



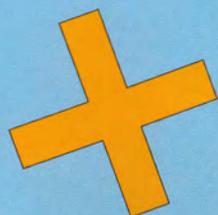
AÑO 7	No. 76	JUNIO 1998
ARG. \$ 7.50	URU. \$ 50.-	
9 770329 260003		00076

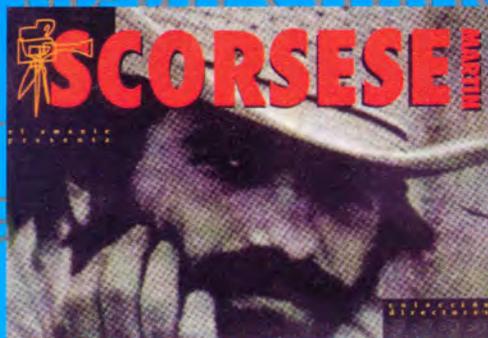
**festival
de cannes**

ENTREVISTAS
Lars von Trier
Babenco

MIKE LEIGH
Simplemente amigas

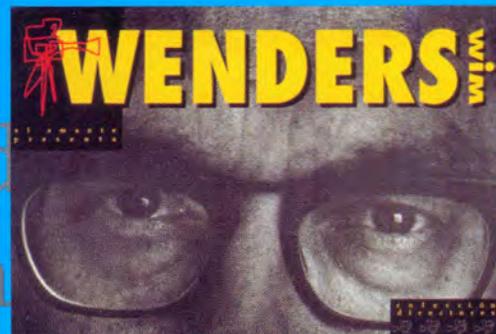
CLINT EASTWOOD
**Medianoche en el jardín
del bien y del mal**





Martin Scorsese

Colección Directores N° 1
80 páginas, 10 pesos



Wim Wenders

Colección Directores N° 2
80 páginas, 10 pesos

La Biblioteca de El Amante

Perseverancia

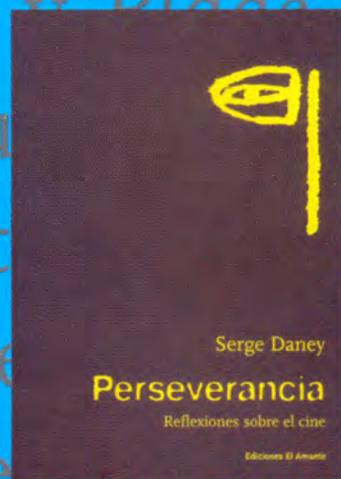
Serge Daney

176 páginas, 12 pesos

Diccionario de cine

Eduardo A. Russo

313 páginas, 25 pesos

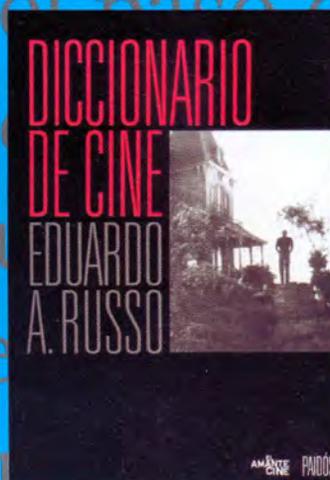


Serge Daney

Perseverancia

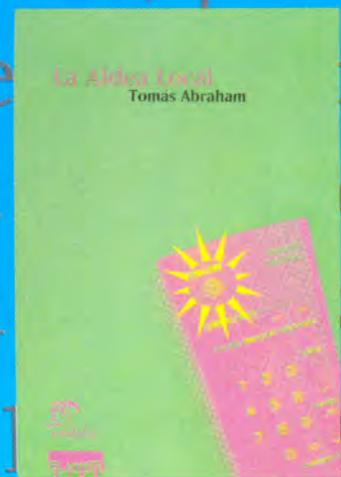
Reflexiones sobre el cine

Ediciones El Amante



DICCIONARIO
DE CINE
EDUARDO
A. RUSSO

AMANTE PAIDOS



La Aldea Local
Tomas Abraham

La aldea local

Tomas Abraham

321 páginas, 22 pesos

**En venta en la redacción
de El Amante**

Esmeralda 779 6° A (1007) Cap. Fed.

Tel. 322-7518

e-mail: amantecine@interlink.com.ar

envíos a domicilio

Sumario

Estrenos

<i>Simplemente amigas</i>	2
<i>Medianoche en el jardín del bien y del mal</i>	4
<i>La hora de los hornos</i>	6
<i>La cruz</i>	8
<i>Cohen vs. Rosi</i>	10
<i>Un argentino en Nueva York</i>	11
<i>Plaza de almas</i>	12
<i>La heredera</i>	13
<i>Mentiras que matan</i>	14
<i>El apóstol</i>	15
<i>Los federales, El objeto de mi afecto,</i> <i>Las alas de la paloma</i>	16
<i>Impacto profundo, The Boxer,</i> <i>Mi vida en rosa</i>	17
<i>El consejo de 10</i>	18

<i>Cine argentino inédito</i>	20
<i>Festival de Toulouse (2)</i>	22
<i>Perseverancia de Serge Daney</i>	26
<i>El día antes del Mundial</i>	28
<i>La ceremonia de apertura de Francia 98</i>	30

51 Festival de Cannes	32
<i>Introducción</i>	33
<i>Diario festivalero</i>	35
<i>Entrevista a Babenco</i>	48
<i>Entrevista a von Trier</i>	50
<i>Dogma 95</i>	52

<i>Correo</i>	54
---------------------	----

Guía del amante

<i>Discos</i>	56
<i>Video</i>	57
<i>Cine en TV</i>	60
<i>Agenda</i>	64

Queridos lectores:

Este número de la revista contiene, entre las críticas de los estrenos, la crónica del último Festival de Cannes y otras secciones relacionadas con el cine, dos notas en referencia al Mundial de fútbol. Por allí justificamos semejante exabrupto debido a que la ausencia temporaria de Tomás Abraham (está terminando su nuevo libro y nos pidió un mes de descanso) nos dejaba sin una nota excéntrica y estas la cubrirían. Pero además uno puede pensar en algunos símiles entre el momento actual del cine y la euforia que provoca el Mundial como evento mediático. La nota de Quintín reflexiona sobre la pérdida del verdadero gusto futbolero en manos de la exacerbación de las pasiones más bajas (nacionalismo xenófobo incluido) despertadas por el bombardeo de los medios. Eduardo Russo, a partir de la insólita ceremonia inaugural, pone el énfasis en la pérdida del sentido de las imágenes que han terminado por ser un fin en sí mismas.

Relacionar estos avatares con supuestos resurgimientos en cuanto a la asistencia de público a las salas cinematográficas en general y a las películas nacionales en particular, no es demasiado difícil. Hay una nueva forma de ir al cine y está motivada por las mismas causas que originan una nueva forma de ver fútbol. En ambos casos lo que se pierde es un interés aparentemente primario en el objeto de deseo (los jugadores, las películas) en manos de un acontecimiento al cual no se puede faltar. Este acontecimiento obligatorio se origina básicamente en la televisión y motiva absurdos como que los noticieros que cuentan la detención de Videla sean transmitidos desde otro país o la presencia de Suar y Francella en programas con los cuales no tienen más relación que pertenecer a la misma empresa que participó en la producción de sus películas.

Hay en varios miembros de *El Amante* una pasión futbolera pareja con el amor cinéfilo. Las gambetas de Orteguita nos provocan el mismo deleite que el descubrimiento de un joven director argentino. Pero esta pasión no está bastardeada por ningún sentimiento nacional: las aventuras de Francella en Nueva York nos resultan tan poco atractivas como las torpezas de Simeone en Saint Etienne. Cualquier tema que nos convoque en contra de la uniformidad impuesta mediáticamente podrá ser tratado en *El Amante*.

Los directores

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

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

Colaboraron en este número: Alejandro Ricagno, Santiago García, Eduardo A. Russo, Alejandro Lingenti, David Oubiña, Jorge García, Tomás Abraham, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Máximo Eseverri, Sergio Francisco Pineau, Marcela Gamberini, Lisandro de la Fuente, Santiago Blaum y Tino y Norma Postel.

Secretaria: Haydée Thompson

Colabora: Nené Díaz Colodrero

Corresponsal extranjero en St. Etienne: Gustavo J. Castagna

Cadeté: Gustavó Requená Johnsons

Tortille et mignardises: Norma Postel

Corrige: Gabriela Ventureira (Fifi La Plume)

Meritorio de corrección: Georges Crin Blanca García

Diagramación y composición: Carlos Almar, Pepe L'Amour

Típea: El globo rojo

Diseño de tapa: Luis Goldfarb

Diseño de interiores: Fernando Santamarina

Preimpresión e impresión digital: CentroGráfica SRL.

Reconquista 741, Buenos Aires. Tel. 315-3980

Imprenta: Latin Gráfica, Yatay 280, Buenos Aires.

Distribución en Capital: Vaccaro, Sánchez y Cia S. A.

Moreno 794 9° piso. Capital

Distribución en el Interior: DISA S. A. 304-9377

Simplemente amigas

Career Girls

Gran Bretaña, 1997, 90'

Dirección: Mike Leigh

Producción: Simon Channing-Williams

Guión: Mike Leigh

Fotografía: Dick Pope

Música: Marianne Jean-Baptiste y Tony Remy

Montaje: Robin Sales

Diseño de producción: Eve Stewart

Intérpretes: Katrin Cartlidge, Lynda Steadman, Kate Byers, Mark Benton, Andy Serkis, Joe Tucker, Margo Stanley, Michael Healy.

Dos veces Ana

por Silvia Schwarzböck

Cada cual sabe que su propio nombre es a la vez el de una inmensa cantidad de personas a las que no conoce y el de unas cuantas que ya ha conocido. El hecho de que todos los nombres de pila sean de alguna manera sustantivos comunes —en lugar de verdaderamente *propios*— es tan banal en su insignificancia como desaprovechado en su potencial dramático. Mike Leigh lo convirtió en la idea germinal de *Simplemente amigas*, una película que —como el hecho nimio que la inspira— encuentra en la ligereza la clave de su profundidad.

Annie y Hanna son dos maneras distintas de llamarse Anne: con un diminutivo (que describe la inmadurez del personaje que lo lleva) o con una versión alemana del nombre, que obliga a pronunciar la *hache* y la *a*, aunque se combine con un apellido tan típicamente británico como Mills. Una Ana enfatiza su nombre y la otra lo oculta detrás de un sustituto infantil. De esa forma se conocieron ambas hace una década: tratando de diferenciar sus nombres. Mientras Annie viaja en tren a Londres para reencontrarse con su amiga después de seis años sin verla, recuerda ese primer episodio de lucha por el mutuo reconocimiento: al presentarse, Hanna le insiste para que pronuncie la *hache* y la *a*, y ella se comporta como la niña que aún no ha dejado de ser. Mientras cada una trata de hacerse respetar dentro de su peculiar estilo, las dos Anas despliegan su respectivo arsenal de tics y le ocasionan al espectador una primera molestia que no será gratuita. Tratándose de un director de origen teatral como Leigh, y conociendo su método de trabajo (basado en la improvisación de los actores), no es difícil rastrear la génesis de ese exceso

de amaneramiento, pero tampoco lo es comprender rápidamente su funcionalidad dramática dentro de este film, ni establecer el momento exacto en que se produce el salto cualitativo de la expresividad teatral a la cinematográfica. Esos tics son seguramente los mismos que surgieron durante los ensayos, en los que Leigh siempre construye los personajes y escribe los diálogos junto a los actores y actrices que los interpretan. Por lo tanto, el amaneramiento es un punto de partida: surge simplemente de la distancia inicial entre el actor y la idea de un personaje que debe interpretarse, pero que todavía no está escrito, porque Leigh empieza a trabajar sin guión. Si bien es cierto que en otras de sus películas no quedan casi rastros de los rasgos del personaje que han sido descartados durante el proceso de su construcción, aquí el director incorpora los tics de la versión primitiva de las dos protagonistas para mostrar el grado cero de su relación de amistad y, a partir de ahí, la rápida evolución de ambos caracteres. Aunque la ausencia de guión en el punto de partida signe parte del estilo *ocasionalista* de Leigh (porque el tipo de puesta en escena que caracteriza a sus films no parece responder a un programa completo —previamente escrito— que detalle todo lo que debe suceder), la escritura abierta que inicia durante el rodaje termina de cerrarse en el momento del montaje. Para entonces, los personajes están ya perfectamente contruidos, con lo cual a primera vista llama la atención que el director haya decidido dejar esta vez parte de las huellas del proceso, pero una segunda mirada permite desandar el asombro y hasta descubrir un rasgo inédito de su cine, pero que al mismo tiempo lo desnuda en cuerpo y alma. Los tics de las actrices Katrin Cartlidge y Lynda Steadman resultan demasiado visibles (para la expresividad que requiere el cine, totalmente diferente de la que exige el teatro) en dos momentos clave del film: la escena en que las protagonistas se conocen y la secuencia del reencuentro. La sobreactuación esconde una doble correspondencia: por un lado, las actrices están venciendo la resistencia a *ser* el personaje en lugar de *representarlo* (lo cual implica el pasaje del registro teatral —el de la improvisación durante los ensayos— al cinematográfico —el de la presencia, la fotogenia, el carisma, y la naturalidad exigidas por la cámara—); por el otro, Hanna y Annie están superando una dificultad equivalente: la de mostrarse tal cual son ante una persona que acaban de conocer (o de reencontrar), con la que —para colmo— comparten el mismo nombre. La idea de que los tics se conviertan en un mecanismo de defensa del propio yo (el de las actrices y el de los personajes, que comparten el mismo terror a la usurpación) se refuerza durante todo el film de una manera sutilmente paradójica: haciéndolo desaparecer para retomarlo solamente en los momentos de mayor tensión dramática. La emotividad de la película está pautada por esa dificultad para expresarse naturalmente que tienen los personajes. De esta forma, Leigh se enfrenta con lo que podríamos llamar la paradoja de la autenticidad (de la que su cine nunca estuvo exento): lo casual es idéntico a lo programado, ya que —si se lo juzga simplemente por su eficacia estética— en el resultado cinematográfico no se nota la diferencia genealógica. Pero es cierto que el director se responsabiliza de esta contradicción —tan insuperable como verdadera—, y apela al recurso de hacerla explícita dentro de la ficción: las protagonistas mismas dicen que no pueden creer que *les sucedan* tantos encuentros casuales con personas que no veían desde que dejaron de vivir juntas en Londres. Al sugerir que el reencuentro convoca al pasado como si fueran víctimas de un extraño conjuro, los personajes están aludiendo a la



paradoja de que cuando la vida imita al cine lo que termina demostrando es su incompatibilidad con él. Que es lo mismo que decir que si las casualidades de la vida real parecen a veces programadas por un guionista es porque solamente en el terreno de la ficción se puede prescindir del azar. Poco importa lo aleatorio que sea el proceso de hacer una película, si el resultado (con el nombre del director incluido en los créditos) siempre revela la posibilidad de un decisionismo absoluto, sea para hacer concesiones (a los productores, al público, o la propia egolatría) o para negarse a ellas.

A pesar de lo dicho hasta aquí, *Simplemente amigas* no pretende ser una película autorreflexiva. La estrategia de Leigh es narrativamente más sutil: elaborar un juego de espejos que refleje hacia el interior de la fábula la paradoja que encierra la construcción ocasionalista (y por lo tanto, imprevisible) de sus películas. Lo que se proyecta internamente no es el principio constructivo del film (ese encadenamiento casual de los acontecimientos al que aquí llamamos ocasionalismo), sino la contradicción entre verdad y apariencia que encierra su resultado.

Así y todo, la mayor virtud de *Simplemente amigas* está en su opción por el contenido más que por la forma. Leigh no cae en la tentación de convertir a su película en una reflexión sobre su propio cine, ese pecado de autorreferencialidad que le hace tanto mal al arte cinematográfico como a cualquier otra empresa intelectual. Pero como la opción realista por hablar del mundo (y no del cine) cuenta siempre con la desventaja de que la realidad es por principio más rica, diversa y compleja que sus representaciones, Leigh se ve obligado a armar un proyecto de narración que contemple de antemano la posibilidad de saltos lógicos, lagunas explicativas e inconsistencias psicológicas. Por eso se ampara en la discontinuidad del relato evocativo (en primera persona, pero sin voz en off), que se inicia sin introducción y se interrumpe sin desenlace, que retrocede y avanza en el tiempo sin respetar cronologías, y que no acepta más exigencia de rigor que la tiranía súbita de los estados de ánimo. En ese terreno resbaladizo de los recuerdos, donde la evocación del pasado permite huir del presente, y la vuelta al presente, huir del pasado, la memoria ya ha puesto sus trabas y ha orquestado sus trampas. Hanna y Annie se ven a sí mismas hace diez años igual que ahora, estableciendo un puente secreto entre las dos temporalidades distintas que se alternan a largo del film y desmintiendo en parte (solo en parte) la lectura edificante de sus cambios exteriores como una parábola sobre la maduración.

A esta altura de su trayectoria dentro la vertiente británica del realismo sucio (y después de haberle dado al subgénero su

opus magnum: *Naked*), Leigh se toma la libertad de filmar los años 80 sin el lugar común laborista de pintar la aldea de Thatcher como si fuera el mundo después del apocalipsis, sino con la mirada agridulce de esos ingleses que —como el Lennon de la etapa solista— solo creen en unas pocas personas a las que llaman amigos. La Londres thatcherista es simplemente un lugar donde el grito anarquista del punk se había apagado rápidamente, y donde lo único que quedaba de aquella rebeldía juvenil era el pesimismo romántico —pasivo, apolítico, y nada militante— de los jóvenes dark que escuchaban a The Cure (el único grupo de rock gótico que se mantenía en pie).

Sobre la base de este giro hacia la vida privada que caracterizó a la década, Leigh construye una interesante teoría sobre la amistad. En lugar de buscar vínculos afectivos fuertes y altruistas en tiempos heroicos (como Ken Loach con la guerra civil española o con la revolución sandinista en Nicaragua), Mike Leigh se inclina por la idea menos tranquilizadora de que la autenticidad de los afectos no está garantizada ni por las afinidades ideológicas ni por las lealtades políticas (aunque sí suela suceder que estas últimas solo se mantengan por la primera). En una sociedad basada en el canje de favores y en la utilización de las personas como contactos sociales, hasta los enemigos pueden volverse aliados, pero no es fácil que prospere la amistad, una relación cuya reciprocidad no puede explicarse por la metáfora del intercambio de mercancías. Esa era la lección de *Naked*, donde se mostraba que la lógica social capitalista (ejemplificada en el film por la Inglaterra postthatcherista) es incompatible con las relaciones desinteresadas, porque quien se deja llevar por sus impulsos bondadosos está inmediatamente subordinado a los intereses egoístas de los demás. En *Simplemente amigas* —con el antecedente directo de *Secretos y mentiras*— Leigh pasa de la simpleza de las explicaciones totalizantes a la complejidad de un realismo que deja entrever los matices peculiares de ciertos momentos aislados, en los que se interrumpe transitoriamente la cadena causal que termina en la felicidad o en la tragedia, según el dualismo del cine clásico. Por eso sus películas se sostienen sobre la baja intensidad de la vida cotidiana y desalientan al espectador que espera encontrarse con las grandes pasiones que motivaban a los personajes de las producciones de aquel período único y glorioso, donde Hollywood mejoraba y superaba al capitalismo dentro de su propia lógica. Pero *Simplemente amigas* no necesita compensar su minimalismo emotivo, porque ha encontrado en él una belleza jeroglífica, que se basa en la extrañeza de unos pocos trazos, simples pero enigmáticos, que da trabajo y placer descifrar. ■

Medianoche en el jardín del bien y del mal

Midnight in the Garden of Good and Evil

EE.UU., 1998, 152'

Dirección: Clint Eastwood

Producción: Clint Eastwood y Arnold Stiefel

Guión: John Lee Hancock sobre el libro de John Berendt

Fotografía: Jack N. Green

Música: Lennie Niehaus

Montaje: Joel Cox

Intérpretes: John Cusack, Kevin Spacey, Jack Thompson, Irma P. Hall, Jude Law, Alison Eastwood, Paul Hipp, The Lady Chablis, Dorothy Loudon, Anne Haney.

Bienvenidos a Savannah

por Sergio Eisen

En su época de esplendor, antes de la Guerra de Secesión, Savannah era conocida como la ciudad anfitriona del Sur. En ella vivían los ricos comerciantes algodonereros en sus casas elegantes y las fiestas eran determinantes en su forma de vida. Cuando John Kelso (John Cusack) aterriza en ese lugar con el fin de escribir una nota de quinientas palabras para una frívola revista neoyorquina, no se imagina hasta qué punto va a quedar atrapado por su belleza decadente, sus embriagantes parques de magnolias y sus viejas mansiones adormecidas en el perfume de su antiguo esplendor. Los personajes que allí encuentra son una verdadera galería de curiosidades. Uno de ellos, en particular, representa la extraña convivencia que este lugar ha mantenido con su pasado y sus muertos. Todas las mañanas el viejo Glover pasea por los parques a un perro imaginario llamado Patrick, a quien lleva con una correa vacía. Según cuentan, su patrón había dejado escrito en el testamento que cuando él muriese le seguiría pagando a cambio de que pasara al perro. Cuando el perro murió, años después, el ritual del paseo no se rompió para no quebrar así su compromiso. En Savannah los vivos conviven con los muertos casi naturalmente. Ellos están siempre presentes en la vida cotidiana de la ciudad. Se mire por donde se mire, siempre se encuentran recordatorios de lo que fue antaño y de la gente que vivió allí. La línea que divide al pasado del presente no es precisamente clara. Cuando en las primeras imágenes la cámara sobrevuela y entra en ese paraíso somnoliento de espesa vegetación, uno tiene la sensación de que ese lugar está de espaldas al mundo. La cámara se detiene en el arbolado cementerio de la ciudad, posando sus ojos sobre la lápida de Johnny Mercer, el popular letrista de canciones famosas, y sobre una estatuilla que parece representar la idea de la justicia y del equilibrio. Desde

la primera hasta la última imagen, la película está recorrida exclusivamente por las canciones de Mercer, que nació allí, acentuando la idea de encierro autoimpuesto por Savannah, impermeable a toda influencia del exterior y al paso del tiempo. La música que alegra las fiestas en Savannah no proviene de la vida sino del jardín de los muertos. Kelso llega a Savannah precisamente cuando la placidez de ese mundo estático y sin sobresaltos, que no admite cambios como única condición para seguir existiendo, se ve amenazada. La historia de este lugar y el crimen que allí ocurre se convierten, en manos de Eastwood, en un material riquísimo para seguir explorando sus ideas sobre los complejos mecanismos de la mirada en el cine.

Jim Williams (Kevin Spacey), un exquisito coleccionista que lleva una vida aristocrática sin la carga que comporta serlo, y John Kelso están unidos por una aguda percepción del arte. Frente a un cuadro ellos son capaces de ver que un paisaje luminoso pintado por Stubbs está en realidad sobreimpreso sobre un fondo negro. Kelso no ve la luz sino la oscuridad que hay en él. La complicidad que los une se encuentra precisamente en esa zona oscura y misteriosa, y aunque al principio su mirada queda impresionada con la luminosidad y la blancura algodonosa de Savannah, Kelso está unido a Williams desde el momento mismo del crimen. Para entender cómo funcionan las cosas en ese extraño y fascinante lugar, para entender el crimen que ocurre, es necesario comunicarse con los muertos, le explica Minerva, la sacerdotisa vudú que está presente a lo largo de toda la historia.

Si las casas señoriales y sus parques son la fachada visible de esta ciudad coqueta y silenciosa, la magia vudú que los esclavos trajeron al venir de Africa es el espíritu que le da vida. Savannah se encuentra en el corazón de la zona donde se practica ese rito.

A través del personaje de Kelso, un yanqui curioso de Nueva York, Eastwood vuelve a utilizar, como en *Los puentes de Madison* y *Poder absoluto*, el recurso narrativo de introducir una mirada externa en el núcleo de la trama donde las reacciones frente a ella son más interesantes que la anécdota misma. "La verdad, como el arte, depende del ojo del espectador", es la respuesta que le da Williams a Kelso cuando este le pregunta sobre la verdad del crimen que cometió. La reflexión puede ser tomada como la del propio director de cine al que no parece importarle el caso policial en sí mismo sino la actitud del ojo que lo mira. En un momento del juicio, el abogado defensor de Williams le sugiere que blanquee ante el tribunal su relación con Billy Hanson, el joven asesinado. Williams no quiere hacerlo porque su madre va a estar presente. Kelso le recuerda que ella ya había presenciado un testimonio que revelaba el carácter de su vínculo. Williams responde que ella lo sabe pero no de su propia boca y acepta hablar con la condición de que su madre no esté presente. La escena de la declaración está resuelta de una manera brillante. La imagen de Williams afirmando a través de su relato su homosexualidad salta una y otra vez sobre la imagen de su madre sentada en otra habitación del juzgado. Los planos están unidos de tal manera que la figura de la madre tomada de perfil sobre el ángulo izquierdo del encuadre parece dar la espalda a la figura de su hijo, que es tomado de frente. La verdad no es lo que importa sino lo que el ojo del espectador (su madre) está dispuesto o elige ver. Es la mirada de esa población que en ocasiones incómodas prefiere salvar las apariencias y fingir que no ha visto nada que le interesa a Eastwood como director. Luther Driggers,



otro de los excéntricos personajes de la película, lleva a todos lados un pequeño frasco con veneno, que según se comenta es tan poderoso que puede matar a toda la población de Savannah. Luther amenaza con volcarlo en el sistema de provisión de agua y aunque nunca lo ha cumplido nadie duda de que sería capaz de hacerlo. Curiosamente Driggers es el presidente del jurado del tribunal donde enjuician a Williams. En el momento de entregar el sobre con el veredicto, el frasco cae de su bolsillo y empieza a rodar por la sala del tribunal. Las cabezas de Savannah giran siguiendo con la mirada el recorrido del veneno como si se tratara de la bomba atómica a punto de estallar. Uno podría pensar que el veneno retenido en el frasco que cae en ese momento no es precisamente el que hay dentro de él sino el que se encuentra en la mentira que encierra ese veredicto.

Tal vez el personaje de Lady Chablis, el travesti negro con sus brillantes vestidos de lentejuelas, sea en cierto sentido la contracara de la azucarada cobertura de pastel que recubre a la turbia Savannah. Por momentos ella o él aparece como el espejo en el que la gente de la ciudad preferiría no verse. A pesar de este complicado entramado de personajes, Eastwood no pierde nunca de vista quién es la figura que mueve los hilos de la trama.

A lo largo del juicio aparecen dos flashbacks que reconstruyen el momento del crimen. Cada uno muestra una versión diferente del hecho, cada uno corresponde a una distinta mirada. Cuando al final Kelso insiste en saber cuál de ellas es la verdadera, Williams le responde que elija la mirada que quiera. Eastwood escenifica el momento siguiente del mismo modo que los dos flashbacks anteriores. La venganza que Billy se cobra a través de una especie de justicia mágica me conduce a pensar en una idea que abarca estas tres miradas y que se ubica por encima del crimen pasional mismo. El personaje principal de la historia no es Williams ni su amigo ni Kelso, sino una vieja y encantadora dama sureña de costumbres dignas y refinadas que no es otra que la

misma Savannah. En ella confluyen las miradas de todos los personajes. Savannah es la que ejerce justicia para restablecer ese extraño equilibrio que mantiene entre el mundo de los vivos y el de sus propios muertos.

Medianoche... empieza con la imagen de la lápida de Johnny Mercer y se cierra con la de Jim Williams y la de Billy Hanson en un perfecto equilibrio. Nada ha cambiado en Savannah. El perro invisible pasea por los parques soleados como cada mañana y su calma sobrenatural adormece las calles y sus mansiones. Tal vez sería conveniente que el joven Kelso escuchara las palabras de la sabia Minerva cuando le sugiere que no es conveniente comunicarse tanto con los muertos porque uno corre el riesgo de olvidarse de los vivos. Kelso sale con la hermosa Mandy pero, si mis sentidos no me engañan, creo que el joven ha caído bajo los irresistibles encantos de la vieja dama sureña que lo abanica con sus flores perfumadas y sus embriagantes melodías.

Entre las inagotables sutilezas de la película me encontré con dos datos curiosos relacionados con su propia producción. La presencia de Kim Hunter, que aquí hace de la secretaria de Williams, nos conduce a *Un tranvía llamado deseo* y a Vivian Leigh. En aquella película Kim Hunter hacía de la hermana de Blanche (Vivian Leigh), ese personaje emblemático de una civilización moribunda que se resiste a desaparecer.

La segunda curiosidad aparece en el rubro de la dirección de arte: Henry Bumstead fue, aunque parezca increíble, nada menos que el director de arte de *Vértigo*, que si mal no recuerdo trataba sobre un ex policía enamorado de una mujer que está muerta.

Eastwood, como Lady Savannah, parece divertirse jugando con los grandes muertos del cine que pasean invisibles por la película como el perro Patrick de la ficción.

En un contexto en el que el cine parece morir ahogado en su propio aburrimiento, la película de Eastwood equilibra la balanza y nos invita a creer que el cine está vivo y goza de buena salud. ■

La hora de los hornos

(Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación)

Argentina, 1966-68

Dirección: Fernando E. Solanas

Producción: Fernando E. Solanas

Dirección de producción: Edgardo Pallero

Guión: Octavio Getino y Fernando E. Solanas

Fotografía: Juan Carlos Desanzo

Música: Fernando E. Solanas

Montaje: Fernando E. Solanas, Antonio Ripoll y Juan Carlos Macías

Asistencia de dirección: Gerardo Vallejo

Film dividido en tres partes:

Neocolonialismo y violencia, Acto para la liberación y Violencia y liberación

El mito y la revelación

por Gustavo J. Castagna

Para quien nunca vio las tres partes de *La hora de los hornos*, encontrarse con las imágenes del documental histórico de Solanas y del Grupo Cine Liberación, a tres décadas de su filmación, plantea una serie de interrogantes y, al mismo tiempo, algunas conjeturas sobre las características estéticas y conceptuales de la obra. Tuve acceso a la primera parte (la única que tuvo su estreno comercial en 1973) a través del video, y la calificué —y lo sigo haciendo— como un excelente documental y un ejemplo premonitorio de las relaciones entre la imagen cinematográfica y el lenguaje de la publicidad. Sin embargo, más de una vez quise ver las más de cuatro horas de *La hora de los hornos* para tener una idea más acabada y concreta de una película a la que consideraba mítica y fundamental para entender la historia del cine argentino y, por extensión, la política del país.

Pasaron treinta años y mucha historia política. Las formas de comunicación que *La hora de los hornos* proponía al espectador activo de aquellos tiempos ya no son las mismas. Reconozco que es imposible descontextualizar a la película de la época en que se exhibía de manera clandestina. Ni olvidar

sus características de film militante y combativo, su particular punto de vista sobre la historia argentina, su carácter revisionista y clarificador, sus múltiples certezas, sus escasas dudas y su destino final: contribuir a la toma del poder por las armas. Ver hoy *La hora de los hornos*, desde la cómoda ubicación en una butaca, a diferencia de aquellos tiempos, me trajo más dudas que certezas.

La hora de los hornos sigue siendo una película sujeta a distintas interpretaciones políticas. El film de Solanas es un caso atípico en la historia del cine ya que se trata de una obra situada en una época determinada que, pasado el tiempo, puede percibirse de otra manera. La revisión de cualquier film tiene tres posibles consecuencias: seguir admirando sus virtudes, arrepentirse por los elogios del pasado o analizar las razones por las que se lo criticó en su momento. *La hora de los hornos* es, aún hoy, una película que va más allá de sus intenciones estéticas y de su propuesta formal. Sobre todo para quienes la vieron en aquellos años 60, cuando la policía de Onganía patrullaba las calles, torturaba e imponía la censura en todos los ámbitos. Sin embargo, lo que cambió —incluso para quien leyó e investigó sobre este mito cinematográfico ahora al alcance de todos— no es la forma en que se transmite el discurso (las imágenes, claro, siguen siendo las mismas) sino la manera en que es recibido por el espectador. Es aquí donde se notan los treinta años de *La hora de los hornos* y su frágil destino entre las nuevas generaciones. Seguramente los mecanismos intrínsecos de la película y la participación del espectador le agregaban en aquel entonces una carga emocional que hoy el film no transmite desde su exhibición en una sala comercial. En un segmento de la primera parte —la más atendible desde el punto de vista cinematográfico—, dedicado a la cultura de los 60, el film señala como enemigos a combatir, entre otros, a las figuras de Mujica Láinez y Silvina Bullrich, la Coca Cola, los happenings del Di Tella, la música foránea y extranjerizante; en fin, el modelo cultural sometido a las imposiciones y los requerimientos del imperialismo. Hoy en día, Manucho se encarnó en Federico Klemm o en un personaje de Gasalla, la Coca Cola triunfó y la tomamos todos, algunas obras del Di Tella se reprodujeron hace pocos días en un centro cultural y los Beatles siguen siendo el grupo fundamental para entender la música de la segunda mitad del siglo. No estoy criticando los propósitos ni la toma de posición de la película en relación con la cultura del momento, pero hoy en día, ese rostro entrañable del Che con el que se cierra la primera parte está presente en las banderas (o los “trapos”) de las barras bravas de Almirante Brown y Nueva Chicago. *La hora de los hornos* —de ahí la necesidad de hacer una lectura actualizada, como si se tratara de una épica de la derrota— defenestró modelos culturales y políticos que fueron incorporados y aceptados por gran parte de la sociedad. Los “dueños de la Argentina”, los habitués de la Sociedad Rural, vestidos con ropa de origen inglés y decidiendo la cotización de nuestras carnes, siguen siendo los mismos imbéciles de aquel entonces. Pero no son los enemigos a combatir, treinta años después, desde la butaca de un cine. El espectador cambió y quienes volvieron a ver la película en el Cosmos, seguramente hacen una lectura distinta. Este distanciamiento actual del film con el público, que no debería confundirse con la falta de compromiso político ya que este se expresa hoy de otra manera y con diferentes inquietudes, también se manifiesta en la segunda y tercera parte de la película. En ellas aparecen carteles y se escuchan voces en off sobre la pantalla en negro que, entre otras cuestiones,



proponen la interrupción de la proyección “para la intervención de un compañero relator”, el comienzo del debate y que el espectador saque conclusiones sobre “la acción que se puede realizar”. Por eso *La hora de los hornos*, una obra importante y trascendente, hoy es un film diferente. Los objetivos de Solanas y el Grupo Cine Liberación estaban dirigidos a la exposición de un film-acto participativo, porque “todo espectador es un traidor”, según Franz Fanon. El estreno comercial, la actitud de aquel espectador o del actual, la forma en que se recibe (y consume) el discurso de la película y las transformaciones de la historia política y cultural del país, convirtieron a *La hora de los hornos* en un film-pasivo o en un documental político, como lo fueron *La República perdida*, *Permiso para pensar* o *Cazadores de utopías*.

Con el riesgo de caer en un inventario estético, pasemos a los logros formales de la película. Los estudios musicales y el origen publicitario de Solanas se manifiestan en la primera parte del film. Permanentes contrapuntos sonoros y visuales, un montaje ríspido e instantáneo, carteles que remiten a los trabajos de Dziga Vertov en sus noticieros, frases del Che, Perón, Fanon, Evita y Hernández Arregui y la inserción de fragmentos de otras películas (*La mayoría absoluta*, *Tire dié*, el

corto *Faena*, un documental de Joris Ivens) derivan en una estética de collage, donde una narración ágil y acelerada acompaña la transmisión del discurso político. En ese sentido, la primera parte puede definirse como un audiovisual que toma la estética pop del momento y que anuncia las características del videoclip.

Acto para la liberación se divide en dos extensos capítulos: “Historia del peronismo” y “La resistencia”, a su vez fragmentados con varios carteles. Aquí las imágenes se centran en la exposición de los relatos sin el minucioso trabajo de montaje de la primera parte, con una voz en off que narra los acontecimientos. Entre sus propósitos ideológicos, esta segunda parte de *La hora de los hornos* plantea las contradicciones internas del peronismo (especialmente en su segundo gobierno) y la crítica al seudointelectual de izquierda (definido como “un elegante supositorio”) que jamás comprendió la historia del país ni la importancia del peronismo como movimiento de masas. Pero, sobre todo, *Acto para la liberación* se refiere a la época de la resistencia (1955-1966). Este segmento de la película elige el camino de la entrevista (por ejemplo, a algunos integrantes del movimiento estudiantil, entre los que puede verse a Julio Bárbaro), con una cámara que se detiene en los rostros de obreros desocupados, intelectuales, políticos y combatientes. En uno de los pocos momentos en que la película baja los decibeles de su discurso dialéctico, uno de los entrevistados habla sobre la construcción de miguelitos. La exposición de materiales de distinta procedencia que aparecía en *Neocolonialismo y violencia*, ahora se reemplaza por las convenciones de un documental histórico de estética televisiva con una cámara, eso sí, nerviosa y tensa que no disimula las características clandestinas de la filmación. *Violencia y liberación* es el breve desenlace de *La hora de los hornos*. Con una puesta en escena despojada, el segmento reproduce la lectura de cartas de combatientes y la entrevista a Julio Troxler, refugiado en un auto, mientras una mosca perturba el emotivo relato. Y en este punto necesito hacer una aclaración o, por lo menos, plantear una duda. La duración original de *Violencia y liberación* era de 45 minutos pero en la reciente exhibición llega a menos de media hora. Por lo que tengo entendido (y según comentarios de quienes vieron la película completa en su momento), en esta tercera parte aparecían algunos combatientes disertando sobre el poder y la preparación de distintos modelos de las bombas molotov. Lamentablemente, esas escenas no están en la nueva copia de *La hora de los hornos*.

Obra cinematográfica que refleja el pensamiento de una generación que se sacrificó por sus ideales, sujeta a infinitas interpretaciones y lecturas desde lo político y estético, *La hora de los hornos* ya es un mito revelado para los tiempos que corren. Una obra abierta e inconclusa —según lo que expresaron y siguen expresando sus hacedores— porque la historia del mundo, de nuestro país y el más de medio siglo de peronismo así lo determinan. Ya en la exhibición comercial de los años 70, el final de la película aparecía adulterado debido a las circunstancias políticas del momento. En realidad siento bastante temor de que se trate de una obra inacabada que continúe con la descripción y el análisis histórico del mundo, el país y el peronismo hasta estos días. Por ejemplo, una versión actualizada de *La hora de los hornos*, ¿no tendría un discurso contradictorio si se mostraran las vicisitudes de Carlos I, el monarca que no quiere abandonar el trono? ■

La cruz

Argentina, 1997, 90'

Dirección: Alejandro Agresti

Producción: Alejandro Agresti y Pascual Condito

Guión: Alejandro Agresti

Fotografía: Mauricio Rubinstein

Música: Paul Van Brugge

Montaje: Alejandro Brodersohn

Intérpretes: Norman Briski, Mirta Busnelli, Carlos Roffé, Laura Melillo, Harry Haviño, Silvana Silveri, Sebastián Polonsky, Silvana Ramírez.

Un buen match

por Alejandro Ricagno

A muchos de los conocedores de la obra anterior de Alejandro Agresti, *La cruz* puede llegar a desorientarlos. Lo mismo puede sucederles a quienes accedan por primera vez por medio de esta película a la filmografía del director de *Buenos Aires viceversa* y de la mítica *El acto en cuestión*, aún sin estrenar. El propio realizador, en una de las funciones de preestreno, calificó a su film como un exabrupto. (Sospecho que esa calificación no es más que uno de los habituales exabruptos a los que el Agresti público es afecto.) Si *Buenos Aires viceversa* era la ambiciosa obra de desembarco porteño, la toma por asalto de la ciudad disgregada y el intento por explicar sus infinitas fracturas (sociales, políticas, históricas y generacionales), *La cruz* es una pieza de una sola nota, mucho menos ambiciosa y tal vez más nihilista. La tristeza y el esfuerzo enorme por extraer de aquellas obras anteriores una suerte de exorcismo superador han sido reemplazadas aquí por una risa nerviosa, desesperada, muy semejante a la mueca. Esta mueca es la mueca del grotesco, género difícil y límite, más aun cuando intenta expresarse en términos cinematográficos. El grotesco pertenece al ámbito del teatro, específicamente al teatro rioplatense. De Armando Discépolo para acá, sus huellas pueden rastrearse en no pocas producciones dramáticas de la escena nacional. Fue el mismo Discépolo quien lo definió como un género que se propone llegar a la risa a través del llanto, aunque generalmente las transformaciones e interpretaciones que sufrió a través de los años se desarrollaron en sentido inverso. La transposición cinematográfica de tan inasible género dramático suele

fracasar, ya que en la mayoría de los casos se atiende a sus formas exteriores y casi nada a su esencia. Un caso reciente es el de ese engendro llamado *Cohen vs. Rosi*. No bastan los personajes exacerbados, orillando el ridículo, para construir un buen grotesco. Hay que lograr un equilibrio impreciso, valga la paradoja, entre la mueca y la risa, entre la *macchietta* y la carnadura. Agresti sortea todas las bastardizaciones a las que el cine y la televisión han sometido al género, para realizar un buen grotesco absolutamente cinematográfico, tal vez el primero que puede ser definido como tal en nuestra historia, pero sin olvidar su origen teatral y hasta rindiéndole homenaje a su genealogía. Al respecto hay una escena reveladora: Briski, borracho, llega a una sala vacía de un cineclub, se sube al escenario y abre las cortinas que esconden una pantalla, lanzándose sobre ella y exclamando: "Te quiero". La cámara de Agresti, hasta ese momento hiperquinética, siguiendo y luchando con los movimientos del actor, se aleja y, corte mediante, en un plano general muestra a Briski en el escenario, de espaldas a la platea, casi como quien efectúa el registro de una puesta teatral. Inmediatamente corta a otro plano desde un lateral para continuar con esa cámara-sparring que en muy pocos momentos dejará de perseguir las evoluciones de Briski. En esa escena el film se bifurca; por un lado reconoce los orígenes espaciales del género y su diferencia en la resolución filmica y por el otro agrega una instancia documental sobre la performance del actor. Allí está, ya no Alfredo, el personaje o uno de los dos personajes en que Norman Briski se divide en *La cruz*, sino el propio Briski actor desde un escenario tratando de penetrar con toda su corporalidad nerviosa la resistente tela de la pantalla. Es Briski desde el teatro, su hogar de origen, gritándole "te quiero" a una pantalla de cine, queriendo entrar en ella, que ella lo acepte como nuevo hogar. (Si agregamos a ello que Briski interpreta a un crítico de cine, podemos encontrar allí otra lectura sobre las pasiones difíciles.) Esta resistencia, esta tensión exasperada se traslada a la relación entre el director y el actor en la misma factura del film hasta tematizarse. Agresti hace una breve aparición como un librero amigo del crítico que trata de contenerlo en medio de su crisis matrimonial, su alcoholismo y su desborde. Esa contención, que a veces pareciera no poder concretarse del todo, atraviesa toda la película, como si en esa escena Agresti intentara calmar no a su personaje sino al histrionismo de Briski y así encarrilar a ambos y al género dentro del marco cinematográfico. Esta impronta casi documental en medio de una ficción cuyo tono es el de la desmesura es la marca que le permite a Agresti superar ese mismo desborde y llevar al film y al personaje hasta su propio límite sin perder pie, más allá de algún que otro tropiezo. En una película cuyo personaje principal no baja de tono en ningún momento, se corre ese riesgo. Ahora bien, *La cruz* está concebida como film de riesgo, un salto mortal sin red, y tal vez sea, junto con *El amor es una mujer gorda*, uno de los films de Agresti más llenos de rabia. Solo que aquí la rabia se matiza con trazos de un humor desesperado y, en no pocas ocasiones, desopilante antes que nostálgico. La mirada del director se vuelve hacia personajes sin otro destino que el de su propia destrucción. El rompecabezas generacional de *Buenos Aires viceversa* se ha reducido a una pieza y esta habla en singular. Como siempre en Agresti, se trata de la pieza que no encaja: Alfredo (Briski en toda su potencia) es un crítico cinematográfico que se queda sin trabajo por atacar a una mala película argentina, pero cuyo verdadero drama es en realidad que ha sido abandonado por su esposa (Laura



Melillo, ex mujer de Briski en la vida real, que juega una escena de antología casi al borde del psicodrama), quien lo ha dejado por Pablo (un contenido Carlos Roffé), un artista plástico y viejo amigo del crítico. Alfredo intentará saber todo lo posible sobre el pasado de Pablo, hasta hacerse pasar por él y, a partir de esa falsa e improbable identidad, "reconquistar" a una antigua novia de su rival (una disparatadísima Busnelli) para obtener todos los datos posibles de la actual pareja de su esposa. A través de esta historia de sesgo tanguero, Agresti escarba en los mitos del machismo porteño. *La cruz* es la puesta en escena del duelo entre dos tipos que juegan a ver quién la tiene más grande. Literalmente. Como si no le estuviera permitida la metáfora, el director carga las tintas de esta broma hasta que el humor se vuelve cruel incluso con los mismos personajes. Como Osvaldo Lamborghini, Agresti sabe que en la inmensa llanura de los chistes que es la Argentina, estos acaban siempre trágicamente. Las desventuras de Alfredo hacen reír, pero con una risa mellada (desopilante la secuencia de la conquista de Busnelli en el restaurante o la cena de las dos amigas), a la vez que imploran por una ternura que el personaje no puede aceptar. Si en *Buenos Aires viceversa* parecía haber una esperanza, o al menos el director la forzaba a entrar por la ventana; si allí en el abrazo desesperado de esos dos adolescentes huérfanos podría comenzar algo, aquí esa posibilidad está cerrada, clausurada desde el vamos por el humor amargo de esos adultos que sin poder enfrentar su fracaso se refugian en actitudes infantiles, egoístas, y finalmente fatales. *La cruz* no

es una obra perfecta como lo fue *El acto en cuestión* y bien puede considerársela un exabrupto dentro de la filmografía agrestiana, entendiendo como tal algo que surge inesperadamente y sin cálculo. Un poco como su protagonista principal, Agresti patea el tablero, como si no quisiera llevar para siempre la cruz de ser el realizador de obras ambiciosas y acaso geniales, por lo que se vuelve sobre un género casi bastardo y menor, como un modo de replegarse o de tomar envión para empresas mayores. Pero no puede con su genio y el divertimento se le convierte en otra cosa. A la vez *La cruz* constituye un acto de amor al histrión, a la actuación entendida como entrega absoluta, con los peligros que eso implica en el cine. Briski, un actor talentoso sin duda y con un personaje a su medida, es la fuerza centrípeta del film que todo lo absorbe y arrastra consigo, lo que en ocasiones lo hace conspirar contra el film mismo. Agresti se obliga a funcionar como la fuerza centrífuga, como su verdadero contrapeso (más que los otros personajes) desde esa cámara casi constantemente en mano, desde el montaje abrupto, cortante. Alguien podría decir que también, como los personajes de la película, se trata de ver quién tiene el ego más grande. Algo de eso hay, pero en todo caso esto se resuelve en la misma forma fílmica sincopada, lúdica. El film acaba poniendo en escena una amorosa batalla entre su actor y su realizador de la que ambos salen con algunas heridas, pero también con el sabor y la belleza desprolija de una pelea limpia, honesta, sincera, mano a mano. Como en un buen y regocijante match. ■

Cohen vs. Rosi

Argentina, 1998, 105'

Dirección: Daniel Barone

Producción: Edi Flehner y Fernando Blanco

Guión: idea de Adrián Suar

Fotografía: Esteban Sapir

Música: César Lerner

Montaje: Alejandro Parisow y Alejandro Alem

Diseño artístico: Horacio Pigozzi

Intérpretes: Alfredo Alcón, Adrián Suar, Laura Novoa, Norman Erlich, Pepe Soriano, Virginia Innocenti, Roberto Carnaghi, Gabriela Acher, Rita Cortese, Fabio Posca.

La peor de todas

por Gustavo Noriega

Cohen vs. Rosi no es mala, es malísima. Su problema no es que sea un producto comercial o que toque una fibra popular que los críticos somos incapaces de percibir y disfrutar. El problema que tiene, enunciado en forma general, es que es una película malísima. Pero no digo que es mala porque yo, como crítico, advierto cosas que los mortales no ven, como el encuadre o la "producción de sentido" o "el respeto de un verosímil", como leí por algún lado. Es mala en un sentido profundo que combina la repulsión estética con la maldad pensada en un sentido ético. Es mala no solo porque está mal hecha (lo está) sino porque le hace mal al país y a la humanidad.

Suar desembarcó en el cine nacional aparentemente con la misma consigna con que lo hizo en la televisión. A partir de *Poliladron* y luego en todas las producciones de Pol-ka, se advertía la intención de lograr algo parecido al nivel industrial y profesional de una serie norteamericana. No tengo por *Poliladron* más interés que el que tengo por *Starsky & Hutch* (es decir, ninguno) pero puedo ver claramente que la influencia de Suar elevó el estándar técnico de la televisión argentina. Suar se convirtió en un productor importante y, seguramente a través de esta influencia, en una figura destinada a perdurar (como también lo es Sofovich, por ejemplo).

¿Por qué pienso que la influencia de Suar en el cine es absolutamente nociva a diferencia de la que ejerce en la televisión? Creo que hay dos puntos principales. El primero es que, a diferencia de los gustos televisivos de Suar, que son más o menos convencionales, sus gustos cinematográficos atrasan entre diez y cuarenta años. El segundo es que en la televisión Suar es un empresario de riesgo y en el cine un empresario subsidiado. Vamos al primer punto.

Según la andanada publicitaria, *Comodines* tenía la inmensa virtud de mostrar efectos especiales hechos en la Argentina como si fuera Hollywood. Incendios, explosiones, disparos, choques de autos y otras calamidades sucedían al lado de Carlín Calvo con la misma verosimilitud con que lo hacían junto a Mel Gibson. Aun aceptando esto (que no era cierto), poco y nada se decía del hecho de que el modelo a tomar, el cine de acción norteamericano, estaba en una profunda crisis

de agotamiento, que había desembocado en una monótona y ruidosa circularidad. *Comodines* era como el eco amplificado en el Tercer Mundo de los gemidos de un moribundo en el Primero. *Cohen vs. Rosi* no es ni siquiera la actualización de un género de Hollywood, es la misma cantinela del grotesco argentino que nos azota desde tiempos inmemoriales. El hecho de que aquí una mujer mayor fume marihuana o que un abuelo sea travesti es absolutamente irrelevante. Es una puesta al día al estilo Mauro Viale y asociarlo a la palabra "libertad" o suponer que rompe con alguna barrera no pasa de una expresión de deseos más o menos sincera. En *Cohen vs Rosi* se juega con la remanida idea de adaptar *Romeo y Julieta*, en este caso a una disputa entre las comunidades italiana y judía, como si estas entelequias tuvieran todavía algún sentido, por más que se les adosen las características del periodismo amarillo en un caso y de la política corrupta en el otro. Esta película responde a su manera a la pregunta idiota: "¿Cómo somos los argentinos?", y la contesta con arquetipos antiguos solo actualizados por el cinismo más repugnante.

Es cierto que la película carece de director y de guionista y que esto se nota. Que llegado a cierto punto se empantana en una sucesión incomprensible de entradas y salidas de distintas casas sin que se pueda entender un espacio. Es cierto que las actuaciones son desastrosas (con la notable excepción de Virginia Innocenti) y que la iluminación de Sapir es empalagosa y, adjetivo curioso para un fotógrafo, chupamedias. Es cierto que el humor es de un nivel de chabacanería totalmente desafortado. Pero lo peor que tiene *Cohen vs. Rosi* es que es una película prepotente y eso nos lleva al segundo punto.

La prepotencia de la película deriva de la actitud de Suar con respecto al cine. *Cohen vs. Rosi* está llena de referencias pretendidamente graciosas a sí mismo y a otras producciones de Pol-ka. La película adolece de un egocentrismo solo comparable al de su promoción, que incluyó bloques de programas enteros con Suar como único invitado, desde el almuerzo con Mirtha hasta ese chiverío desenfrenado con estilo *décontracté* que es *El acomodador*. Es por esa razón que sus películas tienen directores anónimos y que los guionistas huyen sin querer dejar su rastro. Pero esa megalomanía en su cine carece totalmente de sentido. Suar realiza sus producciones sin riesgo, amparado por los créditos del Instituto que deberían estar destinados a mejores causas, por un lado, y por una batería de promoción a destajo, provista por Canal 13 y sus empresas afines, por el otro. El cine de Suar no es solo lo contrario del cine de autor. Es también lo contrario del capitalismo de la libre empresa, del riesgo, del aventurarse con una idea y probarla delante del gran público. Hacer dos películas y ya en la segunda prescindir de todo lo que no sea él mismo y tomarse como una referencia para las bromas es algo que hubiera sido desubicado para Orson Welles. Para el último empresario protegido por el Estado y por una publicidad que no podría pagar, es ridículo. La escala de subsidios del INCAA se ha achicado de manera de favorecer estas porquerías. Marca una tendencia siniestra: que en la Argentina solo se puedan hacer películas con un multimedio detrás. No parecían ser estos los argumentos a favor de la Ley del Cine. Si, en cambio, se argumenta que estas películas favorecen el desarrollo de una industria (donde, conviene aclararlo, los técnicos deben trabajar bajo condiciones leoninas), quiero decir que una industria así a mí me parece tan importante como la de los caramelos o los bulones. ■

Un argentino en Nueva York

Argentina, 1998, 95'

Dirección: Juan José Jusid

Producción: Carlos Mentasti y Luis Alberto Scaella

Guión: Graciela Maglie y Cristina Civalé sobre una idea de Guillermo Francella y Juan José Jusid

Fotografía: Juan Carlos Lenardi

Música: Juan Federico Jusid

Intérpretes: Guillermo Francella, Natalia Oreiro, Fernando Siro, María Valenzuela, Diana Lamas, Jessica Schultz, Cristina Alberó, Boris Rubaja, Gabriel Goity.



Made in Avellaneda

por Santiago García

Hace un tiempo comentábamos con algunos compañeros de la revista que por suerte se habían acabado las películas estilo *Los bañeros más locos del mundo*, *Los exterminadores* y demás bodrios oportunistas para todo público, de consumo veloz y olvido aun más veloz. Suponíamos, entre otras cosas, que se debía a la desaparición de los cines de barrio, pilar fundamental de esos estrenos. Pero de un tiempo a esta parte se han empezado a abrir complejos en los barrios, ya no con doble programa pero sí con muchas más salas. Si tomamos por ejemplo al partido de Avellaneda (lugar al que pertenecen los protagonistas de este film y donde ha vivido casi toda su vida quien escribe esta nota), ahora hay más salas que hace diez años y va en camino de haber más que hace veinte. Este hecho y, sobre todo, el éxito impresionante de *Un argentino en Nueva York* —protagonizada por el mismo actor que trabajó en los films mencionados— abrirán nuevamente las puertas a aquellos viejos bodrios de nuestro cine. Claro que entre aquella época y la actual cambiaron varias cosas, y la principal es que la exigencia técnica de los films nacionales se elevó de manera considerable, lo que probablemente exija un mayor

presupuesto y directores más profesionales. En este caso se cumplen ambos requisitos.

Juan José Jusid, considerado por muchos críticos y espectadores como un director serio, ocupa el lugar que antes ocupaba Carlos Galettini, quien, por *Juan que reía*, también fue considerado más respetable que Emilio Vieyra o Fernando Siro (que aquí es actor y no por casualidad). Aunque Jusid maneja bastante bien (pero no lo suficiente) los aspectos formales, confirma en esta película que su reputación de cineasta serio es totalmente exagerada, ya que recurre a los peores lugares comunes de la televisión y a su deleznable oportunismo.

La novedad que presenta este film con respecto a sus antecesores es la intención de emular la estructura de la industria cinematográfica norteamericana: desde la canción final hasta la copia de una escena de *La boda de mi mejor amigo*, pasando por la imperdonable estafa que significa hacer la publicidad de televisión con una doble de Whoopi Goldberg. La película es una comedia dramática que está compuesta por los chistes más increíbles de Guillermo Francella —increíbles porque no puede ser que en 1998 se hagan esos chistes— y las penosas escenas emotivas entre él y su hija Verónica (Natalia Oreiro), que inundan el film y provocan vergüenza ajena, eso sí, en cantidades industriales. Hay que aclarar que si bien las canciones son muy feas no son peores que la de Celine Dion en *Titanic*.

Si la intención era copiar los éxitos comerciales norteamericanos, deberían haber cuidado mucho más a los personajes de reparto, olvidados de manera tan torpe por el guión que en varios casos uno se pregunta para qué los incluyeron.

Dejo para el final la conclusión que ya todos imaginan: *Un argentino en Nueva York* es una película reaccionaria que nos dice no solo “cómo somos los argentinos” sino también cómo son los norteamericanos. Que pretende buscar la complicidad del espectador de la forma más baja y ruin, apelando al nacionalismo y la xenofobia, y ocultando a medias que se trata del eterno machista de barrio que Francella y compañía vienen haciendo desde hace años y que ahora cuenta con el apoyo de Juan José Jusid. Hay una escena bochornosa en la que el protagonista se encuentra en el ascensor con alguien muy parecido a Woody Allen, y como este se va sin prestarle la menor atención, Francella le dice: “¿Pero a quién le ganaste?” La respuesta podría ser: a todos los que hicieron *Un argentino en Nueva York* y los otros bodrios que la precedieron. Pero pensándolo mejor, la idea de ganarle a alguien por ser un artista reconocido mundialmente es tan estúpida y triunfalista que me parece muy bien que el personaje siga caminando en silencio y lo deje solo a Francella creyéndose muy piola. ■

Plaza de almas

Argentina, 1997, 100'

Dirección: Fernando Díaz

Producción: Fernando Díaz

Guión: Fernando Díaz

Fotografía: Abel Peñalba

Música: Luis Robinson

Montaje: César D'Angiolillo

Intérpretes: Olga Zubarry, Norman Briski, Alejandro Gancé, Vera Fogwill, Villanueva Cosse, Roberto Carnaghi, Rolly Serrano, Guadalupe Martínez, María Laura Cali.

¡Nada nuevo, viejo!

por Marcela Gamberini

Cada vez que esta redactora ve alguna de las películas argentinas de lo que podría denominarse "nuevo cine nacional" en términos generacionales, se pregunta lo mismo: ¿qué hay de nuevo, viejo? Con la palabra "nuevo" no me refiero a lo inédito, sino a la capacidad de trabajar de manera novedosa viejas temáticas como el amor, la vida, el arte, la soledad, la familia, el trabajo, la vocación, el dinero, que son y serán —por suerte— profundamente actuales y eternas. Me refiero, además, a lo nuevo en términos de articulaciones que provoquen la necesidad de una mirada por parte del espectador, que sea capaz de volver actuales esas viejas e infaltables temáticas. Films capaces de violentar al espectador ya sea desde una historia, desde una puesta, desde una elección estética, desde la conjunción efectiva entre los parámetros formales y la historia que se narra. Menciono dos ejemplos que creo pertinentes. Caetano y Stagnaro en *Pizza, birra, faso* tienen una historia para contar, una historia realista cuyo escenario es Buenos Aires, reconocible y palpable, y su tiempo son los 90, también reconocibles y dolorosamente palpables. El viejo tema de la marginalidad juvenil se trabaja con un registro áspero, seco, honesto, que hacía mucho que no veíamos en proyecciones nacionales. Sapir en *Picado fino* revela una cinefilia que algunos acusan de copia y otros de homenaje. Pero es evidente que hay un trabajo de búsqueda en la puesta que resulta interesante y llamativo. Así, resulta que estos ejemplos, más allá de las críticas de valor o de gusto, son películas que demuestran la existencia de directores con ideas visuales claras y actuales, aunque trabajen con temas tan viejos como el mundo.

Esta introducción apunta a poner de manifiesto que *Plaza de almas* no pudo responder favorablemente a la pregunta "¿qué hay de nuevo?". Cuenta una historia vieja, sin ninguna novedad. Es una película que transcurre en los 90 pero que pone en escena no solo los estereotipos sino los postulados de décadas pasadas. El argumento es más o menos el siguiente: el personaje masculino, Marcelo (Alejandro Gancé), es un joven que trabaja de artesano en una plaza. Pero, por supuesto, ya no hilvana infinitas, diminutas e ínfimas mostacillas en hilos también diminutos, ínfimos e invisibles, como aquellos originales y entrañables artesanos, sino que hace lo que se llama *arte aerosográfico*, donde se combina cierta tarea artesanal con una impronta tecnológica, dando como resultado pinturas con un dejo muy fuerte de lo que esta humilde redactora podría llamar kitsch. Marcelo tiene una familia destruida: un padre muerto, una madre ausente que reside en Madrid (Thelma Biral) y que se ha vuelto a casar, una abuela que cría gatos recluida en la soledad de una historia turbia de mujer golpeada (Olga Zubarry) y un abuelo chocho y sumamente ridículo (Norman Briski). Ella, la protagonista femenina, es Laura (Vera Fogwill), que vino de San Luis y es, por sobre todas las cosas, una actriz y lo único que le interesa es triunfar en su carrera. En el medio del film se embaraza de Marcelo y aborta. Laura desconfía de la vida familiar (no sabemos a ciencia cierta por qué) que para ella se resume en la siguiente fórmula: padre + madre + dos hijos + trabajo + cocina + vacaciones una vez por año. Tanto ella como él dejan ver una concepción de la vida un tanto extremista, donde la realidad se opone en forma contundente al arte o, en otros términos, a la ficción. Esta contundencia es lo que resulta molesta; Fernando Díaz parece decir que es imposible establecer una mirada que concilie la vida o la realidad con el arte. Así, *Plaza de almas* destila cierta moral, ya vieja y estereotipada, donde la sociedad es un lugar que expele a los jóvenes y a la vez es un lugar donde no hay espacio para el arte verdadero.

En definitiva, Marcelo y Laura son una pareja sin consistencia, vacíos, estereotipados, personajes que son adultos pero con cuestionamientos adolescentes, donde la indagación en los sentimientos por parte del director queda, como el hijo de Vera, abortada. Lo único rescatable es la actuación de Vera Fogwill; es el único personaje que logra algún gesto de humanidad, por ejemplo cuando se larga a llorar en el parque, después de una discusión malograda con su novio (lástima el detestable mimo que le quita emoción a una de las pocas escenas logradas de la película). En definitiva, *Plaza de almas* resulta ser un film anticuado. La presencia de los artesanos en una plaza, la apuesta a una vida sin demasiadas obligaciones, el resentimiento poco adulto con los padres, la desconfianza en el modelo de familia patriarcal tipo, son postulados de otra época, de otra realidad, de otro contexto social. Incluso el tema de Pappo con el que se cierra la película es un tema de otra época. Necesitamos un cine que sea capaz de desacralizar el mundo que nos rodea, desacralizarlo significa ponerlo de manifiesto, tanto en su crudeza como en su emotividad. Un cine que establezca rupturas o filiaciones con el pasado que sean lícitas y necesarias. Un cine que muestre, no estereotipos vacíos, sino personajes interesantes. Y este es el punto. *Plaza de almas* resulta ser un film poco interesante. Tanto desde la historia que cuenta y cómo la cuenta, desde la puesta en escena, desde las elecciones formales que son casi nulas y desde la estética que propone, que resulta vacía y publicitariamente estereotipada. ■

La heredera

Washington Square

EE.UU., 1997, 118'

Dirección: Agnieszka Holland

Producción: Roger Birnbaum y Julie Bergman Sender

Guión: Carol Doyle sobre la novela de Henry James

Fotografía: Jerzy Zielinski

Música: Jan A. P. Kaczmarek

Montaje: David Siegel

Diseño de producción: Allan Starski

Intérpretes: Jennifer Jason Leigh, Albert Finney, Maggie Smith, Ben Chaplin, Judith Ivey, Arthur Laupus, Jennifer Garner, Robert Stanton.



Gente disfrazada

por Flavia de la Fuente

No me puedo sacar de la cabeza las imágenes poderosas de *La heredera* de William Wyler. El magnífico blanco y negro, las escaleras, Olivia de Havilland vestida de blanco esperando a su novio, que nunca llegará, para fugarse con él a la medianoche; la escena final con la opaca Catherine bordando imperturbable mientras Morris Towsend trata de derribar a golpes la puerta. Wyler realizó una puesta en escena melodramática del texto de Henry James *Washington Square*, que, en lugar de trivializarlo, le da un énfasis que quita el aliento.

La heredera cuenta la historia de una joven, hija de un médico exitoso y adinerado, que creció a la sombra de la muerte de un hermanito de tres años y de la de su propia madre, quien dio el último suspiro a causa de su nacimiento. La madre era hermosa, inteligente, deliciosa y rica. Tenía todos los encantos que una mujer puede poseer. El padre, el Dr. Sloper, siempre *supo* que su hija no era brillante ni agraciada. Y, como suele suceder, así fue. La niña, noble como un ángel, creció adorando a su padre, que era gentil aunque despreciativo con ella: la consideraba una mujer buena pero tonta, un caso perdido, sin ningún tipo de atractivo. Y se lamentaba: "¡Cómo era posible que una mujer tan maravillosa muriera para dar origen a semejante engendro!" La educación la dejó en manos de su hermana, una viuda chusma y fantasiosa. Y la nena, que no era hermosa, creció insegura y tímida sin adquirir nunca el brillo que ilumina y embellece a todos los rostros jóvenes poseedores de un espíritu más o menos feliz. El padre la veía "incapable" y así fue. Pero esto es solo parte de la historia. Sigo asombrada de que esta vez haya sido una película y no el libro lo que me impactó. *La heredera* de Wyler me pareció

más elocuente y más bella que la novela *Washington Square* y el film de Agnieszka Holland juntos. Esta remake me resultó soporífera y hoy tuve que hacer un gran esfuerzo para recordar el rostro de la protagonista, que solo me vino a la memoria porque me acordé de que se trataba de Jennifer Jason Leigh. La recreación de la época es muy meticulosa y Jason Leigh está muy bien como la sufrida Catherine. Albert Finney está muy cómodo haciendo el papel del duro Dr. Sloper y Maggie Smith, con su cara de film de época, encarna una perfecta tía Lavinia. Pero, pese a las buenas actuaciones, la película es definitivamente larga, infinita. Otro film de gente disfrazada en el que los transeúntes que se pasean por las calles y parques no son, evidentemente, más que extras que se aburren mortalmente de repetir una y otra vez la misma caminata cada vez que la señora directora exclama: "¡Acción!" Creo que lo que arruina las películas es la tendencia actual a ser excesivamente fieles a los textos originales. Antes se tenía otra libertad. Las modificaciones que, por ejemplo, introdujo Wyler a la trama de James le dieron una vida de la que carece la película de Holland y no alteraban para nada el verdadero sentido de la historia. Por ejemplo, en un momento dado, el padre le confiesa a Catherine que para él ella no vale nada, que carece de todo atractivo, etc. (esto ocurre en los tres casos). A partir de ese hecho Catherine cambia: empieza a odiar a su padre, hasta ese entonces venerado con absoluta devoción. Gracias al odio recupera el habla y se convierte en una mujer dura y cruel que ni siquiera atiende a su padre en el lecho de muerte. Y además comprende la situación con su novio. El padre finalmente le deja la herencia completa (esto no ocurre ni en el libro ni en la película de Holland) y, en consecuencia, el novio vuelve a aparecer inmediatamente para ofrecerle matrimonio, ante lo cual ella no se inmuta y ni siquiera le abre la puerta. La fuerza de esas imágenes es incomparable. El rostro de Olivia de Havilland bordando hasta la muerte persistirá en la memoria de todo cinéfilo. Y pese a lo extremo de las emociones y a las violaciones del texto original, seguimos presenciando la tragedia de una vida arruinada por la mirada despreciativa del padre, algo que se diluye totalmente en la fiel adaptación y en la rebuscada puesta en escena, abundante en planos secuencia interminables y exhibicionistas, de Agnieszka Holland. ■

Mentiras que matan

Wag the Dog

EE.UU., 1998, 95'

Dirección: Barry Levinson

Producción: Jane Rosenthal, Robert De Niro y Barry Levinson

Guión: Hilary Henkin y David Mamet sobre el libro de Larry Beinhart

Fotografía: Robert Richardson

Música: Mark Knopfler

Montaje: Stu Linder

Intérpretes: Dustin Hoffman, Robert De Niro, Anne Heche, Woody Harrelson, Denis Leary, Willie Nelson, Andrea Martin, Kirsten Dunst, William H. Macy.

La sonrisa cómplice

por Marcela Gamberini

Mentiras que matan no es una película política. *Mentiras que matan* es una película que cuenta el desmontaje de las maquinarias políticas. Es una sátira, bastante bien armada, que refleja una realidad que pone en tela de juicio la legalidad de los mecanismos de ascenso del poder político. Cuenta de qué manera la clase política y su entorno logran engañar al pueblo a través de lo que se conoce como operaciones de prensa. Algunos (muchos) de los tópicos que recorren la película son conocidos por todos.

Cine versus televisión. *Mentiras que matan* trabaja con un registro realista de tipo didáctico que no implica de ningún modo una reflexión acerca del cine.

Lo que sí pone de manifiesto es la reflexión acerca de la manipulación de las imágenes en los medios, como la tele. En esta sociedad mediática, donde la televisión es el tótem y a la vez el tabú, donde todos vivimos en estado de televisión, es altamente posible generar imágenes que sean verosímiles pero no verdaderas. A partir de lo que en televisión se llama "registro directo" se crea una fuerte y despiadada ilusión de verdad. Desde la tele se puede producir y reproducir lo real. Esto es justamente lo que hace *Mentiras que matan*. Pone a la TV en el lugar del discurso acerca de la verdad cuestionándola; desde la televisión se crean personajes: el presidente, la niña albanesa, el héroe de guerra, que aparecen a los ojos de los inocentes espectadores-ciudadanos como sujetos de la vida real. Se establece así una crítica, quizás algo remanida, hacia los medios. Hacia los medios y su relación con la política.

Es lícito pensar que lo que hace *Mentiras que matan* es confrontar la posibilidad de manipulación de los ciudadanos a través de la televisión y por consiguiente poner de manifiesto el fraude, frente a la posibilidad de un cine que sirva para desmontar estos engaños. *Mentiras que matan*

establece una distinción entre los dos tipos de imagen y opone la "falsedad y la manipulación en directo" de la televisión a la "veracidad" de la imagen cinematográfica. Se podría pensar que, de alguna manera, el cine viene a decir a gritos aquello que la televisión tapa y escamotea.

Oficialismo versus pueblo. *Mentiras que matan* instituye un tipo de conspiración que no es usual. La conspiración que se arma a favor del oficialismo y en contra del pueblo, donde se propugna un orden social basado en el engaño y en la mentira. Un orden social que no solo sea transmitido por las cadenas de televisión, sino que sea legalizado por ellas. Los miembros masculinos de esta conspiración, De Niro y Hoffman, son imperturbables, bien alimentados y bronceados. Para ellos nada es imposible, todo puede ser camuflado, escondido y conseguido. Los hombres son, en *Mentiras que matan*, los que se hacen cargo de la política, de la esfera de la vida pública de un país, los que resuelven. Mientras las mujeres, como Anne Heche, se desesperan, no resisten, anteponen lo doméstico al mundo de lo político. (En un momento de la película en que la producción de la mentira está a punto de caer, ella se preocupa por la manutención de su hijo y no por la vida del presidente.) Las mujeres, en el film de Levinson, no son aptas para la vida política pero sí para la vida privada: el presidente es acusado de haber tenido sexo con una niña en la misma Casablanca.

Farándula versus políticos. Armar una efectiva ficción televisiva es el objetivo del productor de Hollywood representado por Dustin Hoffman. A Hoffman —o a su personaje— no le interesa la política, ni la campaña, ni el presidente y sus aventuras amorosas; solo le interesa armar, producir un espectáculo "creíble" para el que nada es imposible. Todo puede fabricarse, todo puede ficcionalizarse, incluso el manejo de buena parte del periodismo. La farándula aparece como un lugar en el que todo es posible. Desde allí es desde donde se planea la operación política que engaña e inquieta a toda una nación. El mundo de la farándula y el mundo de los políticos, que por otro lado no es novedoso que se entrecruzan, aparecen fusionados pero con objetivos diferentes. Al productor de Hollywood no le interesa que eso que está armando sirva para tranquilizar, neutralizar o dominar la conciencia de todo un pueblo. Solo le interesa el trabajo de la producción. Al asesor de imagen del gobierno, le interesa hacer bien su trabajo, que no es otro que limpiar la imagen del mandatario y prepararlo para una reelección. Sin embargo, en *Mentiras que matan* el mundo del espectáculo es el que aparece limitado. En el final de la película, De Niro tiene la necesidad de matar al creador de esa ficción. Al fin y al cabo, ¿qué es un productor? ¿Para qué sirve después de terminado el producto?

En *Mentiras que matan* Barry Levinson expone una historia individual que plantea un tema ideológico global, que no es ajeno en estas latitudes, la posibilidad del fraude, del engaño moral de toda una nación a través de los medios, el trabajo con el imaginario colectivo que se alimenta permanentemente de ficciones. Levinson desmonta los discursos y las acciones de quienes manejan el mundo de la política y considera que no hay posibilidad de salir ileso. No hay rigor analítico o estético en la propuesta de la película, solo la necesidad de demostrar el revés de trama del engaño, con estrategias que nos hacen sonreír. Pero cuidado, porque cuando nos reímos, todos somos cómplices. ■

El apóstol

The Apostle

EE.UU., 1998, 135'

Dirección: Robert Duvall

Producción: Rob Carliner

Guión: Robert Duvall

Fotografía: Barry Markowitz

Música: David Mansfield

Montaje: Stephen Mack

Diseño de producción: Linda Burton

Intérpretes: Robert Duvall, Farrah Fawcett, Miranda Richardson, Billy Bob Thornton, June Carter Cash, Billy Joe Shaver, John Beasley, Rick Dial.



Perdona nuestros pecados

por Gustavo J. Castagna

Robert Duvall, un personaje extraño en el cine norteamericano de los últimos treinta años, conjuga en su carrera como actor trabajos memorables en las películas de Coppola, proyectos independientes sin ninguna expectativa económica y varios films olvidables (algunos para televisión) donde el único objetivo es la supervivencia. Duvall también dirige y actúa en el teatro, viene seguido a nuestro país para bailar tango, su figura no puede disimular el paso del tiempo y de vez en cuando se embarca en una película personal como realizador, intérprete y guionista. Es el caso de *El apóstol* —tercer film como director—, la historia de un predicador pentecostés comprometido con su labor como mensajero de Dios pero conflictuado en su vida privada.

Lo primero que se debe aclarar es que *El apóstol* no es el retrato de un santo acosado por el pecado ni la crítica a un predicador que por medio de su discurso bíblico intenta sacarles dinero a los fieles. Duvall cuenta la vida de Sonny Dewell compenetrándose con la misión que cumple el pastor, que está convencido de que su labor es un mandato divino. Pero Dewell no es como el buen samaritano que encarnó Bing Crosby sino un hombre que jamás oculta su arrogancia, como lo muestra la magnífica primera escena de la película. *El apóstol* comienza con un accidente automovilístico en la ruta, donde un personaje con la cara ensangrentada recibe la bendición y los consejos de Dewell. Esta es una escena clave para entender al personaje, quien cree que basta predicar la palabra divina para asegurarse un lugar en el cielo. Pero Dewell se entera de la infidelidad de su esposa (Farrah Fawcett) con otro pastor y emprende un verdadero vía crucis. No puede entender cómo su mujer lo traiciona justamente a él, que está por encima de todos los hombres y que convence con su discurso a su grupo de fieles. Dewell es de una

complejidad que asusta. Solo cree en la palabra de Dios y por esa razón sufre distintas pérdidas de las que se siente culpable (el abandono de su esposa y la muerte de su madre). Luego de separarse de su mujer y herir al pastor amante, Dewell cambia de identidad y se refugia en Louisiana para predicar otra vez, en medio de gente que no lo conoce y que cree en su palabra.

La novedad temática de *El apóstol* está en “la segunda oportunidad” que tiene el protagonista: Dewell renace cumpliendo la misma misión. Encuentra un nuevo mundo, distinto al de su lugar de origen: los pobres habitantes negros de Louisiana, los consejos de un pastor retirado por problemas de salud y hasta la posibilidad de iniciar una nueva vida afectiva con otra mujer (Miranda Richardson). Sin embargo, *El apóstol* no es la clásica película donde un personaje se redime de los pecados cometidos. Dewell vuelve a cumplir su función y nuevamente siente que su destino fue elegido por Dios, ya que es lo único que sabe hacer en esta tierra. En ese sentido, la película humaniza la figura del apóstol mostrándolo como un personaje de una inteligencia limitada pero, otra vez, absolutamente compenetrado con su misión. Claro que Dewell tiene problemas pendientes con la Justicia (algo que él jamás entenderá por el lugar que ocupa en la sociedad) y, por esa razón, es enviado a la cárcel para cumplir una condena por asesinato. *El apóstol*, una película compleja desde su propuesta argumental, confronta el mundo ideal del predicador, exigente consigo mismo y con los demás, con su incapacidad para comprender los conflictos de su vida privada, especialmente en el terreno de los afectos.

Como dijimos al principio, Duvall se encargó de varios rubros de la película. Su labor como actor es impecable y recuerda al personaje que interpretó en *El precio de la felicidad* (supuestamente dirigida por el torpe Bruce Beresford, aunque el trabajo del actor y la compenetración en su papel hacen pensar lo contrario). *El apóstol* presenta una narración sin sobresaltos, parsimoniosa, sin estallidos emocionales (salvo la agresión física de Dewell al amante de su mujer), con largas escenas en las que ocurre poco y nada pero donde el objetivo de la historia es describir la interioridad del personaje. Sin embargo, Duvall cae por momentos en cierto esteticismo gratuito, y en algunas reiteraciones de guión que atentan contra la fluidez del relato. Un ejemplo de esto último es la ceremonia del final. En ese desenlace —filmado en tiempo real y con una ejemplar puesta en escena— el Duvall director está por encima del Duvall guionista. Son las pequeñas grietas que tiene el film, imperfecto y complejo, como el mismo Dewell. ■

Los federales

U.S. Marshals

EE.UU., 1998. Dirección: Stuart Baird. Producción: Arnold y Anne Kopelson. Guión: John Pogue sobre los personajes creados por Roy Huggins. Fotografía: Andrzej Bartkowiak. Música: Jerry Goldsmith. Montaje: Terry Rawlings. Diseño de producción: Maher Ahmad. Intérpretes: Tommy Lee Jones, Wesley Snipes, Robert Downey Jr., Irène Jacob, Joe Pantoliano, Kate Nelligan.

No sé cómo empezar esta crítica. Me pregunto si hay manera de escribir un comentario original sobre una película que no tiene ni un solo fotograma que no sea fácilmente identificable con algún film anterior. *Los federales* pretende ser una secuela pero en realidad es una copia. Los productores de Hollywood ya no tienen imaginación ni siquiera para inventar nuevos personajes. Copian *El fugitivo* y afirman que es una segunda parte. Absurdo y sin sentido, diría Alicia si estuviera en Hollywood y no en el país de las maravillas. Una cosa es copiar la fórmula chico encuentra chica / chico pierde chica / chico recupera chica (con todas las variantes posibles de sexo y edad), y otra muy distinta es decir: preso se salva de ir a la cárcel gracias a un accidente y es perseguido por un agente federal implacable / culpable resulta ser inocente y salta al vacío delante del agente pero no muere / policía descubre la nobleza del perseguido y, al mismo tiempo, la maldad de alguien que parecía ser bueno / entonces agente y fugitivo hacen las paces. Las secuelas se diferencian de las copias porque deben ofrecer mucho más que el film que las origina. Luego, aquí ya no hay un doctor que enviuda sino un superagente con novia francesa, lo cual aporta a la trama más acción y un pequeño romance. Se incluye también una traición más sofisticada que la de *El fugitivo*, lo que da lugar a otra vuelta de tuerca y a un momento que se supone debe ser emotivo. Pero se olvidan de algo. La solidez de *El fugitivo* se debía al peso muy bien equilibrado de Harrison Ford y Tommy Lee Jones. Al quitar a uno de los actores, el interés se reduce a cero. Si hubieran dejado a Ford y elegido a otro para perseguirlo, el resultado habría sido el mismo. Pero, para qué preocuparnos, si hubieran repetido el dúo protagonista, también se habría confirmado que la idea estaba agotada. ■

Santiago García



El objeto de mi afecto

The Object of My Affection

EE.UU., 1998. Dirección: Nicholas Hytner. Producción: Laurence Mark y Diana Pokorny. Guión: Wendy Wasserstein. Fotografía: Oliver Stapleton. Música: George Fenton. Montaje: Tariq Anwar. Intérpretes: Jennifer Aniston, Paul Rudd, Tim Daly, John Pankow, Alan Alda, Nigel Hawthorne, Alisson Janney, Amo Gulinello.

Los expertos en comedias musicales dicen que cuando el personaje masculino toma por la cintura a su bella dama y comienzan a bailar, ese momento equivale dentro de los códigos del género a un encuentro sexual. George y Nina bailan juntos "You Were Meant For Me" (Tú fuiste hecho/a para mí) y la imagen se disuelve en la escena de *Cantando bajo la lluvia* en la que Gene Kelly y Debbie Reynolds bailan esa canción.

El objeto de mi afecto juega así con los códigos del musical en su tono más rosado pero en lugar de adherirse a ellos los utiliza para descubrir que Nina no fue precisamente hecha para George y que detrás de un baile no hay nada más que un baile.

El guión es muy ingenioso: cada situación de la trama toma un sendero azucarado pero, cuando todo hace pensar que la acción va a detenerse en ese punto complaciente, se produce un giro inesperado que no oculta el carácter asimétrico del vínculo que crece entre George y Nina en el que cada uno espera del otro algo que no está dentro de sus posibilidades dar.

Quisiera destacar dos aspectos novedosos que presenta esta comedia:

1. Los personajes gay no están trazados desde el estereotipo sino desde sus propias diferencias. El médico que le presentan a George es tan distinto a él como lo es en su condición heterosexual el hermano mujeriego de George con respecto al novio de Nina.
2. La película da un paso adelante con respecto a la cuestión de los prejuicios como eje principal de la trama en este tipo de comedias. Nina se enamora de George sabiendo a priori que es homosexual. El entorno social que los rodea es absolutamente abierto, desprejuiciado e integrativo con respecto a la elección sexual de sus personajes. Tanto la familia rica y esnob de Nina como su novio, el abogado laboral de Brooklyn, aceptan sin prejuicios a George y sus amigos. A diferencia de la reciente *Es o no es*, que planteaba la reacción de un entorno conservador frente a la aceptación o no aceptación del personaje de Kevin Kline, *El objeto de mi afecto* se atreve a plantear nuevos conflictos sin preocuparse por esa mirada políticamente aburrida o correctamente aburrida que privilegia el cine de hoy. ■

Sergio Eisen



Las alas de la paloma

The Wings of the Dove

Dirección: Iain Softley. Guión: Hossein Amini. Fotografía: Eduardo Serra. Música: Ed Shearmur. Montaje: Tariq Anwar. Producción: Stephen Evans, Paul Feldsher, David Parfitt, Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Caroline Wood. Diseño de producción: John Beard. Intérpretes: Helena Bonham Carter, Alison Elliot, Linus Roache, Elizabeth McGovern, Charlotte Rampling, Alex Jennings.

No es ninguna novedad que en Hollywood no sobran las ideas. Y Henry James, aunque seguramente nunca lo imaginó, es uno de los salvados a los que los norteamericanos recurren con más frecuencia. El problema es que, a juzgar por los resultados, vendría mejor que probaran con alguna idea propia. A lo mejor les sale algo más divertido.

En los últimos meses se estrenaron casi consecutivamente tres películas basadas en novelas del escritor neoyorquino: *Retrato de una dama*, de Jane Campion, *La heredera* (*Washington Square*), de Agnieszka Holland, y *Las alas de la paloma* que nos ocupa aquí, de Iain Softley. Un tiempo antes, James Ivory había filmado *Los europeos* y *Los bostonianos* (que se llamó aquí *Amarás a un extraño*) con resultados más o menos similares: películas bien producidas, con elencos importantes, con un tratamiento de la imagen y una ambientación correctos y fatalmente aburridas. *Las alas de la paloma* no es la excepción a la regla que parece imponerse cuando el cine y James se encuentran.

Uno de los mayores problemas del film de Softley (el mismo que ya me había aburrido bastante con *Backbeat*) es aquel que nunca tuvo la literatura de James: los personajes de la película parecen autómatas, dan la sensación de no ser libres, de estar constantemente manipulados por alguien. Quiero decir: se nota demasiado que el director (y el guionista) filmaron con la novela en la mano. Sin embargo, la película no logra casi nunca la intensidad del relato de James. Es débil tanto para mostrar la contraposición entre la hipócrita moral victoriana y la resistencia a ella que presentó la generación que creció al calor de la modernidad como para llevar adelante el conflicto del triángulo amoroso que componen Helena Bonham Carter, Linus Roache y Alison Elliot. A favor de Softley queda su inteligencia para montar una puesta en escena que casi siempre está en función de lo quiere contar, algo poco frecuente en las películas de época, y la secuencia final, la mejor de todo el film, con los protagonistas desnudos físicamente y moralmente.

"Ya no seremos los mismos", le dice Kate Croy (el personaje que encarna Bonham Carter) a su futuro marido en el final de la novela de James. "Seré el mismo", digo yo después de ver *Las alas de la paloma*. ■

Alejandro Lingenti



Impacto profundo

Deep Impact

EE.UU., 1998. Dirección: Mimi Leder. Producción: Richard D. Zanuck y David Brown. Guión: Bruce Joel Rubin y Michael Tolkin. Fotografía: Dietrich Lohmann. Música: James Horner. Montaje: David Rosenbloom. Intérpretes: Robert Duvall, Tea Leoni, Elijah Wood, Vanessa Redgrave, Morgan Freeman, Maximilian Schell, James Cromwell, Ron Eldard.

Impacto profundo se parece a *Y el mar los devoró*, versión de la tragedia del Titanic dirigida por Jean Negulesco en el año 1953.

En aquella película, la catástrofe se producía recién al final y casi todo el resto era un drama humano (¿hay otra clase de drama?) que podía estar en otro film cualquiera. Ese modelo varió con el resurgimiento del género en los 70. Allí el desastre ocurría al comienzo y, o bien se narraba la historia de los sobrevivientes, o bien se extendía hasta el final. *Titanic* dedica un tercio de su metraje a mostrar el hundimiento del barco. *Impacto profundo* apuesta entonces al primer modelo, y la hecatombe tan esperada se produce muy cerca del final. Para muchos críticos esto es un defecto imperdonable, pero para mí es una de sus virtudes. La película comienza con un prólogo típico de las producciones de Spielberg, está bien narrada y las historias se desarrollan con fluidez. Prolongar el zafarrancho del final habría sido una equivocación.

Por supuesto que el meteorito que estallará contra la Tierra no es una sorpresa, como tampoco lo es el iceberg que destruye el Titanic, por eso todo lo que se cuenta está teñido por el inminente desastre.

Impacto profundo es emotiva y plantea, como suele ocurrir en las películas de este género, todas las variantes posibles de separaciones, pérdidas, ataques de nervios, sacrificios y demás. Y, a diferencia de otros films similares, pone lo mejor en ese aspecto. Pero es una lástima que también ponga la peor, ya que cuando se agotaron todas las escenas emocionantes, se sigue abusando de las lágrimas del espectador. Steven Spielberg dio la orden de hacer llorar pero olvidó decir hasta cuándo. También parece que ordenó fue que los efectos especiales fueran mejores que los de *Día de la Independencia*. Otra diferencia con este último film es que aquí se dejó de lado el fascismo y la balanza se inclinó hacia la gente y no hacia la bandera. Esa es otra virtud de la película, aunque toda la tragedia mundial solo afecte a Estados Unidos y a alguno más por el fondo. No obstante, el optimismo del final es muy leve comparado con la amargura que provoca la historia en su totalidad. Una vez más, se parece en su tristeza a *Y el mar los devoró*. ■

Santiago García



The boxer, golpe a la vida

The Boxer

Dirección: Jim Sheridan. Producción: Arthur Lappin y Jim Sheridan. Guión: Jim Sheridan y Terry George. Fotografía: Chris Menges. Música: Gavin Friday y Maurice Seazer. Montaje: Clive Barret y Gerry Hambling. Dirección artística: Fiona Dally. Diseño de producción: Brian Morris. Intérpretes: Daniel Day-Lewis, Emily Watson, Ken Stott, Gerard McSorley, Brian Cox, Maria McDermottroe.

El cine (el que vale la pena ser visto) no resuelve los problemas de la vida sino que, de alguna manera, los agrava al patentizarlos, al mostrarlos de cerca y en detalle. Nadie, en su sano juicio, le pediría a una película que resuelva un drama existencial o un conflicto sociopolítico. Apenas podría pedirle que aclare un poco las cosas.

Por eso, el cine social de Sheridan, George y Daniel Day-Lewis se da de narices contra los hechos en donde se inserta como ficción. Muestra un conflicto irresuelto remarcando con su cine el punto de vista incompleto que casi todos tenemos de la situación irlandesa. Como el boxeador, la película es parca en las declaraciones, y cuando se decide a explicarlo todo (la escena del bar, en la que Danny trata de describir sus sentimientos a su antigua novia), las palabras tienen gusto a poco, como si lo más importante se quedara en la experiencia intransferible del que cuenta. George (*Madres en lucha*) había tenido ya un acercamiento feliz al tema a fuerza de buen cine y bajo perfil. *The Boxer*, en cambio, se empasta en sus pretensiones y en la saturación de los motivos de los que usa y abusa. Por momentos, el personaje de Day-Lewis parece recordar al débil mental de *Un resplandor en la noche*, que con sus silencios y sus acciones parecía tener toda la bondad y los derechos del mundo, frente a un cúmulo de personajes que lo comprenden pero están sometidos a un sistema de reglas (Maggie o su padre) o directamente aparecen demonizados (Joe), tan malvados que no incomoda que les peguen o los maten. Hasta ahí la historia. Alrededor de ella está el enfoque sociohistórico de un mundo en el que está disuelto el ámbito privado, donde la muerte violenta está legalizada tanto desde lo estatal como desde lo comunal. Y donde la violencia cotidiana se ha perpetuado generando, como un cáncer, una estructura perversa y ambigua, que ya no se diferencia en lo más mínimo de la peor de las mafias. El *boxer* busca una salida por fuera de la resistencia armada, que se ha cegado a fuerza de radicalizarse. Quiere ejercer la justa violencia pero manteniendo las reglas: arriba del cuadrilátero y no más allá, soñando con la libertad. Del otro lado, la resistencia armada ha enloquecido y es como el escorpión alterado por el calor de su desierto, que se inyecta su propio veneno sin saber por qué. Y *The Boxer* termina, sin resolver nada. Sólo nos entregó su amargura y su incertidumbre. ■

Máximo Eseverri



Mi vida en rosa

Ma vie en rose

Bélgica-Francia-Gran Bretaña, 1997. Dirección: Alain Berliner. Producción: Haut et Court-La Sept Cinéma y otros. Guión: Chris Vander Stappen y Alain Berliner. Fotografía: Yves Cape. Música: Dominique Dalcan. Montaje: Sandrine Deegen. Intérpretes: Michèle Laroque, Jean-Philippe Ecoffey, Hélène Vincent, Georges Du Fresne, Daniel Hanssens, Laurence Bibot.

A Ludovico (más conocido como Ludo) lo quieren los papis, sus tres hermanos y su joven abuela. Pero el pequeño Ludo no quiere ser príncipe sino princesa y se presenta vestido como tal en una fiesta para sorpresa de todo el mundo. Ludo dice que, cuando sea grande, un amiguito será su marido. La madre sufre pero después entendiendo el cambio, el padre no sabe qué decirles a los vecinos y la abuela es la única que comprende a su nieto/a. El problema más grave de la familia —tratado de manera sutil— no es tanto si Ludovico será Ludovica sino el “qué dirán” los vecinos, el jefe de papá y quienes jamás comprenderán qué le pasa al pequeño/a.

Mi vida en rosa es un film menor pero la densidad de su argumento tiene un tratamiento inteligente. El mundo imaginado por Ludo, contado desde su mirada ingenua, tiene una puesta en escena que bordea la estética kitsch, con una muñeca Barbie como modelo (bastante parecida a alguna de nuestras Trillizas de Oro). Es que el film del belga Alain Berliner no cae en los consejos de los mayores ni en las condenas a la sexualidad “distinta” de Ludo. La película jamás esconde sus limitadas ambiciones en el trazado de los personajes y en el supuesto drama que vive la familia de Ludo. Más que la tragedia de un chico que quiere ser chica, *Mi vida en rosa* plantea qué ocurre con una familia de clase media acomodada, respetuosa de los rituales sociales, cuando descubre la ambigua sexualidad de su pequeño/a.

La historia elige el camino del humor negro con toques naïf y nunca apela a frases importantes y declamatorias que cualquier otra película hubiera utilizado desde una posición psicoanalítica. En ese sentido, en *Mi vida en rosa* no interviene ningún especialista para interpretar el mundo mágico de Ludo con el propósito de descifrar la procedencia del conflicto. Al fin y al cabo, el film de Berliner —que ganó exagerados premios en festivales internacionales— puede verse como la simpática historia de un freak. ■

Gustavo J. Castagna





De uno a diez

	Jorge Carnevale Noticias	Julian Cooper Herald	Diego Battle La Nación	Leonardo D'Espósito La Maga	Horacio Bernades Página/12	Maira Soto Humor	Sergio Wolf AM del Plata	Luciano Monteagudo Página/12	Diego Lerer Clarín	Quintín El Amante	Gustavo J. Castagna El Amante	Promedio
Juegos de placer (Boogie Nights)	7	7	8	9	8	8	8	8	9		8	8,00
Simplemente amigas	3		8	8	7	8	8	7	8	8	8	7,30
Las alas de la paloma	8	8	7	5	7	7	7				6	6,88
Mi vida en rosa	6	7	7	8		5		7	7		7	6,75
Mentiras que matan	6	6	8	7	8	6	6	7		3		6,33
Una rubia de verdad	6	3	7	7	5	7	6			6	7	6,00
Golpe a la vida	6	8	5	5		6		7	6	5		6,00
La heredera	7	7	5	4		8	4	7	5			5,88
El objeto de mi afecto	5	6	6	5	7	6	3		6			5,50
Asesinos sustitutos	3	7	6	5		6						5,40
Wilde	7	8	3	4	6	4	4					5,14
La cruz	3	4	5	6	5	5	2	6	4	5	4	4,45
Impacto profundo	4	6	3			3			4			4,00
Secreto de sangre	4	3	2	4		3	6	3				3,57
Plaza de almas	5	5	3	2	3	3	4	5	4	3	2	3,55
Oscar y Lucinda	4	7	1	2								3,50
Un argentino en Nueva York	2	3		4			3				1	2,60
Cohen vs. Rosi	4	1	2	2	2	2	1			4	2	2,22

The Way We Were



Jean-Paul Belmondo and Jeanne Moreau, 1960

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: info@buenosairesherald.com. website: www.BuenosAiresHerald.com

On Sunday

with **The GuardianWeekly**
and The New York Times

Escándalo en la familia

Organizado por la revista Film, se presentó en la Sala Leopoldo Lugones el nuevo ciclo de películas argentinas del circuito independiente.

por Gustavo Noriega

Introducción. Por una de esas casualidades (Quintín era el destinado) aparecí en una producción fotográfica de la revista Viva, que sale los domingos con Clarín. Era una foto con la primera B del cine nacional: las jóvenes promesas mezcladas con las viejas estrellas en decadencia; una reunión de mucha gente que me ignoraba, la mayoría, o me odiaba, los menos. Yo no nací para estas cosas, prefiero vivir abajo de una mesa y, como los jueces, que se dan a conocer por sus fallos, soy un crítico que se da a conocer por sus fallas. Lo cierto es que sufrí como un marrano: la cosa no terminaba nunca y solo Raúl Perrone me trataba como a una persona. Otro director, que se ubicó junto a mí, me dijo: "Ah, sos de *El Amante*, una suerte que te conozco ahora, antes de que hagan mierda mi película". Cuando protesté por su falta de expectativas me replicó: "La única expectativa que tengo es que tu revista se venda cada vez menos y la crítica de mi película no la lea nadie". Juro que fue simpático cuando lo dijo pero por algún motivo mi paranoia se multiplicó. De todas maneras sus temores se vieron confirmados aunque no sus expectativas. Pero esa es otra historia.

La historia que quiero contar ahora es la de la única cara amiga que divisé. Era la de Adrián Caetano, coautor de *Pizza, birra, faso*. No podría decir exactamente que es mi amigo pero ha cenado en mi casa, lo quiero y, fundamentalmente, quiero a su hija Milagritos. Pero además he visto todo lo que ha filmado hasta el momento y me gusta lo que hace. Pero, nuevamente, esa es, por ahora, otra historia.

Lo cierto es que en un clima de fiesta familiar forzado y ajeno, Caetano llegó tarde, con su habitual cara de malhumorado, posó de mala gana y en medio de la sesión, cuando era evidente que la cosa se hacía chicle, se fue sin dar muchas explicaciones.

Lo odié. Lo odié porque era la única persona que podría haberme hablado de fútbol y apenas me saludó dejándome en la compañía de gente que no me dirigía la palabra en el mejor de los casos. Al mismo tiempo pensé: "Ahí va Caetano" y no pude dejar de sonreír. No apareció en la foto.

Caetano, rebelde con causa. Al poco tiempo vi la última versión del ciclo de cine argentino inédito organizado por la revista Film, que tenía un día dedicado a su producción, y nuevamente el malhumorado que no tenía la menor intención de formar parte de la vieja familia del cine argentino volvía a hacer los mismos desplantes, solo que

ahora a través de sus películas. Se mostraron, en orden cronológico, sus cortos *Visite Carlos Paz*, *Calafate*, *Cuesta abajo* (ya visto en la afamada *Historias breves*) y su mediometraje *La expresión del deseo*. Verlos todos juntos (insertando de memoria *Pizza, birra, faso*) es ver una misma obra que se desenvuelve y crece: en *Visite Carlos Paz* ya está todo lo que vendrá después pero en forma nerviosa, compacta, frenética. Es un corto admirablemente imperfecto (que humilló de todas maneras a todos los cortos que se mostraron en otra jornada) al que Caetano ha pulido hasta llegar a *La expresión del deseo*. En todos los casos hay una mirada de una perturbadora familiaridad sobre un sector social que nos resulta increíblemente ajeno (es perturbadora porque uno no puede pensar que alguien familiarizado con ese entorno pueda llegar a hacer una película). En todos los casos hay un destino trágico que se corporiza a través de la infortunada aparición de una pistola en la escena. Un par de tomas en picado acentúan esa sensación de criaturas enmarcadas en una situación que las sobrepasa: la del abuelo de la notable *Calafate* cuando encuentra el pájaro muerto, o la del cadáver y la policía corriendo en la plaza de *La expresión del deseo*, vistos desde lo alto, altísimo, horrorizados desde lejos por tanta violencia y miseria (los personajes de *La expresión del deseo*, linyeras y jóvenes pasadores de merca, hacen que los de *Pizza, birra, faso* parezcan Fred Astaire y Ginger Rogers). Es un descenso al infierno social como no recuerdo desde *Los olvidados*, si se me permite un antecedente tan ilustre. Solo *Cuesta abajo* se aparta de estas reglas (aunque tiene una suerte de tragicismo borgiano) como para demostrar que puede contar otro tipo de cosas.

Pero lo bueno de Caetano, justamente, es que sus películas (cortos, medio y largo) no se parecen a nada. Lo suyo no es una irrupción en el cine argentino: es una disrupción. Es el tipo que se va en medio de la sesión fotográfica. Representa una gran esperanza pero, al mismo tiempo, si no se queda para las fotos no va a aparecer nunca. ¿Qué hacemos con Caetano: lo civilizamos y corremos el riesgo de arruinarlo o lo dejamos así y corremos el riesgo de que no lo conozca nunca nadie? Volveremos alguna vez sobre el tema pero ahora echemos un vistazo al resto de la muestra.

Cine inédito argentino. Disfruté del ciclo que pergeñó Fernando Peña (excepto el día de los cortos, como quedó

dicho). Todas las películas me resultaron interesantes, pero, a diferencia de las de Caetano, todas me sonaban a algo; algo ya visto, ya leído, ya oído. Repasémoslas.

Ciudad de Dios o Bresson, Favio y algo más. Esta película de Kino González me resulta totalmente inasible. Tiene un registro muy difícil, parlamentos inapropiados para la condición social de los personajes (y sin embargo notablemente eficaces), una ambientación claustrofóbica (un rancho con piso de tierra en una villa de emergencia) y una galería de personajes siniestra y atractiva (dos putas, su cafisho y un mendigo pastor evangelista). La conjunción es extraña, tiene algo de la religiosidad no declamada de Bresson y la poesía de barro del primer Favio. Pero me supera: es la segunda vez que la veo (fue exhibida en Mar del Plata) y la segunda que fracaso en disfrutarla.

Invierno mala vida o Kaurismäki en la Patagonia. La película más prolija y cuidada de la muestra, con un humor silencioso e impertérrito, un uso muy cómico de la voz en off abiertamente a contramano de lo que muestran las imágenes, un intérprete fantástico (Ricardo Bartís) y una cuidadísima fotografía de Kino González, el director de *Ciudad de Dios*. Funciona a pesar de algunos desniveles narrativos, se empaqueta un poco en el medio, pero retoma airoosamente en el final. Uno no puede dejar de pensar en los hermanos finlandeses al ver esta película de Gregorio Cramer pero la adaptación a un paisaje similar funciona muy bien.

Cinco pa'l peso o el cine independiente dependiente. Perrone es una figura del circuito under por derecho propio. Junto con Caetano serían los dos autores del ciclo que ya poseen una obra consistente para mostrar. Con poca plata, rápido y testarudo, ha creado algo: sus jóvenes del Oeste del Gran Buenos Aires conforman una comunidad querible que se reproduce de película en película. Pero en el medio de estos tremendos instantes de verdad que brillan una y otra vez en sus películas, ¡ay! aparece el mismo Perrone. No me refiero a esto pero es un buen símbolo de lo que quiero decir: luego de una escena intensamente emotiva en la que el personaje principal se reencuentra con su padre luego de varios años, se sube a un colectivo, y toma asiento. Es un instante cotidiano pero intenso porque sabemos lo que pasa por su cabeza. Toda la escena es un tiempo muerto lleno de vida. Estamos instalados en esta emoción y ¿a quién vemos en el asiento de atrás? ¡A Perrone haciendo un cameo! La magia se evapora y uno con cariño quiere gritar: ¡Corréte de tus películas, Perro! ¿Se acabarían los problemas si Perrone renunciara a sus hitchcockianos cameos? No, porque, como decía, simbolizan otra cosa. Y lo que representan es la inadecuación de un registro de verdad muy intenso (con largos planos secuencia, conversaciones relajadas y naturales) con la puesta en primer plano de los gustos cinematográficos de Perrone. Por delante de sus jóvenes, pasan por nuestros ojos *Cigarros, Cajeros, Rebeldes y confundidos, El dependiente* y tantas otras películas que uno supone son del gusto inmediato del director. El final es más sintomático aun. Luego de habernos encariñado con sus personajes, uno de ellos muere de una forma absurda, apresurada. Uno puede discutir si el director puede disponer libremente de la vida de sus personajes pero lo que no se hace es lo que hace aquí Perrone con la cámara: imitar el último, famoso plano de *El dependiente*, en que la cámara se va, se va y se va, en este caso por las calles de Ituzaingó. Pero si uno quería huir de aquel pueblo miserable y del destino de



La expresión del deseo

honda mediocridad de la señorita Plasini de la película de Favio, aquí querría abrazar a los personajes, quedarse con ellos, no huir. Es como la representación más gráfica de una influencia mal procesada; un homenaje, cita o como quieran llamarlo en el lugar equivocado. El día que Perrone se corra del medio de sus propias películas nos va a regalar una gran obra.

El asadito o la sombra de Fontanarrosa. En lo que a mí respecta, *El asadito* fue la sorpresa de la muestra. La película del rosarino Gustavo Postiglione muestra a un grupo de amigos reunidos en la terraza de la casa de uno de ellos a comerse un asadito, que, por razones que nadie se molesta en explicar, se extiende por horas y horas hasta la llegada del año 2000 (cosa que tampoco tiene importancia en la película). *El asadito* amaga todo el tiempo y nunca cumple con sus amenazas, lo cual, en general, es bueno. Parece que va a ser una puesta al día del naturalismo pero las conversaciones distraídas y livianas se van imponiendo por sobre cualquier pretensión dramática o de representación sociológica. Charlando, los personajes van delineando sus personajes. A veces estos son más relevantes que la conversación; en otras, lo contrario es lo cierto. Llega un momento en que la película es extraordinariamente relajada y divertida, como un cuento de Fontanarrosa en que los protagonistas masculinos, marcados por su abierta misoginia, transmiten su placer por la conversación desgranada cansinamente. En ese momento *El asadito* amenaza con convertirse en una gran película... y nuevamente no cumple con su amenaza. Porque la necesidad de introducir instantes de intensidad dramática le genera escenas fuera de tono, con significado, pesadas y molestas. *El asadito* es mucho mejor cuando está deshilvanada que cuando enhebra, pero queda como una película muy original a la que cuesta encontrarle referentes en el cine mismo.

Final. En momentos en que las multitudes acudían a ver a Francella y a Suar y alguien del diario *Perfil* especulaba con que los críticos estaban en falta al estar divorciados del "gusto popular", la nueva versión del ciclo de cine argentino inédito fue una buena oportunidad para ver algo distinto, para disfrutar de algunas cosas, rechazar otras y comprobar que lo que uno puede decir de las películas guarda poca o ninguna relación con la cantidad de espectadores que asisten a verlas. Se pueden elogiar y criticar películas exitosas y aplicar la misma diversidad con los ciclos alternativos que cuentan su público por centenares. El resto, amigos, es silencio. ■

2 lose el corazón en Toulouse

¡Emoción y suspenso! La segunda parte de la saga tolosiana de Ricagno. Esta nota ya no se escribe en la Rue de Taur, bajo el solcito de Toulouse, donde fue inicialmente concebida, sino que se reescribe en la invernada de Buenos Aires, en la redacción de El Amante, pensando en las barbaridades que estarán aconteciendo en otrora tan tranquila tierra, y hoy ¡ay! lejana e invadida por hordas de hinchadas de todo el mundo, desplegando allá los más diversos nacionalismos salvajes tras una solitaria esfera. En fin. A continuación, algo más sobre las películas vistas durante el festival y algunos personajes de los Encuentros.

por Alejandro Ricagno

Uno de los principales eventos durante los Encuentros fue la extensa sección dedicada a películas sobre el Che. Allí se exhibieron, entre otros, el film de Juan Carlos Desanzo, el mediodiámetro de Edgardo Cabeza *Adiós, comandante Che*, y varios cortos documentales cubanos. Entre ellos se destacaba un homónimo del largometraje argentino, *Hasta la victoria, siempre*, dirigido por el mítico Santiago Alvarez. Cuando escribo estas líneas, a pocos días del fallecimiento de uno de los pioneros de la cinematografía cubana, recuerdo el paso lento y la mirada un poco perdida del veterano director que en cuanto llegó a Toulouse tuvo que pasar una breve estadía en el hospital a causa de una neumonía. Pero a medida que avanzaban los Rencontres, Alvarez fue recuperando poco a poco la vitalidad, iluminado por la presencia de su joven y atenta esposa mulata, haciendo bromas y participando activamente en conferencias y debates. También recuerdo la potencia de *Now*, su impresionante corto sobre la violencia racial, que vi hace unos años. Desde aquí le digo: ¡hasta la victoria siempre, Santiago! Si existe el paraíso, estoy seguro de que Alvarez estará en uno que será una exacta réplica de su querida Cuba, acompañado del recuerdo de todo el cariño que recibió esos últimos días de marzo en Toulouse, esa suerte de preparaiso.

El programa de la sección "guevarista" era tan completo que hasta incluía, a modo de curiosidad bizarra, el budoque norteamericano *Che!*, perpetrado por Richard Fleischer en 1968, con Omar Sharif como un improbable Comandante Guevara y Jack Palance como un aun más improbable Fidel Castro. De toda esa avanzada elegí dos películas que a priori me parecían las más interesantes: *El diario de Bolivia*, el documental del suizo Richard Dindo (el mismo de *Rimbaud*) que ya se estrenó en Argentina (ver EA 75), y *El día que me quieras*, del argentino-neoyorquino Leandro Katz, de quien publicamos un reportaje allá lejos y hace tiempo, por lo que próximamente publicaremos otro.

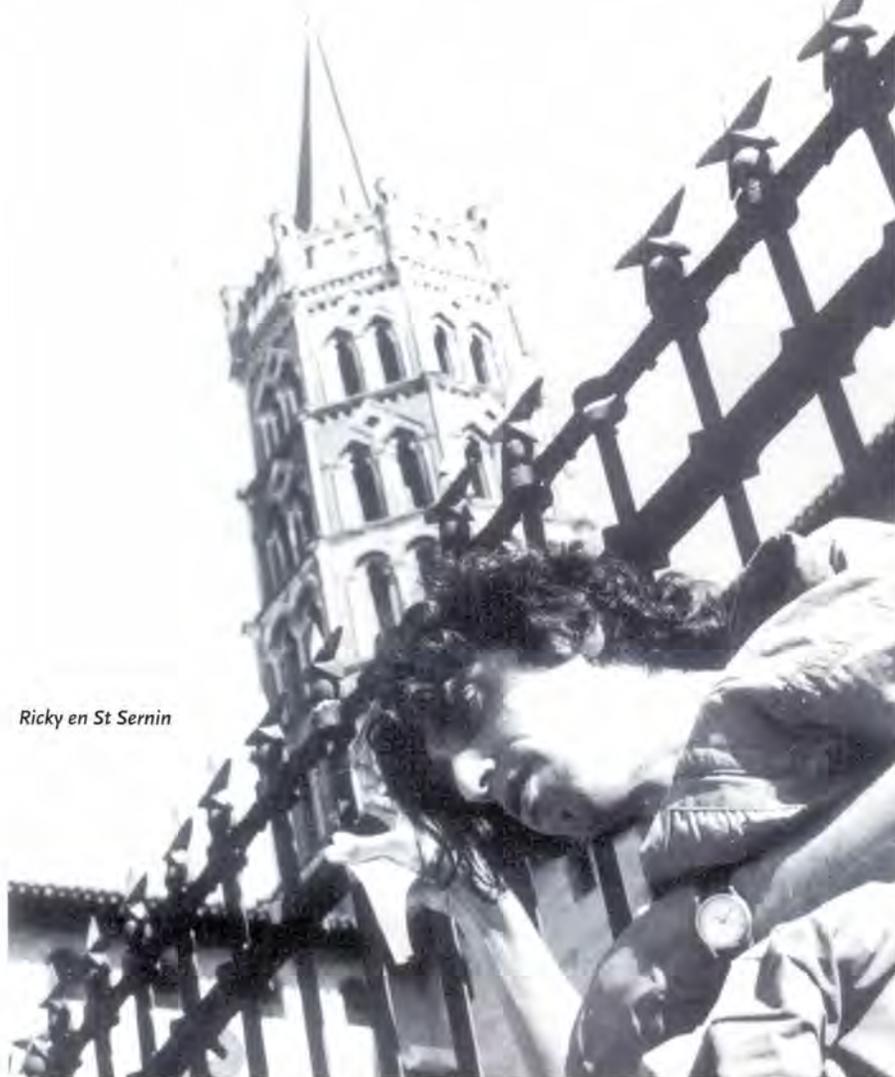
Dindo toma los textos del diario boliviano del Che, leídos en off por Jean-Louis Trintignant, y se hunde con su cámara por los mismos sitios

donde Guevara, junto con su grupo de diecisiete hombres, fue a intentar infructuosamente su última cruzada revolucionaria. El efecto es perturbador: el texto, enfrentado a la aislada inmensidad del paisaje, da cuenta del heroísmo y de la ceguera un tanto suicida de la empresa. Dindo deja que la cámara hable por sí sola. Al mismo tiempo que rinde homenaje a Ernesto Guevara como hombre y líder desde de sus propias palabras, instaura a través de las imágenes actuales del periplo geográfico del grupo guerrillero una sutil crítica a su campaña boliviana, pero también señala el respeto que le merece la valentía de quienes mantienen sus ideales hasta el fin. A las palabras del Che, suma entrevistas a campesinos que lo cobijaron, recoge testimonios de antiguos conscriptos que participaron en su captura, hasta arribar a la famosa escuela de La Higuera donde fue fusilado. Para contar estos últimos momentos que, obviamente, no se encuentran en el diario de Guevara, recurre a la presencia de la maestra del lugar quien, por entonces apenas una adolescente, fue una de sus últimas interlocutoras durante su breve prisión. Estas escenas consiguen un pico emocional inusitado en un film que sabiamente trata de evitarlos. *El diario de Bolivia* mantiene un ritmo justificadamente moroso, asmático, casi al paso fatigado del guerrillero. Con gran honestidad y sentido de justicia cinematográfica, Dindo crea un espacio de reflexión entre la palabra y la imagen, a habitar por el espectador. Hasta las músicas elegidas evitan el folklorismo y acompañan sin subrayar esta elegía profunda y sentida.

No menos elegíaco y profundo resultó el mediodiámetro de Leandro Katz *El día que me quieras* (del que ya se ocupó un poco Quintín en su nota sobre Rotterdam), una reflexión rigurosa sobre la muerte, la imagen y su poder en la construcción del mito. Katz se detiene a estudiar minuciosamente la última foto del cadáver del Che, aquella de los ojos abiertos y el rostro envuelto en una expresión beatífica, en la que tanto el realizador como el fotógrafo que la tomó, Freddy Alborta, descubren algo de cristiano. El film explora polisémicamente la foto de una Pasión, ayudado por el testimonio

del fotógrafo y la deconstrucción y reconstrucción minuciosa de esa imagen pregnante que dio la vuelta al mundo. Verdadero artista conceptual, Katz alterna el reportaje a Alborta con la estilización de un ritual que los campesinos bolivianos realizan en cada aniversario de la muerte del Che, agrega en off una reescritura del cuento de Borges *El testigo*, leído como una letanía por el propio director, introduce carteles con títulos que separan el relato a modo de capítulos, para elaborar un minucioso trabajo de duelo sobre la figura del guerrillero muerto. A través del corto se hace evidente que los militares bolivianos necesitaban mostrar al mundo el cadáver de Guevara como trofeo para constituir, además de una prueba, una advertencia ejemplificadora del tipo: "así terminan los revolucionarios". Pero la expresión del Che muerto, en esa foto, logra invertir todo sentido negativo y adquiere una altura mítica y mística. En este trabajo excepcional se explora muy sutilmente un subtexto homoerótico en la figura final de Guevara, que no es ajeno a la iconografía cristiana, como bien sabía Pasolini. No solo se señala esto, sino que Katz se detiene en detalles inadvertidos, como el de los cuerpos de los otros dos guerrilleros, tirados en el suelo y apenas perceptibles en un costado de la foto, mientras militares y periodistas rodean al Che como en una versión de *La lección de anatomía* de Rembrandt. Katz consigue que Alborta vaya a sus archivos y, como el personaje de *Blow Up*, revele y amplie esta y otras fotografías inéditas hasta hoy, tomadas en aquella nefasta ocasión. Lo que se amplía entonces también es el duelo que Katz extiende democráticamente hacia esos otros cadáveres. Al devolverles la identidad a Willy y al Chino, los dos compañeros caídos junto a su líder en La Higuera, el film trasciende el sentido homenaje inicial al jefe guerrillero, alcanzando un respeto universal hacia todos los muertos sin sepultura, incluidos nuestros desaparecidos. Un trabajo de amor, de profunda humanidad, despide este complejo y emocionante réquiem.

Esta joyita me sirvió además como punto de partida para discutir el cortometraje del joven argentino Héctor Bujía, *Un chien argentin*, que se exhibía antes de algunos largos nacionales en



Ricky en St Sernin

competencia. Dividido en tres partes, la primera es una relectura del pecado original filmada en viñetas de cine mudo, con dos niños interpretando a la pareja primigenia, que tiene cierto encanto y frescura. La última es una cuidada remake-calco de los primeras secuencias del film de Buñuel. Bujía se reservó el filosófico rol del aragonés. El problema aparece con la segunda parte: un collage de documentales donde se mezclan manifestaciones nazis, maoístas, comunistas, peronistas, otras sin identificación, con policías argentinos en plena tarea represiva, la Junta Militar, Pinochet, Alfonsín, Menem y otros personajes similares bajo una banda de sonido agresiva que solo da paso al silencio cuando se muestra una marcha de las Madres de Plaza de Mayo. Más allá del aire *avant-garde* provocador que pretende, la confusa sucesión de imágenes de manifestaciones de signos ideológicos opuestos, homologadas a través del ruido de la banda sonora, lleva a concluir que todas las acciones políticas acaban pareciéndose y siempre terminan en masacre. Solo queda esa última imagen de las Madres, vaciada de todo sentido de lucha o resistencia. A ella le sigue la secuencia buñueliana, tal vez como una suerte de canto a la violencia "pura" del "arte", opuesta a las impurezas de la política. Estoy casi seguro de que no fueron esas las intenciones de Bujía, pero es lo que su film presenta. Y esta lectura no obedece a veleidades de crítico trasnochado, sino que se desprende de la falta de reflexión sobre el material por parte del realizador. Al anteponer una búsqueda de efecto superficial, anulando la supuesta anarquía libertaria del corto —pienso que era por ahí donde Bujía pretendía apuntar—, da lugar a la ilustración de un pensamiento posmoderno, reaccionario y paralizador. Es el triunfo de ese universo de las

imágenes sin réplica contra el que luchaba Serge Daney. Comparar este corto con la obra de Katz puede parecer absurdo y hasta injusto, teniendo en cuenta las respectivas trayectorias, la diferencia de edades y de apetencias culturales. Uno pasa la cincuentaena, es un artista plástico (conceptual, corregiría él) y un cineasta con un respetable largo en su haber (*Mirror on the Moon*) y el riguroso mediodimetrage que comenté. El otro no llega al cuarto de siglo, y esta es su ópera prima, hasta que pueda reunir el dinero para filmar un largo acerca de la historia de una aspirante a modelo. Hay aquí dos posiciones antagónicas sobre cómo pensar y hacer cine. Y como Bujía es ambicioso y su corto también lo es, no está mal establecer esa confrontación. Katz se detiene, reflexiona, busca y profundiza las posibilidades de lectura a partir de una imagen poderosa que termina por abrir un mundo. Su elección estética parte de un fuerte posicionamiento contra la polución audiovisual. Bujía, en cambio, acaba cerrando toda apertura a su obra. Por efecto de acumulación, por falta de una posición y una ética claras frente a su catarata de imágenes de peligrosa mezcolanza ideológica, le niega la libertad que supuestamente su corto pretendía establecer. No es que esté pidiéndole a Bujía un panfleto, cosa que no es en absoluto el mediodimetrage de Katz. Pero la manipulación de los elementos utilizados por el joven realizador demuestran los efectos indeseados de considerar al cine como un simple juego caro. Ni el mismo Buñuel, que se reía de todo, lo pensaba así. Estoy seguro de que esto me traerá nuevas discusiones con un compatriota que no se lleva bien con la teoría en general y con la crítica en particular. En nuestros diarios chicanos hubo un momento en que lo quise matar

(cariñosamente, porque es muy simpático y muy buena persona). Fue cuando me contó que en la FUC, donde estudió, algunos alumnos habían organizado una fiesta con motivo de la muerte de Gilles Deleuze, y por supuesto, él había asistido a tal diabólico festín. No sé quién fue el alma caritativa que me ofreció presurosa algo fuerte para beber, así me distraía y no lo estrangulaba. Pese a estas broncas, el aire tolosiano y las sucesivas libaciones hacían que nuestras diferencias estético-ideológicas se fueran desvaneciendo pronto para dejar lugar a mates, danzas, vinos y tardes de camaradería compartida. Hay que reconocer que Bujía tiene una simpatía natural que le surge espontáneamente, como sus improperios contra los teóricos del cine. Espero que estas líneas lo ayuden a ajustar su carrera como realizador. Empuje, confianza, sociabilidad y energía no le faltan, como puede dar fe casi todo la gente del festival, y en especial una buena amiga del que suscribe, cuyo nombre será guardado en secreto. El suyo fue uno de los tantos *coups de foudre* internacionales de los Encuentros que no se contarán en esta nota por razones de seguridad. En todo caso, ese romance y los de todos los demás amigos y amigas latino-tolosianos serán incluidos en mi futura autobiografía titulada *Vida sexual de casi todo el mundo*, tomo cuatrocientos dos.

Una película que se discutió mucho fue la brasileña *O que é isso companheiro?*, de Bruno Barreto, que seguramente veremos en Argentina, ya que los norteamericanos que la candidatearon al Oscar como mejor película extranjera, la compraron para su distribución mundial bajo el título de *Four Days in September*. La película está basada en un libro de Fernando Gabeira —presente en el festival— donde el escritor, ex activista de la lucha armada contra la dictadura brasileña y actual diputado verde en Río, relata el secuestro del embajador de los EE.UU. en Brasil a fines de los 60, a manos del Movimiento Revolucionario Ocho de Octubre, en el cual participó. Suerte de *Estado de sitio* a la brasileña, su tema lo acerca al film de Costa-Gavras, y su narrativa, a cualquier buen thriller político a la americana. La elección estética, la supuesta indulgencia para retratar al personaje del embajador (extraordinaria labor de Alan Arkin), sumadas al perfil crítico que traza sobre los revolucionarios más duros y al retrato humanizado de un torturador, fueron los puntos que más se le cuestionaron. No quedan trazos de herencia alguna del Cinema Novo en la eficaz realización de Barreto. Ciertamente, algunos toques muy convencionales (escenas de postal brasileña, cierta manipulación en el manejo del suspenso) evidencian la voluntad de Barreto por hacer una película exportable a la gran mayoría de los mercados, incluido el americano, cosa que consiguió. Pero no es menos cierto que lo que vuelve interesante al film, más allá de las convenciones, es la humanidad que pone para dar vida a todos sus personajes, mostrando las internas dentro del movimiento, las tensiones entre el deber político y los sentimientos amorosos. He oído decir que era reaccionario porque mostraba a los revolucionarios como unos improvisados, porque se tomaba demasiado tiempo en subrayar el costado humano del embajador secuestrado, para finalmente acabar dándole la razón a todo el mundo, torturador incluido. No estoy de acuerdo, sobre todo en este último punto. En todo caso, se trata de mostrar a través de ese personaje todo un mecanismo social perverso. Que el torturador tenga problemas de



Ana Saint-Dizier, acosada

conciencia no le impide realizar su siniestro trabajo con la precisión de una máquina y el convencimiento de que está cumpliendo su deber. Barreto rescata el espíritu de una época nada sencilla de abordar, con sus contradicciones, sin tratar de romantizarla pero tampoco exponiendo en su lugar la teoría de los dos demonios. La película deja en claro de parte de quiénes está, aun cuando muestra, junto al compromiso, las debilidades y errores del grupo armado. No fui al debate con Gabeira, que, según me comentaron, fue muy interesante y se centró casi exclusivamente sobre el libro y su propia experiencia antes que sobre el film. Bruno Barreto estaba en Hollywood esperando la buena nueva, que no llegó. El otro de los Barreto, Fábio, director de *O quatrilha*, andaba por el festival hablando casi siempre de dinero. Realmente no tuve ganas de internarme con él en discusiones estéticas, y encima sobre el film de su hermano.

Con quien me hubiera gustado charlar más detenidamente fue con Román Chalbaud, el realizador, dramaturgo y director de teatro venezolano, integrante del jurado, y de quien se exhibían en las paralelas su famosa *El pez que fuma* (que vi en Argentina hace más de veinte años y de la que guardo un sensual recuerdo) y su último opus, *Pandemonium, la capital del infierno*, que me perdí en el último Festival de Mar del Plata. Basado en una pieza teatral de su autoría, Chalbaud construye en este film un universo barroco, abigarrado y asfixiante para

Román Chalbaud en el rodaje de *Pandemonium*



referirse a la actual situación social venezolana. A través de un relato absolutamente alegórico pero que, felizmente, trasciende esa dimensión, el director sortea todos los peligros típicos de la hipertrofia simbólica a fuerza de talento y audacia, creando un mundo ficcional autónomo, lúdico, sobrecargado quizá, pero siempre absolutamente personal. Es sorprendente cómo los personajes, sin dejar de llevar sobre sí toda su carga alegórica, acceden a una construcción más compleja a medida que el relato avanza. En este *Pandemonium* chalbaudiano el personaje principal, una especie de marginal, revolucionario fracasado y sin piernas, que habita en una suerte de mausoleo subterráneo y difunde poesía como única solución política por una radio de onda corta, podría leerse como una metáfora de la izquierda paralizada. La acción gira en torno a él, a la incestuosa relación con su madre (trabajo excepcional de la actriz Amalia Pérez Díaz), al enfrentamiento con su hermano, un mafioso local que reina desde la cárcel sin perder las conexiones con el poder corrupto, y al tortuoso vínculo con su amante, una joven prostituta llamada Perra. No faltan las víctimas lúmpenes, el policía violento, y una intrincada trama de ambiguas conexiones entre todos. El enorme caudal imaginativo del director y la solvencia con que enriquece cada escena impiden toda traducción mecánica de esta fábula amarga, un film múltiple de gran fuerza narrativa al que no le falta humor negro ni originalidad. Las alusiones políticas se mezclan con ecos de tragedia griega y de obsesiones íntimas en medio de una atmósfera surreal y sombría, que no oscurece un relato que se sigue con creciente interés.

Con cuarenta años de carrera y quince largometrajes (todos, a excepción de *El pez*, desconocidos en Argentina), más una larga trayectoria como dramaturgo, Chalbaud demuestra en esta obra de madurez una inventiva juvenilmente subversiva. Después de ver *Pandemonium*, corrí a acordar un reportaje para la mañana del último día, pero me levanté tarde y lejos de mi hotel, donde Chalbaud estuvo esperándome pacientemente por más de media hora. Ya no volví a encontrarlo en el cóctel de despedida. Desanzo me puse un día entero por haber dejado plantado a un tipo tan querible y talentoso como Chalbaud. Y tenía toda la razón del mundo. Desde aquí le envío las disculpas del caso, con la esperanza de poder concretar el encuentro en un futuro no muy lejano.

Con Desanzo y el amigo peruano Isaac León Frías, nos dimos una vuelta por la retrospectiva en homenaje a León Hirszman, el director brasileño fallecido hace un par de años. Comenzamos con *São Bernardo*, de 1974, un lánguido relato sobre la ascensión de un hombre de campo pobre y marginado, que por diversos medios llega a convertirse en un latifundista déspota y sanguinario. Hirszman intentó una especie de versión filmica de la narrativa de Graciliano Ramos, el autor de *Vidas secas*, y dicen que tuvo muchas dificultades durante su producción. Lo cuenta Helena Salem en un minucioso artículo sobre la obra de Hirszman en *Cinemas D'Amérique Latine*, la excelente revista-libro que edita anualmente el festival. La extrema morosidad y el notorio envejecimiento de una película muy fechada, sumados a mi cansancio, pudieron más que mi atención. Y también que la de Frías y Desanzo, quienes se levantaron de sus respectivos asientos antes de la primera hora. Obediente y aliviado, los seguí. La sugestiva presencia de la actriz Madalena Isabel de Ribeiro como la



Fernando Diz en *Imagens do inconsciente*

sofocada esposa del protagonista, personaje mucho más interesante que él, es lo único que hoy resta en mi memoria. Como tenía un buen recuerdo de Hirszman por la inolvidable *Ellos no usan smoking*, decidí ver su obra póstuma para compensar la decepción. Cinéfilo de fierro, lo mismo hizo Frías. Esta vez no nos arrepentimos. *Imagens do inconsciente* resultó una obra lograda y rigurosa. Se trata de un extenso trabajo documental dividido en tres películas sobre tres pacientes de un hospital psiquiátrico de Río que participan en un taller de pintura. Si bien forman una obra única, las más interesantes quizá sean las dos primeras, *En busca del espacio propio* y *El reino de las madres*, sendos retratos de los pintores esquizofrénicos Fernando Diz y Adelina Gómez. Con un texto en off, escrito por una psiquiatra de orientación junguiana, Hirszman nos sumerge en el universo dividido de los pacientes-artistas y en una auténtica reconstrucción del proceso creativo. Sus logros, sus caídas en la confusión, la difícil y lenta recomposición, son registrados por el realizador a través de la exploración de varias series de cuadros de diferentes períodos, por medio de los cuales los pintores intentan reunir los pedazos de sus fragmentadas existencias. Más que en el texto "psi" y sus implicaciones terapéuticas, Hirszman se interesa sobre todo en la indagación del proceso creativo. Como si las dudas, los bloqueos, la tenacidad, la frustración y la alegría de lograr una obra fueran los mismos del realizador y por extensión incluyeran a todos aquellos que han vivido en carne propia la experiencia artística entendida como necesidad vital. Al extremar la elección escogiendo a tres excluidos sociales que intentan con escasos medios disponibles crear algo de belleza desde el dolor y la miseria, Hirszman construye una bella metáfora sobre el rol del artista en nuestra sociedad. La mirada sensible del director, sin dejar de ser política, pone siempre en segundo plano la prescripción clínica. Porque este dignísimo tríptico documental, que acabó convirtiéndose involuntariamente en su testamento filmico, resulta una poética y misteriosa meditación sobre la creación antes que sobre la locura. Por último, el festival también ofreció una sección de films premiados en ediciones anteriores, en la que tuve la oportunidad de ver *Cadena perpetua* (1978), una de las obras de Ripstein anteriores a la época de su colaboración con Paz Alicia Garciadiego. Aquí no hay festival de planos secuencia, ni madres terribles, ni melodrama, pero sí el mismo pesimismo esencial del realizador mexicano.

Por medio de un relato seco y una estructura clásica de policial, complejizada desde el guión de Vicente Leñero por la incorporación de sucesivos flashbacks, Ripstein cuenta la imposible reinserción social de un ex delincuente en el México de los años setenta. Coherente con sus films posteriores, *Cadena perpetua* es una obra claustrofóbica y circular, en la que Ripstein (como señala el crítico Paulo Paranaguá en su exhaustivo libro sobre el director) traza el retrato de un microcosmos asfixiante y corrupto para ejercer una profunda crítica al estancamiento y la inmovilidad de toda la sociedad mexicana. Viendo esta película uno entiende por qué en su país no lo quieren mucho al Arturo, sobre todo cuando establece una relación de ida y vuelta entre víctimas y victimarios. Burgueses, banqueros, rateros o policías, nadie se salva de culpa en ese mundo particularmente masculino y cerrado.

Y hablando del excelente libro de Paranaguá, que acababa de editar Cátedra y que yo leía de a ratos en la *maison* Saint-Dizier, grande fue mi sorpresa al encontrar mi nombre y el de Quintín dentro de la extensa bibliografía consultada. Desde ya, es un honor que el dossier sobre Arturo y Paz, la crítica de *Profundo carmesí* y los extensos reportajes al dúo dinámico mexicano que publicamos en la revista hayan servido de humilde aporte a un estudio tan profundo y bien escrito sobre la obra de un cineasta que admiro. El que no se quedó contento es Quintín. Sucede que en un capítulo Paranaguá hace referencia a un crítico uruguayo que, a la hora de abordar *El castillo de la pureza*, comienza expresando su perplejidad. Paranaguá agrega a ese párrafo una pequeña nota al pie que transcribo: "Ripstein sigue provocando perplejidad. Léase, por ejemplo, el artículo de Quintín 'El sueño de los Ripstein', publicado en EA 58". Allí Q. hacía una referencia a Paranaguá. Por lo visto, Quintín también sigue provocando perplejidad. Y ahora a niveles bibliográficos. Todo esto quizás explique su críptico y crispado comentario sobre *El lugar sin límite*, publicado en el dossier sobre el melodrama del número pasado, que a mi entender no es una de sus mejores páginas. Se trataría de una devolución de gentilezas y la continuación de un debate infinito que ambos mantienen cada vez que pueden por vía oral u escrita. Aquí todos esperamos el próximo libro de Paranaguá (o de Quintín) para ver cómo se resuelve este laberinto de pasiones, a estas alturas casi un triángulo fatal. Considerando que el objeto de discusión favorito es Arturo o, mejor dicho, su obra, tememos que la inefable Paz Alicia Garcíadiego tome cartas en el asunto y todo acabe con una sucesión de muertes espantosas. Por el bien de esta revista, humildemente hago votos para que ello no ocurra.

Y aquí finaliza lo que puedo comentar en materia cinematográfica. Lo más difícil de contar es todo lo demás. Tal vez lo haga algún día en un cuento o novela. Y allí sin duda intentaré recrear lo más justamente posible las fiestas en la casa de Max Arnauld o en la de Helen. Las cenas deliciosas e interminables en la de Esther y Francis y en la de Martine. Los reencuentros en La Tireuse, mi pub preferido. Los bailes en Puerto Havana, donde solo bailan salsa, chico. Los cafés cinéfilos con mi amigo Nicolas Azalbert, director de *Persistences*, otra excelente revista de cine tolosiana que recibe ese nombre en homenaje al *Persévérance* de Daney. Las divertidas discusiones sobre el machismo latino con Javier, siempre filosófico y colombiano. Los

mil y un diálogos durasianos con Eva Morsch-Kihnd, aquel cafecito en el parque un día especialmente triste. Esa salida al teatro para asistir juntos a una soberbia versión de Woyzeck con puesta a lo Meyerhold. La impagable gentileza del curador de la Cinemateca, Jean-Paul Gorce, alias Andy Warhol, que me consiguió una invitación para *La bohème* en la Opera del Capote. Fila tres, platea, al centro. Aquellas tertulias de traspnoche en el bar del hotel Ibis con Isabelle Huppert Buron, la más cordial y trabajadora de las jefas de prensa del mundo, que más tarde, en París, me dio asilo durante tres noches. Esa dramática borrachera en la casa de Miriam y el inrockuptible Jérôme, con Nicolas, hablando sobre Wong Kar-wai y sobre los corazones destrozados. Los Aquosos de *Madredeus* que me hacía escuchar Paco, meu irmão português, fascinado con la especificidad de los insultos porteños. "Ustedes tienen una graduación de las puteadas que no tenemos ni los franceses ni los portugueses: la puta madre que te parió, la putísima madre que te reparió, la reputísima madre que te remil parió. Es increíblemente rico el porteño para putear", me decía con su aire risueño y mediterráneo. Los canciones de Brel y de Barbara una tarde en lo de Christel y su inesperado obsequio de un buzo azul. Las conversaciones cómplices y las discusiones sobre asuntos amorosos con Ana Saint-Dizier, esa versión de bolsillo de Gena Rowlands a los veinte años. Una inolvidable fiesta de cumpleaños. Las sobremesas con Esther y el gato Titus. Francis y sus habanos. Roman y sus preguntas filosas. Julie bailando conmigo *Toutes les garçons et les filles de mon âge* en medio de la campagne, durante la increíble fiesta de cumpleaños de su padre que duró dos días. Y Anne Marie. Y Axelle. Y Juan y Felipe. Y Julián. Y Maia, ese otro ángel parisino. Tanta humanidad toda junta. Todas las amistades, los amores, los encuentros, los desencuentros. Que los hubo también, como en toda buena historia que se precie. Como en un film de Cassavetes o de Renoir, la gente adentro era más importante que la película en sí. Y todos acabaron formando para mí un gran film amado. Delicioso. Terrible. Complejo. Sinuoso. Intimo. Inolvidable. Y yo asombrosamente estaba adentro de esa película.

Non, rien de rien. Non, je ne regrette rien. Ya habrá ocasión para ver las películas que me perdí (*Je suis désolé* de no haber visto *Terra estrangeira* de Walter Salles, o *A ostra e o vento* de Walter Lima Jr., por ejemplo). Pero la gente estaba allí y los Encuentros eran las películas y la gente. Que vivía, amaba, cantaba, se entristecía, volvía a alegrarse, se acercaba, se alejaba, te contaba sus historias, te escuchaba, abría sus casas, te invitaba a sus mesas, discutía. Compartía.

Creo que todos los que trabajan, organizan y además pasan bien dentro del festival, no llegan a darse cuenta de la magnitud del milagro que han logrado. Que en realidad no es un milagro. No hay misterio detrás de esa buena disposición, de esa generosidad. Se trata simplemente de personas que se han negado de manera rotunda a ser domesticadas por la abulia, la indiferencia, el patriotismo, el egoísmo, o cualquier otra cárcel. Tan simple como eso. En los Rencontres todo el mundo trabaja voluntariamente sin ningún tipo de lucro. Hay jóvenes que mientras tanto estudian en la facultad o trabajan en otro lado para mantenerse, adultos que cumplen además con sus obligaciones cotidianas fuera del festival. El intercambio generacional es algo común. Familias enteras comparten cenas, trabajo y



La foto del Che sacada por Freddy Alborta que obsesionó a Katz

discusiones, de manera natural, bajo una relación fluida que incluye, claro está, puntos de vista diferentes y a veces francamente opuestos —recuerdo una discusión sobre el Mayo francés—, sin que por ello vuelen platos, que se llenaban y vaciaban, generalmente con pato. Por todo esto, y porque no recuerdo haberme sentido tan bien, tan en casa, en un lugar desconocido nunca en mi vida, decidí quedarme en Toulouse una semana más, ya terminado el festival. Y el hogar Saint-Dizier fue mi oasis principal. El último día se sumó a mi aventura mi amigo, el realizador Pablo Fendrik, ex asistente de Agresti, que venía a probar suerte en Europa. Para él también hubo un lugar. (Ahora, desde Amsterdam donde la pasa bomba, me escribe que tampoco olvidará jamás la amorosa calidez tolosiana.) Después, después me fui a París un mes, donde me aguantó generosamente Lea Szapiro todo lo que pudo su paciencia. Pero París es otra historia que contaré en otra nota. Y después volví a Toulouse, una vez más. Quince días. *Encore* los Saint-Dizier me aceptaron en su casa-refugio. Todos los dioses del universo y de los universos paralelos les otorguen buena fortuna eterna por ello. Para cargar pilas y mimos antes de retornar a Buenos Aires, necesitaba estar un poquito más en esa ciudad reconfortante. Ahora la imagino invadida por hinchas de fútbol mundialistas y por algunos siniestros personajes de nuestra televisión vernácula, y no puedo dejar de sentir un estremecimiento de terror y vergüenza que me corre por la espalda de solo pensarlo. Espero que la invasión desaforada no les cambie jamás el buen humor hospitalario a los tolosianos, y menos a todos los amigos del festival. Como diría Chavela Vargas, mi amor apasionado por Toulouse y su gente anda todo alborotado por volver. No se deja a esa ciudad así como así, sin prometerle verla otra vez. Repito: no puedo, no pude dejar a esa ciudad y a toda esa gente, que ya está tan metida en mí "como está la madera en el palito", sin prometernos un nuevo reencuentro. Aunque más no sea para devolverles un poco de todo el amor que me entregaron. Entonces, no adiós sino hasta luego, *més amis. Et merci; une et mille fois, merci. De la plus profond de mon coeur, merci.* ■

Los amigos laborantes de los Rencontres: Roman, Cedric, Victor, Max, Paco, Javier, Ana y Ana María "fille" (todavía no sé su nombre)





Una lectura de Perseverancia, de Serge Daney

Serge Daney

Perseverancia

Reflexiones sobre el cine

Ediciones El Amante

El cine como un bello país

por Alejandro Ricagno

a Nicolas Azalbert

La primera vez que escuché hablar de Serge Daney fue hace siete años en esta redacción. Quintín me tradujo algunos extractos de *La Rampe*, una recopilación de artículos de Daney. Luego me topé con su nombre en más de una página de *La imagen movimiento* y *La imagen tiempo*, el minucioso ensayo filosófico sobre cine de Gilles Deleuze. Más tarde accedí a uno de sus textos iluminadores en una vieja *Cahiers*. Se trataba de "El estado Syberberg", un análisis de *Hitler, un film de Alemania*, la película en la que el polémico director germano, según Daney, "pensando el Mal, no pensaba mal". Cuando me devanaba los sesos intentando escribir una nota analítica sobre la sinuosa obra de Syberberg, leer a Daney me ayudó a reordenar ideas y despejar dudas. Me asombraba que alguien pudiera escribir tan claro sobre un tema tan oscuro. Cuando leí la traducción castellana de "El travelling de *Kapo*" (publicada en *EA* 53), el primer sentimiento que tuve frente a ese artículo emblemático fue el deslumbramiento. Me acababa de topar con un texto de esos que, desde la primera línea, uno sabe que releerá más de una vez, sin agotarlo jamás. El segundo, fue de pena. Reparé en que Daney ya había muerto, ese artículo era su testamento, que luego incluyó en *Perseverancia* como lógica apertura del único libro suyo que no era una antología de textos ya publicados con anterioridad.

Si a Daney, a los diecisiete años, la lectura de un comentario de Rivette acerca de un film mediocre de Pontecorvo le reveló una vocación y lo obligó a tomar una posición fuertemente ética frente al cine y más tarde en la escritura sobre el cine; a mí, la lectura de esas páginas esenciales me confirmaron, en un momento especialmente sombrío, que la crítica podía ser una empresa justa, noble y bella. Dolorosamente íntima, hasta lo universal. Como le ocurrió a Daney con Rivette, "El travelling de *Kapo*" me inspiró a su vez un texto del que estoy inmodestamente orgulloso llamado "La odisea de la infancia".

No me estoy comparando con Daney, ni mucho menos su escritura con la mía. Ojalá algún día pueda llegar a tener un diez por ciento de su brillo intelectual y de su calidad expositiva. Quiero decir con este ejemplo que su lectura fue tan nutricia, que me compelió a escribir sin remedio. Me ayudó a encontrarme en mi propia experiencia con el cine y a traducirla, no sé si con palabras bellas, pero sí con palabras justas. Ese mismo sentido de justicia es el que recorre todas las páginas de *Perseverancia*. Un libro que tampoco se agota en una lectura, un libro puerta, un libro abismo. Un libro justo. *Perseverancia* tiene, entre muchas otras, una virtud extraña: a diferencia de la gran mayoría de los libros sobre cine, es imposible leerlo de ojito, como libro de consulta al paso. No hay allí profusión de datos, ni notas al pie, ni complicaciones semióticas. Hay una historia, la del siglo del cine. Aunque adopte la forma de un diálogo entre Serge Daney y su amigo Serge Toubiana, el libro es el relato de un viaje por un país inmenso. Con sus promesas incumplidas, sus bellezas, sus guerras, sus triunfos, sus debilidades, sus sueños. Es también, sobre todo, la historia de una voz que se despide, orgullosa, pero que paradójicamente, mientras ejecuta su disolvenca de manera elegante, nos deja a nosotros la responsabilidad de continuar la escena siguiente. *Perseverancia* es una conversación brillante de la que somos testigos, pero también protagonistas. Toubiana da el pie para que Daney desenrolle el hilo de su propia historia. Y esta corre paralela a la historia del cine moderno. El cine que nace con la *Roma città aperta* de Rossellini, en 1945 (un año después del nacimiento de Daney), junto al descubrimiento de los campos de concentración, crece con Resnais, resiste con Godard y agoniza con el triunfo actual del imperio de lo audiovisual, cuando ya se ha olvidado el famoso axioma "todo travelling es una cuestión de moral". La voz de Daney es por momentos amarga, pero jamás quejosa. El sida lo estaba convirtiendo en uno de aquellos esqueletos que lo obsesionaron más de lo que imaginó, *porque le concernían sin*

saberlo, cuando descubrió la barbarie de la mano de las imágenes de *Noche y niebla*, en su lejana adolescencia. Y que solo había una forma moral de mostrarla.

Con el gesto aristocrático de los hijos bastardos que se han fabricado tozudamente a sí mismos, Daney no deja de dibujar tras sus palabras la sonrisa triste de quien sabe que es inútil sostener frente al cine de hoy la misma idea que alimentó la cinefilia de otrora. Pero que sin embargo no puede rechazarla sin negar su propia elección intelectual y afectiva. Porque Daney fue cinéfilo en tanto se constituyó como hijo del cine. Para comprobar al final de su vida que los hijos del cine fueron reemplazados por los hijos del videoclip, del zapping y de la imagen sin distinción posible de alteridad alguna. Sin cálculo posible de la distancia que señala el lugar en que nace el otro. Pero la sonrisa de Daney no es ni cínica ni nostálgica. Cuando afirma "En el cine hay algo que siempre pertenece al pasado pero que sin embargo no ha pasado", exalta una idea de la cinefilia contraria a la concepción museográfica. Se trata en todo caso de tender un puente imaginario entre el presente y un pasado virtual. Un pasado que nos hemos prometido. "Llegar a último momento, casi demasiado tarde, simulando creer que el festín todavía continúa, es la esencia de la cinefilia. El cinéfilo no es alguien que siente nostalgia de una edad de oro que puede o no haber conocido y que considera insuperable. Es alguien que, incluso frente a una película recién estrenada, se siente rozado por el ala del 'habrá sido'". Por eso Daney rechaza la nostalgia y elige la melancolía. Un melancólico puede sonreír y seguir caminando, hasta que las piernas dicen basta. El nostálgico, en cambio, vuelve sobre sus pasos para plantarse a llorar sobre las ruinas de un sitio que nunca brillará con el esplendor de otrora y por eso prefiere detenerse antes de tiempo. "Es posible que esa melancolía, a fuerza de ser el denominador común de todos los films, haya borrado la frontera entre los films de mi pasado y los films de mi presente." Cada retorno al pasado es para Daney una mirada que busca comprender a qué se parece el presente, como lo ejemplifica de forma magistral la metáfora del espejo retrovisor en los primeros tramos de su conversación con Toubiana. La clave está en esa constante construcción de su discurso y, a través de él, de su propia persona. Necesidad vital de un hijo único, pobre, criado entre mujeres y con un padre ausente y tan fantasmático que Daney lo reemplaza desde temprano por el cine. Adoptando el cine como el padre idílico (y siendo adoptado por él), muy pronto lo convierte en el país ideal. Daney comienza a explorar ese nuevo territorio porque le brinda pertenencia e independencia, conciencia y alegría de esa conciencia, como la que más tarde le otorgarán sus otros viajes alrededor del mundo. Y así parte a interrogarlo, lo somete a pruebas, se mide con él, mirándolo con la mirada atenta del viajero que puede simular estar en casa, pero que conoce en verdad su condición de extranjero. Es este conocimiento de la extranjería el que le hace aguzar la mirada hacia sí mismo y desde allí dirigirla a su alrededor para ver qué lugar ocupa en ese paisaje. Para encontrar el mejor modo de habitarlo. No tarda mucho tiempo en hallarlo en la escritura. En las páginas de *Perseverancia* esa mirada establece el recorrido minuciosamente, pero sin afectación. Daney parte de su historia y la articula con la del cine, y a este con la historia del siglo, y especialmente con la historia de Europa y la herida abierta del Holocausto que el cine moderno debía asumir como propia, para vigilar que no se repita. Luego revisa su paso por los *Cahiers*, *Libération*, hasta arribar a la fundación de *Trafic*. Su escritura se convierte en

una extensión del viaje y sus viajes son una extensión del cine. Hasta su homoerotismo nómada, basado en una camaradería cómplice, le sirve como guía de la mirada. Hay una cierta política de la clandestinidad que le permite mirar y señalar el detalle que nadie ve, el que lo organiza todo. Es una historia fascinante de un pensamiento singular que admite y pide compañías a condición de que no le impongan la obligación de imponerse. *Perseverancia* no conforma una autobiografía-crítica, sino que es un mapa por el cual Daney nos confirma que estuvo en cada uno de los sitios donde lo llevó su breve pero intenso viaje intelectual. Y que muchos de ellos nos conciernen. Como todo hijo bastardo que ama las genealogías, vuelve sobre el origen, sobre una misma idea rectora, más de una vez —*el travelling de Kapo*—, pero nunca sobre sus pasos. Nos descubre la escena primigenia de su nacimiento cinéfilo al mismo tiempo que el nudo de su novela familiar, para confrontarnos de pronto, casi sin que lo advirtamos, con su fuerte apuesta teórica y ética que nos obliga a reformular la pregunta sobre qué cosa es el cine. Cómo nos formó, cómo lo formamos, en qué lugar, en qué momento nos abandonó o lo abandonamos, para retornar a su eterna promesa.

¿Y si no era tan eterna? Las palabras de Daney nos interpelan, amablemente sí, pero sin excusas. Su perseverancia es esa insistencia confiada de los niños serios que saben que juegan un juego en serio. Que sospechan y huyen de la falsa seriedad de la academia, y del espíritu lúdico concebido como un lujo mezquino de burgueses hedonistas. No está mal que cuando Daney esté por morir declare que el cine muere con él. No es arrogancia, sino orgullo legítimo. Una última apuesta con la que desafía al cine para que este no muera. Para que le conteste. En un momento del libro, Daney, que también escribió excelentes notas sobre tenis —sus metáforas tenísticas sobre algunos realizadores son brillantes—, se define como bueno para la devolución y malo para el saque. Una perfecta definición para un buen crítico. En los últimos párrafos expresa su cansancio por la sociedad del espectáculo y, convencido de que ya no se puede esperar del cine algo inolvidable, solo le queda la preocupación por un futuro orwelliano y fascista que ya es presente, y que él no festejará. Me permito leer allí otra cosa que un mezquino consuelo frente a la inminencia de su muerte, cuyo fantasma recorre todo el libro. Tampoco es el gesto egoísta de quien profetiza catástrofes porque sabe que ya no podrá sufrirlas. Casi podría asegurar que Daney, cansado de esperar que le lancen un buen tiro, ejecuta por primera y única vez un saque, y este es necesariamente violento. Lanza la pelota afuera, a las gradas, a algún sitio de ese país llamado Cine, desde donde alguien, alguno, devuelva la pelota. Aunque él ya no esté más en la cancha para recibirla. Le está pidiendo al cine que vuelva para sorprendernos a todos. Ese tiro de Daney no es el tiro del final. Es una señal que exige que le gritemos al cine que tenga la fuerza de volver a ser un territorio habitable, diverso. Nos pide que, a pesar de que el estado actual de la cinematografía mundial nos deje afásicos, podamos articular la palabra exacta que la aleje de la agonía, que le devuelva su vitalidad y su riqueza. Y que continúe su historia en singular junto a la Historia para impedir la prolongación de la barbarie.

Tal vez se piense que Daney nos pide demasiado, como le pidió su generación al cine y este no fue capaz de responder en la misma medida. Pero es lo menos que podemos hacer. Por nosotros, por ese bello país a recuperar, por Serge. Por su amable gesto generoso, esencialmente justo. ■

El hincha disidente

¿Por qué incluir una nota de fútbol en El Amante? Nos resistimos durante años a hacerlo, pero finalmente cedimos a la tentación de publicar esta nota escrita antes de empezar el campeonato. Nuestra única justificación es que Tomás Abraham no escribe en este número y hacía falta una nota excéntrica. Además, Tomás está muy ocupado viendo el Mundial.

por Quintín

Martes 9 de junio

Veo los mundiales desde 1962, es decir, desde que se pueden ver por televisión. Al principio eran películas que llegaban por avión al día siguiente (el video y el satélite no se habían inventado, pero se veía bien). Algunos partidos no se transmitieron (por ejemplo, cuando murió Perón en el 74), pero en total fueron unas 400 horas en las que no me aburrí nunca. Miento. Hubo partidos terribles. Como el que Alemania y Austria arreglaron empatar en el 82 para clasificar los dos. O uno de cuartos de final en el 70, que Uruguay le ganó a la Unión Soviética en el último minuto del alargue. La pelota se había ido afuera, pero cuenta la leyenda que a los rusos los bombearon siempre en los mundiales. Al final, resulta que vi más mundiales de los que no vi: nueve contra seis. Y ahora, voy a hacer una confesión un poco escandalosa: hinché sucesivamente por Brasil (62), Argentina (66), Brasil (70), Holanda (74), Argentina (78), Brasil (82), cualquiera menos Argentina (86), idem (90), Colombia (94).

Me gustaría aclarar el motivo de algunas herejías. Las del 86 y el 90 se deben a una persona, Carlos Salvador Bilardo, al que odio desde mi tierna infancia como símbolo del mal gusto y la roña en materia futbolística; a él y a sus amigos en el periodismo deportivo. En la final del 86 recurrí a la única cábala de mi vida: con mi amigo Osvaldo Spinosa vimos el partido con sendas camisetas de Boca puestas (soy de River). No sirvió para nada, por supuesto. Nada bueno puede venir de ponerse esa camiseta. Pero grité los goles alemanes, aunque casi me linchan los vecinos. Y me desquité en el 90, saboreando el falso penal a favor de los alemanes y la despedida agresiva y llorona de Maradona y los suyos. (Creo que si Argentina ganaba ese mundial con su suerte y su juego miserable, yo abandonaba para siempre.) En el 94 a Maradona le cortaron las alas, pero a mí no me fue mucho mejor con Colombia. Encima ganó Brasil, el equipo más defensivo del campeonato. A mi modo de ver, un futbolero auténtico es aquel que puede llegar a hinchar en contra de su equipo, el que demuestra en los hechos que la camiseta y la patria son circunstancias. En una oportunidad, los hermanos Noriega se pasaron de River a Vélez porque el Beto Alonso había sido transferido a ese club. Y hasta parte de la hinchada alentó a los contrarios en una final por razones parecidas. El fútbol es un deporte de elites, de exquisitos, aunque está rodeado de ruido y eso lo confunde todo.

Suelo terminar los mundiales de mal humor. Y agotado, jurando que no veré más fútbol. Pero se me pasa y hoy estoy ansioso esperando que empiece a rodar la pelota en Francia. Donde nuevamente voy a hinchar en contra de la Argentina: el fútbol me sigue brindando la oportunidad de combatir el nacionalismo, último refugio de las bajas pasiones. Esta vez será, simplemente,

porque el equipo de Passarella juega muy mal. Y no puedo hinchar por un equipo que juega mal, en el que los jugadores y el técnico (que excluye a Redondo y a Caniggia) hablan del grupo y del trabajo mientras cultivan el mal humor canchero. Solo me interesa que juegue bien Ortega. Ortega no es Maradona. Maradona es la prepotencia del más apto. Ortega es el coraje del que opone la inspiración a sus propias limitaciones. Es lo que me gustaría ser. Como me gustaría ser el búlgaro Stoichkov, que en el 94 mezcló genialidades y desplantes con la gracia y la astucia que nunca vi en un jugador de fútbol pero sí en dos tenistas: Nastase y McEnroe. Gente admirable, como Michel Platini, Paul Gascoigne, René Houseman, otros favoritos. Y también he admirado a los grandes finos: Bobby Charlton, Michael Laudrup, Johan Cruyff, el pibe Valderrama, los que hacen fáciles las difíciles. Y a Pelé, que sabía hacer todo con suprema elegancia. En Francia, todos mirarán a Ronaldo, otro superdotado, pero que no tiene el toque de Romario ni su maravillosa pereza. El fútbol no es la camiseta, ni la victoria: son los jugadores que uno quiere. A veces, muy raramente, un equipo químicamente combinado: Brasil del 70 y el 82, Holanda del 74. El resto es disfrutar de la lucha, la emoción, el momento de brillo. O un partido milagrosamente intenso en el que los dos equipos pierden el miedo y despliegan el máximo de sus posibilidades: Brasil-Inglaterra en el 70, Argentina-Francia en el 78, Francia-Alemania en el 82.

Para mí, hubo dos fechas lamentables en los mundiales. Una fue el triunfo argentino del 78 (con todas las trampas). Ese día, Argentina entró en el club exclusivo de los ganadores de mundiales. El club tiene seis integrantes, pero dos no cuentan: Uruguay, que hace tiempo entró en la decadencia, e Inglaterra, el único que ganó una sola vez y de local. Pero el día en que Argentina ganó su primera copa, el triunfo pasó de ser una esperanza a una obligación. Y muchos argentinos se vieron obligados también a ocuparse del fútbol aunque no les guste, una pasión muy triste. Recuerdo una frase del tío de Osvaldito, viejo burrero. Fue el día que vino el Papa y se suspendieron las carreras en Palermo. El hombre decía: "Es una barbaridad. El que quiera ver al Papa que vaya. Pero el que quiera ir al hipódromo, que pueda ir también". El fútbol pasó a ser como la visita del Papa: un centro de atención hasta para los que no son católicos. No es indigno que a alguien no le guste el fútbol. Sí lo es que hable sin saber. Recuerdo a otro amigo, Carlos Sánchez, que al día siguiente de la final del 78 me dijo: "Nos robaron el mundial". No lo dijo por la dictadura. Sino ante el horror de ver toda esa gente en la calle que festejaba sin saber si la pelota era redonda o cuadrada. En el extremo opuesto, recuerdo a otro personaje, compañero de trabajo, que se convirtió de la noche a la mañana en un experto y se integró a partir de allí a las tertulias futboleras de los lunes.

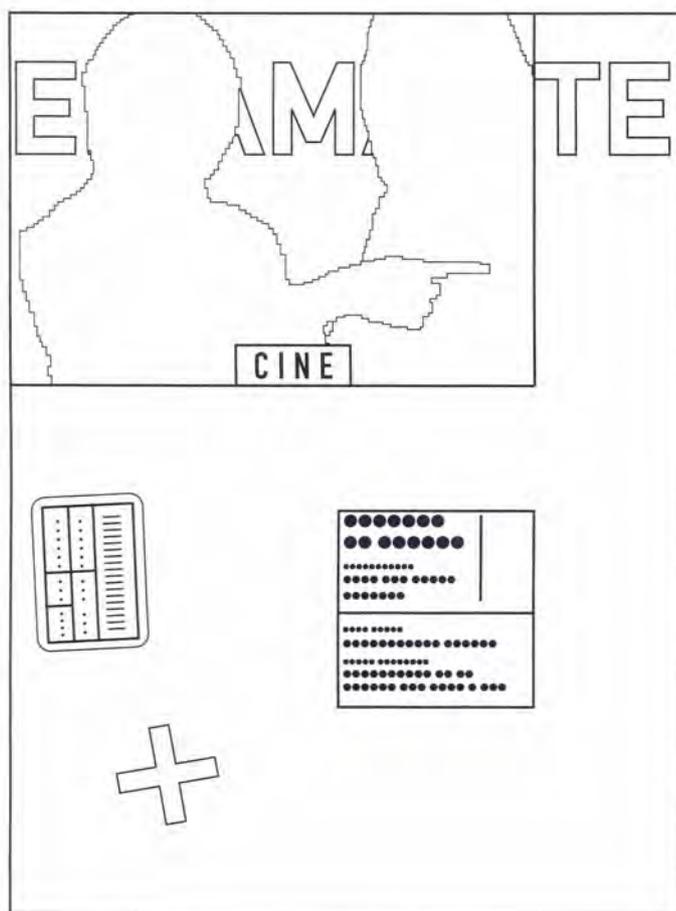
Recuerdo sus vanos esfuerzos por decir una frase atinada. Cuatro años más tarde, volvía a ser un experto, pero esta vez en misiles tierra-aire y guerra de trincheras. El horror implícito en esta anécdota no deja de abrumarme.

La otra fecha nefasta fue el día en que Italia le ganó a Brasil en el mundial del 82, uno de los resultados más injustos de todos los tiempos. Brasil tenía un equipo extraordinario, con Falcao, Sócrates, Toninho Cerezo. Italia no jugaba a nada, aunque tenía un goleador eximio, Paolo Rossi. Ganaron los tanos y, desde ese día, en Brasil (donde los jugadores siguen siendo los más dotados) y en el mundo entero se convencieron de que la era del *jogo bonito* se había terminado. Asumió Bilardo, los brasileños involucionaron hasta ganar con un juego lamentable en el 94 y proliferaron los comentaristas que ponían a los directores técnicos en primer plano, exaltaban a los aplicados sin talento contra los hábiles y contribuían a domesticar a los jugadores. Me resulta difícil de explicar que desde su cinismo y monotonía hayan tenido tanto éxito, al punto de lograr que la audiencia para los programas deportivos se haya multiplicado por mil. Cuando yo era chico, solo existía la Oral Deportiva de José María Muñoz. El gordo fue un relator discreto y un obsecuente de los gobiernos militares, pero nunca se hizo el vivo. Y le gustaban los mundiales. Hoy se escuchan y se ven programas de fútbol a toda hora. Hay uno solo bueno. Lo conduce un periodista joven llamado Ariel Rodríguez, sale por VCC y dan los goles de los partidos de Europa. A Rodríguez, cosa muy rara, parece gustarle el fútbol.

En los primeros mundiales que vi, se mataban a patadas. A Pelé lo inutilizaron a golpes en el 66. Después, la FIFA (un organismo por demás tenebroso) inventó lo del *fair play*, que los ingleses, insólitamente, siguen practicando en cierta medida. Nunca ganan afuera, pero en los partidos del torneo local (el más entretenido que existe) hay unas veinte infracciones de promedio (menos que tiros al arco), contra las cincuenta que hay en Italia o en la

Argentina. Hoy, estamos en el reino de la infracción invisible y la tarjeta inmerecida, gracias a los burócratas del arbitraje como Castrilli o todos los árbitros españoles. Es una medida diabólica. Como la mayoría de los que miran fútbol hoy no lo entienden, no saben distinguir las infracciones de las que no lo son, la proliferación de tarjetas les ayuda a seguir más fácilmente el juego. Cae un jugador y gritan "¡Tarjeta, tarjeta!", con los relatores a la cabeza. Cuando a un jugador lo rozan en el área, gritan "Penal, penal" y los árbitros suelen concederlos. Para colmo, siguen cobrándose off sides inexistentes, lo que priva a cada partido de un par de goles legítimos. La tecnología ha ayudado a desenmascarar esta práctica, pero confunde sobre las infracciones. Todas las repeticiones en cámara lenta confirman que hubo "contacto físico", lo que da lugar al "fútbol-mancha" contra el que se irrita el Coco Basile, el último reo del fútbol. El efecto de esta política represiva ha perjudicado a los defensores, que juegan con miedo: no pueden ir a la pelota ni siquiera con lealtad. Pero no ha beneficiado a los delanteros: para no exponer a los defensores al duelo de la marca individual, se multiplican los mediocampistas, se construyen paredes humanas. Más cautela, menos goles. ¿Qué va a pasar en Francia? Nunca un equipo europeo ganó en América. Una sola vez un americano ganó en Europa (Brasil, en Suecia 58). Mi favorito es Italia, si el técnico no enloquece como suele ocurrir con los técnicos de Italia. Los italianos están jugando muy bien a nivel de clubes. Siguen siendo los reyes de la defensa, pero ahora atacan. El clásico equipo italiano ultradefensivo, con dos atacantes solitarios, está representado hoy por la Argentina de Passarella.

Estoy ansioso por ver a Alessandro del Piero, a Dennis Bergkamp, a Brian Laudrup, a Rivaldo. Y por descubrir a los cracks que todavía no conozco. Y por sumergirme en ese mes que acontece cada cuatro años, en el que cada partido promete el placer de lo inesperado. ■



LUIS GOLDFARB	ARRIBEÑOS 2690
DISEÑO GRÁFICO	1428 BUENOS AIRES
	TEL 788 6630

Crónica de una antifiesta

por Eduardo A. Russo

Nadie puede asegurar que estemos exentos, en lo que nos queda hasta redondear el milenio, de asistir a experiencias televisivas inesperadas —por ejemplo, otras guerras, otros golfos—, aunque serían de esas sorpresas que depara un paisaje audiovisual propicio a las rutinas, a la domesticidad, a la hilera de *talk-shows*. Lo de Francia 98 era distinto, programado con la antelación, producción y prensa previa como para que *todo el mundo se prendiera*. Sus organizadores apelaron a todos los recursos posibles para crear suspenso y expectativa: tecnología de punta, espectáculo de dimensiones inéditas, síntesis de celebración local y acontecimiento global, metamorfosis del espacio urbano y creación de un entorno virtual a partir de una red-neuronal-de-pantallas-abarcando-todo-rincón-de-la-Tierra, etc. Además, como punto de partida del encuentro se prometía el protagonismo de “4 robots de 25 metros de altura” surcando París. Había hasta un ideólogo, Jean-Pascal Lévy-Trumet, artista conceptual que planeó el perfil de la fiesta presuntamente inolvidable. Y el martes 9 (tardecita parisina, 15.30 hora local), con el planeta sujetado al directo, el momento decisivo comenzaba.

Gigantes eran los de antes. Primero aparecieron los gigantes. Las inmensas e inflables entidades alegóricas no presentaban, en su aparición televisiva, el aspecto amedrentador y siniestro (o al menos asombroso) que desde siempre cupo a los autómatas. Los herederos de Vaucanson (el célebre maestro relojero que deleitó a las cortes del siglo XVIII con sus invenciones) no se esmeraron mucho con los robots.

Un tal Ho nos fue presentado como gigante asiático. Otro, Pablo, fue su equivalente americano. Moussa apareció como un inequívoco africano, mientras un azul y sensible Romeo representaba —de acuerdo con el guión— a “Europa y los Estados Unidos”. Misterios de las convenciones alegóricas. Los superrobots reposaban en estado vagamente fetal, y algo que pareció estar relacionado con los extraños efectos de la música de Hector Zazou comenzó a insuflarles el hálito vital (léase: aire comprimido). Primera frustración: mientras Ho se estremecía, las cámaras francesas comenzaron a distraerse con unos pescados con piernitas, patinadores, que invadían en fila el sector. La insistencia en los pescados hizo desear el retorno a Ho. Pero cuando el Gran Chino apareció nuevamente en pantalla, ya estaba plenamente incorporado y tieso. Sus ojos oblicuos miraban generosamente un punto impreciso: los pescados, el Sena, quizá tratando de establecer alguna lógica robótica para la situación. La cosa recién comenzaba.

Luego le tocó despertar a Moussa en el Campo de Marte, entre seres menos identificables. Después fue el turno de Pablo, que se apresuró a levantarse entre una coreografía de humanas llamitas de fuego en los Campos Elíseos. Finalmente Romeo se irguió con exquisita delicadeza, con el fondo de la Opera (el guión decía que era el más inclinado a las artes de los cuatro). A ninguno pudimos verlo en el acto de incorporarse o accionar más allá de un avance de sus respectivos calzados-camioneta (1,4 km por hora), más

algún parsimonioso abrir y cerrar de ojos. La *acción* de la ceremonia parecía relacionarse con una suerte de relato, como en muchos videoclips, donde se cree que una historia acecha hasta que uno se pregunta cuál es y en qué consiste. Algunas puntas narrativas eran trabajosamente aportadas por el cronista Gonzalo Bonadeo, quien además suministraba algunos datos sobre el perfil psicológico de estos extraños entes en los que todo el planeta estaba destinado a reconocerse. Mientras tanto, la interacción entre los grandes robots y su entorno era tan nula como la conexión entre los espectadores y la fiesta global. Ho, Moussa, Pablo, Romeo —nuestros dobles robóticos— miraban sin entender el bello paisaje y los pequeños seres, crecientemente estafalarios, que se apiñaban a sus pies. Igual que nosotros. Si los robots gigantes no disimulaban su naturaleza neumática y sus zapatones —que enmascaraban apenas los vehículos que los transportaban— más insólitos aun fueron sus avatares a escala humana: los así llamados “mini-gigantes” (sic). Estos personajes evolucionaban de acuerdo a una enigmática conexión con su doble monumental. Como aquellos, se movían torpemente, aunque en lugar de remedar un King Kong infinitamente lento, pacífico y casi flotante, parecían una versión de Robocop limitada al ejercicio peatonal. Hubo amagos de romances con señoritas a las que habría costado días enteros desvestir, dados los innumerables metros de telas y pliegues que cubrían sus anatomías. Los mini-gigantes se enamoraban a distancia, pura mirada orientada hacia los seres que pululaban a su alrededor o a los arbustos y canchales del geométrico paisaje. Los maxi-enanos (como según esa lógica extraña deberían ser designados los robots de 25 metros) insistían en contemplar fascinados el patrimonio edilicio. Añoranzas de Polifemo, King Kong, Godzilla, Gorgo, Ultraman y la Mujer de 50 pies (de alto).

La pesadilla indumentaria. La fiesta era como un carnaval deshuesado, lánguido, desconcertante (el temible: “¿de qué se disfrazó?”). En cierto momento, una mezcla de humano y bicho palito (tal insecto debe tener un nombre científico que se nos escapa) deambulaba por una esquina parisina en espera de uno de los gigantes, sin propósito definido. El comentario asombrado del relator fue: “Ese hombre en traje muy extraño... está arriba... de... ¡ZANCOS!” Epifanías de la televisión: Francia 98 permitió una especie de renacimiento del milenario arte de los zancudos (solo en un peldaño inferior de insoportabilidad que el de los mimos o el de las estatuas vivientes en el escenario artístico callejero). Hubo algunos avestruces mutantes que, lejanamente extraídos de algún cómic de Moebius, circundaban a los gigantes, y amenazaban a las cámaras con sus picoteos. Con generosidad el relator designaba como artistas a los seres que lastimosamente asomaban por los respiraderos de artefactos que recordaban esos cajones medievales de tortura que acompañaron a Vincent Price en tantas mazmorras. Algunas caras (como la de cierto árbol-humano que al menos debería haber estado un 50% contento con la lluvia) transmitían una inequívoca expresión de angustia y hasta rencor.

Hubo algunas hortalizas deformes que estaban dotadas de motor para su traslado, y sus pilotos parecían algo más contentos. Pero el colmo del espanto fue dado por un desfile de ojos ambulantes ataviados con unas estilizadas pelucas a lo Luis XV, como un Magritte puesto en escena por Ed Wood: el escalofrío no estuvo ausente de la ceremonia. Pero hubo una constante: la falta absoluta de humor, la opción por la grandilocuencia, por una solemnidad apenas disimulada.

Música, maestro. Hector Zazou debe ser un tipo culto, como Lévy-Trumet. Ambos dejaron bien sentadas sus aspiraciones a una representación que fusionara lo universal con lo local, lo terráqueo con lo cósmico. Sabían que estaban produciendo un hecho artístico para la Tierra entera y alrededores, por lo cual no se privaron de acudir a todas las fuentes posibles, sin exclusión, para que no se los acusara de discriminatorios. Tratando de desmentir al viejo McLuhan, que insistía con aquello de que la tele era un medio *cool* y refractario a cualquier contagio tribal, Zazou apostó al trance hipnótico masivo pero le salió el simple letargo de espectadores. A falta de ritmo biocósmico, quedaba bien claro que tanto a él como a Lévy-Trumet no le eran ajenas las más variadas fuentes antropológicas. Como comentó *Le Monde*, el episodio tomó la forma de un Eurodisney amparado en el saqueo etnológico: entre la historieta y la escultura zapoteca. Una clase de mitología comparada y nivelada de un modo antropológico-circense: la música quiso ser el gran pegamento de la fiesta donde todo se dirigía a la dispersión, pero la amalgama falló. Sesudos sondeos indicaron que a los 45 minutos del comienzo, los asistentes (en total unos 200.000, frente al millón esperado) comenzaron a dirigirse hacia zonas más animadas de París, despotricando especialmente contra los experimentos del maestro Zazou con sus tímpanos.

El fantasma de Leni. La fiesta se vio signada por la evasiva constante a la acechanza que pende sobre toda espectacularización del deporte a escala audiovisual: cualquier glorificación del cuerpo, exaltación del éxtasis deportivo, aspiración de sobrepasar los límites de lo humano y lo individual encarnando un ideal colectivo debe debatirse con ese hecho tabuado del siglo XX que es la estética del nazismo. El espectro de Leni Riefenstahl aún acecha sobre la imaginación deportiva. Algunos ejemplos: la campaña de publicidad callejera desplegada por Nike en París (denunciada por fascista en *Libération*), el spot publicitario de Adidas con su estética funerario-monumentalista (que glosa inequívocamente algunos momentos de *Olympia*) o el inconcebible discurso enardecido y nacional-cervecerero que se nos proporciona a escala local. La celebración francesa estuvo tan preocupada por escapar a las aristas riefenstahlianas apelando a las almas bellas y la mala conciencia antropológica, al espíritu de comunión universal y a la fraternidad contemplativa y danzarina, que el planeta le quedó chico.

Frente a la glorificación del cuerpo que a LR la llevó desde los Juegos Olímpicos del 36 a los nuba, esta ceremonia optó por la represión absoluta de toda forma corporal, excepto la versión sintética de los robots. El inacabable desfile de entes casi imaginables y sado-maso (hasta creímos ver algo así como trozos de tallos de rosal caminantes, con unas horrendas espinas en las nalgas) tenía por denominador común el disimulo del cuerpo. En todo caso, alguna referencia ocasional al fútbol quedó orientada a la presentación de objetos esféricos (¿pelotas? ¿entonces sí se trata de Francia 98!). Hubo en algún lado —joyas de la imaginación— seres con cabeza de pelota. La maniobra anti-Riefenstahl modeló al conjunto hasta darle cierta condición inhumana. Cuerpos extraños parecen haberse infiltrado en la fiesta intergaláctica. Acaso no habría estado de más una cuadrilla de hombres de negro entre el impresionante aparato de seguridad.

El programa y el accidente. Como en el final de la trilogía de Kieslowski, la meteorología concurrió para volcar inesperadamente los acontecimientos. La lluvia —inhóspita, con

viento, esa que cae de costado— comenzó a precipitarse durante la última hora. Alguien observó que si el desfile de los cuatro gigantes hubiera llegado a tiempo, y no con un retraso de 45 minutos, apenas habría afectado el desarrollo de la ceremonia. Pero la poca gente fue a cubrirse, y en el final de la fiesta asomó una punta de caos en el cosmos coreográfico-cibernético. Los cuatro robots se dispusieron al fin en torno de una gigantesca torre donde cuatro pantallas habían estado emitiendo todo el tiempo una suerte de ruido visual incongruente (otra lluvia, pero electrónica) y esto prometía el punto culminante. Las hortalizas-motocicletas seguían circunvalando el Eliseo. Patinando bajo la lluvia, marcianitos plateados y cabezones se apuraban y chocaban con bípedos alienígenas. Un zancudo quedó despatarrado ante las cámaras, mientras otros intentaban mantener el difícil equilibrio en un piso resbaloso.

Del tótem iba a surgir la apoteosis. Algo ultrasecreto, completamente inédito —se insistía— iba a asombrar al mundo entero. Una piñata virtual, intergaláctica, como para saludar a las culturas que nos aguardan en otros sistemas solares ansiosas de torneos interplanetarios. Cuatro damas con un incómodo traje en espiral descendieron de la torre; una se trabó (el viento), las otras llegaron a destino, y un globo plateado se desprendió de entre las pantallas inestables. Los cuatro gigantes contemplaban con expresión anodina, con sus dedos mecidos en la tempestad. Moussa ya estaba a esta altura tristemente amenazado por una progresiva flaccidez, desmintiendo el viejo mito de la potencia negra que Norman Mailer supo elevar al grado de teoría social, y reclamando una dosis masiva de inflador o de Viagra. Pues bien: el misterioso globo se elevó, y la tormenta se lo llevó. Nunca sabremos qué tenía. Qué pasmosas experiencias visuales nos esperaban o en qué terraza parisina alguien se topó con el secreto incógnito.

El comentario final de Bonadeo —que hizo esfuerzos heroicos para explicar lo inexplicable, para traducir en palabras las imágenes reacias a toda significación plausible— fue para la antología universal de la perplejidad: "Bueno... parece que por aquí todo ha terminado. Creemos que debió haber un problema técnico... o tal vez no".

El sentido evaporado. El espectáculo con que Francia 98 eligió abrirse al mundo —más allá de expandirse por todo el planeta bajo la forma de un tedio universal que trascendió toda lengua, cultura y estética— se hace síntoma risueño del desdén por el sentido, de la dificultad de organizar —incluso si se lo desea— un flujo narrativo coherente, o una cierta estética que vaya más allá de la mixtura *light* de ocurrencias episódicas que, por su íntimo carácter insignificante, ni siquiera entran en conflicto. La dictadura del diseño (de producción, de indumentaria, de objetos, de espacios) se vio acompañada por una desconexión patente de cualquier sentido posible. La tribu virtual de la aldea planetaria no encontró el compás para danzar al ritmo del tam-tam numérico, y la única diversión se produjo ante lo accidental. La eficacia de siempre, el viejo directo televisivo.

El ánimo general —de los locales y de los espectadores más diversos y distantes— pronto se desplazó hacia el modo de consumo que por lo común le cabe a la tele. Quedó prendida, como parte de un ambiente que difícilmente se integra a lo comprensible, lo que en el fondo tampoco importa. Sirvió para que uno ansiara un poco más el comienzo de algo que tuviera que ver con el fútbol, la verdadera fiesta salvaje. Con la animada, impecable y breve (¿quién no agradeció esto?) ceremonia del día siguiente en el Stade de France comenzó la cosa; lo otro había sido superado, como una intoxicación audiovisual de casi cinco horas en tiempo real. Otros aburrimientos nos aguardarían en los días siguientes, pero al menos de ellos (en eso el fútbol se parece a la política, o al cine) se puede discutir: todos cuentan con sus razones para explicarlos, y a veces hasta asoma esa emoción indispensable, la misma que aquí fue estrictamente evitada. Lévy-Trumet y sus secuaces acaso hayan perpetrado la primera antifiesta de la historia de los mundiales. ■

Cannes 98



Por segunda vez, los corresponsales de El Amante fueron testigos presenciales del Festival de Cannes. Como siempre, vivieron doce días de agitación permanente y de degustación cinematográfica en el evento más mentado que tiene el cine internacional. Lleno de contradicciones, es imposible agotar el festival en una mirada. Pero las 20 páginas que siguen intentan darle al lector una idea de lo que está pasando.

Los niños de Gilles Jacob

por Quintín

Hace un año terminamos Cannes con la impresión, seguramente de primerizos, de que los defectos del festival había que buscarlos por el lado de su pompa, su vulgaridad y sus frivolidades, pero que todo eso podía perdonarse porque, después de todo, el evento convocaba al mejor cine del mundo y no había en el año una oportunidad semejante para ver buen cine. En 1997, la selección había sido aceptable, los premios razonables y la cosecha satisfactoria.

Ahora, en cambio, me queda del festival una idea ambigua y una sensación de molestia que no se me termina de pasar. Cannes fue el carnaval promiscuo de siempre, con las empresas americanas haciendo negocios, las estrellas acechadas por los curiosos, el derroche de dinero de costumbre y la feria de vanidades explotando ante el periodismo ávido. Pero estoy a punto de decir que nada de eso me parece grave: es un marco que tiende más bien a asegurar el buen humor de los participantes, la sensación de vacaciones, la idea de que la vida puede tomarse con ligereza. La frivolidad no es el peor de los crímenes.

El problema, creo, está en otra parte. Cannes se ha convertido en el centro que organiza la circulación de información cinematográfica de una manera perversa y alienta una serie de vicios en la manera en que los espectadores de todo el mundo terminan viendo el cine. Hay demasiados periodistas en Cannes. Cada película que se presenta en competencia se proyecta en una caja de resonancia de la que se hacen eco los diarios del mundo entero. En esos medios, las películas son despachadas con juicios sumarísimos y cada film alcanza la gloria o el infierno desde criterios de máxima superficialidad. Basta que un film sea más difícil, más hermético o más audaz que el término medio, para que el rechazo sea generalizado y estridente. No puedo olvidar que los films casi unánimemente despreciados en las funciones de prensa fueron el de Alexei Guerman y el de Héctor Babenco, que estaban muy lejos de ser los peores de la selección. Más bien eran obras claramente personales, interesantes, que merecían ser tomadas en serio. Pero Cannes es el reino de la impaciencia y del juicio apresurado.

Hay demasiado poder en Cannes. El festival tiene el derecho de pernada sobre casi todos los films que se hacen en el mundo. Puede elegir lo que quiera y elige mal. Y esto no ocurre solo por la necesidad de que los distintos continentes estén representados. Este año, dicen que los seleccionadores vieron cerca de 150 films americanos. Cuesta imaginar que los mejores fueran los que escogieron. También se quedaron con cuatro films franceses sobre unos cien que se presentaron a su consideración. El resultado: uno correcto, dos flojos, uno pésimo. En Latinoamérica, tuvieron el mal gusto de elegir un film colombiano que parece intentar demostrar que el cine de la región atrasa mucho más de lo que lo hace en realidad. Entre las 22 películas de la competencia no hubo, a mi juicio, ninguna obra maestra y solo tres buenas y otras cuatro rescatables. Pero, globalmente, la muestra se orientó hacia lo académico y lo convencional por sobre lo que el cine puede tener de innovador. El poder de Cannes tiene otras consecuencias indeseables. Varias películas se hacen especialmente para el festival, y muchas se terminan de apuro. Uno puede preguntarse hasta qué punto la selección, en lugar de ser representativa de la producción cinematográfica, no constituye un conjunto absolutamente sesgado, regido por pautas estéticas y fechas de finalización que hacen a las necesidades del festival en contra de toda posibilidad de autonomía artística. Las películas de Cannes terminan siendo películas *para* Cannes. El dinero en juego y los medios de comunicación no hacen más que potenciar esta distorsión llevándola a todas las audiencias del mundo. Este año, antes de empezar el festival, los medios anunciaron que la selección sería de una calidad extraordinaria. Y, efectivamente, la lista de nombres reunidos daba a priori para un optimismo que se demostró infundado. El truco es que no eran películas en un sentido estricto. Eran, justamente, películas para Cannes, otra consecuencia del mecanismo de distorsión. Tal vez en algún momento, las filmografías de los directores indiquen que algunos de sus films no deben ser tomados en cuenta por estos motivos. Gilles Jacob, el omnipotente director de la muestra, parece decidido a que su poder sea mayor aun, si cabe. Este año tomó dos medidas que solo son explicables en ese contexto. Por un lado, organizó una muestra especial y construyó una nueva sala dedicada a homenajear a los productores. Una provocación a la cinefilia y a su certeza de que en un festival de cine las estrellas deben ser los directores, pero también un gesto hacia la industria, como para asegurarles a sus jefes que tienen en él a un amigo. El otro fue expulsar del Palacio, con la excusa de la falta de espacio, a *La semana de la crítica*, como ya lo había hecho hace un tiempo con *La quincena de los realizadores*. Estas dos muestras paralelas que nacieron para exhibir un cine más alternativo que el oficial, a las que el festival no reconoce ya casi como propias, pretenden ser sustituidas por *Una cierta mirada*, otra sección paralela que lleva, sí, el rótulo de "oficial", sin que esto quiera decir gran cosa, más que el hecho de que las películas exhibidas cuentan con la aprobación de Jacob. Es como si el mandamás quisiera convertirse en el filtro único de toda la cinematografía mundial y tener bajo su control todo lo que surge de novedoso. Jean Roy ironiza sobre esta situación en el catálogo de *La semana de la crítica*, diciendo que la nueva sala, con su homenaje a los productores, que sustituye en el Palacio a su sección, serviría "para que excelentes segundos films, pero poco conocidos como *El acorazado Potemkin* y *Terminator* encuentren por fin un público gracias al espacio oficial que el festival les concede". En los diarios, el visitante de este año

pudo seguir la insólita polémica entre los oficiales y los paralelos, enfrentamiento que debe ser único entre los festivales del mundo.

Si en Cannes se eligió mal, se premió peor. La noticia de que Scorsese era el presidente del jurado fue recibida con alborozo por los cinéfilos. Pero lo cierto es que con sus colegas traicionó su misión. En la conferencia de prensa inaugural afirmó que admiraba a Hou Hsiao-Hsien y Tsai Ming-liang, como si se preparara para la jugarreta posterior en la que su jurado ignoró los buenos films de esos directores para repartir los premios como se suele hacer en festivales bastardos como el de Mar del Plata. El Palmarès estuvo integrado por mediocres films europeos y norteamericanos, de manera proporcional a las nacionalidades de los que lo integraban. Dos de los cuatro films franceses y tres de los cuatro americanos (más la cámara de oro a la mejor ópera prima) se llevaron algo. El premio a Benigni sonó italoamericano y el de Boorman como un reconocimiento a una vieja amistad. Hasta uno puede llegar a sospechar que la flagrante omisión de los taiwaneses tiene que ver con la presencia de un representante chino. Por último, la Palma de Oro a Theo Angelopoulos es el perfecto reconocimiento a un cineasta oficial, que encubre a los otros galardondados y oculta las evidentes omisiones. A diferencia de lo que ocurrió en años anteriores, ningún premio, salvo el de las actrices, fue a parar a una película que implicara renovación o aun meramente juventud.

Pero el efecto más curioso y acaso el más patológico del funcionamiento de Cannes es otro: un sistema vertical y clientelista que termina convirtiendo en niños a los cineastas. La descripción de ciertas conductas solo merece el calificativo de pueril. Los directores llegan a Cannes como a un jardín de infantes exclusivo en el que son atendidos y mimados y festejados en sus caprichos. El niño von Trier (ver entrevista), por ejemplo, pide al gabinete psicopedagógico que se lo deje acampar en su camioneta. El niño Moretti, que está de mal humor, trata mal a los periodistas. El niño Benigni besa los pies del presidente del jurado. Y el buen abuelo Gilles los apaña y los alienta a volver en el próximo curso. Los directores de Cannes son los niños del jardín de Gilles Jacob y el director lo riega con magnanimidad. El niño Angelopoulos hizo un berrinche hace dos años porque no le dieron la Palma, pero ahora tiene una nueva oportunidad y aprovecha para mostrarse rencoroso. Pero Gilles no se enojará con él. Seguramente lo tendremos por aquí próximamente. El niño Auster fue jurado el año anterior. En esta edición se le deja presentar su película. Todos tienen su lugar, su ascensión por las escalinatas, su conferencia de prensa, su cena, su fiestita. Y aunque se vayan haciendo puchereros, no tardarán en volver por más. Es un patrón de conducta que se extiende a todo el mundo. A los periodistas, por ejemplo, que tienen todo organizado para que día a día ejerciten su pasatiempo favorito: el de subir o bajarles los pulgares a las películas. El buen tiempo, el Mediterráneo, las terrazas de los cafés, los suntuosos hoteles, las fiestas predisponen para pasarla bien. Pero también para volver a la infancia, a ese dorado mundo de las vacaciones en la colonia. Por eso la frivolidad no es el mayor de los pecados en Cannes: el frívolo aprovecha el ambiente para divertirse. Nunca se le ocurrirá pensar que todo esto va en serio. Son los niños los que creen que en el parvulario suceden cosas de vida o muerte, los que están dispuestos a llamar a la maestra porque el compañerito les robó el helado y a practicar la obsecuencia con la señorita directora. ■

Diario cannino

por Quintín y Flavia de la Fuente

Prólogo

El miércoles 13 de mayo, a la tarde temprano, empezaron las funciones de prensa del festival. Pero F. y Q., acompañados por el amigo americano Gerald Peary (Gerry, del cual se habló en la crónica de Rotterdam), se encontraban a esa hora disfrutando de un baño de mar en Villefrance-Sur-Mer, un balneario que queda entre Niza y Mónaco. El sol, el mar azul, la elevada temperatura, los pequeños bares en la rambla y las chicas en topless no invitaban, precisamente, a viajar una hora para encerrarse en el cine y ver una remake húngara de *El cartero llama dos veces* llamada *Szenvedély* de György Feher. Así que, tras vencer algunas ansiedades superyoicas de Q., la decisión fue prolongar las vacaciones unas horas más. El jolgorio se había iniciado el domingo 10, cuando la maravillosa casera, Mme. Antadze Garnier, recibió a los cansados viajeros F. y Q., en el departamento que habían alquilado en la calle Lacour, con un pequeño banquete que incluía *foie gras*, salmón con jamón y un buen vino de la región.

Después de un sueño reparador, nos levantamos para ir al aeropuerto de Niza a buscar a Gerry. El hombre llegó enfundado en abrigos varios (venía de Boston), un atuendo algo exagerado para los treinta grados de la Costa Azul. Depositamos a Gerry en el hotel Chanteclair que, con su nombre rimbombante y los carteles que conducían a su dirección desparramados por todo Cannes, ocultaba su condición de casi tugurio en el Suquet (el barrio viejo), con habitaciones de dos por dos y sin baño privado. En el mismo hotel paraba Simon Field, el británico y elegante director del Festival de Rotterdam, al que le prometimos no contarle a nadie dónde se sacaba el smoking. Eso sí, el lugar era limpio y el personal amistoso y por lo menos bilingüe. (Esta última frase se incluye a pedido de la Asociación de Hoteleros de Cannes.) Dejamos a Gerry durmiendo la siesta, hicimos ídem una horita y partimos raudos a comprar trajes de baño, ya que el clima nos había sorprendido desprovistos, después de los diez grados del año anterior. Los fríos y las tormentas se los dejamos a los que asistirían exactamente un mes más tarde al mundial de fútbol. Al reencontrarnos con Gerry, se reveló que poseía una información mucho más sofisticada que la guía Michelin de F.: una lista de vistas, museos y restaurantes confeccionada minuciosamente por Geraldine, una alumna de G. que nació en Saint-Paul-de-Vence, minúsculo y bello pueblo medieval en el que nunca nos imaginamos que pudiera nacer alguien. Hacia allí nos dirigimos y tras mostrarle a G. las murallas y las callejuelas tortuosas nos dirigimos a uno de los restaurantes indicados por Geraldine. Pero era lunes y, como suele ocurrir con los

restaurantes, estaba cerrado. Así que miramos el siguiente de la lista, que resultó estar en Haut-de-Cagnes, otro pueblito de características similares. Estos pueblos se llaman nido de águila porque están solitarios en lo alto de una montaña. Tras perdernos infinitas veces, logramos encontrar Le Manoir, el restaurante de un amigo del padre de Geraldine. El señor nos recibió muy amablemente, nos convidó champán, nos habló un rato de fútbol (G. no disfrutó mucho de esta conversación en francés) y luego de media hora de amable charla nos comunicó que la cocina estaba cerrada. Prometimos volver al día siguiente y nos recomendó otro sitio en el pueblo, que quedaba en la plaza y tenía una vista maravillosa. G., que nunca había estado en la Costa Azul y quería acumular todas las emociones posibles, se tragó todos los caracoles, pero pagó la cuenta. Esa noche, mientras F. dormía plácidamente, G. se la pasó vomitando caracoles en su hotel y Q. escribiendo su crónica prefestivalera para *trespuntos*. A la mañana, G. se levantó malhumorado y Q. ansioso por encontrar un lugar desde donde mandar su artículo a Bs. As. La tarea no fue fácil y concluyó en una pequeña estafa: 80 dólares por mandar un fax y un e-mail. Precios festivaleros. Después nos encaminamos al Palais a buscar nuestras credenciales de prensa. Secretamente esperábamos ser promovidos a la categoría rosa, pero repetimos la azul del año pasado: promesa de algunas colas e inconvenientes pero sobre todo de sufrir la humillación reglamentaria del Festival International du Film, dedicada a los que escriben en semanarios o revistas mensuales (exceptuando los acomodados del caso). La burocracia es tan rigurosa que siempre se accede por orden de prioridades: los blancos primero, los rosas con punto amarillo, los rosas, los azules y después los parias (amarillos y anaranjados) que raramente pueden ver un film. En muchas circunstancias, es obvio que hay lugar para todos pero la ceremonia de las jerarquías tiene lugar implacablemente. Los empleados se distinguen según su grado de sadismo. Dos, al menos, serían perfectos carceleros. Uno era el barbudo que controlaba el ingreso a la pequeña sala Bazin y que hacía esperar afuera a todos los azules por si todavía llegaba algún rosa hasta dos minutos antes de comenzar la función. El otro era la encargada de proveer tickets para las funciones de matiné o vespertinas a los que no llegaban a la siniestra función de las 8.30 de la mañana. A los azules como nosotros nos trataba con un desprecio olímpico que posiblemente se extendiera un color más arriba. La infame, una vez que le solicitamos la entrada para una función de la noche, tuvo la osadía de mirarnos con asco y



Foto: Arturo Ripstein



Madame Jocelyne Antadze Garnier



Gerald Peary (Gerry) en el Hotel Chanteclair



La vendedora de rosas
Dance Me to My Song





Luciano Monteagudo, Adriana Schettini y Diego Lerer



Fear and Loathing in Las Vegas



My Name Is Joe



Jean Roy
The Hole



decirnos que esas funciones eran para las personalidades importantes, como si las 2300 localidades de la sala Lumière estuvieran ocupadas solamente por estrellas y ministros. La mujer es una de esas personas que enturbian el recuerdo del festival con solo evocar su cara. Pero, por suerte, todavía estábamos de vacaciones. Q. se liberó de sus ocupaciones a las cuatro de la tarde, mientras G. y F. rabiaban luego de haber repasado todos los chismes posibles. Al fin salimos para Mónaco en nuestro coqueto Mazda. Antes, pasamos por Eze, otro pueblo nido de águila, con jardines exóticos, un famoso cementerio y la senda Federico Nietzsche, una picada en la ladera de la montaña que llega al mar, donde dicen que al filósofo se le ocurrió *Así habló Zaratustra*. De las altas cumbres del pensamiento pasamos a las alturas de la nobleza. Tras dejar el auto, nos encaminamos al centro de la ciudad vieja de Mónaco, donde está el palacio, tratando de explicarle a Gerry cómo eran los versos que Guillermo Vilas le dedicó en su oportunidad a Carolina. En la plaza central, Q. tuvo la oportunidad de asistir a un momento bochornoso. Mientras hablaba por teléfono, dudando si la tarjeta de la Telecom francesa serviría para el principado, vio cómo su mujer y su amigo eran sacados a patadas por los guardias de Rainiero. El gringo convenció a F. de sumarse a una fila de gente que entraba por la puerta principal del palacio, sin advertir que se trataba de personajes vestidos de gala que bajaban de Rolls Royces. La simpática pareja, vestida de ojotas y shorts, carecía de la invitación exigida para ingresar a la recepción de los Grimaldi. Después de que Q. pudo parar de reírse, el trío decidió contemplar el atardecer sobre Montecarlo, que se preparaba para el Grand Prix del fin de semana siguiente. De allí tomamos una autopista entre túneles que atraviesan los Alpes Marítimos y llegamos puntualmente, pese a perdersnos de nuevo, a cenar en Le Manoir. La comida era excelente. Y con un estado de ánimo exaltado volvimos a Cannes, para salir a la mañana siguiente de excursión a la playa que Geraldine calificó como poseedora de las mejores aguas para nadar de la región. Y así llegamos bien bronceados al punto inicial de nuestra crónica con la sospecha de que lo mejor del festival ya había pasado. No nos equivocábamos demasiado. Y ahora sí, amigos lectores, los invitamos a seguirnos en nuestra rutina festivalera.

Miércoles 13 de mayo

Mientras Travolta y Emma Thompson subían las escalinatas del Palacio para presentar *Colores primarios*, una inauguración ciertamente descolorida para el Festival de Cannes, nosotros asistimos a nuestra primera función de prensa: *La vendedora de rosas*, del colombiano Víctor Gaviria, "una ventana abierta a la humanidad", según decía el director en el pressbook. Fue un muy mal comienzo. El film trata sobre los chicos de la calle en Medellín, con una perspectiva policial y apelando a la truculencia y al realismo mágico. Es un cine de hace veinte años al que se agrega un sensacionalismo televisivo. Lo peor de todo es descubrir que este tipo de película irrelevante y siniestra sigue siendo lo que muchos europeos (en particular, los seleccionadores del festival) siguen esperando del cine latinoamericano: un espectáculo exótico, patético y esclerótico. La idea de todos esos tipos de smoking viendo esa película y

cediendo a su chantaje emocional y a su nulidad artística es una de las decepciones más grandes que uno puede sufrir en un festival que tiene a su disposición todas las películas del mundo y cuya selección 98 se anunciaba como la más exigente y lograda en años. A la salida, comentamos nuestra indignación en la cena en el café Roma con Luciano Monteagudo y Diego Lerer, quienes junto con Adriana Schettini cubrieron el festival para los diarios argentinos. Pero los malditos tenían credencial rosa. Schettini incluso había sido promovida a rosa con punto amarillo. Rumbo a casa, a veinte minutos de caminata rápida del Palacio, hicimos escala en el Petit Majestic para presentarle nuestros respetos a nuestro amigo y guía espiritual Peter van Bueren, que nos dijo compungido que su madre acababa de morir. Van Bueren no fue el de siempre, no veía tantas películas y deambulaba triste y deprimido por las calles de Cannes. Como de costumbre, mezclado con los holandeses estaba el otro residente del hotel Chanteclair, Simon Field, con el que revisamos el supuesto renacer del cine latinoamericano. En casa, como todas las noches, nos encargamos de leer los materiales de prensa, diarios y revistas. Y nos dormimos excitados ante las joyas del cine que teníamos por delante, aunque los argumentos de las películas resultaban sorprendentemente tenebrosos. Solo la segunda mitad de la frase resultó cierta.

Jueves 14

Cumpleaños de nuestra gran amiga y brillante correctora Gabriela Ventureira. ¡Muchas felicidades! Fue un día particularmente activo, casi excesivo. Por las dudas, no lo volvimos a repetir. Nos salteamos la función de las 8.30 de la mañana pero nos sumergimos en otra película de la competencia, la australiana *Dance Me to My Song*, de la que huimos despavoridos a los quince minutos. Tal vez haya sido un acto pusilánime de nuestra parte y tal vez nos hayamos perdido un film que algunos consideraron interesante, pero todo tiene un límite. La película está protagonizada por Heather Rose, una cuádrupleja de treinta años que solo se comunica mediante gritos guturales y una computadora cuyo teclado oprime con sus dos únicos dedos móviles. Ella es además la guionista. En el rato que vimos, Heather Rose imaginó a un personaje muy parecido a ella martirizado por una perversa enfermera que no solo no atiende las necesidades básicas de su paciente desnuda y sucia por las excreciones, sino que le desenchufa la computadora que la conecta con el mundo. En la última escena que vimos, la enfermera se dedica a hacer el amor con un grandote delante de la inválida. Esta es la idea que algunos tienen de un cine perturbador y solo es un cine morboso. A partir del rato que vimos, uno podía adivinar lo que seguía: más escenas de tortura (incluyendo patadas en el estómago a la paralítica), más sexo y una vuelta de tuerca del guión por la cual la enferma se vengaba de la enfermera de algún modo y mostraba que la maldad tiene dos vías. Hay que confesar que vimos quince minutos inolvidables.

Para combatir la impresión de los dos primeros bodrios, nos dirigimos a un cine donde daban las películas del mercado, el Olympia, que resultó el más cómodo de

Cannes. La película estaba garantizada: *Central do Brasil* no solo había ganado en Berlín, sino que era elogiada unánimemente por nuestros amigos brasileños y otros críticos respetables. Pero la sonrisa inicial se fue desdibujando hasta quedar en una mueca de mera aceptación. *Central do Brasil* no es mala, está bien filmada, bien actuada, tiene intensidad y variación. Es una road movie que cuenta la historia de una vieja y un chico que recorren el Brasil en busca del padre del niño después de que la madre muere en un accidente y la vieja se arrepiente de venderles el chico a unos traficantes de órganos. El argumento parece un poco manipulador y la película lo es mucho más. Las trampas del guión son tremendamente visibles, el espectador es llevado de las narices hacia emociones convencionales sobre un fondo que pinta una visión notablemente conservadora de la realidad brasileña, con exaltaciones a la religión y la familia. Walter Salles Jr., el director, es un joven multimillonario que antes probó con *El gran arte*, un thriller con artes marciales, luego con *Tierra extranjera*, una película "de arte", y finalmente encontró el vehículo ideal para conseguir taquilla y prestigio al mismo tiempo: desde la ayuda del Sundance Institute hasta el premio de Berlín y el millón de espectadores que ya lleva en Brasil, sin olvidar el Oscar que casi seguramente conseguirá el año que viene. Podría ser la película de un americano que sabe utilizar las locaciones brasileñas y la dramaturgia de la red Globo. Además, era la segunda película que veíamos sobre niños abusados (el tema que sería dominante en el festival) y la tercera sobre abusos en general. Como nos habían gustado las mullidas y amplias butacas del cine Olympia, nos cambiamos de sala para ver *Xiu Xiu* de Joan Chen —una china residente en EE.UU.—, que a Gerry le habían recomendado. Visualmente bella, contada como un cuento de hadas, narra otra historia de abusos, pero esta vez con un trasfondo de emoción auténtica. Una adolescente es enviada durante la Revolución Cultural a un campamento en las montañas, donde la instalan en una tienda con un criador de caballos castrado, que asiste a la progresiva conversión de la niña en prostituta y de él mismo en su sirviente hasta que termina matándola por piedad y suicidándose. Un título alternativo para esta película podría ser *¿Acaso no matan a los caballos?* El primer buen momento del festival, aunque no un antídoto suficiente para lo que vendría a continuación. *Fear and Loathing in Las Vegas* es la última película de Terry Gilliam, quien en Francia, tal como ocurre en la Argentina y al parecer en todo el mundo, tiene su grupo de seguidores fanáticos que lo consideran el mayor genio viviente del cine y llenaron como nunca la sala Debussy. Gilliam siempre nos pareció un fraude pero esta película supera todo lo imaginable en materia de autoindulgencia, pomposidad y estupidez. El film se basa en una novela de Hunter Thompson, autor de culto e inventor del periodismo "gonzo" de la *Rolling Stone* de los 70. Johnny Depp (que cada año se desliza un poco más hacia la imbecilidad) y Benicio del Toro son dos periodistas que viven drogados y que pasan una temporada en Las Vegas alucinando y demoliendo hoteles. Sus delirios incluyen bichos parecidos a los de Cronenberg en *Festín desnudo* mezclados con otros sacados de *La guerra de las galaxias*. Pero la película tiene un

mérito: es la más redundante de la historia del cine, cualquier fragmento de treinta segundos la resume completamente. A la salida, algunos desertores nos preguntaban cómo había terminado. Y la respuesta era: "En algún momento aparecen los títulos". Eso sí, la música, que incluía a Bob Dylan, The Jefferson Airplane y Booker T. and The MGs, sonaba espectacular.

Deprimidísimos, sustituimos la cena por otra película: *Lulu on the Bridge*, de Paul Auster, en la que Harvey Keitel, Mira Sorvino, Willem Dafoe y otros amigos intentan reproducir el clima de *Smoke* con una historia de amor ingenua y fantástica en el mundo de los artistas. La crítica la destruyó y Auster fue tratado poco menos que de infradotado. Tres frases se alternaban en los comentarios. Uno: "Para ser escritor, los diálogos eran increíblemente banales". Dos: "Mejor que se dedique solamente a escribir". Tres: "Es un fraude como escritor y cineasta". Estos son los efectos de la impaciencia de Cannes. Así como es el lugar de las consagraciones, es también el de las destrucciones instantáneas. Digamos, por ejemplo, que *The Brave*, la ópera prima de Johnny Depp que fue el objeto favorito del escarnio del 97, nunca llegó a estrenarse en un cine. A F. la película le pareció encantadora y a Q. más que aceptable. Auster expone su mundo de coincidencias múltiples y momentos mágicos que hablan del amor y de la muerte con seriedad, sencillez y amabilidad como pocos cineastas se permiten hacerlo hoy. Es probable que la muerte en el cine haya pasado a ser solo un espectáculo para gente que lo acepta todo menos la posibilidad de envejecer. Keitel y Sorvino, por otra parte, hacen una bonita pareja y si solo atinan a decirse cosas como "cuánto que te amo" o "no puedo estar sin ti" —que es lo que muchos le reprochan al guión— es porque esos diálogos son exactamente los que corresponden a esas escenas. Otro buen momento.

A la salida fuimos a tomar algo a una de las tantas terrazas que pueblan La Croisette. De pronto apareció Jean Roy, director de *La semana de la crítica*, para cumplir una promesa que nos había hecho. En un e-mail le habíamos preguntado si a pesar de sus ocupaciones iba a tener cinco minutos para tomar una cerveza con nosotros. Roy contestó que no iba a tener cinco minutos para una cerveza pero sí, en cambio, un minuto para cinco cervezas. Llegó luciendo su buen humor de siempre a pesar de las persecuciones de Gilles Jacob, que este año expulsó a su sección del Palacio. Como un maniaco, Roy empezó a hacer chistes sobre nuestra credencial azul durante más de una hora. Lo sorprendente es que el 80% eran buenos. Asistimos a otra función de M. Hulot. De pronto se largó a llover copiosamente, y como nadie tenía paraguas, hubo que estar otra hora contando chistes.

Viernes 15

A la mañana dormimos. Este año decidimos hacerlo en la cama y no en el cine, por lo que vimos pocas funciones a las 8.30., lo que nos privó de ver algunas de las películas premiadas. Así que, despejados, nos dirigimos a una función del mercado donde daban *Una rubia de verdad*, que para nuestra sorpresa se estrenó una semana después en Buenos Aires. Sin ser un bodrio, es la típica película que no justifica un viaje a Cannes para verla. Un rato más tarde, recuperamos *My Name Is Joe* de Ken Loach. Previamente, habíamos



La classe de neige



El doctor hígado



El evangelio de las maravillas



La vie rêvée des anges



Christian Dimitriu y Paco Rabal

Ripstein aterrorizado





Paz y un súbito admirador



Mira Sorvino



Willem Dafoe



Edwarda, Patricia Reyes y Regina Orozco
Ken Loach



asistido a la conferencia de prensa. Loach parece un tipo sumamente agradable, humilde e inteligente. Un periodista brasileño le preguntó por qué los jugadores de fútbol de su película usaban la camiseta de Brasil del 70, mostrando qué tipo de preguntas son las que los diarios buscan como cobertura del festival. Cómo decirlo, Loach resulta tan refrescante como apollillada es su película, un nuevo dramón de la clase obrera con fútbol, romance y suspenso como condimentos que buscan una simpatía fácil del público. Loach también se parece cada vez más a la televisión británica con sus actores de calidad, su solemnidad social y su total falta de innovación. Loach se piensa como el depositario de la conciencia obrera y termina haciendo cine desde un limbo de mala conciencia. F. sostiene que Q. es demasiado duro con Loach. Q. sostiene que F. se quedó dormida un buen rato y no puede opinar. De todos modos, el distribuidor Portela compró los derechos y la película se estrenará casi seguro en Bs. As., oportunidad para reanudar la polémica.

Para no dormirse en la película siguiente, F. partió en busca de la siesta. Pero la siesta fue frustrada por el llamado telefónico de nuestro amigo Oscar Peyrou, escritor y periodista argentino residente en España, con el cual no nos habíamos cruzado hasta el momento. Quedamos en cenar después del cine. Q. no puede recordar qué hizo esa tarde. La feliz pareja se reencuentra en la cola para ver *The Hole*, cuarta película del taiwanés Tsai Ming-liang, que ganó en Venecia con *Vive l'amour* y en Berlín con *El río*, y que deslumbró a Q. el año pasado en Cannes. La película forma parte de un proyecto dedicado a films sobre el año 2000 en el que participan, entre otros, Walter Salles Jr. y Hal Hartley. *The Hole* fue la mejor película de la competencia aunque solo ganó el premio de la FIPRESCI. En un barrio declarado en cuarentena en el que falta el agua, la población desarrolla una extraña gripe que hace a las víctimas comportarse como ratas. Allí, dos jóvenes sufren por la soledad y la alienación. Sus departamentos se comunican por un agujero a través del cual se agreden y se espían pero no se hablan. Mientras llueve todo el tiempo (Tsai asocia nuevamente el agua con el mal), la película transcurre por los silencios de Kafka y de Beckett y el misterio del cine de Jacques Rivette. Pero esta sordidez apocalíptica (Tsai es uno de los pocos cineastas verdaderamente pesimistas que quedan) está contrastada con escenas de comedia musical que recrean los films taiwaneses de la década del 50. En esas escenas se luce la actriz Yang Kwei-mei, como en las otras el actor Lee Kang-sheng, el favorito de Tsai. *The Hole* es una de las pocas películas del festival que permiten afirmar que el cine sigue siendo un arte.

Eufóricos nos encontramos con Peyrou y su hija, a los que no les había gustado nada la película taiwanesa. Demostramos nuestra amplitud de criterio cenando con amigos ciegos en Astoux o Chez Astoux (o Astou, lo cierto es que se pronuncia "astú"), el clásico restaurante de pescado en La Croisette, aunque a esa altura tal vez ya no sea La Croisette. De todos modos, la cena fue buena. Comimos ostras, gambas y la *marmitte* de pescado, un guiso ensopado espectacular. A los comensales se agregó el que sería el amigo nuevo del festival: Christian Dimitriu, un argentino que vivió casi veinte años en Suiza, donde trabajó

para la cinemateca, y ahora lo hace en Bruselas, donde está a cargo de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Filmicos). Además de tener mucho mejor gusto que Peyrou para el cine, Christian es un caballero, especie en extinción en el mundo del cine con su mentalidad de rapiña. Junto con Peyrou, que también es un caballero pero está más loco que una cabra, forman un dúo de resistentes lingüísticos que preservan un porteño de la primera parte de la década del 70, pero con regresiones orales a tradiciones anteriores. Peyrou es engañado sistemáticamente por su hija, que a su vez es engañada por sus compañeros de la residencia argentina en París, que le hacen creer que en el Buenos Aires actual se usan expresiones que nadie usa en realidad. Y Peyrou está muy contento porque siente que su castellano argentino está aggiornado. Christian quedó incorporado a la pequeña galería de gente que ansiamos reencontrar en cada viaje.

Sábado 16

El día empieza temprano con *La classe de neige* de Claude Miller, una película infame. El ex colaborador de Truffaut se dedica ahora al sensacionalismo. La película trata sobre un chico sobreprotegido por el padre que va con la escuela a un campamento en la montaña. El chico se hace pis encima y sufre pesadillas. Al final se descubre la causa: el padre es un asesino serial de niños. Este disparate, que recibió uno de los premios del jurado, se apoya en la ola de terror ante la paidofilia que azota a Europa a partir de los episodios ocurridos en Bélgica hace un par de años. Este es un buen momento para señalar lo americanizada que está la sociedad francesa. No solo hay McDonald's por doquier y la gente contesta solícita en inglés, sino que también se hacen películas a partir de las tapas de los diarios y de la explotación de los temores sexuales de la pequeña burguesía. Peor aun, y en esto los yanquis no tienen nada que ver, esos temores van de la mano con la xenofobia y el racismo. La obsesión por la seguridad encubre el odio por los extranjeros. ¡Uf! Por suerte, Shohei Imamura no piensa que tiene que estar de acuerdo con los tiempos. *El doctor Hígado* o *Kanzo sensei* es una película que derrocha classicismo en el buen sentido. Un modesto médico rural combate la hepatitis al final de la Segunda Guerra Mundial. Se obsesiona tanto con el virus que monta un laboratorio para investigarlo y llega a reclutar entre su personal a un prisionero holandés fugado de un campo de concentración. Al final, tras desenterrar un muerto vivo para sacarle el hígado, ir preso y enfrentarse con sus superiores, se da cuenta de que su tarea de médico de familia es su vocación verdadera. En la última escena, el viejo médico besa a una joven a la que convirtió en secretaria para sacarla del burdel. Esto ocurre a bordo de un bote después de que la chica intenta arponear una ballena y en el momento en que estalla la bomba de Hiroshima. Si el relato es confuso es porque el film es en el fondo una comedia de enredos, con personajes excéntricos y un tono que entra y sale de la farsa. El equipo de colaboradores del doctor Hígado se completa con un monje borracho, un médico cirujano adicto a la morfina, una madama de prostíbulo sentimental y una joven prostituta vocacional. Detalle exquisito de la película, además de una fotografía que saca el aliento, es que nunca

sabremos si la obsesión del protagonista es una contribución a la ciencia o un delirio. Ni siquiera si los pacientes están bien atendidos aunque el médico vaya corriendo a todos lados mientras afirma que saber correr es la condición primordial de su profesión. Imamura es un heredero de Ford y, según piensa solo Q., el antídoto para las últimas solemnidades de Kurosawa. Como buen clásico, el cine de Imamura es fresco, ligero, entretenido y, al mismo tiempo, de una poderosa ambigüedad.

Durante la proyección, que tuvo lugar en la nueva sala Les Ambassadeurs, la más cómoda del Palacio, ocurrió un hecho inesperado. Cuando faltaban diez minutos, una voz anunció primero en español y luego en otros idiomas que había que evacuar tranquilamente el Palacio por razones "técnicas". Esto produjo una desbandada de pánico que permitió distinguir quiénes eran los verdaderos cinéfilos, que siguieron mirando tranquilamente la película. F. protesta y dice que ella es cinéfila pero también pusilánime y solo se quedó para que Q. no muriera solo. Al final resultó una falsa alarma que únicamente se había disparado en esa sala.

De allí nos fuimos a ver *El evangelio de las maravillas* de Arturo Ripstein, de la sección *Un certain regard*. Después de ver la película colombiana intuíamos que era el film de Ripstein el que debería haber estado en competencia. Efectivamente, la película es uno de los pocos ejemplos de cine original, renovador o distinto que dio el festival. A partir de un guión de Paz Alicia Garcadiago, en el que vuelca todas las perversas fantasías que le inspiró su educación entre las monjas, la película construye la historia de una secta milenarista en la que la sacerdotisa vieja (Katy Jurado) es sustituida al morir por una joven de ideas delirantes, la excelente Edwarda Gurrola. Estas incluyen no enterrar a la vieja y dejarla descomponerse en una pecera o tener relaciones anales con cada uno de los miembros de la comunidad y preservar su virginidad para entregársela al único homosexual. Su crueldad llega a extremos tales como prohibirle a Paco Rabal, el bondadoso sacerdote consorte, la visión de *Los diez mandamientos*, película con la que se construyó la doctrina de la propia secta. Al final, como corresponde a un film de Ripstein, todo termina muy mal. Ripstein logra una proeza al poner en escena un material que recuerda a las películas de Semana Santa (por el vestuario, el tema y la escenografía) y a una película de Ripstein al mismo tiempo. Hubiera sido maravilloso que el film estuviera en competencia, para sacudir las telarañas de la vacuidad pomposa que caracterizó la selección. Paz confirma que tiene la mente podrida y su cloaca es inagotable. El próximo proyecto del matrimonio es una adaptación de *El coronel no tiene quien le escriba*.

Ultima película de la noche, *La vie rêvée des anges* de Erick Zonca, la mejor de las cuatro francesas en competencia. La única buena. bah. Cuenta las vidas de dos chicas de similar circunstancia y temperamentos distintos frente a la desocupación y la falta de horizontes de los pobres en Lille, la zona más castigada económicamente de Francia. Las dos actrices, Elodie Bouchez y Natacha Régnier, compartieron el premio en ese rubro, uno de los pocos aciertos del jurado. La película las sigue en sus amores, amistades, encuentros y

desencuentros y en la búsqueda de trabajo, con atención al ambiente, a los gestos, y logra como pocas veces transmitir el mundo de los personajes. Todo sería casi perfecto si al final el director no cayera en la truculencia primero y en la moraleja después. Bouchez, la morocha, es buena, cariñosa y tiene conciencia de clase. La rubia es dura y quiere ascender socialmente por el casamiento o, al menos, siendo la amante de un joven burgués. Una tercera chica es la dueña del departamento que habitan las otras dos, una adolescente que está en coma a la que Bouchez cuida y Régnier odia aunque ninguna de las dos conoce. Zonca termina matando a Régnier y condenando a Bouchez a volver a la fábrica, lugar del que huyó al principio. El plano final recorre las caras pálidas, amargas de las obreras. Algunos lo interpretaron como una manera de decir que los jóvenes no tienen salida (final "triste"). Otros, como la continuidad natural de la vida de una proletaria que logra escapar al horror del desempleo manteniéndose dentro de su clase (final "feliz"). Es curioso: está claro que Zonca quiere decir algo con ese plano, que para él no tiene ninguna ambigüedad. Pero está tan mal elegido que no se sabe a dónde apunta. Es un mensaje sin mensaje. Pero las caras de las protagonistas están inolvidablemente filmadas.

Cenamos con la feliz pareja de yuppies brasileños Zita Carvallosa y Amir Labaki en Máximo, el restaurante italiano preferido por muchos periodistas. Es un local pequeño con pocas mesas y pocos platos, atendido por el dueño y su esposa exuberante, que solo aceptan hablar en italiano con los comensales. La comida no es barata, tampoco es abundante pero es muy buena. Y los tanos son simpáticos. Amir está instalado en Nueva Yorqui como corresponsal de la *Folha* de San Pablo, donde recibe regularmente la revista *Cigar*. Zita piensa unírsele en pocos meses, tomándose un año sabático de su actividad como productora. Cada vez que nos encontramos, Amir convida a Q. con uno de sus exquisitos habanos, que Q. no sabe degustar: los empapa, se le apagan y se ahoga con el humo. La pareja figura entre la gente de mejor humor que encontramos en Cannes junto con Adriana Schettini, la corresponsal de *La Nación* que en cada encuentro nos decía lo afortunados que éramos por estar allí. Y eso que la vida de los periodistas de los diarios no es nada confortable. Imagínense: tres o cuatro películas por día, dos conferencias de prensa, alguna entrevista para luego recién sentarse a escribir y dormir, con suerte, un promedio de cuatro horas diarias. Piensen que Q., que tuvo que mandar una sola nota durante el festival, casi se suicida y F. casi se divorcia de lo insoportable que estaba su cónyuge. Por suerte, los amantes hacen la cobertura tranquilos en su casa y pueden hablar de estos grandes secretos del festival.

La cena terminó temprano: ocasión para dormir, pensamos. Pero pensamos mal. Ibamos derecho a casa sin mirar para los costados cuando nos topamos con nuestro nuevo amigo Christian, que acababa de salir del cine. Lo acompañamos a cenar. A Christian, un veterano de Cannes, le encanta el Blue Bar porque le recuerda los viejos tiempos, cuando las estrellas y los directores se mezclaban con la gente y los norteamericanos aún no habían hecho suya la ciudad. Hoy el Blue Bar es un lugar agradable, carísimo y



Almodóvar, Mira Sorvino y Paul Auster



La vita è bella



Réquiem



Lulu on the Bridge



Aprile
Henry Fool





Inquietud



Last Night



Las flores de Shanghai



Alan Franey y PoChu AuYeung

Nanni Moretti



donde los mozos te maltratan. Christian, que habla francés sin acento, sostiene que es porque nos oyen hablar en español. Racismo que le dicen. Pero lo cierto es que esa noche se revivieron antiguas tradiciones. Cuando estábamos por sentarnos, nos encontramos con los Ripstein y su banda: Paco Rabal, Patricia Reyes, Edwarda Gurrola, Regina Orozco (la gorda de *Profundo carmesí*) y el productor Jorge Sánchez. Después de los saludos llegaron los otros invitados: Almodóvar, Mira Sorvino, Paul Auster y Willem Dafoe, mientras que en la mesa de al lado estaba Ken Loach. Todas esas estrellas juntas produjeron un remolino de curiosos y cholulos que no paraban de disparar sus flashes. F. no tenía su cámara, por lo que Ripstein le prestó la de Patricia Reyes, lo que daría lugar a un incidente diplomático. Al día siguiente, F. encargó dos copias del codiciado rollo y le fue entregada solo una. Como se debe a sus obligaciones periodísticas, se quedó con ella, dejándole los negativos de Patricia a la gorda Orozco. Que conste en actas. Almodóvar y Sorvino se seducían mutuamente con vistas a la próxima película mientras Dafoe franeleaba a las tres actrices mexicanas y Auster rumiaba los efectos de las malas críticas a su película (ejemplo: “de una pretensión y una estupidez insostenibles, el film es un modelo de película intelectualosa, un deslucido producto cultural destinado a la gente que detesta el cine pero adora los peores clichés literarios”). Simultáneamente, Paz y F. desde el rincón de las viejas chusmas le sacaban el cuero a Mira Sorvino y se repartían las preferencias: Paz gustaba de Auster y F. de Dafoe. Entretanto, Ripstein, aterrizado por la multitud de fotógrafos, comentaba que había visto a Gilles Jacob (el director del festival), al que describió como un sapo embalsamado. En un momento, un mozo convertido en cholulo le preguntó a F. si Arturo era Arturo de Córdova. Después de varias rondas de tequilas, nos retiramos a nuestros aposentos pensando que la vía láctea no era para nosotros.

Domingo 17

Día de poco cine. A la mañana daban *La vita è bella* de Roberto Benigni. Q. decidió que aun si fuera la mejor película del mundo y aun si supiera que ganaría la Palma de Oro (lo que estuvo a punto de suceder) igual no la pensaba ver. Benigni le resulta insoportable en una pantalla y sospecha que también en persona. Además, el tema de la película, una comedia que transcurre en los campos de concentración nazis, le terminaba de poner los pelos de punta. F., por su parte, continuaba con su solitario boicot a la siniestra función de las 8.30. Así que tras una prolongada asamblea resolvimos que no habíamos venido a Cannes para pasarla mal: va fangulo, Benigni. Así que tomamos lo que pasamos a denominar el desayuno provenzal al solcito matutino en el balcón de nuestro departamento y luego pasamos a dormir la siesta que tanto necesitábamos después de espiar el jolgorio ajeno la noche anterior. ¡Pensar que hay mucha gente en Cannes que va a una o más fiestas por noche! Y encima ese día teníamos más compromisos sociales. Por lo tanto, la única película del día fue *Réquiem*, de Alain Tanner, un film apropiado para un día en que uno no quiere esforzarse demasiado ni tampoco ser agredido desde la pantalla. Está basado en un libro de Antonio

Tabucchi que relata un encuentro entre el protagonista y los fantasmas de Lisboa, con Fernando Pessoa incluido. Tanner ya había hecho una película sobre Lisboa, la mítica *Dans la ville blanche* que nunca tuvimos oportunidad de ver. Es sabido, además, que así como Las Vegas es una ciudad maldita para el cine (y la película de Gilliam no hizo más que confirmarlo), Lisboa le es favorable (veremos si *Lisbon Story* de Wenders es la excepción que confirma la regla). El film de Tanner se desliza suavemente a lo largo de un domingo de verano en el que la ciudad está desierta. Esa pachorra y la sobria interpretación del protagonista, Francis Frappat, se imponen sobre los textos un poco cargosos de Tabucchi. Ejemplo: cuando el protagonista y un amigo (muerto) van a comer a un restaurante, la dueña les enseña una receta mediante un largo parlamento. Es un buen momento en el que uno siente hambre y también la satisfacción de un buen banquete. Pero el amigo tiene que arruinarlo todo, diciendo después del interesante discurso de la mujer: “He aquí un buen ejemplo de cultura material”. Sostiene Q. que este es un ejemplo del didactismo de Tabucchi. Y sostiene también que le arruinó la digestión. F. y Q. sostienen al unísono que los planos secuencia de Tanner y la luz de Lisboa valían la pena o son maravillosos según quién de los dos escriba la frase.

El Noga Hilton, donde se dan las películas de *La quincena de los realizadores*, es un cine cómodo cuyo único defecto es que a la salida hay que subir unos cinco pisos por la escalera de emergencia. Pero el clima de estas funciones, igual que el de *La semana de la crítica*, es mucho más distendido y agradable que el de las funciones de prensa. Aunque tal vez esta buena impresión se deba a que tenemos prioridad de acceso pese a la maldita credencial azul. No hay que descartar, sin embargo, que ver películas junto a más de mil críticos no debe ser lo mejor para la úlcera. La tarde y la noche fueron bastante aburridas. Primero fuimos al cóctel de los holandeses que se realizaba en una carpa en la playa. Como se largó a llover, unos doscientos invitados se apiñaban bajo los toldos y sombrillas. El único contento era el anfitrión Simon Field, porque estaba seguro de que las bebidas iban a alcanzar, dada la escasa concurrencia y las dificultades para llegar hasta el bar. De allí nos fuimos a una cena temprana de la película de Ripstein, donde estaban básicamente los productores y distribuidores y nos sentamos un poco raros. Gracias por la invitación de todos modos. Después de la cena mexicana venía la fiesta mexicana en la playa Les Voilliers. Apenas llegamos apareció Walter Achougar, distribuidor uruguayo, individuo simpático pero exaltado, que increpó a Q. por la crítica de *El faro*, uno de sus negocios. Achougar le anunciaba a cada uno que llegaba que ese era el tipo que defenestraba sin razón las películas. En medio de la gritería aparecieron Nicolás Sarquís y Sabina Sigler con más quejas para formular. Q. sentía que su profesión no era muy popular por allí. Solo faltaba Subiela. Después de varios tequilas, las cosas parecían menos graves. Nos despedimos de los Ripstein, que anunciaron su venida a Mar del Plata y el casamiento de Gabriel, el hijo de Arturo, para el mes de septiembre (esta información se incluye porque Ripstein sostiene que no es posible que en *El Amante* se

hable solo de Vera, la adorada sobrina de F.) y nos retiramos antes de que comenzara el baile que dicen que duró hasta la madrugada.

Lunes 18

A esta altura ya empezaban a circular los rumores sobre posibles premios y también sobre las revelaciones secretas del festival. Por un lado, la película de Loach pintaba como gran candidata, pese a que todavía no se habían visto los films de Moretti y Lars von Trier, a los que la prensa especializada señalaba como las grandes figuras del festival y que, en el caso del segundo, incluía también un enorme despliegue de marketing oblicuo basado en las excentricidades del danés. Todo el mundo sabía que dos años atrás sus fobias le habían impedido venir a recibir el premio por *Contra viento y marea*, pero que ahora lo haría en una camioneta, con su hermosa mujer y sus bebés mellizos y un kayak en el techo por si encontraba un buen río para remar. Mientras iban llegando las noticias del itinerario del fóbico, también lo hacían los postulados del *Dogma 95*, un manifiesto que firmaba junto con otros tres directores daneses, incluyendo a Thomas Vinterberg, cuya película *Festen* también estaba en competencia. Entre las revelaciones, todo el mundo hablaba de *Happiness* de Todd Solondz, el director de *Mi vida es mi vida*, la película sobre la anteojudía que nos había parecido sobrevalorada, en contra de la opinión de la mayoría. Dicen que *Happiness* es mejor de lo mismo y, además, otra película sobre niños abusados. Muchos críticos la alabaron y ganó el premio de la FIPRESCI al film fuera de competencia. No la vimos pero nos cruzamos con Hugo Kusnet, el distribuidor que la compró para la Argentina, que nos gritó por la calle que era excelente. Hmmm... polémicas en puerta.

Por una vez, y dada la expectativa, F. rompió el boicot matutino para ver *Aprile* de Nanni Moretti, que resultó una decepción después de que *Caro diario* nos resultara un gran film. La película es como una continuación de la anterior, un diario en el que Moretti habla de todo, desde la política italiana al nacimiento de su hijo, y mezcla el humor con la reflexión. Pero uno empieza a sospechar que Moretti se quedó sin combustible. Algunos planos, como el de un barco que trae refugiados albaneses, son espléndidos, algunos chistes son graciosos, otras escenas son tiernas, pero la película no parece justificarse. Queda muy en evidencia que lo que Moretti tiene para decir sobre el mundo es demasiado pobre y demasiado repetido. Su interesante sistema cinematográfico necesita un contenido valioso para no desequilibrarse hacia la vacuidad y Moretti no es un pensador, aunque él parece creerlo. Uno de los ejes del film es un documental sobre una película que no se hace, un musical acerca de un repostero trotskista al que Moretti suele aludir. Pero la idea no está lograda ni trabajada lo suficiente. Otro síndrome de Cannes: las películas terminadas de apuro.

Insatisfechos con el film, asistimos a la conferencia de prensa para pasar del desencanto a la irritación. Moretti resultó un tipo sumamente antipático, que respondía a las preguntas con desgano e insolencia. Parecía fastidiado por la recepción de su película, pero no hacía ningún esfuerzo por defenderla. Tal

vez el secreto de Moretti reside en su fotogenia: en el cine parece inteligente, simpático y sencillito, lo que les da gracia a sus films. En persona nos pareció lo contrario: fatuo, gruñón y pueril. Esto aumentó nuestra desconfianza por el futuro de su cine.

Un rapto de inspiración nos condujo al mercado, donde daban *On connait la chanson*, última película de Alain Resnais que había competido en Berlín y perdido frente a *Central do Brasil* para escarnio del jurado. Es una película magnífica. Resnais cuenta las pequeñas historias de un grupo de personajes de clase media que sustituyen a veces sus parlamentos por playbacks de fragmentos de canciones populares francesas de las décadas del 50 y del 60 (de Edith Piaf a Sylvie Vartan y Johnny Hallyday). Logra lo que el cine francés va perdiendo, al menos por lo que vimos en Cannes. Hacer que esos cuentos intrascendentes tengan vida, color y gracia y no caigan nunca en el amaneramiento, la estetización o la monserga. Es como si Resnais, que empezó haciendo las películas más graves de la época de la Nouvelle Vague, viniera ahora a rescatar un espíritu de ligereza perdido, uno de los elementos distinguidos del cine del país de Jean Renoir. Resnais parece decir que hoy todavía se puede hacer *Los paraguas de Cherburgo* sin perder un átomo de actualidad.

La otra película del día, *Henry Fool* de Hal Hartley, fue muy mal recibida por la crítica. Estamos muy lejos de ser fanáticos de Hartley pero este nos pareció su mejor film, una síntesis de sus trabajos anteriores pero también una obra con más garra, menos amanerada y más sincera. El tema es el de siempre, el contraste entre un genio marginal y un individuo mundano. En este caso se trata de escritores y de una historia que contrasta a un idiota genial con un tipo activo sin ningún talento. La película parece discutir consigo misma sobre dos formas de vida: una absolutamente egoísta, la que corresponde a un artista con ambición, y otra descuidada y generosa. Uno se pregunta todo el tiempo cuál de los dos personajes cree Hartley que es él mismo. Al fin de cuentas, está en el centro de la encrucijada: director talentoso y elogiado, pero propenso a la frivolidad y la autocelebración. En el pasado, esto se manifestó en un minimalismo defensivo con el que parece haber roto en favor de una mayor sinceridad que lo hace también más vulnerable a las críticas. La película está lejos de ser perfecta y pasa de un ritmo muy placentero y desarticulado en la primera hora y media a un crescendo dramático mucho menos interesante hacia el final, que incluye además —como no podía faltar en Cannes 98— una subtrama sobre una niña abusada por su padre.

Debido a una serie de desencuentros, nos fuimos a cenar comida vietnamita sin compañía. Al fin solos.

Martes 19

A la mañana daban *The General* de John Boorman, a la que se le aplicó el tratamiento Benigni. Q., después de ver su última película, una atrocidad que transcurría en Birmania, afirma que nada bueno se puede esperar de ese tipo. Menos que gane el premio al mejor director en Cannes, que fue lo que ocurrió. Su amistad con Scorsese debe haber tenido algo que ver con eso. Dicen que la película es



Los idiotas



Claire Dolan



Sitcom



Krustaliov, ¡mi coche!



Festen

Velvet Goldmine





L'école de la chair



Margaritas del Hotel du Cap



Peter van Bueren



Tango

Gaspar Noé recibiendo el premio de La semana de la crítica



buena, el mejor Boorman de los últimos años. F., que es más agradecida, pese a recordar con cariño viejos logros del director como *Hope and Glory* o *La selva esmeralda*, simplemente siguió con el boicot al fascismo matinal, ya que esos logros no eran realmente tan interesantes. Así que el día comenzó más tarde. Mientras Q. se ocupaba de mandar su nota a *trespuntos*, F. tuvo la suerte de asistir a la sala casi vacía en la que daban *Inquietud* de Manoel de Oliveira, fuera de competencia y mejor que la mayoría de las que sí lo estuvieron. Aunque no le suelen gustar las películas en episodios, volvió deslumbrada por la belleza del film, sin dudas uno de los más hermosos del festival. Leyendo el pressbook nos enteramos de que al mismo Oliveira no le gustan los films en capítulos pero dice que la película le había quedado corta y entonces decidió agregarle las otras dos partes. La primera, la que originariamente quería filmar, está basada en una obra de teatro llamada *Los inmortales*. A F. fue la que más le gustó. Era divertidísima. Un viejo y su hijo también viejo, ambos célebres escritores o médicos (F. ya olvidó ese dato), sostienen una larga pelea porque el padre quiere obligar a su hijo a que se suicide para que alcance, en la plenitud de su carrera, la inmortalidad. La argumentación es desopilante. El viejo loco llega incluso a ofrecerle cianuro. Finalmente le hace una treta y lo mata empujándolo por una ventana. El viejo se queda meditando, se da cuenta de que él también se merece la inmortalidad y se tira inmediatamente por la misma ventana. Entonces vemos que cae el telón y advertimos que se trata de una función de teatro a la que asisten los que serán los protagonistas del segundo episodio. Y así, con una fluidez asombrosa, se encadenan los tres capítulos: *Los inmortales*, *Susy* y *La mère d'un fleuve*, siendo *Susy* el que da la posibilidad de entrelazarlos. Como siempre, Oliveira filma planos inolvidables y de un placer cinematográfico que es raro de encontrar en estos días. Volviendo a los episodios, casi se podría decir que no es un film en capítulos debido a la suavidad con la que se pasa de una historia a otra. Y lo que a F. le resultaba tan cómico del primer capítulo era que estuviera filmado por un hombre célebre de 91 años. Pero parece que Oliveira no quiere ser inmortal, todavía. El hombre sigue hecho un pibe. Y esto no solo lo demuestra su cine sino también su andar ágil, feliz y ligero por *La Croisette*.

F. feliz y Q. envidioso se encontraron después para ver *Last Night*, ópera prima del canadiense Don McKellar, una película perteneciente al proyecto del año 2000, como *The Hole*. McKellar es actor y se lo puede ver en *Exótica* de Atom Egoyan. El argumento cuenta cómo la gente vive el 31 de diciembre de 1999, que todos saben que será el último día de la Tierra. Lo notable es la pobreza y la puerilidad de la historia. Los personajes parecen sacados de *sitcoms* americanos, con sus pequeñas miserias, egoísmos, caprichos y soledades. Es la típica película de un joven director americano, en este caso canadiense: correcta, fluida, pero que confunde su pequeño mundo con el mundo y no tiene la humildad de reconocerlo. Es la pedantería de la nulidad: narrar algo supuestamente personal pero sin entidad alguna. Para imaginarse el fin del mundo hay que tener algo en la cabeza. Lo único bueno del film es el personaje que hace David Cronenberg, un empleado de la

compañía de gas que llama a todos sus clientes para despedirse y asegurarles que tendrán servicio hasta el final. Pero McKellar (y ahí se ven los límites morales de este cine: siempre es bueno lo gratuito si es espectacular) no tiene mejor idea que matarlo violentamente. A la noche fue el turno de *Las flores de Shanghai* del otro taiwanés en competencia, Hou Hsiao-Hsien. Una película caligráfica, hermética (F. dice que no es hermética, que lo que pasa es que nos confundíamos los personajes), que narra la vida emocional y las intrigas cotidianas en los burdeles de Shanghai a fines del siglo XIX. Durante una hora y media (que a los espectadores les parecieron cuatro porque vaciaron la sala Debussy), la cámara se pasea por las caras en largos vaivenes, dejando en cada escena un mínimo de sustancia narrativa. Hou Hsiao-Hsien es un director virtuoso, oscuro y de imágenes hipnóticas. Es una película para ver fuera del contexto de un festival: requiere de una paciencia y una atención que los ansiosos y fatigados críticos en Cannes no están en condiciones de otorgarles a las películas. Algunos por simple cansancio y otros (el 90% de los americanos, por ejemplo) por arrogancia y necedad. Hay muchos críticos que reducen su actividad a la caza de la obra maestra o la película importante u oculta. No les interesa más que establecer una jerarquía en su álbum de estampillas. De ese estado de ánimo proviene la mayor parte del ruido que algunas películas hacen en los festivales. A nosotros *Las flores de Shanghai* nos resultó una película atractiva y un misterio al mismo tiempo. A tal punto que no entendimos el último plano, es decir, no entendimos quiénes eran los personajes que aparecían en él. A la salida, les preguntamos a unos veinte conocidos. Solo Richard Peña, el director del festival de Nueva York, pudo responder correctamente (al menos con la seguridad suficiente para que le creyéramos).

Habíamos quedado en encontrarnos en *Rendez-vous*, un restaurante bueno y barato, además de nemotécnico, con Gerry, Alan Franey (director del festival de Vancouver) y PoChu AuYeung (programadora del mismo festival), a los que se agregó David, otro integrante de la troupe de Vancouver. Allí tuvimos probablemente la discusión más interesante del festival. Se planteó un tema que nos venía rondando. La manera en que los críticos americanos ven el cine, tan opuesta no solo a la de los europeos sino hasta a la de los propios canadienses, los sudamericanos, los australianos. En las funciones de prensa los americanos se sientan todos juntos y ocupan la mitad izquierda de la sala. Sus mecanismos de promoción y de consagración se pueden resumir en las reseñas de la revista *Variety*, que todos consultan como la Biblia. Allí se observa una mezcla de valoración crítica con apuesta al futuro comercial. La parte crítica, a su vez, se refiere más bien a lo lograda que puede ser la película dentro de un género (entendiendo el género como algo tan variable que va de un policial a una película iraní), con especial atención a las actuaciones. Es un curioso filtro que mide en cuánto una película se desvía de la tradición mainstream. Para los americanos, además, el peor calificativo para un film es "pretencioso", término que pronuncian con rencor, como si se sintieran ofendidos. Con esto se refieren a los films que pretenden ser artísticos pero a su juicio no lo logran. De allí

se deduce una visión absolutamente sesgada del cine, que siempre está dispuesta a hacerle muchas más concesiones al cine comercial que al que se desvía de la norma. Nuestro amigo Gerry, que vive renegando porque a los críticos americanos de los medios importantes les gustan casi todas las películas, no escapa de esta descripción (hasta es un buen modelo para ella). A Gerry le gustó *Last Night*, a la que calificó de honesta, y consideró pretenciosa *The Hole*. Tal vez tenga razón, pero es muy difícil establecer un punto de contacto. Lo queremos igual, aunque él se irrite con nuestros gustos. A los postres, Alan Franey nos transmitió una idea interesante: hablando del tema que parecía central en Cannes 98, el asunto de los niños abusados y las familias destructoras, nos recomendó dos películas que a su juicio servían como puntos de referencia: *Sitcom* y *Solo contra todos*. Ya llegaremos.

Miércoles 20

Al fin, después de mucha expectativa, llegó el día de Lars von Trier y sus idiotas. *Los idiotas* trata sobre una especie de comunidad, mezcla de hippie y terrorista (aunque sin armas). Los atentados que perpetran sus integrantes consisten en ir a todo tipo de lugares y simular que son deficientes mentales. Esto puede parecer bastante idiota y tal vez lo sea, pero se supone que hay un trasfondo: la banda practica una suerte de terapia que consiste en buscar al "idiota interior". Es una manera de quitarse de encima los condicionamientos sociales y buscar una forma de vida más auténtica. Los muchachos no la pasan mal cuando se burlan de la gente o cuando practican sus orgías domésticas. Sin embargo, el espectáculo no es muy agradable, tanto porque se bebean demasiado, como por el abuso de la cámara en mano, que von Trier tuvo tiempo de practicar en su sobrevalorada miniserie de televisión *The Kingdom*. El mejor momento es el final, donde una de las participantes se enfrenta con su propia familia y con la realidad de que se le había muerto un hijo. El momento más discutido es aquel en el que se ve inequívocamente una escena de sexo explícito, uno de los puntos que excitaba la imaginación previa. Pero resulta que los órganos sexuales que se ven en la penetración pertenecen a una pareja de actores porno. De acuerdo con el dogma, nada debe traerse a propósito para el rodaje (ninguna pieza de utilería, por ejemplo). Pero la pareja fue contratada explícitamente para participar en la escena de la orgía y ser los ejecutantes de la famosa penetración. Este solo hecho convierte a von Trier en sospechoso de chanta y a la provocación que intentó montar en un mero truco publicitario. No hay duda de que von Trier tiene talento, pero tampoco de que es una especie de adolescente irresponsable de 41 años, que aprovecha al máximo el aura que el Festival de Cannes, entre otros, le han creado. La película tiene cierta frescura y no hay duda de que los procedimientos de cine directo del *Dogma* son más interesantes que el academicismo de muchos films actuales. Pero no parecen responder a un objetivo estético ni a una verdadera voluntad experimental, sino a un juego frívolo. La película irritó más de lo que gustó, o al menos decepcionó a todo el mundo, salvo a un puñado de fanáticos irreductibles, y fue olímpicamente ignorada por el jurado. Pero hay que reconocer que el jurado no estaba dispuesto a premiar nada que fuera original y

sí a películas mucho peores que *Los idiotas*.

Para más datos ver página 33.

Otra película en competencia, *Claire Dolan* del americano Lodge Kerrigan, viene con más coitos que *Los idiotas*. Alguien dijo que si se sacaban los actos sexuales quedaba un cortometraje. Claire Dolan es una prostituta no muy linda vista desde la platea, pero por alguna razón incomprensible enloquece a sus clientes y es un as de su negocio. La vemos en acción, siempre con cara de pescado y cubierta por sábanas u oculta por las posiciones de la cámara. La película exige del espectador una buena dosis de la famosa suspensión de la incredulidad que se supone posee el cine. El objetivo del film, en realidad, es moral. Claire ha caído en la prostitución para pagar las cuentas del sanatorio de su madre enferma y, además, el cashisho no la deja abandonar el oficio. La película recuerda algunos films americanos de los 70 que describían la soledad urbana con un juego parecido de luces azuladas y vidrios espejados. La secuencia de títulos es muy agradable de ver, una exposición de texturas de los rascacielos de Nueva York, pero luego todo se hace tan obvio que la película se desvanece. Otro cineasta dotado visualmente, con cierto estilo y rigor pero con poco que decir: su universo es sumamente pobre, su audacia está oculta por las sábanas y su modernidad es anticuada. Katrin Cartlidge, que hace de la cuñada de Emily Watson en *Contra viento y marea*, es buena actriz pero mejor que siga vendiendo su cuerpo para la industria del cine.

Siguiendo la sugerencia de Alan Franey, Q. se fue a ver *Sitcom*, del francés François Ozon, en *La semana de la crítica*. Es una comedia delirante con una familia en la que el hijo descubre que es homosexual con el marido de la mucama. Esta, a su vez, anda con el novio de la hija que ha quedado paralítica tras un ridículo accidente. La madre es una ingenua que pela berenjenas para que su hijo y sus amigos jueguen una especie de ruleta gay, hasta que se descubre como una gata en celo que debe curar al joven acostándose con él. El padre, entretanto, es absolutamente frío y se expresa solo con proverbios. De pronto se averigua que la culpa de todos los males de la familia es un ratón de laboratorio. Pero no antes de que el padre se lo coma asado y se convierta, a su vez, en una rata gigante que termina siendo asesinada por el resto de la familia. La película es muy divertida y lleva el asunto de las familias mal constituidas a su extremo cómico. El film se transforma en una efectiva parodia de la solemnidad con la que tantos films del festival tratan el tema y tiene un efecto ciertamente liberador. La película no es seria, pero las otras lo son menos y *Sitcom* tiene la virtud de ponerlo en evidencia. Empezaba un fin de semana largo en Francia, en el que para colmo se disputaba el Grand Prix de Mónaco. La Croisette se empezó a llenar de gente que miraba a los malabaristas, músicos ambulantes, hombres estatuas y se aglutinaba en la puerta de los grandes hoteles a la espera de ver alguna estrella. La plácida caminata junto al mar, que a cada paso invitaba a F. a sacar fotos, se convirtió en un infierno. Era como ir al Alto Palermo un sábado a la noche.

Krustaliov, ¡mi coche!, del ruso Alexei Guerman, merecía al menos un premio por el mejor título. Fue el film más original de la competencia, el más hermético y el que más



Corazón iluminado



La eternidad y un día



Klaus Eder tomando la lechita



Solo contra todos

Los que me aman tomarán el tren





Oscar Peyrou y Jennifer López



Martin Scorsese



Robert Duvall



La belga compañera de mesa

Winona Ryder



repudio generó. La gente vació la sala tanto en la función de prensa como en las proyecciones oficiales. La causa es simple: Cannes no se lo merecía. Durante dos horas y media, Guerman enhebra larguísima secuencia en blanco y negro para contar la historia de un médico durante el estalinismo. No es *Dr. Zhivago* precisamente, sino un carnaval de imágenes recargadas, imprevisibles, grotescas, a menudo incomprensibles. En una primera visión se nos escapó gran parte de la historia, que incluye una revisión del antisemitismo en la Unión Soviética. La escena típica del film es un plano en el que el médico, un pelado que tiene una energía tan maniaca como el director, recorre pasillos, abre puertas, entra en habitaciones de las que salen una variedad enorme de personajes que no alcanzamos a conocer. En un momento, la historia se hace más sencilla. El médico es arrestado, llevado a un Gulag, torturado y violado con un gigantesco cilindro de metal ardiente. De allí es rescatado para que atienda a un enfermo grave. Es un viejo de bigotes hecho un guiñapo humano, envuelto en sus excrementos y al que le sale espuma de la boca. El viejo yace en un cuarto miserable que tiene un ropero. Este está entreabierto y allí asoma un uniforme muy particular. El médico comprende que el hombre que agoniza es Stalin, y el que lo ha llevado hasta allí es Beria, el jefe de la policía secreta. Stalin muere y Beria, que quiere huir, le grita a su asistente la frase del título: Krustalirov, ¡mi coche! La escena es absolutamente inolvidable y la película un tour de force como debe haber pocos. Guerman afirma en el pressbook: "Nuestro cine fue siempre un cine de propaganda y de vulgarización de decretos, no un cine sincero. Es por eso que la gente no va más al cine. Nuestro cine imita los films americanos, lo que es estúpido, o intenta verdaderamente decir algo pero se hace pomposo y la gente que siente eso ha perdido su confianza y su interés. Estoy seguro de que la gente irá a ver mi película, si no lo hacen ahora lo harán dentro de cinco o siete años".

Por la noche, el clásico cóctel del Festival de San Sebastián. Esta vez fue en el césped del Grand Hotel, a puertas abiertas, sin los molestos guardias y custodios que hay en la mayoría de los ágapes. Podía entrar el que quería a degustar el jamón, el chorizo y el vino. ¡Bravo los gallegos vascos! Salimos más que satisfechos de la fiesta de Euskadi, pero Christian había reservado a pedido nuestro una mesa en La Mère Besson, un restaurante tradicional que en otra época tenía una mesa y un plato único y alimentaba a famélicos festivaleros como Fassbinder, que se codeaba con el que quisiera sentarse allí. Los tiempos han cambiado y La Mère Besson es un restaurante caro, casi exclusivo, atendido por la ahora próspera hija de los dueños originales. Peyrou intentó hacernos tragar una vez más que en una ocasión le dijo a Ripstein, al que fue a entrevistar, que el director le caía muy bien pero no veía sus películas para no desilusionarse. Esta vez tuvimos que creerle: antes de partir, Ripstein nos había hablado de un extraño personaje que le había dicho exactamente eso.

Jueves 21

A la mañana daban *Illuminata*, una película de época de John Turturro. Se le aplicó el

tratamiento Benigni.

Aprovechamos para recuperar *Festen* de Thomas Vinterberg, la otra película del *Dogma 95*, que corría en junta con *Los idiotas*: los mismos principios, el mismo pressbook, el mismo estilo publicitario. Se trata, por supuesto, de una familia en la que el patriarca violaba a sus hijos mellizos de distinto sexo cuando eran pequeños. El film transcurre durante la celebración del cumpleaños del sátrapa, que tiene lugar en su mansión campestre, donde está rodeado de su mujer sumisa y negadora, su otro hijo fascista, otra hija excéntrica en pareja con un negro y los amigos del viejo, igualmente fascistas, además de la servidumbre. La película está bien estructurada en torno de las comidas y los discursos de la fiesta, aunque termina un poco ingenuamente con los hijos progresistas y la servidumbre triunfando sobre el viejo y uniéndose a la familia sobre una nueva base. Es exactamente lo que pasaba en *Sitcom*, aunque aquí es en serio, a pesar de un ligero tono de farsa. Al igual que *Los idiotas*, *Festen* está filmada en video y luego transferida a 35 mm. A F. le gustó mucho la película, le resultó muy conmovedora. A Q. no lo conmovió en lo más mínimo pero le pareció agradable. El jurado le dio un premio compartido con la miserable *La classe de neige* de Claude Miller. Esas dos películas no pueden compartir nada. Nuestro amigo Gerry se volvía a Boston. Fuimos a buscarlo al hotel Chanteclair para un último paseo. Gerry estaba eufórico porque había descubierto que alejándose cinco minutos del Palacio hacia el lado contrario a los grandes hoteles no había ninguna persona del festival y sí, en cambio, unas playas públicas absolutamente tranquilas. Hacia allí nos dirigimos y tuvimos nuestra última conversación contemplando el azul Mediterráneo y la amplia variedad de tetas. Después de acompañar a Gerry al ómnibus que lo llevaba al aeropuerto, almorzamos el clásico omelette de casi todos los mediodías. Luego de una reparadora siesta volvimos a las armas o, mejor dicho, a la cola, para ver *Velvet Goldmine* del americano Todd Haynes, una película por demás curiosa. Haynes es un director de culto que el año pasado nos había sorprendido con una película durísima y ascética: *Safe*, sobre una mujer que padece una enfermedad misteriosa. Esta vez la sorpresa fue que *Velvet Goldmine* tenía muy poco que ver con *Safe*, el film que le dio a Haynes una enorme reputación entre los independientes americanos. Haynes es abiertamente gay, y *Velvet Goldmine* es una película sobre la historia del *glam rock*. El film empieza con Oscar Wilde en la escuela, donde la maestra le pregunta qué quiere ser cuando sea grande y él contesta: "estrella de rock". A partir de allí, el film se construye como una suerte de *Citizen Bowie*. Un periodista recibe el encargo de reconstruir la vida de un cantante misteriosamente desaparecido que tiene fisonomía y características de David Bowie. También aparecen personajes que recuerdan a Iggy Pop y a otras figuras de la época. Con una estética muy deudora del pop británico, estilizada y barroca, Haynes simula una película frívola, decorativa y algo infantil y, sin embargo, trata de plantear seriamente dos preguntas. Una es la naturaleza de este fenómeno que el director hace arrancar en Wilde y que combina la homosexualidad con el divismo. O, dicho de otra manera, cierta

sensibilidad artística con el narcisismo y la autopromoción. Esa dualidad está ligada con otra, que es una verdad interior combinada con una mentira pública. Y allí Haynes lanza la otra pregunta: cómo sobrevive lo humano en el mundo de las estrellas. O, si se quiere, cómo se combina la vanguardia artística con el comercio. La respuesta no se formula pero hay algo que salta a la vista: no parece haber una contradicción sino un solo paquete con distintas caras. El *glam rock* fue al mismo tiempo resistencia y codicia, vanidad y dolor. Es una película rara y, como el jurado no estaba dispuesto a premiar nada raro, le inventaron un premio raro, algo así como la mejor contribución artística, que vaya uno a saber lo que significa.

La cena reunió a dos cínicos, además de buenos amigos, Peyrou y van Bueren. Era un experimento para ver si se ladraban. Pero no. Parecieron llevarse bastante bien. Tal vez ninguno entendía lo que decía el otro.

Viernes 22

F. duerme y Q. se va a ver *L'école de la chair* de Benoit Jacquot, un cineasta francés joven con cierto prestigio. La película, basada en una novela de Mishima, recuerda un poco al cine de Tèchiné con Catherine Deneuve, pero esta vez es Isabelle Huppert, que hace de una burguesa que se enamora de un prostituto que además es boxeador. Siguen una serie de escenas y de personajes, de encuentros y desencuentros intensos y ridículos. Es la archipelícula francesa, una descripción minuciosa de psicologías poco atractivas y de pasiones sórdidas en decoraciones chic. En *Les Inrockuptibles* (versión semanal francesa), que realizó la mejor cobertura que leímos del festival, dicen que este es un fracaso de Jacquot pero que cabe esperar una recuperación. No podemos agregar mucho más.

La noche anterior, Diego Lerer, el corresponsal de *Clarín*, nos preguntó si queríamos hacerle una entrevista a Lars von Trier. El tenía un turno para las selectas entrevistas colectivas que solo se otorgaban a un número muy restringido de periodistas pero no podía ir. Así que Q. se disfrazó de Lerer y F. de fotógrafa de *Clarín* y partimos hacia Cap d'Antibes, donde en el exclusivo y tradicional Hotel du Cap, que tiene unos magníficos jardines que dan al mar, estaba instalado el excéntrico danés. Pero no paraba en una de las lujosas habitaciones: él y su familia se alojaban en su casa rodante estacionada en el parque. Q. recuerda una vieja película italiana en la que D'Annunzio concedía, a principios de siglo, entrevistas a sus admiradoras a través de la rendija de un portón, donde tenía la condescendencia de asomar la cabeza. La puesta en escena de von Trier le hacía acordar a esa situación. Por supuesto, von Trier no había acudido a la conferencia de prensa como el resto de los directores. En un balcón frente al mar atendía a los periodistas de diez en diez, a los fotógrafos durante treinta segundos (F. se reveló como una rápida reportera gráfica) y desde allí escanciaba su sabiduría. A esa altura, F., que era una especie de fan debido a *Contra viento y marea*, estaba harta del exhibicionismo de las supuestas fobias y manías del niño prodigio al que las revistas retratan con frases como: "Un hombre que sufre, acechado por el absurdo de la vida, aterrorizado por la muerte, roído por diversas fobias, que se ahoga en el trabajo para olvidar". Un idolo menos. Las

muestras de sabiduría se exponen en la página 50. Mientras Q. entrevistaba a Lars, el personal de seguridad del hotel impidió a F. tomar sol en los jardines y la tuvo recluida en una cabaña de dos por dos, esperando el momento de las fotos. Lo único que pudo fotografiar antes de ser detenida fueron unas caras margaritas.

El día venía de bochorno, así que no es extraño que la película siguiente fuera *Tango* de Carlos Saura, un auténtico bodrio que combina el peor cine con el peor gusto musical. Saura había hecho *Flamenco*, una película en la que se limitó a registrar a los mejores artistas vivientes del género, aunque el film se resentía por la recargada fotografía de Vittorio Storaro. Acá vuelve a estar la pesada mano del italiano iluminando de una manera que recuerda a *Un día un gato*, vetusto film checo, pero se nota que a Saura el tango no le importa en lo más mínimo. La película tiene un argumento de ficción en el que Miguel Angel Solá simula ser un director de cine que misteriosamente se transforma en regente de un espectáculo de music-hall, eso sí con cámaras colgadas por todas partes (?). El tango se reduce a una serie de versiones de *Carmen*: un asunto de celos y cuchilladas, sobre el que la monótona coreografía de Carlos Copes imagina variantes como el tango lesbiano y el tango gay, que terminan, en general, en escenas de violencia. El colmo es el tango de los torturadores, que la película justifica a partir de una línea de diálogo que dice: "Cuando torturaban a los desaparecidos ponían tangos". El mal gusto es infinito, la música mediocre, la historia penosa. Solo un momento se salva de la vergüenza: un número a cargo de Horacio Salgán y el Quinteto Real. Pero es tan mediocre la visión de Saura que lo único que la película tiene que decir del gran músico es algo así como: "Mirálo al viejito Salgán. Todavía toca". Dicen que esta coproducción costó más de cinco millones de dólares. No se ven en la pantalla.

Mucho más digna es *Corazón iluminado*, de Héctor Babenco, aunque fue abucheada en la función de prensa. La película cuenta una historia que transcurre en Mar del Plata en la década del 60. Un adolescente se enamora de una mujer mayor que él, que orilla todo el tiempo la locura. La historia es autobiográfica según el propio Babenco y concluye con un intento de suicidio a dúo y una separación. Veinte o treinta años más tarde, el joven Walter Quiroz vuelve al país convertido en director de cine y en Miguel Angel Solá (¡dos veces en un día!) mientras que la excelente María Luisa Mendonça se transforma en Xuxa Lopes o, mejor dicho, en un doble del personaje. En la segunda parte, Babenco juega con el fantástico y plantea un problema mucho más complejo que el de la primera: el devenir del amor y de la memoria. La historia se hace también más confusa, desde las locaciones que incluyen ahora varias de Buenos Aires hasta los actores que son menos creíbles. La película tiene la intensidad que caracteriza a Babenco y una mirada seria y distinta sobre la sociedad argentina de hace tres décadas. En el film hay mucho que dista de ser perfecto, pero es una película que invita a acompañar a su autor en una búsqueda, lo que, por supuesto, en Cannes nadie parece dispuesto a hacer. Debemos confesar que parte de la simpatía que nos despertó esta película es una escena en la que Solá conversa con el encargado de un kiosco de diarios. La revista que sale en los



Tsai Ming-liang



Peter Mullan

Hal Hartley y su esposa





Thomas Vinterberg
Edgardo Cozarinsky



contraplanos, en tamaño gigante, es, lo adivinaron, *El Amante* con Mitchum y Stewart en la tapa. La gente salía de la sala diciendo: ¡qué buena que debe ser esa revista! Gracias por el chivo, con el que nos dimos dique frente a la crítica nacional e internacional.

A la noche cenamos en el hotel Martínez gracias a la gentil invitación de nuestro hilarante amigo Jean Roy. Era la cena de clausura de *La semana de la crítica*. En nuestra mesa, además de Diego Lerer y otra gente, había un punk que tenía aritos por todos lados, estaba vestido de negro y se llamaba nada menos que Tinieblas González (le hicimos mostrar el documento). El loco ganó el premio al mejor cortometraje con su film *Por un infante difunto*, otra historia de niños maltratados. La dedicatoria de la película dice algo así como: "A mi padre, que me pegaba y me echó de casa. Y a mi madre, que se volvió a casar con otro alcohólico". Por supuesto Jean Roy mezcló en el discurso la información, la protesta y el humor absurdo. El premio a la mejor película la ganó *Solo contra todos* de Gaspar Noé, otro con cara de loco. Aún no la habíamos visto, pero por suerte lo hicimos al día siguiente. La cena fue digna del sibarita Roy. Menú. Primer plato: *La palette de poisson mariné et le bouquet d'asperges sauvages aux herbes tendres de nos jardins*. Segundo: *Le pigeonneau désossé et mijoté dans le four à pain, jus et légumes verts cuisinés à la Française*. Postre: *Le crostini des fraises du pays, salade de menthe et sirope au balsamique, glace vanille. Café et mignardises*. Vino: *Rosé Cloître de Sainte Roseline, 1997*. F. se quejó porque no había Coca Cola.

Sábado 23

Debido a nuestro boicot a la cruel función de la madrugada, nos perdimos *La eternidad* y un día de Theo Angelopoulos. Debido al boicot de la maldita encargada citada más arriba, no conseguimos entradas para verla a las 15. Nos empieza a agarrar la desesperación, porque los

comentarios nos hacen pensar que va a ganar la Palma de Oro. Única solución, verla el domingo a la misma hora de la entrega de premios.

El paisaje en Cannes el último sábado del festival al mediodía es un tanto desolador. Ya no están los stands del mercado ni las funciones, ya no reparten *Variety* ni *Moving Pictures* ni nada. Se terminaron las bolsitas del *Hollywood Reporter*, las carpas comienzan a vaciarse, hay pocas funciones de prensa y muchos festivaleros emprenden el regreso a casa. Empieza lentamente la despedida. Así como dos días antes del festival no hay nada y de pronto llegan unos inmensos camiones que arman lo que será el Festival International du Film, el sábado se empieza a observar el fenómeno opuesto. Aunque, obviamente, este segundo operativo es mucho más deprimente y destructivo.

Así que nos conformamos con *Louise (Take 2)*, la película que cerró *Un certain regard*, un film hecho por un músico bastante popular por aquí llamado Siegfried. Es una historia de marginales simpáticos, nuevamente con Elodie Bouchez, la morocha de la película de Zonca, que otra vez hace de chica pobre y buena. Cámara en mano, locaciones en el metro, café y simpatía. Buena música.

A las 18 fue la entrega de premios de la FIPRESCI, donde garroneamos una copa de champán. F. protesta porque no había Coca Cola. Como ya dijimos, ganaron *The Hole* y *Happiness*. Hacía un calor tremendo en el lugar, así que nuestra estadia fue fugaz. Cena despedida en el Blue Bar con Christian y Peyrou. Relajada conversación sobre bueyes perdidos y las maneras de combatir el racismo de los franceses. Dimitriu sugiere gritarles más de lo que gritan ellos.

En traspas dan *Solo contra todos* de Gaspar Noé, nacido en la Argentina, hijo del pintor Luis Felipe Noé. Tiene 34 años y vive en Francia desde muy chico. Su primer largometraje es la película más dura del festival. Está narrada en off por el protagonista, un carnicero cincuentón interpretado por el excelente Philippe Nahon. El hombre representa una especie de residuo de la clase obrera francesa. Hijo de un resistente asesinado por los nazis, con el tiempo se ha convertido en una bestia humana. Dueño de una carnicería, la perdió porque fue a parar a la cárcel. En un ataque de furia mató a un tipo porque creía que había violado a su hija. Al salir, se enganchó con una arpía que lo hacía trabajar con la promesa de ponerle otra vez un negocio del ramo. La bruja está embarazada y el carnicero sin nombre le mata el feto a patadas. El carnicero es violento, racista, homofóbico. Después del crimen, huye y vuelve a París, donde deambula pidiendo trabajo y gastando sus últimos francos. Desesperado, va a buscar a su hija que es deficiente mental al lugar en que está internada, la lleva al hotel donde la concibió e imagina violarla, matarla, suicidarse. No se sabe si realizará o no su fantasía. El tono de la película supera la sordidez de lo que narra: es de una absoluta desesperación, de una negrura sin límite que está acompañada por unos tremendos golpes desde la banda de sonido. Al mismo tiempo, el film tiene momentos de enorme lirismo provocado por unas imágenes de París que el cine francés nunca ha registrado. La relación del film con su personaje es compleja y verdadera. La película

parece un desafío a ese cine francés actual, al que implícitamente acusa de lo que es en verdad su peor defecto: no hacerse cargo de nada. Noé lo hace y parece el único capaz de llevar las cosas hasta el fondo. En un festival donde las películas coquetean con la destrucción familiar y las amenazas a la sociedad, Noé destruye ambas con un film verdaderamente perturbador.

Conocimos a Noé y quedamos en vernos en París aunque la entrevista no se concretó. Algo no parece: un cineasta light.

Caminamos las últimas cuerdas junto a Christian y nos despedimos hasta la próxima.

Domingo 24

El festival ofrece un repaso de las películas de la competencia. Como teníamos una cita con Babenco, nos perdimos la de Benigni. Pero vemos *Los que me aman tomarán el tren* de Patrice Chéreau, la película francesa que nos faltaba. Pérdida de tiempo. Aunque hay una curiosidad. Si bien no es una película sobre niños abusados, es otra familia que se reúne y recupera la paz gracias a que repudia a su patriarca. Este es un viejo pintor que acaba de morir y que se dedicaba a envenenar la vida de sus familiares, discípulos y amantes. La película empieza bien, con unas escenas en la estación de tren. Luego los protagonistas se suben al tren para ir al entierro y allí asistimos a una serie de escenas de histeria protagonizadas por un contingente mayoritariamente gay. En algún momento, la histeria se transformará en armonía por arte de magia, y Chéreau terminará el film con un plano aéreo del cementerio de Limoges que parece sacado de *La novicia rebelde*. La película tiene buena música en el mal sentido. Como muchos directores americanos, Chéreau usa la banda de sonido para pasar temas de su predilección, como si fuera un discjockey radial.

A la tarde paseamos por La Croisette y nos cruzamos con Jean Reno que entra a una fiesta en la playa, ovacionado por los transeúntes (Reno es el astro de *Godzilla*, la película que clausura el festival). Seguimos caminando y aparece Stallone recorriendo La Croisette a pie, fumando un habano y saludando a todo el mundo. Reno era Reno, pero Stallone ¿era Stallone o un imitador? Imposible saberlo. Una buena definición de Cannes: la mentira y la verdad indistinguibles.

Fuimos a ver la película de Angelopoulos, aunque F. salía cada tanto de la sala para ver cómo iban los premios. Gran controversia. A F. le gustó muchísimo la película. A Q. no le pareció mal, pero tampoco bien. Le molesta mucho su sospecha de que es un ejercicio académico destinado a ganar la Palma por intimidación de viejo cineasta prestigioso. Es, sigue diciendo Q., una versión de *Cuando huye el día* en naftalina con elementos demagógicos tales como el niño albanés que el protagonista salva de los traficantes, elemento común a la película que ganó en Berlín. Q. acepta que los planos secuencia de Angelopoulos están bien contruidos, que sus imágenes en la niebla sacan el aliento, que gracias a él descubrió que el Mediterráneo era algo especial, que su mezcla de personajes de varios tiempos en el mismo plano es bella, que la historia tiene dignidad y grandeza. Pero no le alcanza para borrar sus sospechas y a F., en cambio, las sospechas le parecen totalmente imaginarias. La historia de este hombre que se despidió de la

vida le resultó no solo excelentemente filmada sino también profundamente conmovedora.

Peyrou tenía dos invitaciones para la cena de clausura del festival a la que asiste el jurado y todas las personas "importantes". Nos ofreció una de las entradas y resolvimos que fuera F. Pasamos entonces al relato en primera persona de F.

Me pasé todo el día deshojando la margarita. "Voy o no voy, voy o no voy." Me daba una timidez tremenda. "Pero si soy periodista no puedo ser tan tímida", me repetía una y otra vez. En fin, la cuestión es que saqué coraje de no sé dónde (porque de eso suelo tener poco), me armé de mi nueva cámara y fui con mi elegante amigo, el conde Peyrou vestido de riguroso smoking, a la glamorosa cena. Como buenos pajueranos, fuimos los primeros en llegar ya que queríamos tener una buena ubicación para poder chusmear cómodamente todo. Es más, llegamos tan temprano que los guardias nos ladraron en francés y en inglés y no nos dejaron entrar. Tras unos minutos de espera empezaron a llegar las celebridades. Me uní a los fotógrafos y empecé a gatillar. De más está decir que la mayoría de las fotos me salieron movidas y en un par de ocasiones saqué solo la espalda de Winona o directamente fotografié a la persona que venía inmediatamente detrás. Pero aquí tienen algunos resultados. El simpático de la noche fue Robert Duvall, quien cuando me vio en medio de todos los poderosos paparazzi me miró y me dijo "What a nice little camera!" El hombre derrocha amabilidad. Otra que estuvo amable fue la diosa Jennifer López, que posó gentilmente junto con Oscar cuantas veces le pedi. Q. no está tan equivocado al estar enamorado de ella aunque tiene demasiados contrincantes, en particular Peyrou. Y a los amigos no se les roban las novias. Así que, Q., cambiá de estrella. Por error nos sentamos en la mesa de la película *Festen*. Como estábamos muertos de hambre, les comimos todos los saladitos. Así que les dejamos su mesa pero vacía. Fuimos finalmente a la mesa de la prensa. La mujer que estaba al lado de Peyrou, una belga escapada de una película de John Waters, ameritó una foto de mi amigo Oscar. Del otro lado estaba Annette Insdorf, una simpática americana que conocimos en el 95 en el Festival de Nueva York. Insdorf siempre trata de ayudar en todo lo que puede y no para de hablar, en castellano en Francia. Es todo un personaje. Tanto ella como Oscar Peyrou son de los pocos afortunados que figuran entre los privilegiados invitados al festival de Cannes. La comida era deliciosa. El primer plato eran unos hongos exóticos de no sé qué bosque o roca perdida. El segundo era un increíble pescado sabrosísimo y sin ninguna espina. El postre eran frutillas del bosque de Caperucita y fresas salvajes del jardín de Bergman, o algo así. Esas frutas no se comen por nuestros pagos. Y por último, café y *mignardises*. Creo que la comida no duró ni 45 minutos. Los elegantes mozos nos apuraban como si estuviéramos en Pippo. Irrumpían en las mesas como moscardones para ver si uno había terminado finalmente de ingerir su ración. Una vergüenza. Y después se las dan de finos. Para colmo, yo iba siempre atrasada. La gorda belga me miraba con cara de hambre porque en la mesa contigua ya iban por el postre mientras yo todavía seguía saboreando el pescado. Al terminar las *mignardises*

Premios Cannes 98

Los palmares

Jurado

Presidente: Martin Scorsese (EE.UU., director)
Chiara Mastroianni (Francia, actriz)
Winona Ryder (EE.UU., actriz)
Zoé Valdés (España, escritora)
Sigourney Weaver (EE.UU., actriz)
Lena Olin (Suecia, actriz)
Chen Kaige (China, director)
Alain Corneau (Francia, director)
Mc Solaar (Francia, músico de rap)
Michael Winterbottom (Inglaterra, director)

Palma de Oro: *L'éternité et un jour* de Theo Angelopoulos.
Gran premio especial del jurado: *La vita è bella* de Roberto Benigni.
Premio a la dirección: *The General* de John Boorman.
Premio al guión: *Henry Fool* de Hal Hartley.
Premio del jurado (ex-aequo): *La classe de neige* de Claude Miller y *Festen* de Thomas Vinterberg.
Premio a la actuación femenina (ex-aequo): Elodie Bouchez y Natacha Régnier por *La vie rêvée des anges* de Erick Zonca.
Premio a la actuación masculina: Peter Mullan por *My Name Is Joe* de Ken Loach.
Premio a la mejor contribución artística: *Velvet Goldmine* de Todd Haynes.
Cámara de oro: *Slam* de Marc Levin.
Premio de la Comisión Superior Técnica: Vittorio Storaro por la fotografía de *Tango* de Carlos Saura.
Palma de Oro al cortometraje: *L'interview* de Xavier Giannoli.
Premio del jurado al cortometraje (ex-aequo): *Horseshoe* de David Lodge y *Gasman* de Lynne Ramsay.

Premios Semana de la Crítica

Cortometraje: *Para un infante difunto* de Tinieblas González
Largometraje: *Seul contre tous* de Gaspar Noé

Premios de la FIPRESCI

Película en competencia: *The Hole* de Tsai Ming-liang
Película fuera de competencia: *Happiness* de Todd Solondz

decidimos retirarnos. Estábamos aburridos y no conocíamos a nadie. Saludé al amigo Jean Roy, que estaba en la mesa de al lado, e intenté tomarle una última foto a Scorsese. Lo logré aunque me salió un poco movida y me ligué un reto del personal de seguridad que me advirtió que en la fiesta no se hacía eso. Entre asustada, avergonzada y ofendida, salí rauda junto con mi compañero para unirmos con nuestra banda que nos esperaba pacientemente en el Blue Bar. Y así de excitante y memorable fue el contacto con las estrellas: casi tan aburrido como la clausura de Mar del Plata.

Mientras todo esto ocurría, Q. cenaba modestamente con Lerer y José Carlos Avellar en lo de los tanos, preguntándose qué sería de su mujer entre las estrellas. Finalmente todos nos reencontramos en el Blue Bar, que el último día cierra temprano y saca a los comensales a patadas. El domingo todo empieza a estar vacío y desolado. Finalmente llegaron Monteagudo que terminaba su primer Cannes y Schettini de enviar sus notas y todo concluyó en una comilona argentina en Astou o Astoux (pronúnciese "astú") donde Peyrou y F. trataban de hacerle creer a Schettini que habían estado sentados en la mesa de

Scorsese.

Al final todo se termina, hasta esta nota.

Epílogo

El lunes conocimos el TGV, una especie de avión con ruedas. Tan incómodo y mal atendido como los aviones. En París, Q. se puso psicótico porque otra vez tenía que mandar la nota a *trespuntos*. Molestó toda la noche a F. y toda la mañana y parte de la tarde siguiente al dueño del hotel. Finalmente F. se vengó y lo hizo caminar a Q. hasta la otra punta de París donde teníamos que encontrarnos con Edgardo Cozarinsky, que nos convidó con vino blanco y canapés en su bar/oficina en Montparnasse. Esa noche, después de otra larga caminata, fuimos a ver *Hana-bi*, la película de Kitano que ganó en Venecia. F. la vio y le encantó pero Q. se quedó dormido, agotado por las caminatas. Al otro día, Q. se metió en un cine para evitar la marcha forzada de rigor que F. prolongó por cuatro horas, tiempo que duraba *La maman et la putaine*, la obra maestra de Jean Eustache. Apuradísimo compramos unos pocos libros de cine, corrimos hacia el subte para llegar al hotel y de allí al aeropuerto. París se preparaba para el Mundial. Q. también. F. para volver a Cannes el año que viene. ■



No soy argentino

No conocíamos personalmente a Héctor Babenco. Pero nos topamos con un personaje que valió la pena encontrar. En la terraza del Hotel Martínez, después de una frustrante función para los periodistas, una combativa conferencia de prensa en la que defendió su película con énfasis en cuatro idiomas, y una maratón de dos días de entrevistas, Babenco parecía finalmente relajado aunque se declaraba extenuado. Como se sabe, Babenco viene de recuperarse de una gravísima enfermedad, y su espontaneidad y seriedad simultáneas parecen relacionarse con esa experiencia. La entrevista debió continuar al día siguiente a su pedido, pero en Cannes todo es muy complicado. Igualmente, este fragmento nos resultó más que interesante para publicar. Seguramente, pronto pondremos el micrófono a funcionar de nuevo.

Tu película trabaja lo que podríamos llamar una escena primaria, que ocurre alrededor de los veinte años y a la cual uno quedaría fijado. Esto nunca se vio en el cine, aunque debe tener historia: la idea de que hay una experiencia amorosa a cuya altura uno nunca llega, una vez pasado el tiempo.

Bueno, porque hay que tomar en consideración que la primera situación es la que establece el código para toda la vida. Si tu primera relación, el descubrimiento del sexo, del amor, es con una persona con ciertas características, si la relación genera una situación en la cual vos prácticamente te morís (un pacto de suicidio, etc.), eso queda muy anclado dentro tuyo, por más reprimido que esté. En algún lugar sabés que entregándote podés morir. Esta es la historia, entonces: un hombre que no se entregó más al amor, hasta que veinte o treinta años después, encuentra una mujer —muy loca también— a la que le dice: "He sentido con vos una cosa que no sentía hace muchos años".

Pero a su vez esta relación tampoco termina de concretarse si no es matándola.

Bueno, pero hay otro motivo por el cual la mata: él está vengando en esta persona algo que le hizo otra mujer mucho tiempo atrás. Esta es una mujer con la que él siente, repentinamente, que entra de nuevo en una situación como de rueda de molino: siente que se lo va a llevar, tiene miedo de perderse. Y antes de ser víctima, él quiere ser agente del crimen: prefiere defenderse matando a la mujer.

Esta es una tesis que va en contra de aquello que llaman (de una forma un poco caricaturesca para esta época) la masculinidad.

Me gustó mucho la idea de trabajar con dos

mujeres muy diferentes. No trabajar con la mujer como si fuera un objeto, como si fueran todas iguales... Hay mujeres que tienen una radicalidad y una *joie de vivre*, una fuerza vital y unas ganas de hacer cosas, que las distinguen de las mujeres que no han conocido el bien y el mal, o que no están preocupadas por lo que es correcto y lo que no lo es, ni por nada que no sean sus propios sentimientos. A mí me parece que la Argentina es una sociedad extremadamente reprimida. Por lo menos lo fue en la época en que yo vivía allí, hoy ya no sé muy bien... Lo cierto es que escucho conversaciones de hombres en Argentina, y me da vergüenza. En ningún país del mundo los hombres, cuando se reúnen, hablan de la mujer como se habla en la Argentina. Parecen charlas de peluquería de la década del sesenta. Es como si se hablara de un perro o de una oveja.

Es que el machismo en la Argentina está asumido como una especie de segunda naturaleza... Cambiando de tema: vos estuviste acá, en Cannes, con *El beso de la mujer araña* en el año 86. ¿Qué diferencia encontrás entre este y aquel festival?

Bueno, yo era más infantil, más ingenuo. Aunque en verdad casi no me acuerdo de haber tenido esa edad. Estaba mucho más obsesionado, trabajaba mucho más, luchaba constantemente para que todo funcionara. Ahora estoy un poco más equilibrado. No pretendo ocupar diez funciones al mismo tiempo, hacer todo simultáneamente. Qué sé yo... El festival es solo una corrida de caballos. El festival verdadero era el que no seducía. Hoy las películas son presentadas para ser entendidas, para el mercado, se firman contratos, se genera una publicidad incomprensible, en fin... Es una idea un poco romántica imaginarse el festival como el

preservador de la pureza, donde un agua cristalina mana de la piedra maravillosa.

A esta altura nadie tiene esa idea.

Ya no.

Pero no sabemos si hace diez años (nosotros vinimos por primera vez el año pasado) alguien la tenía o si había un poco más de mística.

Había un poquito más. Lo encuentro muy desglamourizado al festival. Es como un gran mercado persa donde se venden alfombras, cacerolas y collares para todos los gustos. Hay cosas senegalesas, afganas, cosas de la India antigua, de Nueva Zelanda... Hay como una cosmogonía del producto a ser vendido. Y, finalmente, hay un pequeño reservorio: una cajita de música que pasa veintidós películas especialmente elegidas, para ver qué es lo que ocurre.

¿Cómo fue filmar en la Argentina? Porque vos nunca habías vuelto para filmar nada...

Absolutamente nunca. La Argentina es un país con un fuerte carácter policíaco, y la policía funciona con jerarquías muy bien estructuradas. El cine, como todo modelo de producción, necesita un modelo organizacional para que el director pueda filmar. Y en la Argentina eso se hace muy mal. A pesar de lo cual, irónicamente, esta desviación, esta aberración del sistema, tiene alguna cosa en favor del cine, porque filmando así uno se siente "seguro".

Está todo organizado.

Está todo muy controlado.

¿Y cuál sería la diferencia entre organización y control?

Estás organizado cuando planificás algo pero siempre permanecés abierto a la posibilidad

de que algún elemento se disloque y, si eso ocurre, te reajustás. Lo controlado es, en cambio, solo lo que tiene que ser: es la orden de comando. Entonces, evidentemente, estamos frente a una distorsión bastante desagradable, que sería mejor que no existiera, porque cuando uno pide que se haga algo que no se dijo con antelación, es como si estuviera cometiendo una infamia. En Argentina estuve muy bien asesorado, tuve unos chicos como asistentes de dirección que resultaron ser impagables. También el equipo eléctrico y el de los técnicos tuvieron un desempeño excelente. Pero estos últimos, por ejemplo, son personas de las cuales ni siquiera recuerdo los nombres, porque es como si ellos hubieran hecho una cuestión absoluta de las diferentes procedencias sociales. Había una falta total de interacción. Como si uno estuviera trabajando en la India, con su sistema de castas. En Brasil la cosa es diferente, la gente se mezcla más. En la Argentina sentí que los chicos eran muy competentes, pero que eran una especie de tropa de elite. No se mezclaban con nosotros.

Es muy notorio eso en un rodaje...

Es impresionante. Me llevé tan bien con todo el mundo y, sin embargo, no tengo un solo teléfono, ni una dirección. No sé a quién mandarle una postal, ni recibí ninguna. Es como si, a pesar de haber pasado cuatro meses y medio con esas personas, desde las siete de la mañana hasta las diez de la noche, yo no las hubiera conocido. En Argentina todo esto es complicado. Nunca lo pude entender porque soy una persona muy pluralista. Me parece que lo importante en la vida es poder transitar todas las habitaciones, y no solamente tener la propia. El aislamiento es muy triste.

¿Estás conforme con la película?

A ustedes no los voy a engañar porque trabajan para una revista de cine: la película no está lista todavía. Falta trabajar en las últimas dos bobinas. Tengo que hacer algunas modificaciones que recién ahora me doy cuenta de que deben hacerse forzosamente. Y lo voy a hacer ahora, cuando llegue a San Pablo. Probablemente tenga que tomarme una o dos semanas para terminar ese trabajo.

¿Hay algo que tengas que volver a filmar?

No. Son problemas de montaje. Es que las películas, como toda criatura, tienen su tiempo de maduración. Una fruta, para que esté lista para ser comida, tiene su momento. No es porque ha nacido que ya es comestible. Y nuestra película se montó y salió demasiado pronto del horno, para venir a Cannes. Hay algunos momentos de la película (los tengo claramente identificados) en los cuales quisiera trabajar todavía un poco más. Especialmente en el final.

Los periodistas del festival objetan la segunda parte de tu película, o sea, la parte contemporánea.

Claro, es que hay un choque. Uno pasa una hora y media viendo una película sobre "él y ella" y, de pronto, hay un choque real: se está viendo una película con dos personas que uno no conoce. Es como irse al baño y, al

volver, entrar a la proyección de otra película. Hay otra historia, hay otro modelo narrativo y hay un movimiento muy rápido, muy frenético de la narración que nos lleva hasta un crimen que nadie quiere aceptar. Nadie quiere asumir que aquel chico se haya transformado en el hombre que mata a una persona. Eso es algo que, evidentemente, causa mucha impresión en la gente, y yo sabía que iba a ser así. Lo escribí en un momento en el que estaba muy enojado con el mundo, con mucha bronca hacia todos por razones personales. Y pensaba: "Bueno, yo quiero patear a todo el mundo. No quiero abrazarlos". Y me estoy dando cuenta, cada vez más, de que la patada pega muy de lleno. La gente se queja porque le está doliendo. Hay que estar atento y ser sensible para escuchar lo que tienen para decir. De todos modos uno no puede escucharlo todo, porque si uno escucha todo, se vuelve loco y pasa a no ser nadie.

Te confieso que hay un par de momentos de la película que me pusieron nervioso. Es esa cosa que me hace acordar a cierto cine argentino, a las películas de Subiela, esa especie de tilinguería, de beatería barata para consumo... Como la primera escena...

Bueno, la película se pasea por ahí. No jodas, solo pasea por ahí: es el tópic de los años sesenta. Como un cierto romanticismo, cierta nostalgia.

¿Viste cine argentino últimamente?

La única barbaridad que vi fue una película absurda de la que dijeron que era "la mejor película argentina de la década" (y yo pensaba: "Así, la Argentina está perdida"). *Martin (Hache)* se llama, y es una vergüenza total. Cuando leí eso en *Página/12*, no lo podía creer. No, no he visto cine argentino. Yo no soy argentino.

¿Cómo no?

Yo no soy argentino. Nací en las Islas Malvinas: soy inglés.

Bueno, pero uno puede ser muchas cosas...

No, en serio, no soy argentino. Nací en Argentina y tuve una educación argentina. Pero en determinado momento opté por otro territorio.

Eso me recuerda un poco la actitud de Puig con respecto a la Argentina. Es una gran bronca, ¿no? Aunque no sé si por las mismas razones...

Yo no le pongo adjetivos, no la defino. Es solo que no soy argentino. La película, incluso, me ayudó a entender por qué yo no fui argentino.

¿Cómo sería eso?

Que me fui: no era de un gusto, de un olor. No era de un humor, como decía Aristóteles. La forma de reírse, de relacionarse con el cuerpo, la forma en que la gente se encuentra y se abraza, se huele, se toca, se muere, esas cosas... Finalmente lo entendí: ya lo conozco y sé cómo es, pero quiero otra cosa.

Y vos dirías que te sentís brasileño.

No es que me sienta brasileño, soy brasileño. Es una elección. La composición étnica brasileña genera un comportamiento que me resulta más interesante, más rico y poderoso

que el argentino. El argentino está muy oxidado. Hay una libertad, una promiscuidad en el comportamiento brasileño que a mí me parece extremadamente moderna, extremadamente alegre y vital. Creo que la inteligencia tiene más que ver con la alegría que con la seriedad. Y en la Argentina se nos impuso siempre la idea de que tenemos que ser serios, y que ser serios demuestra el calibre de nuestra inteligencia. Para mí eso es un equívoco, no funciona. Creo que la vida es más sinvergüenza que todo eso, y más linda.

Sin embargo, vos no hacés películas alegres.

Las voy a hacer ahora. Con esta acaba de cerrarse el ciclo. Y no es casual que haya elegido utilizar una historia argentina. Guarda una relación de equilibrio con lo que está por venir. Ahora, ya hice mi armisticio con Argentina y puede emerger una nueva persona, un nuevo cine de mi corazón.

¿Qué es exactamente lo que pensás que se cierra con este ciclo?

Nadie cierra ni abre ciclos. Son momentos de la vida. Uno va pateando la pelota y corriendo detrás. Eso de hacer cine y al mismo tiempo ir escribiendo la propia biografía me parece muy aburrido. Yo no me veo históricamente colocado en ninguna corriente, ni relacionado con ninguna cultura. Eso es cosa de burócratas.

Ahora, vos hacés todas esas películas en el exterior (cuatro en Brasil y dos en Estados Unidos, o con producción norteamericana) y después volvéis a la Argentina. Hacés una película sobre la Argentina donde aparece, además, otro elemento al que creo que nunca hiciste referencia antes, que es tu origen judío. Entonces, la idea que vos tenés de la influencia de la cultura no me parece tan acertada. Hay elementos puntuales que tienen que ver con el origen, y creo que en tu película están muy claros.

Uno va soltando esas piedritas de vez en cuando.

¿Cómo funciona, entonces, tu origen judío?

Funciona, especialmente, cuando te lo recuerdan.

En Brasil supongo que nadie...

Ni saben. Tampoco hubo Iglesia Católica. En Brasil no hay pecado.

En Brasil, la gente dice: "Babenco es una cosa aparte". No formás parte del Cinema Novo. Siempre mantuviste esa actitud de francotirador, de aislamiento. ¿Eso es consciente? ¿Cómo lo viviste?

Me importa un bledo. Te respondo con la vieja frase: "Nunca sería socio de un club que me tuviera a mí como socio". No me preocupa ese tema, nunca me preocupó ser parte de un grupo, ser aceptado, escribir la historia. La historia se escribe en las pequeñas imágenes de las películas de uno que quedan en la cabeza de la gente. El resto, lo que se escribe en las biografías, en los manuales, las historias de los historiadores, me parece muy fútil. Es cierto que es eso lo que llena las bibliotecas y va armando, de algún modo, la historia. Pero yo prefiero quedar por las películas. ■

Entrevista: Quintín y Flavia de la Fuente

Entre el Dogma y La Internacional

Tanto la redacción del Dogma, como cualquier entrevista a Lars von Trier, tienen una mezcla particular de inteligencia con irresponsabilidad, de apuesta a un cine diferente como de regodeo megalómano. El tipo es simpático, pero uno no está muy inclinado a creerle. En este caso, las preguntas heterogéneas formuladas por periodistas de diez países refuerzan el efecto de dispersión e inestabilidad del personaje. Aunque, vista en perspectiva, la irrupción del niño fóbico fue una de las cosas más divertidas que pasó en Cannes 98.

¿Cree que el Dogma 95 es el punto de partida de una nueva ola del cine danés?

Nosotros tiramos una piedra al agua, que puede generar una ola en la medida en que otra gente lo tome como propio. Me sedujo la idea de escribir algo sobre el cine, un escrito filosófico o de filosofía técnica, si se quiere. Ultimamente no se habla de cine como ocurría hace unos años. Creo que es positivo aunque a uno no le gusten las películas que hicimos.

Pero toda la presentación, el diseño, ¿no tienen más que ver con la publicidad que con un intento serio?

Por parte nuestra se trata de algo muy serio. Además, cualquier buen director en el mundo tiene reglas como estas. Hacer del cine un arte tiene que ver con establecer reglas y limitaciones. Sería bueno que otros también escribieran las suyas. Eso podría generar una discusión interesante. Confieso que las reglas están escritas principalmente por mí, porque me quería librar de algunas cosas que había hecho en mis películas anteriores, artificios que iban exactamente en la dirección contraria. Thomas Vinterberg se unió y luego los dos restantes.

En la década del 60 hubo en Austria un grupo denominado *Actionismus*, una comunidad con características similares a las de su película, que después terminó violando niños. No nos inspiramos en ese grupo (ríe). Pero uno nunca sabe qué comunidad es la que está construyendo...

Lo suyo está entre la *Nouvelle Vague* y una comunidad como la que describe su film. Creo que la *Nouvelle Vague* fue una revolución creativa que influyó aun entre los que la combatieron. El mundo del cine necesita como nunca una revolución creativa. Yo podría iniciarla, es cuestión de apretar los

botones correctos y ser lo suficientemente ambicioso. Yo lo soy. A veces me siento muy cerca de Hitler (ríe). El otro día vi un documental sobre Hitler... El se dedicaba a pintar... Claro que no estoy de acuerdo con lo que hizo. Cuando empezó a perder la guerra empezó a matar a los judíos. Yo no lo sabía... No pensaba matar a los judíos desde antes. Es muy interesante como pauta psicológica (ríe). Muchos de los errores los cometió porque estaba irritado. Algo así le pasa al líder de la comunidad de *Los idiotas*. Yo me identifico también con ese personaje.

Hace treinta años el festival transcurría en medio de mayo del 68...

Hoy hablé con alguien de eso. El festival se suspendió. A uno lo hace llorar. Yo no quiero suspender nada, pero es interesante.

Pero se siente cerca de la *Nouvelle Vague* estéticamente.

No soy un analista cinematográfico. No sé tanto sobre la historia del cine. Pero me relaciono emocionalmente con algunas de esas películas. No se trata de copiar, sino de hacer lo que uno siente, y en ese sentido creo que hay una relación entre mis films y esa época.

¿Usted propone un método de curación en su film?

No, no es un film de propaganda. De hecho, solo hay un personaje al que estar en la comunidad lo ayuda verdaderamente.

En el film trabajó con verdaderos deficientes mentales. ¿Cómo fue la experiencia?

Se los veía bien, con esas caras tan extrañas, eran muy amistosos. Me siento muy cerca de ellos. Mis padres trabajaban con discapacitados. La verdadera calidad de un país se mide por la forma en que trata a sus discapacitados.

Si pensamos que el que estaba detrás de la cámara era un idiota más, ¿qué tipo de deficiencia diría que padece?

Egomanía, me temo. Durante el rodaje me puse celoso de los actores, de la comunidad que habían formado, de lo bien que la pasaban. Nunca me había ocurrido algo así.

Un diario dijo que había un escándalo porno en Cannes, por la escena de la penetración...

Hablando de idiotas, esos sí que son idiotas. La escena de la penetración es muy importante para mí. Hay un par de momentos en el film en los que nos acercamos verdaderamente a la realidad. Igual que cuando aparecen los verdaderos mogólicos. Hace que la película tenga un anclaje en la realidad. No quise hacer un film que se limitara simplemente a fluir en la fantasía, me lo tomé muy en serio. Sé que la escena de la penetración la van a cortar en algunos países. Pero no me voy a preocupar por eso, porque me volvería loco.

El método de filmación según el Dogma lleva a estar tratando continuamente de que las escenas queden en foco.

No, el verdadero problema es el sonido. Uno corre detrás del sonido, porque no se lo puede adulterar luego. No se lo puede fabricar.

¿Su próximo film será según el Dogma?

Veremos. Si el Dogma tiene éxito y hay mucha gente haciendo películas según el Dogma, mi próximo film no será hecho de acuerdo a él.

¿Cómo trabajó con los actores para hacerlos hacer de idiotas?

No se trataba de representar idiotas sino de imitar idiotas. Mandamos a los actores a una clínica y cada uno eligió un paciente para imitar. Lo disfrutaron enormemente.



¿Sus películas están dictadas por el miedo, por sus fobias?

El miedo es parte de mis films. La base de todo lo que hago. Pero últimamente tengo menos miedo porque hice cambios positivos en mi vida personal. Vivo más libre, rodeado de gente más libre.

¿Le costó venir a Cannes?

Venir a Cannes en la camioneta no fue un problema. El problema es estar aquí. Presentar la película, por ejemplo. No sé qué hubiera pasado si no tomaba tres valiums.

El Dogma establece que el nombre del director no debe ser siquiera mencionado en la película, pero aquí usted es tratado como una estrella. ¿Cómo maneja la situación?

El Dogma es una especie de manifiesto religioso. Habla de intenciones que no siempre se pueden cumplir. Estoy contento de estar aquí en la competencia. Hubiera sido tonto no aceptar. Gilles Jacob es un buen hombre y siempre se portó muy bien conmigo.

¿Cómo trabajó con el guión?

Lo escribí en cuatro días, cuando normalmente tardo dos años. Me acostumbré a trabajar rápido haciendo *The Kingdom*.

Se dice que el jurado no premiará su película para evitar toda controversia. En cambio, es posible que haya un premio para *Festen*. ¿Qué sentiría si premian *Festen*?

Que es un buen jurado. Mire, cuando subí las escaleras el otro día para presentar la película, tuve una revelación: que no tenía ningún tipo de ambición respecto de Cannes. Fue una experiencia maravillosa sentir eso. Yo vine muchas veces y es la primera vez que me pasa. Cuando uno es joven, es más competitivo. Ahora tengo paz de espíritu.

¿Es verdad que va a hacer una comedia musical, como Woody Allen o Resnais? ¿Será según el Dogma?

Puede ser, pero no creo que sea según el Dogma. Tengo un buen recuerdo de las comedias musicales que vi cuando era chico. Y la pasamos muy bien haciendo la música de los títulos en *Los idiotas* con una melódica. Además el tema del sonido me fascina. En *Los idiotas* hay una escena que me fascina, en la que los actores corren por el bosque. Debía ser una escena muda, pero por el Dogma no podíamos eliminar el sonido, sino había que hacerla en silencio y captar un sonido que ocurriera simultáneamente. Se nos ocurrió poner un micrófono en los árboles para que saliera un canto de pájaros. En otra película se hubiera tratado de una decisión banal. Pero aquí era como si estuviéramos inventando el cine. Fue una revelación.

Desde su conversión al catolicismo, ¿se siente un director católico? ¿Habría una manera católica de filmar que lo identifica a usted con Scorsese, Bresson o John Ford?

La verdad es que sé muy poco de eso y del catolicismo en general. Se supone que cuando uno se convierte tiene que estudiar el catecismo, el cura le hace preguntas, etc. Yo tuve una educación atea, pero decidí convertirme cuando vino el Papa a Dinamarca. Me bauticé rápido y no hubo tiempo para estudiar nada. Ahora bauticé a mis hijos. Pero estoy divorciado, y eso no es muy católico (ríe). No sé mucho sobre el catolicismo, pero me parece que en Dinamarca es más saludable que el protestantismo. Tiene una serie de cosas muy positivas, como los santos, el sistema de la confesión y la adoración a la Virgen María, que son muy saludables.

¿En qué sentido la Virgen María sería saludable?

Porque es una mujer. Sé que ninguna religión en sí es mala pero se pueden hacer cosas muy malas con ella. Yo tengo tendencia a ir al fondo de las cosas. Si me hubiera hecho católico a los 20 años, hubiera terminado cura o alguna idiotez de esas. Pero ahora puedo ver que la verdadera religión, la más saludable, reside en la modestia, modestia incluso con respecto a las ideas. Hay que ser un ser humano y ser religioso al mismo tiempo.

¿Cómo es esa película que está haciendo desde hace tiempo con Jean-Marc Barr?

Empezamos en Cannes hace algunos años. Se trata de agregarle dos minutos por año hasta terminarla en el año 2024. El proyecto es muy difícil, porque no tenemos dinero y cuando tenemos que rodar solo podemos convocar a los actores que están disponibles. Ocurren cosas raras. El primer año empezamos con Eddie Constantine, que estaba muy bien pero el año siguiente rodamos dos semanas antes de su muerte.

¿Por qué pidió que tocaran *La Internacional* cuando subía las escaleras del Palacio para la función de gala?

Cuando era joven fui comunista y es una canción tan hermosa. Siento que vuelvo a la infancia... (ríe). La gente joven me dice que eso es fascista, igual que el catolicismo, pero para mí fue maravilloso. Los de la organización se opusieron, pero Gilles Jacob lo autorizó. Me vino a buscar y subió conmigo. Fue maravilloso.

¿Le queda algo de comunista?

Creo que sí, pero es fácil ser comunista cuando uno tiene dinero y una empresa productora de películas. ■

Entrevista: Quintín y otros
Fotos: Flavia de la Fuente

Dogma 95

Dogma 95 es un grupo de cineastas fundado en Copenhague en la primavera de 1995.

Dogma 95 tiene como objetivo formal oponerse a “ciertas tendencias” del cine de hoy.

¡*Dogma 95* es un acto de salvataje!

¡En 1960 ya era demasiado! El cine estaba muerto y reclamaba la resurrección. ¡El objetivo era correcto, pero no los medios! La Nouvelle Vague mostró ser una pequeña ola que, cuando se acercó a la orilla, se transformó en barro.

Los eslóganes de individualismo y de libertad dieron nacimiento a algunas obras durante un tiempo, pero nada cambió. La ola fue rifada al mejor postor, como los directores mismos. La ola no era más fuerte que quienes la habían creado. El cine antiburgués se volvió burgués, porque estaba fundado en teorías que tenían una percepción burguesa del arte. ¡Entonces el concepto de autor, nacido del romanticismo burgués, era falso!

¡Para *Dogma 95* el cine no es individual!

Hoy, una tempestad tecnológica provoca estragos. El resultado será la democratización suprema del cine. Por primera vez, cualquier persona puede hacer películas. Pero cuanto más accesibles se vuelven los medios, más importante se vuelve la vanguardia. No es casual que el término “vanguardia” tenga connotaciones militares. La respuesta es la disciplina... ¡debemos ponerles un uniforme a nuestras películas porque el cine individualista será decadente por definición!

Dogma 95, para oponerse al cine individualista, presenta

una serie de reglas estatutarias tituladas: *Voto de castidad*.

¡En 1960 ya era demasiado! Se decía que el cine había sido “maquillado” para la muerte; desde entonces, sin embargo, el uso de maquillaje ha aumentado de modo inaudito.

La tarea “suprema” de los cineastas decadentes es engañar al público. ¿Es de eso de lo que nos enorgullecemos tanto? ¿Es eso lo que nos han aportado los “100 años del cine”?

¿Ilusiones para comunicar las emociones?... ¿Un abanico de supercherías elegidas por cada cineasta individual?

La previsibilidad (la dramaturgia) se convirtió en el becerro de oro alrededor del cual bailamos. Procurar que la vida interior de los personajes justifique la intriga es demasiado complicado, no es “el arte verdadero”. Como nunca antes, estas son las películas superficiales con acción superficial que reciben todos los elogios.

El resultado es estéril. Una ilusión de pathos, una ilusión de amor.

¡Para *Dogma 95* el cine no es ilusión!

Hoy en día una tempestad tecnológica provoca estragos: elevamos los “cosméticos” al rango de dioses. Utilizando la nueva tecnología, cualquiera puede —en cualquier momento— ahogar las últimas migajas de verdad en la eternidad mortal de las sensaciones. Las ilusiones son todo aquello detrás de lo cual una película puede esconderse.

Dogma 95, para oponerse al cine de ilusión, presenta una serie de reglas estatutarias tituladas: *Voto de castidad*.

El voto de castidad

Juro someterme a las siguientes reglas, establecidas y confirmadas por *Dogma 95*:

1. El rodaje debe tener lugar en exteriores. No pueden utilizarse accesorios ni decorados (si un accesorio particular es necesario para la historia, se debe elegir un exterior donde se encuentre ese accesorio).
2. El sonido jamás debe producirse separadamente de las imágenes o viceversa. (No hay que utilizar música a menos que esta esté presente donde se rueda la escena.)
3. La cámara debe cargarse en los hombros. Se autoriza todo movimiento —o inmovilidad— factible desde los hombros. (La película no debe suceder en el lugar donde está ubicada la cámara; es el rodaje el que debe suceder en el lugar donde sucede la película.)
4. La película debe ser en colores. No se acepta una iluminación especial. (Si hay demasiado poca luz, se debe cortar la escena, o bien se debe poner una sola lámpara sobre la cámara.)
5. Se prohíben los efectos especiales y los filtros.
6. La película no debe contener ninguna acción superficial. (Asesinatos, armas, etc., en ningún caso.)

7. Se prohíben las alienaciones temporales y geográficas.

(Es decir, que la película sucede aquí y ahora.)

8. No se aceptan las películas de género.

9. El formato de la película debe ser un 35 mm estándar.

10. El realizador no debe aparecer en los créditos.

Además, ¡juro como realizador abstenerme de todo gusto personal! No soy más un artista. Juro abstenerme de crear una “obra”, porque considero que el instante es más importante que la totalidad. Mi objetivo supremo es hacer que la verdad surja de mis personajes y del cuadro de la acción. Juro hacer esto por todos los medios disponibles y al precio de todo buen gusto y de toda consideración estética.

Así pronuncio mi *voto de castidad*.

Copenhague, lunes 13 de marzo de 1995

En nombre de *Dogma 95*
Lars von Trier / Thomas Vinterberg

Traducción del francés: Lisandro de la Fuente

¡Novedades 1998!

KINEMA presenta:

LA ULTIMA OLA • Peter Weir
UNA ESTACION PARA DOS • Eldar Riazanov
LOS AMANTES DE VERONA • André Cayatte
LUCES DE VARIETE • A. Lattuada y F. Fellini
LLUVIA • Lewis Milestone

Y anuncia:

ALICIA YA NO VIVE AQUI • Martin Scorsese
LOS VIAJES DE SULLIVAN • Preston Sturges
CARMEN JONES • Otto Preminger
INDIA • Roberto Rossellini

LATINUM: Solar de French - Defensa 1066 Loc. 4 Tel.: 362-5562 - San Telmo • **MAR DEL PLATA:** Moreno 2788 Tel.: 94-1982

KINEMA: Obras Maestras del Cine Universal Tel. 244-4306

Videoclub Gatopardo

Los clásicos que estás buscando
encontrálos en Videoclub Gatopardo



Piedras 1086
San Telmo
Tel. 300-5139
Estac. sin cargo.

Caligari Films en Video

Alquiler y venta de los films más
representativos de la historia del cine
Títulos exclusivos
Films de texto para estudiantes de cine

Florida 537 - 71 Galería Jardín
Local 391 Planta Baja
Tel.: **393-1946**

Cineyliteratura

Texto literario y texto fílmico.
Un nuevo curso a cargo de
Susana Villalba y Alejandro Ricagno.
Solicitar entrevistas al 300-0898
o al 957-5773. Comienza en agosto.

Video Club Master

Rivadavia 4654
Capital
Tel 903-7187

Cine Clásico
Fellini - Visconti
Orson Welles
Promoción Estudiantes de cine

La Videoteca

en Liberarte

Corrientes 1555
(1042) Capital Federal
Tel. 373-4558

Cine de autor
Cine mudo
Clásicos del cine
Cine argentino
Documentales
Arte, Pintura
Operas, Ballets, Musicales

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Queridos amantes:

Mi nombre es Romina Débora Auerhan, tengo 18 años y 2 meses no más. Les quería contar que para mí leer la revista es como tomarme un respiro, siempre trato de no leer todo de golpe, así me dura. Me gusta porque muchas veces coincido con las críticas de los estrenos y los videos, y porque tantas otras veces digamos que no coincido tanto. Así, quizá, leo algo que me haga analizar la película desde otros puntos de vista, lo que puede llegar o no a hacerme reflexionar y cambiar de opinión. Lo que más valoro es que todo lo que dicen se nota que viene de seres pensantes y no de autómatas, como pasa en la mayoría de las publicaciones. (Es decir, no hablan al pedo.) Además, me sorprende y complace la variedad de opiniones que hay incluso sobre una misma película, lo que es lógico tratándose de películas, pero no de revistas. Se nota que ustedes saben de lo que hablan (la tienen clara, ¿vieron?). Bueno, pero basta de adular, ojalá pudiera hacer alguna crítica, pero más allá de los análisis de las películas (con los que puedo estar de acuerdo o no) el mundo del cine es casi un misterio para mí. Les voy a contar por qué.

Resulta que siempre me gustó ir al cine, pero yo era demasiado chiquita para arreglarme sola más allá de las pocas veces que me llevaron, o de las basuras que fui a ver con mis compañeros de primaria. Como no tenía videocasetera, la preciada "caja" era mi mejor aliado (y les juro que, salvo los japoneses, no miraba ningún dibujito) y veía las películas que podía. En la secundaria tomé la costumbre de ir los miércoles al cine, pero todavía tenía muchos asuntos de los que ocuparme. Hace dos años, cuando empecé cuarto año, descubrí en un quiosco de diarios una revista que no había visto nunca, con una foto que me llamó mucho la atención (ahora no recuerdo qué era). La hojeé un poco y me la llevé (a pesar del precio). Esa noche misma empecé y terminé de leerla. Obviamente se trataba de un número de *El Amante*. Así me di cuenta de que el cine era como un universo oculto, pero que estaba adelante mío, ahí, como al alcance. Me compré el siguiente número, con mucho esfuerzo (tuve que ahorrarme viajes y almuerzos), y mi pasión de los miércoles se incrementaba (era sin falta). También empecé a alquilar videos. Pero mientras más me adentraba, más perdida me sentía, como que todo se hacía cada vez más grande y yo no crecía. Desgraciadamente no le pude seguir el hilo a la revista todos los meses, por una cuestión económica, pero hago todo lo posible por conseguirme números de vez en cuando (es que el cine no es mi única pasión). Ahora bien, el año pasado me llegó el momento de decidir sobre el futuro, y ante la conflictiva incertidumbre me anoté en la carrera de diseño de imagen y sonido (al margen: la elegí por descarte). Es decir que este año estoy en el CBC de dicha carrera. El problema es que esto no me termina de cerrar del todo. No es que no me gusta lo que estoy haciendo, sino que no estoy segura de si era esto lo que yo quería hacer. Entonces ahí está el dilema. Ahora no me puedo cambiar de carrera, salvo que sea a una de la Facultad de Arquitectura (más allá de que no sabría a qué carrera cambiarme, si es que quiero hacerlo). Pensé que no me gustaría estudiar otra cosa que no tenga que ver con letras, sociología, música o cine. Las primeras dos las descarté porque lo que estudie me interesa a nivel personal, no profesional. La música la considero necesaria en mi vida pero es un hobby y una pasión. El cine, además, reúne un poco de todo, y también es un bello arte. Creo que por eso me anoté en esta carrera, pero no es exactamente lo que busco. Y como no conozco a nadie que comparta estos gustos conmigo, no tengo quien me asesore sobre universidades o institutos privados donde se pueda conseguir una beca (porque creo que no podría pagarlo). Así que les pido de mil amores, les ruego, les suplico y les imploro que se compadezcan de esta pobre sedienta y viciosa que "probó, le gustó y quiso más", y me ayuden de todo corazón. (Pido poco, ¿eh?) No me voy a ilusionar con

que lleguen a publicar esta sarta de delirios, pero igual, en todo caso, no puedo comprar la revista cada mes, así que les cuento todo esto como un descargo, ya que no tengo a quien decírselo (traté, pero no me entendieron). Y bue, así es la vida. Ya que estoy, quería felicitar al señor Abraham por su flamante libro, me lo acaban de regalar y para el primero de mayo lo voy a tener ya bien leído como para escuchar sensatamente algún comentario de su parte. Al hojearlo me sorprendí de encontrar "El último chorizo", del que alguien ya me había hecho referencia el año pasado (alguien que te lo oyó cantar personalmente y se cagó de risa). Sobre la revista de marzo quisiera felicitarlos a todos por la idea de apertura, me parece bárbaro por la riqueza de opiniones que va a tener (¡más que hasta ahora!) y porque, como bien dicen ustedes, están logrando un gran cambio, yo diría radical, en la crítica argentina; pienso que al público le está llegando su mensaje. Y con respecto a los subsidios del INCAA, me encantaría ayudar en algo, pero no lo veo en mis manos, más allá de escribir alguna carta a los distintos diarios o llamar a algunos programas de radio (porque es muy difícil comunicarse con los de la tele). Después, otra cosa que quería decirles... ¡ah! sí, debo confesarles *de todo cuore* que realmente me gustaba más el diseño de tapa anterior, este es más alegre, pero ahora parece recolorinche (¡de onda!).

OK, creo que no se me ocurre qué más decir. Por si todavía no se pudieron de leer esta carta, quería mandarles muchos saludos, desearles mucha *merde* y darles un consejito: ¡sigan así! Una admiradora.

Romi

PD: Ojo, todavía no se salvaron. Es solo hasta que me inspire de nuevo y vuelva a escribir.

PD2: Me parecería piola armar un correo de lectores de *El Amante*; si alguien me quiere escribir, yo estoy encantadamente dispuesta. Mi dirección es: Monroe 2022 5° B (1428) Capital Federal.

Queridos amantes:

Soy lectora "fiel" de la revista, de la que tengo todos los números y a la que espero todos los meses con las mismas expectativas con que uno se reúne con amigos con los que comparte una pasión que posibilita una comunicación muy satisfactoria.

Muchas veces quise escribirles y, como ocurre con tantas cosas, lo dejé pasar, pero esta vez me siento obligada a hacerlo a raíz de la admirable nota de Sergio Wolf sobre la película *Titanic*, publicada en *El Amante* 73. ¿Por qué obligada? ¿Obligada a qué? A salir en defensa de *Cinema Paradiso*, de la que Sergio dice peyorativamente que "lloriquea" la muerte del cine.

Como el mismo Sergio dice, una obra de arte admite diferentes lecturas, y a partir de la mía disiento totalmente con esa interpretación del film; más aun: creo que el film de Tornatore afirma la *eternidad* del cine (entendiendo desde luego la eternidad como una medida de lo humano), que resurge de sus cenizas como el ave Fénix tras cada muerte. En la primera resurrección la metáfora se puede aplicar casi literalmente, ya que el Nuovo Cinema Paradiso se edifica sobre los restos chamuscados del viejo, destruido por un incendio. Y la segunda resurrección ocurre en la escena final, cuando Salvatore, de vuelta en Roma, hace proyectar la película que le dejara como herencia Alfredo. En esa película aparece lo *no visto*, que marcaría un final que es a la vez un nuevo punto de partida, el germen de un nuevo "viaje".

El tema del viaje está potenciado en *Cinema Paradiso* por el fuerte cruce intertextual con la *Odisea* de Homero, desde la omnipresencia del mar —cuya brisa ya en la escena final agita las cortinas de la

ventana como si fueran velas de navío— hasta el retorno de un viajero ausente desde hace treinta años, y pasando por el nombre de la protagonista —Helena, como la princesa espartana secuestrada en Troya—, el ciego que dificulta el retorno —Alfredo/Polifemo—, las dificultades por la ausencia de un padre que partió hacia la guerra, la mujer que espera tejiendo un tejido que se desteje, el perro que reconoce a su amo en una plaza solitaria. Y así de seguido y de más en más.

Esta intertextualidad justifica el cambio de registro de algunas escenas, como la salvación de Alfredo de las llamas a cargo de Totó —la “prueba heroica”— o la llegada de los niños a la escuela que evoca el asalto a una fortaleza (que más tendrían que ver con la épica que con el neorealismo que imitan otros pasajes del film).

En Totó-Salvatore se funden Telémaco (el que parte en busca de su destino) y Ulises (el viajero largamente esperado). No es casual que se lo llame de una manera de niño, y de otra de adulto.

Estos cruces no se limitan a armar la película, sino que le dan un sentido, el del “eterno retorno” en el que el “héroe” vuelve transformado, como Ulises, como Salvatore, como el cine... Además, si un texto puede seguir transformándose después de tantos siglos ¿por qué iría a morir el cine? En realidad, que el cine haya muerto —como creía Serge Daney— o que siga existiendo, es una cuestión de punto de vista. Pero lo que es muy probable es que sucesivas transformaciones lo conviertan en el futuro en algo tan inimaginable para nosotros como podría ser *Titanic* para los hermanos Lumière. Un abrazo para todos y un saludo especial para mi admirado Alejandro Ricagno.

Ana Martins
Olivos, Pcia. de Buenos Aires

Señores directores:

Hace ya 41 números que renuevo mi compromiso con vuestra revista que considero “mi revista de cabecera”. Mes a mes concurre a los estrenos que previamente chequeo en vuestras páginas, cuando puedo, ya que con una niña de 21 meses se complica un poco el panorama de un adicto al cine, pero de alguna forma lo hago. Igualmente no motiva esta carta contarles acerca de mis peripecias para seguir manteniendo mi adicción sino agregar más leña al fuego de la discordancia respecto de la valoración que tiene para cada espectador, sea crítico profesional o no, cada película. Son altamente ejemplificadores los puntajes para los estrenos del mes y los estrenos de video. Una misma película puede ser calificada con un 3 y también con un 10, una misma película puede ser gratamente recibida por algunos integrantes de la redacción y no tanto por otros. Es muy enriquecedor poder recibir varias críticas de un mismo film, valga el caso de *Titanic*, con el cual creo que, no queriendo quedar atrás con respecto a los récords alcanzados, les han agregado el de mayor número de críticas en una misma publicación (intenten verificarlo porque supongo que lo han logrado). Es allí donde en mejor medida queda de manifiesto que el acto de criticar es un acto meramente personal, subjetivo, contradictorio, en síntesis humano. Sería fantástico poder discutir número a número sobre todos y cada uno de los films proyectados, pero así como sería fantástico también es imposible. En algunas ocasiones discrepo, en otras adhiero totalmente y en otras comparto algunas cosas y no otras, pero en todas reconozco la distancia que genera, en cada uno de los que nos involucramos con una película, nuestra vida (nuestra educación, nuestra edad, nuestro nivel de información, nuestros sentimientos). ¿Qué sentido tendría hacer cine, mirar cine, si no nos involucramos con él? Es por ello que uno llora, ríe, vibra, sufre con un producto que de antemano sabe que no es otra cosa que una ficción; es por ello que a partir de mi propia experiencia de vida, la visión de *El faro* no me provocó la repulsa que sí le provocó a Quintín, sino la emoción del recuerdo de tantos seres queridos que se han ido pero que no se olvidan, de aquellas pequeñas cosas que te mueven hasta el último de los lugares vulnerables de tu ser y que nos hacen llorar cuando nadie nos ve. No sé si le pondría 1, 5 o 10, creo que no la calificaría por estar sensibilizado ante ella. Sé que a nadie le

interesaría si la película me pareció movilizadora de sentimientos, ya que el mundo no se termina en mi mirada. Será por ello que no me dedico a hacer críticas de cine.

Juan Antonio Serra
Rosario, Santa Fe

PD: Ustedes sí sigan dedicándose a hacer críticas de cine, que yo seguiré dedicándome a leerlos.

Sin otra cosa más que abrazarlos afectuosamente, me despido hasta otra comunicación.

A los amantes:

Cuando sea grande quiero ser como Tomás Abraham. De Tomás Abraham recuerdo una extraordinaria cátedra de la materia Problemas Filosóficos, que supe cursar en el marco del Ciclo Básico Común, y un libro memorable que, me temo, no sé si mucha gente leyó, llamado *La guerra del amor*. De su revista *La Caja* solo compré un número (¿el primero?) porque había una foto de John Cassavetes en la tapa.

Es bueno leerlo al bueno de Tomás por lo menos una vez al mes. Porque con él se puede acordar o disentir pero siempre se tiene la sensación de que sus textos transmiten la voluntad de una mirada de expresarse desde la diferencia. Su libertad parece absoluta. Esto desconcierta y da un poquito de envidia. Yo suelo enojarme con algunas notas de Tomás Abraham. Aquella en la que hablaba de *Buenos Aires viceversa* me sorprendió e indignó, la consideré caprichosa y malintencionada. Como si, de pronto, el gran filósofo (no es ironía), acaso para probar su espíritu crítico delante de los despistados, se hubiera decidido a embestir contra la película-que-todos-aman. Pensé en su momento que él no necesitaba hacer un gesto como aquel. Pero no sé. A la carta en respuesta que planeé entonces finalmente no la escribí (la verdad, a último minuto me pareció que no me daba el cuero).

Ahora se ha entusiasmado con *Son o se hacen*. Y está bien el programa, a mí también me gusta. Una dirección imaginativa y una batería de gracejos sexuales y chistes de entrecasa hacen una hora de televisión bastante placentera. Pero ¿no son muchos tantos elogios? Vaya uno a saber por qué. Tomás lo compara, inclinando la balanza rotundamente a su favor, con *Gasoleros*. Entonces, ya que estamos, modestamente propongo algo: que *Gasoleros* es mejor que *Son o se hacen*. Es claro que los dos tienen virtudes y defectos. Pero los defectos de *Son o se hacen* me parece que son constitutivos, son propios de su naturaleza. Como su carácter de extravagancia, de rareza televisiva, que opera como un plus, un guiño que busca establecer, con demasiada avidez para mi gusto, una reputación de producto *distinto*. Sus personajes parecen estar sujetos mecánicamente a la histeria jocosa del guión y a la astucia de la puesta en escena, no tienen matices pese a los buenos esfuerzos de la mayoría de los actores. Tiene menos riesgos porque el supuesto valetudinario de su propuesta, desde el vamos, lo resguarda del ridículo y del papelón. En *Gasoleros* todo transcurre de un modo mucho más sereno. Sus falencias están en la chatura de las imágenes, que delata su pertenencia a la factoría Suar, y, en menor medida, en ese mal de la televisión que es la sobrevaloración del conflicto: ese terror al silencio, a los tiempos muertos. Cuando esto último es superado, cuando aparecen intersticios en donde los personajes hablan, se ríen, se equivocan, se consiguen muy buenos momentos. Y el cast y la musicalización son excelentes.

Ahora me entero de que levantan *Son o se hacen*. Es una lástima y no habla nada bien de la televisión argentina. Igual queda *Gasoleros*.

Con sus exabruptos nostálgicos, sus minucias domésticas y sus canciones viejas.

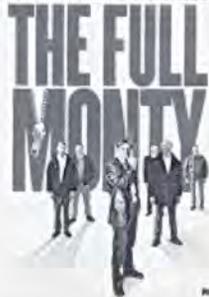
Mientras escribo esto me acompaña un disco de Grateful Dead (*American Beauty*). Me debo estar poniendo viejo.

Saludos a todos. ■

David Obarrio

A TODO O NADA POR UN OSCAR

MUSIC FROM THE MOTION PICTURE SOUNDTRACK



The Full Monty, música del film homónimo compuesta por Anne Dudley, con temas disco-pop de las décadas del 70 y 80; 1997, RCA Victor (BMG)

Anne Dudley debe pensar que es una persona con una gran suerte: en esta, su primera nominación al Oscar en la categoría "mejor partitura original de musical o de comedia", se alzó con la estatuilla que resultó ser parecida al tío de la secretaria de un ex directivo de la MGM (de allí su nombre). Una banda de sonido bien redonda (al margen de la forma propia del CD), con una parte incidental que acompaña cada escena de los personajes de la película (ya sea ésta emotiva o disparatada), mientras que los temas disco-pop, escogidos entre lo mejor de los 70 y 80, están reservados para el entrenamiento de los protagonistas del film o el salón de baile donde trabajarán los otrora desocupados y ahora *strippers*.

Al margen de los dos temas tangueros o jazzeros, que escribió la propia Dudley, de estupenda factura, y que tienen cierto aire de música de cámara (cuando aparecen las cuerdas, por ejemplo en *The Lunchbox Has Landed*), se destacan *You Can Leave Your Hat On* (recordado tema de la película ¿softcore? *Nueve semanas y media*, pero esta vez en una mejor versión a cargo de Tom Jones), *Moving Up*, *Hot Stuff*, *We Are Family* y la nueva versión de *Flashdance... What a Feeling* 95. Sin lugar a dudas es un trabajo discográfico muy inteligente (al margen de algún alunado que tuvo la idea de cortar cuatro temas y ofrecerlos a cambio de unos pesos más unas marquillas de cigarrillos de doble joba) de la misma

creadora de la música de *El juego de las lágrimas*, que seguramente les gustará tanto a los coleccionistas de bandas sonoras como a los nostálgicos de los setenta, y obviamente a quienes les gusta la música de cine de calidad.

CON TODO EL PODER DEL JAZZ

El poder de la justicia (The Rainmaker), música original compuesta y ejecutada por Elmer Bernstein; 1997, Hollywood Records (Polygram Discos)

El español Conrado Xalabarder, ensayista y crítico de música de cine, citó en su reciente y muy recomendable *Enciclopedia de las bandas sonoras* (Ediciones B) una frase del realizador estadounidense John Sturges, recordado por películas como *Los siete magníficos*, *El gran escape* o *Mc Q*, entre otras, que decía así: "Puedo hacer que un actor vaya hacia una ventana y mire a través de ella. Pero Elmer, con su batuta, es quien refleja lo que este piensa o siente. Esa es la diferencia". Ese Elmer al que se refiere Sturges es Elmer Bernstein, el mismo autor de la música original de la película *El poder de la justicia*, cuyo título original es *The Rainmaker*, y vaya a saber uno por qué travesara razón etílica, la distribuidora la bautizó con un nombre tan cursi en español.

Afortunadamente, a la mala presentación de este disco (un pliego anverso color y reverso blanco y negro, en el que figuran tanto la ficha técnica como el resumen de los temas) le es totalmente opuesta la calidad de la obra musical en sí.

Un trabajo muy interesante de Elmer Bernstein, ya que aprovecha muy bien una tendencia en ascenso en la música de Hollywood actual: la mezcla de géneros.

Dentro de una composición netamente de cámara o sinfónica, se incorporan gradualmente elementos del jazz —por ejemplo— hasta que dicha obra transfigura totalmente su personalidad.

Temas como *Sharks*, *The Fight*, *Who Is Jackie Lemancyzk* o *Goodbye Dot* recuerdan en toda su frescura

al compositor de la música de films como *El gran escape*, *Los siete magníficos* o la más reciente *Mientras estás conmigo*.

Particularidades de los recursos que empleó Bernstein son, por ejemplo, la inclusión de un jurásico órgano Hammond B3, realizando numerosos solos, como así también la posibilidad de escuchar una trompeta o una guitarra eléctrica en medio del clima de suspenso que acompaña, a lo largo de toda la película, esta flamante obra del músico nacido en 1922.

Dentro del film protagonizado por el también laureado Matt Damon y Danny De Vito, la música tiene un desarrollo estupendo y fuera de él, con sus fracciones vibrantes o terriblemente profundas, es una obra que seguramente agradará tanto a oídos sibaritas como a otros más legos.

TODO EL BRILLO DEL CLAROSCURO



Claroscuro (Shine), música del film homónimo compuesta y orquestada por David Hirschfelder; 1996, Philips Classics (Polygram)

El galo Michel Chion cita en su último y también muy recomendable trabajo *La música en el cine* (Paidós Comunicación) una frase de Andrei Tarkovski —sin lugar a dudas uno de los más grandes realizadores del cine universal— en la que el director ruso aseguró que "el cine bajo su forma más pura debería poder arreglárselas sin música". Si bien el músico y videasta francés (egresado de La Sorbona) coincide con lo dicho, asegura que "de ser así nunca hubiéramos escuchado los cantos femeninos que llenan de encanto *Ocho y medio* de Fellini". A lo dicho por Chion se podría

agregar que, de haber prosperado la idea de Tarkovski —más allá de que él nunca la haya aplicado completamente—, nos hubiéramos perdido el inmenso placer de una obra como *Shine*. El trabajo de Hirschfelder es realmente brillante, ya que combina la música original con la ya realizada anteriormente en forma académica por compositores como Chopin, Liszt, Vivaldi, Schumann, Beethoven, Rachmaninov y Rimsky-Korsakov. Ya desde el primer tema, *With the Help of God, Shine*, el autor de la música de *Baila conmigo* de Baz Luhrmann propone una banda sonora trágica e introspectiva en la que proyecta la historia verídica del pianista y niño prodigio australiano David Helfgott, imprimiéndole la idea de que detrás de todo genio o superdotado físico o mental no siempre hay una familia que lo apoya y que vive la vida cual novela rosa.

Por el contrario, lo más probable es que lo fueren a ser lo que es y en el caso de que decaiga su performance se convierta en un torturado mental que nunca será visto como una persona normal y al que siempre se le exigirá más para luego hacer de él leña del árbol caído.

Salvando las distancias con Helfgott (personaje que le valió un Oscar a Geoffrey Rush) aquí en la Argentina tuvimos un Diego Maradona *medioidiotizado* por los medios y utilizado por el gobierno, al que no se le dejó pasar una, siendo bautizado, incluso, como un ángel caído.

Pero volviendo a la ficción (siempre superada por la realidad) del film, el pianista es absorbido por la música y desde ella, y a pesar de las presiones a las que es sometido, resurge como el Ave Fénix, y la música sigue siendo su vida, pero sin robarle el alma. Haciendo una apretada síntesis (ya que comentar 34 temas resultaría harto soporífero y esta columna no pretende jactarse de saber de música, una actitud preferida por numerosos colegas a quienes no se les termina entendiendo nada) *Claroscuro* es un trabajo más que brillante, sumamente original, con unos climas dramáticos, profundos e introspectivos, y constituye el trabajo más sobresaliente de toda la carrera de Hirschfelder. ■



VIVIR PARA GOZAR

Holiday, EE.UU., 1938, dirigida por George Cukor, con Katharine Hepburn, Cary Grant, Doris Nolan, Lew Ayres y Edward Everett Horton. (Epoca)

Alguna vez habrá que revisar con detenimiento la filmografía de George Cukor sin reiterar las supuestas verdades absolutas que se dicen sobre algunos directores americanos y sobre la grandeza y la importancia del viejo Hollywood. De más está recordar que Cukor nunca fue muy respetado por cierto sector de la cinefilia, siempre seducido por el trío Ford-Hawks-Walsh. Allá ellos, que no descubrieron, por ejemplo, las irónicas historias sobre las relaciones de pareja en *Historia de Filadelfia* y *La costilla de Adán* y su moderna visión del mundo de la mujer en *Ricas y famosas*, la última película del realizador.

Vivir para gozar es un temprano Cukor de fines de los años 30, aquella gran década de la comedia americana en la que Lubitsch, Capra y Hawks, junto con los guioneros de Billy Wilder, cimentaron una tradición narrativa —cada uno de ellos, eso sí, con sus propios temas— que conforma un homogéneo corpus cinematográfico que jamás será invalidado por el paso del tiempo. El film de Cukor es una disparatada historia sobre el paso de los años y sobre la seriedad

con la que se deben afrontar los compromisos sociales (el matrimonio, el trabajo) en la etapa adulta. *Vivir para gozar* da vuelta los temas básicos de las comedias de Hawks (la confrontación entre la mujer impetuosa y el hombre tímido y ordenado) para ofrecer su propia lectura sobre el poder del dinero y las apariencias de las clases sociales. A un mundo adinerado llega el personaje de Cary Grant (que confirma, si quedaba alguna duda, que fue uno de los grandes actores de todos los tiempos), dispuesto a casarse con la hija protegida (Doris Nolan) de un padre millonario. Ella tiene dos hermanos: un desclasado (Lew Ayres) que ironiza sobre el lugar inútil que ocupa en la sociedad y una hermana que se rebela contra su origen (Katharine Hepburn, la mejor comediente del viejo Hollywood). No es conveniente contar el devenir de la historia; pero, como ocurre en la mayoría de las comedias de Cukor, el centro es la mujer: en este caso, el personaje de Hepburn, que, ante el anuncio de la boda de su hermana, se refugia en su habitación con sus juguetes para recrear los recuerdos de la infancia y hacer algunas cosas no permitidas por la sociedad. En *Vivir para gozar* se enfrentan dos mundos: aquel que se rige por la disciplina y el orden, y el otro, que se distingue por la felicidad y la seguridad con la que se toman insólitas decisiones. Los momentos más divertidos de *Vivir para gozar* transcurren en la habitación de Hepburn, donde el dinero no tiene ninguna validez y donde se caen las máscaras de las clases sociales. En ese lugar, Hepburn y Grant empiezan a enamorarse, y una pareja amiga del improbable esposo visita la habitación y tiene un momento de alegría. Es que la comedia americana, además de contar situaciones disparatadas, también lanzaba una mirada crítica sobre la sociedad. Lo hicieron Hawks, Capra y Lubitsch, pero también Cukor en sus mejores películas. Conviene recordarlo de una vez por todas. ■

Gustavo J. Castagna

YO, UN NEGRO

Moi, un noir, Francia, 1958, dirigida por Jean Rouch, con Oumarou Ganda, Petit Touré, Alassane Meiga, Amedou Demba, Mlle. Dambi. (Cine Ojo)

Prólogo. Recientemente —ante la rara exhibición en los Estados Unidos de *Jaguar* (1967), otro film de Rouch íntimamente ligado a este *Yo, un negro*— Jonathan Rosenbaum emitió un aforismo solo aparentemente arbitrario: “Así como la historia es escrita por los sobrevivientes, la historia del cine es escrita por los distribuidores”. Los azares de la distribución a menudo dilatan el momento de encontrarse con obras decisivas, y es así como Jean Rouch sigue siendo (tanto en los EE.UU. como en la Argentina) más una referencia constante en los libros que una presencia en la pantalla. Pero la edición en video comenzó desde hace un tiempo a intervenir, activando felizmente algunos circuitos alternativos; y es así como hoy en Buenos Aires podemos admirar este temprano y fundacional *Yo, un negro*, cuando inaugura su cuarta década de existencia. Aunque la filmografía de Rouch no es abundante, ha sido una pieza fundamental en la evolución del documental y en la Nouvelle Vague. Acaso esa vieja posición cinéfila de desprecio del género (si así se lo puede llamar a este tipo de cine) que fue la de un Truffaut —y aun antes la de un Renoir, por ejemplo— sería pulverizada por Rouch, entre otros. Este antropólogo-cineasta nacido en 1917, fundador del *cinéma-vérité*, actualmente director de la Cinemateca Francesa, nos proporciona aquí un documento único, a la vez de una película mayor.

Colores. *Yo, un negro*, a pesar de lo que haría pensar su título, se ubica en el extremo opuesto de los discursos sobre la negritud que supieron desplegarse en la Francia culpable y culposa de los tiempos de la descolonización. Las aventuras y desventuras del joven negro Oumarou Ganda, “Edward G. Robinson”, ex

combatiente para el imperio en Indochina (y echado de casa por su padre, por haber perdido la guerra), jornalero y boxeador aficionado, perdedor y soñador vitalicio, conmueven al espectador por su característica cercana, inmediatamente reconocible y apta para compartir. Desafiando todo relativismo cultural, Rouch descubre en los sueños de su protagonista —que se eleva a tal dentro del grupo documentado por propia voluntad— lo que hay de universal, de acuerdo con patrones, ideas, sentimientos, frustraciones y aspiraciones en los que uno no puede dejar de entrever íntimos correlatos con los propios de un cartonero bajado del monte chaqueño a Villa Fiorito o de un “hombre de los barcos” tratando de sobrevivir en Taipei. “Mi nombre no es Edward G. Robinson —nos advierte—, me llaman así porque me parezco a un tal Edward G. Robinson, actor de cine”. Y solo comparte con aquel pequeño gran rumano que nació como Emmanuel Goldenberg la estatura. Y Hollywood es la cantera donde la imaginación del grupo extrae sus sueños y dispone las piezas de su juego, actuando ante Jean Rouch, el primer espectador de esta historia. **Máscaras.** Edward G. Robinson (saquemos las comillas) actúa su relato inventado y vive su vida cotidiana a la par de sus amigos —todos con su respectivo apodo cinematográfico—: Lemmy Caution-agente-federal-americano, Tarzán, o Dorothy Lamour. Son inmigrantes nigerianos en la Costa de Marfil, desfavorecidos doblemente en la ciudad colonial de Abidjan, donde a duras penas pueden conseguir trabajo ocasional, o vivir del comercio equívoco. Del grupo, solo Tarzán, con su minúsculo taxi, parece haber accedido a una pobreza tolerable. Para los demás, la miseria es lo cotidiano. No obstante, la perspectiva de Edward G. Robinson escapa al miserabilismo: aunque se queja constantemente —de la falta de plata, de trabajo, de mujeres, de la policía, de la presencia de otros marginales, especialmente cierto

italiano—, escapa tanto de los convencionalismos de la redención por la pobreza como de los que la ven como la fuente de toda desdicha.

Voces. Las voces de *Yo, un negro* merecen un párrafo aparte. Salvo unas pocas frases de Rouch, la mayor parte del film cuenta con sonido post-sincronizado. Son sus protagonistas los que ponen voz a sus diálogos. Aunque sin la menor concesión a las exigencias de la clásica correspondencia entre los movimientos de labios y las palabras. Lo dicho no oculta su condición de *palabra agregada*, con la que sus personajes siguen diseñando la ficción que han actuado ante las cámaras: el parloteo de jerigonzas que remedan los sonidos del inglés, del italiano, se suma al francés callejero del relato, en una textura que pone *entre dichos* a la imagen, reemplazando ese viejo estigma del documental ortodoxo que es la voz *over* de un narrador, por la de comentaristas implicados en la acción, que se permiten ficcionalizar en dos etapas el documental para dejar asomar su verdad. Además, están las canciones, de esas que resisten al olvido.

Sueños. La ficción armada por sus protagonistas, a partir de la actuación casi improvisada o el registro casual de la cámara, se construye a imagen y semejanza de los deseos de sus personajes. EGR sueña, y sus deseos y fantasías proveen algunos de los momentos más sorprendentes y efectivos de este *Yo, un negro*: su pelea por el título de los pesos pluma (a pesar de que lo llamen Edward G. Robinson, él sueña con ser más bien Ray Sugar Robinson) y su noche de placer con Dorothy Lamour son fantasías auspiciadas engañosamente por el cineasta a las que el espectador asiste entre dubitativo y cómplice en pleno desarrollo documental. Ficción en el documento, pero también otra ficción en el seno de la primera; evidentemente Jean Rouch ya tenía unas cuantas cosas claras sobre el espesor del documental cinematográfico hace 40 años, cuando lo acusaban de demasiado subjetivo, intervencionista o poco científico. Y de pronto, en las fantasías desplegadas irrumpe la realidad. Lemmy Caution es detenido en pleno rodaje —seguramente por la condición sospechosa de sus

“magníficas telas importadas”—, y condenado a tres meses de cárcel. Al menos antes fue ganador en la Goumbé (el concurso de danza cuyo aspecto tribal trata Rouch magistralmente, renegando de cualquier atisbo *exotique*). Lo real cae en el documental, la ficción demarca sus límites y sigue valiéndose para EGR como para todos, en la difícil tarea de llevar adelante la vida en Treichville. **Epílogo.** La secuencia final de *Yo, un negro*, con la visita del grupo a la cárcel, para consolar a su amigo Lemmy Caution, y el monólogo posterior de EGR con el relato de sus días en Indochina, revela más sobre la realidad, la vida y la filosofía en los márgenes que cualquier tratado al amparo del más severo aparato epistemológico y metodológico. Sumergiendo su documento en la ficción, aceptando su condición equívoca, de artificio revelador de lo real, Rouch se permite comprobar que el diálogo del etnólogo y su sujeto puede darse en un plano de igualdad, y que la exigencia del conocimiento posible por el cine —lejos de ser incompatible— nunca deja de estar ligada a la emoción. Treichville es en esos 70 minutos nuestro suburbio, y Edward G. Robinson es vecino nuestro. De nosotros, los negros. ■

Eduardo A. Russo

EL CONQUISTADOR DE LOS MARES

Captain Horatio Hornblower, EE.UU., 1951, dirigida por Raoul Walsh, con Gregory Peck, Virginia Mayo, Robert Beatty y Terence Morgan. (Epoca)

Cuando uno hace mención al “cine clásico de Hollywood”—y puede que la expresión sea en sí redundante— viene a la memoria todo un afiatado ejército que producía, durante la vigencia del *studio system*, películas cuya síntesis de eficacia narrativa y poder en la imaginación del siglo XX no ha encontrado hasta ahora ningún reemplazo en otras formas del espectáculo y del relato. Entre ellos, Raoul Walsh es algo así como una paradoja viviente: alguien que se elevó a la condición de autor a fuerza de su *perspectiva* y constantes temáticas.

Su poder sobre la puesta en escena se disimulaba bajo un estilo que —como a la naturaleza según Heráclito— gustaba ocultarse. La naturalidad de un film de Walsh fluía de ese estilo que había nacido con el cine clásico mismo (fue un decisivo colaborador de D. W. Griffith) y se depuró hasta grados insólitos. Asistir a una película de Walsh es sumergirse en emociones directas, en aventuras vigorosas donde un extraño sentido de la responsabilidad impregna ficciones que apuntan a un significado fuerte, a perfilar personajes que perduran en la memoria como el Cody Jarrett de *Alma negra*, el Roy Earle de *Sierra Alta*, el Custer de *Murieron con las botas puestas* o este capitán Horatio Hornblower. Qué año para Walsh ese 1951: dirigió un *film noir* arquetípico, *Sin conciencia (The Enforcer)* —que rescató y sublimó luego de tres desastrosos días de rodaje capitaneados por el merecidamente ignoto Bretonne Windust—; dos westerns memorables —*Los viajeros (Along the Great Divide)* y *Tambores lejanos (Distant Drums)*— y este clásico del film aventurero y marino. La acción transcurre en 1807, durante las guerras napoleónicas, pero en el mar. Hornblower es un marino de una eficacia casi sobrehumana (Walsh no podía dejar de reencontrarse en el personaje) que porta una misión secreta y una fidelidad sin límites. Los vaivenes de las alianzas entre la corona inglesa y española no llegan a empañar la audacia de sus acciones heroicas, extrañamente incruentas. Su dignidad (como la de aquel Custer, aunque con consecuencias bien distintas) contrasta con las trenzas que almirantes, generales y monarcas tejen a su alrededor. Y queda tiempo para el romance, también digno a pesar de su condición de hombre casado. Aún en edad temprana —pero ya habiendo pasado con sus severos modos por dos Hitchcocks y la delirante *Duelo al sol*, sin que se le moviera una pestaña— Peck demuestra su nobleza habitual, y se prepara en los afares marinos para la que sería una de las cumbres de la aventura walshiana, *El mundo en sus manos*, que filmaría en el año siguiente.

En líneas generales, cuando se acude a la mención de saberes pretéritos y sabidurías perdidas, es lícito ejercer una saludable sospecha. Pero en casos como este —incluso sin que pretendamos enfrentarnos a una obra maestra— no puede dudarse de que, respecto del cine, tipos como Raoul Walsh tenían el secreto que hoy echamos en falta. ■

Eduardo A. Russo

UNA RUBIA DE VERDAD

The Real Blonde, EE.UU., 1997, dirigida por Tom Di Cillo, con Matthew Modine, Catherine Keener, Daryl Hannah, Kathleen Turner, Maxwell Caulfield y Christopher Lloyd. (Transeuropa)

En el cine norteamericano de los últimos cinco años, Tom Di Cillo es un prestigioso realizador independiente, esa calificación tan ambigua y peligrosa que lleva a permanentes confusiones. Como ocurre con algunos de sus colegas generacionales (Kevin Smith, Richard Linklater, Todd Solondz, Edward Burns), Di Cillo es un asiduo visitante del Sundance, la actual sede del cine dirigida por Redford, donde surgen nuevos talentos que, al poco tiempo, son devorados por la industria. A ese inicio de la carrera de Di Cillo, hay que agregar premios y menciones en pequeños pero importantes festivales. Sin embargo, algunos ejes distinguen a esta nueva generación de realizadores surgidos hace pocos años, desde que se acallaron las voces de admiración y las pleitesías variadas hacia las películas de Quentin Tarantino. Primero, el hecho de descartar toda referencia a los géneros desde cualquier óptica (homenajes, reciclajes, citas). En segundo término, las historias se cuentan de forma placentera, con personajes creíbles y humanos, es decir, auténticas personas con sus problemas, sus defectos y sus virtudes. *Una rubia de verdad* es la cuarta película de Di Cillo (en video circula *Viviendo en el olvido*, un retrato sobre la filmación de una película independiente y los traumas de un director y sus actores) y representa el exacto ejemplo de este grupo

generacional que, a diferencia de la anterior camada (Tarantino, los Coen, Jarmusch), carece de una mirada cinéfila. Frente a esa visión oblicua del cine como objeto de admiración y culto, esta serie de películas (rescatables o fallidas) tienen la capacidad de contar historias donde el compromiso de los personajes está en los afectos (o en la falta de afectos). Pero siempre, eso sí, humanizando a sus criaturas, sin caer jamás en la caricatura y dirigiendo más de una crítica a la sociedad. Sobre estas elecciones giran las vidas de los personajes de *Una rubia de verdad*, donde Di Cillo se atreve a desmenuzar, entre otros temas, la convivencia en pareja, la estupidez del mundo de la publicidad y la moda, la obsesión del hombre americano por encontrar una rubia que no sea tonta, la tontería del psicoanálisis y la mentira de los cursos de autoayuda. Di Cillo critica esos temas y se distancia, no se compromete demasiado con lo que cuenta ni tampoco cae en el manual del cine de denuncia. *Una rubia de verdad* (y ahí está una de sus grandes virtudes) es una comedia agrisulce en la que una pareja sobrevive por el éxito de ella (excepcional y bella Catherine Keener) y los sueños de él (el palurdo de Matthew Modine). Ellos son una pareja de seres

DIEGO BONACINA

Hace menos de un mes nos enteramos de la muerte de Diego Bonacina. Diego realizó distintos trabajos en la Escuela del Litoral de Santa Fe. Además, fue el encargado de la fotografía de varias películas, entre ellas *Sentimientos - Mirtha de Liniers a Estambul* de Coscia y Saura, *La conquista del paraíso* de Subiela, *País cerrado, teatro abierto* de Balassa, y de la mayoría de los films de Antonio Ottone. Casi todos nosotros ignorábamos que Diego había participado en la historia del cine

argentino de los últimos treinta años, desde sus comienzos en la escuela de documentales de Fernando Birri hasta sus intervenciones como fotógrafo. Quienes hacemos *El Amante* lo empezamos a conocer en el videoclub de Liberarte y ahí descubrimos su simpatía, su paciencia para atendernos a última hora y su trato siempre amable, aun cuando le pidiéramos más de cinco películas para ver un fin de semana a la hora de cierre. También nos dimos cuenta de su aspecto de buen tipo. Me rectifico: Diego era un gran tipo. ■

Gustavo J. Castagna

humanos más que de personajes, como cualquiera de nosotros, soñadores, inseguros, sobrevivientes. Como el mundo que reflejan los films de Woody Allen. Aunque la mirada de Di Cillo se centra en individuos de clase media baja, estos son tan incisivos e irónicos como los personajes de las películas de Allen. Veremos qué ocurre con esta nueva generación de realizadores de films atractivos y de tono menor, y deseamos que en sus pasaportes jamás aparezca la conexión Sundance-Industria de Hollywood.

Una rubia de verdad se estrenó en cine hace un mes, pasó absolutamente inadvertida y en julio se edita en video. Una lástima. ■

Gustavo J. Castagna



las buenas, las malas y las feas

			Q	FF	GN	GJC	JG	SG	AL
Boudu, salvado por las aguas	J. Renoir	Epoca	9	10	10	9	8		
Camino sin retorno	O. Stone	LK-Tel	7		8	7	4		5
Dos chicas enamoradas	M. Maggenti	Gativedo						8	
El hombre que sabía demasiado	A. Hitchcock	Epoca	7	7	8	7	7		7
El mañana nunca muere	R. Spottiswoode	AVH	3			3		5	4
El mundo de Apu	S. Ray	Epoca				6	7		
El oro de Ulises	V. Núñez	AVH	8	8	8	8	5		7
El tesoro de la Sierra Madre	J. Huston	Epoca	6	7	8	7	7	8	8
En busca del destino	G. V. Sant	Transeuropa	8	7	7	5		7	7
Fuga de cerebros	F. Musa	AVH	2	1		2			1
Historias de la noche	M. Armendáriz	AVH					2	1	2
Jugando con la vida	A. Wilson	AVH				1			
La historia se hace de noche	F. Borzage	Epoca				10	10		
Mar de amores	V. Dinenzon	Gativedo						2	
Microcosmos	C. Nurisdany y M. Perennou	Transeuropa	5	8	8	5		8	
Paisá	R. Rossellini	Epoca	10	10	10	10	9		8
Ponette	J. Doillon	AVH	8		5	7	7	5	7
Su majestad, la señora de Brown	J. Madden	Gativedo	5	6				4	3
Suburbia	R. Linklater	LK-Tel			4				
Tierra de policías	J. Mangold	Gativedo	4			2	2	2	3
Vivir para gozar	G. Cukor	Epoca			10	10	10		

Suave y duro (*Soft and Hard*), 1986, dirigida por Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, con Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville.

Siempre la exhibición de una película de Jean-Luc Godard —con mayor razón si se trata de un trabajo inédito— es un acontecimiento. Este mediometraje documental, en el que dos amigos discuten situaciones de la vida cotidiana, es uno de los trabajos menos vistos de toda la filmografía del director, por lo que no habrá que dejar pasar la oportunidad de verlo.

TV5 Internacional, 2/7, 20.30 hs.

La decadencia del imperio americano (*Le déclin de l'Empire Américain*), 1986, dirigida por Denys Arcand, con Dominique Michel y Dorothee Berryman.

Debo apresurarme a decir que no comparto el rechazo generalizado de gran parte de la cinefilia por este

trabajo del canadiense Denys Arcand (cosa que sí me ocurre con la mucho más promocionada *Jesús de Montreal*). A pesar de su molesto look posmoderno, el film es en sus mejores momentos una penetrante y ácida mirada sobre sectores de la burguesía profesional de los años 80, no exento de cierta dosis de incomodidad para el espectador. Será bueno ver cómo el film ha resistido el paso de una década.

TV5 Internacional, 28/7, 23.30 hs.; 30/7, 2 hs.; 31/7, 23.30 hs.

Lawrence de Arabia (*Lawrence of Arabia*), 1962, dirigida por David Lean, con Peter O'Toole y Alec Guinness.

Seguramente no es la televisión el medio más adecuado para apreciar la saga de T. E. Lawrence, el enigmático líder inglés de la revuelta de los países árabes. De todos modos creo que vale la pena acercarse, aun en esas condiciones, a este film que en sus fragmentos

más logrados consigue apresar la complejidad del personaje en medio de un relato impregnado de épica y romanticismo.

Cinemax, 5/7, 13.45 hs.; 9/7, 9.30 hs.; 14/7, 11.15 hs.

El hombre elefante (*The Elephant Man*), 1980, dirigida por David Lynch, con John Hurt y Anthony Hopkins.

Hay quienes quieren ver en esta película —a partir de las características físicas del personaje— un film coherente con el resto de la obra de David Lynch. Aun suponiendo que la obra de Lynch tenga alguna coherencia, creo que estamos ante una película atípica en su filmografía, de una estructura marcadamente académica, en la que los méritos de la interpretación de John Hurt más bien deberían atribuirse al formidable trabajo del maquillador.

Cinemax, 5/7, 19.45 hs.; 12/7, 1.15 hs.; 16/7, 23.30 hs.

Muerde la bala (*Bite the Bullet*), 1975, dirigida por Richard Brooks, con Gene Hackman y James Coburn.

Richard Brooks pertenece a la categoría de directores-escritores dentro del cine norteamericano y ha desarrollado a lo largo de varias décadas una obra tan despereja como atractiva. En este film sobre una prolongada carrera de caballos a través del Oeste americano, aparecen varias de las virtudes de su cine (fuerza dramática y aliento épico en sus mejores momentos) y también su inocultable tendencia al mensaje, un rasgo que siempre fue un lastre aun en sus mejores películas.

Cinemax, 26/7, 14.15 hs.; 31/7, 8.45 hs.

La bella y el campeón (*Bull Durham*), 1988, dirigida por Ron Shelton, con Kevin Costner y Susan Sarandon.

A partir de este film y otra comedia deportiva, *Los blancos no la saben meter*, Ron Shelton fue saludado como una especie de nuevo maestro del género. Personalmente creo que esta película, como aquella otra, son aceptables entretenimientos, agradables de ver, que a partir de la notoria mediocridad y chatura de la inmensa mayoría de las comedias norteamericanas actuales fueron bastante sobredimensionadas.

Cinemax, 28/7, 22.15 hs.; 31/7, 18.15 hs.

Vestida para matar (*Dressed to Kill*), 1980, dirigida por Brian De Palma, con Angie Dickinson y Michael Caine.

Puedo decir que nunca simpatice demasiado con la tendencia de Brian De Palma al pastiche cinematográfico y la vampirización de películas con Hitchcock como principal víctima propiciatoria. En esta suerte de remake de *Psicosis*, el virtuosismo artesanal del director y Angie Dickinson sostienen la película durante la primera media hora. Lo demás... lo demás es lo de menos.

CV 30, 24/7, 22 hs.

Bonnie y Clyde (*Bonnie & Clyde*), 1967, dirigida por Arthur Penn, con Warren Beatty y Faye Dunaway.

Hace mucho tiempo que no veo este film, inmensamente exitoso en su momento y reiteradamente

CUATRO BERGMAN MAYORES

Ingmar Bergman es un caso curioso dentro de la cinefilia. Ensalzado hasta la exageración por sus exégetas, que prácticamente lo consideran el director más importante del cine de todos los tiempos, es denostado por sus críticos, que lo tratan como a una personalidad totalmente ajena al cine. Incluso en *El Amante*, siendo un realizador cuestionado por buena parte de la redacción, se le dedicó el dossier más grande que se haya hecho en la revista, y yo mismo, que periódicamente recomiendo sus películas, escribí, en oportunidad de un exhaustivo ciclo que se realizó en la Cinemateca, una nota sobre mi dificultad para acercarme hoy a su obra. Lo cierto es que dentro del marco de esas contradicciones, buena parte de su filmografía goza de buena salud y está a salvo de envejecimientos prematuros. El canal 5 de Cablevisión ofrecerá en julio cuatro películas que están, en mi opinión, entre las más sólidas realizadas por el director, en las que aparecen muchas de las constantes estilísticas y temáticas que jalonan su trayectoria. *El silencio*, un film en su oportunidad mutilado por la censura y del que nunca se pudo recuperar la copia original completa, es una desgarrada reflexión sobre la soledad, el sexo y la represión, planteada a través de la relación entre dos hermanas que conviven en un desolado hotel en compañía del pequeño hijo de una de ellas. Un film de crudo dramatismo con una formidable interpretación de sus actrices. En *La hora del lobo* entramos en el terreno de los fantasmas interiores del artista; un film barroco y recargado con influencias expresionistas y surrealistas, del que

muchos pasajes podrían figurar en una exigente antología del cine de terror. Una película obsesiva y pesadillesca. En *Vergüenza*, a través de la degradación individual que se va produciendo en una pareja de músicos que se encuentran sumergidos en una contienda bélica que no comprenden, Bergman desarrolla uno de sus temas preferidos: la relación y el compromiso del artista con la sociedad en que le toca vivir. Otro film crudo y descarnado de gran intensidad dramática. Por último, *Gritos y susurros*, a través de la historia de la relación entre tres hermanas, una de las cuales está agonizando, nos sumerge en el mundo del sufrimiento físico, la angustia ante la muerte y la ausencia de compasión, y es uno de los films visualmente más refinados del director. Una obra bella, dolorosa e implacable. Se seguirá discutiendo sobre la vigencia de la obra de Ingmar Bergman, su individualismo feroz, su simbolismo, su capacidad para la dirección de actores, etc., etc. Mientras tanto, recomiendo en particular a los jóvenes lectores de esta revista que no dejen pasar la oportunidad de ver cuatro obras fundamentales de su filmografía.

El silencio (*Tystnaden*), 1963, con Ingrid Thulin y Gunnel Lindblom. CV 5, 5/7, 22 hs.; 6/7, 3.35 hs.

Vergüenza (*Skammen*), 1968, con Max von Sydow y Liv Ullmann. CV 5, 12/7, 22 hs.; 13/7, 3.30 hs.

La hora del lobo (*Vargtimmen*), 1967, con Max von Sydow y Liv Ullmann. CV 5, 19/7, 22 hs.; 20/7, 3.45 hs.

Gritos y susurros (*Viskingar och rop*), 1972, con Ingrid Thulin y Harriet Anderson. CV 5, 26/7, 22 hs.; 27/7, 3.45 hs. ■

Jorge García

imitado en los años posteriores. Trágica saga de una pareja de delincuentes inspirada en personajes reales, el film fusiona elementos de diversos géneros (las películas de gánsters, el drama, la comedia) con una metódica recreación de los años de la Depresión. Sospecho que vista hoy *Bonnie & Clyde* puede ofrecer varios elementos de interés.

Cinemax, 4/7, 12.30 hs.; 20/7, 8.15 hs.

La masacre de Chicago (*The St. Valentine's Day Massacre*), 1967, dirigida por Roger Corman, con George Segal y Jason Robards.

Algunos aciertos en películas de bajísimo presupuesto filmadas en pocos días convirtieron a Roger Corman en un director de culto para algunos sectores de la cinefilia. Esta reconstrucción de un sangriento suceso gangsteril, filmada en un estilo semidocumental, con Jason Robards componiendo a un Al Capone memorable, es una de las obras más redondas del realizador. CV 5, 21/7, 11 y 16 hs.

El lobo estepario (*Steppenwolf*), 1974, dirigida por Frank Haines, con Max von Sydow y Dominique Sanda.

A lo largo de la historia del cine se han dado varios casos de películas realizadas tomando como punto de partida libros considerados infilmables (*Ulises* de Joseph Strick, *El gran amor de Swann* de Schlöndorff). Aquí el ignoto Frank Haines arremetió con la famosa novela de Herman Hesse, agregándole algunas actualizaciones modernas, y lo menos que se puede decir del resultado es que es curioso. Una rareza absoluta.

CV 5, 9/7, 22 hs.; 10/7, 3.10 hs.

Cadáveres notables (*Cadaveri eccellenti*), 1975, dirigida por Francesco Rosi, con Lino Ventura y Alain Cuny.

Tras varias películas interesantes que incluían cierta reelaboración de los postulados del neorealismo y una aproximación temática con claras influencias del cine documental, la carrera de Francesco Rosi fue oscilando entre la calidad y el cine de denuncia más simplista. Sin embargo, en este film, no estrenado en nuestro país, sobre la investigación que realiza un solitario policía de una serie de asesinatos políticos, la atmósfera opresiva y kafkiana y el excelente trabajo de Lino Ventura en el

MAS DOCUMENTALES EN FILMS & ARTS

Si bien ocasionalmente —como ocurre en este momento con el muy atractivo film de Richard Dindo sobre el Che Guevara— el cine documental tiene alguna presencia en las salas de estreno, para tomar contacto más frecuente con este género hay que recurrir a las proyecciones que se efectúan en el cable. Uno de los canales que ofrece el material más interesante en ese terreno es Film & Arts. Todos los meses se exhiben allí títulos que en algunos casos, como *Crumb* de Terry Zwigoff, alcanzan el nivel de obras maestras. En julio se proyectarán varios films documentales, algunos absolutamente inéditos en nuestro país, que son una cita impostergable para todos los interesados en el género. *La delgada línea de la justicia*, de Errol Morris, ya fue presentada en el cable (y recomendada en esta sección) pero en una versión doblada. No habrá que desaprovechar la oportunidad de ver en su versión original este formidable trabajo que reconstruye el asesinato de un policía en Dallas y el subsiguiente juicio al acusado del mismo. Con una de las típicas y obsesionantes partituras de Philip Glass en la banda de sonido, el film no solo es una descarnada visión de los mecanismos legales norteamericanos, sino una lúcida mirada sobre la cultura de ese país, que, por añadidura, después de su exhibición pública provocó la libertad del imputado en el crimen. Una obra de visión imprescindible. A. K. de Chris

Marker, uno de los más importantes documentalistas del mundo, es un notable trabajo sobre la filmación de *Ran* de Akira Kurosawa, que excede ampliamente su propuesta original para transformarse en un auténtico retrato del gran director japonés y un complemento indispensable de aquella película. *La marcha de Sherman*, de Ross McElwee, fue ganadora en 1987 del premio al mejor documental en el Festival de Sundance. Planteado en principio como una investigación sobre los efectos de la feroz y destructiva recorrida del general Sherman por algunos estados sureños de EE.UU. durante la guerra civil, según las referencias el film trasciende esos hechos para convertirse en una investigación sobre la condición de la mujer en esa zona del país. *Hermano, ¿puedes ahorrar diez centavos?*, de Philip Mora, un director que realizó sus primeros trabajos en el cine documental para luego incursionar en la ficción, fue nominada en 1976 como candidata al Globo de Oro al mejor documental. La película, de la que hay opiniones bastante encontradas, es una crónica de los años de la Depresión en los Estados Unidos, realizada a través de la yuxtaposición de noticieros de la época y películas exitosas en esos años en Hollywood, sin recurrir a los comentarios en off. Para algunos críticos es un film fascinante y para otros es un trabajo frívolo y superficial. *La conciencia intranquila*,

de Hava Kohav Beller, candidata al Oscar al mejor documental en 1992, es un film sobre la oposición interna a los nazis en Alemania durante los años 30 y la Segunda Guerra Mundial. Las referencias hablan de una película de gran crudeza y fuerza dramática, que profundiza en un tema poco transitado por el cine. *La batalla de "El ciudadano"*, de Thomas Simmons, plantea la realización de *El ciudadano* como un enfrentamiento entre el magnate de la prensa W. R. Hearst y Orson Welles, y muestra una visión bastante crítica del director, con un material insólito y desconocido sobre la primera etapa de su carrera, dentro de una estructura narrativa centrada en aquella oposición. *El café atómico* es un film creado a partir de la propaganda norteamericana en la radio, la TV, los cómics y otros medios, y sus esfuerzos para engañar al público sobre el tema de la guerra nuclear y las pruebas que se efectuaban en esos años en EE.UU. con armas nucleares. Finalmente *Decir lo indecible*, de la directora húngara Judit Elek, que estuvo en su infancia en el gueto de Budapest, sigue al premio Nobel de literatura Elie Wiesel en su regreso a su hogar en los Cárpatos, tras su paso por los campos de concentración de Auschwitz y Buchenwald. Como se ve, un menú variado y atractivo para todos los amantes de un género al que no hay muchas posibilidades de acceder dentro de las estructuras del cine comercial, y también recomendable para todo cinéfilo.

La delgada línea de la justicia (*The Thin Blue Line*), 1988, dirigida por Errol Morris. 4/7, 22 hs.; 5/7, 6 y 14 hs.; 22/7, 22 hs.; 23/7, 6 y 14 hs.

Hermano, ¿puedes ahorrar diez centavos? (*Brother, Can You Spare a Dime?*), 1975, dirigida por Philip Mora. 4/7, 24 hs.; 5/7, 8 y 16 hs.; 16/7, 24 hs.; 17/7, 8 y 16 hs.

A. K., 1985, dirigida por Chris Marker. 6/7, 22 hs.; 7/7, 8 y 14 hs.; 27/7, 8 y 16 hs.

La marcha de Sherman (*Sherman's March*), 1987, dirigida por Ross McElwee. 11/7, 21.30 hs.; 12/7, 5.30 y 13.30 hs.; 26/7, 18 hs.; 27/7, 2 y 10 hs.

La conciencia intranquila (*The Restless Conscience*), 1991, dirigida por Hava Kohav Beller. 13/7, 22 hs.; 14/7, 6 y 14 hs.; 25/7, 22 hs.; 26/7, 6 y 14 hs.

La batalla de "El ciudadano" (*The Battle over Citizen Kane*), 1995, dirigida por Thomas Simmons. 6/7, 23.30 hs.; 7/7, 7.30 y 15.30 hs.; 18/7, 22 hs.; 19/7, 6 y 14 hs.

El café atómico (*The Atomic Cafe*), 1982, dirigida por Janie Lord, Kevin Rafferty y Pierce Rafferty. 12/7, 0.30, 8.30 y 16.30 hs.; 19/7, 20 hs.; 20/7, 4 y 12 hs.

Decir lo indecible (*To Speak the Unspeakable: the Message of Elie Wiesel*), 1996, dirigida por Judit Elek. 25/7, 24 hs.; 26/7, 8 y 16 hs. ■

Jorge García

protagónico compensan cierto estiramiento innecesario. CV 5, 16/7, 22 hs.; 17/7, 2.45 hs.

La otra vida de Audrey Rose (*Audrey Rose*), 1971, dirigida por Robert Wise, con Marsha Mason y John Beck.

Los films sobre reencarnaciones, un subgénero dentro del cine de terror, han dado lugar a algunos títulos interesantes. En este caso nos

encontramos ante una obra que, en los momentos en que logra superar el pesado academicismo al que es propenso su director, logra crear algunos climas inquietantes y perturbadores. Recomendable sobre todo para los adictos al género. CV 30, 19/7, 6.20 hs.; 26/7, 8.25 hs.

La pandilla Grissom (*The Grissom Gang*), 1971, dirigida por Robert

Aldrich, con Kim Darby y Scott Wilson.

Pocas carreras dentro del cine norteamericano muestran altibajos tan pronunciados como la de Robert Aldrich. En esta adaptación de *El secuestro de la señorita Blandish* de J. H. Chase, el director se encontraba muy en vena y el resultado es una obra exasperada y violenta, cargada de un humor

chirriante y un desesperado romanticismo. Sin duda, una de las mejores películas del realizador. CV 5, 21/7, 12.45 y 18.45 hs.

Una cabaña en el cielo (*A Cabin in the Sky*), 1942, dirigida por Vincente Minnelli, con Eddie Rochester Anderson y Lena Horne.

Es fácil criticar esta ópera prima de Vincente Minnelli por su ingenuo racismo, que parece extraído de *Selecciones del Reader Digest*. Sin embargo, también es necesario valorar el incipiente refinamiento visual del director en este musical protagonizado por negros, que tiene varios números excelentes y una formidable partitura del gran Harold Arlen. CV 5, 30/7, 11 y 16 hs.

Frances, 1982, dirigida por Graeme Clifford, con Jessica Lange y Kim Stanley.

Frances Farmer es una de las más trágicas figuras de Hollywood. Perseguida por sus radicales ideas políticas, víctima del alcoholismo, su carrera se vio rápidamente truncada a mediados de los años 40, siendo luego internada varias veces en instituciones psiquiátricas y hasta sufriendo una lobotomía antes de su prematura muerte. La película de Graeme Clifford solo logra apresar las aristas más exteriores del personaje pero las formidables interpretaciones de Jessica Lange en el protagónico y la gran Kim Stanley como su desaprensiva madre redimen en alguna medida un proyecto tan interesante como fallido. Film & Arts, 5/7, 18 hs.; 6/7, 2 y 10 hs.

Marea alta (*High Tide*), 1987, dirigida por Gillian Armstrong, con Judy Davis y Jan Aedele.

La australiana Gillian Armstrong goza de cierto reconocimiento, sobre todo dentro de la crítica tradicional. *High Tide*, la historia del reencuentro de una madre con el hijo que había abandonado años atrás, es probablemente su film más comprometido emocionalmente y cuenta con la excelente actuación de la muy personal Judy Davis en el protagónico. La mejor película de la directora.

Film & Arts, 1/7, 22 hs.; 2/7, 6 y 14 hs.; 28/7, 24 hs.; 29/7, 8 y 16 hs.

Scrubbers, 1982, dirigida por Mai Zetterling, con Chrissie Cotterill y Amanda York.

Luego de una reconocida carrera como actriz, la sueca Mai Zetterling pasó en los años 60 a la dirección, desarrollando una interesante filmografía de la que en nuestro país se conocieron varias muestras en los años setenta. No es el caso de esta, su penúltima película, que transcurre en un reformatorio de mujeres y que es, según las referencias, una cruda exposición de las condiciones de vida en esas instituciones y ha sido desigualmente apreciada por la crítica. Será cosa de verla y sacar conclusiones.

Film & Arts, 8/7, 22 hs.; 9/7, 6 y 14 hs.; 31/7, 24 hs.

Los duelistas (*The Duellists*), 1977, dirigida por Ridley Scott, con Keith Carradine y Harvey Keitel.

Después de la hipervaloración crítica de algunas de sus películas

(*Alien*, *Blade Runner*, *Thelma y Louise*), la carrera de Ridley Scott entró en un proceso de desintegración total. Hoy es probable que *Los duelistas*—su ópera prima, en la que adapta un relato de Joseph Conrad— sea, a pesar de su duración excesiva y de su rebuscado esteticismo, la película más interesante de una carrera por demás sobredimensionada.

USA Network, 8/7, 16 hs.; 9/7, 9 hs.

La herencia de los Ferramonti (*L'eredità Ferramonti*), 1976, dirigida por Mauro Bolognini, con Dominique Sanda y Anthony Quinn.

Una conocida *boutade* cinéfila dice que es imprescindible conocer la obra de Mauro Bolognini para valorar la de Visconti. Es indudable que algo de eso se puede apreciar en este cargado melodrama de época, que describe una decadencia familiar con el habitual prolijo caligrafismo del director y su capacidad para la reconstrucción de ambientes, pero que no logra otorgar a sus personajes una real dimensión humana. CV 5, 25/7, 22 hs.; 26/7, 3.10 hs.

Léolo, 1992, dirigida por Jean-Claude Lauzon, con Maxime Collin y Ginette Reno.

No son muchas las expresiones del cine canadiense que se pueden ver en nuestro país. Este film de Jean-Claude Lauzon, según parece con elementos autobiográficos, es una inquietante mirada sobre el mundo de la infancia en clave de comedia negra. La sordidez del relato se ve atenuada por el humor entre negro y surreal que utiliza el director,

pero aun así el resultado se parece mucho a una perturbadora pesadilla. Space, 9/7, 22 y 1.30 hs.

El tercer hombre (*The Third Man*), 1950, dirigida por Carol Reed, con Joseph Cotten y Orson Welles.

Siempre ha sido materia de discusión qué era lo que en esta película pertenecía a su director Carol Reed y qué debía atribuirse a Orson Welles, quien no solo interpretó a uno de sus personajes más ambiguos y malignos, sino que además participó en el guión que adaptaba la novela de Graham Greene. Lo cierto es que el film es un bastante sobrevalorado thriller, cuya última parte, la mejor, parece inocultablemente dirigida por Welles. CV 5, 29/7, 11 y 16 hs.

Contra viento y marea (*Breaking the Waves*), 1996, dirigida por Lars von Trier, con Emily Watson y Stellan Skarsgaard.

Desde comparaciones con Dreyer hasta sesudos ensayos sobre las relaciones entre el amor y la fe religiosa, mucho se ha escrito sobre esta película del danés Lars von Trier. A mí me parece un film al que le sobra fácilmente una hora, con una puesta en escena a la que el abusivo uso de la cámara en mano le da un carácter absolutamente monótono y un final grandilocuente y efectista. Como dije en alguna oportunidad, para mí es mucho más interesante *Europa*. Space, 2/7, 22 y 1.30 hs. ■

NEW FILM

VIDEO CLUB CINE ARTE



CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR

MAS DE
4000 TITULOS
ALQUILER / VENTA

OPERAS
DOCUMENTALES

BIBLIOTECA
DE CINE
PARA CONSULTA

SERVICIO
DE CONSULTA
CINEMANIA
EN CD-ROM

CURSOS DE CINE
PARA
ESPECTADORES

TECNOLOGIA
DVD

O'Higgins 2172 ■ Capital Federal ■ Tel.: 784-0820
LUNES A SABADO: 10 a 13 y 16 a 22 / DOMINGOS Y FERIADOS: 11 a 13 y 18 a 22

Para ver en Julio

Miércoles	<i>Padre</i> (J. Power) CV 30, 20.10 hs. <i>Los imperdonables</i> (C. Eastwood) TNT, 24 hs.	Jueves	<i>Alta sociedad</i> (C. Walters) CV 5, 13 y 19 hs. <i>Los delincuentes</i> (R. Altman) Space, 16.30 hs.
I		16	
Jueves	<i>El tren de las 3.10 a Yuma</i> (D. Daves) Cinemax, 10.15 hs. <i>Olivier, Olivier</i> (A. Holland) I-SAT, 22.45 hs.	Viernes	<i>Sin novedad en el frente</i> (L. Milestone) USA Network, 16 hs. <i>El sirviente</i> (J. Losey) Film & Arts, 23.45 hs.
2		17	
Viernes	<i>De aquí a la eternidad</i> (F. Zinnemann) Cinemax, 12.45 hs. <i>Los principiantes</i> (P. Kaufman) Film & Arts, 23.45 hs.	Sábado	<i>La malvada</i> (J. Mankiewicz) CV 5, 11 y 16.30 hs. <i>La carrera del siglo</i> (B. Edwards) HBO, 19.20 hs.
3		18	
Sábado	<i>Rachel, Rachel</i> (P. Newman) Cinemax, 12 hs. <i>El hombre lobo</i> (G. Waggnner) USA Network, 17 hs.	Domingo	<i>Intriga internacional</i> (A. Hitchcock) Space, 16.30 hs. <i>Extraño accidente</i> (J. Losey) Film & Arts, 18 hs.
4		19	
Domingo	<i>Mi querido intruso</i> (L. Hallström) USA Network, 22.30 hs. <i>Tarde de perros</i> (S. Lumet) TNT, 24 hs.	Lunes	<i>La cruz de hierro</i> (S. Peckinpah) Cinemax, 10.15 hs. <i>Scarface</i> (H. Hawks) CV 5, 11 y 15 hs.
5		20	
Lunes	<i>La rebelde debutante</i> (V. Minnelli) TNT, 10 hs. <i>Un medio pacífico</i> (H. Wexler) CV 5, 22 hs.	Martes	<i>Sombras del mal</i> (O. Welles) USA Network, 16 hs. <i>Una mujer sin fronteras</i> (M. Greenwald) CV 5, 22 hs.
6		21	
Martes	<i>Metrópolis</i> (F. Lang) CV 5, 13 y 19 hs. <i>El final de un canalla</i> (J. Mankiewicz) Space, 16.30 hs.	Miércoles	<i>Sabotaje</i> (A. Hitchcock) Film & Arts, 8.30 y 16.30 hs. <i>Alma negra</i> (R. Walsh) CV 5, 13 y 19 hs.
7		22	
Miércoles	<i>Tiempos modernos</i> (C. Chaplin) CV 5, 13 y 19 hs. <i>Una cosa llamada amor</i> (P. Bogdanovich) HBO, 18.15 hs.	Jueves	<i>Sin miedo y sin tacha</i> (A. Mann) Space, 16.30 hs. <i>Qiu Ju, una mujer china</i> (Z. Yimou) I-SAT, 22.45 hs.
8		23	
Jueves	<i>Mogambo</i> (J. Ford) TNT, 10 hs. <i>El demonio y la carne</i> (C. Brown) CV 5, 11 y 16 hs.	Viernes	<i>La escalera de caracol</i> (R. Siodmak) Space, 16.30 hs. <i>Fargo</i> (J. Coen) HBO, 18 hs.
9		24	
Viernes	<i>Lo que sucedió aquella noche</i> (F. Capra) Cinemax, 9.30 hs. <i>Huérfanas en la tempestad</i> (D. W. Griffith) CV 5, 13 y 19 hs.	Sábado	<i>Dios sabe cuánto amé</i> (V. Minnelli) CV 5, 13.15 y 18.45 hs. <i>La novia de Frankenstein</i> (J. Whale) USA Network, 16 hs.
10		25	
Sábado	<i>La orilla del río</i> (T. Hunter) Film & Arts, 8 y 16 hs. <i>El embajador del miedo</i> (J. Frankenheimer) CV 5, 13.15 y 18.45 hs.	Domingo	<i>Duelo de titanes</i> (J. Sturges) Space, 16.30 hs. <i>Ran</i> (A. Kurosawa) Film & Arts, 21 hs.
11		26	
Domingo	<i>Esplendor en la hierba</i> (E. Kazan) Cinemax, 9.30 hs. <i>Días de gloria</i> (T. Malik) USA Network, 17 hs.	Lunes	<i>Cumbres borrascosas</i> (W. Wyler) CV 5, 13 y 19 hs. <i>Jean de Florette</i> (C. Berri) Space, 18.30 hs.
12		27	
Lunes	<i>Pasión indiscreta</i> (G. Willis) CV 5, 23.50 hs. <i>Detective</i> (J.-L. Godard) Film & Arts, 24 hs.	Martes	<i>Julia</i> (F. Zinnemann) TNT, 10 hs. <i>Días sin huella</i> (B. Wilder) CV 5, 11 y 16 hs.
13		28	
Martes	<i>Cliente muerto no paga</i> (C. Reiner) USA Network, 9 hs. <i>Los hijos de Katie Elder</i> (H. Hathaway) Space, 16.30 hs.	Miércoles	<i>El ciudadano</i> (O. Welles) CV 5, 13 y 19 hs. <i>Olvidate de París</i> (B. Crystal) HBO, 15.30 hs.
14		29	
Miércoles	<i>El suplicio de una madre</i> (M. Curtiz) TNT, 8 hs. <i>Buffet froid</i> (B. Blier) Film & Arts, 22 hs.	Jueves	<i>Rojo atardecer</i> (A. Litvak) TNT, 8 hs. <i>Desfile de candilejas</i> (Ll. Bacon) CV 5, 13 y 19 hs.
15		30	
		Viernes	<i>Amor sin barreras</i> (R. Wise) Space, 16.30 hs. <i>Dos veces en la vida</i> (B. Yorkin) HBO, 18.20 hs.
		31	

Recomendaciones especiales,
comentadas en la página 60.

menú de cine en tv

agenda

Cineteca Vida. Foro Gandhi. Corrientes 1551.
Viernes y domingos a las 20.30 hs. Entrada \$ 3.
Abono a 5 funciones: \$ 10.

Ciclo Rainer Werner Fassbinder

3-7: *El viaje a la felicidad de Mamá Kuster*. 5-7: *La libertad de Bremen*. 10-7: *Dioses de la peste*. 17-7: *Katzelmacher*. 24-7: *La tercera generación*. 31-7: *Ruleta china*.
12-7, 19-7 y 26-7: Muestra de jóvenes realizadores de video.

British Arts Centre. Suipacha 1333

Ken Loach: una retrospectiva. Los martes
30-6: *Ladybird, Ladybird* (17, 19 y 21 hs.) (versión sin subtítulos). 7-7: *Tierra y libertad* (17, 19 y 21 hs.). 14-7: *La canción de Carla* (17 y 20 hs.).

Teatro San Martín. Sala Leopoldo Lugones (Corrientes 1530)

Wim Wenders: una retrospectiva
30-6: *El movimiento falso* (1974-75). 1, 2 y 3-7: *En el transcurso del tiempo* (1975). 4 y 5-7: *El amigo americano* (1976-77). 6-7: *Investigación en el Barrio Chino* (1977-82). 7-7: *Nick's Film* (1979-80). 8-7: *El estado de las cosas* (1981). 10-7: *París, Texas* (1983-84). 11-7: *Tokyo-Ga* (1983-85). 12-7: *Reverse Angle-Letter from New York* (1982).
Chambre 666 (1982). *Notas sobre vestimentas y*

ciudades (1989). 13-7: *Las alas del deseo* (1986-87). 14-7: *Hasta el fin del mundo* (1990-91). 15-7: *Tan lejos, tan cerca* (1993). 16-7: *La mujer zurda* (1977) de Peter Handke con producción de Wim Wenders. 17, 18 y 19-7: *Lisbon Story* (1994-95) (estreno en Argentina).

Junto con el exhaustivo ciclo dedicado al director alemán, se realizará una exposición de fotos que el propio Wenders tomó en Australia durante el rodaje de *Hasta el fin del mundo*. Esta muestra se podrá ver en la Fotogalería del Teatro San Martín del 24 de junio al 2 de agosto.

Del 21 al 26 de julio: Encuentro con el cine de la India. Cinco films inéditos

Fundación Omega

Lunes 20-7: *Obsesión* de Luchino Visconti.

Filmoteca Buenos Aires. Sarmiento 1249 (subsuelo)

Sala 1. 1-7: *La batalla de Argelia*. 2-7: *El delito Mateotti*. 3-7: *México, la revolución congelada*. 4-7: *La batalla del riel*. 6-7: *Mussolini, último acto*. 7-7: *Chapaiev*. 8-7: *El acorazado Potemkin*.
Ciclo Werner Herzog. 17-7: *Señales de vida*. 18-7: *Los enanos también nacen pequeños*. 20-7: *Los doctores voladores del Este de África*. 21-7: *Fata Morgana*. 22-7: *Veo delante de un camino*. 23-7:

Aguirre, la ira de Dios. 24-7: *El éxtasis del tallador Steiner*. 25-7: *El enigma de Kaspar Hauser*. 27-7: *Corazón de cristal*. 28-7: *La balada de Bruno S*. 29-7: *Woyzeck*. 30-7: *Fitzcarraldo*. 31-7: *Cobra verde*.

Sala 2. Ciclo Bette Davis (copias subtituladas).

1-7: *Casa correccional*. 2-7: *La mujer marcada*. 3-7: *Jezabel*. 4-7: *La carta*. 6-7: *Las hermanas*. 7-7: *Amarga victoria*. 8-7: *La gran mentira*. 9-7: *Alerta en el Rhin*. 10-7: *La malvada*. 11-7: *La solterona*. 13-7: *La vanidosa*. 14-7: *Decepción*. 15-7: *Perfidia de mujer*. 16-7: *La noia*. 17, 18, 20 y 21-7: *cortos de Stan Laurel y Oliver Hardy*. 22-7: *El globo rojo y Crin blanca*. 23-7: *Fifi, la pluma*. 24-7: *Cabalgata del western*.

Segunda Muestra de Video Alternativo La Tribu

FM La Tribu (88.7) convoca a videastas a presentar sus trabajos para la segunda muestra de video alternativo. Las categorías propuestas son: experimental, documental y ficción. Los videos deben tener una duración máxima de 40 minutos y no haber sido exhibidos en el circuito comercial. Durante la muestra —a realizarse en agosto— será premiada la mejor película, mención que en el primer evento obtuvo el film *Casa tomada*. Fecha de recepción de trabajos: hasta el 17 de julio en La Tribu (Lambaré 873). Informes: 865-7554 o en la dirección de la radio. ■

El 9º Festival Internacional de Cortometrajes de São Paulo tendrá lugar desde el 20 al 29 de agosto de 1998.

Es una muestra no competitiva de cortometrajes del mundo, que año tras año se consolida como el más importante evento del cortometraje en Latinoamérica. El evento es un encuentro internacional para el intercambio de ideas sobre estética, política, economía y experiencias relacionadas con el cortometraje.



Envío de material y correspondencia a:

Festival Internacional de Cortometrajes de São Paulo
Associação Cultural Kinoforum - att. Zita Carvalhosa
Rua Simão Álvares, 784/2
05417-020 São Paulo Brazil
Tel/Fax: 55 11 8529601
E-mail: spshort@ibm.net
<http://www.kinoforum.org/shorts>



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

• Alquiler y venta de películas memorables llevadas al video



• Venta de prestigiosas revistas especializadas y libros de cine.

Envíos y retiros de películas en área céntrica.

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

Las películas que no conseguís

PICCADILLY
VIDEOTECA
Cine Arte • de Autor • Fantástico
Lambaré 897 (alt. Sarmiento 4600)

Video del Angel



Las películas sobre las que usted lee en *El Amante*. Y muchas más.
Cine clásico - Tarifa para estudiantes de cine.
Vidt 1980 (casi esquina Güemes)
Reservas y consultas al 821-6077

Entrega a domicilio



PRESIDENCIA
DE LA NACION



SECRETARIA
DE CULTURA

CONCURSO DE COMPOSICION

"30 Aniversario del Coro Polifónico Nacional"

Destinado a compositores latinoamericanos, sin límite de edad. Las obras sinfónico corales presentadas deberán ser originales e inéditas, y no haber sido ejecutadas ni premiadas con anterioridad.

Premio: \$ 5.000.-

y ejecución de la obra durante la Temporada 1999, por el Coro Polifónico Nacional y la Orquesta Sinfónica Nacional.

Cierre: 31 de julio de 1998

Informes: Dirección de Música y Danza, México 564, Capital Federal - Tel./Fax: (01) 362-4874, 300-7374 y 300-7384 al 86.

SECRETARIA DE CULTURA DE LA PRESIDENCIA DE LA NACION

LA EDAD DE ORO CONTINUA



... CON UNA FAMILIA DE PELICULAS QUE TRABAJAN JUNTAS EN PERFECTA ARMONIA. Ahora hay dos nuevos miembros en la familia Kodak Vision. La película negativa de color Kodak Vision 250D balanceada para luz día y la película negativa de color Kodak Vision 200T balanceada para luz de tungsteno. Ambas tienen el grano y la definición de productos de velocidad mucho más lenta. Ambas ofrecen una reproducción exacta del color y tienen una latitud excepcional. Y ambas se intercalan magníficamente con otros miembros de la familia Kodak. Saque su imaginación a la luz. Sin sobresaltos. Con el nuevo patrón oro de las películas negativas de color para producciones cinematográficas.

Kodak, Eastman y Vision son marcas registradas.

Kodak

VISION

COLOR NEGATIVE FILM