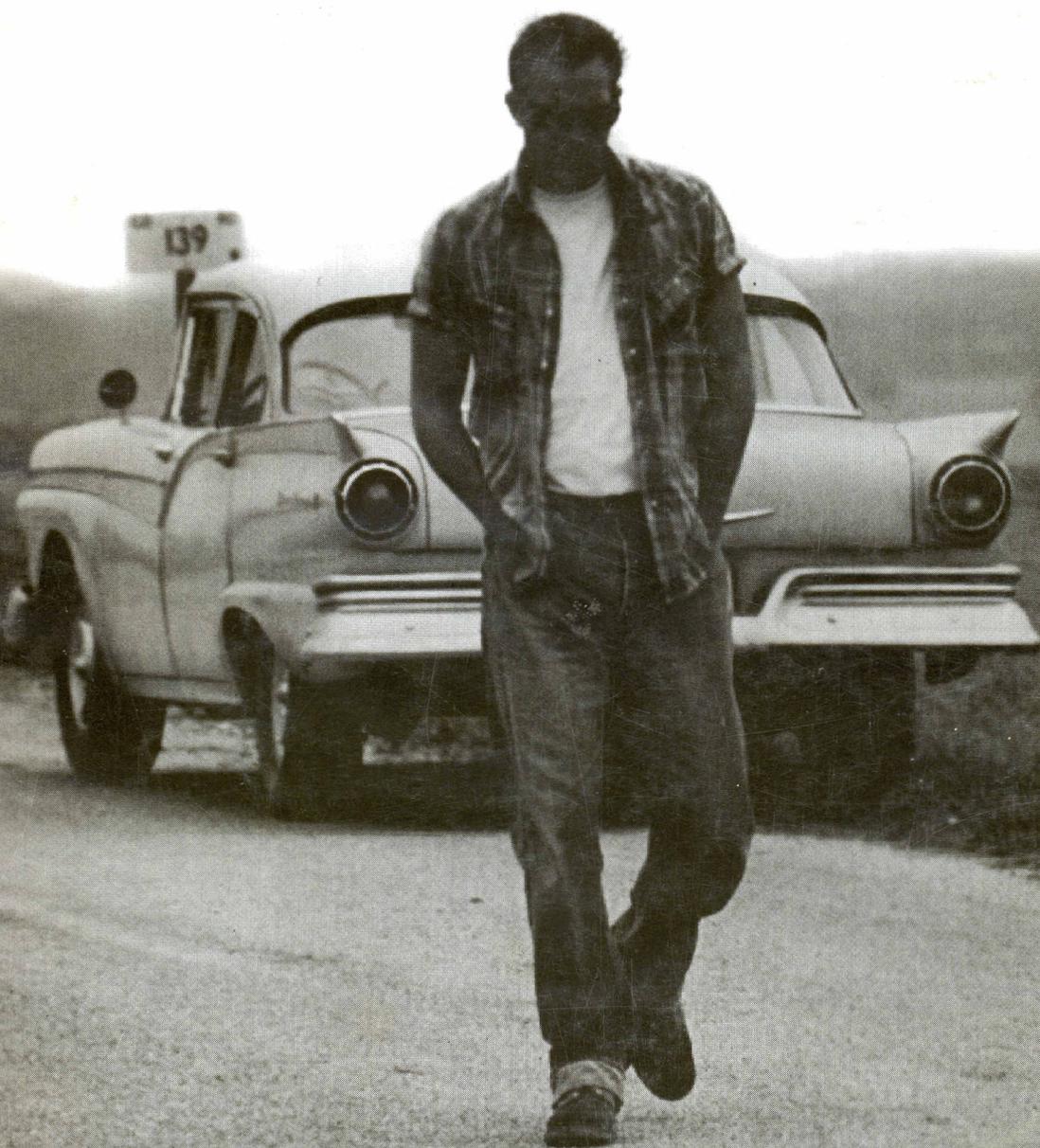


Año 3 N° 23 Enero de 1994 \$ 7,50.-
Uruguay: \$ 20.-

EL AMANTE C I N E

Un mundo perfecto
Kevin Costner

Carlito's Way



Balance 93

Humphrey Bogart and Lauren Bacall



• In Hawks' *To Have and Have Not*, (1944).



• In Hawks' *The Big Sleep* (1946).

They met during the filming of *To Have and Have Not*, made by Howard Hawks, it is said, to prove to Ernest Hemingway that a successful movie could be extracted from his worst book. At the time, Bacall was an unknown, Bogie a major star.

"How did the Bacall character develop?" Peter Bogdanovich asked Hawks in 1962. "We discovered she was a little girl who, when she became insolent, became rather attractive," Hawks replied. "That was the only way you noticed her, because she did it with a grin. So I said to Bogey, 'We are going to do an interesting thing. You are about the most insolent man on the screen and I'm going to make a girl a little more insolent than you are... I'll tell you one thing: she's going to walk out on you in every scene...' Not very many actors would sit around and wait while a girl steals a scene. But he fell in love with the girl and the girl with him, and that made it easy."

"*To Have and Have Not* and *The Big Sleep* seem to me the most perfect elaborations of the Bogart character, the most complete," Bogdanovich said. Hawks saw them as "rather like the same picture." And Bogart himself? "He was extremely easy to work with, really underrated as an actor. My kind of actor, you know. And the queer little things he did because he had a nerve cut in his upper lip — so his upper lip wouldn't smile — only his lower lip would smile."

And *The Big Sleep*? "I never could figure the story out... The scenario took eight days to write, and all we were trying to do was make every scene entertain... They asked me who killed such and such a man — I didn't know. They sent a wire to the author — he didn't know. They sent a wire to the scenario writer and he didn't know. But it didn't stop the picture from being very fast and very entertaining."

Near the beginning of *The Big Sleep*, Bogart/Marlowe greets aged General Sternwood, shivering in his baking hot conservatory, with: "I met your daughter in the hall. She tried to sit in my lap while I was standing up." But then the book was by Raymond Chandler and one of the script credits belongs to William Faulkner, no less.

In *Cahiers du cinéma* 23, May 1953, Jacques Rivette wrote "The hallmark of Hawks' genius is clarity... No character goes away without our following him; nothing surprises the hero that doesn't surprise us at the same time..."

Clarity, continuity, surely Rivette is right. As for *The Big Sleep*, only a master of clarity and continuity could have succeeded with a film so deliberately confusing.

Buenos Aires Herald

Estrenos

Un mundo perfecto + Kevin Costner / 6
Carlito's Way / 8
The Panama Deception / 9
El extraño caso del doctor Petiot / 10

Cine suizo / 11

Balance 93

Cine argentino por el doctor Castagna / 14

Cine español por Guillermo Ravaschino / 16

Cine francés por M. le docteur Castagne / 17

Mi balance por Ricky / 18

Los directores del año / 19

Balance ruso por el mismísimo Russo / 29

Los actores y actrices del año / 31

Su balance por Horacito Bronx

Bernades / 34

Las remakes por Santiago García / 36

Unas pocas barbaridades de *El Amante* por el prolífico Eduardo Zuleta / 37

Polémica entre dinosaurios por el Tyranosaurus Rex Oubiña y el aguerrido

Jorge García / 41

Los sonidos del 93 por Guillermo Pintos / 42

Mundo Pixel 93 por Jorge La Ferla y Richard Key Valdez / 44

Encuesta 1: Los lectores eligen las películas del año / 47

Encuesta 2: Los redactores de *El Amante* eligen las películas del año / 50

Lo bueno y lo malo de *El Amante* por los ricos y famosos o pobres y desconocidos / 53

Los Angeles, tierra de terremotos por el repentino sociólogo y crítico retirado Quintín / 56

UNCIPAR por R. Pagés / 62



Velociraptor Noriega / 38

Balance en pantuflas por el irregular

Correo por los amados lectores / 63

Directores

Eduardo Antin (Quintín)
 Flavia de la Fuente
 Gustavo Noriega

Consejo de redacción

Los arriba citados +
 Gustavo J. Castagna

Colaboraron en este número

Roberto Pagés
 Eduardo A. Russo
 Alejandro Ricagno
 David Oubiña
 Jorge La Ferla
 Horacio Bernades
 Jorge García
 Guillermo Ravaschino
 Guillermo Pintos
 Santiago García
 Adrián C. Muoyo
 Eduardo Zuleta
 Tino y Norma

Publicidad: Roberto Juan Ferro

Nodrizza recuperada

Haydée Thompson

Corresponsal extranjero en el éter:

Oscar Casco Castagna

Corresponsal en París

Marcelo Mosenson

Cadete con voto académico

Gustavo Requena Johnson

Corrección: Gabriela Ventureira (la sobrina de la recuperada tía Estela)

Diagramación y composición

Carlos Almar (en lo suyo una fiera pero algo duro de oído)

Tipeo: Gustavo Zappa, el buenazo

Asesor diseño (padre insomne)

Quique Maya

Imprenta: Impresora Americana.

Lavardén 163

Fotomecánica (son bárbaros y además leen *El Amante* y escuchan *La posada maldita*): *Proyección.*

Rivadavia 2134 5º G

Impresión linotronic: los Crosta

Worksheet. Esmeralda 718 7º F

Distribución

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

Interior: DISA S. A.

27-6645 / 23-4937

Felices vacaciones a los que las tengan y disculpen la demora.

Como las estrellas.

Hay medicinas prepagas que
se destacan entre las demás.



MEDIPLAN
PROTECCION MEDICA PRIVADA

Av. Corrientes 2811 - Capital - Telefax: 961-1734/1735/8288 - Ag. Belgrano: C. de La Paz 2476 "A" Tel: 781-5882 - Ag. Caballito: Av. Rivadavia 5429 Tel: 99-5996 / 2136
Ag. S. Martín: Calle 91 N° 1912 San Martín Tel: 754-1297 - Ag. Castelar: Av. Santa Rosa 1105 Castelar Tel: 661-1477 - Rosario: Maipú 926 - Rosario - Santa Fe Tel: 246666

PELICULAS EXR

EXTIENDEN EL RANGO DE SUS POSIBILIDADES



Nuevos desarrollos de EASTMAN

Películas EXR 200T 5293/7293.

Tienen la estructura comparable a una IE 100, requiriendo solamente la mitad de luz. Muestra detalles tanto en las altas luces como en las sombras profundas. Tienen una latitud de exposición de hasta 6 pasos, sólidos negros y colores saturados.

Estas son las películas que usted necesita tener en sus manos.

Película EXR 500T 5296/7296

Sin dudas las más rápida. Ahora mejorada, con una confiable y uniforme reproducción sobre un alto rango de exposición. Sombras neutrales, negros ricos y verdaderos.



Eastman
Motion Picture Films

Cine, teatro, libros, video,
psicología, artes visuales,
medios, historieta, chicos,
ecología, música, pensamiento
y una agenda completa

LA MAGA

NOTICIAS DE CULTURA

El único
semanario
especializado



CINE CLUB LA MAGA

IFT - Boulogne Sur Mer 547
Tel. 962-9420 / 961-9562

Asóciase al
Cine Club LA MAGA

Preestrenos
todos los martes en dos funciones
y
domingos una función

Ciclos de revisión
los jueves, 19 horas

Informes e inscripción: Boulogne Sur Mer 547
Tel. 962-9420 / 961-9562

Auspicia IFT

Ediciones Tatanka S.A.

Informa:

*Para publicitar en
El Amante, La Posada
Maldita y Plan 9 el
Departamento de Publicidad
atenderá de lunes a viernes
en el horario de 9 a 12 hs. en:*

Esmeralda 779 6º A
Teléfono y Fax: 322-7518



EL AMANTE
CINE auspicia
Lanzamiento extraordinario de

KINEMA

SU ULTIMO FILM
MUDO
con Marion Davies y
William Haines



El gran desfile

SU OBRA
MAS IMPORTANTE
Con John Gilbert y
Renée Adorée

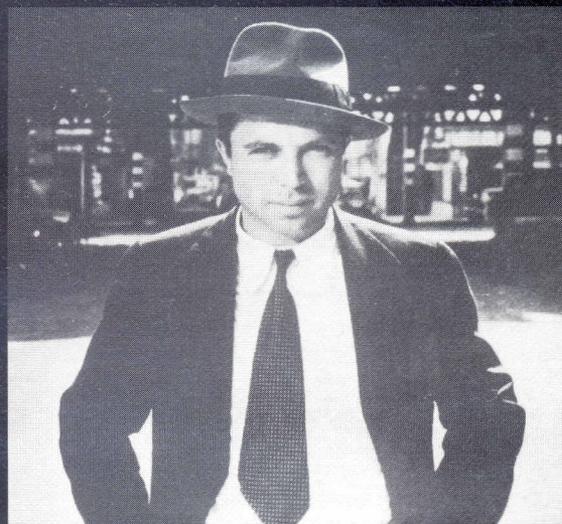
Adquiéralos o solicítelos por correo
en **El Amante:**

Esmeralda 779 6º A • Tel.: 322-7518

Los 3 ejemplares por \$ 60.-*

*(No incluye Impuestos de Ley)

TRES OBRAS MAESTRAS DE
KING VIDOR EN SU ETAPA MUDA



*El mundo
marcha*

UNO DE LOS DRAMAS MAS INTEN-
SOS QUE SE HALLA LLEVADO A LA
PANTALLA.

Con James Murray y Eleanor Boardman

KINEMA

OBRAS MAESTRAS DEL CINE UNIVERSAL

San Juan 1386 - 2º Piso Dto. 5 - Tel. 304-6783

En el nombre del padre

por Gustavo J. Castagna

La ausencia del padre, uno de los temas esenciales del cine norteamericano, fluctúa con dramatismo cada una de las escenas de *Un mundo perfecto*. Desde la captación del conflicto que vive el pequeño Phillip hasta las decisiones que toma Butch Haynes ofrece, junto a la apariencia del título, un tono ambiguo y siniestro difícil de encontrar en la producción industrial de Estados Unidos. Pero Eastwood agranda el frente de batalla y ubica la acción en Dallas, a un par de días de una ausencia mayor.

Eastwood es el típico director norteamericano: vuelve una y otra vez a la narración clásica, sostiene la historia con capítulos invisibles, alegres y festivos, asfixiantes y oscuros, pero se da el gusto —a esta altura de su filmografía, ampliamente justificado— de cerrar *Un mundo perfecto* con una secuencia de casi una hora de duración. El inesperado respeto a su carrera de director —a partir de *Los imperdonables* han aparecido insólitos admiradores de su cine—, como era de esperar, lo encuentra en plena estadía creativa. De ahí su particular distinción dentro de lo que se denomina clasicismo: su cine, desde hace tiempo, entró en una etapa de reflexión.

Esa dirección introspectiva que tienen sus películas confirma su desplazamiento como actor. Eastwood compone a Red Garnett, un alguacil con culpa similar a su personaje de *Los imperdonables* que, desde la primera aparición, abandona el centro del relato para encontrar en Costner una continuidad de su mágica presencia. En *Un mundo perfecto* intuimos que de inmediato Costner se apoderará de la película. Y nos quedamos satisfechos de la elección de Eastwood. Seguimos cada uno de los pasajes del road-movie que emprenden Butch y Phillip, jamás desde la relación entre secuestrado y secuestrador, sino desde la seguridad que entre ambos nacerá una amistad. Hacia ahí se dirige Eastwood-director: la tranquilidad que transmiten sus últimas películas lo presentan como si fuera un amigo de la casa. Puede oponer escenas largas —el momento en que la pareja llega a un negocio donde sonríen las empleadas— a instantes transitivos y pinceladas de algunos personajes —la historia suya, secundaria, junto a sus acompañantes en el vehículo de persecución—. De ahí, también, su absoluta libertad al filmar. Muestra en forma grotesca a una familia tipo norteamericana. Necesita volver a su pasado y ridiculizar a un agente del FBI. Juega con el mal gusto sexual de la mujer que sirve la comida a Butch y Phillip. Reitera su personal relación con las mujeres. Rinde cuentas con las prohibiciones religiosas y en un corte de montaje muestra a Phillip arriba del auto como si estuviera en la montaña rusa. Resuelve con humor los robos a domicilio de la

pareja. Se atreve a filmarse a sí mismo, como lo hiciera en *Cazador blanco, corazón negro*, avanzando a cámara y deteniéndose ante nosotros luego del accidente del vehículo oficial. Se anima a filmar un plano extenso en duración de él y Laura Dern sentados, comentando sobre el destino y el fracaso de la misión. Se juega en la primera escena, engañándonos con un mundo apacible, confortable y seguro, al mostrar a Costner en el pasto con los dólares volándoles encima. Así es *Un mundo perfecto*. Constantes cambios de registro. La seguridad de volver a las fuentes del clasicismo junto a la marca personal de un director ajeno a la mayoría. Las escenas convencionales por su estructura y los momentos reflexivos hacia el interior de su carrera como director.

Además, *Un mundo perfecto* se desprende de la aparente bondad pueblerina. Y hacia ella vamos. Eastwood se toma el tiempo necesario para ofrecernos el calvario de Butch aun con el riesgo de caer en las convenciones, en lo ya sabido de antemano que puede pasar. Y ocurre lo que pensábamos. Pero nuevamente arriesga y nos cuenta el final de la relación entre Butch y Phillip sin abusar de los planos cortos, ideales para los desbordes emotivos. Sin embargo, impacta. Sorprende al jugar en la cornisa de la convención y la exageración. Todos lloran, se lamentan y emocionan en la secuencia final. Desde la llegada de Butch y Phillip a la cabaña de los campesinos negros hasta el crimen no merecido, la cámara de Eastwood llega a una síntesis espacial y temporal nunca vista en su cine. Síntesis, a pesar del tiempo transcurrido. El secreto, y de ahí el concepto de realizador libre, se encuentra en la elección de ese árbol (como en *El sacrificio*, otra película sobre la ausencia del padre), última morada en la travesía de los viajeros. Esa puesta, ese descanso eterno de Butch, informa que el mundo es anormal, imperfecto, peligroso y poco caritativo. En ese árbol, definitivamente, la figura de Eastwood se transfiere a la de Costner. Y nosotros, por primera vez, quedamos desprotegidos. Simplemente porque nos gustaría compartir una tarde con Clint en ese árbol, charlando sobre sus películas, mientras tomamos unas cervezas y nos fumamos unos habanos. ■

A Perfect World (*Un mundo perfecto*). EE.UU., 1993. **Dirección:** Clint Eastwood. **Producción:** Mark Johnson y David Valdes. **Guión:** John Lee Hancock. **Fotografía:** Jack N. Green. **Música:** Lennie Niehaus. **Montaje:** Joel Cox. **Intérpretes:** Kevin Costner, Clint Eastwood, Laura Dern, T. J. Lowther, Keith Szarabajka, Leo Burmester, Paul Hewitt, Bradley Whitford. ■

Confía en mí

por Gustavo Noriega

Un redactor de los *Cahiers* de la década del 60, Michel Mourlet, proveniente de una especie de secta llamada “los MacMahanoístas” que se deleitaba en exaltar los valores del cine americano más industrial para espantar a la crítica ilustre y bienpensante de Francia, comenzaba uno de sus artículos diciendo: “Charlton Heston es un axioma. El mismo constituye una tragedia, y su presencia en cualquier film alcanza para crear belleza”. Uno ve hoy los bodrios perpetrados por Heston, sus dientes amarillos y su frente demasiado ancha y se pregunta cuál es el destino de estos excesos; qué lucha de ideologías puede justificar frases así, que vistas hoy, sin el contexto de la época, suenan pueriles y altisonantes. Definitivamente una revista seria y respetable no puede caer jamás en una apología ditirámica semejante.

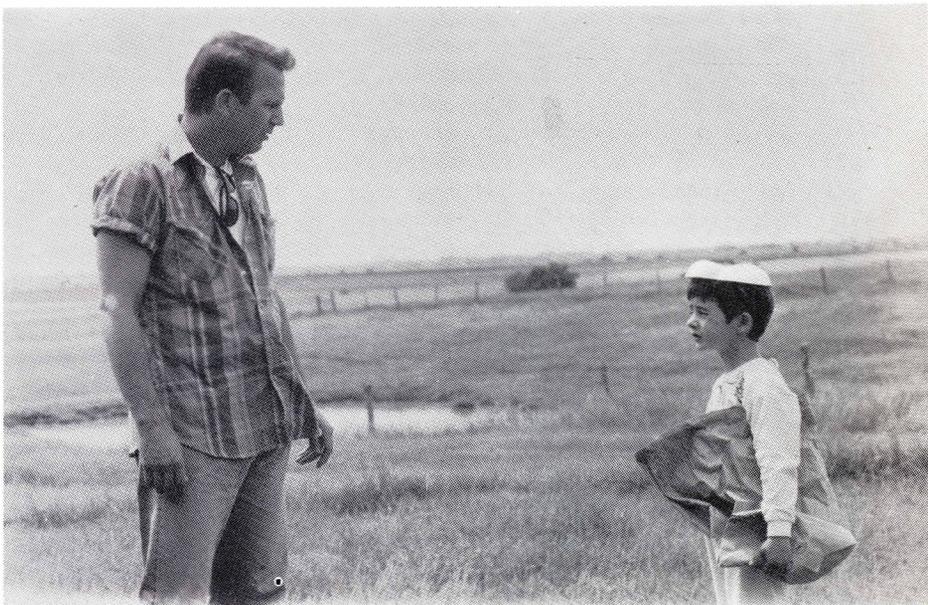
Pues bien, allá vamos. Kevin Costner es un axioma. Axioma: proposición tan clara y evidente que no necesita demostración (*Enciclopedia Planeta*). Costner pone en pantalla, con su sola presencia, algo tan claro y evidente, que no necesita demostración: es alguien en quien confiar. Hay un test mental muy usual para verificar si una persona es digna de nuestra confianza; se pregunta uno: “¿le comprarías un auto usado?”. Políticos, periodistas y actores caen impiadosamente en esa red; ningún papel del mundo nos dejaría tranquilos sabiendo que hemos hecho una transacción con esas sabandijas. A Costner le pagaríamos al contado el valor que nos diga del auto aun antes de verlo. De hecho le hemos aceptado cosas mucho más riesgosas.

En *El campo de los sueños* Kevin vive en una granja en el medio de Iowa, que es decir en el medio de la nada.

Escucha una voz que le dice: “Si lo construyes, él vendrá”. ¿Qué hace?: con la casa hipotecada construye un campo de béisbol. La mujer, Amy Madigan, en vez de separarse (como le hubiera hecho Meryl Streep a Dustin Hoffman) o matarlo (como le hubiera hecho Kathleen Turner a cualquiera), confía en él. En *Danza con lobos* se va a vivir a una cabaña en lo más recóndito del desierto comentando que está en el lugar más lindo del mundo. Aceptamos con gusto ese disparate y vemos con total naturalidad cómo un lobo con los pies blancos se arrima y se hace amigo. El lobo —al igual que los sioux, al igual que los espectadores— confía en él. La culminación se da en *Un mundo perfecto*, película que se basa exclusivamente en la confianza ciega que un niño, testigo de Jehová, dispensa en el evadido Costner.

Es sintomático que la única película en la que Kevin traiciona nuestra confianza esté construida de una forma tan viciada. Se trata de *Sin salida*, donde, luego de pasarnos nuestras buenas dos horas temiendo por la suerte de nuestro hombre, nos enteramos de que en realidad se trataba de un espía ruso. Esta revelación aparece en la película como un agregado, como una escena más, pegada con cinta adhesiva a un relato que la desmiente. Sabemos —y nuestra experiencia de más de diez películas no puede estar equivocada— que Costner, un *american boy* —uno de los nuestros si nosotros fuéramos uno de ellos—, nunca traicionaría a su país de la forma en que allí se sugiere malamente.

Se podrá argumentar que estoy confundiendo a un actor con sus personajes si digo que Costner demostró ser modesto en *La bella y el campeón* quebrando uno de los records de las ligas menores de béisbol sin hacerlo conocer. La modestia suele ir de la mano de la petulancia como las caras de una misma moneda, por lo que sospecho que Kevin pensaba que un record no es un record si no es de las grandes ligas. Y concluyo que esa confianza que nos inspira, esa mezcla de modestia y grandeza que aplaudimos sin reservas es de Kevin Costner, no una persona que podría no existir, sino un actor igual a sí mismo, película a película. Un guardaespaldas ideal, un Robin Hood que nos protegerá de los ricos y famosos, nuestro fiscal Garrison que nos dirá, con una convicción mucho más importante que los miles y miles de papeles de un informe que nadie leyó, que a Kennedy —es otro muchacho en quien confiar— lo mataron los demás, ellos. Los que no son Kevin Costner. ■



El Paraíso vedado

por Eduardo A. Russo

Durante toda su carrera Brian De Palma se ha especializado no tanto en irritar a su legión de detractores, sino en desconcertar frecuentemente a su tribu de usuales seguidores. *Carlito's Way* renovará la discusión; impresionará por su discutible cercanía con *Scarface* o por su supuesto retrato gangsteril del Harlem hispano. Pero encontrará mayor consenso —sin duda— que los tres anteriores al ser un film extrañamente logrado, de un equilibrio formal que no reniega de la exasperación barroca para revelar —no es aventurado afirmarlo— su vocación de clásico.

Simular la simulación. De Palma (cf. las afirmaciones de Thierry Jouse citadas por Quintín en *El Amante* N° 10, que suscribimos plenamente) es alguien especialmente incómodo para la estandarización estética del cine presente. Y lo que lo hace más molesto es que con él nunca se sabe. Puede estar filmando en serio, jugueteando con nosotros o, lo que es más inquietante, fingir que es un impostor (lección de Hitch el Grande) para permitirse bordear lo terrible. La lucha contra el destino escondida tras una red de lealtades y traiciones o la historia de una Salvación imposible disfrazada de *gangster-film*.

Casi al comienzo del film, el discurso tribunalicio de Carlito Brigante es ejemplar. Sobreactuado, ampuloso, dudoso en todo sentido, escuchado por un juez que le cree menos que nosotros. Pero al mismo tiempo crece otra sospecha. ¿Y si este tipo que sin duda es una rata sucia dice la verdad? A partir de allí De Palma nos compromete de lleno con un protagonista que intenta levantar la cabeza en medio de una cloaca que se le traga. Anacronismo viviente, peor aun: leyenda que osa seguir viviendo, jugando un juego cuyas reglas han cambiado, Carlito es —de entrada— un personaje trágico. De Palma simulando simular; forma no inadecuada para exponer aquello que no puede aludirse directamente. En su cine el trayecto más corto entre dos puntos nunca será la recta. Su obra es un circunloquio jesuítico, un estudio sobre el contorno, el espiral de los puntos de vista marcando un abismo central. Pero el juicio es un *flash back*. Antes, para complicar aun más las cosas, en el magistral prólogo blanco&negro que abre el film brinda otra vuelta (el de De Palma es —y no sólo por las maniobras de la cámara— un cine *vueltero*): Carlito es presentado (acercándolo de modo notable a su amigo y paisano Scorsese) como un *pobre cristo*.

Camino cerrado al Paraíso. *Carlito's Way*: el camino de Carlito, en una versión posible; la otra sería la manera de Carlito (como cuando canta Sinatra "A mi manera"). El ex gangster quiere ganarse a su manera el Paraíso de las inalcanzables Bahamas, su *Paradise Island*. Para ello junta dinero en el *Paradise Club*, filial de un infierno circular donde —cuanto más anhela salvarse— más se hunde. Los sujetos que lo circundan forman un bestiario que lo tira hacia abajo, comenzando por Kleinfeld (notable Sean Penn; controlándolo junto a Pacino, De Palma demuestra el tacto de un experto en

explosivos) y siguiendo por Benny Blanco-del-Bronx, el simiesco Pachanga, el fiscal Norwalk, Lalín o el gordo Sasso, que merece —en una crítica escrita en Buenos Aires— un párrafo provinciano. Jorge Porcel, nuestro viejo conocido, de tan tieso y amedrentado brinda a sus breves intervenciones una curiosa efectividad. Su palidez es acaso documental y su risa falsa otra manifestación de ese *jugar a simular*; por lo demás, queda hasta *adelgazado* ante el arribo a su club de un *maffioso* extraído de la peor pesadilla del Dr. Cormillot.

Carlito's Way y el cine negro. *Flash back*, narrador en *off* y al borde de la muerte, la traición campeando en cada relación posible, el pasado que retorna y marca un destino (Fritz Lang —el maestro secreto de De Palma— presente) incorporan esta película al cine negro, lejos del objetivismo del film gangsteril. Y en lo femenino del género, la figura de Gail. Una flor en el basural; más que una buena mujer, casi una *madonna*. En su personaje un atisbo de *piedad* infinita nos remite nuevamente al prólogo del film.

De Palma, el artífice. De Palma es manierista, pero también *mañero*: un zorro viejo por mérito propio, que ha perdido el pelo pero ha ganado en sabiduría. Sus citas a Hitchcock se han convertido en citas a De Palmas anteriores citando al maestro: es —como aquél— de los que pintan siempre la misma rosa. La escena del billar merecería todo un artículo. La *manipulación* a la que somete los materiales del cine (y con ellos a nosotros) es ejemplar. ¿Cuántas escenas del cine contemporáneo transmiten esa sensación de peligro casi intolerable? ¿En cuántas se huele la muerte tan de cerca, se ve pasar su reflejo por el espejo de unos anteojos?

Otra lección de cine: en la terraza donde Carlito atisba a su amada amparado de la lluvia por una tapa de tacho de basura, De Palma construye una metáfora que no será sutil (tampoco le pedimos sutileza a Fuller, o a la maza teutónica de Lang) pero que desarma con su eficacia. Puesta en estado puro.

La batalla final de la película es casi cine mudo, de una intensidad que conjuga algún clímax de *Los intocables* con la carrera desesperada de *Blow Out*, conduciendo al inexorable y definitivo desencuentro. Una segunda oportunidad perdida desde el inicio. Su final de inmensa y melancólica negrura es tal vez el más desolador y terminal de toda la filmografía depalmaniana. El Paraíso le será a Carlito Brigante definitivamente ajeno. La belleza que emana de *Carlito's Way*, la que nos toca e invade, es aquella de los condenados. ■

Carlito's Way. EE.UU., 1993. **Dirección:** Brian De Palma. **Producción:** Martin Bregman, Willi Baer y Michael S. Bregman. **Guión:** David Koepp sobre las novelas *Carlito's Way* y *After Hours* de Edwin Torres. **Fotografía:** Stephen H. Burum. **Música:** Patrick Doyle. **Montaje:** Bill Pankow y Kristina Boden. **Intérpretes:** Al Pacino, Sean Penn, Penelope Ann Miller, John Leguizamo, Ingrid Rogers, Luis Guzmán, Jorge Porcel. ■

Acerca de *The Panama Deception*

Las patas de la mentira

por Quintín

The Panama Deception no es un documental muy bien hecho. Es más bien un conjunto de imágenes que acompaña a una voz en off a la que se agregan entrevistas no del todo interesantes. La concepción política de su directora es ingenua por momentos, torpe y sin matices por otros. *The Panama Deception* no muestra, en muchos pasajes, más que lo que los noticieros de televisión suelen ofrecer a través de sus corresponsales de guerra. Sin embargo, *The Panama Deception* es una pieza de información de enorme valor y un ejemplo excelente de un tipo de material al que los telespectadores, es decir, los habitantes del mundo, estamos totalmente des acostumbrados. La película de Barbara Trent toma partido explícitamente: es, por lo tanto, lo contrario de la exposición informativa habitual. En lugar de las supuestas dos campanas que prescriben las reglas del periodismo internacional —dos campanas que apenas disimulan un mensaje de nítido conservadurismo y de soporte a las políticas oficiales del más poderoso, como lo mostró la cobertura de la Guerra del Golfo— Trent apuesta a decir lo suyo con énfasis y sin ocultar sus intenciones. Al hacerlo, convence por la fuerza de la lógica y demuestra —sin quererlo— que las imágenes pueden ser triviales pero el relato apasionante (lo que

replantea, de un modo oblicuo pero iluminador, las relaciones entre cine y literatura).

Es imposible ver *The Panama Deception* sin salir convencido, o sospechar fuertemente que los puntos que intenta probar el film son ciertos. Que Noriega era un doble agente, que la invasión a Panamá tuvo como objetivo principal la eliminación de la Guardia Nacional panameña y no la captura de un hombre, que hubo muchas víctimas civiles innecesarias, que se utilizó la circunstancia para probar nuevas armas y que el país quedó en manos de un ejército de ocupación, a pesar de toda la propaganda en contrario del gobierno americano. Habrá quien diga que esto era evidente y no necesita de la película para saberlo. No estoy tan convencido. Al contrario: lo que *The Panama Deception* muestra verdaderamente es que el ataque a Panamá fue, ante todo, un gigantesco acto de desinformación. Exhibir (o siquiera mencionar) los mecanismos y las prácticas de esa desinformación —como recordar que la televisión norteamericana ignoró que las Naciones Unidas habían condenado el hecho— es la única fuente empírica para poder debatir el mayor escándalo y la mejor herramienta del sistema de dominación mundial: la fabricación de consenso mediante el engaño.

El film de Trent es un buen prólogo para otro documental que acaso veamos algún día: *Manufacturing Consent*, en el que Noam Chomsky, uno de los intelectuales más claros de este siglo, expone sus ideas sobre el tema. ■

¡Qué bien se TV!

por Gustavo J. Castagna

Destino fatal de la humanidad, la televisión suele confundir a los teóricos de la imagen. También a la crítica de cine. *El engaño de Panamá* —Oscar al Mejor Documental— es un programa televisivo de hora y media dirigido por Barbara Trent, la actual y mejor exportadora de la política liberal de Clinton. Aclaremos los tantos. Criticable o no con respecto al origen del producto, las imágenes de Trent ilustran otra repudiable invasión y todos los pormenores del caso. Estamos de acuerdo con las intenciones de la realizadora y la mirada crítica hacia su país, compartimos las imágenes y el compromiso de la directora y hasta acordamos que, entre otras cuestiones, el manejo que tuvo la prensa norteamericana a la mayoría nos provoca una mezcla de indignación y asco. Pero no confundamos y avancemos un poco sobre lo que vimos, más allá de aprobar ideológicamente las intenciones —nuevamente utilizo el término— de la continuadora de Oliver Stone. Hagamos zapping.

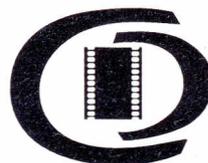
El engaño de Panamá es un artículo periodístico con imágenes repetidas, cansadoras, tediosas. Didácticas, en el peor sentido de la palabra. Nada nuevo nos acerca Barbara Trent comparado con el posible análisis de un especialista en política internacional. No hay crecimiento dramático del documento (a esta altura, hagamos a un costado el término documental), sólo sostenido en cifras, datos y reportajes tipo *Nuevediarario* con cámara en mano. Volvamos a hacer zapping. Situémonos en el lugar de quien nada sabía sobre el caso Panamá. Más allá de la información y el ajuste de cuentas de Trent con la política exterior de Bush, ¿qué actitud movilizadora hoy puede tener el espectador indiferente? Ninguna. Hagamos zapping otra vez y avancemos de nuevo. Recordemos *Historia de Brasil* de Glauber Rocha junto a *Historias de la Argentina secreta*, *La hora de los hornos* con *Parece que fue ayer* de la Sra. Satragno y *Nanuk, el esquimal* de Flaherty con un documental de cable. Y no estamos hablando de formatos; en

todo caso, nos referimos a la posibilidad de tener en manos un material que no quede encerrado en la comodidad de la ilustración.

En una de las tantas conferencias de prensa que dio en nuestro país, Barbara Trent afirmaba que “cuando la pantalla nos muestra una historia basada en la verdad total, generalmente, es un documental. Si se nos remite una distorsión de la verdad, es un noticiero”. Conceptos demasiado exagerados. *El engaño de Panamá* es un mediocre noticiero con un guión para iniciados, excelentemente montado y limitado por su escasa inteligencia con las imágenes. Ya es hora de que pasemos al siguiente programa. ■

The Panama Deception (*El engaño de Panamá*). EE.UU., 1992.
Dirección: Barbara Trent. **Producción:** B. Trent, D. Kasper, Joanne Doroshov y Nico Panigutti. **Guión:** D. Kasper. **Montaje:** D. Kasper.
Investigación principal: Jack Adriance, Andy Boehm, Eric Castillo, Anthony Clarke y Maureen Murphy. **Narradora:** Elizabeth Montgomery. ■

ESTUDIA CINE Y VIDEO



CENTRO
DE INVESTIGACION
CINEMATOGRAFICA

Abierta la Inscripción 1994

CUPOS LIMITADOS

CARRERA
DIRECCION
DE CINE

- Duración 3 años -

Zapata 366 (Alt. Cabildo 300)
553-3473 / 477-9552

La pureza del monstruo

por Horacio Bernades

Allá por los años de la ocupación, entre 1942 y 1944, un médico francés, el doctor Petiot, aprovechó la desesperación de varias decenas de judíos, miembros de la Resistencia y perseguidos en la mira de la Gestapo, para embaucarlos con la promesa de un pasaje clandestino a Buenos Aires, donde supuestamente los aguardaba un futuro libre de persecuciones (!). Nunca llegarían: Petiot se ocupaba de suministrarles una dosis letal de veneno, incinerando más tarde sus restos en un hornillo, para apropiarse de sus pertenencias, joyas y dinero. Descubierta por un pequeño descuido hacia 1944 (de la chimenea de su casa brotaba una sospechosa, densa humareda), el bueno de Petiot se dio a la fuga, bajo una identidad falsa, hasta que fue desenmascarado y guillotinado en 1946, tras el fin de la ocupación. La figura de Petiot aparece a un tiempo como versión a escala de una monstruosidad mayor (no resulta difícil ver en él a un Mengele de entrecasa) y como excrescencia exacerbada de una Francia de ocupación, en la que, aunque sotradamente, el colaboracionismo imponía su ley, bajo las formas de la delación, el “no-te-metás” y un antisemitismo no precisamente de importación. Christian de Chalonge, un realizador de espaciada filmografía, inédita entre nosotros, emprende su propio viaje hacia el fin de esa noche, revelándose como un autor al que de aquí en más convendrá prestar atención.

En el breve, revelador prólogo que abre *El extraño caso del doctor Petiot*, un noticiero de la época arenga sobre el “deber patriótico” de denunciar a los hijos de Israel, para dar paso a un típico film del expresionismo alemán en el que un pariente perdido de Nosferatu maniobra sigilosamente en su laboratorio. Un esperpéntico espectador —que no es otro que Petiot— se levanta de su butaca, hecho una furia, sube al escenario e *ingresa* en la pantalla, como un nuevo Sherlock Jr., hasta quedar enfrentado al monstruo. Un verdadero programa estético: el pasaje de un sospechoso “realismo” de noticiero a la desembozada “irrealidad” de la ficción, a la que de Chalonge nos arroja sin vacilaciones. Una ficción arrastrada por el protagonista a un territorio, el del expresionismo, en el que se plantará para ya no salir. Ese pasaje no tiene nada de antojadizo, en tanto es el expresionismo, por excelencia, el movimiento que ha hecho, de la monstruosidad de una época, una estética, y *El extraño caso...* no es otra cosa que eso: la crónica de un monstruo en una época monstruosa. A contrapelo de toda obviedad naturalista (allí está, como ejemplo contrario de abordaje del mismo período, la reciente *Uranus*, del apollillado Claude Berri), de Chalonge fabrica en soledad, como un científico loco, un film-monstruo, un artefacto que no se parece a nada en una época en la que todo se parece.

“Lo que prefiero de esta guerra es verme inmerso en la noche total”, comenta Petiot (genial Serrault, una caricatura desaforada) con gozosa inocencia de niño. Petiot es puro como

un niño: no tiene moral. En una París de callejuelas retorcidas y rincones sombríos, de grandes galerías, túneles bajo tierra y depósitos herrumbrados, espacios desmesurados y ominosos, todo se ve como bajo el efecto de una lupa deformante: el Welles de *El ciudadano* y de *El proceso* pasea su sombra de gigante por aquí. En el cine de Welles, como en los sucesivos *Mabuses* de Lang y en el *Nosferatu* de Murnau, el monstruo suscitaba tanto horror como piedad, tanta repulsión como compasión: nada más humano que la monstruosidad. De Chalonge adopta ese mismo punto de vista: no hay juicio moral, no hay condena sobre Petiot, porque Petiot es, como Kane, Mabuse o Nosferatu, un niño grande, hijo de una época sin moral. Sólo lo guían los instintos, el deseo, y no hay nada más amoral, más monstruoso que los instintos y el deseo. Petiot asume su condición de monstruo; tal vez sea eso, justamente, lo único que lo diferencia de sus semejantes. Es el “viajero que carga su equipaje”, mientras los demás intentan descargarse de ese peso, como si la ignominia fuera una valija que puede abandonarse, después de usada, en cualquier pasillo. Esta forzosa suspensión del juicio moral, esta empatía con el monstruo no impide a de Chalonge identificarse con el dolor de las víctimas, hasta el punto de dedicarles el conmovedor epílogo. Es que las víctimas tampoco tienen moral, sólo su inocencia. Eso es, al fin y al cabo, lo único que poseen: ellos también cargan su “equipaje”. Aunque esto no lo exculpe del juicio de la Historia, ¿no es a su vez Petiot, el victimario, víctima de su condición? En una época absurda, no hay más que el propio absurdo, y el absurdo es esa zona difusa, resbalosa, en la que el horror y lo cómico se hacen uno. Como sus antecedentes del expresionismo, *El extraño caso...* abre en esa zona su escena. Allí está Petiot bailando alucinado arolianos tanguitos al son de su fonógrafo, tras despachar al otro mundo a las pobres víctimas; allí lo vemos correr febril a sus *tareas*, a bordo de un cochambroso triciclo con portaequipaje, agitada al viento la aluda capa negra de incubo, mientras se oyen débiles chistidos de murciélago que parecen saludar su paso. Allí están sus espesísimas, mabusianas cejas de historieta, su aspecto de espantajo, sus trucos de maquillador, sus énfasis de showman. Sus conejos de ilusionista, su arrebatadora simpatía, sus bombones para consolar a una niña enferma: el niño Petiot ama a los niños. Si algo tiene de inquietante *El extraño caso...* es su contagiosa locura, ese raro vértigo de comedia despreocupada, la ligereza con que se adentra (y nos adentra) en un espanto francamente encantador. ■

Dr. Petiot (*El extraño caso del doctor Petiot*). Francia, 1990. **Dirección:** Christian de Chalonge. **Producción:** Alain Sarde. **Guión:** D. Garnier y C. de Chalonge. **Fotografía:** Patrick Blossier. **Dirección de arte:** Yves Broyer. **Intérpretes:** Michel Serrault, Pierre Romans, Zbigniew Horoks, Berangere Bonvoisin, Aurore Prieto. ■

Los suizos no son un queso

Orson Welles en El tercer hombre los condenaba a una cultura de chocolate y reloj cucú. Estas dos semanas de cine suizo exhibidas en la Sala Lugones del Teatro San Martín sirvieron para comprobar lo contrario. Reencuentro con cine de autores —como Goretta o Tanner— y desencuentro con unos funcionarios argentinos con cabeza de cucú. Entérese leyendo esta nota.

por Alejandro Ricagno

La semana pintaba lindo. Tanner y Goretta, dos garantías ausentes por un buen tiempo, un Daniel Schmid —amigo de Fassbinder—, varios documentales, una misteriosa historia del cine suizo dividida en capítulos y la película estrella según informaba la seleccionadora del material a exhibir: *Arthur Rimbaud, una biografía*, de Richard Dindo. Imposible fue ver todo, a veces por falta de tiempo y otras por... dejémoslo para después.

Fuera de estación. Por lo que uno había leído, el cine de Daniel Schmid parecía pertenecer a aquel pedregoso territorio de lo experimental, allí donde caben la genialidad tanto como el snobismo. Leyendo el elenco que sumaba a Marisa Paredes, Geraldine Chaplin, Ingrid Caven, la hermana de Fellini, Dieter Meier (una tal Borges que hacía de argentina), uno iba con curiosidad y reticencia. La sorpresa: *Fuera de estación* es un film fuera del tiempo actual de la imagen. Evocación clásica y a la vez innovadora de la mirada al pasado. Sin clichés, sin manipuleos tramposos, llenos de luz y de calidez, los recuerdos de ese hombre que visita el hotel suizo en el que vivió con su familia en su niñez (relato autobiográfico de la niñez del propio Schmid) nacen frente a nosotros con la serenidad de un vals. Las claves son la fabulación y la ternura. El mundo como un Gran Hotel donde estamos de paso; la infancia como el tiempo en que se descubre el espacio y el deseo, y la serenidad para encontrar el equilibrio entre ese espacio y otro tiempo. Todo bajo las más hermosas viejas melodías en la voz de la Caven. Hasta Geraldine Chaplin está inmejorable en su episódico papel. Si un film tan mediocre como *Mediterráneo* tuvo éxito, ¿por qué no distribuir este que tiene elenco internacional, buena música, un público seguro, y es infinitamente mejor? Alguien que se arriesgue. Porque es una pena que no lo pueda ver más gente.

La mujer de Rose Hill, de Alain Tanner (*Los años luz*, *Messidor* y una decena de films vistos casi en secreto en ciclos pasados). El programa decía que a Tanner se le ocurrió esta historia cuando vio a una mujer negra en un pueblito suizo. ¿Cómo viviría en esa comunidad de fuertes tradiciones? Conflicto plenamente tanneriano, entre la aparente calma suiza y la eliminación del extraño (o no adaptable). Por su modo de encontrar los *tempos* ideales, el manejo de las elipsis, la función dramática del paisaje, el uso de los primeros planos sobre el rostro de la mujer de

Rose Hill, Tanner se erige como realizador que explota al límite sus recursos expresivos y nos sumerge en un territorio tan implacable como correcto, revelando poco a poco la estructura de tragedia en el orden perfecto. Una joya la actriz que hace de viejita solitaria y un misterio de belleza negra la protagonista.

Si el sol no volviera a salir, un Goretta extraño, metafísico, bordeando la alegoría. En un pueblito de la montaña —que sólo ve el sol cada seis meses— un viejo e impresionante Charles Van el anuncia que el sol no volverá a salir, que se viene el fin del mundo, nomás. Esa espera, el impacto que la noticia causa en esos rústicos y crédulos lugareños, es el centro del film. Hay una heroína: Catherine Mouchet, quien transita con la misma imagen de beatitud desencajada que le iba muy bien a su papel de *Thérèse* pero que aquí molesta un poco. Hay un alcohólico (cuando no) Philippe Léotard y por sobre todo una atmósfera sombría, terminal, que no obstante desemboca en esperanza. No es el Goretta de *Amantes* o de *Una muchacha de provincia*, pero conserva los rasgos de sugestión y de fisicidad necesarios como para que uno sienta ese frío amenazante hasta en la butaca. Otro que —como Tanner— utiliza el paisaje para reforzar sentimientos o volverlo protagonista. (La escalada a la montaña tiene la fuerza de un Herzog. No es poco.)

Steps Across the Border, de Nicolas Humbert y Werner Penzel. Extraordinario docu-experimental sobre músicos experimentales: Fred Frith, Arto Lindsay, John Zorn entre otros. Ciudades, sonidos, naturaleza. Celebración poética del sonido en black & white granuloso. Y la música hablando con personajes tales como Robert Frank en un tren en Nueva York, el mítico Jonas Mekas, el zen y las mariposas. Tokio. París. Extractos de conversaciones, collages de recitales, negros zapando en las veredas. Cada imagen encuentra su sonido, cada sonido encuentra un eco en la imagen. La visión urbana (industrial) se humaniza, busca su poética en la música de las ciudades y su analogía con la música de la naturaleza. Concreta, palpable, física. Indispensable para aquellos que quieran acercarse a la música contemporánea. Doblemente indispensable para los que la hacen y para los que creen que el documental es sólo aquello que vemos en *La aventura del hombre*. Lo único lamentable que el proyectorista se quería ir y ponía a cada

rollo el corto que venía después para cortarla. Bueno, me decía un amigo, el proyectorista también tiene derecho a experimentar.

Big Bang, de Matthias von Gunten. Doc más clásico, didáctico en su formulación estética pero no menos interesante. Tanto por las diversas formas de acercarse a la teoría como por las personalidades diferentes de los físicos entrevistados, que incluían entre suizos, alemanes, norteamericanos e italianos a un jesuita del observatorio del Vaticano. "Investigar el universo como forma de plegaria." Otro más agnóstico llega a decir que como todo el universo ha nacido del big bang, puede decirse que "somos también niños de las estrellas". Mirá vos qué spielberguianos resultaron los científicos. El doc deja entrar también el asunto de la competencia y cierta pasión infantil que borra la imagen ascéptica que un lego tiene de los físicos.

La historia del cine suizo. Fueron varios cortos dirigidos por distintos directores y divididos por períodos y temas. Hubo uno de Schmid que recopilaba filmaciones amateurs de principio de siglo. (¿El cine como verdadero álbum familiar? ¿Leyó Schmid mi otra nota?) El más gracioso era el de un italiano que protestaba por la forma en que se filmaba en la región suiza itáloparlante. En ese mismo corto pudieron verse unos segundos magistrales filmados por Leni Riefenstahl en la misma zona (a la que aún recuerdan allí como *la loca*). Otra curiosidad: *Los desbordantes*, de Jurg Hassler, recopilación de cineastas experimentales de la década del 60. Muchos terminaron suicidándose. O sea que allá la *experimentación* iba mortalmente en serio.

Y ahora la pieza esperada: *Rimbaud*. No pude verla porque no había entradas. Junto a otros periodistas intentamos ir a hablar con alguien que nos autorizara a pasar. Llegamos al décimo piso, última función de la noche y fuimos despedidos por la acomodadora poco suiza, insultados por el ascensorista poco amigo de nadie y rechazados como delincuentes por el jefe de sala. Hasta se llegó a llamar al personal de seguridad para *evacuar a la gente sin entrada* (sic) que no se sabía cómo había llegado al décimo piso. Cuando el realizador Eduardo Milewicz —quien me acompañaba en la aventura ¿ilegal? de tratar de ver pagando como cualquier hijo de vecino una película de *única exhibición en el país*, sobre la cual hablaban maravillas *las gacetillas enviadas a todos los medios*—, esos mismos periodistas y yo preguntábamos por Luciano Monteagudo, jefe de programación que es la calma y la buena educación en persona, para que nos pudiera ubicar en la sala, así fuera sentados en el pasillo, uno de esos funcionarios nos dijo: "Monteagudo ya terminó su horario. Además, él sólo programa; no es el dueño del San Martín. Acá tiene que autorizarlos el jefe de sala. Vos cuidá tu laburo que yo cuido el mío". De más está decir que el jefe de sala no autorizó. Así que con la mayor de las broncas no pudimos ver *Rimbaud* y en cambio vimos a varios Rambo que nos ofrecían otra temporada en el infierno de la prepotencia. No los senté en mis rodillas pero juro que los injurié. Hay testigos; si no, fijarse en el libro de quejas del San Martín. Tal vez no sea culpa de ellos, sino de su función. Que no es poética, precisamente.

(Me perdí un documental sobre los kurdos, una comedia; no volví a ver la olvidable *Viaje a la esperanza* ni el documental sobre los cien años de democracia suiza. Con la burocracia a la argentina tenía ya bastante en qué pensar.) ■

¡Cumplimos tres años y seguimos siendo una realidad!

Más de 40 canales de aire y cable difunden el único programa de video argentino realizado por profesionales.

VIDEO PRIVADO

Conducen: Norberto Sciscioli -
Coco Acevedo - Graciela Klix

Colaboran: Mario Cheretti y Eduardo Graillat

Los sábados de 12 a 13 hs. por LS1,
Radio Municipal (AM 710 MHz)
Los jueves a las 20 hs. por el canal 5 de MULTICANAL

ASOCIADOS en medios de comunicación
Ayacucho 467 - 6º oficina 4 - (1026) Bs. As.
Tel. 953-8501 - Fax: 372-5657

4 años en el aire...
con los pies en la tierra.

88.1 FM
de la calle

La FM de Bahía Blanca

Integrante de AMARC (Asociación Mundial de Radios Comunitarias)

TRANSCRIPCIONES Y PROCESAMIENTO DE TEXTOS

Word Perfect 5.1
Word 5.5

Monografías
Conferencias
Reportajes

Gustavo: 67-9948

Balance 93

El balance es un documento en el que las empresas ocupan a sus contadores al término de cada año fiscal. Allí se resume en cifras la actividad de la compañía. El Amante adoptó la costumbre de intentar dar cuenta en enero de lo que ocurrió en el año anterior. Pero, más que de un resumen se trata aquí de continuar, por otros medios, el trabajo de confundir a los lectores bombardeándolos con opiniones contradictorias. Imaginemos un balance de la compañía ACME en el que se leyera en la página 1: Ganancias según el doctor Cúndele: \$200.000.000 y en la página 2, Ganancias según la licenciada Gatúbela: \$12. De algo así se trata el balance de El Amante. Algunos lectores no pueden protestar porque sus opiniones están incluidas. Los otros sí.

Este año hemos preguntado por ahí qué opina la gente de El Amante. No se trata de hacernos propaganda (basta ver algunas respuestas) sino de la más absoluta curiosidad. A todos los que participaron, muchas gracias.

¿Qué hay de nuevo, viejo?

por Gustavo J. Castagna

Preparativos previos. Comentar las películas argentinas del año pasado obliga a reiterar frases, reflexiones, conceptos y augurios de un futuro mejor. Estuve tentado de tomar algunas decisiones insólitas y proponerle al lector lo siguiente: a) dejar la página en blanco, b) publicar dos fotos de *Gatica, el Mono* a modo de protesta, c) decirles que vuelvan a leer el balance del 92 (Nº 11) y el que agrupaba las películas del primer semestre del 93 (Nº 16) y d) explicarles a mis compañeros de redacción que, ahora sí, tiraba la toalla y que otro se encargara de escribir sobre las 13 (número fatídico si los hay) películas estrenadas. Sin embargo, es necesario un nuevo balance sobre el cine argentino y acá estamos.

Todavía nos asombramos cuando llaman por teléfono para pedir información y análisis sobre el viejo cine argentino y sobre las producciones de los últimos años (previo escondite en la cocina, ahí estamos después de unos minutos). Aún nos sorprendemos cuando se publican libros, textos y ensayos sobre nuestro cine (salvo alguna excepción, ningún integrante de la revista fue requerido para dar una mano). Quedamos perplejos cuando volvemos a descubrir, otra vez, que las notas y entrevistas a los directores están desbordadas por términos industriales y económicos (costos, hipotecas, coproducción, financiamientos) incorporados desde hace veinte años al cine argentino y que siempre rodean a la película pero permanecen ajenos con el paso del tiempo. También, nos seguimos asustando al ver que el cine, las películas, los directores y los actores, cada vez conviven con mayor comodidad junto a la farándula y las revistas descartables. Nos dormimos cuando volvemos a leer críticas favorables y balances auspiciosos. Nos quedamos sin respuesta cuando algún representante del cine desea vernos con la cara hinchada de moretones.

Sin embargo, deseamos que se hagan la mayor cantidad de películas y creemos que en nuestro país se seguirá filmando, más allá de las pérdidas económicas. Pero también queremos que los directores, entre otras cuestiones, bajen del pedestal e intenten, dentro de sus posibilidades, parecer un poco más modestos. Hacia ahí apuntan los comentarios de la revista. No a la convivencia con el autor de la película. Sí, al respeto mutuo. No al intercambio de ideas con quienes nos esperan en la

esquina para agarrarnos a trompadas. Sí, al apunte crítico necesario y nunca desde lo que gira en torno de la gestación y el posterior éxito o fracaso de cualquier película. Ahora bien, quien espere un par de páginas positivas puede pasar a la siguiente nota.

El Mono, por knock out. Con el transcurso de los meses se ensanchan las diferencias entre la película de Favio y las otras. Se agrandan por sus imágenes intensas y su capacidad de jugarse en cada plano sin temor a caer en el ridículo. Hasta se perdona la forma similar en que están filmadas las peleas y hasta resaltan sus imperfecciones frente a esa mezcla de cine de autor y gran espectáculo, visual y avasallante. *Gatica, el Mono* confirma varios conceptos: 1) Favio es un iluminado y es un tipo que ama el cine, una pasión difícil de encontrar entre sus colegas, 2) continúa descubriendo rostros que le pertenecen y se aferra a ellos sabiendo qué tiene entre sus manos. Nievas, el inolvidable Taicher y los demás están ahí, desarmados ante la cámara de Favio, 3) *Gatica, el Mono* revienta en mil pedazos las relaciones entre el artificio y la verosimilitud en el cine, 4) la película se escapa del revisionismo histórico, vuelve a él, se conjuga con una historia particular y termina alejándose de las limitaciones del *biopic* y 5) *Gatica, el Mono* marca un antes y un después dentro del pálido cine argentino.

Lita por puntos. *Un muro de silencio* no la fue a ver casi nadie, resultado lógico ante la falta de interés en revisar nuestra historia reciente. Dos ejes pautan el film de Stantic: la tesis y la falta de emoción. Las tres historias paralelas se presentan imbricadas y controladas desde el mismo guión. Ahí, tal vez, estén sus aciertos y también sus carencias: en la presentación, al mismo tiempo, de un tema doloroso y bastardeado y que no necesita de golpes de efectos y violencia exterior. Aprisionar el film de Stantic,

no olvidarlo y compararlo con las oportunistas películas filmadas desde el fin del Proceso Militar hasta hoy es nuestra obligación. Discutir su puesta y criticar la falta de potencia dramática del relato —no desde los gritos y la exageración, sí desde la comunicación inmediata al espectador— serían otros interrogantes. Si *Un muro de silencio* se hubiera estrenado hace diez años tampoco tendría demasiados interesados ante las alegorías y nefastas presencias de los



aprovechadores de siempre. Por eso, *Un muro de silencio* es una película mucho más necesaria hoy que una década atrás.

A la lona, en el primer round. El grupo de experimentados y nuevos directores que aparecieron durante 1993. La trayectoria de Olivera y Raúl De la Torre, escasísima en interés y hoy en total decadencia, aún respetaba ese término tan ambiguo del cine calificado como *oficio*. *El caso María Soledad* es otro de los ejemplos donde el tema a tratar es más importante que la película en sí misma y donde la discreción de Olivera para salvar a todos los personajes mueve a la risa y a la bronca. *Funes, un gran amor*, en cambio, es un desfile de caras conocidas haciendo su número con una historia imposible en la Argentina de principios de siglo. El premio al aburrimiento del año se lo lleva, por lejos, Gian María Volonté.

El general y la fiebre de Jorge Coscia pretendió sacarle el bronce a San Martín haciéndolo vomitar sangre cada cinco minutos. Ni el *Billiken* de Torre Nilsson (*El Santo de la Espada*) ni el *General* y sus momentos oníricos. Ni uno ni el otro. *Las boludas* de Víctor Dinenzon es otra película inexplicable ante el recuerdo de *Abierto de 18 a 24*. ¿Qué se puede agregar a la escena de las tres protagonistas mirando a cámara al final? *El camino de los sueños* de Javier Torre comprueba la regularidad del director luego de *Fiebre amarilla* y *Las tumbas*: otra mala película. Disertaciones en Necochea, búsqueda del pasado, estupenda iluminación de Marcelo Iacarinno, los infaltables desnudos de Sandra Ballesteros y el recuerdo de *La vuelta al nido*. ¿Qué hay detrás de *El camino de los sueños* más que una serie de capítulos sin conexión?

Sobre *Matar al abuelito*, la opera prima de César D'angiolillo, ya escribimos antes y cuesta volver sobre una película que, para pecar de generosos, la definimos como ridícula y pretenciosa. Con *El marido perfecto* de Beda Docampo Feijóo surge la indiferencia y el sinsentido de hacer un film donde la corrección del vestuario y la recreación de época son las únicas virtudes. Aun más, aparecen las preguntas cuando se la incluye con las películas argentinas del año: actores extranjeros, filmación en Praga, relato original de Dostoievski y hablada en inglés. Sopor, sopor y bancarse a Tim Roth muy creído de sí mismo con su displicencia y autoestima fueron algunos de los síntomas posteriores. Un cruce de las características de los films de Docampo Feijóo y De la Torre tuvo *La peste* de Luis Puenzo, más reconocida por el peso internacional de su gestor y la herejía previa de adaptar a Camus. En oposición a las otras dos, el reparto foráneo soportó una puesta disuelta en las limitadas apetencias estilísticas de Puenzo. *La peste* pasó inadvertida a pesar del bombardeo publicitario, el dinero invertido y los innumerables premios recibidos por el director en su pasado reciente.

Intervalo entre round y round. *Tango feroz*.

Muchísimo se escribió de la película de Piñeyro y pocos aportaron sobre el inesperado fenómeno comercial de *Tango feroz*. Mucho menos se arriesgó y comentó en

profundidad el film. *Tango feroz* es el peligroso mensaje conservador a digerir durante unos meses para después hacerlo a un lado. Es la síntesis creativa de los mejores exponentes de la publicidad invadiendo el lenguaje específico del cine, la invitación al tarareo de canciones que se entienden perfectamente y el posterior consumo propiciado por el merchandising. Es la integración de la fauna pseudo-rockera a las imágenes juveniles de un programa de televisión con magnífico sonido y bellísima fotografía. Es la abarcadora directiva que nos dice que el amor está por encima de todas las cosas, más allá del cine, cerca de la televisión y la visión complaciente de un mito. Luca Prodan, Miguel Abuelo y Federico Moura, mientras tanto, descansan intranquilos.

Fallo dividido. Pérdida por puntos. Bemberg y Lecchi.

Hay algo indiscutible en la sexta película de la Bemberg: la liviandad de su historia. Sin cargar las tintas, narrando un cuento en imágenes sin demasiadas pretensiones, sin juzgar como hiciera en los films anteriores. Hay otras cosas criticables en *De eso no se habla*: la incapacidad para jugarse con el *amour fou* entre Marcello Mastroianni y la enana, la dificultad en insertar toques grotescos, la falta de confianza del guión que necesita de una grosera voz en off, la decisión estética de su realizadora para que la película no traspase los límites del refinamiento, la pulcritud y el buen gusto. Un Mastroianni siempre igual a sí mismo pero gozoso en su segura abulia compuso un personaje que, por momentos, sostuvo una historia sin demasiadas sorpresas.

Perdido por perdido fue otra opera prima del 93 y quedó en el intento de retomar la línea del género policial en el cine argentino. Alberto Lecchi confió en los personajes de su película pero no en los códigos genéricos para una historia necesitada de más de un resumen verbal en el mismo desarrollo del relato. A Lecchi se lo notó seguro en algunas escenas, especialmente cuando la presencia de la ciudad actúa como constante temática. Sin embargo, dicha elección quedó en la periferia del género y no escarbó en las motivaciones de los personajes, tal como lo hiciera José A. Martínez Suárez en *Noches sin lunas ni soles*, acaso el último ejemplo válido del policial en nuestro cine. Asistente de varios directores y en particular de Adolfo Aristarain, los objetivos de Lecchi quedan salvados por la decencia de la propuesta, más allá de la cotidianidad de caras famosas de la televisión quienes, a pesar de sus diluidos trabajos, fueron el referente propicio para la mayoría del público. Un caso aparte resultó Enrique Pinti, alejado de la escasa marcación que sufriera en anteriores intervenciones.

Así estamos. Pasó el cine argentino 1993. 13 películas nada más. Al terminar la nota del primer balance pedíamos buenas películas. Ahora, solamente rogamos películas visibles para que el hecho de escribir sobre cine argentino no se transforme en una carga y, por lo menos, deje escapar alguna que otra satisfacción. Sonó la campana, hasta el año que viene. ■

**Carrera de
Dirección de Cine**

**INSCRIBITE YA!
Vacantes limitadas.**

Cursos de Video - Efectos Especiales - Animación Computada - Edición

El CIEVYC ya abrió la Inscripción 1994

Cochabamba 868 Tel.: 26-1170/304-1297 Cap. Fed.

CIEVYC • CIEVYC • CIEVYC

Steadycam

Cursos intensivos de operación
por César Lapidus

Grupos reducidos

Equipos profesionales 16 mm - U-Matic

CIEVYC



Cochabamba 868 Informes: 304-1297 / 26-1170

El año del coño

por Guillermo Ravaschino

Si hubiera que escoger un vocablo para resumir el panorama del cine español del 93, la elección no se haría esperar: coño. Coñazo, qué va, para una sucesión tenebrosa, lindante con la ficción, que sería para llorar si no fuera porque da risa. Empecemos por el final: Almodóvar, con sus *Tacones*, y acaso Trueba, con *Belle époque*, pueden considerarse al margen del equipo "cine español". Son personajes individuales, como pudieron serlo Berlanga o Buñuel (límite la comparación a este punto), que escarban cada cual por su propio lado. ¿Quién se atrevería a firmar que el Maestro fue un "exponente del cine español" de ninguna época?

Gloria del coño. Ahora sigamos por el principio: la inauguración, a comienzos de mayo y con mucha pompa, del cine Gloria, dedicado exclusivamente a exhibir los productos de la península, convocó a una nutrida delegación de figurones hispánicos (desde Trueba y Fernando Rey hasta Alfredo Landa, pasando por Sacristán y Rosa de lejos, más algún funcionario pelado y sobrio), que compartieron los salones del Claridge y de un hotel de la Avenida de Mayo con Chiquita Legrand, Palito y muchas otras celebridades de las de acá. Entre la proverbial simpatía galaica y las exquisitas copas del champaña auspiciante, la conferencia de prensa inicial traslució la pasmosa desorientación que cultiva toda esta gente respecto de eso que ha dado en llamarse cine. Como que la parte del león del debate se la llevó una acalorada disputa sobre la actividad teatral entre Leo Vaness (juro que el tipo existe) y los disertantes. Alfredo Landa, tanto más cómico en la vida que en la pantalla, sintetizó cabalmente ante el que suscribe el espíritu que regiría a la sala Gloria, a la presencia de aquella delegación surrealista y a todo el cine español reciente. Preguntado que se le hubo si hallaba elementos comunes entre el cine ibérico y el argentino, respondió: —Pues sí, hay muchísimas cosas, seguro que sí. —¿Cuáles destacaría usted? —¡Hombre, no sé... pues habrá que encontrarlas!

Un relevamiento fugaz sobre el bloque, el paquete, el bodoque de films españoles que puso el Gloria arroja unos rasgos tan tétricos como fácilmente generalizables. Veamos pues.

Pesetas devaluadas. El 93 marcó el retorno de un puñado de dinosaurios que hicieron punta en el cine español pretérito. Gonzalo Suárez, matizador del adocenado cine franquista en los primeros 70, trajo *La reina anónima*, una estudiantina naïve que destacó, más que nada, la increíble semejanza entre Marisa Paredes y Eusebio Poncela, empezando por la perita-culo y siguiendo por lo demás (¿se vino *La mosca III*?). El otrora transgresor Vicente Aranda (puntal de la Escuela de Barcelona) vino con *El amante bilingüe*, un interminable *continuum* de amagues y efectos que se resuelve en unos aforismos que bien podría haber redactado por menos plata José Narosky. Eso sí, Ornella Muti, de rechupete. De Jaime de Armiñán, el de *El nido*, vimos *Stico* (un "estreno" que data del 84), parábola de vaya

a saber qué hostias —pero de algo será, ya que arranca cuando el anciano Fernán Gómez se entrega en calidad de esclavo formal a un respetable padre de familia—.

Por el lado de los intérpretes la cosa no anduvo mejor. La degradación más flagrante fue la de Eusebio Poncela, entregado sin variación a garmazianos amaneramientos, maquillado de blanco teta y frotando las manos con desbocada malicia desde unos inverosímiles banqueros pérfidos, policías ruines y malandrines de diversa índole. La Maura confirmó que, mal que le pese a Tanguito, ella se compra y se vende a todo mamotreto que le presente una oferta aceptable (visionario Almodóvar, que se desprendió a tiempo de la mujer). Para recordar, apenas la boca de la Verdú, pero eso no tiene nada que ver con el cine.

Thrillers de Paco. Una tendencia que pisó fuerte fue la de reeditar los oropeles del policial norteamericano, especialmente el de antaño, haciéndolo hablar español. Eso dio origen a una andanada de thrillers de pacotilla (*El beso del sueño*, *El laberinto griego*, *Todo por la pasta* y etc.), que siempre acertaron en revivir algún ingrediente aislado del policial yanqui (por ejemplo, el perramus del detective) y la pifiaron grueso con todos los demás. Atención: si Ud. no entiende ni jota lo que se habla en pantalla, no hay subtítulos a la vista y se ve a un tipo blancuzco que se parece a Marisa Paredes, está Ud. en el cine Gloria ante un policial español. Salga de inmediato.

Claves coñas. Aquí van otras generales para identificar al producto galaico medio (thriller o no) de los últimos tiempos. *Putas alegremente asumidas:* adiós a las llorosas mártires cursis del oficio ancestral. Estas lo llevan con toda holgura, sueltas de cuerpo, con vocación (Maura en *Chatarra*, Verdú en *El beso...*). *Borrachos-barril sin fondo:* pueden beber y beber. Lo curioso es que al oler el corcho ya están "hermano querido" de aquí para allá, y tras el tubo decimosexto siguen igual, sin perder la vertical ni por carambola (Mario Gas en *Chatarra*, Juan Diego en varias). *Coqueros-nariz sin bajón:* tan alegres como las putas, no menos estables que el grupo anterior. Y a veces toman y toman y a veces no. *Gacetillas superstar:* papel de primera línea —cuando no fino cartón—, fotos a cuatro colores, troquelados, etc., para vender a los periodistas las películas en cuestión. Cada edición de las papeletas se habrá llevado un monto equiparable al de un film argentino estándar (acá, por lo menos, sólo se suele malgastar en soporte filmico).

La sala Gloria, en promedio, no ha podido superar la convocatoria de una docena de espectadores por proyección. Si esto sigue como hasta hoy, el horizonte próximo es la clausura. Entonces, seguramente, los predicadores se apropiarán del espacio físico para abrir otra sucursal del Señor. O más grave: alguien adquirirá la sala para promocionar exclusivamente películas italianas, y habremos zafado de un trance malo para ingresar en un cataclismo mayor (¿invitarán con *grappa* en la inauguración?). ■

Sautet, Emmanuelle, Auteuil y los otros

por Gustavo J. Castagna

Acteurs: Se sabe que un actor norteamericano en pose de estrella puede arruinar una película o, en todo caso, cualquier película puede estar a su servicio. Esto también pasa con los franceses. Depardieu (3 films), Deneuve (3), Noiret (2), Daniel Auteuil (2), Sandrine Bonnaire (2), sumada su intervención en *La peste*, y Michel Blanc, Jean Pierre Marielle, Jean Rochefort y Beatrice Dalle estuvieron presentes durante el año. Tal vez sean los rostros más conocidos desde hace tiempo y los únicos vendibles para la distribución. Es probable. Sin embargo, padecer *Uranus* obliga a soportar monólogos de la época de la *comédie française*. Noiret recitando ante la ventana, Michel Blanc con un bebé en brazos y Depardieu en su estirada agonía traducen larguísima parlamentos de Marcel Aymé. A esta altura, Catherine Deneuve trabaja en cualquier cosa mientras Buñuel se revuelca impaciente en la tumba. Pasea por la pobreza asiática de *Indochina* con vestidos de fiesta y pone cara de conflictuada en las rutas de *Una noche de sorpresas*. Noiret y Lambert sostuvieron *Max y Jeremie*. En especial, el segundo, metido en el personaje amigo de un Noiret que cuando no come y duerme bordea la repetición de tics y que ya resulta molesto por su aire de suficiencia. Auteuil y Rochefort compusieron excelentes papeles pero no habría que olvidar la distinción secundaria de André Dussollier en *Un corazón en invierno*. El caso Depardieu es más grave. Su inagotable trajín lleva al hartazgo. Da la impresión de que cada película se rinde a su pomposa anatomía. Parece que en su último experimento Godard lo puso en su lugar. Merecido. Depardieu con sus reiteradas actuaciones (¿cuántas fueron en los últimos diez años?) está dejando de ser un gordo simpático para transformarse en un gordo pesado. Perdón, Flavia.

Ego: La opera prima y póstuma de Cyril Collard está contada a partir de la cercanía de la muerte y por la puesta de telenovela en las relaciones de los personajes. *Noches salvajes* inquieta por sus propósitos temáticos y aligera el drama del mismo Collard al utilizar un humor muy negro, casi terminal. La desprolijidad de la cámara somete la historia a un registro documental. Los últimos quince minutos de película ofrecen un testamento en primera persona en boca del autor que jamás cede paso a la ambigüedad. Tomarla o dejarla, ahí está la cuestión.

Helicóptero: Maroun Bagdadi nunca vio un film policial norteamericano. Tampoco una serie de televisión. *La fuerza del amor* con Beatrice Dalle (labios carnosos) está mal filmada y mal montada. La escena de la escapatoria de la cárcel no tiene el menor suspenso. Llamen a Melville.

Hermanos: Téchiné salió del freezer en *Mi estación preferida* y contó una historia que golpea fuerte. Hasta emociona, extraño en este director acostumbrado a ciertos

jueguitos intelectuales. Valió la pena.

Oscar: Dos horas y media dura *Indochina*, digno producto Oscar de Régis Wargnier. El año pasado fue *El amante* (no confundir). La *qualité* en su máxima potencia. Apuesto a que este año los franceses volverán a explorar tierras extrañas con modelos Christian Dior. Aguanté una hora en video y me puse a ver *Más corazón que odio* de John Ford.

Panza: La de Depardieu en *Mi papá es un héroe*. ¿Cuál otra si no la de él?

Sautet: *Un corazón en invierno*, tal vez lo mejor del año si no fuera por el mono de Favio. La esperada vuelta del clasicismo de Sautet en una historia intensa que me dejó petrificado tres veces en la butaca del cine. Como Truffaut, Melville y Renoir, Claude Sautet pertenece al grupo de los grandes narradores. Sin efectismos, sin que se note la cámara, apuntando al corazón. El descubrimiento del año: Emmanuelle Béart, una belleza que ya no existe. Una mirada suya vale más que veinticinco desnudos de Madonna y Sharon Stone juntas. Cualquier duda, pregúntenles a Dussollier y Auteuil, este último beneficiado esposo en la llamada vida real.

Shampoo: *El marido de la peluquera* y Patrice Leconte. Una película bastante similar por sus tonos oscuros a *La noche es mi enemiga* del mismo director. La peluquería y tres o cuatro personajes, una arriesgada elección temporal y espacial que Leconte desvirtúa con relatos ingenuos y explicativos. La historia está bien, Rochefort está brillante y ciertos climas eróticos están logrados. Pero en la peluquería de Leconte no se huele el shampoo: se percibe un barato aire a diván con las apariciones de Rochefort pibe. Un mecanismo perfecto más que una buena película. A Leconte le falta sudar un poco.

Sesentas: Volvió Agnès Varda en *Sin techo ni ley* en copia de video, con ocho años de atraso y con Sandrine Bonnaire con el pelo sucio desde el día de su nacimiento. La directora de la *nouvelle vague* propone una narración circular en torno de la marginal Sandrine. Esa sensación de volver al mismo lugar (que no lo consigue *Una noche de sorpresas*) importa más que los afeitados relatos a cámara. Sin juzgar, sin analizar, sin tomar determinaciones, Agnès Varda documenta una tragedia. Lo mejor de *Sin techo ni ley* está en su actitud de despojamiento. Lo peor, tal vez, se encuentre en la forma de registrar ese vacío.

Uranus: El plato fuerte entre las once. Veladas de gala del teatro francés. Cada uno con su letra. Cada uno con su número. Una película de derecha que se acerca a las ideas de Le Pen y Goebbels y que parece producida por los colaboracionistas sobrevivientes. Otro Berri se viene: *Germinal*, postulada para el Oscar de este año. Adivinen quién es el actor principal. ■

El cine como álbum (un balance algo disidente)

por Alejandro Ricagno

para Laura y Martín

Preguntas después del brindis. Y se acabó el año y uno trata de mirar hacia atrás sin ira, y sin nostalgia.

¿Cuántas horas de vida se pasó uno en el medio de esas sombras? ¿Cuánto de todo aquello fue motivo de discusiones, de asombros, de alegrías, de compañía? ¿Y cuánto de todo aquello, silenciosa y casi subrepticamente, ahora forma parte de la memoria personal?

Una teoría del cine. Estábamos en casa. Hojeábamos una suerte de carta homenaje que me había enviado una amiga. La carta se titulaba *Storie de ragazzi e ragazze* y era un álbum familiar “fabricado” con fotos antiguas. Entonces, mi amigo me miró y dijo: “Así debería ser el cine. Una sucesión de fotos que se movieran en un inmenso y a la vez desconocido álbum familiar. No debería haber otro sonido, otro comentario que las historias que sumamos a esas personas”.

Me di cuenta de que allí había una teoría del cine. O algo más: el deseo de sumar una vivencia personal a una genealogía infinita. Lo que todo realizador quiere para sus sueños entregados al público. El cine como álbum de familia. ¿Y por qué no la crítica como la voluntad de agregarnos desde adentro? Alguna vez volveré sobre esto. Ahora abro el álbum al azar, más allá de las listas y de las diez mejores (para mí hay más de diez, no es cuestión de generosidad, sino de afecto).

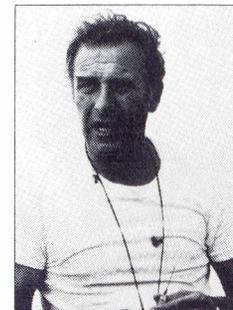
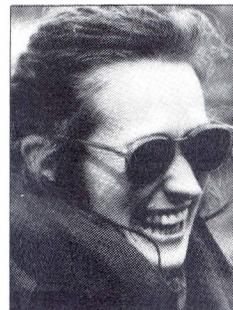
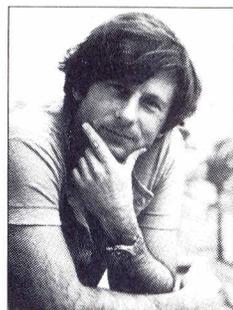
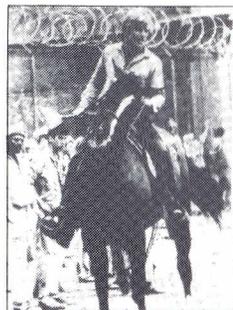
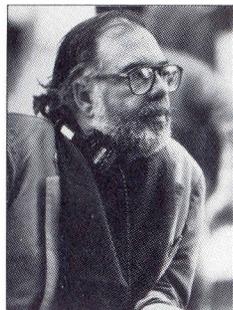
Sueños completos, imágenes sueltas. Hago la lista, no puedo ir en orden, considero búsquedas, estilos, géneros y temas. Sin duda para mí en primer lugar debe ir la de Van Sant. Fotos de los cielos de Idaho, sueños que alimentan desamparados. River Phoenix cae al suelo y yo me pregunto sobre las diferencias entre realidad y ficción. Las frágiles fronteras. Pero ya escribí, el año pasado. La desolación es la misma. Paso la página y me encuentro con Sandrine Bonnaire, *sin techo ni ley*, huyendo de la cámara intrusa de la Varda, como una pariente francesa de los chicos de Idaho. Ninguno de estos chicos nos responde; sólo podemos acompañarlos en su deambular.

Grupos de familia. La de Norman Maclean, la de Robert Redford, *Nada es para siempre*, mi película personal del año. ¿Cuántas veces la vi? ¿A cuántos amigos llevé a verla y emocionarse conmigo? Porque ahí está uno de los tipos de relato que más me conmueven. Por la serenidad, por la aparente simpleza que esconde un profundo conocimiento de todo un momento de la cultura americana, y allí navegan y pescan en ese río el viejo Whitman, las enseñanzas de Thoreau y la vida en los bosques, el poeta Frost, que dijo que nada dorado puede permanecer. ¿Y entonces cómo permanecen esos dos hermanos en mi

memoria? ¿Cómo ingresaron al rincón de lo atesorable? Igual que la familia de Billy Crystal con su cómico de salón y sus bromas pesadas y su necesidad de un público que aplaudiera como aquel del salón de la infancia. Quien no fue el payaso de las reuniones, quien no estuvo frente a un escenario no sabe cuán exacto es lo que transmite Crystal en este debut deslumbrante. Familias en el cine que nos devuelven lo mejor y lo peor de las nuestras. Cambio todos los parques jurásicos por la escena de despedida de la madre de Crystal y él haciendo el más hermoso monólogo que se le puede ofrecer a un ser querido.

Paso la página y aparece la Deneuve. Es como esas parientes lejanas y misteriosas en las que uno intuye que algo bastante perturbador le está pasando en silencio. La espía en *Mi estación preferida*. Otra vez dos hermanos, pero el incesto se toca, se huele. Y el rostro de Daniel Auteuil lo confirma. Téchiné, cuando no, y esos amores torturados bajo una superficie tersa. Salteo imágenes. *Drácula*, compañero desde la infancia con el amigo Coppola, directamente me supera. Es tan excesiva que me deja frío. Pero no puedo olvidar a Gary Oldman diciéndole a Winona: “He atravesado océanos de tiempo para encontrarte”. Un punch. Pero para golpes y excesos me quedo con el torrente del mono faviano: *Gatica*.

Los disidentes. Del álbum de la revista. No del mío. Ante todo Cyril Collard, que no fue muy bien tratado. Sus *Noches salvajes* me hacen acordar a Dylan Thomas: “No entres dócilmente en esa noche quieta. / Rabia, rabia contra la agonía de la luz”. Ni sobre el sida, ni sobre la muerte. Una película voraz. Cyril siempre allí, frente a la cámara, como si salir del film fuera salir de la vida. Una película que quema sus cuartuchos abiertamente, y lanzada como grito de afirmación, de amor, de vida, aun en su poética terminal. Y Hal Hartley también salta con sus muñecos en mi lista de instantáneas. Confío en él y su verdad increíble, el aire de *auteur* con sus criaturas tan modernas, tan necesitadas de atención como las clásicas. ¿Tontas? Tan sólo atrapadas en un sistema de intercambios bastante parecido al que todos los días sufrimos en todas partes. Ah, y Adrienne Shelly, el rostro más extraño del cine americano de las últimas décadas. Otras chicas y Jane Campion a la cabeza. Ya sé, *La lección de piano* está bastante lejos de las gorditas inolvidables de *Un ángel en mi mesa*, pero ¿cómo olvidar el aire a pájaro derrumbado de Holly Hunter después de la amputación? ¿Y aquellas manos de bestia enamorada de Harvey Keitel sobre el agujero en la media de la pianista muda? ¿Y el barro, la humedad, el olor? El concierto no fue perfecto pero algunas teclas siguen sonando en mi cabeza. Cierro el álbum incompleto... La cinefilia como un modo de la amistad. ■



De izquierda a derecha: Francis Ford Coppola, Robert Redford, Roman Polanski, Lita Stantic, Jane Campion, Alan J. Pakula, Sidney Pollack. Abajo: Claude Sautet y Federico Fellini

Informe especial: 75 directores en el 93

Esta nota al revés (por el sentido de las páginas y porque contradice más de una opinión en boga) juzga brevemente el estado de la carrera de 75 directores a partir de sus estrenos de cine en 1993.



Woody Allen (Allen Stewart Konisberg) 1° de diciembre de 1935 Brooklyn, Nueva York, EE.UU.	<i>Maridos y esposas</i> (Husbands and Wives), 1992 <i>Un misterioso asesinato en Manhattan</i> (Manhattan Murder Mystery), 1993	<i>La otra mujer</i> , 1988 <i>Historias de Nueva York</i> (un episodio), 1989 <i>Crímenes y pecados</i> , 1989 <i>Alice</i> , 1990 <i>Sombras y niebla</i> , 1991	El 93 se vino con dos Woody Allen parecidos y contrapuestos al mismo tiempo. Las dos películas se parecen en la puesta libre y nerviosa que, según Woody, hace tan felices a los actores (¿por qué no pensará un poco en los pobres espectadores?). En lo que difieren totalmente es en el clima: la primera, <i>Maridos y esposas</i> , es cínica, fría y pesimista, mientras que <i>Un misterioso asesinato...</i> es divertida, inteligente y cariñosa. Parece que por ahora piensa dejar de lado la técnica histórica que utilizó en estas dos películas ya que no se adapta al estilo del film que empezó a rodar este otoño, un film de época que transcurre en el Nueva York de los años 20. Film de época... ¿Woody Allen haciendo un film de época? Los escalofríos comienzan. Bueno, un poco de confianza en el hombrecito y el ferviente deseo de que no mute como Martin Scorsese en <i>La edad de la inocencia</i> : que por favor siga siendo Woody Allen. (FF)
Alfonso Arau Méjico	<i>Como agua para chocolate</i> , 1992		La mayoría de los éxitos y fracasos en cine no pueden explicarse; mucho menos <i>Como agua para chocolate</i> del yuppie mejicano Alfonso Arau, excelente hombre de marketing y pobrísimo director. La confusión es total: el realismo mágico mezclado con el terror en medio de abundantes tules, fotografía <i>fou</i> , erotismo para onanistas, diálogos inentendibles y apuntes groseros sobre Villa y Zapata. Eso sí, todo presentado en un paquetito con un moñito rojo. Arau tiene un antecedente actoral en <i>La pandilla salvaje</i> y dicen por ahí que, en algún lugar, el Indio Fernández —su jefe en la película de Peckinpah— levita borracho de tristeza ante semejante liviandad perpetrada en celuloide. (GJC)
Héctor Babenco 7 de febrero de 1946 Buenos Aires, Argentina	<i>Jugando en los campos del Señor</i> (At Play in the Fields of the Lord), 1991	<i>El rey de la noche</i> , 1974 <i>Lucio Flavio</i> , 1978 <i>Pixote</i> , 1981 <i>El beso de la mujer araña</i> , 1985 <i>El amor es un eterno vagabundo</i> , 1987	Babenco se pasa meses en el Amazonas filmando esta película con los indios para decirle al mundo que no hay que molestar a los indios. Tres horas son demasiadas para casi cualquier película; sin embargo, ésta le gustó a más gente de lo que yo suponía. Tiene la virtud enorme de hacer una concesión al mercado y mostrar a Daryl Hannah en pelotas sin ninguna necesidad. Viva el mercado. La fijación en temas políticamente correctos hace que la próxima película de Babenco se pueda llamar <i>Ballenas en las favelas</i> . (GN)
John Badham 25 de agosto de 1939 Luton, Inglaterra	<i>Asesina</i> (Point of No Return), 1993	<i>American Flyers</i> , 1985 <i>Corto circuito</i> , 1986 <i>Dos policías al acecho</i> , 1987 <i>Dos pájaros a tiro</i> , 1990 <i>Duro de aguantar</i> , 1991	La despersonalización final de un director con chispazos interesantes —especialmente <i>Dos policías al acecho</i> —: traducir para un público supuestamente estúpido una buena película francesa. Que los yanquis aprendan a leer los subtítulos y se dejen de arruinar películas. (GN)
María Luisa Bemberg 14 de abril de 1940 Buenos Aires, Argentina	<i>De eso no se habla</i> , 1993	<i>Momentos</i> , 1981 <i>Señora de Nadie</i> , 1982 <i>Camila</i> , 1984 <i>Miss Mary</i> , 1986 <i>Yo, la peor de todas</i> , 1990	Aunque por sus antecedentes parecía imposible, la Bemberg, por primera vez, se le atreve al humor. Se le atreve hasta ahí nomás y la muy descabellada historia de <i>amour fou</i> entre Mastroianni y la enana no encuentra en su realización la locura que la historia requería, aunque sí personajes increíbles y simpáticos, melancólicos y graciosos. Es imposible determinar hacia dónde se dirigirán sus pasos de aquí en más. Si éste fue un descanso de sus obsesiones temáticas de señoras impecables o si se aventurará por caminos más zafados, menos vistosos y acaso más jugados. Juéguese María Luisa; pero no se enoje si algunos preferimos a Marco Ferreri, aun con su salvaje misoginia. Un brindis y salud. (AR)
Claude Berri 1° de julio de 1934 París, Francia	<i>Uranus</i> , 1990	<i>Le maître d'école</i> , 1981 <i>Tchao Pantin</i> , 1983 <i>Jean de Florette</i> , 1987 <i>Manón del manantial</i> , 1987 <i>Germinal</i> , 1993	Productor y director, Berri es una presencia importante del cine francés. Invisibles films de los 60 y 70 precedieron al naturalismo bucólico vía Pagnol del díptico <i>Jean de Florette</i> y <i>Manón del manantial</i> . Nada indicaba que abandonaría la campiña para encasillarse en el teatro filmado de <i>Uranus</i> con la complacencia de un séquito de actores inaguantables por su desmedida egolatría. Más allá de la elección estética, <i>Uranus</i> también es una película peligrosa por su silencio frente al colaboracionismo francés durante la invasión nazi. (GJC)
Kenneth Branagh 10 de diciembre de 1960 Belfast, Irlanda del Norte	<i>Los amigos de Peter</i> (Peter's Friends), 1992	<i>Henry V</i> , 1989 <i>Volver a morir</i> , 1991 <i>Mucho ruido y pocas nueces</i> , 1993 <i>Mary Shelley's Frankenstein</i> , 1994	Reunión de un grupo pequeño de personajes en un espacio cerrado, <i>Los amigos de Peter</i> hubiera representado, para alguien con inquietudes cinematográficas, un desafío a vencer. Pero Kenneth Branagh no es precisamente el Hitchcock de <i>Festín diabólico</i> o el Claude Miller de <i>Ciudadano bajo vigilancia</i> , para poner un par de ejemplos al voleo. Hombre de teatro sin complejos, para Branagh el espacio cinematográfico se construye como una sucesión de escenas al servicio de actores que deben "sacarlo todo afuera", como si el cine fuera una prolongación de los estudios de Charcot. Del "despliegue de masas" de <i>Henry V</i> al "despliegue de emociones" de <i>Los amigos de Peter</i> , lo que hay es el pasaje de una histeria militar a una histeria de cámara. <i>Los amigos de Peter</i> es el campo de batalla en el que un grupo de actores de teatro combate entre sí para ver quién tiene la histeria más grande. Es lógico que en un contexto así se destaque Emma Thompson. Al momento del cierre aún no habíamos visto <i>Mucho ruido y pocas nueces</i> , un título-emblema. (HB)
Jane Campion 1955 Wellington, Nueva Zelanda	<i>Un ángel en mi mesa</i> (An Angel at my Table), 1990 <i>La lección de piano</i> (The Piano), 1993	<i>Two Friends</i> (TV), 1986 <i>Sweetie</i> , 1988	Amor y decepción. Esto resume mi relación con Jane Campion. <i>Un ángel en mi mesa</i> es una de las películas más conmovedoras y hermosas que vi en mi vida. <i>La lección de piano</i> , una de las más pretensiosas. Ahora Campion, luego de ganar en Cannes —compartiendo el premio con otra película, no casualmente también sumamente pretensiosa, <i>Adiós, mi concubina</i> de Chen Kaige—, tiene todas las puertas abiertas para filmar lo que desee. Habrá que ver cómo continúa esta historia. Yo, por ahora, sigo manteniendo la esperanza. (FF)
Francis Ford Coppola 7 de abril de 1939 Detroit, Michigan, EE.UU.	<i>Drácula</i> (Bram Stoker's Dracula), 1992	<i>Peggy Sue, su pasado le espera</i> , 1986 <i>Jardines de piedra</i> , 1987 <i>Tucker</i> , 1988 <i>Historias de Nueva York</i> (un episodio), 1989 <i>El padrino III</i> , 1990	Una avalancha de imágenes sin descansos, un film sin pausas, un relato que nos cuenta la historia del mito vampírico, una invasión a los sentidos. Coppola, el omnipotente, no anda con chiquitas: su <i>Drácula</i> le pertenece y no se parece a ningún otro. La tecnología al servicio de la narración, el montaje como impacto visual pero nunca gratuito, el romanticismo exasperado de Winona Ryder y Sally Frost, el trabajo camaleónico de Oldman, la sangre como elemento necesario para la puesta, el humor de Hopkins, los clisés reciclados y reinvertidos para que reconozcamos un cine de autor. Con <i>Golpe al corazón</i> se cerraba la historia del musical. En <i>Drácula</i> terminan casi cien años del fantástico. Si algo faltaba, <i>Drácula</i> es el examen aprobado para que Coppola tome asiento junto a los grandes directores clásicos del cine. (GJC)

Billy Crystal 14 de marzo de 1948 Long Beach, Nueva York, EE.UU.	<i>El cómico de la familia</i> (Mr. Saturday Night), 1993		¿Billy Crystal? ¿El mismo que preside la ceremonia de entrega de los Oscars? ¿El que actuó en <i>Cuando Harry conoció a Sally</i> ? Si, el mismo. ¿Cómo ese tipo puede hacer algo que se parezca al arte?, gritan los prejuiciosos. ¿Cómo puede ser la tapa de <i>El Amante</i> ? Billy Crystal no sólo fue uno de los más grandes <i>stand up comedians</i> de Nueva York, sino que también fue actor, guionista y productor de muchas películas como <i>Tira a mamá del tren</i> , <i>La princesa prometida</i> , <i>Mis memorias</i> , <i>Amigos</i> , <i>siempre amigos</i> . Para los que se la perdieron: <i>El cómico de la familia</i> fue una de las mejores películas del año y, además, fue la gran sorpresa del 93. El film tiene un humor que mezcla cosas de Woody Allen y de Jerry Lewis. Una película autobiográfica (o, mejor dicho, que bien podría serlo), muy difícil, muy agria, muy conmovedora y con un guión extremadamente inteligente. Un último comentario: los <i>one liners</i> de <i>El cómico de la familia</i> compiten con los mejores de Woody Allen, lo que no es poco. (FF)
Andrew Davis Chicago, Illinois, EE.UU.	<i>El fugitivo</i> (The Fugitive), 1993	<i>El terror final</i> , 1981 <i>Código de silencio</i> , 1985 <i>Nico</i> , 1988 <i>Entrega mortal</i> , 1989 <i>Alerta máxima</i> , 1992	Si se toman en cuenta los antecedentes de Andrew Davis —películas con Chuck Norris y Steven Segal— da la impresión de que al director contratado lo llamaron dos días antes de comenzar la filmación y le dieron un guión vigilado desde la producción más la aceptación de las sugerencias de Harrison Ford. Sorpresa. <i>El fugitivo</i> será de cualquiera pero es un entretenimiento puro que no necesita del recuerdo de la serie. Impacta por la solidez de su historia, un par de escenas espectaculares, sus estupendas actuaciones principales y la búsqueda de un referente clásico —Hitchcock— sin necesidad de citarlo en las imágenes. Ahora bien, ¿quién la dirigió? (GJC)
Danny De Vito 17 de noviembre de 1944 Asbury Park, New Jersey, EE.UU.	<i>Hoffa</i> , 1992	<i>The Ratings Game</i> (TV), 1984 <i>Tira a mamá del tren</i> , 1987 <i>Cuentos asombrosos</i> (un capítulo), 1987 <i>La guerra de los Roses</i> , 1989	Primero un Hitchcock en solfa (<i>Tira a mamá del tren</i>) y más tarde una película bélica encubierta por la comedia negra (<i>La guerra de los Roses</i>) insinuaban a un pequeño gran director. En <i>Hoffa</i> De Vito no ganó la batalla del biopic convencional, una correcta ilustración —sólo eso— del sindicalista norteamericano más conocido del siglo. Años atrás, Norman Jewison se había jugado más en <i>F.I.S. T.</i> , la misma historia narrada con distinta intensidad, especialmente en las escenas grupales. Nicholson vuelve a caricaturizarse como Hoffa y De Vito —su fiel compañero de lucha— más que nunca reduce su estatura de realizador. (GJC)
Víctor Dinenzon Buenos Aires, Argentina	<i>Las boludas</i> , 1993	<i>Abierto de 18 a 24</i> , 1987 <i>Fútbol argentino</i> , 1990	¡Por favor! Inmediatamente pidamos algunas escenas de <i>Abierto de 18 a 24</i> , un par de chistes y mohínes de Jorge Luz, unos momentos de soledad de los personajes, un instante de los bailes en la academia. ¡Por favor! Aunque sea, que pasen un par de goles de <i>Fútbol argentino</i> , que vuelvan el gracioso relator y las tribunas llenas. ¡Por favor! Hagamos lo imposible para olvidar <i>Las boludas</i> , una pesadilla con desfile de modelos en Recoleta, subtextos literarios, desnudos publicitarios, puesta <i>kitsch</i> gratuita y mensajes erróneamente feministas. ¡Por favor! Intentemos que Gerardo Romano siga ratoneando mujeres en el teatro. ¡¡¡Por favor!!! (GJC)
Bill Duke EE.UU.	<i>Policía criminal</i> (Deep Cover), 1992 <i>Nunca es tarde para amar</i> (Cemetery Club), 1993	<i>The Killing Floor</i> (TV), 1984 <i>Johnny Mae Gibson: FBI</i> (TV), 1986 <i>Furia en Harlem</i> , 1991 <i>Cambio de Hábito 2</i> , 1993	Desconcertante Duke. De la furia harlemiana que nos llegó el año pasado donde el policial a lo Himes se encontraba con el comic, a otro policial duro, apocalíptico, sin un solo milímetro de humor entre polis-narcos de Los Angeles, para finalmente aterrizar en un cementerio judío del lado Este. Su nomadismo desorienta; si bien en sus dos policiales se puede ver un cierto estilo vigoroso, su edulcorada fábula de viudas judías buscando consuelo parece haber sido dirigida por otro. La distancia que media entre <i>Furia en Harlem</i> y <i>Policía criminal</i> es la de la variación para acercarse a un género; la que media entre <i>Policía criminal</i> y <i>Nunca es tarde...</i> es tan enorme como geográfica. Imposible hacer predicciones sobre sus siguientes pasos. Sobre todo cuando tropiece con Whoopi Goldberg en <i>Cambio de hábito 2</i> . ¿Y tal vez con la Casán en <i>Con pecado concebidas</i> ? (AR)
Uli Edel 11 de abril de 1947 Neuberg, Alemania	<i>El cuerpo del delito</i> (Body of Evidence), 1993	<i>The Little Soldier</i> , 1970 <i>Tommi Kehrt Zurück</i> , 1972 <i>Posthalter</i> , 1975 <i>Christiane F.</i> , 1981 <i>Camino sin salida</i> , 1989	<i>El cuerpo del delito</i> es una película canallesca. Nada raro tratándose de Edel: también lo eran <i>Christiane F.</i> o <i>Camino sin salida</i> . Lo que sí es raro es que, en el caso de esta última, algunos se hayan confundido con las descaradas patrañas sensacionalistas de Edel cuando las disfrazó de drama social. De paso, es el autor de la peor película con Madonna. (Q)
Nora Ephron 19 de mayo de 1941 Nueva York, Nueva York, EE.UU.	<i>Sintonía de amor</i> (Sleepless in Seattle), 1993	<i>Esta es mi vida</i> , 1992	Sus buenos trabajos como guionista (no todos los que hizo) tuvieron una cumbre en <i>Cuando Harry conoció a Sally</i> . En la misma vena está esta encantadora comedia romántica que hace sospechar (o confirmar) que Ephron es una persona inteligente y sensible de la que se puede esperar mucho. <i>Sintonía de amor</i> fue un enorme éxito en EE.UU. y en el resto del mundo, lo que la posiciona altísimo en Hollywood; situación en la que hace mucho no estaba una mujer. Estemos alertas. (GN)
Leonardo Favio Mendoza, Argentina	<i>Gatica, el Mono</i> , 1993	<i>El romance del Aniceto y la Francisca...</i> , 1966 <i>El dependiente</i> , 1967 <i>Juan Moreira</i> , 1972 <i>Nazareno Cruz y el lobo</i> , 1974 <i>Soñar, soñar</i> , 1975	Después de dieciocho años de silencio cinematográfico, <i>Gatica</i> resulta la confirmación de su talento y su originalidad. Resulta, además, más personal que las proliferas películas europeas de su primer período y menos deudora de constantes ideológicas que las de su segunda etapa. Favio se atrevió con una desgarradora autobiografía en la que se expone y nos expone. El cine argentino necesita más películas de este artista inimitable. (Q)
Federico Fellini 20 de enero de 1920 Rimini, Italia	<i>La voz de la luna</i> (La voce della luna), 1990	<i>Ensayo de orquesta</i> (TV), 1979 <i>La ciudad de las mujeres</i> , 1981 <i>...Y la nave va</i> , 1983 <i>Ginger y Fred</i> , 1986 <i>Entrevista</i> , 1987	Si a Fellini le hubiera gustado viajar, nadie le hubiera preguntado de qué trabajaba: su apellido era uno de los pocos sinónimos que quedaban de la palabra cine. Su última película, estrenada en Buenos Aires con tres años de atraso, fue ignorada por el público. Aunque su persona seguía conmoviendo a todos los que vieron la entrega de los Oscars, su obra había pasado de moda hacia rato. Esto está explicado en <i>La voz de la luna</i> : todo —hasta la figura Fellini— es reciclado por la televisión y la publicidad, pero nadie está dispuesto a guardar silencio y a escuchar lo que tenía para decir. El mayor constructor de imágenes de este siglo vivió para el cine mientras el cine corre el riesgo de morir con él. (Q)

Abel Ferrara 1952 Brooklyn, Nueva York, EE.UU.	<i>Un maldito policía</i> (Bad Lieutenant), 1992	<i>Suburbios de muerte</i> , 1987 <i>Climax</i> , 1989 <i>El rey de Nueva York</i> , 1990 <i>Body Snatchers</i> , 1992 <i>Snake Eyes</i> , 1993	Estrenada en copia de video y en una sala muy chica, <i>Un maldito policía</i> se convirtió en un éxito sorprendente para las dimensiones de su lanzamiento. De esa extraña manera, uno de los directores más interesantes de los últimos años se hizo conocido del público (con una modesta contribución de <i>El Amante</i> al respecto). Una Nueva York apocalíptica, un protagonista desesperado, un rechazo de todos los clichés y convenciones que describen la vida social, una familiaridad con la violencia y la marginalidad hacen de ella una película extrema, personal y contemporánea, alejada de las recetas y los mecanismos del cine actual. Sus últimas producciones, <i>Body Snatchers</i> (destinada a no estrenarse en cine) y <i>Snake Eyes</i> (casi una autobiografía) esperan a los adeptos. (Q)
Carl Franklin 1950 Nueva York, EE.UU.	<i>Un paso en falso</i> (One False Move), 1992	<i>El ojo del águila 2</i> , 1989 <i>Full Fathom Five</i> , 1990	Antes que nada, una película de personajes. Antes que una película de género, un film de cruces. La tercera película del negro Franklin —aparentemente, después de dos productos olvidables en la factoría Corman— encuentra sus logros en la tipología de los personajes, más interesantes que la historia que se cuenta. Impresiona como un film sin centro narrativo, pero, también, <i>Un paso en falso</i> se sostiene por la novedad de cada uno de sus seis personajes centrales. Un apunte a destacar, uno de los tantos cruces dignos de mencionar tiene relación con la confrontación entre la ciudad y el pueblo, entre el policía en su lugar de origen y los que llegan a interrumpir el orden, estén fuera o dentro de la ley. Una apresurada definición diría que <i>Un paso en falso</i> es una película jugada en un tono distinto, concretado por su desplazamiento del género, pero, al mismo tiempo, revestida de cierta sensación de fracaso en el desarrollo de la historia. Como fracasan sus mismos personajes, perdedores clásicos que no se veían desde las películas de John Huston. (GJC)
Howard Franklin EE.UU.	<i>La mira indiscreta</i> (The Public Eye), 1992	<i>No tengo cambio</i> , 1990 (codirección)	Pasó sin pena ni gloria por los cines vernáculos este cuasi-debut-joyita (si descontamos la excelente comedia que codirigió con Bill Murray). <i>La mira indiscreta</i> recupera la belleza de la negrura de aquellos policiales del 40 sin ninguna trampa cinéfila ni apelar a vueltas de tuerca oxidadas. Es cine que busca contar sin ceitarse con fórmulas de <i>happy endings</i> , ni héroes indestructibles de último momento. Pesci y Hershey, el fotógrafo petiso y lumpen y la bella traicionera y chic, nos deslumbran como el flash de una foto y quedan para siempre en la memoria de unas pocas buenas luces, entre las muchas sombras del cine contemporáneo americano. Howard: esperamos ansiosos que tu mira siga apuntando tan bien en comedia, policial o lo que sea. (AR)
Stephen Frears 1941 Leicester, Inglaterra	<i>Héroe accidental</i> (Hero), 1992	<i>December Flower</i> (TV), 1987 <i>Sammy y Rosie van a la cama</i> , 1987 <i>Relaciones peligrosas</i> , 1988 <i>Ambiciones prohibidas</i> , 1990 <i>The Snapper</i> , 1993	A esta altura de su carrera se puede decir que el Sr. Frears no ha hecho ninguna película que no sea interesante. Además, son todas muy distintas. Cambia de género, de tono, de época, de presupuesto, mostrando una versatilidad poco común. Este año realizó una comedia brillante y absolutamente clásica, <i>Héroe accidental</i> . Ni Dustin Hoffman ni Andy García juntos lograron arruinar el rigor de la película. Lo que se viene, <i>The Snapper</i> , un simpático e inteligente film sobre una familia irlandesa, confirma lo dicho más arriba. Frears parece ser uno de los grandes directores de los últimos tiempos. (FF)
José Luis Guerín Barcelona, España	<i>Innisfree</i> , 1990		Nadie se acuerda de <i>Innisfree</i> porque se estrenó hace más de un año. Pocos recuerdan la película de Guerín porque nadie la vio y estuvo poco en cartel. Cruce de documental y ficción sobre un tiempo que no vuelve, las imágenes del egresado de la escuela de Barcelona sacuden por una conciencia cinéfila que no necesita de viejos fragmentos o guiños al espectador. <i>Innisfree</i> es una película antropológica a la búsqueda de los fantasmas de <i>El hombre quieto</i> de Ford que investiga con la cámara/lupa cada lugar, cada piedra, cada bosque y cada recuerdo en presente de un tiempo que no avanza. Una película emotiva, acaso excedida en minutos, experimental pero sin la soberbia habitual y, por momentos, milagrosa dentro del carenciado cine español. Nadie se acuerda de <i>Innisfree</i> y es una lástima. Ni está editada en video. (GJC)
Taylor Hackford 3 de diciembre de 1944 EE.UU.	<i>Sangre por sangre</i> (Blood for Blood), 1992	<i>Reto al destino</i> , 1982 <i>El poder y la pasión</i> , 1984 <i>Sol de medianoche</i> , 1985 <i>Hail, Hail, Rock 'n Roll!</i> , 1987 <i>Cuando me enamoro</i> , 1988	El populismo de este director que se dedica sobre todo a la producción tiene una doble vertiente. Por un lado, su acercamiento a culturas marginales como la latina o la del rock le da fuerza y lo distingue del ignorante etnocentrismo de su medio. Por el otro, Hackford es uno de los directores más reaccionarios del cine americano. <i>Sangre por sangre</i> reúne esas dos variantes: Hackford saluda la no integración de los latinos en Estados Unidos, con la misma vehemencia con la que relató las glorias de soldados, sureños y rockeros. El problema es que lo hace desde una perspectiva que los condena a seguir siendo la escoria del sistema y a apostar su subsistencia a un pintoresquismo suicida. (Q)
Hal Hartley 1959 Long Island, Nueva York, EE.UU.	<i>La verdad increíble</i> (The Unbelievable Truth), 1990 <i>Confía en mí</i> (Trust), 1991	<i>Surviving Desire</i> (TV), 1992 <i>Simple Men</i> , 1992	El increíble parecido entre las dos primeras películas de Hartley hace dudar de todo lo bueno que se dice de él en el exterior y contribuye a inclinar la opinión hacia los que piensan que la moderna frialdad de sus imágenes encubre simplemente un vacío de ideas propio de un cineasta que sólo busca hacerse un lugarcito al sol aprovechando la confusión entre originalidad y talento. Habrá que esperar un poco. (Q)
James Ivory 7 de junio de 1928 Berkeley, California, EE.UU.	<i>El Sr. y la Sra. Bridge</i> (Mr. and Mrs. Bridge), 1990	<i>Un amor en Florencia</i> , 1986 <i>Maurice</i> , 1987 <i>Esclavos en Nueva York</i> , 1989 <i>La mansión Howard</i> , 1992 <i>The Remains of the Day</i> , 1993	El trío Merchant-Ivory-Jhabvala continúa con su pareja y extensa producción. Son los reyes de la adaptación literaria. Este año se estrenó <i>El Sr. y la Sra. Bridge</i> , realizada a partir de dos novelas: <i>Mrs. Bridge</i> y su secuela <i>Mr. Bridge</i> , ambas de Evan S. Connell. Una maravilla. Los personajes encarnados por Paul Newman y Joanne Woodward son arquetipos muy logrados, por lo tanto muy humanos y queribles. ¿Quién no se siente en algún momento el señor o la señora Bridge? Las películas de Ivory son bellas, a veces demasiado, pero jamás vacías. Siempre dicen algo del entorno social de un tiempo determinado y de los seres individuales a los que les tocó vivir esa época. Nada más alejado del minimalismo vacío de estos tiempos. El Merchant-Ivory-Jhabvala que se viene en el 94 es <i>The Remains of the Day</i> , la adaptación de la novela homónima de Kazuo Ishiguro. La película, protagonizada por Anthony Hopkins y Emma Thompson, relata la vida del abnegado mayordomo de un lord inglés desde la época previa a la Segunda Guerra Mundial hasta la posguerra. El futuro de este triángulo no parece que vaya a deparar muchas sorpresas. Lo más probable es que recibamos una hermosa película cada año hasta que se jubilen. (FF)
Mick Jackson Gran Bretaña	<i>El guardaespaldas</i> (The Bodyguard), 1992	<i>Yuri Nosenko, KGB</i> , 1986 <i>Double Helix</i> , 1987 <i>A Very British Coup</i> , 1988 <i>Chattahoochie</i> , 1989 <i>L. A. Story</i> , 1991	Director de películas para la televisión —su debut fue con <i>Hilachas</i> , la deprimente miniserie sobre el ahora olvidado holocausto nuclear—, asomó al mundo de Hollywood con <i>L. A. Story</i> con guión de Steve Martin (olvidemos la aburridísima <i>Chattahoochie</i>). Nadie puede creer que él haya sido quien convenció a Costner de usar ese horrible peinado. Escondido tras Martin, Costner y Whitney Houston, aún no sabemos quién es Mick Jackson. (GN)

Derek Jarman 1942 Inglaterra	<i>Edward II</i> , 1991	<i>Caravaggio</i> , 1986 <i>Aria</i> (codirección), 1986 <i>The Last of England</i> , 1987 <i>War Requiem</i> , 1988 <i>The Garden</i> , 1990	<i>Eduardo II</i> es una suma de panfleto y decorados chic sin una sola gota de emoción o interés. Para colmo, las confusiones políticas e ideológicas de Jarman son tan grandes que permiten suponer que su próxima película puede ser una denuncia sobre la persecución a los homosexuales en la Academia de Platón en medio de explosiones nucleares. (Q)
Jim Jarmusch 1953 Akro, Ohio, EE. UU.	<i>Una noche en la Tierra</i> (Night on Earth), 1991	<i>Permanent Vacation</i> , 1982 <i>Extraños en el paraíso</i> , 1984 <i>Bajo el peso de la ley</i> , 1986 <i>Mystery Train</i> , 1989	La posición independiente de Jarmusch, presente en <i>Extraños en el paraíso</i> y <i>Bajo el peso de la ley</i> , terminó en <i>Una noche en la Tierra</i> , un aburrido divertimento con sus actores amigos. La elogiada confianza en el vacío y la inteligencia por filmar tiempos muertos, acabó en monólogos interminables y sketches sin riesgo a través de cinco taxis en cinco ciudades del mundo. ¿Qué hay de Jarmusch en <i>Una noche en la Tierra</i> más allá de algunas notables actuaciones? ¿Dónde estaba Jim para tranquilizar al infatigable Roberto Benigni? Hace un año nos alegrábamos con un director marginal y talentoso. Hoy, su futuro es sombrío. (GJC)
Neil Jordan 1950 Country Sigo, Irlanda	<i>El juego de las lágrimas</i> (The Crying Game), 1992	<i>En compañía de lobos</i> , 1984 <i>Mona Lisa</i> , 1986 <i>El hotel de los fantasmas</i> , 1988 <i>No somos ángeles</i> , 1989 <i>The Miracle</i> , 1991	Otro inexplicable fenómeno de taquilla que recibió la aprobación en bloque de la crítica. Jordan vendió <i>El juego de las lágrimas</i> como un producto independiente, fuera de las reglas establecidas en Hollywood. Estructuró el relato en dos groseras partes y desvió una historia política común hacia la imposible relación entre un representante del IRA y un transexual. Pastiche sería el término adecuado por la mezcla de varias películas al mismo tiempo. Aburrimento sería la palabra por los esquemáticos personajes. Respuestas pendientes quedarían ante el obvio enigma de la película ya descubierto por todo el mundo. ¿Un ardid publicitario? Es posible. Escenas para olvidar: los racontos de Forest Whitaker corriendo en ralentí. Sí, por momentos, dieron ganas de llorar. (GJC)
John Landis 3 de agosto de 1950 Chicago, Illinois, EE.UU.	<i>Transilvania, mi amor</i> (Innocent Blood), 1992	<i>Misión recontraespionaje</i> , 1985 <i>Tres amigos</i> , 1986 <i>Locura sin fin</i> , 1987 <i>Un príncipe en Nueva York</i> , 1988 <i>Oscar</i> , 1991	El irregular Landis muestra lo suyo en una película igualmente irregular. Todo lo bueno y lo malo del director aparece en <i>Transilvania, mi amor</i> : la felicidad de filmar como en una fiesta y el descontrol. En algún sentido esto es una novedad ya que Landis repartía su irregularidad en películas enteras: bodrios integrales (<i>Tres amigos</i>) equilibrando grandes aciertos (<i>Hombre lobo americano</i>). (GN)
Ricardo Larraín 1954 Santiago, Chile	<i>La Frontera</i> , 1992		Hay una primera media hora interesante en la opera prima de Larraín cuando el guión de Goldenberg converge hacia la sensación de cárcel desértica que transmiten las imágenes, sorprendentes por la escasez de palabras. Hay una última media hora descartable cuando el mismo texto de Goldenberg acumula demasiadas historias, personajes inexplicables y estética for export y festivalera <i>my argentina</i> . Entre esos dos ejes, en medio de esas dos miradas, transcurre <i>La Frontera</i> . En la necesidad de no conformarse con un relato sin demasiadas pretensiones encuentra escenas que bordean el ridículo. En la simpleza por recrear un pueblo particular que no cae en el registro verosímil consigue momentos que bordean la perfección visual. Un film chileno que, debido a sus inseguridades y premios obtenidos, puede confundirse con una película argentina. (GJC)
Alberto Lecchi Buenos Aires, Argentina	<i>Perdido por perdido</i> , 1993		Si a Alberto Lecchi, con años trabajando como asistente de dirección, se lo asociaba razonablemente con Aristarain (fue coguionista de <i>Un lugar en el mundo</i>), <i>Perdido por perdido</i> , su opera prima como realizador, parece <i>Tiempo de revancha</i> en versión clase media. Si en aquella el dinamitero Luppi pasaba de la trampa a la ética para terminar corriendo a la empresa por derecha, acá Darín y Papaleo (Carolina, se entiende) deciden dejar de sufrir su triste destino de deudas e hipotecas, encarando a los tramposos por izquierda. Lo más evidente son las diferencias: <i>Tiempo de revancha</i> era la historia de un triunfo imposible, una épica que se revelaba como tragedia; <i>Perdido por perdido</i> prefiere el cuento de hadas, con colorín-colorado en Ipanema (el colmo del imaginario <i>middle-class</i> en versión "argenta"), demostrando que este cine no es negro sino rosa. A juzgar por el éxito local y la repercusión internacional, el futuro de Alberto Lecchi pinta del mismo color. (HB)
Patrice Leconte 12 de noviembre de 1947 París, Francia	<i>El marido de la peluquera</i> (Le mari de la coiffeuse), 1990	<i>Ma femme s'appelle Reviews</i> , 1982 <i>No me rompas, por favor</i> , 1983 <i>Los especialistas</i> , 1985 <i>Tandem</i> , 1987 <i>La noche es mi enemiga</i> , 1989 <i>Tango (la maté porque era mía)</i> , 1993	En el balance del año pasado rogábamos que Leconte confirmara las virtudes exhibidas en <i>La noche es mi enemiga</i> . El voyeurismo triste de Leconte en <i>El marido de la peluquera</i> ha tomado el extraño giro de la comedia absurda con algunos toques a lo Blier, en la acostumbrada preferencia por los seres pequeños que viven historias pequeñas de amores inmensos. Se espera ahora <i>Tango (la maté porque era mía)</i> que, según se comenta, tiene más humor y más locura. Si no defraudó hasta ahora, semejante título promete un Leconte desahogado. Habrá que verla (verbo y conjugación preferida de Monsieur Laconte). (AR)
Spike Lee 1956 Atlanta, Georgia, EE.UU.	<i>Malcolm X</i> , 1992	<i>She's Gotta Have It</i> , 1986 <i>Guerra en la universidad</i> , 1988 <i>Haz lo correcto</i> , 1989 <i>Mo'Better Blues</i> , 1990 <i>Fiebre de amor y locura</i> , 1991	Su fama obedece más a su dudosa militancia que a sus películas. Pero <i>Malcolm X</i> , que parecía destinada a convertirse en la ratificación definitiva de ese hecho, es mucho más interesante como película que como documento. En Lee coexisten un director al que le gusta el cine y un hombre de negocios que se vale de él, y uno de esos personajes suele prevalecer sobre el otro. Nada diferente de lo que le pasa a la mayoría de los directores de éxito. (Q)
Ken Loach Junio de 1936 Nuneaton, Warwickshire, Inglaterra	<i>Riff Raff</i> , 1991	<i>Looks and Smiles</i> , 1981 <i>The Red and the Blue</i> , 1983 <i>Which Side Are You On?</i> , 1984 <i>Singing the Blues in Red</i> / <i>Fatherland</i> , 1986 <i>Agenda secreta</i> , 1990 <i>Como caídos del cielo</i> , 1993	Luego de un thriller político a lo Costa Gavras que se estiraba un poco de más, esta suerte de compacta y amarga comedia de costumbres ambientada en un barrio obrero de la Inglaterra de los 80. La subocupación, el racismo y la descripción pormenorizada de todas las miserias que sufren estos personajes de la era Thatcher dejan sin embargo un espacio para la ternura y el humor. <i>Riff Raff</i> recoge lo mejor del furioso cine inglés de los comienzos de los 70 y continúa un sendero coherente en las imágenes duras que son la marca de Ken. Algunos realizadores argentinos deberían aprender de él, sobre todo si ven <i>Raining Stones</i> , suerte de continuación temática de <i>Riff Raff</i> y que es aun mucho mejor. Se vio en la semana de cine inglés y se anuncia para este año. (AR)

Baz Luhrmann Australia	<i>Baila conmigo</i> (Strictly Ballroom), 1992		Una de las grandes sorpresas del año. La opera prima de Baz Luhrmann tiene un estilo contundente que gusta o desagrada profundamente. Colores fuertes, personajes grotescamente maquillados. Una puesta conscientemente kitsch. Mucha música y mucha danza. Y una historia más que sencilla. Sin embargo, entrar en la película es una experiencia mágica. Bailar con los pies al compás de la música, que durante una hora y media existan solamente la música y el baile. Sentir el ritmo. Entrar en la película, seguir su mística, nos lleva a un mundo que tal vez nunca antes habíamos visitado. (FF)
Jennifer Lynch EE.UU.	<i>Amores que matan</i> (<i>Boxing Helena</i>), 1993		Kim Basinger por una vez tuvo razón al negarse a ser mutilada para esta película inclasificable. <i>Boxing Helena</i> es uno de los grandes bodrios debut del año. Seguramente el papá de Jenny habrá querido lyncharla por uso ilegal de su apellido e igual utilización trucha de las obsesiones familiares. La historia del imposible Sands y la mutiladita Fenn —una Venus de Milo de tocador entrada algo en carnes, o en las pocas que le dejaron— no se puede creer, no se puede ver, en fin: no se puede. A lo mejor con los 9 palos que le sacó a Kim y una ayudita de papá (que a juzgar por su último film está también tan desorientado como su hijita pero con más oficio), Baby Jenny consigue hacer una película o algo que se le asemeje un poco. (AR)
Michael Mann 1943 Chicago, Illinois, EE.UU.	<i>El último de los mohicanos</i> (The Last of the Mohicans), 1992	<i>The Jericho Mile</i> , 1979 <i>Thief</i> , 1981 <i>La fortaleza maldita</i> , 1983 <i>Cazador de hombres</i> , 1986 <i>L. A. Takedown</i> , 1989	Lo más interesante que hizo Mann fue la producción de la serie de TV <i>Miami Vice</i> y la presentación del Canibal Lecter en <i>Cazador de hombres</i> , antes del gran éxito de <i>El silencio de los inocentes</i> . La dirección de esta confusa y sádica saga del último de los mohicanos le hace perder posiciones en nuestra estima. Vuelva al punto de partida y tire los dados otra vez. (GN)
Frank Marshall 1947 EE.UU.	<i>¡Viven!</i> (<i>Alive</i>), 1992	<i>Arachnophobia</i> , 1990	El ex productor de Spielberg, cofundador de Amblin Entertainment, en su nuevo intento solista. Corrió muchos riesgos con una historia demasiado conocida y escabrosa. Salió airoso en cada uno de ellos. Es probable —y bienvenido— que Marshall filme cada vez más seguido. (GN)
John McTiernan 8 de enero de 1951 Albany, Nueva York, EE.UU.	<i>El último gran héroe</i> (The Last Action Hero), 1993	<i>Nómades</i> , 1985 <i>Depredador</i> , 1987 <i>Duro de matar</i> , 1988 <i>La caza del Octubre Rojo</i> , 1990 <i>El curandero de la selva</i> , 1992	La gran esperanza del cine fantástico y de acción luego de sus tres muy buenas primeras películas empezó a los tropezones con el submarino ruso. Ahora fue coprotagonista del primer fracaso serio de Arnold Schwarzenegger en una película en la que demuestra mucho conocimiento y poca estima de un género que él mismo supo dignificar. (GN)
Peter Medak Budapest, Hungría	<i>El clan de los Krays</i> (The Krays), 1990 <i>La muerte cumple condena</i> (Let Him Have It), 1991	<i>Mistress of Paradise</i> , 1981 <i>Cry for the Strangers</i> , 1982 <i>Club de hombres</i> , 1986 <i>Mount Royale</i> , 1987 <i>La voix</i> , 1990	Las dos películas estrenadas en el 93 en Buenos Aires de este veterano húngaro residente en Inglaterra no reunieron juntas el público de un partido Victoriano Arenas vs. Atlas. Sin embargo, ambas valieron la pena. Ubicadas en la posguerra londinense, son raros ejemplos de exposición en el cine del mar de represión y terror sobre el que flota la sociedad. (Q)
George Miller 3 de marzo de 1945 Chinchilla, Queensland, Australia	<i>Un milagro para Lorenzo</i> (Lorenzo's Oil), 1992	<i>Mad Max 2</i> , 1982 <i>The Dismissal</i> (codirección), 1983 <i>Al filo de la realidad</i> (un episodio), 1983 <i>Mad Max 3 - En la cúpula del trueno</i> , 1985 <i>Las brujas de Eastwick</i> , 1987	El autor de la trilogía de <i>Mad Max</i> volvió a mostrar su garra en <i>Un milagro para Lorenzo</i> , película que tiene bastante de milagro en sí misma. La idea de los padres que intentan curar al hijo improvisándose como científicos tiene una potencia descomunal y Miller la expuso con un vuelo, una emoción y una inteligencia notables. Pocas películas permiten asomarse a la sensación ciertamente vertiginosa de que la vida tiene otro horizonte que el que prescriben la rutina y la división del trabajo. Lo más cerca que el cine de los últimos años estuvo de la revelación y sin trucos religiosos de por medio. (Q)
Mira Nair 1957 Bhubaneswar, Orissa, India	<i>Mississippi Masala</i> , 1991	<i>Jama Masjid Street Journal</i> , 1979 <i>So Far From India</i> , 1982 <i>India Cabaret</i> , 1985 <i>Children of a Desired Sex</i> , 1987 <i>Salaam Bombay!</i> , 1991	Un avance respecto de la tediosa <i>Salaam Bombay</i> . Del semidocumental, Mira Nair pasa a realizar un film de ficción con historia de amor interracial incluida, música maravillosa (blues, cajún, música india y africana), hermosos paisajes de África y del Mississippi. ¿Sabía Ud. que los hoteleros en EE.UU. son en su mayoría hindúes? Casi seguro que no. Mira Nair tiene mucho que contar sobre las distintas culturas que pueblan hoy Estados Unidos y sobre la India. Si aprende un poco más a filmar puede llegar a hacer películas más que interesantes. (FF)
Mike Newell 1942 Gran Bretaña	<i>Abril encantado</i> (Enchanted April), 1991	<i>The Good Father</i> , 1986 <i>Amazing Grace and Chuck</i> , 1987 <i>Soursweet</i> , 1988 <i>Common Ground</i> , 1990 <i>Into the West</i> , 1992	Una filmografía de once títulos tiene este inglés de 52 años. De algunas más vale no acordarse. De otras sí, como <i>Bailar con un extraño</i> , pequeña maravilla cuyo mundo gris y opresivo no hacía augurar la liviandad serena de <i>Abril encantado</i> donde exhibió un aire a lo (del mejor) Ivory sin tanto atildamiento y con más humor. No puede decirse que sea un gran realizador, pero al menos sabe sacarle el jugo teatral a los actores ingleses y convertirlos en actores de cine, lo cual habla bastante bien de él, o al menos mejor que de Kenneth Branagh, sin ir más lejos. En el 92 filmó una rareza titulada <i>Into the West</i> , coproducción británico-irlandano-japonesa. ¿Al Oeste de dónde? (AR)

Maurizio Nichetti 1945 Italia	<i>Quiero volar</i> (Volere volare), 1991	<i>Ratataplán</i> , 1979 <i>Ho fatto splash</i> , 1980 <i>Domano si bala</i> , 1982 <i>Il bi e il ba</i> , 1985 <i>Ladrón de ilusiones</i> , 1989	Nichetti es un caso extraño. Su humor tiene poco y nada que ver con la comedia italiana, sus bufonadas provienen más del cine mudo o de un universo entre Keaton y Tati. Así era en su primer film, <i>Ratataplán</i> , incluyendo algunos guiños hacia la melancolía de los films tanos herederos del neorealismo, algo que desarrollaría más tarde en la excelente <i>Ladrón de ilusiones</i> . Pero ese equilibrio entre la seriedad y el humor lo pierde en <i>Quiero volar</i> para intentar, muy fallidamente, una suerte de collage de film de animación que no depara sorpresas ni carcajadas sino más bien sopor. Cuando Nichetti encuentra el gag visual sin dibujitos es efectivo y hasta original; cuando lo busca con la ayuda de la animación y no quiere soltarlo, todo se estira como un chicle fastidioso pegado a la butaca. En <i>Quiero volar</i> , el vuelo es al ras del sueño. En otras palabras, con ésta, Nichetti la dibujó fuera del área. (AR)
Phillip Noyce 1950 Griffith, New South Wales, Australia	<i>Sliver</i> , 1993	<i>The Cowra Breakout</i> , 1985 <i>Echoes of Paradise</i> , 1987 <i>Terror a bordo</i> , 1989 <i>Furia ciega</i> , 1989 <i>Juego de patriotas</i> , 1992	Un camino similar al de Paul Verhoeven. Un comienzo interesante lejos del centro de la industria y luego la captación por parte de Hollywood para hacer algo que cualquier egresado de la UCLA haría igual. Pero si la iniciación en el imperio fue mejor por parte de Verhoeven (<i>Robocop</i> versus <i>Juego de patriotas</i>) el ascenso a las grandes ligas marcó una diferencia más profunda: <i>Sliver</i> —a diferencia de <i>Bajos instintos</i> — fue un fracaso. Primera derrota de la dupla Sharon Stone (que igual está bárbara) y el guionista mercenario Joe Eszterhas. (GN)
Alan Pakula 7 de abril de 1928 Nueva York, Nueva York, EE.UU.	<i>Juego de adultos</i> (Consenting Adults), 1992	<i>Dream Lover</i> , 1986 <i>Orphans</i> , 1987 <i>See You in the Morning</i> , 1989 <i>Se presume inocente</i> , 1990 <i>The Pelican Brief</i> , 1993	En la época del flower power, cuando la gente andaba mezclándose, Pakula filmaba cosas como <i>Mi pasado me condena</i> , en la que el detective se enganchaba con la prostituta. Ahora que todo se ha vuelto más conservador, hace <i>Juego de adultos</i> para recordarle al público que hay que desconfiar hasta de los vecinos. La aún no estrenada <i>The Pelican Brief</i> , en la que el guión hace lo imposible para que el negro Denzel Washington no bese a la blanca Julia Roberts, lo confirma como uno de los grandes cobardes de Hollywood, para no hablar de la siniestra trivialidad de la película. (Q)
Wolfgang Petersen 14 de marzo de 1941 Emden, Alemania	<i>En la línea de fuego</i> (In the Line of Fire), 1993	<i>Sólo por tu amor</i> , 1978 <i>El barco</i> , 1981 <i>La historia sin fin</i> , 1984 <i>Enemigo mío</i> , 1985 <i>Búsqueda mortal</i> , 1991	Reiterado vehículo temático de los últimos años, el asesinato de Kennedy ya no sorprende por el hecho en sí mismo. La cuestión pasa por crear una historia alrededor de lo ya conocido. Petersen es un director extraño. Pasó de la lograda asfixia de <i>El barco</i> —una película bélica en interiores— al desastre de <i>La historia sin fin</i> —un film fantástico ni para chicos ni para adultos, es decir, para nadie—. <i>En la línea de fuego</i> son dos películas —¿número cabalístico de Petersen?— que nunca se cruzan: una interesante y autoconsciente por la figura de Eastwood y otra obvia y menor por las carencias de Petersen. Por un lado, la que dirige Clint, comprometido con sus rituales jazzeros y su relación con las mujeres, y la otra, propuesta por Wolfgang, con tufillo a serie de televisión y protagonista de John Malkovich, demasiado inteligente en su personaje de psicópata. Dentro de cinco años nadie recordará que fue dirigida por Petersen cuando <i>En la línea de fuego</i> sea incluida en la filmografía actoral de Eastwood. (GJC)
Marcelo Piñeyro Buenos Aires, Argentina	<i>Tango feroz</i> , 1993		Piñeyro y el rock light pero contestatario, un Buenos Aires 60 para venderse en los 90, hippies con ideas clarísimas y look de publicidad, un merchandising que incluye hasta el romance de los actores protagonistas, la inclusión de un personaje anarquista español para abrir mercados en el exterior. Y todo el pendejerío consumiendo y consumiendo. No todo se vende, no todo se compra, excepto claro está la gran movida feroz envuelta en las dirigidas intenciones del mensaje. Y el cine, ¿dónde está? Piñeyro anuncia ahora una road movie: lo acompañarán en el periplo la pareja de <i>Tango</i> , y la infaltable Aída Bortnik. ¿ <i>Bonnie and Clyde</i> vernáculo? ¿ <i>San Telmo</i> y <i>Louise</i> con mucho blues o algo de Luca Prodan? Cosas vederes Sancho... pero no siempre que se ladra es señal de que vamos cabalgando. A veces sólo es señal de que hay perros. (AR)
Roman Polanski 18 de agosto de 1933 París, Francia	<i>Perversa luna de hiel</i> (Bitter Moon), 1992	<i>Barrio chino</i> , 1974 <i>El inquilino</i> , 1976 <i>Tess</i> , 1980 <i>Piratas</i> , 1986 <i>Búsqueda frenética</i> , 1988	Polanski figura en la breve lista de los directores contemporáneos que dominan el arte del cine. <i>Perversa luna de hiel</i> , estrenada localmente con veinte minutos menos, es una apabullante lección sobre cómo narrar una historia sutil e intrincada como pocas. La elegancia y el placer que transmite el director con un material tan escabroso fijan un parámetro de calidad que bien podría definirse como el único clasicismo que el cine ha logrado en ésta época. (Q)
Sidney Pollack 1º de julio de 1934 Lafayette, Indiana, EE. UU.	<i>The Firm: Fachada</i> (The Firm), 1993	<i>El jinete eléctrico</i> , 1979 <i>Ausencia de malicia</i> , 1981 <i>Tootsie</i> , 1982 <i>África mía</i> , 1985 <i>Havana</i> , 1990	Lo peor de Hollywood: best-seller adaptado contando una historia del mundo de los abogados con mucha plata y grandes estrellas en el reparto. Pollack hace lo que más sabe: palo y a la bolsa, a cobrar. Pero esto no da para más. Se le ha acabado su crédito, amigo. (GN)
Sally Potter Inglaterra	<i>Orlando</i> , 1993	<i>The Gold Diggers</i> , 1984 <i>Tears, Laughters and Rage</i> , 1987	Alejada del registro experimental donde hizo sus primeros pasos —vimos un corto sobre <i>La bohème</i> bastante incomprensible—, Sally encontró a Virginia Woolf y a Tilda Swinton. El resultado fue un <i>Orlando</i> para recordar que recogía ciertas tradiciones del cine inglés y las hacía suyas con gracia y verdadera poesía. Si no se tiente por la excesiva liviandad y la excesiva vestimenta, la Potter puede dar mucho. Nos gustaría ver el documental sobre la por entonces aún no ex URSS que filmó en 1987. Misóginos y machistas abstenerse. Esta chica los puede envolver en sus géneros. (AR)
Luis Puenzo 24 de febrero de 1949 Buenos Aires, Argentina	<i>La peste</i> , 1991	<i>Luces de mis zapatos</i> , 1973 <i>Las sorpresas</i> (episodio), 1975 <i>La historia oficial</i> , 1985 <i>Gringo viejo</i> , 1987	Luego del Oscar y de Hollywood, y del fracaso comercial de <i>Gringo viejo</i> , Puenzo vuelve a filmar en su país, pero ahora con elenco multiestelar e internacional. Para ello convirtió una novela de Camus en un panfleto fotografiado en azul. Todo muy largo, pretencioso siempre, obvio las más veces, confuso otras y no en pocos momentos ridículo. Si algunas de las ingenuidades, cuando no hipocresías morales del personaje de la profesora de <i>La historia oficial</i> , tal vez (y sólo tal vez) podían —entonces— disculparse por la cercanía con el momento histórico que se contaba, aquí ya la obvia alegoría no se disculpa de ningún modo. Decir que este cine no es bueno, lo coloca a uno inmediatamente del lado de los verdugos. En esta peste las verdaderas víctimas son el cine, la literatura, la política, la historia, Camus, gran parte del elenco y los espectadores. Entonces, ¿quién es el verdugo? Otro film argentino atacado de la peste mortal de la grandilocuencia pontificadora y nefasta. (AR)

Harold Ramis 21 de noviembre de 1944 Chicago, Illinois, EE.UU.	<i>Hechizo del tiempo</i> (Groundhog Day), 1993	<i>Los locos del golf</i> , 1980 <i>Vacaciones</i> , 1983 <i>Club Paradise</i> , 1986	Una de las grandes sorpresas del 93. Más conocido por sus trabajos como actor (<i>Los cazafantasmas</i>) que por ser director, nos entregó la comedia más compleja e inteligente de un año que fue pródigo en ellas. Además un vehículo para el —sí, sin dudas— mejor comediante del momento: Bill Murray. (GN)
Robert Redford 18 de agosto de 1937 Santa Mónica, California, EE.UU.	<i>Nada es para siempre</i> (A River Runs Through It), 1992	<i>Gente como uno</i> , 1980 <i>El secreto de Milagro</i> , 1988	El mismo año que nos castigó con <i>Propuesta indecente</i> , Redford nos conmovió con esta película honesta, sensible y conmovedora. ¿Quién es Redford? ¿La insufrible estrella que parece ser como actor o ese director que filma cada tanto películas dignas en las cuales no actúa? Misterio. (GN)
Rob Reiner 6 de marzo de 1945 Beverly Hills, California, EE.UU.	<i>Cuestión de honor</i> (A Few Good Men), 1992	<i>Quiero decirte que te amo</i> , 1985 <i>Cuenta conmigo</i> , 1986 <i>La princesa prometida</i> , 1987 <i>Cuando Harry conoció a Sally</i> , 1989 <i>Misery</i> , 1990	Reiner, un buen director de comedias, ahora es también un empresario. Dueño de Castle Rock, una productora independiente, se mimetizó con los grandes sellos y decidió filmar una superproducción con estrellas importantes sin mostrar nada más que lo que se espera de ellas. Su b.e.v.e y excelente actuación en <i>Sintonía de amor</i> hace abrigar esperanzas de que retorne al género. (GN)
Ivan Reitman 6 de agosto de 1946 Komano, Checoslovaquia	<i>Presidente por un día</i> (Dave), 1993	<i>Los cazafantasmas</i> , 1984 <i>Peligrosamente juntos</i> , 1986 <i>Gemelos</i> , 1988 <i>Los cazafantasmas 2</i> , 1989 <i>Un detective en el kinder</i> , 1990	Otra de las excelentes comedias del 93. El punto más alto de Reitman que, entre sus antecedentes más notables, está el de haber convertido a Schwarzenegger en un buen comediante. Recibió una gran ayuda con el guión de Gary Ross (<i>Quisiera ser grande</i>) y un elenco que parecía estar muy cómodo (Kevin Kline, Sigourney Weaver, Frank Langella). (GN)
Tim Robbins 16 de octubre de 1958 West Covina, California, EE.UU.	<i>El ciudadano Bob Roberts</i> (Bob Roberts), 1992		Altman tuvo dos hijos con varios años de diferencia. El ya mayorcito Alan Rudolph tiene más de diez películas y el pequeño Tim, también actor de papá, debutó con <i>Bob Roberts</i> , otra muestra de la mentira del poder político. Si nos alejamos de los grandes temas de la película —que tanto le gustan a papá— nos encontramos con un excelente ejercicio de cámara y con más de un inquieto plano secuencia acorde con la locura de los personajes. El problema, como siempre, es la obiedad de la denuncia. ¿Cuál de las dos opciones habrá satisfecho al viejo Robert? (GJC)
Phil Alden Robinson EE.UU.	<i>Héroes por azar</i> (Sneakers), 1992	<i>In the Mood</i> , 1987 <i>El campo de los sueños</i> , 1989	Después del directo y feliz sentimentalismo de <i>El campo de los sueños</i> , Robinson parece haber caído en las garras de Redford para hacer una película vacía y convencional. Veremos qué hace ahora. (Q)
Robert Rodríguez Méjico	<i>El mariachi</i> , 1992		<i>El mariachi</i> recuerda a esos tipos que salen en el diario porque apostaron diez pesos en el casino y ganaron cinco millones. Rodríguez logró el sueño de todo estudiante de cine: convertir un correcto y simpático ejercicio de graduación (sin ningún otro mérito) en un éxito comercial. Pero la hibridez cultural de Rodríguez es otro asunto: su película tiene todos los elementos necesarios para divertir a los norteamericanos y avergonzar a los mejicanos. (Q)
Bernard Rose 1958 Gran Bretaña	<i>Candyman</i> , 1992	<i>Paperhouse</i> , 1988 <i>Chicago Joe</i> , 1990	Luego de hacer un par de videoclips (uno muy interesante para el grupo gay “Frankie Goes to Hollywood”) el joven Rose filmó <i>Paperhouse</i> , una excelente recreación fantástica del mundo de la niñez. <i>Paperhouse</i> fue un fracaso en los cines pero un éxito en video (en nuestro país está editada aunque es difícil conseguirla), lo que le permitió filmar <i>Chicago Joe</i> , su segundo y definitivo fracaso en Gran Bretaña. Ido —casi echado por la crítica— a Hollywood, tuvo la fortuna de toparse con otro talentoso joven inglés, Clive Barker. De uno de sus cuentos salió <i>Candyman</i> , una vuelta de tuerca sobre el folklore urbano, una de las mejores películas fantásticas del año y un renovado crédito para Rose. Lamentablemente se está hablando de <i>Candyman 2</i> , una innecesaria secuela. (GN)
Claude Sautet 23 de febrero de 1924 Montrouge, Francia	<i>Un corazón en invierno</i> (Un cœur en hiver), 1992	<i>Mado</i> , 1976 <i>Una historia simple</i> , 1979 <i>Un mauvais fils</i> , 1980 <i>Garçon</i> , 1983 <i>Quelques jours avec moi</i> , 1987	Sautet tiene una carrera increíble: sólo 13 en películas en casi 40 años. <i>César y Rosalie</i> , <i>Vicente</i> , <i>Pablo</i> , <i>Francisco</i> y <i>los otros</i> , <i>Max y los chatarreros</i> , <i>Las cosas de la vida</i> , conocidas en nuestro país. Elogios que no se dirigen a su escasa producción sino a los años de transición entre un film y otro, seguramente destinados a concretar una nueva obra maestra. <i>Un corazón en invierno</i> es eso: la síntesis creativa de un autor francés clásico en su forma de narrar que puede captar un instante de belleza con una mirada, un gesto, una insinuación erótica. Y que transmite la emoción, sin explicaciones tontas de las conductas de los personajes y sin artificiales momentos de cámara que alivien nuestra capacidad de asombro. Sautet es un clásico y la supervivencia del cine francés, y del cine en general, mucho le debe a su vieja sabiduría de contar historias de afectos, plenos y vacíos, rotundos y desmejorados, sentimentales y necesarios. (GJC)
Joel Schumacher 1942 Nueva York, Nueva York, EE.UU.	<i>Un día de furia</i> (Falling Down), 1993	<i>El primer año del resto de nuestra vida</i> , 1985 <i>Que no se entere mamá</i> , 1987 <i>Un toque de infidelidad</i> , 1989 <i>Línea mortal</i> , 1990 <i>Todo por amor</i> , 1991	Los mejores trabajos de Schumacher fueron con lo que se dio en llamar “the brat pack”, una camada de actores jóvenes que apareció a mediados de los 80 (Rob Lowe, Demi Moore, Kiefer Sutherland, Emilio Estevez y otros). Un director de la industria pero probablemente de los más competentes. Acá se puso a las órdenes de Michael Douglas y, como se sabe, donde manda capitán no manda marinero. <i>Un día de furia</i> es un film-problema que tuvo a EE.UU. hablando durante meses. A pesar de eso es una buena película. Gracias a Schumacher —o no, no se sabe— tuvimos la mejor actuación del actor-productor en años. A propósito, ¿alguien sabe por qué pronunciamos Kirk <i>Duglas</i> y Michael <i>Daglas</i> , siendo, obviamente, el mismo apellido? (GN)

Ridley Scott 1939 South Shields, Northumberland, Inglaterra	<i>Blade Runner Director's Cut</i> , 1992	<i>Leyenda</i> , 1986 <i>Peligro en la noche</i> , 1987 <i>Lluvia negra</i> , 1989 <i>Thelma y Louise</i> , 1991 <i>1492, conquista del paraíso</i> , 1992	Después del camelo seudofeminista de <i>Thelma y Louise</i> y la vergonzosa <i>1492</i> , Scott decidió jugar al artista censurado lanzando la "verdadera" versión de <i>Blade Runner</i> que además de empeorar la que cortaron los productores permitió comprobar hasta qué punto lo mejor de su cine es el resultado del diseño de producción. Nada bueno cabe esperar de Scott en el futuro. (Q)
Steven Spielberg 18 de diciembre de 1947 Cincinnati, Ohio, EE.UU.	<i>Jurassic Park</i> , 1993	<i>El imperio del sol</i> , 1987 <i>Indiana Jones y la última cruzada</i> , 1989 <i>Siempre</i> , 1989 <i>Hook</i> , 1991 <i>Schindler's List</i> , 1993	¿Qué es <i>Jurassic Park</i> ? ¿Una película para chicos, una película de aventuras para grandes y chicos, una película apocalíptica? Lo único cierto es que fue el gran éxito comercial del año. Milagro técnico, mezcla de animación computarizada y realidad, <i>Jurassic Park</i> es una de las películas de aventuras más terroríficas que ha visto el género. Qué duros vienen los niños. No conforme con haber sido el rey de la taquilla y con haber agotado todo el merchandising del Parque Jurásico, Spielberg se juega con una más pesada: <i>Schindler's List</i> . Spielberg abandona la niñez y se interna en los campos de concentración alemanes. Nos muestra en imágenes en blanco y negro todas las atrocidades que sufrieron los judíos polacos durante la Segunda Guerra Mundial. La película es distante y contenida pero no se priva de mostrar nada. Sólo al final, y en colores, aparece el viejo Spielberg que hace llorar al cine entero mostrando a los judíos de Schindler, ya viejos y con sus hijos o nietos, homenajeando en su tumba a su salvador. El niño terrible de Hollywood no puede con su genio. No tolera que la platea entera no saque los pañuelos. Vaticinio: esta vez el Oscar se lo lleva el joven Steven. (FF)
Lita Stantic Parque Chás, Buenos Aires, Argentina	<i>Un muro de silencio</i> , 1993		Un debut que es toda una suma de virtudes. Cine político y cine a secas. Como el riguroso ascetismo de la puesta en escena. Se le podrán hacer algunos reparos pero no hay forma de negar la absoluta sinceridad y la renuncia a toda baja sensibilidad con que el llamado cine testimonial ha suplido en éste y otros lugares la falta de ideas narrativas. Y aquí ideas sobran. Y fuerza. Y valor. Pero por sobre todo se puede ver a una cineasta que dice porque tiene que decir, sin discursos a la moda y sin trampas. Con todas las armas a la vista, pero con pudor (tal vez excesivo). Si el film no fue visto por todo el público que debería haberlo visto, no es otra historia. Es precisamente porque es la nuestra y parece ser que los espejos aún molestan. Sólo deseamos que Lita siga rompiendo muros de silencio, contando lo que le venga en gana, sólo por la necesidad o el placer de hacerlo. Porque intuimos que hay mucho más que esperar de ella todavía, y lo esperamos con tanta fuerza como la que ella utilizó para su primer film. (AR)
André Téchiné 1943, Francia	<i>Mi estación preferida</i> (Ma saison préférée), 1992	<i>Secretos de amor</i> , 1982 <i>Apasionados</i> , 1985 <i>Toda una mujer</i> , 1986 <i>Les innocents</i> , 1987 <i>J'embrasse pas</i> , 1991	<i>Mi estación preferida</i> es un Téchiné auténtico: otra vez esa imagen diáfana, esa perfecta calma, el engañoso aspecto "todo-bajo-control" que muestran sus personajes y sus películas. En la superficie. Por debajo va la corriente de los sentimientos, los remolinos de la intimidad agitando las aguas. Como en los films anteriores, la muerte tiene aquí una presencia viva, casi corpórea, y el resto son los amores. Amores resistidos, sofocados, carcomiendo con sigilo la precaria solidez de lo cotidiano, la familia, el trabajo. Téchiné vuelve a <i>trabajar</i> como nadie la máscara resistente de la Deneuve, logrando lo que parecería imposible: penetrarla. <i>Mi estación preferida</i> es un Téchiné auténtico, aunque no químicamente puro: ciertos diálogos tienden a explicitar lo que en sus películas más logradas apenas se sugiere, y algunos bruscos virajes de tono (la caída de Daniel Auteuil desde el balcón) y de registro (los recuerdos infantiles de la Deneuve visualizados "en presente", el encuentro sexual con un desconocido junto al río) conspiran contra la homogeneidad de una puesta que habitualmente brilla por su solidez. Se anuncia como inminente el estreno de su película anterior, <i>J'embrasse pas</i> , una historia de prostitución masculina. (HB)
Fernando Trueba 18 de enero de 1953 Madrid, España	<i>Belle époque</i> , 1993	<i>Mientras el cuerpo aguante</i> , 1982 <i>Sal gorda</i> , 1983 <i>Sé infiel y no mires con quién</i> , 1985 <i>El año de las luces</i> , 1986 <i>El sueño del mono loco</i> , 1989	Fernando Trueba hace películas que no se parecen casi nada entre sí. Entre <i>Opera prima</i> , filmada con un estilo más bien nouvelle vague, a la extraña <i>El sueño del mono loco</i> , coproducción de mucho mayor presupuesto, hablada en inglés y con actores como Jeff Goldblum y Miranda Richardson, es difícil encontrar los rasgos de estilo. También hizo comedias a la Hawks, <i>Sé infiel y no mires con quién</i> , que tiene momentos realmente desopilantes. <i>El año de las luces</i> , su película más popular en la Argentina, es la que más se parece a su último film, <i>Belle époque</i> . <i>Belle époque</i> es una joya, es la versión adulta de <i>El año de las luces</i> . Es una película que respira sensualidad y belleza. El río y la vieja casona de enormes ventanas habitada por mujeres hermosas. Remite inmediatamente a <i>Une partie de campagne</i> de Jean Renoir. Muchas escenas inolvidables, personajes entrañables y un guión espectacular de Azcona. Es un film que se puede ver varias veces sin que pierda la magia: el aroma campestre, la libertad, el humor, el placer y una cierta nostalgia por los tiempos que pasan y ya no volverán. (FF)
Liv Ullmann 1939 Tokio, Japón	<i>Sofie</i> , 1992	<i>Love</i> (un episodio), 1991	<i>Sofie</i> hace gala de su etimología: hay en ella un placer narrativo sólo adquirible por amor a la sabiduría. Esa que Liv Ullmann exhibe, tan perceptiva e inteligente detrás de la cámara, que cuando entregaba su rostro y su alma frente al macroscopio bergmaniano. En <i>Sofie</i> fluye una visión de un mundo perdido, recuperado por la sensibilidad en el transcurso de toda una vida, ¿qué más se puede pedir en esta época de instantaneidad espasmódica? Y sin embargo hay más: la generosidad de reconocer, de agradecer, de tomarse el tiempo para que ello ocurra también con los espectadores. Aguardamos sin impaciencia —como Liv nos enseñó— su próxima aventura de amor medieval y noruego, que seguramente nos hablará de muchas buenas cosas de Liv, de la vida y de cómo contarlas. (AR)
Gus Van Sant 1952 Louisville, Kentucky, EE.UU.	<i>Mi mundo privado</i> (My Own Private Idaho), 1991	<i>Mala noche</i> , 1985 <i>Marginales</i> , 1989 <i>Even Cowgirls Get the Blues</i> , 1993	La limitada circulación en video de <i>Marginales</i> asombró por su mezcla de experimentación formal y su historia de drogones reventados pero, increíblemente, entrañables por su dolor y sufrimiento. <i>Mi mundo privado</i> propone lo mismo jugando con el exceso de la puesta y cierta pedantería de joven recién iniciado en el cine. Sin embargo, Van Sant es de los que más saben de la nueva generación de directores de Estados Unidos y filma cada plano mirando sus raíces, más allá de las reiteradas nubecitas y la aparente genialidad de citar a Shakespeare. Un cine comprometido, raro de encontrar en estos días. (GJC)

Agnès Varda 30 de mayo de 1928 Bruselas, Bélgica	<i>Sin techo ni ley</i> (Sans toit ni loi), 1985	<i>Mur murs</i> , 1981 <i>Documenteur (An Emotion Picture)</i> , 1981 <i>Jane B. par Agnès V.</i> , 1987 <i>Kung Fu Master</i> , 1988 <i>Jacquot de Nantes</i> , 1991	Ausente de la pantallas argentinas por largas décadas, nos llegó con retraso esta obra maestra sin vueltas. <i>Sin techo ni ley</i> es la confirmación de que la nouvelle vague no fue un callejón sin salida como piensan algunos, sino un punto de partida irreplicable, que alimentó a quienes tenían algo que decir. La Varda vuelve con toda aquella poética ferocidad y en algunos momentos se acerca casi al (buen) registro documental. Impagable Bonnaire, la Mona sucia, y el montón de actores no profesionales que se le cruzan en su periplo huérfano con especial mención de la abuelita borracha. Si su anunciada remake de los 90 de <i>Cléo de 5 à 7</i> es la mitad de excelente que su primera versión, seguro que será un film inolvidable. Distribuidores: ¿para cuándo <i>Jacquot de Nantes</i> o <i>Kung Fu Master</i> , en lugar de tanto Wargnier, Berri o Annaud? Que éste sea un año de Agnès, por favor. (AR)
Lars von Trier 1956 Dinamarca	<i>Europa</i> (Zentropa), 1991	<i>Befrielsesbilleder</i> , 1982 <i>The Element of Crime</i> , 1984 <i>Epidemic</i> , 1987 <i>Dimension</i> , 1991	El relato en segunda persona de <i>Europa</i> , omnipotente, grandioso, oscuro, evoca a Welles y revela un tipo de ambición que el cine parecía haber perdido. Pero los cincuenta años transcurridos desde <i>El ciudadano</i> permiten sospechar que los rasgos de empresa cultural del cine de Orson pueden ser imitados, parodiados o falsificados. No en vano la película se ubica en un tiempo y un lugar en el que la realidad estaba hecha de sombras y todo se prestaba para un relato brumoso y onírico. Aunque si uno piensa que sobre ese mismo tiempo y lugar, Rossellini hizo <i>Alemania año cero</i> , la virtuosa obra de von Trier empieza a oler a museo y a mistificación. (Q)
John Woo 22 de septiembre de 1948 Guang-zhou, China popular	<i>Operación cacerta</i> (Hard Target), 1993	<i>El killer</i> , 1989 <i>Just Heroes</i> (codirección), 1989 <i>Una bala en la cabeza</i> , 1990 <i>Once a Thief</i> , 1991 <i>Hard Boiled</i> , 1992	Hong Kong, la última fábrica de cine B produce películas de acción de temática elemental, bajo presupuesto y calidad varia. El cine de Woo es de lo mejor que ha dado la factoría y tiene las virtudes y defectos de su medio original: contundencia en la ejecución y esquematismo en el tratamiento. En esas condiciones, Woo desarrolló un estilo sofisticado y delirante que pudimos conocer en video y que despertó el interés de los productores americanos. Trasladado a Hollywood, Woo demostró que está varios escalones por encima de sus rutinarios colegas. <i>Operación cacerta</i> es cine a secas, una categoría en la que difícilmente entran los productos habituales del género. (Q)
Zhang Yimou 1950 Provincia de Shangai, China	<i>Qiu Ju, una mujer china</i> (Qiu Ju), 1992	<i>Sorgo rojo</i> , 1988 <i>Moans in the Dark</i> , 1989 <i>Judou</i> , 1990 <i>Esposas y concubinas</i> , 1991	El cine de Yimou cumple los requisitos de corrección académica y exotismo exportable que reclaman los mercados internacionales. En ese cómodo lugar se esconde un cineasta anónimo al que esperamos reconocer un día en alguna de sus películas. (Q)
Robert Zemeckis 14 de mayo de 1951 Chicago, Illinois, EE.UU.	<i>La muerte le sienta bien</i> (Death Becomes Her), 1992	<i>Tras la esmeralda perdida</i> , 1984 <i>Volver al futuro</i> , 1985 <i>¿Quién engañó a Rogger Rabbit?</i> , 1988 <i>Volver al futuro II</i> , 1989 <i>Volver al futuro III</i> , 1990	Todas las películas de Zemeckis son buenas. ¿Saben cuál es su película favorita? Respuesta: <i>Qué bello es vivir</i> de Frank Capra. Esta preferencia se nota particularmente en la saga <i>Volver al futuro</i> , que es una especie de triple remake de <i>Qué bello es vivir</i> futurista o de época, según el caso, más paradojas temporales. La producción de Zemeckis de este año no se queda atrás respecto de la anterior, pero presenta un radical cambio de tono. <i>La muerte le sienta bien</i> es una de las comedias más negras y crueles de los últimos tiempos, comparable a <i>La guerra de los Roses</i> . La catarata de efectos especiales (Goldie Hawn con el estómago agujereado, Meryl Streep caminando con la cabeza mirando hacia la espalda, etc.) deslumbra pero es lo de menos. Lo que importa es la desoladora visión del mundo que nos muestra Zemeckis. Un mundo sin afectos en el que los únicos valores son la juventud y la belleza eterna. Lo negro es que este casi dibujo animado es muy fácil de reconocer en nuestra más cercana y monstruosa realidad. El maltrato que sufre el alma y la supremacía del cuerpo como máquina vacía por sobre todas las cosas. Y, pese a todo, los cuerpos que se destruyen. Una película o vida de terror. En cuanto al futuro, no cabe esperar más que nuevas fantasías interesantes creadas por Zemeckis. (FF)

El cine de los senderos que se bifurcan

por Eduardo A. Russo

En un repaso al cine presentado en Buenos Aires durante 1993 sobresalen, como intensos polos opuestos, dos películas cuya visión cruzada revela no una lucha que podría traducirse en un *versus* luego resuelto en un vencedor, sino una bifurcación posible en el fragmentado e incierto territorio del cine contemporáneo. Dos caminos viables en un momento donde muchos pronostican la fagocitación por el flujo televisivo, otros la *americanización* —en el sentido degradante en que la temía Baudelaire— definitiva del cine de todas las latitudes, o bien (apoyándose en datos industriales como la instalación del GATT o la progresiva dominación japonesa en Hollywood) cierta medianía caracterizada por unos cuantos megaproducidos anuales, cuya mínima diferencia entre sí propondría al espectador una elección entre lo igual y lo semejante. Dos películas: *Europa*, de Lars von Trier, y *Un maldito policía*, de Abel Ferrara, mantienen vigente que las sorpresas no están ausentes de aquí a un futuro cercano; que la cuestión no pasa por condiciones de producción sino meramente por la *creación*. Explorando sus universos la idea de que hay cine por un buen tiempo más deja de ser una manifestación de deseos para convertirse en una comprobación.

Crónicas de mundos posibles

Un maldito policía y *Europa* mantienen algunos rasgos en común: ambas son producto de dos directores que comenzaron sus carreras al comienzo de los 80. Ferrara y von Trier andan —año más o menos— por los cuarenta, y pertenecen a una generación posterior a la primera de la cinefilia. Ellos asumen una herencia cinematográfica pero se permiten acercarse, sin temor a la contaminación, por territorios estigmatizados por el purismo de cinesoteca. Ferrara incursionó en las series televisivas, von Trier en los videoclips y los *spots* publicitarios. Pero su lugar de origen y pertenencia es el cine. Un cine sin complejos, que abreva naturalmente en una tradición trascendiendo las citas, homenajes y parodias a las que nos acostumbramos desde los 60 en adelante. Si el film de Ferrara es el primero de su carrera con presupuesto *standard*, lo mismo sucede con *Europa* que marca un salto para von Trier con respecto a su producción anterior. Pero las dos películas son irritativas, están por fuera de la corriente principal de gustos establecidos y prósperos mercados; convocan a la adhesión masiva o a la repelencia instantánea. Hasta aquí las similitudes; atendamos las diferencias. La primera y obvia: *Un maldito policía* es una película americana. *Europa* —como su mismo nombre lo indica— es

una coproducción sueco-alemana-danesa-francesa con la colaboración (por si esto no bastase) del Fondo del Consejo de... Europa.

Un maldito policía es un drama individual, ajeno a todo efecto de grupo. Su terreno es el de una soledad absoluta. Toda dimensión social queda expurgada de la historia del mal teniente. *Europa* es, por lo contrario, una manifestación coral donde el protagonista es un dúo de hipnotizador/hipnotizado. Leo Kessler es un fantasma más entre fantasmas. Si en la película de Ferrara la exposición de un conflicto se despliega en el interior de un personaje, en la del danés el campo de batalla es el interior del espectador. Pero hay cruces complejos: la dureza del americano remite a algunos europeos. Se percibe cierto clima bressoniano (de la seca contundencia que se abre, por ejemplo, en *Mouchette*) en Ferrara, así como una aspiración welliesiana en el ambicioso von Trier: la del dominio absoluto sobre cada plano, el control total de una ficción de la cual postularse como demiurgo. Ver seguidas *Europa* y *Un maldito policía* revela, más allá de ingenuas teorías del reflejo (ver más adelante), dos formas de *poner en imágenes* a América y Europa, lo que implica el tipo de cine que puede destilarse en ellas. Una América posterior a todo sueño americano, que perdura en una supervivencia violenta en la que resulta poco recomendable detenerse a pensar. Una Europa que vuelve una y otra vez sobre una historia que cada día se revela más como una pesadilla de repetición. Los mundos construidos por von Trier y Ferrara son, sin ninguna pretensión documentalista, verdaderos. Y si el primero elige la ironía en una narración que se liga curiosamente con la *América* de Kafka —de la cual es en cierto modo su *negativo*— el segundo optará por una seriedad y un tratamiento frontal que nada tiene que ver con los sucesos de las páginas policiales. *Europa* es a los libros de historia lo que *Un maldito policía* es al periodismo. En ello reside no poco de su valor.

El narrador está vivo

Fue Walter Benjamin quien supo advertirnos que uno de los desafíos de nuestra cultura consistía en recuperar la figura del narrador, bajo serio riesgo en este siglo donde —observaba con estupor— la capacidad de contar algo se hacía más y más vacilante. La posta cedida por la literatura de la pasada centuria fue tomada por el cine desde el mudo. Hoy, bajo el peligro de la reducción del cine a una extensión de los videojuegos o a una variante de tren fantasma o montaña rusa, la TV, la radio y la prensa (ese conglomerado que arma lo que solemos llamar la

actualidad) amenazan por la vía audiovisual convertirse en los principales proveedores de historias. Von Trier y Ferrara son de los que resisten a esta operación de vaciamiento del cine. Y no vaciamiento de salas —es lo más obvio— sino de una función necesaria, sin la cual el oficio perdería su sentido.

Un maldito policía y *Europa* demuestran que sus autores saben que la narración es constitutiva del cine. No un aditamento, una dimensión parásita. Si Ferrara opta, para el sostén de esta función —excepto la excepcional secuencia del Cristo entre los bancos de la iglesia—, con un punto de vista totalmente externo (proyecto imposible que en última instancia nos revela la presencia del director en cada plano) que consigue *marcar* su ficción con una cualidad de seguimiento implacable, von Trier instala un narrador en *off* que no relata, sino que *induce* la acción de modo hipnótico. Una voz que comanda la ficción y, de algún modo, parece generarla. Dos pesadillas: una, la que nos revela el costado oscuro, mugriento y mortífero de lo cotidiano (Harvey Keitel puede ser nuestro vecino, es nuestro *prójimo*). La otra, armada con el material siniestro que algunos llaman historia.

El realismo a dos puntas

No fue sólo André Bazin —aunque éste lo señaló con mayor intensidad en su obra— quien ha insistido en que el problema del realismo está en el centro mismo de la reflexión sobre el cine. No se trata, por cierto, de la remanida cuestión de si puede ser un más o menos adecuado “reflejo de la realidad”. Por burdo que parezca, hay quienes la sustentan todavía hoy sin pudor. La constatación de esa deseada correspondencia —frecuentemente bajo las formas de la denuncia, del alegato— enmascara lo que realmente sucede en tal tipo de acercamientos: no se ve sino lo que se trae de antes: el único espejo en el cine —nos reveló alguna vez Pasolini— nos refleja a nosotros mismos. Ni *Un maldito policía* ni *Europa* procuran reflejar nada: construyen realidades paralelas. Y lo hacen con métodos antitéticos aunque con el mismo objetivo: la inmersión del espectador en una ficción que lo desarma. Si Ferrara se apoya en los recursos tradicionales del realismo en la representación (planos en extensión, tanto en su profundidad como en su duración), von Trier busca ficcionalizar al máximo la ficción para diseñar una realidad compuesta por fragmentos. Planos superpuestos en varias capas, tomadas cada una con lentes diferentes. Color sobre blanco y negro. El resultado es un *efecto de real* que gana al espectador por su consistencia imaginaria, paradójicamente armada con materiales heterodoxos.

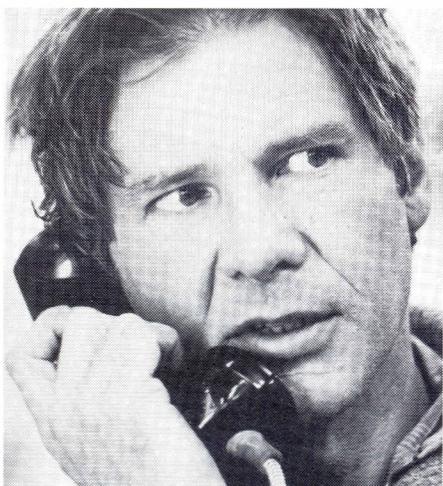


Ferrara tensa en *Bad Lieutenant* su ficción mediante procedimientos “casuales” extraídos de la percepción cotidiana. Muestra a sus personajes desde una distancia prudente, como miramos a un desconocido en la calle. Irrita con un relator deportivo presente en cada radio (y detallando resultados adversos), pone música en los lugares donde se la espera como parte del ambiente. Von Trier elige el camino inverso: arma su historia con la estilización de un *story board* o se desliza al borde del *comic* ultrabarroco, atestando cada plano en una composición obsesiva (el rodaje de *Europa* fue precedido por más de 800 dibujos detallados de la mayor parte de sus imágenes). Los dos films mantienen en vilo a sus espectadores. Uno, postulándolo como testigo de una redención por los abismos narrada con un ascetismo ejemplar. El otro, confrontándolo con artificios que, al mismo tiempo que delatan estar viendo una película, lo relanzan dentro de una pesadilla cada vez más claustrofóbica. Ni en uno ni otro caso hay un intento de apelar a la conciencia crítica del espectador, de provocar un distanciamiento reflexivo. Ambos saben que ese festival de las emociones que es el cine necesita de un receptor absorto, implicado de lleno en la historia narrada. En todo caso, el pensamiento vendrá después.

Von Trier y Ferrara: estrategas del cine

Se ha entendido a *Europa* —a nuestro juicio inapropiadamente— como una extensión más de la estética del videoclip a la pantalla grande. No hay argumentos válidos para sustentar tal afirmación, salvo que su autor ha filmado unos cuantos. Pero cualquiera que repare en la relación de las imágenes con el espacio sonoro de la película advertirá que aquéllas jamás acceden a la cualidad de *ilustración* propia del clip, y que la música —cuerdas de melodrama sobre las que insiste obstinadamente el *leitmotiv* de *Vértigo*— mantiene oportunamente una función irónica inaceptable para el voluble género audiovisual de los 80. Se podrá objetar que en su profusión de sentidos, en su impacto sensorial, algo recuerda a lo publicitario. Al respecto, cabe destacar una diferencia fundamental: las imágenes de *Europa* vuelven sobre ellas mismas: permanecen más allá de todo mensaje posible. Como un sueño angustioso, inclusive de esos peores, aquellos de los que no recordamos por qué fueron tan ominosos. Distancias entonces del clip, del spot. En Ferrara la operación se produce respecto del discurso televisivo (no de la pantalla, lo que atañe en última instancia a la técnica). *Un maldito policía* es, en su forma expresiva marginal, la antítesis de una serie. Su teniente está hecho de la antimateria del héroe televisivo. Ferrara lo filma en los hiatos de su acción policíaca, a puertas cerradas con su sordidez y desesperación. Y lo hace de una manera que punto por punto (fotografía, movimientos de cámara, montaje, música, diálogos) invierte la moral básica de la narración televisiva de los 80 a hoy —cada vez, ella sí, más cerca de las tandas publicitarias—. Que en los dos casos aceche la fragmentación, que se trate de obras descentradas, riesgosas, todo esto es —como dirían algunos para ahorrar mayores conjeturas— un signo de los tiempos. Pero en ambas se impone —y aquí el regocijo del perturbado espectador— una apuesta por el sentido, por mantener viva la llama de la narración y las perspectivas de un cine que, a las puertas del siglo XXI, se sigue moviendo. ■

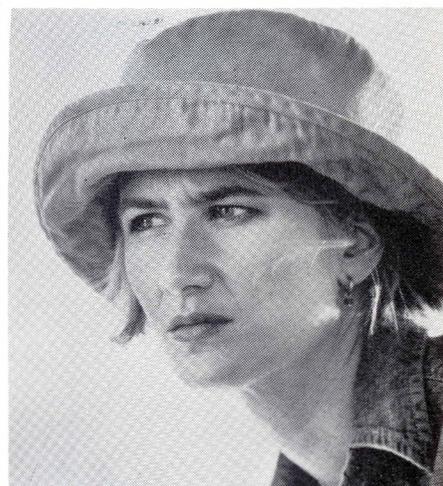
Actores y actrices del 93



Harrison Ford, *El fugitivo*



Kerry Fox, *Un ángel en mi mesa*



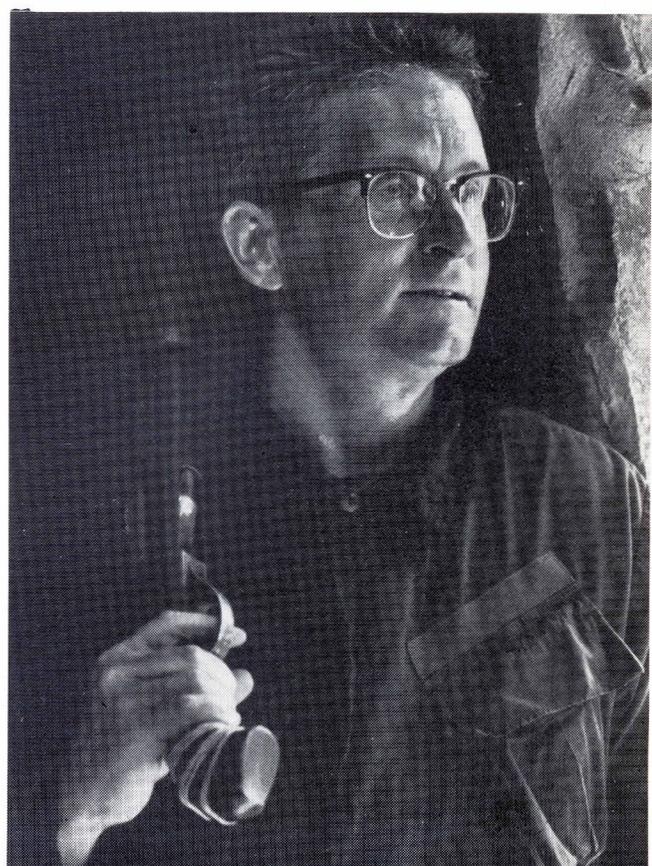
Laura Dern, *Jurassic Park*



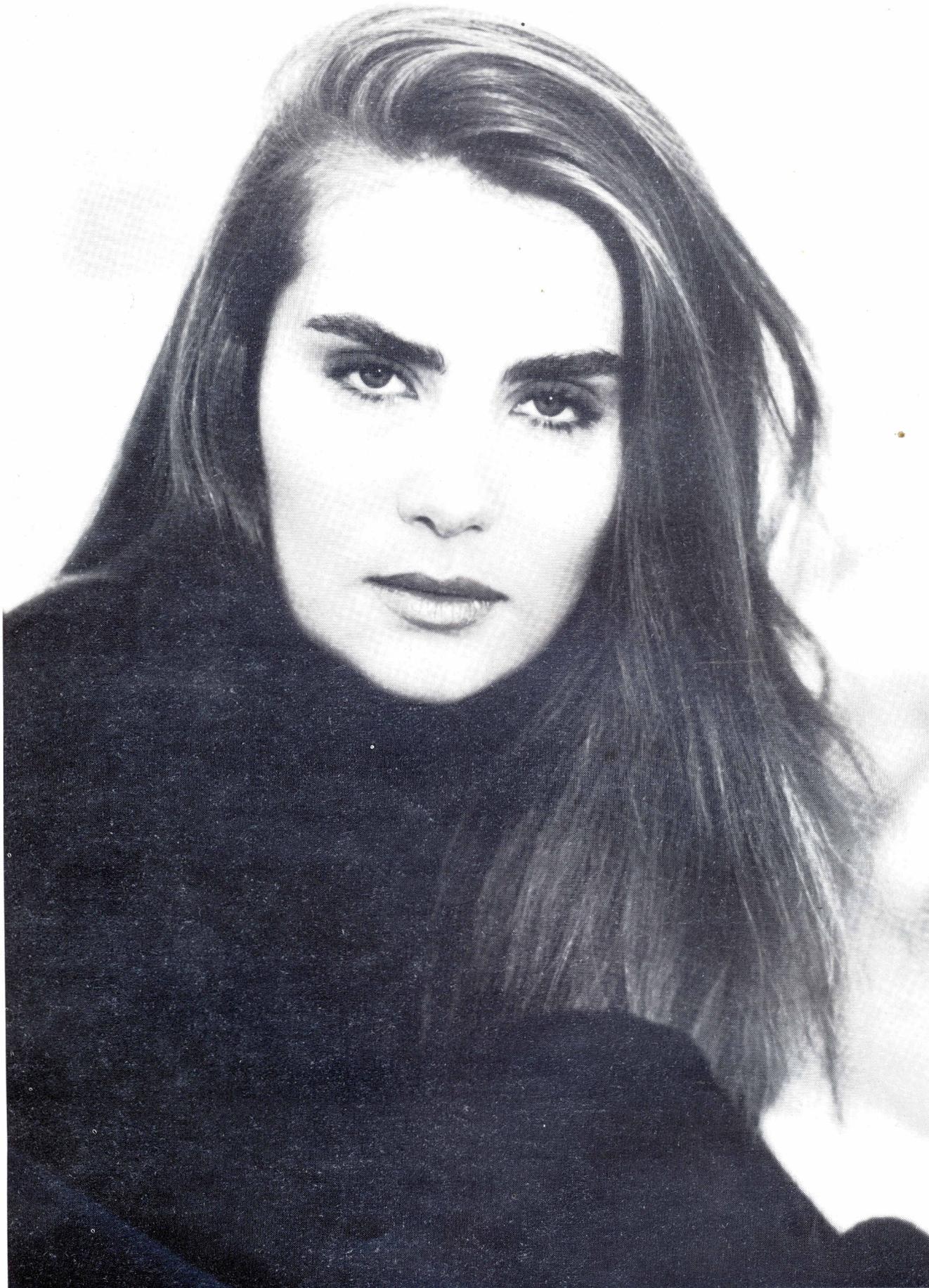
Kevin Kline y Sigourney Weaver, *Presidente por un día*



Billy Crystal y David Paymer, *El cómico de la familia*



Michael Douglas, *Un día de furia*



Emmanuelle Seigner, *Perversa luna de hiel*



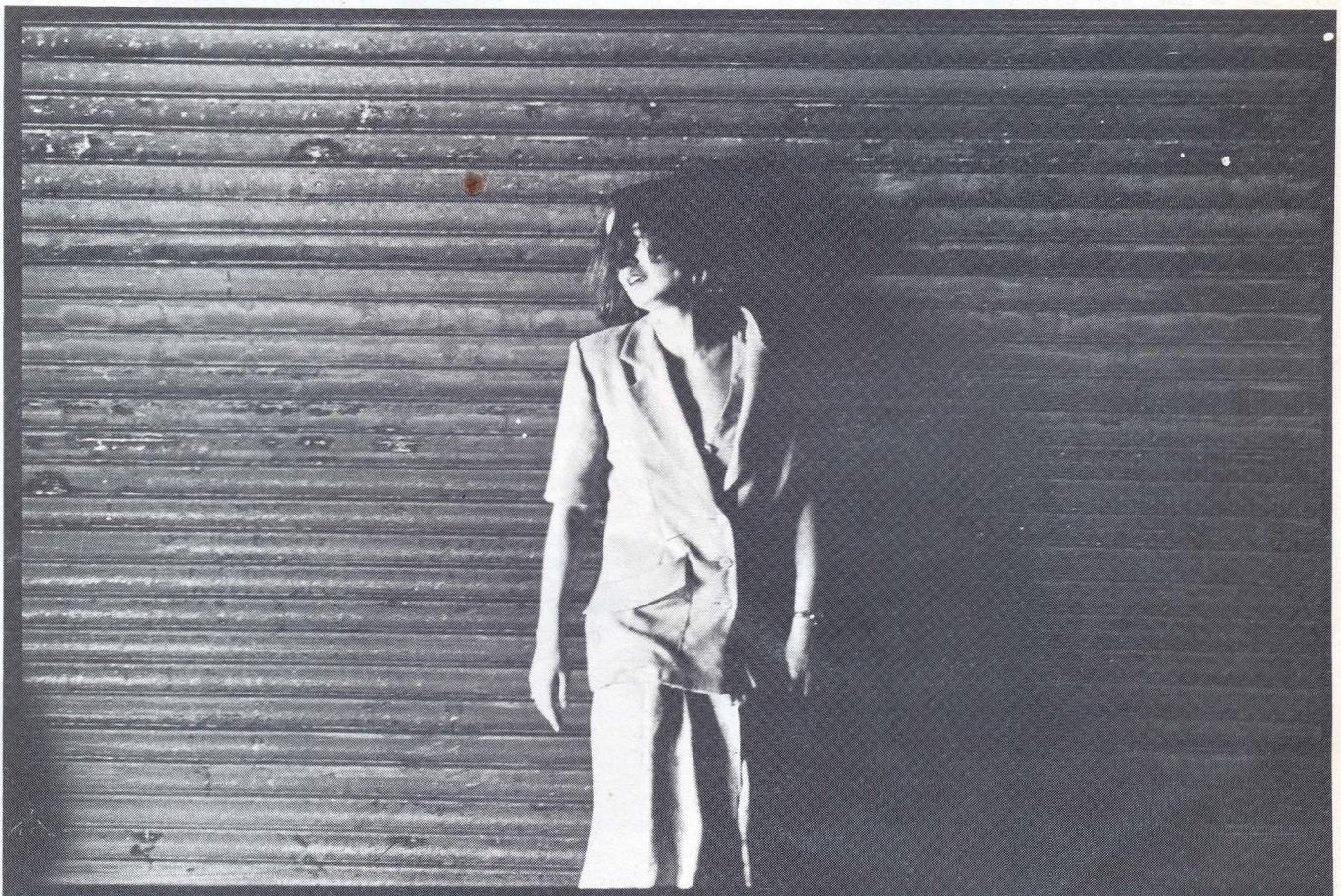
Andie McDowell, *Hechizo del tiempo* y Bill Murray, *Hechizo del tiempo* y *Una mujer para dos*



Edgardo Nievas, *Gatica*, *el Mono*



Adrienne Shelly, *Confía en mí* y *La verdad increíble*



Sandrine Bonnaire, *La peste*, *Sin techo ni ley* y *Querer es un sentimiento*

La pregunta de Soldán

por Horacio Bernades

Anoche tuve un sueño raro. En el sueño yo concursaba en unos de esos programas de preguntas y respuestas, tipo *Feliz Domingo*, por lo cual —pienso ahora— debía ser bastante más péndex de lo que soy en realidad (y probablemente bastante más imbécil). En medio de la ensordecedora gritería de las barras, un Soldán al que una repentina ráfaga de viento había dejado como vino al mundo (calvo, quiero decir) me espetaba: “Enumere rápidamente, sin repetir y sin soplar, varios hechos curiosos, o interesantes, o divertidos, o qué sé yo, que le hayan llamado la atención durante la temporada cinematográfica 1993”. “Minutooooo... ¡YA!”, tronó una voz. Creo recordar que mi respuesta fue más o menos como la transcribo a continuación (en caso de duda, ahí está para certificarlo el escribano Prato Eddie Murphy, que no me deja mentir).

Géneros y telas. *El cómico de la familia* (la película-10 del año, en la prescindible opinión de este concursante), *Presidente por un día*, *Hechizo del tiempo* y *Sintonía de amor*, por un lado, y *Jurassic Park*, *El fugitivo*, *Hard Target/Operación cacería*, *El demoledor* y hasta *El último gran héroe*, por el otro, están diciendo a los gritos que, por más que sean géneros “viejos”, la comedia y la acción y la aventura no están ni por asomo en edad de jubilarse. Mientras el thriller pasa por su peor época (ver *El cuerpo del delito*, *Sliver*, *Sol naciente* y demás), estos géneros tienen tela suficiente como para tapizar todas las pantallas de cine del planeta, por un rato largo. En el caso de la comedia, se confirmó que, para hacerla funcionar, no se necesita más que una buena idea de guión, una puesta “transparente”, actores con “ángel”, y un tipo (o una tipa, en el caso de *Sintonía...*) con sensibilidad detrás de la cámara. En cuanto a la acción y la aventura, que venían con las pilas sulfatadas, quedó demostrado que se las puede recargar con ojos de niño (*Jurassic*), tomándoselas en joda (el dos-uno Stallone-Arnie), reduciéndolas a sus mínimos componentes (*El fugitivo*), o, a la inversa, amplificándolos hasta el delirio (la variante Woo). ¡Vamos los géneros todavía!

Indies. Que América no termina en las colinas de Hollywood, cualquiera lo sabe. Más allá hace campamento la tribu de los *indies*, los independientes que salen a la intemperie con su mochilita *fatta in casa*. Don Hartley no pudo acampar en el terreno de *El Amante*, aunque a algunos no nos incomode su estilo *décontracté* ni sus jóvenes adánicos que anhelan un paraíso chiquitito pero virgen. Mejor suerte tuvieron por estos pagos Gus Van Sant y sus taxi-boys en estado de orfandad, lanzados *on the road* a la busca de un papá estético que algún día abandonó el hogar. Fue tal la ansiedad despertada por el holando-oregonés que *Mi mundo privado* se cubrió, en esta revista, casi un año antes de su estreno. Otro que pinta bien es el Carl Franklin de *Un paso en falso*, abriéndose

paso sin falsedades entre el conglomerado de límites imprecisos del “cine de negros”. El que desató polvaredas fue Jim Jarmusch, ya casi un abuelito dentro de este rubro, aunque *Una noche en la Tierra* tal vez no dé para rasgar tantas vestiduras. De confirmarse ciertos rumores, los *Perros de la calle* del joven-¿maravilla? Quentin Tarantino nunca ladrarán por aquí, ya que la perrera local parece haberles echado el ojo, sospechándoles hidrofobia. En mi sueño, *El Amante* supera, en este punto, su propio record, dando por estrenada una película que jamás lo será. Ucronías que habrá que incorporar a un futuro dossier “Ciencia ficción II”.

El policía raro. Si quedaba todavía algún sobreviviente del Lorraine, de esos que creían a pies juntillas que “cine político” y “cine de entretenimiento” son categorías mutuamente excluyentes, el estreno de *Robocop III* le habrá volado la peluca (pero no, don Soldán, no se ponga así, si no lo dije por usted, hombre). En la línea del John Carpenter de *Sobreviven*, la tercera parte de la saga tuvo como héroes a un ejército de *homeless* ganando las calles de Detroit, para combatir, a puro cuerpo y barricada, a la corporación que gobierna la ciudad en el ¿futuro? de la ¿ficción? La frutilla en la torta fue el mismísimo policyborg, uniéndose a los resistentes, junto a los desertores de la poli. Dicen que *Robocop III* fue la película más vista en Santiago del Estero, pero eso es un disparate propio de los sueños: todo el mundo sabe que cosas así jamás ocurren en la realidad.

Secundarios al frente. Una regla no escrita sostiene que no hay buena película sin buenos actores secundarios, y las películas vistas este año confirmaron la regla. Botones de muestra: Frank Langella en *Presidente por un día*, un secretario de Estado casi tan siniestro como los de la realidad, o más; Tommy Lee Jones en *El fugitivo*, con esa cara poceada que parece un mapa interno; Wilford Brimley, con su mostachón de morsa afable, y el temible Lance Henriksen —el perverso más puro de la galaxia Cine— en *Hard Target/Operación cacería*. Todos ellos son de lo mejor en lo suyo, todos la vienen yugando desde hace tiempo, todos encarnan a tope la ética del buen secundario, según la cual lo que importa no es el lucimiento personal sino el lucimiento de la película. Una subespecie son los que trabajan de “sombra” del protagonista, papel ingrato sólo para quienes tengan berretines de estrella: François Dussolier en *Un corazón en invierno*, el “ruso” Taicher en *Gatica*, *el Mono*, y el extraordinario David Paymer (el hermano de Billy Crystal en *El cómico de la familia*) *soportaron* —en el mejor sentido de la palabra— cada uno de sus planos con la entrega silenciosa y total de los que nacieron con el alma tamaño-Cine. No es raro que *El cómico de la familia*, ese homenaje emocionado y emocionante al comediante oscuro, haya sido un verdadero Paraíso del secundario: jamás olvidaremos a la buena-pero-

avispada-chica-judía de Julie Warner, a la rubia ovejita negra de Mary Mara ni al gran Jerry Orbach —rey de los actores de reparto—, cuya foto aparece, en los diccionarios, debajo de la palabra “hijo de puta”. ¡Salute, secundarios!

Coincidencias I. Buena parte del mejor cine del año habló en francés, demostrando —por si hacía falta— que hay todavía mucho para decir en esa lengua. Mucho y variado, desde el clasicismo consumado de Claude Sautet en *Un corazón en invierno* a la urgencia en presente continuo de Cyril Collard —que duró lo que sus *Noches salvajes*— pasando por los planetas Varda, Téchiné y Leconte, que brillan desde hace tiempo con luz propia. Curiosamente, entre los astros más distantes de la constelación-France hubo mucho en común: tanto Sautet como Collard iluminaron —con luz tenue uno, con los rabiosos tonos del fauvismo el otro— zonas turbias, habitadas por Narcisos que, instalados en la inmovilidad o embarcados en una ininterrumpida fuga hacia adelante, no pueden dejar de girar sobre sí mismos mientras el mundo les gira alrededor. El cine francés no deja de hablarnos del presente: *chapeau*.

Coincidencias II. Buena parte del peor cine del año habló (mal que nos pese) en castellano, demostrando —por si hacía falta— que hay todavía mucho para decir en esta lengua... Lejos de *Gatica*, *Un muro de silencio*, *Belle époque* y *La Frontera* (a cada cual lo suyo), el éxito premió —¿por qué debería ocurrir en el cine lo que no ocurre afuera del cine?— a los peores. En la era del marketing, *Tango feroz* y *Como agua para chocolate* nacieron no de una idea cinematográfica sino de una idea de mercado: cada una con su *target* (los adolescentes en un caso, las clases medias en el otro), fabricaron ficciones a la medida del consumidor. Rebeldía y martirio juvenil frente a un mundo adulto y ajeno, o rebeldía y martirio de la mujer en la cocina frente a las represiones de la tradición, ambas echaron mano, para dar en el blanco, a las fórmulas más remanidas: un revoltijo de *La naranja mecánica*, *La banda del Golden Rocket*, *Expreso de medianoche* y *Birdy*, o el culebrón liso y llano, con bruja mala, hada buena y príncipe azul incluidos, ninguna de las dos le hizo ascos al kitsch más desenfrenado, bajo la forma del videoclip o los filtros *flou*. Para remachar las coincidencias, ambas terminan igual: con sus protagonistas encaminándose a una muerte que, como en los libros de Víctor Sueiro, es un chorro de luz enceguecedora. *Tango feroz*, *Como agua para chocolate*, la muerte.

Cinefilandia. Como todos los años, en el 93 el cinéfilo, ese bicho bulímico, tuvo para darse atracones a gusto en los distintos cineclubes y salas *ad hoc*, que pululan en la ciudad casi tanto como las canchitas de paddle y fútbol-5. De los cineclubes, volvió a brillar con luz de sótano —en peligro de extinción— el Club de Cine de Sarmiento al 1200, que, haciendo gala de su proverbial eclecticismo, se paseó sin complejos de Bergman a Buck Rogers, y de Totó a William Castle. En cuanto a las salas, cómo agradecer lo suficiente los ciclos de la Lugones en colaboración con Cinemateca Argentina, programados y cuidados con ojo siempre atento por don Luciano Monteagudo, desde el atalaya de sus oficinas, en el décimo piso del Teatro San Martín. Baste con decir que la cinefilia sería, sin ellos, una raza muerta, y más flaca la memoria del cine.

Llegado a este punto, un chillido de cigarra histérica me hizo saltar de la cama. Creí por un instante que se trataba del timbre del canal, anunciando que mi minuto había expirado. Era, en verdad, el sonido del despertador, y lo que había expirado era mi sueño. Lástima: me perdí el viaje a Bariloche. Y bué, otra vez será. ■

La posada maldita

Un programa de radio de *El Amante*



Conducción:

Gustavo J. Castagna
Quintín
Flavia de la Fuente

Producción:

Roberto Juan Ferro

Atiende los teléfonos:

Lisandro de la Fuente

Martes y jueves de 13 a 14 hs.

Radio Cultura. 97.9 MHz

304-1724/3795

El temor del espectador a la remake norteamericana

por Santiago García

Sí, lo admito, amo el cine norteamericano. Es mi orgullo y, a veces, mi vergüenza. Bueno, hoy el orgullo no es el tema porque voy a hablar de las remakes norteamericanas de películas de éxito no habladas en inglés. Los ejemplos son muchos, por no decir demasiados, por no decir basta ya. Más aun si se incluyen remakes no declaradas y plagios poco sutiles.

Perfume de remake. *Perfume de mujer* es un catálogo completo de lo peor que puede ofrecer el cine norteamericano actual, copiándose, además, de otros films de éxito y parasitando un guión de comprobada eficacia; está construida como un estudio de mercado y debe ser por eso que parece una verdulería de cuarta. Para hacerla completa Al Pacino resulta finalmente ganador del Oscar otorgado por los miembros de la Academia en una muestra de ceguera que supera a la del personaje. Por lo demás, *Perfume de mujer* dura dos siglos con cuarenta minutos (estos tipos realmente piensan que somos eternos!), el militar ciego y su acompañante hablan y hablan y hablan (el montaje consiste en pegar los párrafos de discurso cortando en cada punto y aparte) y al final todos recibimos unas lecciones de vida y valores esenciales mezcladas con un paseo en un auto rojo y bajito.

La asesina. Este es un caso bastante irritante, no por ser peor que los otros sino por tener la brillante idea de copiar las primeras escenas plano por plano, con lo que uno tiene algo más que la sensación de estar viendo *Nikita* de nuevo. Algo así como "descubra las siete diferencias y mientras tanto abúrrese sin empacho".

Si en las remakes de sus propios films los norteamericanos han sabido tomar un guión y darle un nuevo sentido, como ocurrió con Scorsese y su *Cabo de miedo*, en las adaptaciones de films extranjeros se han limitado a copiar la cáscara y rellenarla con las fórmulas más digeribles para su público. *La asesina* no hay manera de salvarla. Ni las canciones interpretadas por Nina Simone ni algún acierto aislado de Badham (en su versión de *Drácula*, no aquí) pueden hacer algo. Muy bien Gabriel Byrne, muy bien Harvey Keitel disfrazado de Cary Grant, muy fea la peluca que usa Bridget Fonda.

Sommersby. Alguien regresa en este film, pero no es un extraño, es nada menos que Richard "maderita" Gere, que viene nada menos que a decir que es el marido de Jodie "maravilla" Foster. Hórrido, verdaderamente hórrido. Ese hombre que se supone vuelve de la guerra con cara de nene bien alimentado enfrenta a un pueblo que no cree en él pero que finalmente terminará valorándolo, quizás por ser Gere el productor del film. Vaya uno a saber. No importa, cuando Jodie vuelva a actuar o dirigir grandes películas Richard seguirá con su cara de nada y sus desapariciones en el Tibet a la búsqueda de algún monje tibetano que le enseñe los misteriosos senderos de la actuación.

Sobre el film sólo me queda una duda: si todos los jueces de Norteamérica son negros (en esta ocasión James Earl Jones), ¿cómo puede existir tanto problema racial en Estados Unidos?

La hora del espanto. Felicitaciones, se ha hecho usted acreedor de un viaje a lo inesperado, porque el verdadero terror comienza cuando tratamos de imaginar lo que estos tipos podrían perpetrar a partir de algunas de nuestras películas. Pensemos en *Un lugar en el mundo* dirigida por Adrian Lyne y protagonizada por Dustin Hoffman en el lugar de Federico Luppi, Sally Field reemplazando a Cecilia Roth y Michael Douglas por José Sacristán, todo esto con música de Vangelis. O *Gatica* con Mickey Rourke o alguien peor y bajo las garras de Alan Parker en la dirección. Imaginemos a "the monkey" subiendo al escenario a cantar temas de Kenny Rogers.

Todos los films de María Luisa Bemberg serían comprados. Eso sí, los guiones deberán ser sometidos a ligeros cambios para que al final de cada film la protagonista se case y tenga muchos hijos. Sor Juana no sería una excepción y la película se llamaría *La novicia rebelde II*. También *Tango feroz* entraría en la volada con una versión dirigida por Oliver Stone con Val Kilmer y Meg Ryan pero me parece que ya se filmó y tuvo un título algo así como *Las puertitas del señor Morrison*.

El único film que se salvaría de tener una remake sería *Un muro de silencio*, pero sí usarían el título para un film sobre sordomudos que ganaría el Oscar a la mejor actuación. ¿Y si se volviera una constante en todo el mundo? Kenneth Branagh adaptaría a Wenders para el público inglés y, para completar, algún film de Fassbinder. Los films de Yimou revisados por Gabriele Salvatores y a su vez Yimou filmando a Ferrara. Hasta que todos terminen haciendo remakes de las remakes que alguien hizo de sus films o algo parecido.

El emporio contrataca. Pero la guerra es la guerra y no se puede permitir que se la lleven de arriba. La lucha ya ha comenzado. ¿Acaso *Los irrompibles* no inspiró a Clint Eastwood para hacer *Los imperdonables*? ¿Acaso no denunció Sandro cómo uno de sus films fue plagiado para hacer un videoclip? A prepararse porque pronto podría filmarse aquí una versión de *El fugitivo* con Germán Kraus en lugar de Harrison Ford. Admito no tener valor para imaginar dos protagonistas que reemplacen a Geena Davis y a Susan Sarandon en la versión criolla de *Thelma & Louise*, dejo a la mente perversa de cada uno idear lo que guste. Como broche de oro *La edad de la inocencia* de Martin Scorsese tendrá una remake de lujo protagonizada por Luisa Kuliok y Jorge Martínez, con la ayuda internacional de Grecia Colmenares en reemplazo de Winona Ryder.

Ya lo ha dicho un gran hombre: remake por remake y el mundo quedará ciego, o al menos cada día más estúpido. ■

El Amante, grandes éxitos

Producción: Eduardo Zuleta

Hay gente que espera mes a mes la salida de nuestra revista para ver “qué dicen esos energúmenos”. Para que la búsqueda sea más fácil, reproducimos la recopilación hecha por un lector atento y sagaz de nuestros momentos menos felices. ¿Escribiendo estas cosas llegamos a los dos años?

Castagna

El Amante 19, página 20, crítica de *Noche en la ciudad*.

“Hay tres películas en el desarrollo de *Noche en la ciudad*. La primera propone el nombre de su guionista y novelista —Richard Price— como partícipe del nuevo revival, a partir de la escritura previa.”

E. Z.: *A ver, a ver, ¿y al derecho la frase cómo sería?*

Oubiña

El Amante 21, páginas 18 y 19, artículo sobre la crítica.

“La sucesión no es allí una mera acumulación sino una forma de la alternancia (un cuestionamiento de los conceptos de linealidad y simultaneidad) que permite establecer una multiplicidad de relaciones entre lo heterogéneo.”

E. Z.: *Perdón, ¿me perdí en “sucesión”!*

Quintín

El Amante 14, página 4, comentario de *Héroe accidental*.

“En este número abundan las opiniones contradictorias sobre la misma película. Esta nota insiste en el tema pero con una variante: las contradicciones pertenecen a la misma persona: yo.”

E. Z.: *Quintín, avísale a Quintín que llamó Quintín para Quintín.*

Quintín

El Amante 17, página 7, comentario de *La lección de piano*.

“Con la simetría como norma, *La lección de piano* le salió como el culo, objeto simétrico por excelencia.”

E. Z.: *Muy fino, che. ¿Para cuándo Jorge Corona escribiendo en El Amante?*

Bernades

El Amante 15, página 57, comentario de *Rashomon*.

“El estilo de Mifune y Kyo remite al teatro Noh, del mismo modo en que el relato del muerto por vía mediúmnica se inscribe en la ancestral tradición japonesa del cuento de fantasmas, mientras que algunos encuadres parecen de índole welliesiano-eisensteiniana, y ciertos fragmentos musicales parafrasean a Prokofiev y Ravel.”

E. Z.: *Bernades, ¡guarda que se te está cayendo la enciclopedia encima!*

Ravaschino

El Amante 16, página 4, comentario de *Hechizo del tiempo*.

[Hablando sobre Andie MacDowell] “su ilimitada sensualidad provoca virtuales idas en seco en la platea viril.”

El Amante 17, página 37, dossier porno.

“Pocos sociólogos, sin embargo, repararon en la ominosa animalidad de una cultura de masas que sepulta su humano

carácter bajo la producción seriada de valores de cambio culturales con patrones inalterables.”

E. Z.: *¡Bien, Ravaschino!, cuando comentás una comedia hablás de “idas en seco” y cuando hablás del cine porno parecés un profesor de Comunicación Social. ¡Un médico a la derecha!*

Ricagno

El Amante 15, página 12, comentario de *De eso no se habla*.

“Debo confesar: lo que más me interesa de la producción de María Luisa Bemberg es la cerveza, antes que su cine.”

E. Z.: *Muy divertido para empezar una nota que quiere elogiar a De eso no se habla. María Luisa debe estar chocha.*

Noriega

El Amante 15, página 52, comentario de *Cuando huye el día*.

“Hay dos Bergman...”

E. Z.: *Noriega, con una mano en el corazón, ¿cuántas películas de Bergman viste? No cuentes las de Andrew Bergman que es el que conocés mejor.*

Flavia

El Amante 20, página 9, comentario de *Los amigos de Peter*.

“Y no se olviden: ‘Mind the gap’.”

E. Z.: *¡¿Eh?! ¿Qué the qué? ¡Qué viajada es Flavia, parece Enrique Pinti!*

Jorge García

El Amante 14, sección “El cine en pantuflas”.

“La irregular carrera de Huston...”

El Amante 16, sección “El cine en pantuflas”.

“Dentro de la irregular pero atractiva carrera de Clint Eastwood...”

El Amante 17, sección “El cine en pantuflas”.

“El irregular y talentoso King Vidor...”

El Amante 17, sección “El cine en pantuflas”.

“Dentro de la irregular carrera de Blake Edwards...”

El Amante 18, sección “El cine en pantuflas”.

“Dentro de la muy irregular carrera de Bob Fosse...”

El Amante 20, sección “El cine en pantuflas”.

“Dentro de la irregular carrera de Bernardo Bertolucci...”

El Amante 21, sección “El cine en pantuflas”.

“Dentro de la irregular carrera de George Cukor...”

El Amante 22, sección “El cine en pantuflas”.

“El caso Woody Allen seguirá dividiendo a cinéfilos, admiradores y detractores. Lo cierto es que, dentro de una producción irregular...”

E. Z.: *En cambio lo tuyo no presenta irregularidades, García, siempre es igual... ■*

Polemic Park

Como dijo el general Susvín, pa' pelearse no hacen falta excusas. Basta un día nublado, el viento Norte, o un quitáme allá estas pajas, que vaya a saber lo que quiere decir. En este caso, Oubiña y Noriega se pelean por *Jurassic Park*, la película más taquillera del año. ¿Arte o comercio? ¿Eh?

Jurassic Film

por David Oubiña

*Si quiere ver la vida color de rosa
eche veinte centavos en la ranura.*

Raúl González Tuñón

Ya se sabe: el cine es un arte y es una industria, etcétera. Pero en Spielberg, de una manera paradigmática —tal vez más ostensiblemente que en ningún otro realizador—, la relación entre cine y dinero cobra un valor fundante; la ganancia se convierte de una manera gigantesca, monstruosa, en condición de posibilidad. Se sabe: si no hay negocio, no hay película, etcétera.

En 1982, durante el Festival de Cannes, Wim Wenders dejó en la habitación 666 del Hotel Martínez una cámara de 16 mm, un grabador Nagra y una pregunta: “¿Está convirtiéndose el cine en una lengua muerta, en un arte en decadencia?”. Luego pidió a los realizadores presentes que concurrieran a esa habitación y que filmaran y grabaran su respuesta. Steven Spielberg respondió a la invitación pero no se refirió al futuro del cine; o en todo caso, lo hizo a su manera: “En 1974, cuando estaba realizando *Tiburón* y me excedí cien días en el plan de rodaje, el presupuesto del film se elevó a u\$s 8.000.000. Hoy, debido al dólar, el franco, el marco, el yen o lo que sea, *Tiburón* probablemente costaría u\$s 27.000.000. En Hollywood todos quieren un éxito. Hollywood pretende un film ideal que resulte apropiado para todos los públicos. Y eso, por supuesto, es imposible”. Llama la atención esta reflexión final ya que, a juzgar por las recaudaciones, los films del *enfant terrible* de Hollywood les han gustado a casi todos. El Spielberg 1993, *Jurassic Park* (primero en las recaudaciones de este año y ya el film más taquillero de la historia, superando a *E.T.*, otro de los *hits* Spielberg), pone en escena, en el centro de la representación, el carácter indisoluble de ese vínculo entre film y dinero. “No reparamos en gastos”, repite el magnate impulsor del Parque Jurásico y aclara que también los niños pobres podrán ingresar. ¿Qué es un Parque Jurásico? Es la

prehistoria como parque de diversiones: el primer término de la ecuación da el tema, la pauta de una elección más o menos inteligente de un objeto; importa aquí el segundo término, la capacidad del parque de diversiones como máquina procesadora para transformar cualquier cosa en pura fantasía. Por unos breves minutos. Y por los cuales se paga. El parque de diversiones es la matriz de toda fantasía con tarifa. No es posible pensar ese espacio al margen de sus proporciones monetarias. Un boleto, una vuelta. Hacia la constitución de ese espacio —que ahora aparece nitidamente— tendía desde siempre el cine de Spielberg. Hacer del film un parque de diversiones. ¿Y qué otra cosa es un parque de diversiones si no un gran film interactivo y tridimensional?

Por supuesto, esta conexión entre el cine y la industria de la diversión no es caprichosa. En sus orígenes, el cine fue una de las tantas atracciones de las ferias de entretenimientos; a través de la fantasía, los films fueron emancipándose gradualmente de esa cuna lumpen para introducirse en el imaginario estético del siglo XX hasta que ahora, como en el cierre de un ciclo, parecerían derivar hacia la imaginería un poco plástica del parque de diversiones. Entre el hechicero Georges Méliès y el *businessman* Thomas Edison. De la barraca de feria al parque de diversiones. Que *Jurassic Park* no sea un film para niños no significa nada: los parques de diversiones tampoco lo son. Por una vez, mal que le pese, ese Peter Pan del cine que es Spielberg no se identifica con los niños, ni siquiera con el romanticismo del paleontólogo (que atesora el placer de lo artesanal frente al avance de la excavación informatizada: “¿cuál será la gracia?”, pregunta, cuando todo el trabajo lo hagan las computadoras); su óptica coincide con la del viejo magnate cuyo deseo nada tiene que ver con el candor de la fantasía infantil sino con el capricho autoritario e irresponsable de un grandulón trasnochado. No es que el multimillonario John Hammond se exhiba como una metáfora del realizador, ni que el film se

presente como la analogía de un parque de diversiones; pero así como Disneylandia tiende a producir el encantamiento de encontrarse dentro de una película, *Jurassic Park* quiere ser leída como una gran Disneylandia prehistórica. Una está inscrita en la otra. Hay un doble movimiento de absorción, una mutua desterritorialización. No sólo porque el film tematiza el espacio de un parque de diversiones sino porque su mismo funcionamiento dramático opera con el efecto adrenalina del recorrido de un tren fantasma. Las camionetas que deberían cubrir el recorrido del parque a lo largo de una senda prefijada no son otra cosa que eso. Y, si se piensa bien, el tren fantasma es una forma precaria de ese "viaje inmóvil" que Noël Burch afirma que todo espectador cinematográfico realiza desde su butaca. El film autorrefiere sus propias condiciones de producción estética. Dice lo que hace, haciendo lo que dice. Hay una escena donde esto aparece espectacularizado, donde el film se enuncia y se anuncia a sí mismo. El anciano demiurgo jurásico introduce a sus selectos visitantes en las maravillas del parque. Curiosamente, es un film el que explica de manera didáctica los procedimientos de clonación que permiten obtener dinosaurios. Y, curiosamente, los protagonistas observan ese milagro, apresados a sus butacas mediante cinturones de seguridad, como pasajeros del tren fantasma. Gracias a una panorámica, la platea gira sobre su eje y, sin solución de continuidad, la pantalla se transforma en una especie de cámara Gesell en donde la teoría ha encontrado su aplicación práctica y en donde es posible observar a los científicos fabricando dinosaurios en el laboratorio. Si el film didáctico condensaba la trama de lo que será *Jurassic Park*, afuera y antes de *Jurassic Park* (es lo que se cuenta para que después el film pueda contarse, es la condición de posibilidad del film), el pasaje de la pantalla al laboratorio funda su horizonte de verosimilitud. Final de la visita guiada: ahora los protagonistas no sólo observarán la ficción de los dinosaurios en una pantalla sino que podrán tocarlos. En una sola escena y antes de dar comienzo al juego, Spielberg ha contado el film y ha proporcionado las pautas para su visión. Pero también, en cierta manera, ya ha resuelto el film antes de que empiece. Porque lo que sigue es de otra naturaleza. Al film no le interesa desarrollar un conflicto, profundizar una intriga; le interesan los efectos que es posible obtener de una situación (y hay que reconocer que en esto Spielberg es ciertamente un maestro; recuérdese si no, por ejemplo, cómo explota al máximo el suspenso y la violencia de una situación en apariencia pobre e inverosímil como la amenaza de un automóvil cayendo entre las ramas de un árbol). ¿Qué es la trama? Un mapa, una guía, las instrucciones del juego. ¿Qué es el film? Un simulador de realidades virtuales. Por eso la desmesurada

importancia de los efectos especiales cuyo realismo no consiste tanto en disimular lo falso tras una apariencia sino en producir un nuevo orden completo de realidad. He ahí la utopía de Spielberg; su sueño no es diferente del de Disney: un mundo de juguete. En Disneylandia, el artificio del viejo tren fantasma se ha transformado en un completo universo de fantasía. El moderno parque de diversiones no produce observadores sino protagonistas, porque el espectador no presencia un espectáculo sino que forma parte de él. Por supuesto que, enseguida, las camionetas que recorren el Parque Jurásico dejarán de funcionar y los personajes se verán obligados a internarse en otro tiempo y en otro espacio. Como antes, deberán pasar del otro lado de la pantalla para formar parte del juego. En realidad, son succionados por él. Y esto ya no pertenece al imaginario de *La rosa púrpura de El Cairo* sino al de *Tron*. Habría que decir, entonces, que asistimos a nuevas formas de narratividad: como en un videogame, la progresión se obtiene por acumulación y saturación. Se suman puntos para acreditar una capacidad que franquea el ascenso al siguiente nivel, en una escala de complejidad creciente. Del viejo flipper a los modernos videogames media la distancia entre una destreza mecánica y un saber tecnológico. De los hechiceros del pinball a los Super Mario Bros. Si los videogames empezaron por reproducir un espacio cinematográfico, ahora el cine recurre al imaginario del videogame para configurarse como entretenimiento. Quizá, pronto, ya no será posible diferenciarlos y entonces una forma mixta los absorberá a ambos.

Con gran sentido del humor (un humor cínicamente americano, por cierto), a la entrada del parque, al principio del film, los protagonistas observan los souvenirs que podrán adquirirse a la salida del cine. Ya no hay un antes y un después del film, no hay un afuera y un adentro: en un doble sistema de inclusiones, el film porta el merchandising que lo tiene por objeto. Seguramente nunca una película asumió con tanta impudicia su pertenencia a la industria del entretenimiento. Ahora no sólo habrá que esperar *Jurassic Park II (el regreso del Tiranosaurus Rex)* sino que, en cualquier momento, Amblin Entertainment concretará con Disney Enterprises un acuerdo fructífero para todos y construirán un jurásico parque de diversiones que produzca punto por punto al del film. Todo esto no es necesariamente una crítica a Spielberg. Spielberg es un genio. Lo cual tampoco es necesariamente un elogio. También Maquiavelo era un genio. Pero es difícil hacer un buen film cuando se está pensando tanto en hacer un buen negocio. Seguro: el cine es una industria, etcétera. Un viejo maestro explicaba que con dinero cualquier tonto hace cine. Y, si bien es cierto que sin plata no se puede filmar, a menudo demasiado dinero arruina las películas. ■



El primer video club especializado en terror, ciencia ficción, fantasía y la basura más grande del universo

Sarmiento 1249, Corrientes 1248
Galería Taurus - Local 63 - Planta alta

Spielberg, Borges, *La Odisea* y Excursionistas

por Gustavo Noriega

No es mi intención hacer un panegírico de *Jurassic Park*. Ya lo hice en el N° 19. Lo que quiero es tomar algunos apuntes de la nota anterior para reflexionar sobre Spielberg y el maldito mundo del dinero.

1) Que la ganancia se convierta en condición de posibilidad no es característica privativa del cine de Spielberg. Esto es común a todo el cine que se exhibe en salas comerciales; de hecho es tan común que pasa a ser un dato irrelevante: es, como el sonido o el celuloide, cosas que se dan por sabidas y que sólo se hacen notar cuando están ausentes. Si se pretende que en el caso de Spielberg esto es más determinante (“una forma gigantesca, monstruosa”, dice Oubiña), la afirmación es sencillamente falsa. No es cierto que la ganancia condicione más a Spielberg que a un director argentino que ha hipotecado un departamento de dos ambientes en Caballito. Lo muestran sus fracasos, que no lo dejaron fuera de la escena —1941, *Always*, *Hook*—, y su serie “A la búsqueda del Oscar perdido”, películas sin los famosos efectos especiales ni parque de diversiones. Justamente, luego de *Jurassic Park*, Spielberg no filmó *Jurassic Park II* —nunca filmó una secuela— sino *Schindler's List*, ambientada en los campos de concentración nazis que, como se sabe, eran de ingreso gratuito. El cine de Spielberg (generalmente) provoca ganancias enormes. No entiendo cómo esto —el hecho de que mucha y mucha gente vaya a ver sus películas— sea algo que lo ponga bajo sospecha. La lista de películas más taquilleras de la historia tiene películas mediocres, malas, buenas y excelentes. ¿El Spielberg bueno es el que pierde plata? No.

2) No me queda muy claro por qué el dinero habría arruinado *Jurassic Park*, pero aparentemente está dado porque la película asume la forma de un paseo por un parque de diversiones y que en esos lugares se cobra entrada y no puede quedar al “margen de sus proporciones monetarias”. Esto tomado literalmente carece de sentido; el cine no necesita relacionarse con el Ital Park para ser un fenómeno comercial. Nadie piensa que las películas de Jarmusch son de exhibición gratuita o que a quien viera *Barton Fink* le entregaban una lata de leche Nido. Debe haber algo oculto ahí, algo como “No puede tener valor artístico una película que toma la forma de un hecho no artístico como un paseo en un parque”. Pero eso nos lleva a otra duda: ¿por qué se supone que una película que toma la forma de otra actividad asume todas sus características?, ¿queda fuera del arte *El ciudadano* porque toma la forma de una investigación periodística?

3) La clave de nuestra diferencia de opiniones creo que está dada por la frase: “Seguramente nunca una película asumió con tanta impudicia su pertenencia a la industria del entretenimiento”. La sola idea de que “industria del

entretenimiento” sea utilizado como paradigma de las cosas que deberían avergonzar a un cineasta —como si fuera “industria del armamento”— es algo que escapa a mi raciocinio. En relación con esto, Oubiña ve la exposición del merchandising como una muestra de cinismo. Es difícil resolver si esto es así, pero la escena —además de reforzar la idea de que el viaje de Goldblum, Neill y Dern es el mismo que el del espectador— termina de una forma alejada de cualquier pretensión cínica. La cámara se desplaza por el museo semivacío y termina tomando a la arqueóloga y al millonario comiendo helado —en una de esas escenas íntimas de Spielberg por las cuales no se le da el crédito que merece—, mientras el viejo, un poco abrumado por la situación, cuenta su fascinación en la niñez por los circos de pulgas. *Jurassic Park* es un maravilloso canto a la industria del entretenimiento y un alerta hacia los peligros de su sobredimensionamiento. Lo de maravilloso va por cuenta mía, claro.

4) La idea de que la estructura de *Jurassic Park* sea igual a la de un videogame apoya la impresión de su vinculación ilícita con el mundo del comercio pero se contrapone con la de que era igual a la de un paseo por el parque. ¿Son los paseos por el parque iguales a los videogames? En algún sentido hay un elemento común en *Jurassic Park*, la película, *Jurassic Park*, el paseo, y los videogames. Borges decía que hay sólo cuatro historias: la segunda es la de un regreso, la tercera, relacionada con la anterior, una búsqueda. *Jurassic Park* —como los relatos que se recrean en los videojuegos— no escapa a esos límites. Es la historia de la travesía de los niños, a través de la cual conocen la muerte y recobran un padre, y de Sam Neill, que se reconcilia con la niñez. Uno puede encontrar estas transformaciones pueriles —no yo— pero se hace difícil reducirlas a un videogame. Salvo que admitamos que la estructura de los juegos de video sea *La Odisea*.

Hay algo interesante en las películas que sí están pensadas exclusivamente como un dispositivo comercial. Son grandes negocios pero no llegan a ese top ten en que Spielberg se ubica con tanta comodidad. Estoy pensando en cosas como *Bajos instintos* o *Fachada*, películas en las que se aplica una fórmula rutinaria y para las que se contratan estrellas que prevenden el producto (algo que Spielberg nunca necesitó). Para entrar en la historia —aunque más no sea en la de los números— se necesita algo más, aunque no necesariamente una buena película.

Pensar el cine ante cada película es un trabajo arduo. Dan ganas de sucumbir a la pereza, que puede adoptar dos formas. La cínica, que nos dice que todo es comercio y que es mejor lo que más recauda, y la que pone bajo sospecha automática a cualquier película que sea vista por más gente de la que entra en la cancha de Excursionistas. ■

Con los cables pelados

por Jorge García



Así está la cosa. Hace unos días dejó de funcionar el cine Libertador y en la calle Corrientes, entre Alem y Callao, quedan sólo dos pequeñas salas. Se repuso *Juan Moreira* de Favio, que hace veinte años había sido visto por millones de espectadores, y sólo consiguió que unos pocos miles se acercaran a las salas donde se exhibía. El Club de Cine, único reducto junto a la Sala Lugones empeñado en ofrecer un cine alternativo al de los circuitos comerciales, de no mediar alguna ayuda urgente e inmediata, está al borde del cierre definitivo. También el video entró en crisis; la proliferación de canales de cable ha disminuido ostensiblemente el alquiler de películas, sin contar que varios videoclubes han tenido que cerrar o liquidar gran parte de su stock de títulos. Por otra parte, todo parece indicar que el período para la entrada en dominio público de los derechos sobre un film se extenderá a los cincuenta años (hasta hoy eran treinta), por lo que la posibilidad de ver films clásicos anteriores a 1944 quedará confinada, salvo excepciones, a la televisión.

Más allá de la nostalgia por tiempos distintos que, acaso, no mejores, el dato concreto es que la televisión se ha apropiado del cine y lo hizo entrar en nuestras casas. Hoy en día, una empresa de cable proyecta mensualmente alrededor de setecientas películas. Esto, por supuesto, tiene sus ventajas y sus desventajas. Empecemos por las últimas:

1) Sólo ocasionalmente en las exhibiciones televisivas se respetan los formatos de pantalla ancha, por lo que casi siempre vemos amputados los encuadres pensados por un director; 2) los doblajes, en general, traicionan seriamente los textos originales; 3) asistimos a la visión fragmentada de las películas como hecho sistemático. La superposición de horarios y el control remoto han convertido al *zapping* en protagonista; hoy es muy común encontrarnos con personas que nos dicen haber visto "un pedazo" de tal o cual film. Pero no todas son críticas. El cine en TV con frecuencia nos brinda sorpresas reconfortantes y no anunciadas como, por ejemplo, el extraordinario documental sobre Ray "Sugar" Robinson al que me referí en el número anterior. También tenemos la posibilidad de conocer algunas películas en su versión completa, como ocurriera el mes pasado con *El ejército de las sombras* de Jean Pierre Melville, y, por sobre todas las cosas, nos da la chance de conocer films no estrenados y tampoco editados en video que muchas veces son más interesantes que los exhibidos en el circuito comercial. Veamos unos pocos casos puntuales de los últimos meses. *84 Charlie Mopic* de Patrick Duncan y *Flor del desierto* de Eugene Corr, ya recomendados desde estas páginas. *La caza de las feas* de Nancy Savoca y *Nafta, comida y alojamiento* de Alisson Anders, que demuestran que dentro del cine norteamericano actual existen nombres poco promocionados de mucho mayor interés que otros sobre los que se ha escrito generosamente. No debemos olvidar, por cierto, la considerable cantidad de clásicos que se programan, así como la reposición de films muy valiosos, olímpicamente ignorados cuando su estreno. En este momento, de los exhibidos este año, recuerdo *5% de riesgo* de Jean Pourtalé y *El cómico* de Carl Reiner. Vayamos ahora a un pequeño comentario sobre los principales canales de cable.

Space: Ofrece alrededor de 270 películas mensuales, en la mayoría de los casos dobladas y con una calidad de las copias que a veces deja que desear, sobre todo en lo que atañe a color y sonido. Uno de los mayores logros de este canal es el ciclo de cine argentino que se proyecta diariamente con títulos que cubren más de cincuenta años de producción y que permite acceder a la obra de realizadores tan poco conocidos por las generaciones actuales como Carlos Schlieper, el gran autor de comedias del cine nacional,

Carlos Hugo Christensen, José A. Ferreyra, Daniel Tinayre, el notable Pierre Chenal y varios más. Por supuesto que hay muy abundante paja junto al trigo, pero en ocasiones se producen auténticos acontecimientos, como la reciente exhibición de *Soñar, soñar*, película de Favio hoy casi imposible de ver.

HBO: Otro canal con abundante cantidad de material en copias excelentes y en gran porcentaje subtítulos. HBO es el que más sorpresas proporciona en cuanto a películas que no han pasado por los cines ni han sido editadas en video. Inclusive teniendo varias producciones propias de las que no es posible hallar referencias, salvo en la guía de HBO, y que en algunos casos son de verdadero interés.

TNT: En sus comienzos, este canal era la delicia de todo cinéfilo con la proyección de material de MGM y de Warner en copias nuevas y subtítulos. Lamentablemente y de manera gradual, todas las películas van siendo dobladas, habiendo además una tendencia a la reiteración de títulos. Si a ello le sumamos que ha disminuido la proyección de films en blanco y negro por cuanto se tiende cada vez más a dar sólo aquellos que han sido coloreados, es innegable que la calidad de este canal ha decaído. De todas maneras, la exhibición de gran cantidad de musicales de la época de oro de la MGM y la posibilidad de ver prácticamente la obra completa de directores como Vincent Minnelli compensan en parte lo señalado anteriormente.

I-SAT: Canal relativamente nuevo con material mayoritariamente doblado y que ofrece como elemento singular la posibilidad de ver diariamente comedias y melodramas mejicanos de los 40 y 50 con las estrellas de la época (María Félix, Jorge Negrete, Pedro Infante, Libertad Lamarque) en copias flamantes.

TV Quality: Intercalados sorpresivamente con el material habitual, suelen aparecer documentales referidos a grandes de la historia del cine como Buster Keaton y Orson Welles o figuras de la época muda de Hollywood, en general de gran interés y que lamentablemente no hay manera de ubicarlos en el momento de la emisión.

TVE: Puede exhibir interesantes documentales, como el de los cincuenta años de los noticieros *No-Do*, comedias, westerns o films negros clásicos. Pero hay un reparo insalvable: el doblaje español, mucho más insoportable que el habitual, al que al menos estamos acostumbrados. Hay que oír a John Wayne con su más castiza entonación preguntando "¿dónde están los caballos, coño?".

Canales propios: Son los que incluyen ciclos más orgánicos, como los de la etapa mejicana de Buñuel, Hitchcock o Bergman que dio VCC, o de Fellini, Bette Davis o Vincent Price que proyectó Cablevisión, en muchas ocasiones en copias originales y subtítulos. No hay que olvidar el ciclo "Cine Club" que se puede ver los sábados por la noche en VCC, en el que se han exhibido algunos films de difícil acceso, como *Signora de tutti*, un Max Ophüls de los 30, o *Bob, le flambeur*, uno de los primeros Melville.

Canal Fox: Algunas empresas de cable ya lo tienen con material exclusivo de esa compañía distribuidora. A estar atentos con su aparición.

Y bueno, así está la cosa. Seguirán cerrándose salas, las casas de videos trabajarán cada vez menos y el cine quedará limitado a escenarios geográficos precisos. Pero los canales de cable continuarán multiplicándose, para que cada vez más gente vea cine en su casa y para que, más allá de las objeciones, nosotros, los indoblegables cinéfilos —últimos exponentes de una raza en extinción—, sigamos teniendo algún lugar desde donde seguir alimentando nuestra insaciable pasión. ■

Video
del Angel

Las películas sobre las que usted lee
en *El Amante*

Vidt 1980 (casi esquina Güemes)
Reservas y consultas al 478-2970

Besos y lágrimas

por Guillermo Pintos

Se miraron a los ojos. Violines ahí. Se siguieron mirando, sin moverse, pero los violines subieron dos tonos. Unos labios se entreabrieron anhelantes, alguien tragó saliva. Esto se pone serio. Bajar a Do. Se acercaron... dudaron. ¡Silencio!, sí. Finalmente, después de hora y media de acumular tensión, todas las cuerdas arriba, bronces a pleno, maderas, piano... ¿me creería unos platillos? Sucedió este año, tantas veces como el público lo deseó, desde el fondo de sus corazones; si no ¿para qué se va al cine? A escuchar los violines.

Eso sí, ningún violín lloró tanto como los de *Un milagro para Lorenzo*.

La princesa del dólar. Y nadie vendió tantos discos como *El guardaespaldas*. 210.000 sólo en la Argentina. La fórmula era sencilla. Cantante en vertiginoso ascenso, que se interpreta a sí misma en la pantalla, con canciones que el espectador ve cantar y que completan un disco común, sin ese aburrimiento piantaclientes que se llama música incidental. Película y disco se potenciaron mutuamente. Eso sí, la chica tiene con qué, y la canción principal un gancho a toda prueba.

Héroe muerto no cobra. En nuestro paisito, donde a Kevin Costner sonriente, tierno, fuerte y triunfal preferimos el héroe muerto, resucitamos a Ramsés, más conocido como Tanguito, y le hicimos vender un cuarto de millón de copias, con algunas canciones nuevas y otras ancianas que los chicos de quince creen escritas por Fernán Mirás. A lo



sumo, por Caín-Caín. La banda sonora sirvió también para descubrir que su productor, David Lebón (príncipe consorte siempre incómodo), servía para algo más que lo suyo habitual. Más allá de la nostalgia sesentista, la selección musical es perfecta, tanto como la elección de los intérpretes y especialmente el equilibrio entre el sonido de época y los usos actuales.

La mujer golpeada. Otra heroína-cantante fue *Tina*, que vendió muy bien su disco de recopilación. Ella no se murió, obvio, sino que se liberó del chico violento, su viejo compañero de dúo, Ike, el resucitado de esta soundtrack. Y otra cantante que insistió con la pantalla fue Madonna, que sin embargo no cantó ni mu, tanto que por contrato su nombre ni figuró en la etiqueta de la banda sonora.

Un buen truco. Durante todo el film, la chica, que es mala, hosca y asesina, pero querible, escucha en el walk-man una música que el espectador nunca recibe. “Es Nina Simone, le gustaba a mi madre”, dice ella. Tal vez ese anuncio no baste para vender el disco, pero el recurso tiene su gracia, porque nadie oye esa música tan intensa y secreta como los sentimientos que la matadora esconde bajo sus modales y profesión, no muy amables. Las cinco canciones que incluye la placa traen a la reina del blues, que en “Feeling Good” pone la piel de gallina. No se puede cantar a la vez con tanta pasión y refinamiento, ser además una improvisadora que corta el aliento y también excelente pianista. No.

Exóticas ¿viste? También el blues puede ser una música exótica, una clave para entendidos, seria y de suburbio, que no se interesa en la moda —en las otras modas— y quiere seguir atada a los algodones del Mississippi. Buenos blues había en *Mississippi Masala*, pero como de negros e hindúes venía la cosa, también canciones de India y África post-coloniales, espléndidas, hechas por gente que parece haber inventado el ritmo. Trajo también algunas partituras actuales, escritas sobre modos de la música clásica hindú, y varios bailables, de una y otra procedencia, irresistibles. La otra con tambores negros fue *La*

fuerza de uno, una banda escrita por Hans Zimmer y Johnny Clegg, seguramente muy instruidos en el tema, además de inspirados. El capítulo mejicano que abrieron *El mariachi* y el agua chocolatada podría caber aquí por las canciones populares, aunque a Leo Brower y su buena conciencia tercermundista no le gustaría el rótulo.

Increíble pero real. Se trata de Funes, claro. No el memorioso, sino Graciela Borges. La protagonista es pianista y nadie, jamás, creería que la más bella de las estrellas de Lux tiene esas manos austeras, casi masculinas, que se ven en la pantalla. Del mismo modo, nadie incluiría en lo verosímil de la ficción a caras tan crasa y cotidianamente reales como las de Jairo, Susana Rinaldi, Antonio Tarragó Ros y Nacha Guevara, casi un recital con muchos invitados. Zafan Daniel Binelli y los otros músicos, porque no son tan conocidos. Sin embargo, un aparente despropósito, tan permanente y exacerbado, amanerado y frontal, sedujo al escriba, que, además y en coincidencia, confiesa desvivir por Andrea Del Boca. ¿Por qué? Porque la vida es más grande que la música o el cine, y todo eso que se vio y escuchó en la pantalla de *Funes*, aunque parezca *mentira*, claro, sucedió, ¡pudo suceder tal cosa!, en el set de filmación. Binelli, el bandoneonista, gustó tanto que está a la caza de otros papeles.

Otra increíble aparición fue la de Jorge Marziali en la película de Jorge Coscia, donde interpreta a un cantor retobado, criollo justiciero como pocos.

Clip. *Noches salvajes* fue una película rara, intensa y terriblemente cargada de verdad. Su concepción del relato, sutilmente personal a pesar de lo evidente de sus fuentes —la publicidad, el clip—, incluyó pasajes sin palabras donde la música quedó en igualdad de valor con las imágenes, y que dieron al conjunto un ritmo cortado, hecho de contrastes, tensiones y distensiones como capítulos, interesantísimo. Y como había inmigrantes diversos, también incluyó un toque de música gitana, espléndida.

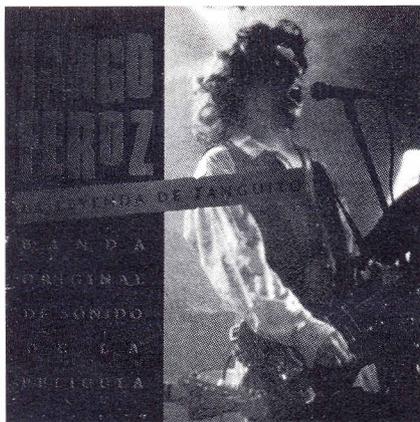
Tango ¿feroz? Seguramente más bien herbívoro, crepuscular, fue el que cantó el gran Marcello Mastroianni en la película de la Bemberg. Pero esa versión de "Caminito", cálida, entrañable y bien afinada, con voz y acento inconfundibles, es pieza para coleccionistas. Tanto como el tango que bailó Al Pacino en *Perfume de mujer*, éste sí bastante salvaje. Y para melancólicos, casi estáticos, los tangos que Néstor Marconi compuso para *Un muro de silencio*.

Si bastasen un par de canciones.

Películas como *Super Mario Bros.*, *Los amigos de Peter*, *El último gran héroe*, *Una novia para dos novios* o *Sintonía de amor*, entre otras, armaron su disco con canciones de esas que muchas veces apenas si se escuchan en el film pero que después venden bien, sobre todo si están fechadas del 60 para atrás.

Una noche con Waits. Una película tan deliciosa como la del Jarmusch menos elogiado, *Una noche en la Tierra*, no podía tener otra música. Así como los distintos taxistas del film deambulaban por Nueva York, Roma, Helsinki o Los Angeles, llevando a su vez pasajeros desaparecidos, también la banda sonora, concebida por Tom Waits, vaga por estilos diferentes —parodias u homenajes— e inventa algún otro, con tanta musicalidad, ternura, ironía y humor como es posible, y mucho más que funcionalidad. El músico no parecía dispuesto sólo a subrayar o comentar la anécdota, sino que, por momentos, se sumó al relato con voz propia, en una orquestación filmica perfecta.

¡Qué trío! Favio, Gatica, Mores. Tres para el desborde, el melodrama, la pasión, el genio, la crudeza, la retórica y el kitsch —como mirada y no como intención—. Todo en uno y por el mismo precio. ¿Qué otra música podía seguir a Gatica ensangrentado después de la pelea o la trompada única del colectivo final? Un escándalo de violines enloquecidos, una maravilla de oficio, un derroche de inflamación, un enchastre sentimental, un asco, una joya. Por supuesto, Gatica se canta unos tangos



no menos dramáticos, en una secuencia fortísima, filmada con maestría y que termina con el boxeador todo meado y el público poco menos. ¡Grande, Fa! Y va otro héroe kaput.

Heavy actor. *Last Action Hero* trajo a Schwarzenegger y su conocido gusto por la música dura, con un disco que debe momentos excelentes a Cypress Hill, Fishbone, Aerosmith y especialmente Megadeth, con su "Otra vez enojado". Pero hubo en el film algo más, y fue Mozart, que no apareció en el disco. Cuando el héroe sale de la pantalla y cae en el mundo real, se encuentra con una mujer joven y bonita, entonces baja del heavy-metal y se ablanda con la genial antigualla de Salzburgo, que ella escucha. El hijo de la dama, fanático de los duros de la pantalla o el disco, lo ve amariconarse de esa forma y quiere morir.

No se llama zoofilia ¿no? Y si había una ecológica, con defensa de los animalitos y esas cosas, tenía que tener música de Michael Jackson, el extraterrestre benéfico. Esa fue *Liberen a Willy*, y lo cierto es que el negro blanco tiene un genio a prueba de detractores, ídolatras, decoloraciones, causas nobles y causas judiciales. La canción es buenísima y canta como pocos. Sting, otro benefactor pero de mucho menos talento, no consiguió encarnar al justiciero Robin Hood ni siquiera en el film de Mel Brooks, pero al menos

consiguió meter una canción en *Los tres mosqueteros*.

¡Vade retro, realismo! Fue una pequeña polémica, que tuvo su capítulo local. El asunto es que, musicológica, históricamente, la protagonista de *La lección de piano* difícilmente tocaría lo que improvisa en el film. Es demasiado moderno y está más cerca del romanticismo discográfico de las últimas décadas de este siglo que de Haydn o Mozart, los posibles compositores de su formación. ¿Y? La música elegida, firmada por Michael Nyman, evidentemente buscó una eficacia determinada, actual, masiva, fácilmente emotiva, algo etérea y no restringida al público melómano. Si, en ese mismo film, Harvey Keitel hubiese usado una patineta, el público hubiese saltado en su butaca, de risa o rabia. Todos lo sabrían imposible. Pero Jane Campion, la directora, bien pudo calcular que muy, muy pocos, además de conocer lo suficiente sobre el tema, habrían reparado en el supuesto anacronismo musical y habrían, además, pedido realismo.

Grisés. Bajo el título de *Fuego gris* apareció este año el último disco de Luis Alberto Spinetta, una serie de 17 canciones tal vez opinables pero interesantísimas, inspiradas en las imágenes de la película homónima, aún sin estrenar. Si es verdad que muy pocos confían en Pablo César, el disco le acercará seguramente algunos fieles del flaco. El otro geronte del rock local muy activo fue Litto Nebbia, quien escribió las bandas sonoras de *Las boludas*, *Mala junta* y *Matar al abuelito*, aunque no quiso figurar como personaje en *Tango feroz*, ni autorizar a que el film usara "La balsa". Fin. Mientras los créditos suben y suben por la pantalla, una canción. ■

Indice:

en el número de febrero aparecerá el índice de la colección *El Amante 1993*.

Milan Suro
presenta: música de películas

Milan Jazz
presenta:

Balance del año 93

por Jorge La Ferla

De todas las películas argentinas estrenadas en 1993, dejando de lado la gran excepción que constituyó la maravillosa *Gatica*, el resto de la producción fue de un nivel lamentable en lo que respecta a la visión del mundo puesta en juego, la búsqueda formal y el oficio narrativo de los autores. Poniéndose exigente uno podría al menos nombrar una decena de videos argentinos que ofrecen un grado de realización y calidad que los constituye en los verdaderos representantes de una expresión audiovisual y un quehacer artístico que en medios audiovisuales más masivos como son el cine y la televisión se ponen cada vez menos en juego. Reflejo de esta realidad podría ser lo acontecido en el último Festival de Berlín, que se desarrolló en febrero del año 93, en el cual encontramos sólo una película argentina seleccionada en una muestra paralela (*El lado oscuro del corazón* de Eliseo Subiela en el Forum de Cine Joven) frente a más de una quincena de videos argentinos seleccionados para la muestra y el concurso oficial que se constituyeron —detrás de Francia y Estados Unidos— en la tercera selección por país más numerosa. Además, *101 Flight to No Man's Land* de Diego Lascano se alzó con uno de los premios.

Durante el año 93 el video independiente argentino ha experimentado un notorio crecimiento. Siguió existiendo una profusa producción, que fue evacuada de manera alternativa en las muestras y festivales locales, y volvió a obtener el reconocimiento internacional a través de la presencia en selecciones oficiales de decenas de festivales internacionales, a través de la obtención de numerosos premios y de su adquisición para las colecciones permanentes de prestigiosas instituciones: Museum of Modern Art, New York, y ¡Heure Exquisite!,

Francia, entre otras. Esta relativa continuidad se verifica también en la ignorancia institucional con respecto a la existencia de este fenómeno por parte del Instituto Nacional de Cinematografía, a nivel de lo que debería ser la difusión de los materiales, otorgamiento de créditos y subsidios, así como en otros entes culturales; por ejemplo, la Subsecretaría de Cultura, que se limitó en su momento a entregar medallitas y diplomas a relevantes figuras del medio en un simbólico acto. Con la televisión siguió ocurriendo algo similar en lo que respecta al rechazo de un material que podría ser vehiculado en algunos resquicios marginales de la programación comercial o en franjas de horarios importantes en canales estatales, aunque en este caso se podría hablar también de problemas por parte de los realizadores para cooptar de manera eficiente a su madre natural y putativa. En este rubro se produce un hecho importante como fue la irrupción de producciones dirigidas por realizadores provenientes del cine y el video independiente en la programación televisiva. Desde adentro, de Eduardo Milewicz, y *La cápsula del tiempo* (ganadora del Martín Fierro), de Rodolfo Hermida, se destacaron como productos de factura de alto nivel y difícil de encontrar en los standards ordinarios de la producción televisiva. Ambos trabajos contaron con presupuestos importantes y en los mismos participaron numerosos técnicos, productores, asistentes y editores provenientes del mismo origen espurio y que demostraron un alto nivel de rendimiento y profesionalidad.

En esa frenética búsqueda de una subsistencia profesional y un espacio en los medios masivos, una de las troikas más exitosas del video independiente argentino, Di Tella-

Hofman-Barandalla-Yedlin, comenzaron a producir trabajos con un alcance más televisivo en cuanto a la elección de temáticas, recursos narrativos y de puesta en escena de sonido e imagen, que distan de tener el nivel de búsqueda expresiva que poseían sus obras anteriores, que aspiraron a una llegada más masiva desde una alta capacidad profesional de producción y diseño de realización que resaltan por el abordaje de los temas y su fluidez narrativa. Muestra de esto son *Guía del inmigrante y Montoneros*.

La relación entre el video, el arte y la política sigue siendo un lugar en que se verifica de manera más intensa el momento que está viviendo el país y en que la actividad del video independiente aparece cada vez más fuerte como fenómeno de una clase media cuentapropista, aislada, elitista y con posibilidades expresivas amplias y sofisticadas que se materializan en una obra llena de libido, solitaria e independiente. En algún momento de este año esperamos publicar un dossier especial más abarcativo sobre video argentino que cubra el fenómeno en todos sus aspectos, tarea que la exigüidad de una nota como la presente vuelve difícil cubrir en lo más mínimo.

Otra alegría y emoción muy grande nos produce el verificar la irrupción del video en ciertas esferas de la política argentina. Lo que en un principio fue una tímida exhibición pública (Zulema Yoma mostraba en *Hora clave* un video realizado en la ciudad de Damasco donde se veía al Sr. Al Kassar junto a funcionarios y parientes políticos de la misma ex primera dama) se transformó durante el 93 en espectáculo y prueba de decadentes conductas desvariadas: los muchachos de ATE de San Juan, que logran la destitución del gobernador a partir de la prueba judicial que constituyó un video realizado por ellos mismos y que mostraba la utilización de maquinaria vial y personal del gobierno de la provincia en beneficio privado del primer mandatario, y los *Motel tapes* de San Luis, que no se comparan con lo que pudo haber sido el gran éxito de la temporada: las grabaciones de la serie *Lo importante es amar po*, realizadas en los aposentos de la Embajada Argentina en Chile durante la estadía del Sr. Melo en la misma. A los teóricos y analistas locales les queda el orgullo de que ya no es necesario referirse a los sucesos de Los Angeles o a la grabación del crack del alcalde de

Washington cuando se quieren dar ejemplos de las posibilidades político-expresivas del video.

Grandes eventos. La manifestación Buenos Aires Video organizada por el Instituto de Cooperación

Iberoamericana siguió siendo el gran evento del video nacional del año, con el agregado este año —en su quinta manifestación— de la publicación de un estupendo catálogo. A nivel internacional el *must* lo quiso seguir siendo el Festival

Franco-latinoamericano de Video Arte, que a pesar de su rotundo fracaso de este año en su segunda edición debido a fallas de organización, se constituyó en otro punto de referencia debido a la visita de grandes realizadores, la publicación de un catálogo de alto nivel y las retrospectivas de Argentina, Colombia, Chile, Uruguay y Francia.

Es imposible enumerar todas las obras que me sorprendieron por su calidad de realización, pero en todo caso aquí van algunos de los videos que me parecieron importantes:

Boleto-multa de Luis Campos, *Imágenes alteradas* de Sara Fried, *El pibe* de Pablo Rodríguez Jáuregui, y como el video del año, continuación de una búsqueda expresiva de muchos años de uno de los pioneros del cine experimental argentino: *Heliografía* de Claudio Caldini. Por otro lado, el gran placer de descubrir durante el año nuevos realizadores con obras anteriores y de alto nivel: Mariano Pensotti y un delirio pasoliniano de mucho vuelo: *El camino del medio*; Don Marcello Mercado con la trágica belleza de *La región del tormento*; Iván Marino y *Un día bravo*, videodocumento geriátrico de poesía contundente, y Arturo Marhinio con *Transatlántico*, que inaugura una nueva vertiente de búsquedas perceptivas en el video argentino.

Otra sorpresa es que con la excepción del primer realizador el resto son todos del interior del país.

Finalmente no podía dejar de hacer referencia a la inédita existencia de este espacio dedicado al video independiente en esta, una revista de cine, en la cual se abrió un lugar para cubrir de alguna manera el análisis y la crítica especializada en el video independiente, totalmente ausente en los grandes medios de comunicación.

Bueno y ahora sí, sin más, amigos, les deseamos un feliz año y no olviden de que todo, pero absolutamente todo, puede ser dicho en video. ■

El video en movimiento

por Carlos Trilnick

16 de diciembre, programa de noticias de la noche en un canal de TV de Buenos Aires. Veo imágenes tomadas a plena luz del día de gente manifestándose en una plaza y un edificio gubernamental en llamas. Sobreimpresos varios títulos; arriba a la izquierda: "Directo, Sgo. del Estero" y luego "Vía coaxial, Sgo. del Estero", abajo con tipografía más grande y con fondo color: "Rebelión popular".

Jorge La Ferla me pide un texto sobre la actividad video 1993 y mientras reflexiono sobre esto aparecen esas imágenes en TV. ¿Así tiene que terminar un año? ¿Este será el último video de 1993?

Durante el mayo francés de 1968 Jean-Luc Godard realizó uno de los primeros registros existentes con equipos portátiles de video, hoy en nuestro país es la TV la que nos muestra ("en

directo" aunque sea diferido) el show de la realidad.

El video también necesita su "rebelión popular". De un año a otro muy poco ha cambiado, los subsidios a la creación no aparecen, las muestras oficiales tampoco, el interés oficial por auspiciar la producción y difusión del video argentino sigue siendo nulo y la TV tiene su propio y elemental video (que no deja de ser un blooper sobre la realidad).

Significativamente el año termina con el fracaso de la III Bienal de Arte Joven sobre la cual es redundante agregar otro comentario más.

Sin embargo, siempre hay hechos para destacar y entre ellos encuentro la continuidad de las muestras Buenos Aires Video en el ICI (catálogo incluido), Muestra Anual de Video Argentino de la SAVI y Festival Francolatinoamericano de Video Arte en el Rojas (ganado por segunda vez consecutiva por un video argentino) y de los *Video-Cuadernos* editados por La Ferla; también comienza a ser significativa la actividad del Centro de Cine y Video de la FADU/UBA manejado por el tándem Raponi-Taquini. En el interior el excelente Festival Latinoamericano de Video de Rosario, la muestra "El día electrónico" en el Museo Caraffa y la Bienarte 93. Ambas en Córdoba, marcan el inicio de una refrescante descentralización.

El video argentino ha llegado a ser considerado en el exterior como uno de los más productivos, así lo demuestra la gran cantidad de obras seleccionadas en el Videofest de Berlín, en la muestra Latin America Video Views exhibida en el Museo de Arte Moderno de New York y en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, en el Festival Mundial del Minuto organizado en San Pablo y en Latina, organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Sydney, para citar sólo algunas de las muestras y festivales internacionales donde han participado obras realizadas en nuestro país.

Quizás el 93 haya marcado la inserción del video argentino en el circuito mundial del video, también es un año en el que se vio con mayor claridad la diferencia entre enseñar video y enseñar cine en el ámbito académico. Estas dos cualidades indican que la videografía nacional está llegando a un nivel teórico y práctico comparable al de otras latitudes, al que se llega sólo después de diez años de una constante actividad desarrollada principalmente por sus propios hacedores.

C. T.: Realizador y curador de video. Coordinador del área video del Instituto de Cooperación Iberoamericana, profesor adjunto de la UBA. ■

Testigo en video

por Graciela Taquini

Como testigo del video argentino, función que cumpla desde 1985 hasta la fecha, vaya pues un zapping de lo que pude ver en 1993.

Los espacios oficiales siguieron sin ostentar políticas de video. El INC debería transformarse en Instituto Nacional del Audiovisual. Sé que se podrían encontrar medios legítimos para recaudar fondos. No hay un espacio continuo que lo difunda en ningún museo y/o centro cultural municipal o nacional. Ni festivales nacionales o internacionales o salones. Tampoco hay curadurías de video en los museos más importantes. Ni videoteca nacional. Este año me tocó escribir en dos catálogos, el de Buenos Aires Video V, del ICI, en el que aporté una historia del video en la Argentina, y el del

Segundo Festival Francolatinoamericano de Video Arte, donde también realicé la selección. Tuve ocasión de ser jurado en el Espacio Latinoamericano de Video del Festival Internacional del Cine de Montevideo, donde ganó el primer premio en video experimental Diego Lascano, que unos meses antes había obtenido un premio en el Berlin Videofest, y en ficción Raúl Perrone. También estuve de jurado en el Premio Méliès, en la polémica Bienal de Ciudad Joven y en el Clip 93 (sin dictaminar aún). En términos generales la tendencia es que sólo es rescatable un 10% del total. La cosmovisión que expresan tiene una tendencia negra y terminal. El Festival Latinoamericano de Video de Rosario se desarrolló en el marco del auditorio junto al río en el Parque España. Las mesas redondas estuvieron bien organizadas. Se descuidó la programación de los videos y casi no hubo actividades para los videastas. Pero en Buenos Aires aún no se ha producido un hecho tan convocante (gente de diversos puntos del país) y hubo reconocidas personalidades del exterior. Estuve de visita en

el Festival Unica Internacional que Uncipar organizó en Carlos Paz, donde concurrieron 60 gerentes europeos y, pese al esfuerzo de los organizadores, muy pocos argentinos. De allí me trasladé a la Bienarte de Córdoba, un éxito de público con una retrospectiva muy bien organizada. Un bochorno: por las bases se impedía la participación de videos que hubieran obtenido premios. Arlindo Machado, un jurado brasileño de lujo. Desde este año tengo el placer de trabajar en la Dirección de Cine y Video de la FADU, que se va consolidando como espacio de experimentación, docencia y teoría. Los mantendremos informados de un festival que realizaremos en octubre. Mis videos favoritos: *Imágenes alteradas* de Sara Fried, *Boleto-multa* de Luis Campos, *La región del tormento* de Marcello Mercado, *Turn Over* de Federico Mercuri-Gastón Duprat, *Castro Barros Miserere* de Luis Barros. ¡Viva el video, el cine y la tele!

G. T.: Animadora cultural, docente e investigadora. Miembro del Departamento de Cine y Video de la FADU, UBA. ■

Un balance

por Fabio Guzmán

5 Mejores. Sé por experiencia que recién voy a tener una visión completa de los videos del 93 hacia abril del 94, cuando se lleven a cabo los primeros festivales de esa temporada. De cualquier modo ya sé que hay algunos trabajos que van a pasar a mi historia personal del video argentino. Mis preferidos, por combinar, acercándose a la perfección, las dosis necesarias de emotividad, originalidad y tecnología, son: *Imágenes alteradas* de Sara Fried, *El pibe* de Pablo Rodríguez Jáuregui, *Boleto-multa* de Luis Campos, *Heliografía* de Claudio Caldini, *Turn Over* de Federico Mercuri y Gastón Duprat.

Eventos. Una decena y media de festivales, bienales y muestras nacionales de video hablan por sí solos de la importancia de este año en materia de eventos. Todos realizados con mucho esfuerzo por sus organizadores. No se pueden destacar unos sobre otros ya que en alguna medida cada cual cumplió con sus objetivos.

Pero hubo de todo:

- Unos sincronizados a la perfección y otros al borde del caos.
 - Unos con mucha difusión y otros sin nada de difusión.
 - Unos con buena proyección y otros con proyección deficiente.
 - Unos con costosos catálogos y otros sin siquiera un programa.
 - Unos con mucho público y otros con poco público.
 - Unos con pocos premios y otros con demasiados premios.
 - Unos considerados con los videastas y otros donde, a varios meses de terminados, los premiados no tenían ni idea de que habían ganado.
- Cerrando este punto quiero rescatar la retrospectiva seleccionada por Norma Angeleri en la Bienarte de Córdoba y el segundo año de Video Espacios, el único lugar donde asiduamente se puede ver buen video extranjero y lamentablemente es desaprovechado por los videastas.

Panorama actual. Creo que para hablar de video hoy en este país todavía es necesario separar por géneros, porque si no se corre el riesgo de ignorar la mayoría de la producción:

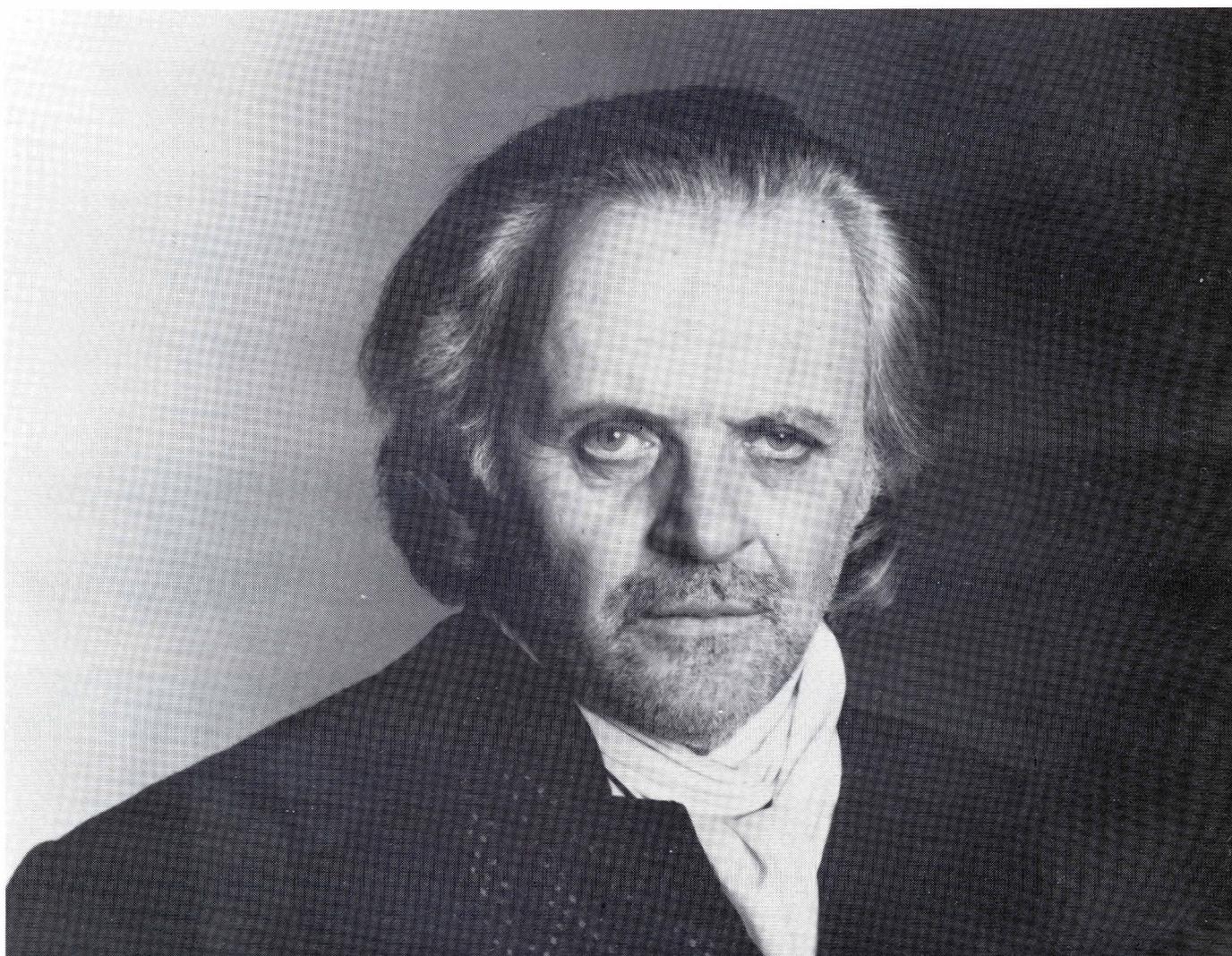
- El documental, más allá del testimonio bien intencionado, parece estar estancado en sí mismo y no querer salir del reportaje y el muestrario de determinadas situaciones en plano general.
- La ficción, como siempre, dio algunas obras de calidad contadas tradicionalmente.
- La animación siguió sorprendiendo y mostrando que no tiene límites.
- El video-arte creció tanto en cantidad como en calidad, intentando no caer en el hermetismo y demostrando que se puede contar de forma diferente.

No es casual que las obras más interesantes no puedan definirse en un solo género y exploten al máximo las posibilidades del medio. Por último: a pesar de la falta de apoyo oficial, a pesar de algunos curadores que utilizan su poder para hacer creer que los únicos videos que existen son los que a ellos les gustan, anulando así al resto de la producción; a pesar de la imposibilidad de recuperar económico dentro del país, etc., etc. (todo esto acentuado cuando el video no es de Bs. As.), los videastas seguimos produciendo incansables.

F. G.: Videasta, socio fundador de la SAVI, ex miembro de la comisión de muestras donde organizó más de cuarenta eventos. ■

Las diez películas de nuestros amigos

Les pedimos a lectores, amigos y/o colegas que eligieran las diez mejores películas (y la peor) de la temporada pasada (desde el 25 de diciembre de 1992 hasta el 24 de diciembre de 1993). Le otorgamos diez puntos a la primera, nueve a la segunda y así decreciendo. A las películas de las listas entregadas sin orden se les asignó 6 puntos. A continuación, algunas respuestas destacadas, los cómputos (con el puntaje y el número de menciones), la lista de las peores y la nómina completa de los encuestados. Se sortearán, entre las doscientas respuestas recibidas, tres videos el día 24 de febrero en nuestro magnífico programa de radio, La posada maldita (FM Cultura, 97.9 MHz, martes y jueves de 13 a 14 hs.).



José Martínez Suárez: *De eso no se habla, La Frontera, La lección de piano, Un misterioso asesinato en Manhattan, Gatica, el Mono, Confía en mí, Un muro de silencio, Como agua para chocolate, El general y la fiebre, El mariachi.* La peor: *Una noche en la Tierra.*

Oscar Kramer: *La lección de piano, Blade Runner, Drácula, El juego de las lágrimas, Gatica, el Mono, Mi mundo privado, Un ángel en mi mesa, Un misterioso asesinato en Manhattan, El fugitivo, Confía en mí.* La peor: *Amores que matan.*

Oscar García: *La voz de la luna, Drácula, Un maldito policía.*

Claudio Uriarte: *Un milagro para Lorenzo, La lección de piano, El último gran héroe, Un día de furia, La muerte le sienta bien, Jurassic Park, El fugitivo, En la línea de fuego, Un ángel en mi mesa, Drácula.* La peor: *El juego de las lágrimas.*

Nicolás Trovato: *Drácula, Un maldito policía, El último gran héroe, Gatica, el Mono, El marido de la peluquera, Un corazón en invierno, La*

mira indiscreta, Candyman, Belle époque, Mi mundo privado. La peor: Chatarra.

Fernando Brenner: Un corazón en invierno, Nada es para siempre, Gatica, el Mono, Belle époque, Qiu Ju, una mujer china, La lección de piano, La Frontera, El ciudadano Bob Roberts, Ladrón de niños, Drácula. La peor: Propuesta indecente.

Fernando González: Un corazón en invierno, El marido de la peluquera, Un muro de silencio, Belle époque, Max y Jeremie, La mira indiscreta, La voz de la luna, Mi estación preferida, Nada es para siempre, Querer es un sentimiento. La peor: Tango feroz.

Lita Stantic: Un ángel en mi mesa, Sofie, Blade Runner, Europa, Maridos y esposas, Ladrón de niños, Riff Raff, Drácula, Gatica, Héroe accidental. La peor: no la vi.

Lisandro de la Fuente: La mansión Howard, Maridos y esposas, Gatica, el Mono, Confía en mí, Riff Raff, Bob Roberts, Mi mundo privado, Una noche en la Tierra, Belle époque, Un misterioso asesinato en Manhattan. La peor: Funes, un gran amor.

Raúl Manrupe: Drácula, Hechizo del tiempo, Candyman, Un maldito policía, El mariachi, El cómico de la familia. La peor: Tango feroz.

Eduardo Stupía: La voz de la luna, Drácula, Gatica, el Mono, Mi mundo privado, Un paso en falso, Confía en mí, El marido de la peluquera, Innisfree, Mi estación preferida, Perversa luna de hiel. La peor: El cuerpo del delito.

Axel Kuschevatzky: Hechizo del tiempo, Presidente por un día, El último gran héroe, El mariachi, La muerte le sienta bien, Perversa luna de hiel, Sintonía de amor, Una mujer para dos, Hard Target, Drácula. Pior: Uranus.

Ana Bianco: Abril encantado, Belle époque, Confía en mí, El marido de la peluquera, Europa, Gatica, el Mono, La Frontera, La vida es formidable, Malcolm X, Un misterioso asesinato en Manhattan, Qiu Ju, una mujer china, Un ángel en mi mesa, Innisfree, Un maldito policía, Y la banda siguió tocando. La peor: Amores que matan.

Gabriela Ventureira: Hechizo del tiempo, Héroe accidental, Un ángel en mi mesa, Un maldito policía, Un misterioso asesinato en Manhattan, Perversa luna de hiel, Presidente por un día, Belle époque, Candyman, Drácula. La peor: Propuesta indecente.

Roberto Juan Ferro: Un corazón en invierno, Un maldito policía, El último gran héroe, Drácula, El cómico de la familia, Gatica, el Mono, La voz de la luna, Malcolm X, Nada es para siempre, Un ángel en mi mesa. La peor: El caso María Soledad.

Santiago García: Drácula, Héroe accidental, Un milagro para Lorenzo, Un ángel en mi mesa, Sintonía de amor, Gatica, El cómico de la familia, Sin techo ni ley, Perversa luna de hiel, Presidente por un día.

Matías Ball: Un maldito policía, Maridos y esposas, Perversa luna de hiel, Un corazón en invierno, Mi mundo privado, Un misterioso asesinato en

Manhattan, El cómico de la familia, Belle époque, Gatica, el Mono, Nada es para siempre. La peor: Propuesta indecente.

Lalo Boffa: Drácula, Gatica, el Mono, Jurassic Park, Un maldito policía, Perversa luna de hiel, El último gran héroe, Candyman, Jugando en los campos del Señor, El cómico de la familia, ¡Viven!. La peor: Tango feroz.

C. Adrián Muoyo: Drácula, Gatica, el Mono, El cómico de la familia, Un misterioso asesinato en Manhattan, El fugitivo, Mi mundo privado, Jurassic Park, Hechizo del tiempo, Un maldito policía, Malcolm X. La peor: Las boludas.

Luciano Monteagudo (en orden alfabético): El señor y la señora Bridge, Gatica, el Mono, La lección de piano, La verdad increíble, La voz de la luna, Mi estación preferida, Mi mundo privado, Sin techo ni ley, Un corazón en invierno, Un maldito policía. La peor: Amores que matan.

Paraná Sendrós: Ladrón de niños, Drácula, Un ángel en mi mesa, De eso no se habla, Gatica, Mississippi Masala, La Frontera, Bob Roberts, La lección de piano, Jurassic Park. La peor: El guardaespaldas.

Gustavo Zappa: Un ángel en mi mesa, Un corazón en invierno, Mi mundo privado, El marido de la peluquera, Drácula, Riff Raff, Gatica, La voz de la luna, Perversa luna de hiel, Sofie. La peor: La peste.

Gustavo Requena Johnson: Gatica, el Mono, Europa, Jurassic Park, Ladrón de niños, Sofie, Malcolm X, Qiu Ju, Un corazón en invierno, Un maldito policía, Baila conmigo. La peor: El juego de las lágrimas.

Fernando Santamarina: Drácula, Un maldito policía, Confía en mí, La verdad increíble, Riff Raff, Noches salvajes, La voz de la luna, Orlando, Gatica, el Mono, El último gran héroe, Un misterioso asesinato en Manhattan. La peor: Quiero volar.

Gabriela Massuh: Gatica, el Mono, Orlando, Un muro de silencio, Maridos y esposas. La peor: Las tortugas Ninja III.

Jorge Greco: Un maldito policía, Un corazón en invierno, Un ángel en mi mesa, El Sr. y la Sra. Bridge, La voz de la luna, Gatica, Europa, Innisfree, Perversa luna de hiel, Qiu Ju, una mujer china. La peor: La lección de piano.

Guillermo Saccomanno: Nada es para siempre, Sintonía de amor, El precio de la ambición, Un ángel en mi mesa, El fugitivo, Héroe accidental, Transilvania mi amor, Propuesta indecente, Quién dijo que todo está perdido, El guardaespaldas. La peor: todas las argentinas.

Pablo Marchetti: Gatica, el Mono, Drácula, Un corazón en invierno, Un misterioso asesinato en Manhattan, La voz de la luna, Qiu Ju, una mujer china, Un maldito policía, Belle époque, Hechizo del tiempo, Un ángel en mi mesa. La peor: Como agua para chocolate/Las boludas.

Luisa Goldenberg: Un corazón en invierno, Sofie, Un muro de silencio, La voz de la luna, Sin techo ni ley, Belle époque, Un ángel en mi mesa, Mi mundo privado, Perversa luna de hiel, Nada es para siempre. La peor: Como agua para chocolate.

Participantes

Claudio Carlos Abad, Guillermo Abaurre, Leandro Africano, Adolfo Santiago Agopian, María Ester Albarello, Noemí Alcavo, Juan Pablo Aldrey, Jorge Alexopoulos, Roberto Alvarez, Ernesto Raúl Angulo, Ariel Arce, Cecilia Avila, Fabián Bachrach, Gustavo Adolfo Baez, Valeria C. Bagnaroli, Gabriela Balmaeceda, Diego Batlle, José Carlos Bellón, José Carlos Bellón, Nanzú Biesa, Pablo Birbrader, Federico Blank, Lucía Blemith, Daniel Roberto Bonne, Javier Braier, Branko Zavrtnik, Ariel Brontvain, Daniel Bernardo Bustos, María Gabriela Cáceres, Nancy R. Cagnolo, Alejandro Carrica, Daniel Castelo, Ana María Cerisola de Taobada, Alejandro Cerviño, Teresita Cherry, María Paula Cicogna, Daniel Cirimele, Jon Collier, Silvana V. Cornejo, Juan L. Costa, Alfredo Criconet, Rubén D'Andrea, Marcelo Claudio Dapiaggi, Mario R. Dejer, Marcelo D. Di Gioia, Francisco Díaz, Marcela Liliana Díaz, José María Eguiguren, Mariela Eifischbare, Raquel Espiga, Rubén Jorge Falcón, Luis Diego Fernández, Marcelo Filgueira, Valeria Fiorentino, Silvia Formente, M. Cristina Fossa, Pablo Daniel Francese, Anselmo Freire, Sebastián

Freire, Sergio Daniel Furfari, Mariano Gonzalo García Deferrari, Horacio García Grigera, Guillermo Daniel García, Jorge Alberto García, Mariano A. García, Zunilda Gavilán, Alfredo Ghezzi, Gustavo Ezequiel Gomar, Sandra Gómez, César Gómez, Carlos González Fernández, Teresita González, Horacio González, María Eleonor Gorga, Pablo F. Gregorio, Alberto Grilane, Oscar Grillo, Mario Carlos Herrera, Jorge Sergio Hochman, Juan Meque, Santiago T.G. Imassi, Natalia Inés Jacovkes, Ana Jordá, Jorge O. Juncos, Germán Alberto Jungbluth, Rubén Katzowicz, Walter Kerhart, Lidá Kiblsky, Gabriel Klenicki, Carolina Kneitschel, Guillermo Kohen, Alejandra Labonia, Mónica Beatriz Laureano, Rubén Hugo Lavanchy, Marcela Alejandra Leaniz, Pablo Mariano Lettieri, Andrea Levin, Karina Lusneque, Mónica Marena, María Elvira Martínez, Rafael Martori, Liliana Mazza de Acebal, G. McDowall, Daniel A. Mellone, Diego Gustavo Menegazzi, Oscar Gustavo Merino, Daniel Merolla, Guillermo Mikunda, Luis Patricio Moleón, María Isabel Molina, Karina Cecilia Montes, Marcelo Muiño, Luis Ormaechea, Angelina Otero Casado,

Juan Carlos Otero, Ernesto Ricardo Palacios, Silvana E. Palaverchic, Cecilia Pallarés, Marcelo Panozzo, Javier Mario Pastorino, Claudia Pataro, Pablo Pedroso, Patricia Pellegrini, Atilio H. Pérez, Oscar Rubén Persky, Carlos Alberto Pico, Enrique Piñeiro, Cosme Arturo Pizzini, José Osvaldo Pizzini, Betina Porta Fouz, Javier Porta Fouz, María de las Mercedes Portillo, Sergio Gustavo Rabinovich, Martín Rejtman, Eduardo Ricardi, Alexis Rocha, Eduardo C. Rojas, Jacqueline Rosanna Ronzoni, Mercedes Ruiz Acevedo, Silvia Ruiz, Guillermo Saccomanno, Pablo Ariel Salomone, Sebastián Andrés Sánchez, Mariano Sanz, Nicolás Sarmiento, Silvina Schwartz, Analía Srepsis, Mónica Serrapelle, Rosibel Silva, Adela Sirota, Roberto Alejandro Sisco, Esteban Sortetz, Marta Speroni, Fernando Spiner, Betina Stofblat, José Stofblat, Rosario Suárez, Pedro Sumbulovic, Marcela Testadiferro, Mario Tobelem, Haydée Thompson, Valeria Torrens, Lucas Torres Agüero, Fernando Pablo Torres, Leandro Hilario Torres, Néstor Ulibarrie, María Cristina Urcullu, Rodolfo Velázquez, José Luis Visconti, Gaspar Zimmerman, Eduardo Zuleta, Paula Zupnick.

Eduardo Milewicz: *El cómico de la familia, Drácula, Gatica, Riff Raff, Un ángel en mi mesa, Maridos y esposas, Qiu Ju, Un maldito policía, Un muro de silencio, Jurassic Park.*

Pepe Eliashev: *La lección de piano, Europa, Orlando, Una noche en la Tierra, El juego de las lágrimas, Los amigos de Peter, La peste, De eso no se habla, Héroe accidental, Con las mejores intenciones.* La peor: *Perversa luna de hiel.*

Rubén Katzowicz: *Un corazón en invierno, Un ángel en mi mesa, Un paso en falso, Maridos y esposas, Ladrón de niños, Mi estación preferida, Perversa luna de hiel, Sin techo ni ley, Siga en sintonía, El precio de la ambición.* La peor: *Amores que matan o Las boludas.*

Lida Kibliskey: *Drácula, Belle époque, Baila conmigo, Blade Runner, Como agua para chocolate, El mariachi, La lección de piano, Un corazón en invierno, Un misterioso asesinato en Manhattan, De eso no se habla.* La peor: *No me iré sin mi hija.*

Haydée Thompson: *Un milagro para Lorenzo, Belle époque, Héroe accidental, Un corazón en invierno, Hechizo del tiempo, Nada es para siempre, Sofie, Un muro de silencio, Un ángel en mi mesa, El cómico de la familia.* La peor: *El caso María Soledad.*

El Fantasma de Canterville: *Drácula, Héroe accidental, El cómico de la familia.* Las peores: *Innisfree, Mi mundo privado, Edward II.*

Angelina Otero Casado de Díaz Coldrero (Navarro Correa): *Qiu Ju, una mujer china, La lección de piano, Baila conmigo, Belle époque, Sofie, Un corazón en invierno, Héroe accidental, Hechizo del tiempo, Nada es para siempre, Un muro de silencio.* La peor: *El caso María Soledad.*

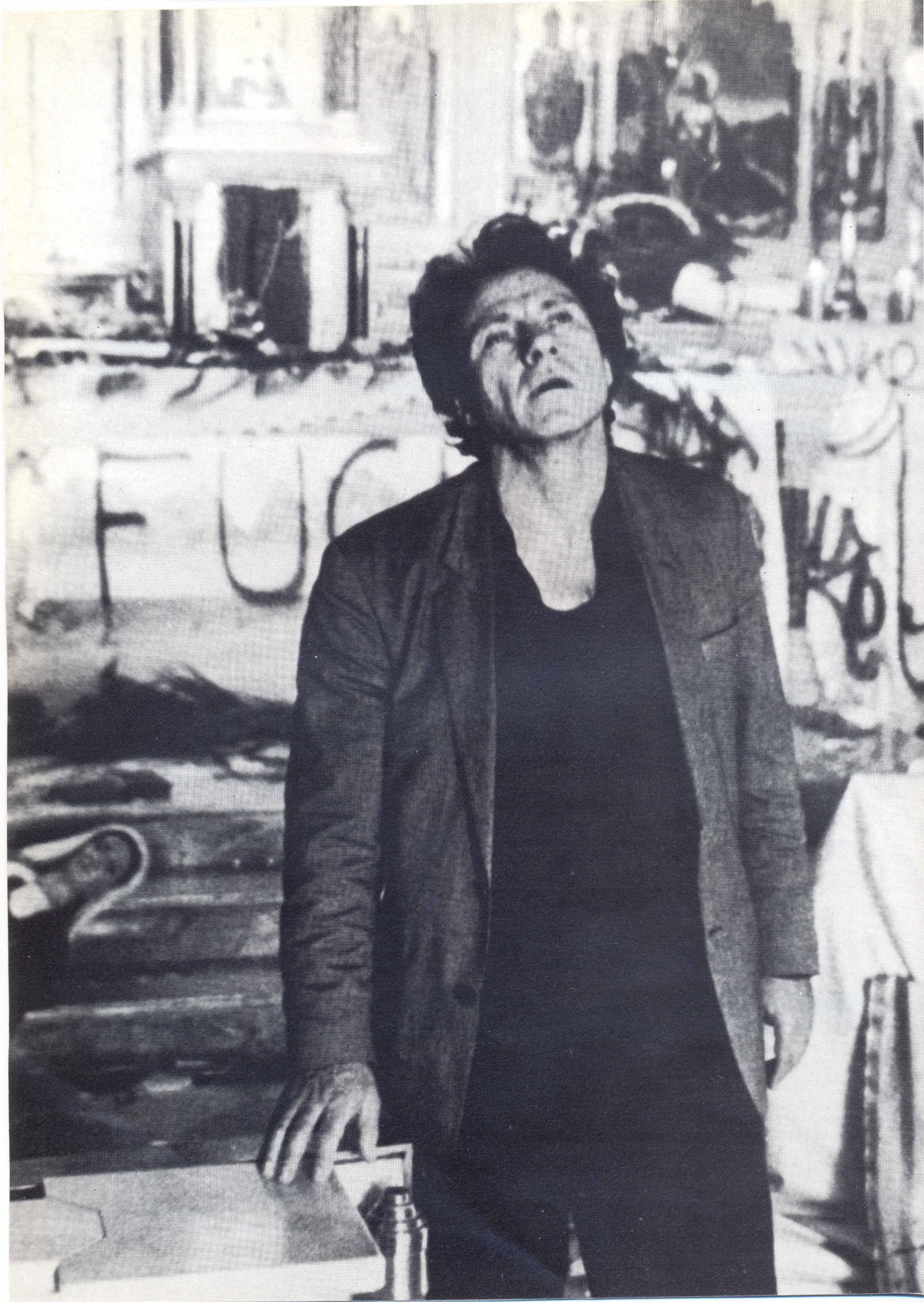
Eduardo Zuleta: *Propuesta indecente, Europa, Como agua para chocolate, Manto negro, Matar al abuelito, El general y la fiebre, La reina anónima, Robocop 3, Orlando, No me iré sin mi hija.* La peor: *todas fueron hechas con amor.*

Cómpu tos finales

	Puntos	Menciones		
Drácula (Francis F. Coppola)	1006	134	Una noche en la Tierra (Jim Jarmusch)	89
Gatica, el Mono (Leonardo Favio)	658	107	La peste (Luis Puenzo)	84
Un maldito policía (Abel Ferrara)	485	77	Baila conmigo (Baz Luhrmann)	83
Mi mundo privado (Gus Van Sant)	433	68	Indochina (Régis Wargnier)	82
Belle époque (Fernando Trueba)	373	60	De eso no se habla (M. L. Bemberg)	78
La lección de piano (Jane Campion)	366	53	Jugando en los campos... (H. Babenco)	77
El juego de las lágrimas (Neil Jordan)	350	61	En la línea de fuego (Wolfgang Petersen)	77
Un ángel en mi mesa (Jane Campion)	314	46	Bob Roberts (Tim Robbins)	68
El cómico de la familia (Billy Crystal)	303	54	El marido de la peluquera (P. Leconte)	59
Jurassic Park (Steven Spielberg)	278	57	¡Viven! (Frank Marshall)	55
Europa (Lars von Trier)	258	38	Candyman (Bernard Rose)	55
Perversa luna de hiel (Roman Polanski)	254	51	Cuestión de honor (Rob Reiner)	54
Maridos y esposas (Woody Allen)	254	46	Mississippi Masala (Mira Nair)	53
Un corazón en invierno (Claude Sautet)	252	40	La Frontera (Ricardo Larraín)	52
Blade Runner (Ridley Scott)	250	39	La verdad increíble (Hal Hartley)	48
El fugitivo (Andrew Davis)	236	45	El guardaespaldas (Mick Jackson)	46
La voz de la luna (Federico Fellini)	224	36	El mariachi (Robert Rodríguez)	43
Malcolm X (Spike Lee)	221	37	Ladrón de niños (G. Amelio)	43
Hechizo del tiempo (Harold Ramis)	185	27	La mira indiscreta (Howard Franklin)	42
Nada es para siempre (Robert Redford)	163	32	Propuesta indecente (Adrian Lyne)	39
Un misterioso asesinato... (W. Allen)	144	25	Un día de furia (Joel Schumacher)	36
Qiu Ju, una mujer china (Zhang Yimou)	136	30	Los amigos de Peter (Kenneth Branagh)	34
Perfume de mujer (Martin Brest)	130	27	Una mujer para dos (John McNaughton)	32
Como agua para chocolate (Alfonso Arau)	130	23	El Sr. y la Sra. Bridge (James Ivory)	32
Un muro de silencio (Lita Stantic)	127	29	Tango feroz (Marcelo Piñeyro)	31
Un milagro para Lorenzo (George Miller)	125	26	Juguetes (Barry Levinson)	31
Aladino (John Musker-Ron Clemens)	121	26	Presidente por un día (Ivan Reitman)	30
Riff Raff (Ken Loach)	121	25	Juego de adultos (Alan J. Pakula)	28
Orlando (Sally Potter)	115	21	La muerte le sienta bien (R. Zemeckis)	27
Noches salvajes (Cyril Collard)	113	16	El precio de la ambición (James Foley)	27
Sintonía de amor (Nora Ephron)	108	20	El último de los mohicanos (M. Mann)	25
Sofie (Liv Ullmann)	105	23	Innisfree (José Luis Guerín)	25
Héroe accidental (Stephen Frears)	105	22	Policía criminal (Bill Duke)	24
Mi estación preferida (André Téchiné)	96	20	El marido perfecto (Docampo Feijóo)	23
Confía en mí (Hal Hartley)	93	18	Una navidad con los Muppets (B. Henson)	23
Sin techo ni ley (Agnès Varda)	92	19	Perdido por perdido (Alberto Lecchi)	22
El último gran héroe (John McTiernan)	90	16	La mitad siniestra (G. Romero)	22
			Susurros en la oscuridad (C. Crowe)	22
			Abril encantado (Mike Newell)	20

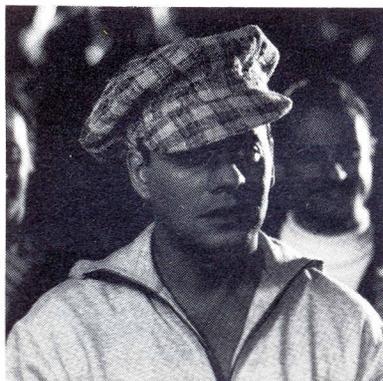
La peor

Tango feroz (Marcelo Piñeyro)	33	Bob Roberts (Tim Robbins)	4
Propuesta indecente (Adrian Lyne)	15	El camino de los sueños (Javier Torre)	4
Funes, un gran amor (Raúl De la Torre)	11	Mujer, esposa y amante (Sam Pillsbury)	3
Amores que matan (Jennifer Lynch)	7	Indochina (Régis Wargnier)	3
El caso María Soledad (Héctor Olivera)	7	Juego de adultos (Alan J. Pakula)	3
El cuerpo del delito (Uli Edel)	7	Orlando (Sally Potter)	3
El guardaespaldas (Mick Jackson)	7	Qiu Ju, una mujer china (Zhang Yimou)	3
El juego de las lágrimas (Neil Jordan)	7	Un extraño entre nosotros (Sidney Lumet)	3
Las boludas (Victor Dinenzon)	7	Candyman (Bernard Rose)	2
Como agua para chocolate (Alfonso Arau)	5	La lección de piano (Jane Campion)	2
De eso no se habla (María Luisa Bemberg)	5	No me iré sin mi hija (Brian Gibson)	2
La muerte le sienta bien (Robert Zemeckis)	5	Sliver (Phillip Noyce)	2
Maridos y esposas (Woody Allen)	5	The Firm: Fachada (Sidney Pollack)	2



Como hacemos todos los años (o sea, el año pasado y éste), elegimos nuestras diez películas favoritas dándole 10 puntos a la primera, nueve a la segunda... y uno a la décima. Estos son nuestros gustos y los cálculos finales.

Las 10 películas de *El Amante*



Quintín

El cómico de la familia
Gatica, el Mono
Un maldito policía
Perversa luna de hiel
La voz de la luna
Un milagro para Lorenzo
Belle époque
Una mujer para dos
Un muro de silencio
Héroe accidental

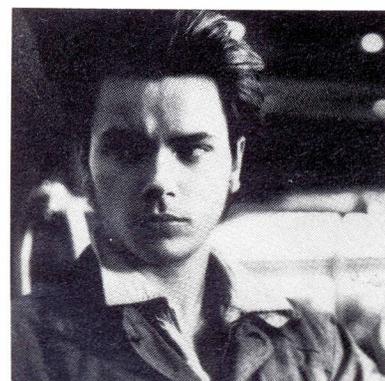
La peor: Mujer, esposa y amante



Flavia de la Fuente

Belle époque
Un ángel en mi mesa
El cómico de la familia
Perversa luna de hiel
Un maldito policía
Un misterioso asesinato en Manhattan
Hechizo del tiempo
Héroe accidental
Una mujer para dos
El Sr. y la Sra. Bridge

La peor: Las boludas



Gustavo Noriega

Belle époque
Drácula
Gatica, el Mono
Sintonía de amor
Hechizo del tiempo
El cómico de la familia
Héroe accidental
Jurassic Park
Perversa luna de hiel
Un milagro para Lorenzo

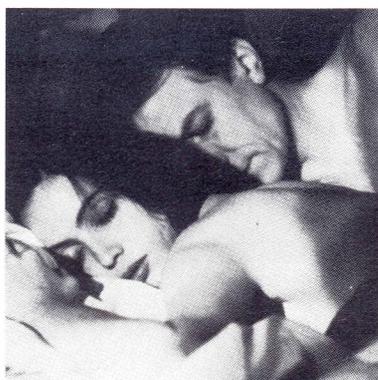
La peor: Las boludas



Gustavo J. Castagna

Gatica, el Mono
Un corazón en invierno
Un maldito policía
Perversa luna de hiel
Drácula
Europa
Qiu Ju, una mujer china
La voz de la luna
El cómico de la familia
Mi mundo privado

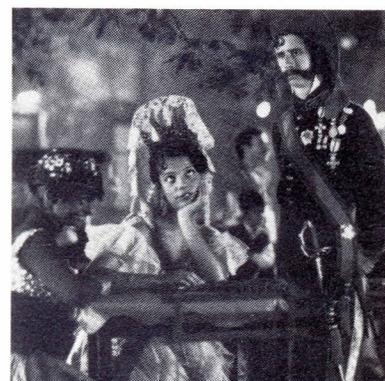
La peor: Uranus



Alejandro Ricagno

Mi mundo privado
Sin techo ni ley
Nada es para siempre
Un ángel en mi mesa
Belle époque
Gatica, el Mono
Un maldito policía
Orlando
Confía en mí
El cómico de la familia

La peor: Uranus



Horacio Bernades

El cómico de la familia
Un corazón en invierno
Gatica, el Mono
Un milagro para Lorenzo
Un maldito policía
Noches salvajes
Mi mundo privado
La verdad increíble
Sin techo ni ley
Jurassic Park

La peor: Como agua para chocolate

Jorge García

Un corazón en invierno
 Un maldito policía
 Gatica, el Mono
 Europa
 Mi mundo privado
 Sin techo ni ley
 Innisfree
 El ciudadano Bob Roberts
 La peor: La lección de piano



Guillermo Ravaschino

Hechizo del tiempo
 Drácula
 Jugando en los campos del Señor
 Un maldito policía
 Noches salvajes
 La fuerza del amor
 Perversa luna de hiel
 Riff Raff
 El fugitivo
 Karate Tiger
 La peor: Operación cacería

Eduardo A. Russo

Un maldito policía
 Drácula
 Europa
 Un corazón en invierno
 Mi mundo privado
 Qiu Ju, una mujer china
 Gatica, el Mono
 Sin techo ni ley
 Mi estación preferida
 El marido de la peluquera



Guillermo Pintos

El clan de los Krays
 Héroe accidental
 La lección de piano
 Mi estación preferida
 Mi mundo privado
 Qiu Ju, una mujer china
 Un maldito policía
 Un paso en falso
 Una noche en la Tierra
 Una noche de sorpresas

David Oubiña

Mi mundo privado
 Malcolm X
 Europa
 Qiu Ju, una mujer china
 Gatica, el Mono
 Un maldito policía
 Drácula
 Confía en mí
 Una noche en la Tierra
 Perversa luna de hiel
 La peor: Tango feroz



Julian Cooper

Un paso en falso
 Héroe accidental
 Una mujer para dos
 Drácula
 Blade Runner
 Un muro de silencio
 Sofie
 Una noche en la Tierra
 En la línea de fuego
 Confía en mí
 La peor: Las boludas

Las mejores

Un maldito policía	67	La lección de piano	8
Gatica, el Mono	58	Nada es para siempre	8
Drácula	44	Sintonía de amor	7
Mi mundo privado	43	Un muro de silencio	7
El cómic de la familia	36	Una noche en la Tierra	7
Un corazón en invierno	35	Blade Runner	6
Belle époque	30	Confía en mí	6
Europa	28	La fuerza del amor	5
Perversa luna de hiel	28	Un misterioso asesinato en...	5
Héroe accidental	26	Innisfree	4
		Jurassic Park	4
		Sofie	4
Qiu Ju, una mujer china	21	La verdad increíble	3
Hechizo del tiempo	20	Orlando	3
Sin techo ni ley	19	Riff Raff	3
Un ángel en mi mesa	16	El fugitivo	2
Un milagro para Lorenzo	13	En la línea de fuego	2
Un paso en falso	13	El marido de la peluquera	1
Una mujer para dos	13	El Sr. y la Sra. Bridge	1
Noches salvajes	11	Karate Tiger	1
El clan de los Krays	10	Una noche de sorpresas	1
La voz de la luna	9		
Malcolm X	9		
Mi estación preferida	9		
Jugando en los campos del Señor	8		

Las peores

Las boludas	3
Uranus	2
Como agua para chocolate	1
La lección de piano	1
Mujer, esposa y amante	1
Operación cacería	1
Tango feroz	1

Lo bueno y lo malo de *El Amante*

Producción: Horacio Bernades y C. Adrián Muoyo

Cumplidos los dos primeros añitos, El Amante —un niño en el espejo— quiso saber si era lindo o feo, vivo o tonto, y para eso salió a la calle y le preguntó a la gente con la que se cruzaba. Algunos pusieron cara de póquer, otros se hicieron los Ozus, y finalmente hubo quienes contestaron —con sorna o sesudez, con desdén o con saña, y a veces hasta con cierto cariño— las dos preguntitas del nene. A saber:

1) *¿Qué es lo mejor de El Amante?*

2) *¿Qué es lo peor de El Amante?*

Con ustedes nuestros invitados (en orden de llegada).

María Luisa Bemberg (directora de cine)

1) La información que trae. Se nota que saben mucho de cine. La presentación es muy buena. La leo con placer.

2) A veces por saber tanto se vuelven pedantes. Deploro la crítica que se hizo a mi película porque la escribieron en joda. Me pareció una falta de respeto.

Pepe Eliashev (periodista)

1) Su pasión desaforada por el cine, su ingenuidad en creer a pies juntillas que hay una supremacía estética de lo filmado por encima de otras obras de arte, su escrupulosidad en el registro de lo producido y estrenado.

2) Su arrogancia insufrible, su adolescente necesidad de provocar y ser originales aun al precio de ser, en no pocas ocasiones, escasamente inteligentes, su gratuito uso del brulote, esa enfermedad infantil del periodismo.

Leonardo Favio (director de cine)

1) Todo lo que dijeron sobre el cine de Leonardo Favio.

2) Todo lo que *no* dijeron sobre el cine de Leonardo Favio.

Paulina Fernández Jurado (crítica de cine)

1) Muy linda información. Que Quintín lee todas las revistas del mundo. Es muy auspicioso que siga saliendo en estos tiempos.

2) No nos dan crédito en los ciclos que organizamos. Me divierten mucho pero es medio escandalosa. Pagés-Bernades (polémica).

Oscar García (SICA)

1) Es un esfuerzo muy importante en este momento en Argentina. Tiene mucha información. Rescato las notas de Eduardo Russo. Tiene diversos puntos de vista.

2) Se antepone la personalidad del redactor. Exceso de personalismo por sobre el tema tratado. Parece que el redactor se las sabe todas. Se tiende a juntar lo que es el cine con datos biográficos de quienes realizan la película. No se analiza el film en sí mismo.

Oscar Kramer (productor)

1) Es un gran logro. Me parece fantástica. Me gusta muchísimo y me parece una revista muy necesaria. La compro y la leo todos los meses.

2) Tienen odios tan grandes como los amores. A veces son muy extremistas con sus opiniones.

José Martínez Suárez (director de cine)

1) Sin orden de prioridades

Los reportajes. La presentación y diagramación. Los artículos de David Oubiña.

2) Sin orden de prioridades

Los arbitrarios puntajes en las calificaciones de películas. El "tomála vos-dámela a mí" que se hacen entre los redactores.

Alan Pauls (escritor)

1) La facciosidad.

2) El énfasis y la ingenuidad.

Juan Sasturain (escritor)

1) Su simple existencia. Es lo mejor que puede pasar.

2) Nada importante. La crítica implicaría un análisis muy exhaustivo.

Lita Stantic (directora de cine)

1) La pasión.

2) La pasión.

Eduardo Stupía (periodista)

1) Que haya salido, que haya sobrevivido y que siga saliendo. Su intento de construir una escena posible para discutir y pensar el cine, al margen de las características discutibles de esa escena. Que no se achique frente a los "intocables", especialmente del cine argentino. Su intención de constituirse como una alternativa a la crítica paquidérmica.

2) Su narcisismo, que la misma formulación de esta encuesta corrobora. La constante autorreferencia a los gustos, estado psicofísico y anímico, y coyunturas personales de sus escribas. El manierismo polemista, a partir del cual los temas quedan asfixiados a fuerza de puro gesto provocativo. La sección "El cine en pantuflas".

Cecilia Szperling (escritora)

1) El affaire Pagés-Bernades.

2) Tener que defenderla frente a mis amigos.

Andrés Di Tella (¿cineasta? ¿videasta?)

(con una pequeña ayuda de JLB)

1) Me puse a hojearlo y sentí un vértigo asombrado y ligero que no describiré, porque ésta no es la historia de mis emociones sino de las de Quintín, Flavia, Castagna, Richard Key, Pagés, Bernades et alia ("Tlon, Uqbar, Orbis Tertius", p. 18).

2) Aldo Paparella había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una revista de cine en primera persona, cuyos redactores omitieran o desfiguraran los hechos e incurrieran en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal (p. 13).

Claudio Uriarte (escritor)

1) Lo mejor de *El Amante* son Gustavo Noriega y Quintín, porque creo que ven al cine como un campo de actividad histórica de pleno derecho (quizás el último, diría yo), donde tanto la creación como su crítica y su exégesis son distintos momentos de un único combate moral. El “Elogio del llanto” de Noriega no sólo es el mejor ensayo nuevo de los últimos años; también es el más conmovedor y justo. *El Amante* es el samizdat metapolítico de una época apolítica.

2) Lo peor de *El Amante* es su tortuosa relación con el saber académico, al que ataca desde posiciones deplorablemente antiintelectuales mientras no vacila en admitir en sus páginas productos académicos de décima categoría como los artículos de David Oubiña y similares, con sus “mecanismos de distancia/afección” y horriblos artefactos del estilo. Mal que le pese, *El Amante* está en el campo intelectual, y además en el mejor lugar.

Pablo Marchetti (periodista)

1) La información. La transparencia y la sinceridad de todos los que escriben, a pesar de que en muchísimos casos no coincide. La independencia. La enorme pasión cinéfila. Me encanta la revista pero...

2) Los chistes internos de ciertas notas y, en algunos casos, el excesivo regodeo personal de quienes escriben (ejemplo: no me interesa demasiado la vida familiar de los redactores). La falta de entrevistas y opinión de directores que no les gusta. Hay debate en la revista, pero sólo entre los redactores. Sería bueno ampliarlo a otra gente vinculada al cine y ver qué sale de esa confrontación. Lo peor del año: la pelea Bernades vs. Pagés.

Marcelo Panozzo (periodista)

- 1) Quintín.
- 2) Pagés.

Adolfo Aristarain (director de cine)

1) a) Que exista desde hace dos años y siga saliendo. b) Los dossiers, las entrevistas y filmografías. c) Permitir el disenso entre sus críticos, ofrecer “las dos campanas” sin tomar partido.

2) Permitir el disenso y no tomar partido. Esto hace que se le dediquen demasiadas páginas a gente que hace cualquier cosa menos cine.

Fernando Spinner (director de cine)

1) Son apasionados. Haber sido capaces de afirmarse con algo que querían (y que les va bien) y ser un referente de la pasión por el cine, en nuestra ciudad, donde estaba muriendo.

Ser independientes en la opinión y divergentes entre ustedes, ser divertidos. Se puede ser cinéfilo, sin ser “careta” (pecado del cine nacional).

Ser zarpados. ¡¡¡Muy bien!!!

2) El comentario de Tarruella: “El mejor ícono es el que está quebrado y sirve para hacer leña” (¿?) y a veces leo cosas que me hacen putear, pero no me acuerdo ahora. La idolatría por Burton. Que no les gustó *La doble vida de Verónica*. Ser zarpados.

Martín Rejtman (escritor, cineasta)

1) No comparte el punto de vista del establishment cinematográfico local.

2) Un poco de arrogancia y autorreferencialidad. Poca cobertura del cine que no se estrena en la Argentina (¿festivales?).

Horacio González (escritor)

1) En un país sin crítica cinematográfica relevante y sometida a

un largo listado de coerciones, *El Amante* da un paso fundamental hacia una crítica de cine realmente independiente, aunque para conseguirlo paga a mi juicio el fuerte tributo de apelar a los “saberes irreductibles del cinéfilo”, lo que a veces crea un efecto de erudición que no está lejos del academicismo del que busca escapar.

2) Lo “peor” es precisamente la propensión a crear tablas clasificatorias de índole binaria (peor/mejor) o numérica (de uno a diez), con la que se combina desafortunadamente la subjetividad del crítico con las formas más banales de ordenamiento del gusto (que precisamente las fórmulas condicionadoras del mercado suelen rechazar). Tanto esto, como cierto énfasis “antiintelectual”, ni benefician ni están a la altura de una revista que sabe muy bien que la crítica de cine puede revisar todos los fundamentos de una época.

Rep (dibujante)

1) Que con ese tonito de ganadores muchas veces defiendan a los perdedores.
¡Que hayan sido exagerados y soberbios con *Gatica*! A la mejor película de todos los tiempos hay que defenderla con fanatismo.

2) No tienen humor gráfico.

Paraná Sendrós (periodista)

1) El entusiasmo y el amor al cine que transmite. La estructura, la diagramación y periodicidad. La información generalmente correcta y abundante. El interés por cubrir casi todo lo que ocurra.

2) La petulancia y las opiniones antojadizas de algunas firmas. La perniciosa desinformación de algunas (generalmente las mismas) firmas. El modo en que “quemán” algunas coberturas.

Eduardo Milewicz (escritor, cineasta)

1) Reponer la cinefilia —el amor y la pasión— como vínculo con el cine. La experiencia de ver una peli resulta abrumadoramente solitaria e incompleta si no tenemos con quien conversarla; lo mejor que le pasa a la revista es que se asume como espacio de reunión de conversadores compulsivos. Un aire fresco trae *El Amante*: por un lado se despega del lugar que los medios dan a la crítica de cine (reseña de argumentos y refritos en las pelis extranjeras, halagos entre ortibas y paternaes frente a todo estreno local); por otro, corre a la crítica de la amenaza de intoxicación crítica que acecha cuando se intenta ir más allá del mero comentario. Además, están las tapas de *El Amante*; unos cuantos trabajos muy bien escritos; el inquebrantable entusiasmo; la ausencia de chivos y una renovada fe en mi mirada sólo cuando coincidimos.

2) Cuando confunden ingenio con inteligencia. Cuando plagian el supuesto tono de *El Amante* y lo que sale es puro gesto decorativo, una verborrea estridente y vacía. Cuando no tienen qué decir y dicen. Cuando unos cuantos trabajos no están bien escritos. Cuando confunden pluralidad con bolsa de gatos, polémica con capricho, originalidad con ingenuidad. Y, finalmente, cuando vapulean mi autoestima porque no coincidimos.

Gabriela Massuh (Instituto Goethe)

- 1) El desparpajo y la pasión.
- 2) La arbitrariedad.

C. E. Feiling (escritor)

1) Hacía un tiempo que no me topaba con *El Amante*. Cuando recibí los dos últimos números, comprobé lo que ya pensaba fuera del formato encuesta: si la existencia fuese una propiedad como el tamaño, el número de páginas o la cantidad de fotos, diría que lo que más me gusta de la revista es su mera existencia. Siempre hay, además, detalles como la nota de Ricagno sobre Sellers, la necrológica de Metz por Russo o el ensayo de Noriega sobre Raimi.

2) Demasiada autobiografía, artículos demasiado largos para lo que de hecho dicen.

Salvador Sammaritano (Institución nacional)

1) El simple hecho de que una revista de cine salga, se venda y tenga continuidad es un hecho positivo. Esas generales le caben a *El Amante*. Tal vez, lo mejor sea su espontaneidad y su estilo periodístico, además del amor por el cine que sienten sus redactores.

2) Hablando del amor por el cine, opino que a veces el amor no basta (y esto sucede en toda relación humana). El amor debe ir acompañado por la razón y el conocimiento cuando se trata de la crítica. No me gustan las pasiones no explicadas, las críticas a veces sin sustento o apoyo informativo o conceptual, todas cosas que al parecer pasaron de moda. ¡Qué le vamos a hacer! ¡Que tengamos una larga vida!

José Luis Garci (director de cine)

1) En primer lugar, lo bien que sabéis transmitir vuestro amor al cine a los demás. Lo importante no es amar al cine, sino hacer sentir en el resto que nos rodea ese maravilloso amor. Después, el entusiasmo que desborda vuestra publicación en cada una de sus páginas. El entusiasmo es la verdadera estación de autobuses que nos une con eso que llamamos el Futuro. También me gusta la amenidad y el humor con que envolvéis vuestra gigantesca pasión cinéfila, la ecuanimidad —y la serenidad— de vuestros juicios, nunca veo desprecio o soberbia (por desgracia, algo muy frecuente en la crítica cinematográfica) y, en fin, lo bien que escribís, cada uno de vosotros es un gran escritor, y lo jóvenes que sois —y no me refiero a las fechas de vuestros nacimientos—. Creo, sinceramente, que desde aquel *Cahiers du Cinéma* de las portadas amarillas de los últimos cincuenta, no ha existido mejor publicación que la vuestra. Y no olvido el *Film Ideal* español de los primeros sesenta, ni *Film Culture* (espléndido, pero irregular), ni *Sight and Sound*, demasiado denso, ni el *American Film* de nuestros días, bastante carente de humor. No lo dudéis, nadie en el mundo del cine editorial quiere hoy día más a las películas que vosotros.

2) La falta de color. Ya sé que estamos hablando de enojosos temas económicos. Pero vuestros textos, iluminados por las imágenes en color de, por ejemplo, *The Searchers*, *Vértigo* o *Lawrence de Arabia*, serían más luminosos. La revista, entonces, parecería como un film de Nicholas Ray de los años cincuenta, Scope y color by De Luxe. Ah, negativo también es que no hayáis sacado aún la crítica de mi libro *Morir de cine*. ¿Tan malo es? *Días después...*

¡Mea culpa! Efectivamente, en el N° 20, de octubre, está la crítica de *Morir de cine*. Créetelo. No lo vi. Leí el número y no lo vi. Freud, capítulo dos.

Dile a Gustavo J. Castagna que le debo un fin de semana trepidante —fútbol incluido— para paliar su depresión de aquel otro cuando leyó mi libro. Y ¡gracias! Es la cosa más bonita en relación conmigo que he leído nunca. De verdad.

Diego Batlle (periodista)

1) El amor por el cine. La libertad de lenguaje y de criterios. El humor.

2) Las peleas/debates internos (en las notas). Los amores/odios incondicionales a ciertas figuras de filmografía "irregular".

Rubén Katzowicz (programador y distribuidor de cine)

1) Es divertida, ágil, dinámica, cinéfila. No se vende, no se regala. Es sincera. El buen juicio de Flavia.

2) Es petulante. Muy fanfarrona. La grosería inmensa de Pagés

(un mal educado). Los puntajes. Igual los quiero y aprecio.

Guillermo Saccomanno (escritor)

1) Es una publicación lo suficientemente heterodoxa como para permitirle a un narrador escribir libremente ante las películas que tienen que ver con lo suyo. Sólo una revista inteligente se puede dar el lujo de incorporar gente que es ajena al palo del cine. Por lo tanto es amplia, no sectaria y solidaria.

Permite que la gente se cague a puteadas en un marco que es la pasión por el cine.

Provocó que los críticos de los diarios se pongan más serios y menos genuflexos.

2) No haber conseguido el apoyo necesario y por lo tanto que deba subsistir por sí misma. Debería tener el apoyo de instituciones relacionadas con la industria.

Alejandro Agresti (director de cine)

1) El temperamento, el tono, la media sonrisa, la sátira consciente de que, al fin y al cabo, todo es cine.

2) Algunos chistes que no alcanzan a camuflar la timidez. Ciertos vestigios de análisis perezoso.

Jorge Polaco (director de cine)

1) El cine es amor. La Navidad, el Año Nuevo, nuestro cumpleaños, la familia, la religión. Son parte de nuestra crueldad. *El Amante* es un impostor que nos hace soñar que el cine existe todavía.

2) *El Amante* nos ama demasiado. *El Amante* nos cuenta demasiado. A veces califica los films, los juzga. Descrie de nuestra mirada de chicos de cinco años.

Claudio Minghetti (periodista)

1) La diagramación gráfica y la intención de tratar los temas con profundidad sin ser ininteligible.

2) La falta de rigor en algunos análisis.

Manuel Antin (director de cine)

1) Primero, su existencia; segundo, su visión propia y no siempre compartida, felizmente, de obras y autores y, tercero, el compartido —eso sí— amor por el cine. ¡Qué vacío que vino a llenar desde la época de *Gente de cine*, la inolvidable revista que dirigía Roland y que alimentó la pasión por el cine de toda una generación.

2) El riesgo que sobrevuela en la Argentina a toda iniciativa cultural, sobre todo si, como en este caso, no se preocupa por las vanidades.

Patricio Esteve (dramaturgo)

1) La frescura de los comentarios.

2) Algunos matices pedantes de esos comentarios. ■

Se interrumpe la publicación del cuento seriado *Satori*. Les pedimos a los lectores las disculpas correspondientes

En el último número se nos escapó la firma del comentario del libro *Antología marxista*, escrito por David Oubiña. Perdón a los lectores y a David que va a la cabeza en el campeonato de víctimas de la correctora.

la
CAJA

revista del ensayo negro

**GEORGE STEINER
Y EL ARTE DE DIOS**

LA DERECHA LITERARIA

**GEORGE GROSZ,
EL AMIGO AMERICANO**

**Pídala
en su kiosco**

6

Antes del terremoto

El 9 de enero, poco antes del terremoto, Flavia y yo volvimos a Buenos Aires después de pasar diez días en Los Angeles. Aunque se trata de una ciudad que suele aparecer seguido en las revistas de cine, lo que en estos días la ha llevado a la primera plana es que los tipos viven sobre una falla que no es la de sus costumbres como les ocurre a otras ciudades del planeta. Esta nota tiene ahora una inesperada —y efímera— actualidad.

por Quintín

Barrios y geografía. Hay dos clases de barrios en Los Angeles. Una es la de los que se parecen a lo que se ve en *Los dueños de la calle* de Singleton, aquellos de los saqueos que siguieron a la paliza a Rodney King en el 91. Quedan al Este del centro, al Sur del aeropuerto, al Norte, en el valle de San Fernando. Los turistas no van, como tampoco van en Buenos Aires a Florencio Varela, a Laferrere o a Virreyes. No fuimos la excepción. En cambio, hay una larga franja —West Hollywood, Beverly Hills, Bel Air, Westwood, West LA, Santa Monica— que comunica Hollywood con la playa, a lo largo de los bulevares Sunset, Wilshire, Santa Monica, y en la que la riqueza se despliega a lo largo de interminables calles sin transeúntes y con palmeras, bordeadas de casas lujosas y con espaciados núcleos comerciales, en las que los turistas pueden espiar a las estrellas, comprar y hasta ir al cine. Al llegar a la costa, desde Santa Monica se puede ir hacia el Norte, a Malibú, a ver el incendio anterior al terremoto, o unas cuerdas al Sur, hasta Venice, donde los patinadores y ciclistas recorren un camino especial, paralelo al que pasa por una hilera de cafés y tiendas de souvenirs y artesanías, adivinos, cómicos y músicos ambulantes. Otra mezcla social al alcance de los visitantes está en Downtown LA, el centro administrativo, donde abogados y burócratas se codean con borrachos y mendigos cerca de Olvera St., la calle mejicana para turistas. Se admiten excursiones al Griffith Park con el observatorio, a Universal City y su tour por el estudio, a Inglewood, donde está el Western Forum en el que juegan los famosos y alicaídos —sida de Magic Johnson mediante— Lakers, y hasta a la residencial y tranquila Pasadena, donde, en un cine perdido y vacío al fondo de Colorado Boulevard, se exhibía

en los días posteriores a Año Nuevo, es decir, al Rose Bowl y al Torneo de las Rosas, la última película de Wim Wenders, que en inglés se llamó *Faraway So Close*. He oído decir que más lejos, en alguna parte al Sur, cerca de Anaheim, queda Disneylandia. De todos estos barrios, el que responde al nombre de Hollywood, en el que las estrellas grabadas en el piso tapizan el Camino de la Fama en el Hollywood Boulevard, es el más curioso. Es horrible y allí, frente al Teatro Chino, desfilan turistas, pedigüños y policías mientras los negocios venden panchos y baratijas. Siguiendo por el boulevard, apenas a unas cuerdas, donde las estrellas en el piso están vacías esperando a los famosos del futuro, se ofrecen hoteles por precios ínfimos, se alquilan departamentos con el primer mes gratis y se percibe claramente que Hollywood no es el que solía ser, una idea en la que vienen insistiendo algunos redactores de esta revista.

Mares. Al Oeste de la ciudad soleada, de la tranquila efervescencia, de las interminables avenidas de casas bajas está el Pacífico, que no es el único mar en este desierto. Hay otro, subterráneo, sobre el que nada la opulencia. Es el mar latino, la callada multiplicidad de los que alguna vez cruzaron la frontera y de sus hijos que nacieron ya del otro lado. Los sirvientes, en Los Angeles, hablan castellano. Lo hablan entre ellos y lo disimulan al resto. Es muy difícil que en un negocio mediano no haya latinos. Es imposible encontrarlos en puestos que no sean los peores. Muchos acaban de abandonar Méjico, Puerto Rico o El Salvador para ganar los cuatro dólares la hora que en sus países se ganan en un día. Otros nacieron en Estados Unidos. Todos son el testimonio de la desigualdad.

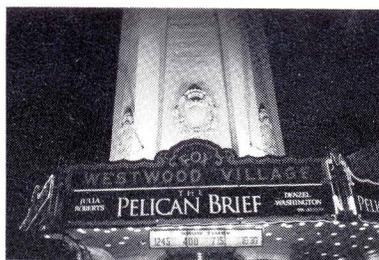
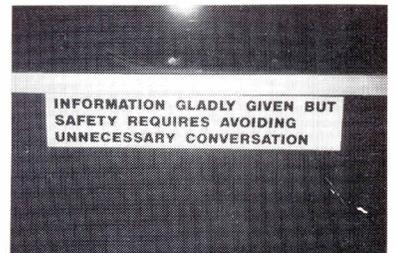
Caras extrañas. La diversidad étnica y lingüística es igual a la que las películas muestran en las grandes ciudades de Norteamérica. Chinos, japoneses, indios, paquistaníes, armenios, polacos, afroamericanos alteran la noción de lo que es un extranjero. El turista puede encontrarse fácilmente con ciudadanos que hablen un peor inglés que el propio. Y, aunque éste sea muy malo, sólo su cámara fotográfica lo distinguirá de un residente. Hay, por lo tanto, una lengua mínima pero variable, básica y empobrecida, en la que se realizan los trámites necesarios para la supervivencia. El inglés como una forma del esperanto, un idioma pensado para la comunicación pero no para la conversación (ésta es una costumbre poco usual): más que hablarse, se usa. La funcionalidad suele regir los diálogos y las sonrisas, repartidas puntualmente en los momentos de llegar y de pagar.

Vicios. La heterogeneidad racial converge, paradójicamente, en la uniformidad de conductas. No hay manera de encontrar en la superficie manifestaciones propias de culturas que no sean la de la producción y el trabajo automatizado. Hay, sin embargo, una excepción importante: la comida. En la hipertrofia gastronómica californiana hay lugar para todos los tipos de comidas regionales. Hay por lo menos cinco clases de comida china, otras tres de comida japonesa, variantes distintas de lo mejicano, infinitas combinaciones exóticas de precio y esnobismo variables. Es como si la única expresión posible de la diversidad fuera la culinaria. Qué más oportuno para quien quiera triunfar desde el exterior en el mercado del cine americano que hacer una película que hable de la comida, que vuelque en ella la sensualidad negada al idioma. Allí está *Como agua para chocolate* para probarlo.

Si los que quieren comer variado encuentran en California su paraíso, los fumadores acceden al infierno. Fumar está considerado un vicio de gente inferior. Con la ayuda de la propaganda médica y del renovado culto del cuerpo sano vía la gimnasia, el cigarrillo ha sido proscrito de los edificios públicos (comercios, lugares de comida y oficinas incluidos) y de los encuentros entre gente que desea prosperar. Recuerdo a un señor que, inadvertidamente, encendió un cigarrillo en un restaurante. Cuando se dio cuenta de lo que había hecho, lo hundió en el plato de fideos y tapó todo con la servilleta mientras miraba hacia los costados temiendo ser descubierto. La última película de Alain Resnais se llama *Smoking, No Smoking*. Sólo la segunda parte se verá en Los Angeles. Todo ocurre como si se hubiera descubierto que el cuerpo humano es la unidad productiva por excelencia y, por fin, se ha decidido prohibirles a sus propietarios hacer un mal uso de él, destino que recuerda al de los gladiadores romanos. Hasta la obsesiva atención que se presta a facilitarles las cosas a los discapacitados parece, más que un acto de solidaridad, un intento de eliminar las diferencias a la hora de producir. El sida es, en este contexto, un doble escándalo pero la reglamentación sexual resultante es una bendición inesperada.

Recuerdos de provincia. Los musicales, como se sabe, se suelen exhibir en otras ciudades antes de llegar a Broadway. En enero, había en Los Angeles uno solo en cartel. En el moderno teatro Schubert se exhibía *Sunset Boulevard*, la última pieza de Andrew Lloyd Weber, basada en el clásico film de Billy Wilder, acaso el mayor testimonio que el arte haya dejado de la ciudad, con Glenn Close haciendo de Norma Desmond. La obra, altamente recomendada por las reseñas, es un desastre del que sólo impresiona la escenografía: la música es de inaudita vulgaridad, los actores no saben cantar y Glenn Close (¿alguien se acordará de Gloria Swanson?) desafina y sobreactúa. La entrada: 65 dólares. A sala llena, el público aplaudía a rabiar e interrumpía la obra para ovacionar a la protagonista cada vez que aparecía en escena. Los Angeles es la ciudad de provincia más rica del mundo.

Una muestra de marketing. Todo es una oportunidad para vender y todos los recursos son valiosos. Entre ofertas, rebajas, precios que terminan en 99, promociones postales o telefónicas y diversiones prefabricadas, al turista parecen quedarle pocas opciones para visitar un lugar que le ofrezca la posibilidad de ilustrarse. Si su intención



es conocer un estudio de cine, tiene dos opciones. Una es la Universal, donde sabe que, a su paso, será atacado por una réplica del tiburón de Spielberg y los extras contratados especialmente harán sus trucos rutinarios. Más atractivo resulta, en principio, optar por la Warner. Allí, la visita guiada se promueve diciendo que no es masiva, que se trata de un tour educativo, que nada está preparado y que el visitante va a ver, simplemente, el estudio en un día normal de trabajo. Algo se desconfía cuando se sabe que esto se ha bautizado como "Tour VIP". Pero la promesa de dos horas en el legendario predio de Burbank por el módico precio de 25 dólares es una tentación difícil de rechazar (tal vez, hasta uno se tope con Clint Eastwood...). Y como es de rigor en el sistema de comercialización americano, todo lo prometido se cumple en la letra y se desvirtúa en el espíritu: el tiempo y el precio son los anunciados, el grupo es reducido y uno se pasea por el interior del ex imperio de los famosos hermanos. Pero como en *Un día de furia*, la hamburguesa en el plato no coincide con la foto del menú. Tras una breve introducción y un video, doce personas inician un recorrido variable subidos a un carrito eléctrico y acompañados por una guía. Al terminar la gira, habrán visto las famosas calles de cartón en las que se filmaron tantas películas, habrán pasado fugazmente por la utilería y los talleres, se habrán detenido para ver la filmación en estudio de uno de los productos televisivos de la empresa, como por ejemplo, la nueva serie *Superman*. No sólo la magia estará ausente. También cualquier vestigio de información interesante. La desganada conductora del tour, en un acto de verdadera descortesía, ocupará su discurso en desnudar de manera brutal que la Warner dedica la mayor parte de su esfuerzo a producir televisión. Enumerará entonces todas las series y shows semiteatrales de la empresa, nombrará actores y actrices desconocidos para los que provienen de parajes lejanos, indicará prolijamente en qué horario se emiten estos engendros y recomendará su visión. Cuando el tema del cine se roce tangencialmente, ignorará las preguntas que no se refieran a la recaudación de las películas, disimulando incluso algunos fracasos del pasado. Al final, el marketing se habrá interpuesto, una vez más, entre la realidad y la imaginación.

Yendo al cine en la Meca. Para un habitante de Buenos Aires, el mero hecho de entrar en una sala de cine americana es casi una experiencia mística. Simplemente, se ve bien y se

escucha mejor. La proyección es impecable aunque, más de una vez, a alguien se le olvide el detalle de apagar las luces. La vedette es el nuevo sistema de sonido de las salas mejor equipadas. Se trata del nuevo producto de George Lucas que se llama como su primera película: THX. La tendencia es concentrar la oferta en los complejos de salas medianas y chicas (16 cines juntos en Universal City, 14 en Century City, 12 en el Beverly Center Mall) en detrimento de los pocos cines amplios y de pantalla grande que quedan (el Teatro Chino y El Capitán en Hollywood, el Fox de Westwood). Los cines grandes suelen estar bastante vacíos, mientras que, en los ubicados en los shopping, las entradas suelen agotarse, aun en las funciones de la mañana. La gente sigue yendo a ver el cine de Hollywood y el año 93 fue el mejor en concurrencia de las últimas cuatro temporadas, con películas que no bajan de las dos horas y cuarto y, en muchos casos, superan las tres. Desde las 11 de la mañana hasta las diez y media de la noche, se pueden ver por siete dólares y medio (entre 3,50 y 4,50 antes de las cuatro de la tarde), sin acomodador, sin programa y con unos 5 avances previos, las 60 películas en cartel. La programación no aparece como noticia en los diarios y hay que rastrearla en los avisos. En cambio, dos semanarios de distribución gratuita informan y comentan sobre cada estreno o función especial. La tecnología y la comodidad no están acompañadas por una gran variedad de títulos. Especialmente, brillan por su ausencia las películas en idioma extranjero. Apenas un Wenders, *Azul* de Kieslowski, la última de Claude Miller (en inglés *The Accompanist*), *Adiós, mi concubina* del chino Kaige entre los estrenos regulares, un festival del cine de Hong Kong en un cine de Santa Monica. El domingo, a las 11 de la mañana, en el complejo Laemle de Sunset Boulevard (antes de que empiecen las mansiones) se proyectan rarezas: *It's All True*, el film reconstruido a partir de Orson Welles, *Visions of Light*, documental sobre directores de fotografía en el cine, *Sex is...*, documental sobre el sexo gay. Ninguna película de directores americanos independientes. Y eso es todo.

Entrada. La intención original de esta nota era reseñar el cine que vimos como anticipo de la temporada 94 en la Argentina. La abrumadora experiencia de Los Angeles resultó más fuerte que las emociones de los viajes parciales que fueron las películas, alterando así un requisito para ver cine: que lo de adentro de la sala sea más extraño o interesante para el espectador que lo de

afuera. Digamos (cuando ya se estrenó *Un mundo perfecto*, y *La edad de la inocencia* y *Carlito's Way* están a punto) que creo que Spielberg va a ganar el Oscar con la interesante *Schindler's List* compitiendo con la más que correcta *Philadelphia* de Jonathan Demme. Que *Adiós, mi concubina* puede ser la película "cult" del 94, a pesar de su histerismo pomposo; que *It's All True* es ligeramente decepcionante, que sobre Wenders editaremos un libro que *Faraway So Close* contribuye a iluminar, que nos resistimos a ver *Mrs. Doubtfire* con Robin Williams, *Sister's Act II* con Whoopi Goldberg y *Wayne's World II*; que la de Kieslowski y la de Miller nos quedaban a trasmano, que *Tombstone* —sobre el mítico Wyatt Earp— es un disparate y que Kasdan está terminando una película sobre el mismo tema; que *Heaven on Earth* de Oliver Stone es más de lo mismo (en el mal sentido), al igual que *Geronimo* de Walter Hill con guión de Milius, mientras que *The Remains of the Day* de Ivory lo es en el bueno; que es mala *In the Name of the Father* de Jim Sheridan y muy mala *The Pelican Brief* de Pakula. Lo peor que vi se llama *Shortcuts*, la dirigió Robert Altman, dura tres horas y media y está basada en cuentos de Carver. Tal vez Altman no sea ni pretensioso, ni maligno ni mentiroso como se puede suponer, sino sencillamente un tonto, tan tonto como sus marionetas. En cuanto a lo mejor, frente a tanta superproducción y tal vez por eso, hay una película de Wayne Wang sobre mujeres chinas emigradas a Estados Unidos que se llama *The Joy Luck Club* y que, dentro de un cine elemental, tiene el aliento y la universalidad que los chinos continentales se niegan a mostrar en los productos más sofisticados. Y por último, *The Snapper*, el último film de Stephen Frears, una pequeña comedia sobre una familia irlandesa, tiene la gracia y la vida que el dinero no consigue insuflarle al resto. Frears hizo una película sobre personas, una tarea difícil.

Salida. Tal vez, ver a los personajes de Frears, inteligentes y cariñosos, sirva para corroborar algo esbozado más arriba: se trata de algo que no se ve al salir del cine. Cuesta imaginarse a estos californianos preocupados por el estado físico y la seguridad, celosos de su tiempo y sus rutinas como seres humanos. La fascinación de Los Angeles está en otra parte: en un gigantesco vacío frente al que uno se siente como frente a la naturaleza, tranquilo, anónimo e insignificante, tan cómodo como distante y desamparado. La ciudad es tan inmutable como las montañas y sólo un terremoto parece tener el poder de modificarla. ■

*Y en Marzo
es tu turno*



EL AMANTE
CINE

PIANO

REVISTA

CINE

ANTASTICO

BIZARRO

Los viejos *Amantes* aún están disponibles...

Complete su colección de



Número 2

- Dossier: Coppola
- Entrevista: Aristarain
- *Thelma & Louise*
- Contra Greenaway



Número 3

- Hitchcock
- Hermanos Marx
- Entrevista: Wim Wenders
- *JFK / La última tentación de Cristo*



Número 4

- Dossier: *Un lugar en el mundo*
- *Barton Fink*
- Entrevista: Aristarain



Número 5

- Dossier: Godard
- *El lado oscuro del corazón*
- Entrevista: Jean-Paul Fargier



Número 6

- Dossier: Monos
- Polaco
- Kurosawa / Jarmusch
- *La marca de la pantera*



Número 7

- Especial Almodóvar
- Cine alemán
- *Batman / Arma mortal 3*
- *Los Cahiers*



Número 8

- Especial: Cronenberg
- *Alien³ / Hasta el fin del mundo*
- Entrevista: Sergio Leone



Número 9

- *Los imperdonables*
- Dossier: Eastwood
- Dossier: Terror
- *Mi mundo privado*



Número 10

- Dossier: Terror
- Coppola
- *La tempestad / Con las mejores intenciones / Demente*



Número 11

- Balance 92
- Encuesta: las mejores del año
- *Drácula*



Número 12

- Dossier: Cine negro
- Nicholson
- *Maridos y esposas*
- Teoría del autor



Número 13

- Oscar 92
- Mankiewicz / Tarkovski / Polaco
- *Blade Runner*
- Gérard Depardieu



Número 14

- Dossier: Drogas en el cine
- Fellini / Herzog
- Entrevista: S. Sammaritano
- Festival de Berlín



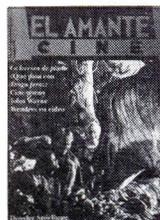
Número 15

- Dossier: Favio
- *Belle époque*
- Entrevista: Fernando Trueba
- Buñuel en Méjico



Número 16

- Entrevista: Leonardo Favio
- *Gatica, el Mono*
- Griffith
- Dossier: Abel Ferrara



Número 17

- Dossier: Spielberg
- Dossier: Porno
- *Jurassic Park*
- John Wayne



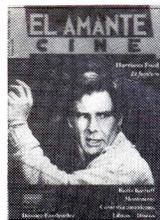
Número 18

- Dossier: Agresti
- Entrevista: Milos Forman
- Fassbinder
- *El cómico de la familia*



Número 19

- Dossier: Ciencia ficción
- Hitchcock mudo
- Rossellini / Lean
- *La peste*



Número 20

- Dossier: Fassbinder
- Boris Karloff
- Comedia americana
- *Montoneros / Nick's Movie*



Número 21

- Peter Sellers
- Zhang Yimou
- Liv Ullmann
- *Woo / Mizoguchi*



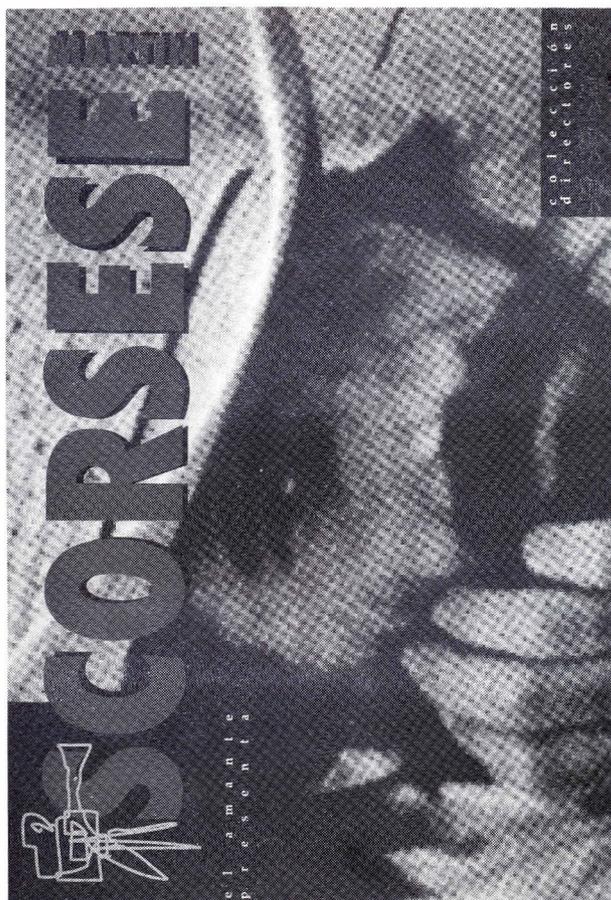
Número 22

- Ozu
- *Qué bello es vivir*
- Woody Allen / Sam Raimi / Carl Franklin
- Aronovich

Adquíralos en Esmeralda 779 6º "A", o llamándonos al 322-7518

YA SALIÓ

El primer libro de la
Colección Directores
de la Revista **EL AMANTE**
CINE



*Martin Scorsese:
su vida, su estilo, sus temas,
su mundo, sus opiniones.
Una filmografía completa.*

Consígalo en los kioscos o en la redacción de *El Amante*:
Esmeralda 779 6º A - Capital Federal - 322-7518 de 14 a 20 hs.

Eco de tambores

por Roberto Pagés

Los tambores no eran de guerra pero se le parecían. Obedecían a calientes discusiones que no terminaban nunca. Se discutía sobre cine y con el cine se arrastraba, como sucede siempre —y corresponde que así sea—, a todo otro tópico de la vida. Elegir en el cine es una forma de ver el mundo. Chirle o robusta, la elección siempre delata al elector. Sea cineasta o simple espectador.

Lo curioso, y lo heroico, es que sucedía en la década del setenta, cuando el silencio era salud. Y muerte. Sucedió en UNCIPAR (Unión de Cineastas de Paso Reducido) todos los sábados a la tarde en la calle Alsina, como una práctica de otros tiempos más vitales, empeñados en no morir, y que el viejo edificio de la Sala Nazionale Italiana ayudaba a recrear. A recuperar.

Un recuerdo personal quizás ofrezca una idea de aquellos debates fragorosos, algunas veces injustos (perspectivas que me da el tiempo sobre algunas palabras mías), siempre apasionados, nunca —por lo mismo— indiferentes. Algo lejano del posmodernismo actual, esa elección por la sangre aguachenta.

La anécdota. En 1982 yo participaba de los números 0 del diario *Tiempo Argentino*, que en pocos días más estaría en la calle. Una tarde, una voz detrás de mí me pregunta si yo soy yo. Sí, digo. Te saqué por la voz, me dice Raúl Perrone, dibujante espléndido que había presentado sus primeros films en Super 8 en UNCIPAR. Después me aclara que de mí figura no se acordaba (se sentaba habitualmente lejos, y había un promedio de trescientas personas por sábado) pero que la voz de los debates no la había olvidado. Yo podría decir lo mismo de mucha gente.

Las proyecciones y la discusión se prolongaron durante casi una década —prolongación espiritual y práctica de las iniciales en 1972, año de la fundación de UNCIPAR— y promovieron dos muestras importantes todavía vigentes: el *Concurso Georges Méliès* y las *Jornadas de Villa Gesell*, un clásico del cine independiente que se desarrolla todas las Semanas Santas desde 1979.

De todo este movimiento, organizado y alborotado a la vez, surgieron decenas de técnicos que hoy participan en la

industria del cine y del video y distintos realizadores que con suerte dispar han incursionado en las mismas disciplinas: Pablo César, Roberto Cenderelli, Rodolfo Hermida, Miguel Pereyra, Fernando Spiner, Raúl Tosso, Jorge Polaco, entre ellos. Pero si algo intenta rescatar esta nota, coincidiendo con Rubén Bianchi —durante años presidente de UNCIPAR—, es el sonido, la imagen y la furia de los años donde participar era hacer cine, elogiarlo o denostarlo, criticarlo hasta la injusticia, defenderlo hasta la desmesura. La pasión entreverada con el conocimiento o su ausencia. El empuje. La lucha.

Alguna vez, Bianchi declaró: “En la Argentina, una gran cantidad de gente interesada en hacer cine de expresión vio en el Super 8 una herramienta válida. Así comenzó a filmarse un cine con inquietudes artísticas, sociales y políticas que no tenían nada que ver con un cumpleaños o las vacaciones”.

Esta intención le otorgó continuidad a UNCIPAR y tuvo su pico en 1985 cuando organizó en Mar del Plata UNICA 85, el 47º Festival Internacional del Cine Independiente. UNICA es Union Internationale du Cinéma d'Amateur y fue la primera vez que salía de Europa en su casi medio siglo de vida. Llegaron al país 125 realizadores de 23 países y para tener una idea de la importancia de la muestra basta decir que el presidente del jurado fue el extraordinario director polaco Krzysztof Kieslowski, autor de *Una película de amor*, *No matarás* y *La doble vida de Verónica*, y que se había revelado a los pocos argentinos que se le atrevieron con *El aficionado*, un film examinador —no casualmente— del viaje interior de un cineasta amateur.

La ecuación/contradicción de la Argentina silenciada de esos años junto a un grupo masivo y empecinado en dar testimonio de su pensar y de su sentir —los que hacían cine y los que lo miraban— parece haberse resuelto a favor —en contra— de un espacio donde en apariencia todo se puede decir y nadie quiere, o puede, decirlo. La muestra de videos que este año me reveló *Angeles*, justamente un notable videofilm de Raúl Perrone (ver *El Amante* 15), careció del calor del público, sumido en la apatía, y sobresalió en el onanismo de los videastas, obsesados por el propio ombligo. Signo de los tiempos. Otra Argentina.

Aquella, llena de muerte en las calles, encontraba su refugio y su pulsión vital en UNCIPAR, donde el cine y la gente que lo amaba, y lo ama, encontraba, por contraste, algo más grande que la vida. Un empecinamiento que no entiende de razones ni de miedos castradores.

Nota: De una larga lista de realizadores, críticos y artistas que pasaron por las *Jornadas de Villa Gesell*, donde alguna vez fui jurado, rescato —selección caprichosa del afecto y de la admiración— a Adolfo Aristarain como director, a Bernardo Kordon como escritor, a Alberto Tabbia, Gustavo Castagna y Sergio Wolf entre los críticos. Y a Marie Laforet, inolvidables ojos de mi adolescencia “a pleno sol”. Encerrado en un cine, claro está. ■



DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Sres. de *El Amante*:

Escribo esta pequeña carta con un motivo que podrá parecer extraño pero que no es por eso menos valioso. No voy a felicitarlos (eso ya lo hacen todos), sólo quiero hacerles una simple pregunta: ¿alguna vez se han puesto a oler las páginas de la revista?

Como todos saben cada lugar tiene un olor característico, por mi parte amo el olor de las librerías, el olor de los cines, el olor a jazmín, el olor a pintura y se ha sumado a mi lista el olor de *El Amante*. Cuando abro la revista recién comprada puedo percibir ante mí uno de los más deliciosos aromas y me he puesto a pensar si esto no se debe a ustedes, quienes la hacen.

Como si todo lo bueno se reflejara en el olor. Olor a valioso y auténtico. Buena gente, buenas ideas, buenas cosas, buen olor. Sin más que agregar, me despido esperando que mi sospecha sea correcta. Sigán oliendo tan bien como siempre. Chau

Mercedes Ruiz Acevedo

PD: Noriega: Sos lo más grande que hay. Me hiciste llorar con la nota de River Phoenix y no es la primera vez. Ojalá todos escribieran como vos (y me incluyo en este ruego). No te mueras nunca y seguí siendo siempre tan sensible como parecés que desde acá voy a seguir leyendo cada palabra que imprimas sobre la revista. Para Ud. Señor Noriega mis más calurosos aplausos.

N. de Noriega: te agradezco mucho pero la nota de River Phoenix la escribió Ricagno. A mí también me hizo llorar pero más me hizo llorar que me elogiaron por algo que no escribí. ¡Ni te cuento lo que lloró Ricagno porque se perdió un elogio!

Revista *El Amante Cine*:

Felicitaciones:

- por hacer una revista sobre cine.
- por hacer la mejor revista de la Argentina.
- a Gustavo Noriega por su nota y entrevista a Jennifer Connelly.
- a Flavia por su comentario sobre *Mi papá es un héroe* (lo leí como quince veces).

Pedidos:

- contraposición de opiniones con mayor frecuencia, no digo que sean todas como la recordada Pagés-Bernades, pero por lo menos diferentes opiniones sobre películas.
- filmografía de Michael Caine.

Quejas:

- en el pasado número veintidós dejaron de lado varios estrenos como *Sedución peligrosa*, *Y la banda siguió tocando* y *Ladrón de niños*. Varios —como quien escribe, quien vio casi cien de los estrenos cinematográficos del 93— quedamos decepcionados.

Javier Porta Fouz, Capital Federal

Dickens, Henson, Henson, Caine & Rizzo the rat

Charles Dickens escribió *Una canción de navidad* (*A Christmas Carol* en el original) sobre la vida del personaje Scrooged, avaro financista de su patria, Inglaterra. Esta historia conoció múltiples versiones en historieta, cine —incluida *Scrooged*, aquí *Los fantasmas contratacan*, con Bill Murray— y seguramente en algún otro soporte. Ahora la tenemos de vuelta. Jim Henson fue el creador de los Muppets, para quienes no hace falta presentación.

Charles Dickens murió en 1870, Jim Henson hace un par de años, pero ambos han dejado su legado. En *Una navidad con los Muppets* se une la obra de Dickens con la de Henson en una producción de los estudios Disney.

Los Muppets nos contarán la Navidad de Scrooged. "Soy Charles Dickens y relataré la historia", dice Gonzo (el bicho narigón y azul): "soy la rata Rizzo y estoy aquí para comer", se presenta, mordiendo una manzana, el partenaire roedor. Así Gonzo Dickens y la torpe rata serán los acompañantes del fascinado espectador durante la película, pero también formarán parte de la historia. Las referencias cómicas al narrador omnisciente y Gonzo y Rizzo con sus problemas como relatores-actantes se llevan todos los aplausos. Pero hay más, la rana René como el empleado fiel y mal pago de Scrooged, Miss Piggy, los dos viejos rezongones del palco —cantando la mejor canción de una buena banda de sonido, a pesar del doblaje al

castellano—, muchos otros personajes del viejo *Muppets Show* y otros nuevos también forman parte de esta película dirigida con solvencia por Brian Henson, hijo de Jim. La cámara produce la sensación, cuando filma a los Muppets, de estar admirándolos, de un cariño inmenso por la creación del genial Jim. Además, el guión es ágil e inteligente y los chistes se suceden allenianamente.

También está presente Michael Caine, uno de los actores que en más películas ha actuado, quien compone un excelente Scrooged, bien British, como la historia original, a la cual esta película es fiel, a diferencia de la —muy buena— versión con Bill Murray. Pero sin duda lo que importa en esta película es la presencia de los Muppets, quienes, para mi gusto, deberían hacer como Woody Allen, es decir, un film por año.

Una navidad... es una película divertidísima, bien hecha y con Gonzo, René, Piggy y todos los demás. ¿Qué más se puede pedir?

Robin Hood y Mel Brooks, ¡qué locos!

Empezamos mal: el título en castellano de *Men in Tights* es *Las locas aventuras de Robin Hood* —cuando la traducción correcta sería "Hombres en calzas"—, recordándonos aquellas sagas con Francella y Emilio Disi (playa loca, bañeros locos, pilotos locos, etc.).

Seguimos peor: la función a la que asisto es la del sábado trasnoche y parece que todos los idiotas andan sueltos; gritos al comenzar la película y comentarios durante el desarrollo de la misma.

La supuesta parodia: a los pocos minutos de comenzada la película advertimos que Kevin Costner o Errol Flynn eran mucho más graciosos que el Robin Hood en cuestión. En las parodias el interés no está en la historia original, pues el público ya la conoce, sino en los chistes y situaciones cómicas que se puedan hacer con referencia a las películas que se toman en solfa. Mel Brooks logra crear tan pocas situaciones risibles que las hace explícitas en grado extremo, en su afán de que no pase desapercibida ninguna. Si en algunas películas del equipo Zucker-Abrahams-Zucker (*¿Y... dónde está el piloto?*, *Top Secret*) había varios chistes que se lograban captar cuando se las miraba por segunda vez, en el último film de Mel Brooks nos queda la sensación de que, sin explicitar tanto, la duración del engendro hubiera sido de cincuenta minutos, la mitad de lo que dura realmente. Todo es repetido, hacia adentro y hacia afuera de la película. En *Men in Tights* los personajes recurren al guión para ver cómo se resuelve una situación, en el film anterior de Mel Brooks (*Spaceballs*) otro título en castellano de tradición francelliana) recurrían a un vídeo de la película terminada, sin duda chiste mucho más logrado. En la pelea de sables láser en *Spaceballs* aparecía el backstage de la película, en "Robin loco" en la pelea final, también. Pero dentro de *Men in Tights* también se repite todo: las cargadas acerca del nombre del negro Achú superan el límite de lo tolerable y los rappers aparecen dos veces (Mel Brooks considera tonto al público y reafirma los chistes). Hasta en la única parte graciosa del film hay repetición: Dom De Luise parodia al Brando de *Un novato en la mafia*, en donde Marlon ya se parodiaba a sí mismo. Nada nuevo. Finalmente, *Men in Tights* logra tener más clichés y previsibilidades que las películas de género a las que pretende parodiar. Para reírse, alquilar *Hechizo del tiempo* o algún capítulo de los Simpsons.

Javier Porta Fouz

Amantes:

Mi nombre es Juan Pablo Aldrey. Tengo 18 años, soy empleado y estudio cine, aparte de las materias del secundario que debo. Lo que sí, no soy lector fiel de la revista: sólo tengo los números 1, 2, 4 y 21, y todos los he leído en fechas posteriores (demasiado posteriores) a su lanzamiento. Es por esto que nunca me animé a mandar una carta, puesto que consideraba que mis quejas y comentarios iban a estar pasados de moda y por lo tanto no iban a publicarse. Pero ahora, luego de leer el número 21, me veo obligado a escribirles ya que uno de mis comentarios es reciente. El otro es "viejo", pero de éste me ocuparé luego.

En primera instancia, agradezco infinitamente el reportaje a Jennifer Connelly como así también le informo al Sr. Noriega que me incorporo al club de fans de ella. Sin duda, es una de las mujeres más bellas que pisan la tierra por no decir que su carisma y ángel son capaces de dejar estúpido al mismísimo San Pedro. Asimismo les

confieso que mi envidia y mis celos de los responsables de la nota (Noriega y F. González) llegan a colmar la capacidad del Gran Rex. En segundo lugar, el comentario añejo: es acerca del artículo "10 nuevas razones para odiar a Peter Greenaway y un epílogo", escrito por el Sr. Quintín en el número 2 (enero de 1992). Con respecto a esto, me parece que el Sr. firmante de la nota desconoce cuál es el objetivo de Greenaway al hacer sus películas y, lo que es peor, no sabe nada de pintura. En defensa de Peter, informo que sus films son plenos ejercicios de inteligencia del espectador, como así también dan la posibilidad de ver algo totalmente diferente de cualquier otra cosa, no sólo en el argumento y planteo de la acción, sino también en su composición formal. Y esto está fundamentado por pintores como El Bosco, Brueghel, Rembrandt y Vermeer, por no nombrar a Velázquez o Vignola, quienes desde sus barrocos trabajos son mera inspiración que Greenaway lleva a la pantalla. En cuanto a los argumentos sólo veo un común denominador en todos sus largos, al menos: el poder y la fuente de inspiración a la que todo humano aspira. Y me parece algo bastante lógico y de por sí interesante, no "burdo" como se dice por ahí. Otro punto: no creo que Peter Greenaway quiera parecer un genio; no veo un exponente de esta tesis que formula Quintín y si bien la crítica lo trata de algo grande es porque, de no recurrir a la grandilocuencia, los críticos no podrían descubrir nuevas cosas. Si esto que escribo es demasiado insolente para mi edad, me lo sé bancar: siempre se me consideró un "mal alumno".

Juan Pablo Aldrey, Buenos Aires

Sres. de *El Amante*:

Nadie duda que valga la pena ver películas. ¿Vale la pena, se justifica, es razonable, comprarlas?

Supongamos a *Río Bravo* como la película. \$18 en un negocio de Junín. Nueva, brillante. Resplandeciente. \$18. El posible motivo de divorcio de nuestras futuras esposas. La película que nuestros hijos heredarán, les guste o les guste.

La compramos. La adquirimos. La *tenemos*. No habrá que esperar a que el video enemigo se complazca en ingresarla a su catálogo. Ahora está (por siempre estará) al alcance de nuestras manos. Con sólo dejar crecer unos milímetros la uña del anular podremos tocarla, palparla. Olerla. La veremos cuantas veces queramos.

¿Cuántas veces la veremos?

Supongamos que no nos cansemos de ninguna película, nunca. Que nuestro ideal en la Tierra (además de conocer Disneylandia) sea pasarnos la vida frente al televisor y morir de un orgasmo incontinente.

Según me contaron, los orgasmos no duran mucho. Está bien, son intensos, pero no duran muchos. A veces ni se sienten. Está bien, se sienten, pero no siempre igual. Está bien, nadie discute a los orgasmos. Son perfectos. Claro, por supuesto, *El padrino* es un orgasmo visual. Es *la* película. De eso hablábamos. Pero, en el fondo, me da no se qué intimar tanto con el Señor Corleone.

¿Cuántas veces podré hacerlo con Corleone? Ya se está poniendo viejo y esa carraspera me tiene harto. Ya le conozco las mañas. Sé lo que va a hacer en el próximo cuadro. Lo que va a decir. Su familia se está poniendo tan insoportable como la mía. Mi mamá me dijo que no me casara con ellos.

\$18. Me hacen falta zapatillas. Las Tacchini las tengo hace dos años, sin suelas y abiertas a los costados. No es que no las pueda seguir usando, pero salieron a la venta modelos nuevos, cerrados y con suela. \$18 más \$18 dan casi cien, que es lo que cuestan las zapatillas. Porque, en realidad, la película es *Vértigo*. No: es *El cameraman*. En Corrientes hay una oferta de *Aliens* y *El exorcista* juntas por \$35, el precio de una. Por TV, dan *Hogar flotante*, tengo que comprar cinta virgen para grabarla. Siempre quise ver *Hogar flotante*, hace años que no la dan. Si la grabo, podré verla. Siempre.

¿Cuántas veces la veré?

\$18 es el precio del último disco de Divididos. No me cuestiono la cantidad de ocasiones que pondré el disco en marcha. Puedo estudiar física cuántica teniendo de fondo a Divididos. La música no jode y no se gasta por repetirse. Dura demasiado poco, no más de cinco minutos por tema y ya es mucho. En cambio, la veo difícil si me dedico a estudiar la germinación del poroto mientras la cinta de *Rocco y sus hermanos* gira que te gira. Dura demasiado mucho, no menos de dos horas y me quedo corto y abombado. No sé qué fue del poroto que, inocente, vivía en mis manos.

\$14: la revista del 30 trae *Drácula* de Browning. Un CLASICO.

Nunca la vi, pero es un CLASICO, ¿cómo no adquirirla?

La veo. Es interesante. En ella encontramos las raíces del mito Drácula. Se constituye en el punto de vista para un serio análisis del desarrollo de ese mito en las películas subsiguientes.

No voy a preguntarme cuántas veces volveré a ver *Drácula* de Browning: NUNCA MAS. Es ABURRIDA. Pero la tengo en la videoteca. El orgullo al pedo del coleccionista. ¿Para qué coños me sirve tenerla en la videoteca? Sospecho que, a la inversa de mi novia, no mejorarla con los años.

Y aquí arribamos al núcleo, al leitmotiv, al tema principal de la banda de sonido. Tengo la mejor videoteca que nadie en el mundo jamás podría tener. En el catálogo se incluye *La sonrisa de mamá*, porque me trae recuerdos de infancia y porque Palito, digan lo que digan, me cae bien.

Sabiendo esto me surge una pregunta que se abre a golpes de corazón y a golpes de porotos atravesando las hojas canson.

¿Cuántas veces veré de nuevo, puntos suspensivos?

También me andan faltando medias de verano.

Marcelo Miceli, Capital Federal

Señores *El Amante/Cine*:

Bueno. Lo han hecho. He recuperado cierta fe perdida. Hace ya mucho tiempo que les dije que la de ustedes me parecía una de las pocas cosas defendibles y esperanzadoras que se podía leer en idioma castellano. Hoy, y a pesar de los defectos y muchas diferencias de opinión que puedo tener con la revista, me siento alegre por haberla leído y por haberla visto aparecer continuamente durante veintidós meses en el kiosco donde la compro (o donde me la compran para enviármela si estoy fuera del país).

Pero parece que ustedes han logrado ciertas combinaciones tan raras que hasta hacen pensar en la mano de la casualidad. Un día, leyendo la revista, me fijé en el aviso que anuncia el programa de radio *La posada maldita* y, como era jueves por la mañana, me dispuse a escucharlo para curiosear. Otra vez logran sorprenderme. Pude escuchar el mejor programa de radio de toda la República Argentina en muchísimos años. Realmente ha de haber algo que coincide entre nuestras maneras de sentir y pensar ya que les confieso que con cierta maldad esperanzada pensé que se iban a equivocar en algo. Mientras iba escuchando lo que decían sonreía relamiéndome esperando que pusieran las consabidas y remanidas versiones de las bandas sonoras que suenan tan mal fuera de contexto (salvo honrosas excepciones). Pero cuando comencé a oír la música que anunciaron simplemente diciendo: Música... me quedé atónito. Fue como si yo lo hubiera pensado. Y me ganaron como fanático de *La posada...* para cada martes y jueves que ando por Buenos Aires. Por todo esto, y porque nos gusta el cine, y por la independencia, la tolerancia y el disenso. Y fundamentalmente por el trabajo y la producción de un producto necesario, casi imprescindible, quiero felicitarlos y desearles lo mejor en el comienzo de un tercer año de actividad que seguramente va a valer la pena.

Un abrazo para todos.

Rubén Jorge Falcón



En postproducción:

- Centro de edición off line (editor y switcher inteligentes) U-Matic high band SP serie BVU con time code. Configuración A/B roll, generador de efectos de 2 y 3 dimensiones lineales y no lineales, Dynamic Tracking, corrector de color, chroma key y titulación.
- Animación computarizada en 2 y 3 dimensiones de alta resolución (24 bit, 16 millones de colores).
- Consola de audio de 8 canales (controlable vía editor), delay y reverberador digital, DAT, cinta abierta y más de 3500 efectos sonoros en CD.
- Centro de edición multiformato con editor multievento S-VHS, Hi8, U-Matic high band SP, low band, serie Industrial.
- Copiado y transcodificación PAL-NTSC

En estudio:

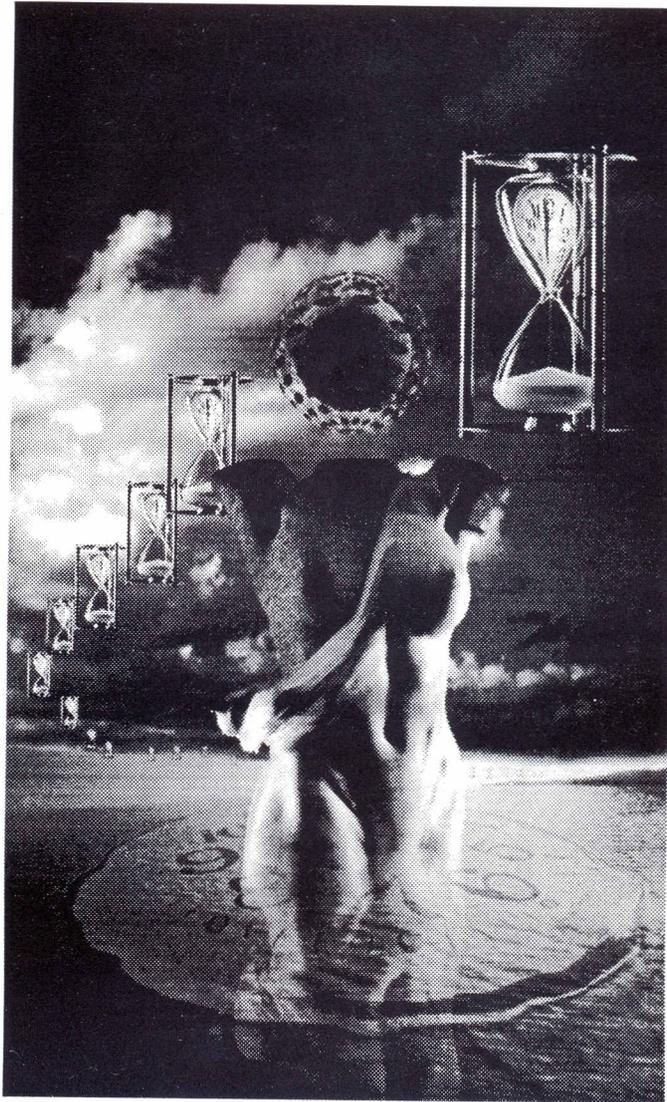
- Set de 4.5 m x 9 m con fondos y planta de luces de 30 kw tipo Fresnel, softlight, farycs, etc. Control de estudio vía unidades controladoras de cámaras con switcher y generador de caracteres. Posibilidad de grabar en formato U-Matic high band SP o Betacam.

En exteriores:

- Unidad móvil con cámaras de 3 CCD, configuración estudio (Tripode, dolly, servos y viewfinder de 5"), unidades controladoras de cámaras, switcher con intercom y tallys, generador de caracteres, monitores portátiles, consola de audio de 8 canales, micrófonos uni-direccionales y omnidireccionales en formato U-Matic high band SP y Betacam. Grupo electrógeno propio.
- Videocassetteras portátiles U-Matic high band SP con time code.

Talcahuano 638 3º E - Tel. 49-5979 / 40-9506 / 476-0251 / 0256 / 0475

La imaginación no tiene límites.



Pero lo más importante, es poder expresarla.

Con los equipos Apple Macintosh, Usted podrá generar desde un simple storyboard hasta los más sofisticados efectos especiales, pasando por generadores de títulos o programas de retoque fotográfico cuadro por cuadro.



Apple Center
COMPUTWARE

Av. Córdoba 456 Cap. Fed.
Tel 312- 5929 - Fax 312-6260

memories

y
Cervo
Films

PROPONEN
UN FIN DE AÑO
DE PELICULA



CARRIE ES DIFERENTE.
SUS COMPAÑEROS LO SABEN Y LA MOLESTAN.
LO LAMENTARAN...

carrie

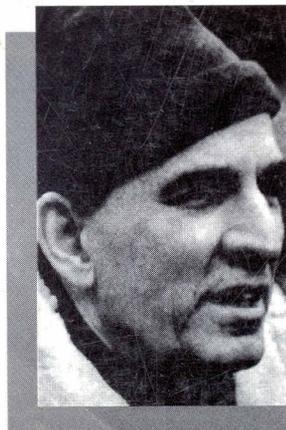
STEPHEN
KING

BRIAN
DE PALMA



PARA LOS AMANTES DEL GRAN CINE
UNA APUESTA 16 VECES MAS FUERTE QUE
LA DE CUALQUIER OTRA EDITORA

CUANDO HUYE EL DIA
EL SEPTIMO SELLO
SONRISAS DE UNA NOCHE DE
VERANO
LA SED
JUVENTUD DIVINO TESORO
NI HABLAR DE ESAS MUJERES
DETRAS DE UN VIDRIO OSCURO
LUZ DE INVIERNO
EL SILENCIO
UN VERANO CON MONIKA
LA FUENTE DE LA DONCELLA
HACIA LA FELICIDAD
UNA LECCION DE AMOR
TRES MUJERES
EL OJO DEL DIABLO
EL MAGO



COLECCION

**INGMAR
BERGMAN**