguno más allá de la sólida encuadernación que ostenta el volumen. Creemos haberlo escrito en otra oportunidad, pero también vale para esta *Nosferatu 23*: aquí el todo es algo menos que la suma de las partes. Acaso sea porque algunas, simplemente, restan consistencia a la propuesta general.

El mismo comienzo de la revista, a cargo del prestigioso y siempre dispuesto Fernando Savater —hombre de pluma fácil—, titulado “El rapto de la bestia” ya es un enigma, una inesperada cifra rúnica en la apertura de la fiesta, lo que la hace más misteriosa. El bueno de Savater acude al mito de King Kong, y a partir de la verdad irrefutable de que la bella Fay Wray le fue nefasta al simio venerable, arguye una serie de consideraciones sobre lo dañina que fue para la Bestia. Obviamente, salteando el hecho de que la pobre Fay fue siempre —en ese como en todos los films donde asomó acechada y deseable, siempre pronta al grito en sobreagudo ante la amenaza de monstruos y villanos— un pan de Dios, o un bomboncito. Lo propuesto por Savater no es desdeñable, pero la sospecha comienza a asentarse: ¿no se tratará de otro tema?

Algo similar ocurre en el prolongado ensayo de Angel Sala: “La máquina, eterno

femenino”, sobre la tecnología y sus tentáculos sobre los sujetos de ficción en la pantalla. Más allá de las analogías sobre la relación dominador/dominado, la humanización de la máquina y la problemática de la femineidad, el título promete algo que el texto no da, haciendo alusión a un conjunto de cuestiones dispersas que no llegan a articular un tema concreto. En un plano más académico, María Jesús Piqueras intenta en “Las fatales modernas” —el ensayo más documentado de la revista— ligar a las *vamps* con las vanguardias. Audacia en la propuesta, con un éxito a medias; analizando *Thais*, de Bragaglia, *L'inhumaine*, de L'Herbier, y *Metrópolis*, de Lang, conecta sus figuras femeninas con la tradición decimonónica de la mujer fatídica. Algunos forzamientos en una interpretación que parece próxima a la propuesta por los estudios de género no llegan a disminuir un esfuerzo serio, que convoca al menos a la discusión. Un momento reflexivo en el medio de la fiesta. Y aunque no es la única dama en la revista, la restante (Elena Hevia) se suma a la algarabía general con un artículo sobre Lana Turner cuyo título no precisa comentario y da idea exacta de la calidad del humor de su contenido: “El colchón de Lana”.

El tono general de esta *Nosferatu* responde al del enfoque desafortunadamente cinéfilo, en variante celebratoria. La galería de malvadas o damas de efecto fatal sobre el género masculino se despliega, una a una: Greta Garbo, Marlene Dietrich, Joan Collins, Bette Davis, Joan Crawford, Jeanne Moreau, Barbara Steele (junto a la citada Lana en su colchón) poseen respectivos artículos, que por lo general son algo decepcionantes en su tono entre chacotón y elegíaco. Juegos de palabras a lo sub-Cabrera Infante o intrincados chascarrillos ibéricos suelen tapizar unos cuantos artículos de esa serie dedicada a glorificar o cantarles a las

Malas individuales. En comparación, el número toma mayor consistencia cuando algunos colaboradores enfocan algún eje temático y no centrado en una personalidad: en ese sentido, los ensayos de Quim Casas sobre las chicas Bond, de Antonio Weinrichter sobre la mujer en el cine negro o el balance de las malas fin de siglo hecho por Jordi Costa, se encuentran entre los tramos más afortunados de este Nº 23. *Malas en el cine* es también un volumen de extremada amplitud en sus objetos e intereses. Si en forma excepcionalmente subjetiva Jordi Costa y Josean Muñoz se ocupan —en algo desconcertantes aunque no desatendibles ensayos— de las malvadas en Disney: brujas y arpias de prolongado conocimiento por generaciones enteras de infantes estremecidos, Toni Partearroyo se ocupa en el extenso ensayo final de su contrapartida. En su “Historia natural de las Vixens”, Partearroyo da lugar a la sección *hard* de *Nosferatu*, un costado *voyeur* que hasta hoy desconocíamos del escuálido personaje. Pasando revista a la inverosímil producción de Russ Meyer y sus *nudies* de los 60 y 70, la fiesta culmina con una incursión en un despliegue icónico que hace aconsejable la conservación del volumen en lugar fresco y seco, y fuera del alcance de los niños. Las imágenes de las perturbadoras heroínas de Meyer (especialmente la temible Francesca “Kitten” Natividad) acechan en las páginas finales de esta *Nosferatu* iniciada con Kong, Fay y el padecimiento de aquel amor tan cortés como imposible. Como contestación definitiva a eso de que las mujeres son todas iguales, la revista aporta una variedad de especímenes irrefutable, y de paso abona el otro viejo mito: que las chicas malas —en el cine o en algunas otras situaciones de donde se pueda desprender una historia— son infinitamente más interesantes que las buenas. ■

**Eduardo A. Russo**

REPASO

**El mundo perdido: Jurassic Park** (*The Lost World, Jurassic Park*), dirigida por Steven Spielberg. (AVH) Steven Spielberg no pudo resistir la tentación de hacer una secuela de *Jurassic Park*. El resultado es un producto efectivo pero alejado de la original y de las otras películas del director. Los dinosaurios son cada vez más creíbles e impresionantes. En la tercera parte nos comen a todos. Comentario en EA Nº 64.

**El largo beso del adiós** (*The Long Kiss Good Night*), dirigida por Renny Harlin. (Gativideo) Renny Harlin estuvo casado hasta hace muy poco con Geena Davis. El resultado artístico de ese matrimonio fueron dos películas: *La pirata*, donde con su inmenso carisma Geena Davis jugaba a los piratas y Harlin hacía gala de su habitual sadismo. La otra es *El largo beso del adiós*, donde Geena Davis con su habitual carisma juega a la asesina del gobierno con amnesia y Harlin hace gala de su habitual sadismo. Se divorciaron, así que ahora usted decide a cuál de los dos va a seguirle la carrera. Comentario en EA Nº 65.

**Con Air-Riesgo en el aire** (*Con Air*), dirigida por Simon West. (Gativideo) El afiche de *Con Air* muestra a sus protagonistas con un fondo de fuego. Para las mismas fechas se estrenaron *Comodines* y *El negociador* con el mismo tipo de póster. A su vez, los tres parecen sacados de *Duro de matar, la venganza*. Es cierto que el cine ha repetido fórmulas hasta el cansancio pero son maestros de la originalidad al lado de los que arman las campañas publicitarias. De todas

maneras, si usted ve una caja como la de *Con Air*, no la alquile por las dudas. Comentario en contra en EA Nº 64.

**El fuego y la sombra** (*Total Eclipse*), dirigida por Agnieszka Holland. (Gativideo) No nos parece mal que existan films como *La jaula de las locas*, pero basarse en la vida de Rimbaud y Verlaine para hacerlo es un poco demasiado. Peor aun, la película los convierte en una pareja de homosexuales ingleses, y esto último, por cierto, no les sienta nada bien. Comentario en contra en EA Nº 67.

**Poder absoluto** (*Absolute Power*), dirigida por Clint Eastwood. (LK-Tel) Dicen que la última película de Eastwood está siendo destrozada por la crítica de su país. Le objetan que es muy lenta. En el supuesto thriller que es *Poder absoluto*, el clímax está al principio. Me pregunto si eso también habrá provocado el odio de los críticos norteamericanos. Lo que sí es seguro es que Eastwood se ha ido separando tranquilamente de las fórmulas y se ha volcado a su habitual estilo clásico pero con total originalidad. La película, además, cuenta con uno de los mejores elencos del año. Comentario a favor en EA Nº 64.

**Profundo carmesí**, dirigida por Arturo Ripstein. (Transeuropa) Una de las mejores películas del año, un melodrama sangriento en estado puro y una lección de cine. Las criaturas de Ripstein y Garciadiego son horribles y queribles y matan por amor y por pasión. *Profundo carmesí* es un ejemplo de narración en estado puro y uno de esos films donde los responsables pusieron las

entrañas y el corazón al servicio de la historia. Dossier y entrevista a Ripstein en EA Nº 58 y comentario en EA Nº 65.

**Sapucay, mi pueblo**, dirigida por Fernando Siro. (Córdoba Films) Eramos pocos y volvió a filmar Fernando Siro y con Luis Landriscina como protagonista. Está claro que el clan Mahárbiz no es el clan Sinatra. Película mala que atrasa entre veinte y cuatrocientos años. Las instituciones a salvo, el mundo del cine pelagra con esta clase de engendros. Comentario en contra en EA Nº 68.

**Star Wars: Especial Edition**, dirigidas por George Lucas, Irvin Kershner y Richard Marquand. (Gativideo) Llega finalmente a video... perdón, nuevamente a video. No, vamos de nuevo. La trilogía de *La guerra de las galaxias: Edición especial* se editó en video. Pero no importa, porque de todas maneras no la pueden alquilar, solo la pueden comprar. Y todas juntas o nada. Mientras George Lucas sigue filmando la nueva entrega de las secuelas que son la primera trilogía de las nueve películas que conforman *La guerra de las galaxias*, usted puede decidir si va a colaborar con el presupuesto del imperio Lucas o, por mucho menos dinero, va a comprar el número de *El Amante* donde aparece un extenso (y serio) dossier sobre el tema. El dossier con nota a favor, en contra y nueve hipótesis sobre la saga en EA Nº 61, más un extra en el Nº 63. Que *El Amante* los acompañe. ■

LAS BUENAS, LAS MALAS Y LAS FEAS

			GN	GJC	JG	SG
El fuego y la sombra	A. Holland	Gativideo				1
El imperio contrataca	I. Kershner	Gativideo	6	7		10
El largo beso del adiós	R. Harlin	Gativideo				7
El negociador	T. Carter	LK-Tel				4
El regreso del Jedi	R. Marquand	Gativideo		8		10
ET (nueva versión)	S. Spielberg	AVH	8	7	6	10
El mundo perdido: Jurassic Park	S. Spielberg	AVH	6	5		7
La aventura	M. Antonioni	Yesterday	9	9	9	9
La guerra de las galaxias	G. Lucas	Gativideo	5	6		10
La vida según Muriel	E. Milewicz	AVH		6	5	6
Poder absoluto	C. Eastwood	LK-Tel	8	8	6	9
Profundo carmesí	A. Ripstein	Transeuropa	10	9	9	9
Riesgo en el aire (Con Air)	S. West	Gativideo				3
Sapucay, mi pueblo	F. Siro	Córdoba Films	1	1		
Historia inmortal	O. Welles	Yesterday		8	9	
El testamento de Orfeo	J. Cocteau	Yesterday		6	4	

por Jorge García

**La toma del poder por Luis XIV** (*La prise du pouvoir par Louis XIV*), 1966, dirigida por Roberto Rossellini, con Jean-Marie Patte y Raymond Jourdan.

Los trabajos realizados por Roberto Rossellini para la televisión en la última etapa de su carrera han sido motivo de largas polémicas, ya que para algunos es la consumación de su genio y para otros un embole. Creo que la exhibición de esta película, uno de los títulos más famosos del director en aquel terreno, será una buena ocasión para despejar dudas y valorarlas en su verdadera dimensión.

**TV5 Internacional, 15/12, 21.30 hs.; 16/12, 15.30 hs.; 17/12, 0.30 hs.**

**Mary Reilly**, 1996, dirigida por Stephen Frears, con Julia Roberts y John Malkovich.

Las virtudes y limitaciones del inglés Stephen Frears se manifiestan en esta curiosa versión de la historia del Dr. Jekyll y Mr. Hyde contada desde el punto de vista de la criada de la mansión. Su competencia artesanal se ve en la lograda atmósfera opresiva que logra a partir de la utilización de la iluminación y de los decorados, pero el romanticismo latente en el relato se diluye en una puesta en escena cerebral y de marcada frialdad.

**HBO, varias emisiones.**

**Más allá de la gloria** (*The Big Red One*), 1980, dirigida por Samuel Fuller, con Lee Marvin y Robert Carradine.

La reciente muerte de Samuel Fuller significó la desaparición de uno de los últimos exponentes de la época de oro del cine norteamericano. Este film de rasgos autobiográficos y construido a partir de sus experiencias como soldado, es uno de sus títulos más importantes y muestra las

características esenciales del estilo inimitable del realizador. **Cinemax, 1/12, 12 hs.; 13/12, 8.15 hs.**

**El fugitivo Josey Wales** (*The Outlaw Josey Wales*), 1976, dirigida por Clint Eastwood, con Clint Eastwood y Sondra Locke.

No hay duda de que Clint Eastwood es uno de los últimos narradores clásicos que quedan dentro del cine norteamericano. Este western sobre la venganza que un granjero decide tomar contra los asesinos de su familia es una saga entre épica e intimista en la que no faltan elementos de humor. Si bien se detectan influencias de Anthony Mann y Sergio Leone, también ya se manifiestan varios de los rasgos personales del realizador.

**Cinemax, 16/12, 23 hs.; 20/12, 2.45 hs.; 21/12, 16.15 hs.; 24/12, 21 hs.; 29/12, 17.15 hs.**

**Al filo de la noche** (*Sorry, Wrong Number*), 1948, dirigida por Anatole Litvak, con Barbara Stanwyck y Burt Lancaster.

A pesar de haber realizado varias películas interesantes, Anatole Litvak no goza de consenso entre la crítica. Esta adaptación de la obra radial de Lucille Fletcher, sobre una mujer inválida que intercepta un llamado telefónico en el que se anuncia un asesinato y sus imprevisibles consecuencias, es una buena muestra de la elegancia de su estilo narrativo. **VCC 31, 4/12, 22 hs.**

**El eclipse** (*L'eclisse*), 1962, dirigida por Michelangelo Antonioni, con Alain Delon y Mónica Vitti.

Para bien o para mal, Michelangelo Antonioni ha ejercido una notable influencia en el cine contemporáneo. *El eclipse*, tercera película de su saga sobre la incomunicación de la burguesía, acentúa hasta

el paroxismo los rasgos estilísticos de su filmografía, esto es: utilización de largos planos secuencia, prolongados tiempos muertos y un abuso de simbolismos visuales. Tómelo o déjelo. **VCC 31, 1/12, 14 y 21 hs.; 21/12, 4 hs.**

**La cosa** (*The Thing*), 1982, dirigida por John Carpenter, con Kurt Russell y Richard Dysart.

Debo decir que de ningún modo soy un admirador incondicional de la obra de John Carpenter. Sin embargo, esta remake del clásico de los cincuenta, no demasiado valorada por sus propios seguidores, es un film truculento y de un nihilismo feroz, no apto para estómagos delicados y al que considero una de sus mejores películas. **Cinecanal, 30/12, 23.35 hs.**

**Adiós a la inocencia** (*Racing with de Moon*), 1984, dirigida por Richard Benjamin, con Sean Penn y Elizabeth McGovern.

Si algún registro de la obra de Richard Benjamin como director quedará en la memoria de los cinéfilos, será exclusivamente por esta película. Comedia nostálgica ambientada en un pequeño pueblo americano en los años de la Segunda Guerra, tiene un tono agríndice bastante logrado. Un film pequeño pero agradable de ver. **Space, 9/12, 18.30 hs.; 10/12, 11.30 hs.; CV 30, 4/12, 1.15 y 8 hs.**

**Amantes a la italiana** (*Avanti!*), 1972, dirigida por Billy Wilder, con Jack Lemmon y Juliet Mills.

Aun reconociendo sus destacados aportes en otros géneros, no caben dudas de que Billy Wilder es uno de los grandes maestros de la comedia norteamericana. La brillantez y el ingenio de los diálogos, su

ácida y corrosiva visión de las relaciones humanas y también el cinismo y la acentuada misoginia de la última etapa de su carrera aparecen en este excelente film. Una de las grandes contribuciones del director al género. **Space, 14/12, 16.30 hs.; 15/12, 9.30 hs.**

**Parrish**, 1961, dirigida por Delmer Daves, con Troy Donahue y Claudette Colbert.

Alguna vez dije que si bien Delmer Daves era (relativamente) reconocido por sus westerns, no encontraba el mismo eco por sus poco vistos y valiosos melodramas. La exhibición de *Parrish*, uno de sus aportes al género, será una buena oportunidad para establecer si aquella apreciación tenía fundamento. **Space, 21/12, 6.30 hs.**

**Europa**, 1991, dirigida por Lars von Trier, con Jean-Marc Barr y Barbara Sukowa.

El danés Lars von Trier ha logrado desatar numerosas polémicas con cada una de sus películas, lo cual no es poco mérito en los tiempos cinematográficos que corren. Este extraño relato, una mezcla de los primeros films de Fritz Lang con los opresivos climas de Kafka, con una narración en off de Max von Sydow que acentúa los rasgos hipnóticos del relato —para decirlo de una vez—, me parece mucho más interesante que la hipervalorada *Contra viento y marea*. **CV SAT, 11/12, 0.15 hs.**

**Festín desnudo** (*Naked Lunch*), 1991, dirigida por David Cronenberg, con Peter Weller y Judy Davis.

Más allá de los altibajos de su obra, es indiscutible que el canadiense David Cronenberg es uno de los escasos directores en actividad con un universo personal. *Festín desnudo*, sobre la novela de William

## DE LA ANIMACION AL EROTISMO

El caso del polaco Walerian Borowczyk es uno de los más curiosos de la historia del cine. Tras una breve carrera como realizador de pósters para films polacos, se unió en 1957 a su compatriota Jan Lenica, con quien realizó varios cortos de animación. A pesar de ser ambos considerados dos de los maestros del cine animado contemporáneo, sus divergencias estilísticas los llevaron a separarse. Borowczyk se radicó entonces en Francia, donde siguió trabajando durante varios años en aquel género, en el que se pudo apreciar su corrosiva y feroz visión de la sociedad actual (en Buenos Aires hubo alguna oportunidad de ver sus trabajos, así como los de Lenica). En 1968 empezó a trabajar en el largometraje argumental, siendo sus

primeras obras casi experimentales, claramente influidas por el surrealismo y con una intensa carga erótica. Lamentablemente, con el paso de los años, el cine de Walerian Borowczyk fue derivando a un estilo porno *soft*, de rasgos lindantes con el sensacionalismo más procaz (de hecho realizó una película de la serie *Emmanuelle* en 1987). En el pequeño ciclo que el canal 5 de Cablevisión le dedicará a Borowczyk en tres jueves de diciembre a las 22 (con repetición en la madrugada de los viernes) afortunadamente se exhibirán sus dos primeros largometrajes, que fueron estrenados en Buenos Aires hace muchos años, en la época en que en nuestro país existían salas de arte y ensayo. El jueves 4 veremos *Goto, la isla del amor* (1968), su por momentos desconcertante primer film, en el que se aprecian ecos de su

trabajo en el cine de animación y que es una obra con momentos de deslumbrante belleza. El 11 irá *Blanche* (1971), su segunda película, ambientada en la Edad Media, en la que el director ratifica su poderoso estilo visual en un relato cargado de sensualidad al que le insufla un insospechado aliento trágico. Finalmente, el jueves 18 se exhibirá *Ceremonia de amor* (1987), hasta ahora su última película, basada en un relato de André Pieyre de Mandiargues y que según algunas referencias parece estar incluido en la lista de sus trabajos menos felices, aunque habrá que verlo y evaluarlo. De todas maneras, la posibilidad de acceder a los dos primeros films de Walerian Borowczyk es una oportunidad que ningún cinéfilo debe dejar pasar. ■

Jorge García

Burroughs, un relato alucinante con una extraordinaria partitura musical de Howard Shore, es uno de sus films más cerrados y enigmáticos. Para no dejar pasar.  
CV SAT, 14/12, 23.40 hs.

**Muriel**, 1963, dirigida por Alain Resnais, con Delphine Seyrig y Jean-Pierre Kérien.

Alain Resnais es considerado por algunos sectores de la crítica como uno de los grandes innovadores del lenguaje cinematográfico. *Muriel* es un relato en el que aparecen las constantes temáticas y estilísticas del director: el peso del pasado y la memoria expresado por medio de un montaje fragmentado —la película debe tener más de mil planos— hasta la exasperación. De la relación que se tenga con

el cine del director dependerá que el resultado sea el disfrute o la irritación.  
CV 5, 8/12, 22 hs.; 9/12, 3.30 hs.

**Hombres (Männer...)**, 1985, dirigida por Doris Dörrie, con Heiner Lauterbach y Ulrike Kriener.

La alemana Doris Dörrie se ha caracterizado por su análisis de la relación de pareja desde una perspectiva femenina. En esta aguda sátira, la directora invierte varios tópicos de la comedia romántica y el resultado es un film ingenioso en el que se diseccionan con lucidez aspectos de la vida cotidiana.  
CV 5, 8/12, 22 hs.; 9/12, 3.30 hs.

**Todos los demás se llaman Alí (Angst essen Seele auf)**, 1974, dirigida por Rainer W.

Fassbinder, con Brigitte Mira y El Hedi Ben Salem.

Cada revisión que se hace en Buenos Aires de la filmografía de R. W. Fassbinder revela a un director cuya obra crece en consistencia a medida que pasa el tiempo. Este film, aquí conocido como *La angustia corroe el alma*, narra la relación entre una sexagenaria y un joven inmigrante marroquí, en clave de melodrama (la película es una remake de *Lo que el cielo nos da* de Douglas Sirk), y es a la vez una lúcida mirada sobre la sociedad alemana de la época.  
CV 5, 20/12, 22 hs.; 21/12, 3.20 hs.

**La jauría humana (The Chase)**, 1966, dirigida por Arthur Penn, con Robert Redford y Marlon Brando.

La obra de Arthur Penn no es demasiado fácil de clasificar, pero mucho me temo que en el caso de este film el tiempo le haya pasado por encima y no para bien. Con guión de Lillian Hellmann, la película narra la psicosis que se produce en un pequeño pueblo texano ante la fuga de un preso. El extraordinario *cast* de actores secundarios —que no los principales— puede ayudar.  
CV 5, 22/12, 11 y 16 hs.

**Rosa Luxemburgo (Rosa Luxemburg)**, 1986, dirigida por Margarethe von Trotta, con Barbara Sukowa y Daniel Olbrychski.

Rosa Luxemburgo, asesinada en 1919, fue una enorme figura humana y política de la historia alemana. Esta aproximación de Margarethe von Trotta a su biografía no alcanza a transmitir el espesor de la protagonista y en ocasiones se queda en la ilustración superficial. Sin embargo, la conmovedora interpretación de Barbara Sukowa logra insuflarle a la película una potencia y vitalidad que desde la puesta en escena no siempre aparece.  
CV 5, 30/12, 22 hs.; 31/12, 2.55 hs.

**Ningún hombre me pertenece (No Man of Her Own)**, 1932, dirigida por Wesley Ruggles, con Clark Gable y Carole Lombard.

Si bien la carrera de Wesley Ruggles no alcanza picos de interés elevado, su obra puede colocarse sin dificultades junto a la de muchos artesanos del cine norteamericano que lograron entretener a varias generaciones. Esta divertida comedia protagonizada por Gable y Lombard antes de su casamiento es una prueba de lo antedicho.  
CV 5, 30/12, 1.30 y 8 hs. ■

Jorge García

Anuncie en el Amante ☎ 322-7518

## POWELL, MIZOGUCHI Y LOS OTROS EN FILM & ARTS

Desde su aparición en el cable hace algo más de un año, el canal Film & Arts se ha transformado en un referente ineludible para todos los amantes del cine. Mes a mes, se proyectan allí películas (documentales, argumentales o hechas para la televisión) que en muchos casos son absolutamente inéditas en nuestro país o en otros se trata de films que hace mucho tiempo que no se ven, lo que convierte su exhibición en un auténtico acontecimiento. Muchos fueron los títulos valiosos que se vieron a lo largo del año (de los que he tratado de ir dando cuenta en esta sección), pero como la programación de diciembre excede ampliamente las recomendaciones puntuales y aparece como un verdadero festival cinéfilo, trataré de reseñar en este recuadro los títulos más destacados. Es indudable que si uno recorre los nombres más importantes de la historia del cine inglés, uno de los más atrayentes y menos reconocidos por la crítica, salvo excepciones, es el de Michael Powell. Nacido en 1905 y conectado tempranamente con el cine —en el período mudo trabajó como actor en algunas producciones en los Estados Unidos—, retornó luego a Inglaterra, donde fue asistente de Hitchcock en un par de películas. Su carrera como director comenzó en 1931 y sus primeros títulos importantes aparecieron al final de esa década. Pero el hecho que provocaría un vuelco sustancial en su carrera fue el encuentro con Emeric Pressburger —un guionista húngaro exiliado que trabajaba en la *troupe* de Alexander Korda—, con quien en 1942 fundó la productora The Archers, hasta su separación en 1956. Fue en ese período que la dupla realizó sus trabajos más importantes, en los que se destacan una visión del mundo impregnada de un inexorable fatalismo y un poderoso estilo visual ajeno a las convenciones del naturalismo, en el que la

utilización del color adquiere una dimensión fundamental (sobre las características de la puesta en escena de Powell, ver nota de Sergio Eisen en *El Amante* N° 43). Film & Arts proyectará en diciembre siete películas de Michael Powell, cinco de ellas hechas en colaboración con Pressburger, algo que no creo que haya ocurrido nunca en Buenos Aires. Los films a exhibirse serán, en orden cronológico de realización, los siguientes: *Paralelo 49* (1939), un film de encargo rodado en medio de la Segunda Guerra Mundial, que le valió a Pressburger un Oscar al mejor guión y que, gracias a la potente caracterización de los personajes y su vigorosa narración, trasciende ampliamente su intención original de película de propaganda. (6/12, 22.30 hs.; 7/12, 6.30 y 14.30 hs.; 23/12, 21.30 hs.; 24/12, 5, 12 y 13.30 hs.)

Debo decir que *La vida y la muerte del coronel Blimp* (1943), un auténtico film de culto para muchos, me produjo cierta decepción cuando lo vi. Más allá de su compleja estructura narrativa (afectada por algunos cortes infligidos a la copia) y de algunas secuencias excelentes, el film no logra desprenderse de un molesto didactismo que aflora en varios momentos. (9/12, 1.30, 9.30 y 17.30 hs.) En cuanto a *Narciso negro* (1946), no sólo estamos ante la que tal vez sea la obra maestra de Powell y Pressburger sino también ante una de las grandes películas de la historia del cine. Film inclasificable, narra el viaje de un grupo de monjas a una remota región del Himalaya para instalar un convento y los cambios emocionales que les provocará esa situación. Con una deslumbrante iluminación en color de Jack Cardiff, la película es una obra de impactante belleza visual, ambigua y sinuosa, y de una complejidad inagotable. (20/12, 22 hs.; 21/12, 6 y 14 hs.) Tal vez *Las zapatillas rojas* (1948), una insólita adaptación del cuento de Hans Christian Andersen, sea la obra más popular de Powell. Ambientada en el mundo del

ballet, es una estremecedora sinfonía de música y color cuyas trágicas implicaciones exceden al material original y constituye otra de las obras fundamentales del dúo. (25/12, 20 hs.; 26/12, 4 y 12 hs.)

*La pimpinela escarlata* (1950) fue originalmente planeada como un musical, pero en la versión definitiva desaparecieron todos los números. El resultado es una película menor, con problemas de ritmo y en la que por momentos aflora un cáustico humor. (24/12, 0, 8 y 16 hs.) Ya separado de Pressburger, Powell dirigirá *I'll Meet by Moonlight* (1957), un film que no he visto y que narra un episodio de la Segunda Guerra en el que un grupo de oficiales ingleses rapta a un general nazi en su propio campamento. (2/12, 22.30 hs.; 3/12, 6.30 y 14.30 hs.; 13/12, 22 hs.; 14/12, 6 y 14 hs.) El canto de cisne de Michael Powell como director (después de este no realizó ningún título recordable) fue *Peeping Tom* (1960), película que, tras su aparente estructura de film de terror con elementos psicológicos, esconde una profunda reflexión sobre el voyeurismo e incluso sobre la relación del espectador con el cine. Otro auténtico film maldito, tardíamente valorado, que es un adecuado colofón para este ciclo. (24/12, 20 hs.; 25/12, 4 y 12 hs.)

Del fallecido guionista y director inglés Dennis Potter (su guión más conocido es el de *Pennies from Heaven*, el film de Herbert Ross no estrenado en nuestro país, una negra visión en clave de musical de los Estados Unidos durante la Depresión) podrán verse dos series hechas para la televisión. *Karaoke* (en cuatro capítulos) es un relato en el que un escritor será acosado por los personajes que crea y que, según quienes la vieron, es de gran interés. *Lázaro congelado* (también en cuatro partes) retoma el mismo personaje después de haber permanecido en estado de hibernación durante 400 años (para esta serie se ruega consultar horarios, ya que va en numerosas emisiones).

Como cierre del año, Film & Arts eligió un festival de cine japonés en el que se exhibirán dos films de Akira Kurosawa, un documental sobre el mismo director y una película de nada menos que Kenji Mizoguchi. Así es que el **31 de diciembre a las 20** (también se exhibe el 10 a las 20 y el 11 a las 4 y 12) se verá A. K., el documental que el gran realizador del género, Chris Marker, dedicó a Akira Kurosawa y que ya fue recomendado en esta sección. **A las 21.30** irá *Rashomon* (1950), un relato en el que cuatro personajes exponen su versión del mismo hecho y que es uno de los grandes films de Kurosawa. A continuación, **a las 23.05**, se exhibirá *Ugetsu* (1953), de Kenji Mizoguchi, un realizador que en la Argentina es casi un mito, dada la imposibilidad de acceder a su obra. Esta es una de las escasísimas películas del director conocidas por los cinéfilos y es un relato de tono fantástico ambientado en el siglo XVI del que hay que apresurarse a decir que es una obra maestra absoluta y que su exhibición en el cable constituye un acontecimiento. Por último, **a la 1** y como para iniciar bien 1998, veremos *Ran* (1985), la adaptación de Kurosawa del *Rey Lear* de Shakespeare, que es otra de las obras mayores del director (también va el 16 a la 1, 9 y 17).

Por supuesto que, además de los films señalados y los recomendados en el menú de la página 63, Film & Arts continúa con su regular proyección de títulos valiosos de la cinematografía inglesa y de varios de los documentales de la serie *Cien años de cine*, que ya recomendamos en esta sección (este mes irán los de Godard, Nagisa Oshima y Sam Neill). Lo que sigue siendo una verdadera lástima es que tan valioso material se exhiba con interrupciones publicitarias. Ojalá algún día Film & Arts agrupe su publicidad y proyecte su formidable programación sin cortes. ■

Jorge García

# PELICULAS PARA VER EN DICIEMBRE

<b>Lunes</b> <b>1</b>	<i>La noche que sembró el pánico en Norteamérica</i> (J. Sargent) USA-Network, 17 hs. <i>Estado de gracia</i> (P. Joanou) I-SAT, 22.45 hs.	<b>Miércoles</b> <b>17</b>	<i>Mikey y Nicky</i> (E. May) Film & Arts, 7.15 y 15.15 hs. <i>Al filo del vacío</i> (S. Lumet) Cinemax, 23 hs.
<b>Martes</b> <b>2</b>	<i>Broadway Danny Rose</i> (W. Allen) Cinemax, 9.15 hs. <i>Tiempo de gitanos</i> (E. Kusturica) Space, 23.45 hs.	<b>Jueves</b> <b>18</b>	<i>Los puentes de Madison</i> (C. Eastwood) HBO, 21 hs. <i>Cayo Largo</i> (J. Huston) VCC 31, 22 y 2 hs.
<b>Miércoles</b> <b>3</b>	<i>Erase una vez en América</i> (S. Leone) Cinecanal, 15.20 hs. <i>El rey de la comedia</i> (M. Scorsese) Film & Arts, 22.30 hs.	<b>Viernes</b> <b>19</b>	<i>Asesinos S. A.</i> (A. J. Pakula) CV 5, 11 y 16 hs. <i>La muerte en directo</i> (B. Tavernier) Film & Arts, 10 y 18 hs.
<b>Jueves</b> <b>4</b>	<i>La mujer codiciada</i> (N. Ray) Space, 16.30 hs. <i>Una segunda oportunidad</i> (B. Yorkin) VCC 20, 23.45 hs.	<b>Sábado</b> <b>20</b>	<i>Qué bello es vivir</i> (F. Capra) CV 5, 11 y 15.30 hs. <i>Hannah y sus hermanas</i> (W. Allen) Cinemax, 15.15 hs.
<b>Viernes</b> <b>5</b>	<i>Muerte en Venecia</i> (L. Visconti) Cinemax, 13.15 hs. <i>Adiós a los niños</i> (L. Malle) VCC 20, 20.15 hs.	<b>Domingo</b> <b>21</b>	<i>Divorcio a la americana</i> (B. Yorkin) CV 5, 11 y 16 hs. <i>El Dorado</i> (H. Hawks) VCC 31, 6.30, 12 y 2 hs.
<b>Sábado</b> <b>6</b>	<i>Madame Bovary</i> (C. Chabrol) CV 5, 11 y 15.30 hs. <i>Hiroshima, mon amour</i> (A. Resnais) VCC 31, 22 hs.	<b>Lunes</b> <b>22</b>	<i>Dama por un día</i> (F. Capra) VCC 31, 6.30 y 17.30 hs. <i>Pacto de amor</i> (D. Cronenberg) Space, 23.45 hs.
<b>Domingo</b> <b>7</b>	<i>La reina africana</i> (J. Huston) VCC 31, 7.30 y 13.30 hs. <i>Principal sospechoso III</i> (D. Drury) Space, 16.30 hs.	<b>Martes</b> <b>23</b>	<i>La cruz de hierro</i> (S. Peckinpah) Cinemax, 14 hs. <i>La calle sin retorno</i> (S. Fuller) CV SAT, 22 hs.
<b>Lunes</b> <b>8</b>	<i>Chantaje</i> (A. Hitchcock) Film & Arts, 10.30 y 18.30 hs. <i>Calles de fuego</i> (W. Hill) I-SAT, 19.15 hs.	<b>Miércoles</b> <b>24</b>	<i>Amarcord</i> (F. Fellini) Cinemax, 17.15 hs. <i>Cuando Harry conoció a Sally</i> (R. Reiner) Space, 22 hs.
<b>Martes</b> <b>9</b>	<i>Alejandro Nevsky</i> (S. Eisenstein) CV 5, 11 y 16 hs. <i>La tierra de mi padre</i> (K. Loach) Cinemax, 17.30 hs.	<b>Jueves</b> <b>25</b>	<i>Tristana</i> (L. Buñuel) TV5 Internacional, 21.30 hs. <i>Terror</i> (J. Lee Thompson) VCC 31, 22 hs.
<b>Miércoles</b> <b>10</b>	<i>Alicia ya no vive aquí</i> (M. Scorsese) I-SAT, 14 hs. <i>Hombres simples</i> (H. Hartley) CV 30, 23.45 hs.	<b>Viernes</b> <b>26</b>	<i>La otra vida de Audrey Rose</i> (R. Wise) CV 5, 13 y 19 hs. <i>Buscando a Bobby Fischer</i> (S. Zaillian) I-SAT, 22.45 hs.
<b>Jueves</b> <b>11</b>	<i>Sotto voce</i> (M. Levin) Space, 22 hs. <i>Un medio pacífico</i> (H. Wexler) CV 5, 23.40 hs.	<b>Sábado</b> <b>27</b>	<i>Vámonos con Pancho Villa</i> (F. de Fuentes) VCC 31, 22 hs. <i>Asuntos nocturnos</i> (P. Schrader) I-SAT, 22.45 hs.
<b>Viernes</b> <b>12</b>	<i>El rostro impenetrable</i> (M. Brando) USA-Network, 11 hs. <i>Aliens, el regreso</i> (J. Cameron) Fox, 22 hs.	<b>Domingo</b> <b>28</b>	<i>Días de vino y rosas</i> (B. Edwards) Cinemax, 10.30 hs. <i>Fuerte Apache</i> (J. Ford) VCC 31, 10 y 16 hs.
<b>Sábado</b> <b>13</b>	<i>Horizontes perdidos</i> (F. Capra) CV 5, 11 y 15.30 hs. <i>El gato negro</i> (E. G. Ulmer) USA-Network, 14.30 hs.	<b>Lunes</b> <b>29</b>	<i>Ciudadano Cohn</i> (F. Pierson) TNT, 12 y 22 hs. <i>Por dinero casi todo</i> (B. Wilder) Space, 16.30 hs.
<b>Domingo</b> <b>14</b>	<i>El cisne negro</i> (H. King) VCC 31, 8.30 y 14.30 hs. <i>El exorcista</i> (W. Friedkin) CV 30, 23.40 hs.	<b>Martes</b> <b>30</b>	<i>Amor verdadero</i> (N. Savoca) Film & Arts, 21.30 hs. <i>Presidentes muertos</i> (Hughes Brothers) HBO, 22.15 hs.
<b>Lunes</b> <b>15</b>	<i>8 1/2</i> (F. Fellini) Cinemax, 10.45 hs. <i>Cargamento de whisky</i> (A. Mackendrick) Film & Arts, 10.30 y 18.30 hs.	<b>Miércoles</b> <b>31</b>	<i>Límite de seguridad</i> (S. Lumet) Cinemax, 15.30 hs. <i>Mujeres apasionadas</i> (K. Russell) Cinecanal, 1.05 hs.
<b>Martes</b> <b>16</b>	<i>Mi profesión, ladrón</i> (M. Mann) I-SAT, 14 hs. <i>Wolfen</i> (M. Wadleigh) HBO, 22 hs.		

Recomendaciones especiales,  
comentadas en la página 60.

## MENU DE CINE EN TV

# A G E N D A

Sala Leopoldo Lugones (Av. Corrientes 1530)

Encuentro con el cine español

**Viernes 5:** *Alegre ma non troppo* (1984) de Fernando Colomo. **Sábado 6 y domingo 7:** *Suspiros de España (y Portugal)* (1995) de José Luis García Sánchez. **Martes 8:** *Entre rojas* (1994) de Azucena Rodríguez.

**Miércoles 10:** *Sevillanas* (1992) de Carlos Saura. **Jueves 11:** *Justino, un asesino de la tercera edad* (1994) del Grupo La Cuadrilla.

**Viernes 12:** *El porqué de las cosas* (1994) de Ventura Pons.

Semana del cine polaco. Desde el sábado 13 al viernes 19.

ORT

El Instituto de Tecnología ORT N° 2 informa que está abierta la inscripción para la carrera Productor Integral de Medios Audiovisuales del ciclo 1998. De 3 años de duración, la carrera tiene como objetivo formar profesionales en el diseño y producción de cine, televisión y video. Los títulos que se otorgan tienen validez nacional. Informes: Av. Libertador 6796, Buenos Aires, de 16 a 21 hs., de lunes a jueves. TE: 787-4411 int. 233-234-295.

Cineteca Vida. Foro Gandhi (Corrientes 1551)

5-12: *Muriel* de Alain Resnais. 7-12: *Padre padrone* de Paolo y Vittorio Taviani. 12-12: *Fausto* de Friedrich W. Murnau. 14-12: *El gabinete del Dr. Caligari* de Robert Wiene. Todas las funciones a las 20.30 hs.

Filmoteca Buenos Aires. Cine Maxi (Carlos Pellegrini 657, 326-1822)

Cine argentino recuperado  
*Horizontes de piedra* de R. V. Barreto (vier. 5, 20.40; juev. 18, 19.10). *La tigra* de L. T.

Nilsson (juev. 11, 20.00; vier. 26, 21.10). *Los traidores* de R. Gleyzer (vier. 12, 21.00; vier. 19, 18.40; vier. 26, 22.40). *Sangre negra* de P. Chenal (vier. 19, 20.50; sáb. 27, 19.00). *Noticiero bonaerense* (1948-50) (vier. 12, 19.30; vier. 19, 16.50) y los cortos *Cómo se hace una película argentina*, *Puños de campeón* de J. Caro, *La quema* de A. Fischerman, *Lagunas y sierras* de A. S. Mom y *Contracampo* de R. Kuhn.

**Novedades de Filmoteca Buenos Aires**  
*Angel* de R. V. O'Neill (vier. 12, 17.50; vier. 26, 16.30). *Don Juan* de S. Khün (sáb. 20, 16.00; juev. 25, 22.00). *El gato* de P. G. Deferre (juev. 11, 18.30; sáb. 20, 21.00; vier. 26, 18.00). *Más allá del Río Das Mortes* (sáb. 6, 16.00; dom. 14, 16.00). *Rompiendo el hielo* de E. F. Cline (juev. 4, 18.10; sáb. 13, 16.00). *Tío Tom* de G. Jacopetti y F. Prosperí (vier. 5, 18.20; juev. 18, 17.00). *Dios mío, qué pecado* de L. Comencini (sáb. 6, 22.40; juev. 11, 16.30).

Evocando las inolvidables matinés

*El jinete enmascarado* de S. Patton (serie en 10 capítulos) (vier., 5, 12, 19, 16.00). *Las aventuras de Buck Rogers* de F. Beebe y S. Goodkind (serial de 12 capítulos) (desde el vier. 26, 16.00).

Aniversarios

**Jean-Luc Godard:** *Vivir su vida* (vier. 12, 23.10). **Otto Preminger:** *Donde termina el camino* (vier. 5, 22.30; sáb. 13, 17.20; dom. 28, 16.10). **Edward G. Robinson:** *Tampico* de L. Mendes (vier., 12, 16.30; dom. 14, 18.10). **Max Linder:** *Los tres mosqueteros* (vier. 5, 16.30; juev. 18, 16.20). **Michael Curtiz:** *El hombre propone* (dom. 21, 18.00; sáb. 27, 17.20). **Sissy Spacek:** *Juntos* de M. Rydell (juev. 25, 22.00). **Gérard Depardieu:** *Preparen los pañuelos* de B.

Blier (sáb. 13, 19.00; sáb. 27, 22.40).

**Homenaje a los 102 años del cinematógrafo Lumière** (cortos primitivos) (dom. 28, 18.00).

Cinco fotógrafos, maestros del blanco y negro

**Gabriel Figueroa:** *El* de L. Buñuel (sáb. 6, 21.00; vier. 19, 22.40; vier. 26, 19.30).

**Anibal González Paz:** *El vampiro negro* de R. V. Barreto (dom. 7, 18.00; dom. 21, 16.30). **Sven Nykvist:** *Luz de invierno* de I. Bergman (sáb. 18.00; sáb. 13, 22.30; sáb. 20, 19.10). **Edgard Tissé:** *El acorazado Potemkin* de S. M. Eisenstein (vier., 5, 17.10; sáb. 13, 21.00; sáb. 27, 16.00). **J.**

**Wong Howe:** *Su única salida* de R. Walsh (dom. 7, 16.10; sáb. 20, 22.30; sáb. 27, 21.00).

**Especiales**  
**Uniserries**

Proyección de series de TV, en material filmico, presentada por el canal de cable Uniserries. Entrada libre y gratuita (juev. 18, 21.00).

**Primer encuentro del nuevo video argentino en el marco del cine profesional**

Retrospectiva del grupo NAN-PAI (juev. 11, 21.30)

**Documentales de largometrajes**

*Más allá del Río Das Mortes* (sáb. 6, 16.00; dom. 14, 16.00). *Morir en Madrid* de F. Rossiff (sáb. 6, 19.30; sáb. 20, 17.40). *Tío Tom* (juev. 18, 17.00).

**Cortos**

*Les mistons* de F. Truffaut (dom. 21, 16.00). *Un día perfecto* con Laurel y Hardy (sáb. 6, 17.40; sáb. 20, 22.10).

**Trasnoches**

Cineclub Nocturna (viernes, 1.15). *Marihuana* de M. Dexter (sábados, 1.15).

En Rosario los números atrasados se consiguen en LIBRERIA LA MAGA, Entre Ríos 1317, Rosario

REVISTA

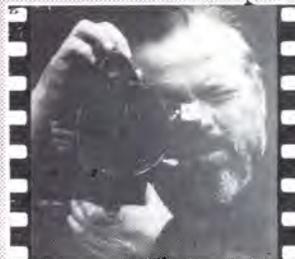
## TIEMPO DE DANZA

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

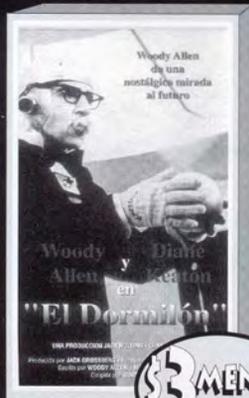
BIBLIOTECA DE CINE  
PARA CONSULTA

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

# NAVIDAD!

TENEMOS ESTAS  
**OFERTAS**  
 Y MUCHAS MAS.



EVENTOS/ PROMOCIONES  
 CON ENTRADA LIBRE

18/12: 20 HS. PEDRO AZNAR  
 EN CONCIERTO.

LOS TOP 25 ELEGIDOS POR  
 EL PUBLICO SIEMPRE CON DESCUENTO.

# TOWER RECORDS

PROMOCION VALIDA HASTA EL 31/12

SANTA FE 1883 - 815-3700 - LUN. A VIE. 10 A 1 HS. DOM. DE 12 A 24 HS.



PRESIDENCIA  
DE LA NACION



SECRETARIA  
DE CULTURA

# *Integrándonos por la Cultura*

**PROGRAMA PARA LA INTEGRACION  
DE PERSONAS CON DISCAPACIDAD**

**La Secretaría de Cultura de la Nación ha resuelto  
exceptuar a personas con discapacidad del pago  
de cualquier derecho de admisión  
en todos los conciertos, muestras, obras teatrales, exposiciones  
y cualquier otra actividad de esta Secretaría y sus organismos dependientes  
y bonificar al acompañante de la persona discapacitada  
en un 50% del importe.**

**Secretaría de Cultura de la Nación**