Febrero 19 98

EL AMANTE

_CINE

AÑO 7 N.º 72

9 770329 260003 00072

FESTIVAL DE ROTTERDAM

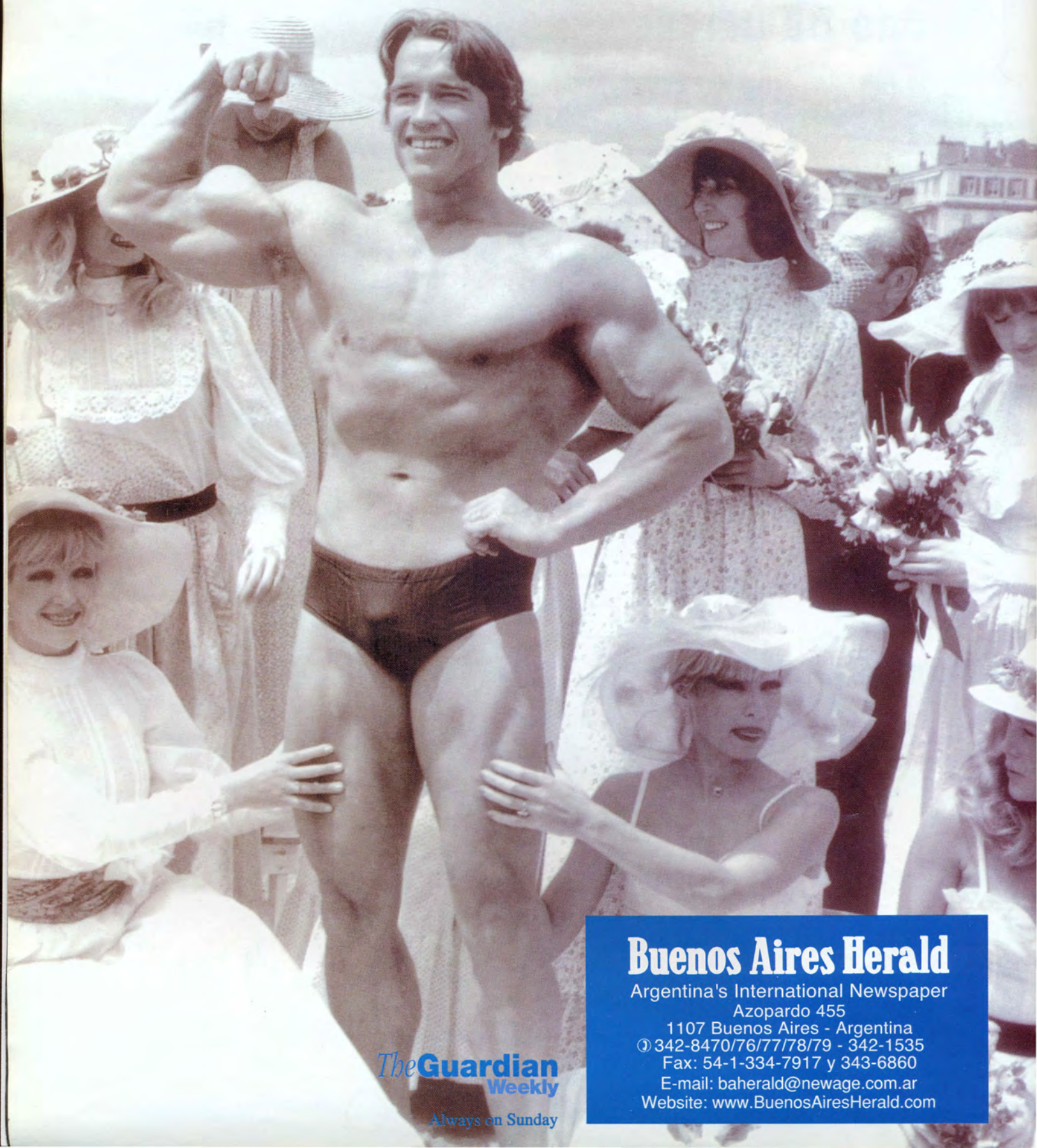
EL ORO DE ULISES

TITANIC

URU. $ 40.00

ARG. $ 7.50

Body Heat



The Guardian Weekly
Always on Sunday

Buenos Aires Herald
Argentina's International Newspaper
Azopardo 455
1107 Buenos Aires - Argentina
342-8470/76/77/78/79 - 342-1535
Fax: 54-1-334-7917 y 343-6860
E-mail: baherald@newage.com.ar
Website: www.BuenosAiresHerald.com

EL AMANTE CINE Nº 72 FEBRERO 1998

Año VII - N° 72

Sumario

Estrenos
Kids. Golpe a golpe (I) 2
Kids. Golpe a golpe (II) 4
El oro de Ulises 6
Camino sin retorno 8
El cuarto poder 9
The Blackout 10
El dulce porvenir 12
La belleza de las cosas, Historias de la noche, Un ratoncito duro de cazar 13
Asesinato a distancia, Spawn, Sé lo que hicieron el verano pasado 14
La herencia del tío Pepe, El mundo de las Spice Girls, Mortal Kombat II 15
Foro *Titanic* 16

Festival de Rotterdam 28
Fellini/Manara 42
Punta del Este 46
Correo 50
La escena 52
Entrevista a Forn 54

Guía del amante
Video 56
Cine en TV 60
Agenda 64

Queridos lectores:

Segundo número con tapa pop y con más mejoras en el diseño interno. Los lectores amablemente nos hicieron caso y expresaron su repudio o adhesión, o la transición de uno a otra, de muchas maneras. El correo refleja solo una fracción de las cartas que nos llegaron, amén de los comentarios, llamados telefónicos, citaciones policiales e intentos de secuestro que sufrimos. Pero en general la respuesta ha sido positiva y, aun en los casos en que nos tiraron jarrones, lo hicieron con una energía que demostraba que el tema les importaba. No sabemos cuántas revistas pueden ocasionar tantas reacciones por un cambio de diseño en la tapa pero nos gusta pensar que son pocas. A todos les agradecemos y les prometemos un año lleno de motivos para que se enojen/alegren.

El incontenible éxito de *Titanic* llegó a la Argentina con el mismo ímpetu con que lo hizo en el resto del mundo. Tal como intuíamos en el último número, la película fue recibida de diferentes formas en nuestra redacción. Elaboramos algo así como un foro (cada uno de los redactores eligió un tema de la película y lo desarrolló brevemente) desplegando un abanico de opiniones que van del entusiasmo hasta el fastidio. No hay nada peor que la unanimidad o el alineamiento automático y nos gusta pensar que en *El Amante* cada acontecimiento cinematográfico que no sea a todas luces una inmoralidad va a recibir distintas miradas, no todas predecibles.

Lo de la inmoralidad viene a cuento de las nuevas malas noticias del cine argentino. Se estrenó este mes una película dirigida por Hugo Sofovich llamada *La herencia del tío Pepe* que tiene tres características: 1) es estéticamente abominable, 2) es comercialmente nula y 3) recibió un crédito del INCAA por alrededor de un millón de pesos. El cine argentino puede ser mejor. No necesita más de lo que tiene. Con el dinero que maneja y con los realizadores de distintas generaciones que trabajan se puede formar una industria que haga películas con seriedad y deseos de mejorar. Pero en la medida en que su entidad rectora, el INCAA, cobije esta clase de negocios, nuestro cine seguirá siendo esa fuente de mal humor y frustración que, en definitiva, ahuyentó al público de sus salas casi hasta llegar al punto de su propia extinción. Nadie argumentó a favor de la sanción de la Ley del Cine para que sirva a esta clase de bochornos. No ayuda a este clima deprimente el anuncio del mismo INCAA en el sentido de que este año se reducirán las películas del Festival de Mar del Plata a un centenar. Con semejante antecedente nadie puede confiar tranquilamente en que esta poda se haga con un criterio artístico muy exigente.

En ese sentido, la excursión de Flavia y Quintín al Festival de Rotterdam les sirvió para comprobar que las posibilidades de un festival de cine son inmensas y su utilización de manera creativa, inteligente y democrática puede generar espacios de enorme valor cultural. No es imposible tener un festival que represente una fiesta del cine en lugar de una rutina burocrática que restrinja el placer de los participantes a partir de ideas siempre basadas en el orden y la figuración.

Tomás Abraham no escribe su columna habitual en este número por razones loables. El hombre dedicó este mes a escribir la introducción del libro que recopila sus columnas en *El Amante* y que saldrá en no mucho tiempo. Lo esperamos en el número que viene, comenzando el segundo tomo de dicha obra. Y a ustedes y sus opiniones.

Los directores

Directores: Eduardo Antin (Quintín), Flavia de la Fuente y Gustavo Noriega
Consejo de redacción: los arriba citados y Gustavo J. Castagna
Colaboraron en este número: Alejandro Ricagno, Santiago García, Eduardo A. Russo, Alejandro Lingenti, David Oubiña, Jorge García, Tomás Abraham, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Máximo Eseverri, Diego Batlle y Tino y Norma Postel.

Secretaria: Haydée Thompson
Colabora: Nené Díaz Colodrero
Corresponsal extranjero exorcizado: Gustavo J. Castagna
Cadete (pero no de Galimberti): Gustavo Requena Johnson
Manjares para los periodistas: Norma Postel
Corrige: Gabriela Ventureira, Medalla de Plata en lanzamiento de cenicero
Meritorio de corrección: Jorge Jazmín García
Diagramación y composición: Rosarito Mi Vida Es Un Infierno Salinas
Tipea: Huber
Dirección de arte: Luis Goldfarb
Diseño de tapa: Luis Goldfarb
Diseño interior: Fernando Santamarina
Preimpresión e impresión digital: *CentroGráfica SRL.* Reconquista 741, Buenos Aires. Tel. 315-3980
Imprenta: Impresora Americana. Lavardén 163
Distribución: *Capital*: Vaccaro, Sánchez y Cía S. A. Moreno 794 9° piso. Capital
Interior: DISA S. A. 304-9377 / 306-6347

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

Kids. Golpe a golpe

Kids

Gran Bretaña, 1995, 89'
Dirección: Larry Clark
Producción: Cary Woods
Guión: Harmony Korine
Fotografía: Eric Edwards
Música: Lou Barlow y John Davis
Montaje: Christopher Tellefsen
Diseño de producción: Kim Druce
Intérpretes: Leo Fitzpatrick, Chloe Sevigny, Justine Pierce, Yakira Peguero, Rosario Dawson, Sarah Henderson, Jonathan S. Kim.

El arte de la delación

por Silvia Schwarzböck

Parece ser que algunos creen que el camino más corto para llegar a ser considerado un artista dentro del cine es imitar las desprolijidades de la realidad invocando (en vano) el nombre de Cassavetes. En este sentido, la maniobra de Clark de decir que *Kids* es una versión actualizada de *Shadows* —su película favorita— nos hace pensar que estamos frente a un director que debuta en el cine a los 52 años y busca recuperar el tiempo perdido subiéndose a los hombros de los grandes. Pero como el peso de la analogía no alcanza para llamar la atención por mucho tiempo y, lo que es peor, despierta sospechas de oportunismo, Clark ofrece como garantía de autenticidad su propio pasado salvaje, presentándose a sí mismo en el doble rol de *reventado* y artista del *reviente*, como para que todos sepan que cada vez que fotografiaba a un yonkie en acción sus propios brazos picados lo eximían de toda sospecha de amarillismo (el material se encuentra reunido en el álbum *Tulsa*, de 1971). Del mismo modo, usando su experiencia en el margen como coartada y exhibiendo sus otros libros de fotos como testimonio (*Teenage Lust*, 1983; *1992*, ídem; *The Perfect Childhood*, 1993), sacó provecho de la devoción con que los críticos se lanzaron a discutir si *Kids* era o no una película moralista, dejando que los otros hablaran por él, aunque sin querer permitió que se reactualizara un debate tan eterno como apasionante: el de si los retratistas del exceso, al sacar de la privacidad las costumbres que los retratados mantienen ocultas y exhibirlas ante la mirada pública, no están en realidad no solo condenándolos, sino también delatándolos ante la sociedad, aun cuando se identifiquen con ellos y lo hagan con la intención de reivindicarlos.

De este modo, *Kids* construyó su prestigio en base a una polémica extracinematográfica. Pareciera ser que una película que genera discusiones y logra ganarse tantos apologetas como detractores no puede ser sospechada de superficialidad, sobre todo si la discordia que la rodea gira en torno de temas tan complejos como el sexo y la muerte. Pero al recibir los calificativos de moralista, inmoralista, misógina, feminista, conservadora, anarquista, políticamente correcta o políticamente incorrecta, *Kids* revela que puede ser criticada o elogiada con los mismos argumentos, por más que sean contradictorios entre sí y que, por lo tanto, no sean todos aplicables a la vez. De este modo, el film resulta ser una especie de signo vacío, abierto a cualquier interpretación, con lo cual demuestra que carece de una identidad propia que lo delimite como una obra específicamente artística, en la medida en que la elaboración del material del que se vale —por ser tan rudimentaria— no opone ninguna resistencia a las apropiaciones extraestéticas y, lo que es peor, queda reducida a ellas. En otras palabras, *Kids* es una excusa para discutir acerca del estado del mundo y no una razón para debatir el modo en que el cine se relaciona con lo que no es cine. Y la única culpable de esta distorsión es la película misma, porque ¿cuál es el mérito de mostrar unilateralmente los aspectos más sórdidos de lo real, si para hacerlo hay que abstraer aquellos otros que le sirven de contraste, repitiendo la misma operación simplificadora que en los films edificantes, solo que con el criterio opuesto?

Los chicos de *Kids* se comportan de manera tan mecánica y previsible como los personajes de un cómic. Las chicas, no obstante, están presentadas con más matices, como si ellas encarnaran un estadio superior de la inteligencia, pero que se mide respecto de un estándar adolescente equivalente a cero. Esto es, los códigos tribales de los skaters se muestran como tan primitivos que las diferencias de género parecen representar una diferencia de grado en la escala evolutiva. El montaje paralelo entre las conversaciones sobre sexo de los varones y las de las chicas no deja lugar para otra interpretación que la que se impone inmediatamente: las fantasías masculinas no son más que una serie de lugares comunes conocidos y aceptados por las mujeres, de las cuales ellas pueden reírse y alimentarlas al mismo tiempo (con la ventaja de que la autoconciencia las libera de toda servilidad); los varones, en cambio, comparten un par de mitos sobre la sexualidad femenina que además de condenarlos al autoengaño les impiden saber con qué gozan realmente las mujeres. Aun cuando uno esté de acuerdo con esto, y hasta pueda demostrar con argumentos que es cierto, no vale la pena hacerlo cuando la película misma se ocupa de tirar por la borda su elemental pero eficaz teorización sobre los géneros: si las chicas son tan conscientes de lo que quieren los varones y ellos son tan ingenuos sobre la sexualidad femenina, ¿por qué les resulta tan fácil seducirlas con clisés de telenovela (del tipo "desde que te vi no puedo dejar de pensar en vos") y luego abandonarlas por otra virgen? ¿Por qué las chicas se convierten —por arbitrariedad del director— en las víctimas de un culto de la virginidad que no comparten ni disfrutan? Clark pretende por estos medios estar alejándose del romanticismo como de la peste, pero lo que no logra es que la desmitificación del sexo incluya el momento de la seducción. Y esto revela un problema de fondo del film: la superioridad femenina que se postula allí es tan demagógica como ficticia, ya que las chicas pueden hablar de sexo con más inteligencia y cinismo que los varones, pero viven participando de un juego que está mostrado como si

Leo Fitzpatrick y Justine Pierce

hubiera sido creado solo para ellos. Aun suponiendo que Clark piense que se trata de una paradoja, su película no está a la altura de mostrarla como tal.

Este problema define claramente el estilo de las trampas que el film le tiende al espectador: parte de la premisa de que las chicas son más inteligentes que los varones, pero para demostrar que esa superioridad no les permite sacar demasiado provecho. En realidad, Clark (y Harmony Korine, su joven y torpe guionista) piensan no tanto que las mujeres sean la reserva moral del romanticismo, sino que necesitan ser cortejadas con halagos, y que ese punto débil abre la grieta por la cual puede filtrarse sin resistencias el machismo de los personajes.

No sabemos si *Kids* podría haber sido filmada de la misma manera si el sida no existiera. Tampoco importa demasiado, ya que en la película tal como es la presencia de la enfermedad se transforma no solo en el elemento dramático central, sino también en el prisma a través del cual se espera que el espectador juzgue la conducta de los personajes. El contagio de Jenny en la única relación sexual que tuvo en su vida la convierte directamente en una víctima de Telly, que pasa a ser visto como una especie de vampiro, sin dar lugar a sentir ninguna piedad por él a pesar de que es —cuanto menos— tan portador del virus como ella. La existencia del sida hace que los personajes parezcan libertinos, cuando en realidad tienen una promiscuidad estándar, aunque sean más violentos, sexistas y racistas que el resto de los adolescentes por pertenecer a una tribu filomarginal y cerrada como la de los skaters (vaya a saber cuál de las tantas en que se subdividen es la que reúne estas características).

A su vez, la introducción del sida permite que la historia cobre una dimensión trágica que disimula la banalidad general del film (banalidad que el director cree que debe atribuirse solo a los personajes y más que nada a los masculinos). Si bien Clark pretende que los skaters son tan primitivos como él los muestra (algo que nadie tiene por qué discutir, ya que es un dato cinematográficamente irrelevante), su película los aplasta en su densidad dramática, los vacía de toda dimensión cinematográfica (como si el cine no tuviera la aptitud de crear caracteres e individuos más allá de los materiales aportados por la realidad) y simplifica cualquier atisbo de complejidad de sus conductas. La chatura de los personajes proviene del tratamiento esquemático que les da el film, que hasta es burdo cuando intenta introducir matices en medio de tanto reduccionismo: la ambigüedad buscada no se obtiene con la lógica aritmética del 1 a 1, como si la moneda que le da Casper a un mendigo sin piernas pudiera valer como un acto positivo que neutraliza el valor negativo de otro. Por la torpeza con que está instrumentado este tipo de cálculo —que busca que la película pueda defenderse a sí misma de las críticas que inspire la construcción de sus personajes, transfiriéndoles a ellos la responsabilidad de sus actos— se acerca más a la demagogia de un guión tramposo que a la ambigüedad de un film inspirado en las complejidades psicológicas de las personas de carne y hueso. Cuando esto ocurre, es decir, cuando los personajes quedan expuestos dentro y fuera de la película, es porque el director los ha abandonado a su suerte no para que la ficción respire la libertad que necesita para no ser totalmente previsible, sino porque su voluntad última es exponerlos ante el público para que sean juzgados. ■

Conocimiento carnal

por Alejandro Ricagno

Cuando ya parecía que el llamado cine independiente americano —o al menos el que escasamente nos llega a nuestras pantallas— había iniciado un lento y gradual acercamiento a la estandarización de las fórmulas de la industria, incapaz de levantar no solo la puntería sino el genuino interés por generar algún debate interesante, aparece este huracán filmado por Larry Clark, que viene cosechando adhesiones y rechazos a mansalva por todo el mundo desde que se exhibió en el Festival de Sundance hace un par de años. Por lo que he leído y escuchado en estos días en distintos medios vernáculos, la polvareda de la polémica en nuestro país no se ha quedado atrás. Hasta un conocido crítico en la columna de un diario llega a calificar abruptamente al film de "repugnante" y a su director de "ciego o descarado", mientras que otro con mejor tino recuerda a los espectadores desprevenidos que el descarnado realismo de *Kids* es una estrategia de su propia ficción, y que los verdaderos problemas que allí se reflejan están afuera de la película.

Ante todo, hay que reconocer que es difícil tomar una posición respecto de ella sin caer en el panegírico absoluto o en el rechazo irreflexivo. Porque, como bien dice Silvia Schwarzböck en la minuciosa nota que acompaña y se opone en varios sentidos a esta, el film permite ser elogiado o atacado con un mismo argumento que, a su vez, puede resultar laudatorio o denigrante según el tono y el sitio desde el cual se emita. Entonces más que nunca lo que queda al descubierto es el lugar en el cual uno se ha instalado para emitirlo. No importa con qué dispositivos analíticos uno intente cubrirlo y cubrirse. *Kids* nos deja literalmente en cueros, sin protección alguna, y al revés de sus jóvenes protagonistas, bien conscientes de las consecuencias. Que para nuestra suerte no son tan dramáticas y terminales como para ellos, pero no dejan de resultar incómodas. Mientras tanto el film, en su porosidad, parece filtrar todos estos discursos, creando su propio régimen de ilegibilidad. El punch salvaje de sus imágenes y la potencia de su molesta verdad intrínseca nos descolocan desde el primer fotograma.

Con su constante disolución de las fronteras entre ficción y documental, *Kids* nos lleva continuamente —aunque nos cueste admitirlo— a ese territorio extracinematográfico del que el film se nutre sin cesar. Más que una catarsis interpretativa, lo que provoca son saltos de eje en nuestro discurso, un torrente de dudas sin solución de continuidad, que se atropellan unas a otras como si estuviéramos en medio de un torneo de skaters sin práctica anterior alguna ni casquito protector. Admitámoslo: *Kids* nos descoloca un poco a *todos* a la hora del análisis, sin distinciones generacionales, de clase, género o grado de tolerancia. Ya sea porque su contundente elección temática nos lleva a centrarnos en los problemas de este mundo de fin de siglo, porque su estética nos hace cuestionar la legitimidad de su propuesta de ficción-documental o "documental en la ficción" sobre un tópico tan espinoso, porque su discurso sobre *cierta* sexualidad de *cierto* grupo de adolescentes podría llegar a interpretarse como *la* sexualidad del universo de *los* adolescentes, por la forma en que esta toma cuerpo y se actualiza *en* los cuerpos en el film, o por la aparente ausencia de una posición moral clara del realizador respecto de las acciones de sus personajes.

No pretendo con esta crítica zanjar la cuestión. Incluso creo que algunas de las objeciones que se le hacen a Clark como artista son bastante atendibles. Pero encuentro altamente saludable la existencia de una obra como esta que nos obliga como pocas a tomar posición. El escándalo de *Kids* es su modo de forzarnos (como quien dice "fui forzado") a enfrentar no ya a la película o lo que refleja, sino a nuestras limitaciones. Nos obliga a recalibrar la mirada sobre el cine y su relación con el mundo.

Posiblemente la pretensión de Clark de haber realizado "la obra definitiva sobre el mundo adolescente de esta última década" sea exagerada e inexacta. En todo caso, uno de sus mayores logros reside en haber logrado la violenta irrupción cinematográfica de un micromundo particularmente vivo dentro del cada vez más adocenado universo del cine americano de estas últimas décadas —sinuosa movida independiente incluida—, sin estereotipos, complacencia ni prescripciones burdamente digitadas desde la corrección política o el conservadurismo más recalcitrante a los que nos tiene acostumbrados.

No es que Clark haya descubierto la pólvora, pero como se hace cada vez más evidente que otras manos antes eficaces para la sana explosión resultan hoy torpes y la mojan (se me ocurren varios nombres de algunos de sus connacionales), no está nada mal que Clark la ponga a secar y prenda la mecha.

Uno de los problemas, del que no es ajeno el lanzamiento de *Kids* en todo el mundo y el ruido que ha armado a su alrededor, es que su retrato de los códigos, sexualidad y costumbres de los skaters, reflejados por Clark y su guionista de 19 años, Harmony Korine —este último skater *himself* y escritor precoz—, esté llamado a representar el universo de todos los adolescentes o de todos los adolescentes skaters. ¿Es esta una distorsión provocada por una lectura errónea o es un rasgo implícito en el film? Difícil respuesta. Clark actúa como un etnógrafo: recoge y reproduce fielmente datos como giros de lenguaje, actitudes corporales de los chicos, códigos de relación grupal; señala sus muy marcadas diferencias en cuestiones de género con una minuciosidad apabullante. Lo hace desde el detallado registro externo, con ojo de retratista avezado en fotografiar mundos marginales. Y a ello le ha sumado la visión que desde la interioridad del grupo tiene el propio Korine. Uno podría inferir que ambas perspectivas se superponen y no siempre responden a una misma dirección o intencionalidad. En Clark parece coincidir su paradójico afán

Chloe Sevigny

de fotógrafo "objetivo" pero fascinado e involucrado con su objeto (esa fascinación originada por los datos extraídos de una realidad ajena a él por razones generacionales motivó la realización del film) con cierta dosis de perplejidad que el descubrimiento en acto de esos mismos datos le produce. Por otro lado, es evidente que el adolescente guionista no puede mantener una mirada análoga. Por pertenecer y formar parte del grupo que describe, por proximidad cronológica con los personajes, por la natural inmadurez de un guionista novato, carece de distancia suficiente y de motivos para mostrarse perplejo u objetivo ante un mundo que es a todas luces su hábitat natural. Iguales razones pueden esgrimirse con respecto a la falta de complejidad de sus criaturas, que por otra parte se definen en el film por su accionar y no por la reflexión. Es entonces en la mirada del realizador donde debería resolverse esa complejización. Pero en la percepción de Clark de esa tribu adolescente, la confluencia de fascinación y seudo objetividad, interioridad y exterioridad, se lo impide. Y también su elección estética. Desde un primer momento, Clark subraya una proximidad mimético-física tal con estos chicos que impide una distancia que posiblemente daría a lugar a mayores sutilezas. El famoso beso francés del comienzo, la cámara en mano y todos sus recursos expresivos están destinados a anular todo distanciamiento y a involucrarnos con la realidad corporal de esos personajes, antes que con su espesor psicológico. Pero Clark prefiere correr esos riesgos a ponderar de forma explícita desde adentro o afuera, sin abrir un juicio definitivo y tranquilizador de conciencias sobre la minisociedad retratada. De cualquier modo sospecho que las mayores impugnaciones de diferentes bandos que se le hacen al film provienen tanto de sus imágenes sexuales de inusual fisicidad protagonizadas por verdaderos adolescentes, como de un posible moralismo encubierto bajo una mirada entre libertina y voyeurista. El film hace algo más que reproducir un comportamiento censurable y suicida pero tristemente real de parte de esos pibes que en la era del sida deciden ignorar completamente el ejercicio del llamado sexo seguro. ¿Pero su directa exposición en el film los estigmatiza sin proponérselo? ¿A través de ellos estigmatiza a la sexualidad adolescente en su conjunto? Creo que no. Si la conducta de los chicos de *Kids* y la mirada que sobre el tema tiene el realizador demuestran algo, es que pese a todos los discursos de profilaxis, a toda la información y sobreinformación acerca del problema del sida (y estamos hablando de un film hecho en los Estados Unidos), lamentablemente estos no parecen haber sido lo suficientemente eficaces hasta ahora. Y por más doloroso y terrible que sea reconocerlo, lo que el film postula es que se está lejos de haber planteado la solución correcta del problema. No es tarea de su película remediarlo, pero si poner el tema sobre la mesa o sobre las sábanas ya es difícil, sobre la pantalla no es una cuestión menor. Si alguna preceptiva puede leerse en Clark, esta no apunta tanto a una cuestión de moral como a una sana y eficaz concientización. No encuentro en el film una amonestación sobre la supuesta promiscuidad de los personajes a los que se castiga por ejercerla. Estoy de acuerdo con lo que dice Schwarzböck en su nota con respecto a que esa conducta es simplemente la estándar de muchos adolescentes y es la irrupción del sida en el film lo que los hace parecer unos libertinos sin freno. Pero tampoco se está abogando por la castidad o la monogamia. Solo se está pidiendo acaso un poco de atención al problema, un mínimo cuidado. De igual modo, las expresiones racistas, sexistas, machistas y retrógradas que manifiestan los protagonistas masculinos no están puestas allí con afán amarillista o para impedirnos todo tipo de empatía con los personajes y colocarnos en un nivel de superioridad. Son datos del entorno en que ellos se desenvuelven en la realidad del film, reflejo de una realidad mayor fácilmente comprobable, no exclusiva del ámbito de los skaters neoyorquinos.

En cuanto a los mitos y verdades que los varones y mujeres del grupo expresan sobre la sexualidad del género contrario, el film reproduce fielmente una situación que ha variado poco en las últimas décadas, sin celebrarlo precisamente.

Es que *Kids* no cesa de reenviarnos a un ámbito que trasciende el del cine. Esta situación, más que problemática, resulta enriquecedora. No digo con esto que su director desprecie el cine considerándolo un mero vehículo de mensajes. La factura estética cuidadosamente calculada de *Kids* y su organización como relato autosuficiente demuestran que la propuesta de Clark no es meramente normativa. No sería desacertado afirmar que para Clark el cine es tan importante como para permitirle además cumplir un comprometido rol social. Hoy por hoy, esto resulta un hecho casi inaudito, casi marginal. *Kids*, entre sus muchas cualidades, tiene la valentía de revelarnos las dificultades que nos causa descubrir realidades incómodas dentro y fuera del cine. Más todavía cuando están relacionadas con aspectos de la sexualidad humana.

Al principio de la nota dije que esta película nos obligaba firmemente a tomar posición: sostengo entonces que *Kids* es muy importante no solamente porque sea buen pasto para polémica sino ante todo porque es una buena película. ■

El oro de Ulises

Ulee's Gold

EE.UU., 1997, 111'
Dirección: Víctor Nunez
Producción: Jonathan Demme
Guión: Víctor Nunez
Fotografía: Virgil Mirano
Música: Charles Engstrom
Montaje: Víctor Nunez
Diseño de producción: Pat Garner
Intérpretes: Peter Fonda, Patricia Richardson, Christine Dunford, Tom Wood, Jesicca Biel, Vanessa Zima, Steven Flynn, Dewey Weber.

Homero's Gold

por Sergio Eisen

No puedo dejar de pensar en el parecido físico que existe entre Peter Fonda y su padre en *El oro de Ulises*. La película corre y uno siente estar viendo a ambos al mismo tiempo, como si la figura de Henry se hubiera fundido en la de su propio hijo. No hay nada nuevo en el hecho de que un hijo se parezca a su padre pero creo que este impresionante parecido ilumina la propia historia de Ulises.

Ulee (diminutivo de Ulises) trabaja como apicultor en un lugar paradisiaco. Es el único sitio en el mundo en el que florece solo por unas pocas semanas, una vez al año, el árbol de tupelo. Las abejas que succionan el néctar de este árbol mágico producen la más deliciosa y dulce miel que el hombre haya probado. Ulee ha hecho un trato con sus abejas: él las cuida con delicadeza y paciencia heroicas y ellas cuidan de él. Desde que su esposa murió, hace seis años, vive casi como un ermitaño y no acepta ayuda del exterior. Ulee se ha caído del mundo y ha perdido cierta ilusión en lo que concierne a las relaciones humanas que lo lleva a cerrarse en esta pequeña colmena que construye para protegerse. Pero los eslabones que lo unen a su familia y sus afectos no se han roto del todo. Ulee vive con sus nietas, de quienes se ocupa y preocupa tanto como por sus abejas mientras trata de sobrellevar como puede el dolor de tener a su hijo en la cárcel y el abandono de su nuera. Pero una circunstancia imprevista sacude su frágil tranquilidad y lo arroja de nuevo al mundo. Ulee, que carga el peso de haber sido el único sobreviviente de su pelotón en Vietnam, tiene que volver al campo de batalla, pero con otro sentido porque esta vez debe pelear por recomponer su familia.

Hemos visto y leído infinidad de historias cuyo eje se centra en el abismo que existe entre una generación y la siguiente, en sus rivalidades y en su imposibilidad de comunicación. Por el contrario *El oro de Ulises* cuenta una historia de afecto y reparación centrada en la figura de un padre y de lo que es capaz de hacer por su hijo. Las analogías entre el Ulises de Homero y el de Víctor Nunez como escritor y director de la película parecen más un juego que una presunción artística pero quisiera rescatar un episodio de la *Odisea* que de alguna manera refleja el equilibrio y la capacidad de protección que definen al personaje. Ulises, que recién ha entrado en la adultez, no quiere ir a la guerra. Tiene una joven esposa y un hijo bebé a quienes no desea dejar. Cuando llegan los delegados para buscarlo, Ulises se hace pasar por loco y lo encuentran arando con una yunta formada por un buey y un asno. Como sospechan el engaño, lo someten a una prueba y colocan a su pequeño hijo Telémaco frente al arado que avanzaba hacia él. Inmediatamente Ulises hace un semicírculo con el arado para evitar lastimar a su hijo. Este movimiento pone al descubierto su engaño y lo hace confesar que solo fingió estar loco para no ir a la guerra.

La figura que traza este Ulises se parece de alguna manera a la forma en que se mueve Ulee, donde el equilibrio, su sentido de protección y su disposición afectiva están alejados de los desbordes y la locura. Ulee, que nunca deja de leer cuentos a Penny antes de dormir, le habla de un barco (seguramente de uno de los viajes de Ulises) que resulta imposible de controlar en la tormenta. El relato se parece a las difíciles circunstancias por las que atraviesa el personaje e ilustra lo que probablemente siente en su interior. Pero, a diferencia de lo que sucede en el relato, Ulee jamás pierde el timón de su barco y en su manera de enfrentar los problemas prevalece la misma serenidad y cautela con la que rescata a sus abejas cuando se escapan de los panales.

Creo que hay algo interesante en la historia: el compromiso y la actitud que asume el personaje le devuelven la posibilidad de ser padre, y reparar la carga que le pesa por no haber podido acompañar y ver crecer a su hijo cuando tuvo que dejarlo para ir a la guerra, como al Ulises de la *Odisea*.

Por su hijo, Ulee es capaz de sacrificar una parte de su mundo personal y salir de la protección de su encierro. Cuando Jimmy anuncia que va a recuperar su libertad y le pregunta si va a poder trabajar junto a él criando abejas, sentí que el parecido entre Peter y su padre extendía el sentido de esta historia. No importa que Jimmy siga el oficio de Ulee en la ficción o que Peter sea actor como lo fue su padre sino el hecho de que la visión de la película transmite la posibilidad de que una generación pueda ayudar y servir de eslabón para la siguiente dejando a un lado ese aburrido cliché de los insalvables abismos entre padres e hijos y entre una generación y otra. Peter Fonda comenta: "he encontrado mucho de Ulee en mi padre. Tenía un par de colmenas y lo puedo ver todavía dando saltos en el jardín cuando una abeja se le metía en los pantalones. Al comenzar a desarrollar el personaje de Ulee, utilicé un montón de maneras y ademanes de la forma de actuar que tenía mi padre con nosotros cuando éramos chicos, la forma de actuar que tenía en familia y la forma en la que actuaba consigo mismo".

Creo que Peter Fonda puede componer su personaje no solo porque encuentra a Ulee parecido a su padre sino porque de algún modo puede encontrar a su padre dentro de sí mismo. Estoy llegando al final de la nota y me doy cuenta de que casi no hablé de su director, Víctor Nunez, y sospecho que se debe a que su trabajo está tan cálidamente entregado al crecimiento del personaje que casi no notamos su presencia. Nunez capta el mundo de Ulee con la misma delicadeza y tersura que tiene el personaje para acercarse a sus abejas sin asustarlas. Con su película Víctor Nunez reinventa las condiciones del trato que Ulises tiene con sus abejas y nos invita a hacer uno nuevo: él cuida a sus personajes y nosotros nos sentimos cuidados por ellos. ■

Camino sin retorno

U-Turn

EE.UU., 1997, 125'
Dirección: Oliver Stone
Producción: Dan Halsted y Clayton Townsend
Guión: John Ridley sobre su propia novela
Fotografía: Robert Richardson
Música: Ennio Morricone
Montaje: Hank Corwin y Thomas J. Norderg
Diseño de producción: Victor Kempster
Intérpretes: Sean Penn, Jennifer Lopez, Nick Nolte, Powers Boothe, Claire Danes, Joaquin Phoenix, Billy Bob Thornton, Jon Voight.

Clase B y anticinefilia

por Gustavo J. Castagna

Entre presidente y presidente, biografías sobre músicos y algunos ajustes de cuentas sobre el tema de Vietnam, muy de vez en cuando Oliver Stone realiza una película sin demasiadas pretensiones. Es el caso de *Camino sin retorno*, un ejemplo de cine B (escaso presupuesto, mezcla de géneros y la particular mirada que le confiere el director al film) adaptado a los años 90.

En sus últimas películas, Stone es un realizador salvaje que emplea las posibilidades de la tecnología a su gusto y placer. En algunos casos, como en *JFK*, elimina las diferencias entre el hecho "real" y su representación utilizando los avances tecnológicos al servicio de la historia. En otros, como en *Asesinos por naturaleza*, con un estilo cambalachero y exagerado, demuestra de qué manera la imagen cinematográfica y la estética del videoclip confluyen en una permanente tensión.

Pero como Stone acumula imágenes de diferentes texturas de manera caótica —se lo puede imaginar feliz y contento en la sala de montaje o jugando con los botones de una consola de video—, resulta muy difícil que en su cine haya espacio para la reflexión. Sin embargo, este antiteórico de la imagen volvió con *Camino sin retorno*, una versión berreta de *Asesinos por naturaleza*, sin una historia importante atrás ni un gran despliegue de producción.

Camino sin retorno es una película estimulante no solo dentro de la filmografía de Stone sino también en el marco de la producción industrial de Hollywood. Realizada en poco más de cuarenta días y surgida a raíz del fracaso comercial de *Nixon*, el último Stone es una irónica respuesta a algunos directores (Tarantino, los hermanos Coen) y sus supuestas innovaciones sobre los géneros y, por extensión, una película que plantea algunos interrogantes con respecto a la corriente cinéfila de Hollywood. Vayamos por partes.

Nada será normal para Bobby Cooper (Sean Penn) una vez que llegue a la gasolinería cercana al pueblo Superior, debido a un problema en el radiador del auto. Conocerá a distintos personajes, uno más disparatado que el otro; intentará salir del lugar, hará correr sangre, no encontrará explicaciones sobre varias cosas que le pasan, se enamorará de la excitante Grace McKenna (Jennifer Lopez), robará y perderá plata, lo acosará un policía, en fin, todo aquello que puede ocurrir en una pesadilla sin sentido y a la que Cooper es arrastrado sin vueltas. Sin necesidad de recurrir a lecturas ideológicas, algo parecido le pasaba a Griffin Dunne en *Después de hora*, con las diferencias que median entre un film de encierro (el caso de la película de Scorsese) y la minuciosa utilización de los espacios abiertos (como ocurre en *Camino sin retorno*).

Entre la mugre y la violencia de los personajes, la película tiene la particularidad de proponer una nueva lectura sobre los géneros. Mientras que Tarantino y los Coen reivindican algunos considerados menores (por ejemplo, el policial), eligiendo una moderna estilización acorde con el cine de estos años y haciendo prevalecer su manipuladora inteligencia por encima de las historias, el film de Stone jamás oculta sus limitadas pretensiones. *Camino sin retorno* es un film con pocos secretos, donde no se notan los mecanismos del guión ni tampoco se vislumbra un pasado cinéfilo o videófilo. El único objetivo de Stone es declarar la crisis absoluta de los géneros en los años 90, mixturando códigos del western y el policial.

En *Camino sin retorno* la estética de clase B se materializa sin vueltas y sin necesidad de apelar al reciclaje de fórmulas. Si Stone —y ya se dijo más de una vez— es un realizador sin tradición cinéfila, suena paradójico que la travesía que vive Cooper en Superior rinda homenaje a una manera de hacer cine que pertenece al pasado. El argumento de *Camino sin retorno* remite a algunos temas del western (alguien llega a un pueblo y descubre una galería de extraños personajes; la utilización de un espacio reconocible) y del policial negro (ocultamientos, mentiras, falsedades). En cuanto al escaso presupuesto con el que contó Stone, *Camino sin retorno* recuerda a los films de Tourneur, Siodmak y de tantos realizadores de clase B. Además, la película culmina con una secuencia que rememora a *Duelo al sol* de King Vidor pero en versión estirada. O, viniendo del realizador, *stoniana*, es decir, al borde del ridículo, donde no se sabe si hay que tomar en serio lo que muestran las imágenes.

Western, policial, violencia, *Duelo al sol*, el clásico conflicto de un personaje metido en problemas ajenos, un montón de plata de por medio, una mujer peligrosa, varios personajes histéricos y otros sentenciosos dando vueltas. Todo daría a entender que *Camino sin retorno* es un film que recurre a las citas, los homenajes y los guiños sobre el género. Nada más alejado de los propósitos de Stone.

De manera desmesurada, *Camino sin retorno* muestra los desperdicios que quedaron de los géneros tratados en su forma más convencional o en las diferentes relecturas de los últimos años. De ahí que sus imágenes cochambrosas demuestren que, hoy en día, las múltiples referencias cinéfilas de cualquier film, basadas en el homenaje y la cita, ya no guardan ningún secreto ni pertenecen al panteón de un determinado grupo de realizadores. Tenía que ser el salvaje Stone, quizás el más discutido de los realizadores anticinéfilos, quien planteara un serio interrogante: si el despliegue de conocimiento cinéfilo de varios de sus colegas contemporáneos no disimula acaso la ausencia de nuevas ideas. ■

El cuarto poder

Mad City

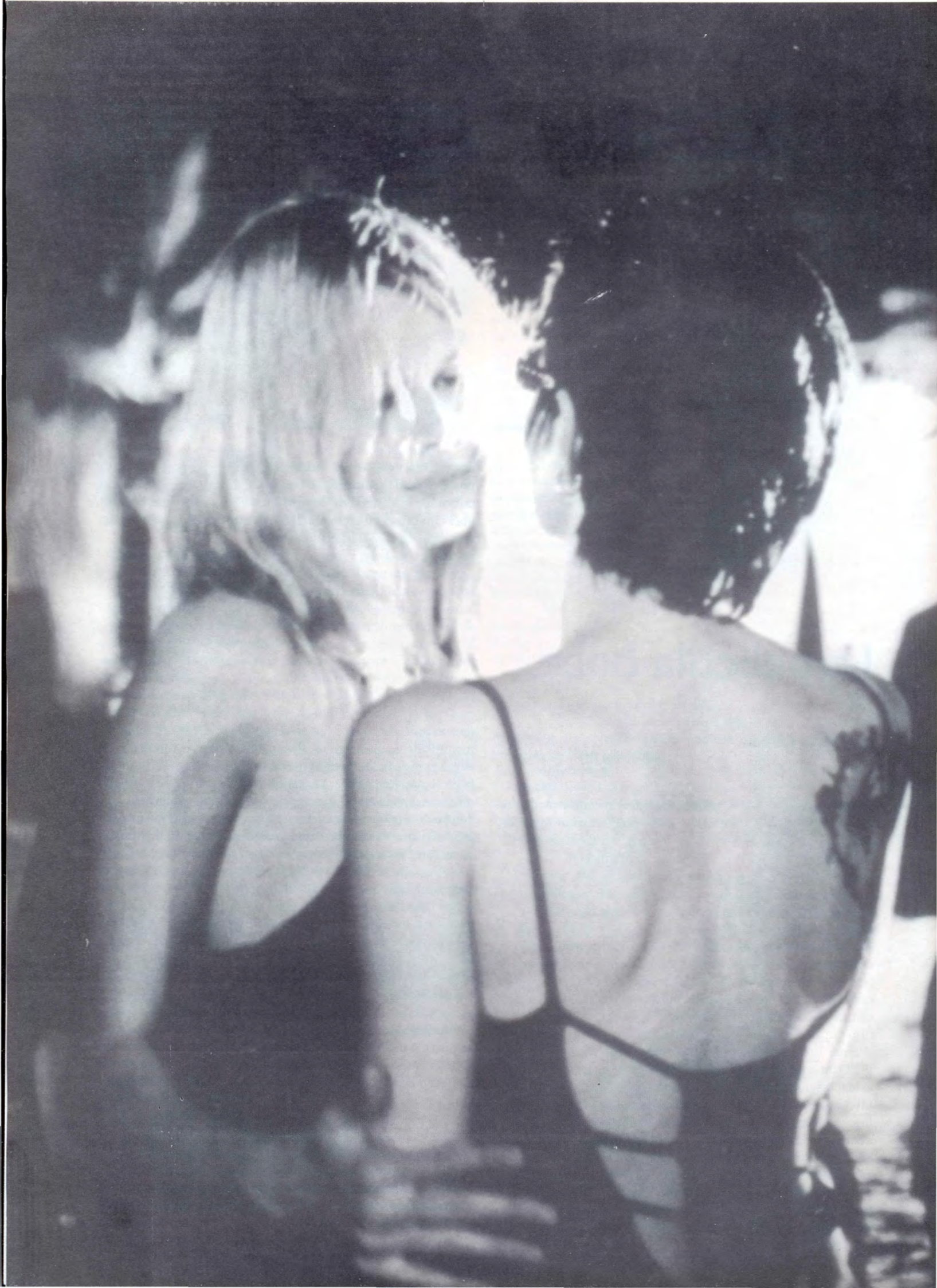
EE.UU., 1997, 120'
Dirección: Costa-Gavras
Producción: Arnold Kopelson y Anne Kopelson
Guión: Tom Matthews
Fotografía: Patrick Blossier
Música: Thomas Newman
Montaje: Françoise Bonnot
Diseño de producción: Catherine Hardwicke
Intérpretes: Dustin Hoffman, John Travolta, Alan Alda, Mia Kirshner, Robert Prosky, Blythe Danner, Ted Levine.

John Travolta

La película boba

por Diego Batlle

Costa-Gavras vino a la Argentina en junio último invitado por Pino Solanas para un seminario sobre políticas audiovisuales. Habló en contra de Hollywood y defendió apasionadamente la necesidad de preservar y fomentar la producción en los países periféricos. El realizador grecofrancés está, además, considerado como uno de los exponentes más importantes del cine político o de denuncia (si es que esta clasificación existe) a partir de películas como *Z*, *Missing* y *Estado de sitio*. Hecha la presentación, cabe decir que para denostar a *El cuarto poder* (o a "Ciudad loca", según la traducción literal del penoso título original) no hace falta ahondar en las contradicciones ideológicas del realizador. Ni caer en el lugar común —bastante lógico, por cierto— de pensar que este film tan elemental como concesivo fue financiado por Warner Bros. y protagonizado por dos megaestrellas políticamente correctas. Las debilidades de la película son tan evidentes que dejan al descubierto la endeblez del discurso intelectual de su realizador, el nivel de seducción y fagocitación que sigue produciendo Hollywood y la demostración cabal de que la madurez (Costa-Gavras tiene 65 años) no asegura coherencia ni consolidación artísticas.
La experiencia de Costa-Gavras en Hollywood se asemeja a la de otros europeos *combativos*, como Stephen Frears o Bernardo Bertolucci, quienes mantienen una clara y ciclotímica relación de amor-odio. Pero incluso películas irregulares como *Héroe accidental* —casualmente protagonizada también por Dustin Hoffman, y con fuerte crítica hacia los medios de comunicación— aparecen como obras maestras en comparación con este desatino ideológico, temático, estético e interpretativo.
Mucho se ha dicho y escrito acerca de que cuanto más burda y evidente sea una denuncia, menor efecto tendrá en el receptor. Pues Costa-Gavras no solo propone una crítica burda y evidente hacia la manipulación que existe por parte de los medios de comunicación televisivos sino que además lo hace con culpa, de una manera anquilosada y finalmente redimiendo a sus protagonistas, como si se tratase de la más penosa alegoría hollywoodense.
Está bien, Costa-Gavras no escribió este guión que no tiene ni una sola muestra de agudeza e ingenio, y que tampoco opta por un tono paródico o farsesco que por lo menos hubiera maquillado un poco tantas obviedades. Pero fue él quien eligió la historia de Tom Matthews y, para colmo, la filmó de la peor manera posible. Y consiguió que Travolta y Hoffman ofrezcan dos de las peores actuaciones que se recuerden dentro de sus dilatadas carreras. Travolta, quien encarna a un perdedor que entra en un estado de desesperación tras perder su trabajo, parece una caricatura de su peor etapa ochentista, mientras que Hoffman, en su papel de periodista decadente y ambicioso que intenta aprovechar un golpe de suerte para volver a las Grandes Ligas, resulta un compendio de tics y gestos exagerados. ¡Y pensar que este mismo actor interpretó veinte años atrás a Carl Bernstein en un clásico como *Todos los hombres del presidente*!
El resto del elenco —Alan Alda, la canadiense Mia Kirshner, Robert Prosky, Blythe Danner— sigue la línea de los dos protagonistas: son periodistas sin escrúpulos, policías estúpidos o simples engranajes de una maquinaria monstruosa. Todo es tan evidente, tan forzado y tan sobreexplicitado que los escritos setentistas de Ariel Dorfman aparecen en la confrontación como un dechado de sutilezas.
Que quede claro: no está nada mal defender causas nobles, tampoco trabajar para un estudio de Hollywood. Lo que resulta inadmisible es filmar una película tan mezquina que se termina mordiendo la cola, y lo que es peor, quedarse con la conciencia tranquila por, supuestamente, no haberse bajado los pantalones ante una *major*, cuando en el fondo se termina haciendo prácticamente lo contrario. Eso sí que irrita y es inadmisible. ■



The Blackout. Oculto en la memoria

The Blackout

EE.UU., 1997, 95'
Dirección: Abel Ferrara
Producción: Mark Damon
Guión: Abel Ferrara, Martha Hanson y Christ Zois
Fotografía: Ken Kelsch
Música: Joe Delia
Montaje: Anthony Redman
Intérpretes: Matthew Modine, Claudia Schiffer, Béatrice Dalle, Dennis Hopper, Sarah Lassez.

Yo aborté

por Gustavo Noriega

Si para algunos artistas la creación es la forma de exorcizar sus demonios personales entonces la calidad de sus obras va a estar relacionada con la calidad de sus tormentos. Ferrara, alguna vez un narrador notable, con energía y gran destreza, dibujó las sombras de un mundo urbano sórdido y violento. Pero en aquellas primeras obras su función de contador de historias primaba por sobre cualquier otra intención. A partir de *Un maldito policía*, e independientemente de cualquier consideración que se tenga sobre aquella película, la autoconciencia del director sobre su trabajo y el contenido autobiográfico del mismo creció hasta fagocitarse su propio cine. Es posible que sus últimas películas hablen mucho de sí mismo y eso no está mal necesariamente. Pero lo lamentable es que ese Ferrara que leemos en su obra se ha convertido en una persona muy poco interesante. Sus demonios son demonios medievales balbuceados por una mente intoxicada.
The Blackout, del mismo modo que *Juegos peligrosos*, toma como referencia el mundo del cine. Aquí se cuenta la historia de Matty, un exitoso actor (Matthew Modine) dominado por las drogas y el alcohol y abrumado por la culpa. La característica que presenta es la de tener algunos oscurecimientos mentales (*blackouts*) que le hacen olvidar absolutamente algunas acciones. Hay en la película demostraciones de dos blackouts y ambos están firmemente relacionados. En el primero Matty insta a su novia Annie (Béatrice Dalle) a abortar utilizando las frases más despectivas imaginables. Pero el Matty que no recuerda encuentra que Annie ha realizado el aborto, lo que le provoca un horror espantoso. Durante el resto de la película Matty alternará caídas y recaídas en el alcohol y la droga con pesadillas en las que estrangula a un niño o a Annie. Hay una rehabilitación y la formación de una nueva pareja con Susan (la incompetente Claudia Schiffer). Pero si la Schiffer, rubia y angelical, representa lo que el mismo Matty llama "comida sana", la morocha Annie, desaparecida de su vida hace dieciocho meses, es una metáfora perfecta de la droga, una necesidad incesante, una adicción incontrolable. Por supuesto que previsiblemente el autodestructivo Matty abandonará a Susan para desbarrancarse en la búsqueda de la droga-Annie.
El segundo blackout de Matty se descubre recién al final del film, es una sorpresa e involucra un asesinato. Lo interesante no es la coherencia de la trama (de esas cosas aquí no venden) sino el notable paralelismo entre el asesinato y la idea del aborto. Ambos son hechos que Matty no recuerda haber realizado, pero sus fogonazos de recuerdo acogotando a alguien son claramente el peso de la culpa de haber estimulado un aborto. Matty en un blackout exhorta a un aborto / Matty en un sueño ahorca un bebé / Matty en un sueño ahorca a la madre que abortó / Matty en el otro blackout ahorca a otra mujer llamada Annie vestida como la primera.
Hace poco en diversos países del mundo un grupo de mujeres valientes salieron en revistas de actualidad (en Argentina fue en *trespuntos*) con la consigna "Yo aborté", con la idea de que en cada país se ponga en marcha la discusión de un tema que es de los más hipócritamente ocultados por la sociedad. Ferrara parece sumarse a la consigna pero, a diferencia de las mujeres que asumen haber hecho uso de su cuerpo a su mejor saber y entender, el director da rienda suelta a su catolicismo retrógrado y expresa sus culpas (¡ah, esa palabra en el cine!) y se redime a través del suicidio.
Los personajes autodestructivos han tenido demasiada buena prensa, desde *El toro salvaje* en adelante. Algunos, viendo en el aceptado martirio de Jesús al primer autodestructivo de la historia, han otorgado a estos relatos un significado profundamente religioso, idea un poco disparatada. Ferrara ha agregado a estas sagas las características de sus personajes con las cuales uno piensa que se identifica. Los autodestructivos de Ferrara son o bien violentos como el personaje de Chris Penn en *El funeral* o adictos compulsivos como este pobre Matty. No hay nada interesante en su mundo: ni en su *via crucis* ni en su posible redención. Los balbuceos idiotas ente Matty y el director de cine pornosoft que interpreta Dennis Hopper no representan el registro de un diálogo de un grupo social determinado: es el horizonte intelectual de Ferrara hoy.
Esta decadencia intelectual acompaña a su desempeño formal. A las muchas críticas que uno podía presentar a *Juegos peligrosos* y *El funeral*, se les oponía naturalmente que en ambas se notaba la presencia de un director que sabía filmar, que dominaba los tiempos, la puesta en escena, la luz, la música. *The Blackout* es una tediosa colección de clichés autocomplacientes en los cuales el último grito *cool*, la exhibición de imágenes de video dentro de la película, el registro del registro, se repite una y otra vez, sin ton ni son.
La foto que acompaña a esta nota (Béatrice Dalle y Claudia Schiffer en un arrebato de lesbianismo) no aparece en la película (de hecho, polos opuestos en la vida de Matty como son, Dalle y Schiffer no comparten un solo fotograma). Es una picardía destinada a sostener publicitariamente una película desvaída, aburrida y decadente. Pero estamos de acuerdo con la agencia de publicidad en que es lo mejor que la película tiene para ofrecer. ■

El dulce porvenir

The Sweet Hereafter

EE.UU., 1997, 120'
Dirección: Atom Egoyan
Producción: Atom Egoyan y Camelia Frieberg
Guión: Atom Egoyan sobre la novela de Russell Banks
Fotografía: Paul Sarossy
Música: Michael Danna
Montaje: Susan Shipton
Diseño de producción: Phillip Barker
Intérpretes: Ian Holm, Sarah Polley, Caerthan Banks, Tom McCamus, Maury Chaykin, Gabrielle Rose, Alberta Watson, Stephanie Morgestern.

Alberta Watson

El flautista de Hamelin

por Quintín

Recuerdo que cuando en el Parlamento argentino se discutió la ley de divorcio, el diputado Marcelo Stubrin incurrió en un furcio muy divertido. Dijo (aproximadamente): "Freud demostró que la sociedad humana se construía a partir del incesto", y debió decir "...la prohibición del incesto". No me imagino cómo relacionó este tema con su posición favorable a que los divorciados pudieran volver a casarse. Pero no importa aquí. Lo interesante es que Atom Egoyan parece suscribir el lapsus del diputado. Al menos, así lo indican sus dos últimas películas: *Exotica* y *El dulce porvenir*. En ambas, la pasión por excelencia, la que estructura el relato es la relación paidofílica e incestuosa entre padre e hija. En realidad, la cosa es un poco más complicada. Los dos films tratan sobre la perturbación de los hombres maduros por la pérdida de sus hijas. Pero la relación incestuosa aparece como complemento y refuerzo de la otra.

Egoyan es una persona joven, creo que tiene algún hijo muy pequeño pero no hijas adolescentes. Me pregunto de dónde habrá sacado el interés por el tema. Pero, sobre todo, por qué cree que es tan interesante, tan universal como para hacer de esta excentricidad su principal eje dramático.

Premiada en Cannes, candidata al Oscar por guión y dirección, *El dulce porvenir* es una película amanerada y falsamente intensa de un director curioso, que empezó haciendo películas amaneradas y falsamente intensas de bajo presupuesto y canadienses para acercarse cada vez más a un modelo más caro y más del agrado de Hollywood. Un tipo astuto, el Egoyan.

Lo que el *El dulce porvenir* mantiene de sus trabajos anteriores es el gusto por los silencios, las decoraciones elegantes, la tortuosa complejidad de las relaciones, el voyeurismo, la atmósfera de tristeza, el sufrimiento permanente de los personajes, la falta absoluta de humor, el juego de espacios y tiempos que se alternan y configuran un rompecabezas que el espectador termina de reconstruir hacia el final. Lo que se agrega son un par de elementos que le permiten al director saltar la valla que separa el cine de festivales del mainstream americano, además de una producción más cara. Estos elementos son un poco siniestros. Por un lado, *El dulce porvenir* tiene un héroe. Es un tal Billy, un tipo bien masculino, con aspecto rústico, opiniones firmes, un perfecto cowboy que contrasta con los atildados y un poco ambiguos personajes de las películas anteriores. Billy es la voz de la razón, el honor y el corazón bien puesto. El villano, en cambio, es el abogado que representa al flautista de Hamelin, e intenta convencer a unos pobres infelices de hacer un juicio que les terminará de arruinar la vida. También tenemos el sida, que aparece por sorpresa para agregar aun más dramatismo al personaje drogadicto de la hija del abogado. Por último, está el logotipo/póster a modo de cuadro y escena primaria, el plano del padre, la madre y la hija en la cama, vistos desde arriba, la niña succionando el pecho de la madre, que le da al film una pretendida nobleza pictórica. Y para completar, la voz femenina en off que lee el poema del flautista con voz cálida y literaria. Los dos últimos toques son la carnada para críticos con gustos académicos. Los tres primeros, un regalo para los americanos, amantes de los cowboys buenos, los abogados malos y los toques de estricta actualidad. Y también, de las películas sobre familias que sufren, de conflictos entre padres e hijos. Todo tiene demasiado olor a marketing, a plato al que no le falta ningún ingrediente, incluido el suspenso final, la sorpresa oportuna. *El dulce porvenir* es una película paradigmática de una cosa que suele pasar por arte: rebuscamiento formal, toques de audacia, de modernidad, de elegancia, referencias a otras disciplinas, sentimientos claramente explicitados, situaciones atroces. Pero no es más que un folletín naturalista pasado por una boutique de diseño.

Lo más curioso de la película es comprobar que Egoyan, que pasa por el prototipo del artista sutil, es, como director, notablemente grosero. Basta ver cómo subraya el tema del film con el poema, cómo hace llorar a una pareja durante diez minutos seguidos, cómo levanta la cámara al cielo después de mostrar la nieve, cómo usa una música dulzona y pegajosa, cómo intercala planos repetidos y banales para reforzar su relato. En cambio, es sorprendentemente bueno para dirigir las actuaciones y filmar diálogos en los que los personajes delatan lo que piensan sin decirlo. Lo demás suena demasiado a carencia convertida en aparente virtud, a acumulación tramposa de todo lo que se sabe que complace. Algo así hacía el flautista de Hamelin. ■

La belleza de las cosas

Lust och fägring stor

Suecia-Dinamarca-Gran Bretaña, 1995. Dirección: Bo Widerberg. **Producción:** Per Holst. **Guión:** Bo Widerberg. **Fotografía:** Morten Bruus. **Música:** temas de Beethoven, Mahler y Händel. **Montaje:** Bo Widerberg. **Dirección artística:** Palle Arestrup. **Intérpretes:** Johan Widerberg, Marika Lagercrantz, Tomas von Bromssen, Nina Gunke, Kenneth Milldorff, Karin Huldt, Bjorn Kjellman.

Viejas como el cine mismo, las películas de iniciación sexual son un género en sí mismo, con una característica peculiar: son todas iguales. La tarea entonces es encontrar cuál es la *petite différence* que hace que *La belleza de las cosas* sea vista con agrado.
La primera corresponde justamente a los desvíos de la norma. Acá hay uno solo, pequeño y muy simpático. Se trata del cornudo del caso, el marido de la profesora que corretea con un alumno. El pobre sueco es vendedor de medias de seda y, siempre en la ruta, deja demasiado tiempo abandonada a su esposa, que por otra parte no lo quiere mucho. Previsiblemente, el corredor llegará demasiado pronto un par de veces a su casa. Las primeras veces el alumno podrá torpemente disimular el motivo de su presencia pero cuando lo pesca desnudo, cubierto apenas con una bata de seda violeta propiedad de su esposa, no queda mucho por explicar. Lo interesante, entonces, es la relación que se establece entre ese pobre hombre y el pequeño amante de su esposa, antes y después de desenmascarada su relación. Se acompañan, se toman cariño y el hombre, desempeñando el papel del padre, inicia al joven en los secretos de la música clásica. Stig, tal el nombre del joven, comienza el des-deslumbramiento de su hermosa profesora al relacionarse con su marido y compadecerse de su vida marcada por el fracaso (simbolizado por el triunfo de las medias de nylon por sobre las de seda. El hombre, con principios sólidos, dice: "¿Qué puedo hacer si las mujeres deciden ponerse papel de lija en las piernas?").
La otra razón que saca a *La belleza de las cosas* de su destino de medianía es algo ajeno a la película misma pero que quien la ve no puede dejar de sentir. Esta es la última película del realizador sueco Bo Widerberg, fallecido el año pasado. Su hijo, Johan, es quien interpreta a Stig. Este cuento algo elemental de un adolescente que descubre el sexo y la muerte gana en vibración cuando la Muerte misma, la verdadera, hace su aparición. Melancolía de una persona que está cerca de su final, recuerdos y la vana ilusión de que a través de nuestros hijos perdura nuestra obra. Como siempre que aparece la muerte el respeto se nos hace carne, nos sacamos el sombrero y, con prudencia, recomendamos esta película. ■

Gustavo Noriega

Historias de la noche

Historias del Kronen

España, 1994. Dirección: Montxo Armendáriz. **Producción:** Elías Querejeta. **Guión:** M. Armendáriz y José Angel Mañas, sobre la novela del segundo. **Fotografía:** Alfredo Mayo. **Intérpretes:** Juan Diego Botto, Jordi Molla, Nuria Prims, Aitor Merino, Armando del Río, Diana Gálvez, Iñaki Méndez, Mercedes Sampietro.

Es difícil reconocer en *Historias del Kronen* al autor, no ya de *Tasio* —sin duda el mejor film de Montxo Armendáriz hasta la fecha—, sino de otras obras menores que aquella y que no dejaban de tener aciertos parciales, como *Las cartas de Alou* o *27 horas*. Digo que cuesta reconocerlo porque en esas películas no existía como en esta un discurso machacón que reitera una y otra vez lo que dicen las imágenes. *Historias del Kronen* es la crónica de un grupo de jóvenes de Madrid que no saben qué hacer con sus vidas más que ir de marcha, de bar en bar, de coño en coño y de coca en trip. Y no es más que eso aunque haya destacables trabajos de Jordi Mollá y de Diego *Martín (Hache)* Botto, que aquí hace una versión más sacada del personaje de la película de Aristarain. Todos los lugares comunes de la crónica general sobre el joven-urbano-europeo de fin de siglo se dan cita: la incomunicación con los padres, sexualidad alternativa reprimida, hasta un personaje anciano (el abuelo de Botto) que en un momento declama que lo que les pasa ahora a los jóvenes es que no tienen contra qué luchar. Antes había fascistas, comunistas, liberales, llega a nostalgiar el viejo, que tiene un extraño acento alemán y no se sabe muy bien qué coño quiere decir con eso. Junto a afirmaciones absurdas de ese estilo y frases del tipo: "No hay mañana", Armendáriz intenta bosquejar una crítica a la violencia del cine gore, su correlato en la realidad y las *snuff movies*, que además es confusa. No es que la factura del film sea desastrosa, incluso tiene un par de escenas logradas, pero la impresión general es que a los cinco minutos ya sabemos lo que va a decir y, lo que es peor aun, cómo. Que por otra parte no es mucho, ni novedoso. En síntesis, una película española absolutamente anodina. ■

Alejandro Ricagno

Un ratoncito duro de cazar

Mouse Hunt

EE.UU., 1997. Dirección: Gore Verbinski. **Producción:** Alan Richie, Tony Ludwig y Bruce Cohen. **Guión:** Adam Rifkin. **Fotografía:** Phedon Papamichael. **Música:** Alan Silvestri. **Montaje:** Craig Wood. **Diseño de producción:** Linda De Scenna. **Intérpretes:** Nathan Lane, Lee Evans, Christopher Walken, Vicki Lewis, Eric Christmas, William Hickey y Maury Chaykin.

Los hermanos Ernie y Lars Smuntz heredan de su difunto padre una fábrica de cuerdas que va hacia la quiebra, una colección de cucharas, media caja de habanos y una casa abandonada que, descubrirán más tarde, vale millones. Pero la casa ya está habitada por un ratón con el que los hermanos batallarán durante (casi) toda la película. Las esperanzas respecto de la cinta radican en ese pequeño *casi*, pequeño como ese increíble ratón (que en realidad fueron más de 60 más uno generado por computadora y otro mecánico). El cine infantil norteamericano, salvo honrosas excepciones, venía saturando las pantallas con el esquema ser-inferior-que-tortura-a-seres-mayores en forma boba e incansable, generalmente en el marco de un ámbito cerrado y con un *enfant terrible* a la cabeza del elenco. La otra vertiente no tan explotada era la traspolación de tramas de *cartoon* a películas con actores, como esa reciente en la que se reproducía el esquema grupo-de-tipos-que-pierden-a-un-bebé-en-un-ambiente-peligroso (una construcción, por lo general). Ambas tendencias se dan cita en *Mouse Hunt* en forma ingeniosa y estilizada: saturan solo por momentos sin que la película llegue a hacerse odiar, con escenas un poco más inteligentes, buena explotación de los recursos, desarrollo de los personajes, consistentes tramas secundarias y un final no punitivo sino cooperativo, solidario.
En un ambiente atemporal, opresivo y (por fin) sin colores chillones, la película parece seguir ciertas líneas estéticas que recuerdan al Terry Gilliam de *Brazil* (la escena del asilo de gatos), a Tim Burton (la fábrica o la casa abandonada) o al dúo Jeunet-Caro de *Delicatessen* (el tecnificado y enloquecido fumigador que encarna Christopher Walken, los travellings furiosos por los resquicios de la casa, el clímax trágico). Y hasta algunos elementos raros en el guión que parecen agregados pensando en los padres de los chicos que corretean por la sala del multiplex: cuando los hermanos atrapan al ratón, deciden deshacerse de él ¡enviándoselo a Fidel Castro por correo! Pero en un ambiente oscuro y caluroso con mujeres vestidas pobremente y hombres de fajina con ametralladoras, barbas desprolijas y fumando habanos (tal es la Cuba de la película), la cajita será rechazada por sobrepeso. Sí, *Mouse Hunt* es una película anticastrista y pro bloqueo, pero por momentos se hace querer. ■

Máximo Eseverri

Asesinato a distancia

Argentina, 1997. Dirección: Santiago Carlos Oves. **Producción:** Isidro Miguel y Alberto Trigo. **Guión:** S. C. Oves sobre el texto de Rodolfo Walsh. **Fotografía:** Jorge Ruiz. **Música:** Emilio Kauderer. **Montaje:** Jorge Valencia. **Dirección artística:** Cristina Nigro. **Intérpretes:** Héctor Alterio, Patricio Contreras, Laura Novoa, Fabián Vena, Carlos Weber, Martín Adjemián.

Variaciones en rojo, publicado en 1953, no integra lo mejor de la literatura de Rodolfo Walsh. Escrito en una época en la que, seguramente, el autor estaba influido por la escritura de Agatha Christie y compuesto por tres novelas breves, el libro solo transmite un decoroso oficio narrativo al abordar los códigos más reconocibles del policial deductivo y matemático. La versión cinematográfica de *Asesinato a distancia*, el último de los tres cuentos largos de la obra original, expone los criterios más simplistas de una investigación sobre una muerte nunca aclarada, intentando que la descripción psicológica y las motivaciones de los personajes disimulen una prosa que hereda los clásicos interrogatorios verbales del verborrágico Poirot. La adaptación de Oves no puede eliminar los diálogos farragosos de Walsh (lejos aún de los notables ensayos periodísticos de *Operación Masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?*). Pese a estos reparos, el texto todavía mantiene cierto interés para el lector debido a la minuciosa labor detectivesca de Daniel Hernández, el personaje central.
Pero *Asesinato a distancia* es una película y el tratamiento cinematográfico adolece de graves problemas: nula dirección de actores (exceptuando a Patricio Contreras), utilización de exteriores sin ninguna función dramática (al respecto, el film podría transcurrir dentro de una habitación) y sometimiento absoluto al uso de raccontos, expresados por medio de la elocuencia retórica y el subrayado inútil. El único apunte rescatable de la película se encuentra en la descripción inicial de los personajes, en los comienzos de la investigación que realiza Hernández, cuando cualquiera de los implicados puede resultar el culpable. A medida que el relato avanza, la película ingresa en la reiteración de las dudas y en la repetición de los enigmas de cada uno de los personajes. De ahí hasta el final el film pierde todo interés, triunfando nuevamente la literatura por encima del cine, imposibilitado de mostrar de otra manera un desenlace en el que Hernández deduce quién es el asesino con una elección de puesta en escena que remite al juego del gran bonete. ■

Gustavo J. Castagna

Spawn

EE.UU., 1997. Dirección: Mark Dippe. **Producción:** Clint Goldman. **Guión:** M. Dippe sobre el cómic de Todd McFarlane. **Música:** Graeme Revell. **Efectos de animación:** Robert Kurtzman, Gregory Nicotero y Howard Berger. **Intérpretes:** Michael Jae White, John Leguizamo, Martin Sheen, Theresa Randle, Melinda Clarke, Nicol Williamson, D. B. Sweeney.

Un asesino del gobierno (Michael Jai White) descubre que su trabajo es sucio y ya no quiere hacerlo. Por supuesto, su jefe (Martin Sheen) decide matarlo. No lo logra o, mejor dicho, sí lo logra, pero el ambiguo héroe vende su alma al diablo y acepta comandar sus ejércitos a cambio de ver a su esposa Wanda (Theresa Randle). Comienzo clásico con cierto tono oscuro para la historia de este personaje mezcla de Fausto con Dark Man y el fantasma de la Opera. Spawn tiene un enviado del diablo que lo controla y le marca el camino. Primer gran problema sin solución: el payaso enano, obeso y terriblemente asqueroso es por lejos el personaje más desagradable que yo recuerde haber visto en cine. Además de su aspecto excesivamente bizarro (aun para un cómic) vive hablando estupideces y haciendo chistes tan malos y asquerosos que al lado de él Jim Carrey parece Cary Grant. No existe película que pueda sobrevivirlo. Otro problema es el comienzo, la utilización de la voz en off más el *flash forward* es válida pero solo parece estar para que podamos entender algo del principio, que está muy mal contado. Sorpresivamente la narración mejora después. Como dato extra, los títulos de crédito están claramente inspirados en *Pecados capitales*. Pero no todo es tan malo. Los efectos especiales son extraordinarios, de lo mejor y más original que se ha visto en esta clase de cine. A pesar de que la película está al borde de ser clase B, el apoyo de Industrial Light & Magic parece ser pleno. Esto puede ser porque el director trabaja para esa empresa. En este rubro, por no ser un proyecto de gran escala, parece que se atrevieron a usar efectos más jugados y atractivos.
Pero el gran hallazgo del film está en el maestro de Spawn, parecido al personaje que interpretó Sean Connery en *Highlander*. Un viejo guerrero de hace 500 años le enseñará a usar sus poderes y lo ayudará en su lucha contra el mal. El actor es Nicol Williamson, a quien admiro profundamente. Williamson, cuya carrera ha sido de perfil bajo y su fama escasa, ha tenido la suerte de interpretar a varios buenos personajes procedentes de la literatura británica y se ha metido con gran parte de mis clásicos favoritos. Volver a verlo, vestido además de caballero medieval, y escuchar su voz potente y expresiva, quedará como una de las alegrías del 98. En cuanto a la película, creo que su destino será más efímero y no hay duda de que es mejor que así sea. ■

Santiago García

Sé lo que hicieron el verano pasado

I Know What you Did Last Summer

EE.UU., 1997. Dirección: Jim Gillespie. **Producción:** Neal H. Moritz, Eric Feig y Stokely Chaffin. **Guión:** Kevin Williamson. **Fotografía:** Dennis Crossan. **Música:** John Debney. **Montaje:** Steve Mirkovich. **Diseño de producción:** Gary Wissner. **Intérpretes:** Sarah Michelle Gellar, Jennifer Love Hewitt, Ryan Phillippe, Freddie Prinze Jr., Johnny Galecki.

Situación clásica del cine norteamericano: cuatro jóvenes se reúnen la última noche del verano. Han terminado el secundario y sus rumbos serán distintos al comenzar la universidad. Dejarán atrás el pequeño pueblo pesquero donde viven y saldrán a triunfar. Pero esa noche ocurre algo: una muerte los une. Y aunque ellos creen que es un secreto, descubrirán durante el año que no es así. Los chicos son también un estereotipo clásico: el joven prepotente y de clase alta que siempre lleva la delantera en las decisiones violentas; el joven de clase baja que es bueno pero demasiado como para no ser sospechoso; la chica superficial, bella y, como no puede fallar, rubia, y finalmente la protagonista, más intelectual y seria pero igualmente bella. Los cuatro son caras lindas, más que un cuarteto protagónico parecen las Spice Girls.
Lo que hicieron el verano anterior los ha destruido y sus sueños se han venido abajo. Pasemos por alto toda interpretación ideológica o moralista, no porque no pueda hacerse sino porque no lleva a nada. El guionista es el mismo que el de *Scream* y en aquella película se analizaban algunos tópicos comunes a esta clase de films. No es que *Scream* haya clausurado el género (tal cosa no lo hace ninguna película) pero si el guionista es el mismo, debería intentar mejorar el tratamiento de la historia. No hay duda de que fue Wes Craven quien marcó la diferencia en aquel film ya que es solo una recreación de la base de *Scream* que además es la base de mil películas impresentables. En este caso se trata de una variante de *Martes 13* pero de clase A. Más prolija y con buen ritmo, pero reiterativa y efectista hasta volverse aburrida. Quizá lo más interesante son dos plagios que inquietan por recordar dos buenos films de terror. En primer lugar, el pueblo y el asesino evocan a *La niebla* de John Carpenter. En segundo lugar, Anne Heche interpreta a una joven cuya presencia y lugar de residencia son la viva imagen de *La masacre de Texas* de Tobe Hooper. Lo demás son todos los trucos del género, que pueden gustar o no pero nunca dejan de ser trucos. *Scream* funciona como película aislada, pero su éxito provocó la realización de este film, que a su vez también tuvo éxito. Así que no se preocupen tanto por lo que hicieron el verano pasado, porque ya podemos ir imaginando lo que harán el verano que viene, y todos lo que sigan hasta que Craven haga *La última Scream*, y todo vuelva a la normalidad. ■

Santiago García

La herencia del tío Pepe

Argentina, 1997. Dirección: Hugo Sofovich. **Producción:** Héctor Olivera y Luis Osvaldo Repetto. **Guión:** H. Sofovich. **Fotografía:** Rodolfo Denevi. **Música:** Osvaldo Montes y Popi Spatocco. **Montaje:** Eduardo López. **Intérpretes:** Rodolfo Ranni, El Negro Alvarez, Miguel Del Sel, Marcelo Mazzarello, Ana Acosta, Gisella Barreto.

Esta porquería no tiene razón de existir. El "razonamiento" que está detrás de su realización es el siguiente: el cine argentino tuvo un esplendor hace quince o veinte años cuando Olmedo y Porcel reproducían sus actuaciones televisivas en la pantalla grande. Aquellas películas llevaban millones de espectadores. Por más que su valor artístico era nulo, resultaba bueno para la industria estimular su lado comercial para ponerla en movimiento. La idea es volver a ese mecanismo. Este razonamiento es parecido a uno que podría haber hecho Margaret Thatcher cuando se abocó a la guerra de las Malvinas: con los barcos a vela nos fue muy bien en Waterloo así que vamos a usarlos otra vez contra los argentinos.
Este tipo de películas, que solo pueden justificarse por el éxito, ya no gozan del favor del público. El motivo es simple y no está relacionado con un elevamiento en la calidad cultural del pueblo argentino. Lo que tenían para ofrecer, el plus con respecto a los programas de televisión, era la generosa exhibición de pechos femeninos. La liberalización sexual generalizada de la televisión le quitó todo interés a estas películas así como a los programas que representaban una avanzada en este aspecto y mostraban niñas en bikini en una peluquería.
La herencia del tío Pepe es una película impresentable que fue vista por muy poca gente. Basta para ejemplificar su desvergüenza que en un momento el Negro Alvarez cuenta el chiste del pájaro "uyuyuy", que ya era viejo cuando me lo contaron en la primaria. Su justificación ahora pasa por un lado verdaderamente obsceno y está gráficamente explicitada en la última escena. Allí el personaje de Rodolfo Ranni (en una actuación que lo desacredita para siempre) mira a cámara y dice la conocida frase: "¡Qué país generoso!" No se está refiriendo a la trama de la película sino a la película misma. El hecho de que amparados por la ley del Cine se puedan filmar estas cosas es un cuestionamiento durísimo a la ley misma y a su puesta en práctica por el Instituto. Que además de ganar dinero de esta forma poco decorosa sus realizadores nos tomen el pelo asumiendo que solo en un país tan desorganizado y corrupto como este se podría filmar semejante engendro es indignante. ■

Gustavo Noriega

El mundo de las Spice Girls

Spiceworld

EE.UU., 1997. Dirección: Bob Spiers. **Producción:** Uri Fruchtman y Barnaby Thompson. **Guión:** Kim Fuller. **Fotografía:** Clive Tickner. **Música:** Spice Girls. **Diseño de producción:** Greenville Horner. **Intérpretes:** Emma Bunton, Geri Halliwell, Melanie Brown, Melanie Chisholm, Victoria Adams (Spice Girls), Roger Moore, Richard E. Rant.

Meses atrás, Santiago García dijo que no era necesario comprar un compact de las Spice Girls porque la mayoría de los temas ya tenían sus propios videoclips. La acertada afirmación se reservaba la opinión sobre la música de las cinco chicas inglesas. Tampoco es necesario ver los clips porque ahora está la película y, además, aseguraría que *Spiceworld* no es una película, más allá de que se estrene en los cines.
La información de prensa previa sugería que se trataba de una versión de *Anochecer de un día agitado* de los 90. Nada más disparatado, porque aquel film de los 60 de Lester con Los Beatles, entre otras cuestiones, tenía relación con la estética pop de la época y se animaba a plantear qué repercusión tenía entre los admiradores un fenómeno musical (y, a esa altura, social) que estaba cambiando la historia. *Spiceworld* recibió pésimas reseñas en Estados Unidos (convendría recordar el nivel general de la crítica norteamericana) y el rechazo fue similar en una de las funciones para la prensa local (al respecto, me reservo la opinión). Como si estuviera de moda pegarles a las Spice Girls, que solamente representan un producto efímero (como tantos en la música de los últimos veinte años), concebido para pasar el rato y consciente de su escasa vida. ¿Acaso alguien recuerda a las negras musculosas de TLC de hace un par de años, que ganaron varios premios MTV? ¿Y el acaramelado trío Hanson? ¿Cuánto va a durar?
Si algo puede rescatarse de *Spiceworld*, en medio de escenas mal terminadas, chistes y situaciones sin gracia y un ridículo boceto de historia, es que no engaña a nadie. Es más, las Spice Girls son sinceras al reírse de sí mismas, exhibiendo su propio merchandising y su ficticia postura frente a la vida. Más que un film es una excusa para que canten, hablen de ellas mismas y muestren todo el artificio que las rodea, que las lleva a vender miles de discos en el mundo. Cuatro o cinco momentos reideros (un juicio en el futuro por vender poco, el cameo de Bob Hoskins, Roger Moore dándole leche a un chancho o las Spice dirigiéndose a cámara al final cuando pasan los títulos) no son suficientes para hacer una película. Probablemente cuando hagamos el balance de fin de año, las Spice Girls no existirán más pero ya estará lista otra banda que venderá mucho, hará una película y, pasado el tiempo, *I wannabe!* ■

Gustavo J. Castagna

Mortal Kombat 2, la aniquilación

Mortal Kombat Annihilation

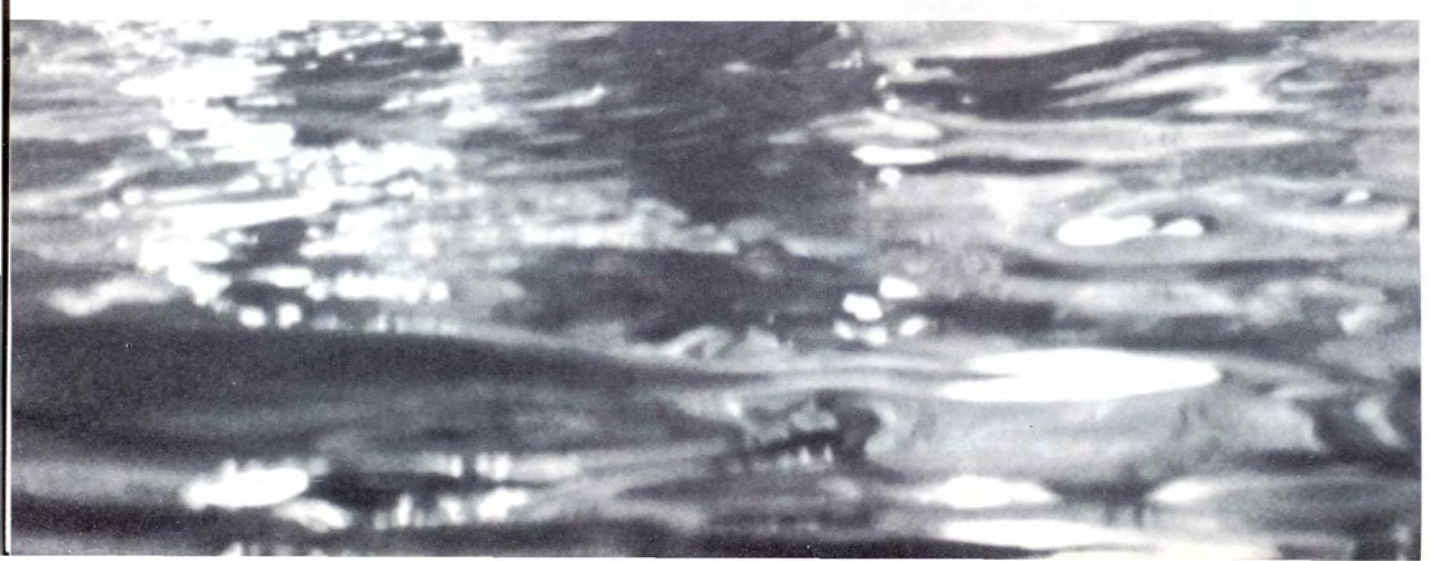
EE.UU., 1997. Dirección: John Leonetti. **Producción:** Lawrence Kasanoff. **Guión:** Brent V. Friedman y Bryce Zabel sobre el videogame de Ed Boon y John Tobias. **Fotografía:** Matthew Leonetti. **Música:** George S. Clinton. **Montaje:** Peck Prior. **Diseño de producción:** Charles Wood. **Intérpretes:** Robin Shou, Talisa Soto, Brian Thompson, James Remar, Sandra Hess.

Sí, ya sé. Ninguna de las personas que leen esta revista o que no lo hacen pero están en su sano juicio va a ir a ver esta película. Seguramente consideran que es la peor basura. Pues bien, lo es. No, no lo es pero no pude evitar el chiste. A lo que voy es que es mejor que por los menos tres de las películas exhibidas este año, y aún no se han estrenado muchas. Tampoco esta vale la pena pero reclamo su derecho a ser vista con igual atención que el resto de las películas. Obviamente es una secuela. En la anterior el combate mortal estaba acotado por un escenario y un momento: era una ceremonia y nada ocurría fuera de ella. Acá todo es más complicado y la lucha es por la humanidad.
Con este simple resumen alcanza, solo habría que agregar una serie de problemas familiares que para mí son lo mejor que tiene la película. Como digna clase B, *Mortal Kombat 2* no se avergüenza de su falta de presupuesto ni de sus efectos especiales más cercanos al video que al cine. Con humildad cuenta su historia y no se preocupa por el qué dirán. Los actores son en general muy limitados y sin embargo resultan simpáticos. La constante música de marcha no es simpática pero aporta un toque de originalidad entre tanta orquesta sinfónica para el cine de acción. El orgullo por las peleas de artes marciales recuerda que ese cine es divertido y supo dar algunas buenas películas. Aquí, de todas maneras, las numerosas peleas están hechas con una imaginación desaforada, con personajes que mezclan un poco de todo y tienen sus propios estilos y razones. El personaje que encarnaba Christopher Lambert en la primera película lo interpreta ahora James Remar. En él la película muestra su lado más agradable. Luego de peleas por la humanidad cercanas al apocalipsis, descubrimos que él, líder y maestro de los buenos, está peleando contra su hermano y su padre. Termina renunciando a su familia de sangre e integrándose a una nueva familia formada por los que siempre lo acompañaron aunque no los uniera ningún parentesco. Este final en favor de una nueva clase de familia vinculada por el afecto y no por las obligaciones de sangre es inusual y otro punto curioso de esta pequeña película. Que es mala, pero, como dije, me cayó mejor que muchos estrenos que vi durante este año. ■

Santiago García

Foro *Titanic*

Si la redacción de El Amante *hubiera viajado en el infortunado barco, uno podría imaginar la siguiente escena: gente corriendo, peleas por los botes, el capitán que se suicida, la orquesta que sigue tocando y una banda de tipos discutiendo sobre una película de Griffith (minutos más tarde, una de las cabezas de esos tipos emerge del agua y con un postrer esfuerzo grita: "¡Cómo vas a decir que los Lumière son mejores que Méliès!"). Por suerte estamos todos acá, secos y sanos y discutiendo por una película de James Cameron.*



The Titanic Horror Show

Me llevó casi tres días volver a tierra firme y ahora, con la ropa más seca y los ojos menos empañados, escribo estas impresiones de viaje. *Titanic* es desde todo punto de vista una película omnipotente. Su arriesgada propuesta de condensar la tragedia en una arrebatada historia de amor sin descuidar el gran espectáculo, pasando por las dificultades que se interpusieron en el rodaje hasta llegar a la película de más de tres horas que llena cines y colecciona nominaciones doradas, hacen que *Titanic* brille tan majestuosa y subyugante como el trasatlántico que ella recrea.

Ante todo *Titanic* se erige como un gran monumento que rinde culto a la fascinación del pasado. Junto con *Dr. Zhivago* y *Lo que el viento se llevó*, ella nos succiona en los anillos del túnel del tiempo y nos regresa a un lejano y perdido esplendor que permanece intacto por obra y gracia del cine. Aunque estas historias muestran la tensión entre el viejo orden y los cambios que se precipitan, sus personajes de una manera u otra permanecen anclados en la dimensión del pasado a través de un amor trágico e idealizado. En *Lo que el viento se llevó* Scarlett vuelve a Tara, Zhivago se refugia en una casa de cristal para escribir sus poemas a Lara y el personaje de Kate Winslet vuelve al Titanic para perpetuar su amor embelesado en las aguas de la eternidad.

Cameron conoce las coordenadas de esas historias y ordena sus elementos sobre una geometría vertical similar a la arquitectura del barco. Las profundidades del océano le sirven para enlazar la realidad y la ficción, y el romance despliega su conflicto por medio de un juego escénico que surge de mover a los enamorados dentro de las distintas capas de un decorado estratificado y piramidal donde los ricos, los pobres y los esclavos no entran en contacto.

Durante casi dos horas Cameron concentra la narración en este melodrama de amor casi excluyente pero cuando el barco comienza a hundirse suena la alarma del espectáculo. El eje de la mirada se extiende y sus ojos se multiplican en desgarrantes y "bellísimas" viñetas del sufrimiento anónimo que muestran a madres haciendo dormir a sus hijos para que la muerte los encuentre dormidos y viejitos abrazados sobre sus camas cuando llega el agua. La imagen de miles de cadáveres flotando en el océano helado y silencioso parece un regreso a aquella famosa toma panorámica de Scarlett con su vestido rojo entre la multitud de cuerpos que forman una gigantesca alfombra de muerte. Ambas imágenes captan el horror con el mismo criterio de composición con el que se podría filmar el cuadro musical de una película de Busby Berkeley. Pero hay algo más porque frente a estas viñetas y a este gran fresco de la muerte Cameron subraya con su cámara las fotografías que muestran la vida plena que llevó la heroína después de la tragedia. En ella no hay vestigios de dolor y por algún motivo la unión de estas dos imágenes (la del horror y la de la vida) me llevó a pensar en un tema clásico de la mitología donde la muerte se presenta como dadora de vida, la espantosa idea de que la manera de aumentar la vida es aumentar la muerte. El tema mítico de la "víctima voluntaria" (recreada en la figura de Di Caprio) de cuyos miembros enterrados crecen las plantas que dan alimento a las vidas de un pueblo subyace de alguna manera en esta ficción del Titanic. De hecho el personaje de Winslet renace con un nuevo nombre que a su vez es el nombre de la víctima sacrificada.

Ahora que estoy de nuevo en tierra firme y que el brillo enceguecedor del Titanic se empieza a apagar, me doy cuenta de que esta fórmula que combina el horror, la fascinación del pasado y el culto de la muerte empieza a provocarme náuseas. ■

Sergio Eisen

Un film popular

El día del anuncio de las películas candidatas al Oscar, *E! Entertainment* —el canal-droga de imprevisibles consecuencias— invitó a dos críticos norteamericanos para que opinaran sobre las nominaciones. La negra que aparece en imágenes varias veces por día le preguntó a los analistas (?) qué pensaban de *Titanic* y por qué el film tenía tanto éxito. Entre vaguedades y respuestas superficiales, se escuchó decir que eso se debía a que *Titanic* era una "hermosa historia de amor", "que recaudaba veinte millones de dólares por fin de semana" y que "tenía todas las razones para ser una película popular". No tengo la intención de pedir que *E! Entertainment* (una especie de *Variety* en pantalla chica) opine, razone, analice o teorice sobre el cine. Es el canal del entretenimiento cinematográfico y punto. Pero ni la conductora ni los críticos pudieron dilucidar qué se entendía por popular.

Desde los tiempos de David W. Griffith hasta los padrinos de Coppola, el cine norteamericano (o el mejor cine de ese origen) se dedicó a contar buenas historias. O, en todo caso, a narrar desde una tradición cinematográfica heredada de la literatura pero de características exclusivamente cinematográficas. Y no estoy hablando de ideologías, ya que entre los dos realizadores citados existen grandes diferencias, sino de una pureza y un rigor que solo pertenecen al cine. *Titanic* es una película popular porque hereda las convenciones dramáticas de los mejores narradores: su sentido del espectáculo, su esquematismo en la mayoría de los personajes y el afán por sorprender en cada una de sus escenas. También su previsible fatalidad y su poder hipnótico, que van más allá del dinero invertido. Jamás aburre pero no se trata de otra película pop-corn ni de otro ejemplo de cine con gran carga de adrenalina. Tampoco es una demostración del poderío industrial de Hollywood. Es un film intimista de enorme presupuesto donde lo que más interesa es la historia de amor entre Kate Winslet y Di Caprio.

La proeza cinematográfica de Cameron no se debe al hecho de partir el barco y hundirlo, sino a la forma de materializar una historia particular en medio de la maquinaria de producción de Hollywood. Con secundarios sin trazado psicológico —desde las primeras apariciones de Billy Zane, Kathy Bates, Frances Fisher y el resto, inmediatamente reconocemos la simpleza de los personajes—, el nuevo elefante de Cameron desarrolla una gran tragedia romántica en la que el realizador jamás olvida que el centro narrativo son dos jóvenes enamorados. El film de Cameron, pese a sus lugares comunes y a la manipulación de los clisés del cine catástrofe, tendrá para Hollywood el valor de las grandes epopeyas cinematográficas. Entre tanto, para la historia del cine, continúa una tradición narrativa que parecía perdida en el tiempo.

Seguramente, *Titanic* no figurará en una rigurosa historia estética del cine ni tampoco entre las mejores películas de los últimos veinte años. Pero su obligatoria visión demuestra que todavía se puede contar una buena historia. ■

Gustavo J. Castagna

Yo paso

Titanic no es mi película por varias razones.

1. Fueron los críticos de la Nouvelle Vague los que impulsaron la idea de que el gran cine no era incompatible con la gran industria. Esa idea permitió, en el pasado, revalorizar (legítimamente) a Hitchcock, a Ford, a Walsh, a Hawks y a un puñado (no más que un puñado, en definitiva) de nombres más. Esta idea es la que crea la cinefilia. Pero como dijo nuestro famoso prócer, las ideas no se matan. Muertos o inactivos esos directores, el concepto siguió vigente. Pero en lugar de descubrir a los autores, se empezó a esperarlos. Con creciente ansiedad, cada nuevo director americano con un poco de talento fue candidato a ocupar ese lugar vacante. James Cameron fue uno de ellos. Filmó algunas buenas películas (el primer *Terminator*, *Mentiras verdaderas*, para mi gusto), otras no tanto, pero siempre se orientó a la superproducción. Se convirtió así en una de las esperanzas de la cinefilia, después de que Steven Spielberg fracasara en el intento de tener tanto al público como a la crítica de su lado. *Titanic* es una película de 280 millones de dólares. Es mi modesta opinión que no se pueden hacer películas de este presupuesto sin enormes concesiones, sin recurrir a la fórmula, el cliché y a una ingeniería que asegure de antemano los resultados en la taquilla. Y eso se nota en *Titanic*, así como su convencionalidad, su esquematismo, su romanticismo cursilón, su efectismo al servicio del gran espectáculo. Los autores citados antes inscribían sus films en un género, incluían romances y finales felices, pero esencialmente filmaban con una libertad que no es la de Cameron. Es cierto que Hitchcock tenía un ojo en la boletería, pero también que sus films eran de una oscura y perversa complejidad, elementos imposibles de detectar en las lisas superficies de Cameron. No afirmo que sea imposible hacer una película carísima y excelente, pero sí que es enormemente difícil y que Cameron no lo logrará nunca. *Titanic* me pareció correcta, entretenida y profundamente vacía.

2. Confieso que vi *Titanic* con mucha ingenuidad, como veo las películas de Spielberg: no espero gran cosa de ellas, pero me entrego sin desconfianza. Salí pensando que no era gran cosa. Pero *Titanic* hizo mucho ruido y despertó elogios que me sorprendieron. Diego Batlle la comparó en *El Amante* del mes pasado con obras de Griffith, Welles, Herzog y también con *Lo que el viento se llevó*. Jorge García me habló del romanticismo de Borzage. Sergio Wolf de Eisenstein, Ford y Griffith y la describió como un homenaje al cine y a muchos de sus grandes autores. Me dio detalles: el baile fordiano, la rebelión de *Potemkin*, el melodrama a lo Griffith. No leí las críticas extranjeras, para no sentirme abrumado por más referencias pero, muy a mi pesar, tuve que repasar una película que no me despertó emoción ni simpatía. Creo que cada panegirista de *Titanic* tiene alguna parte de razón. Pero nunca pensé que las citas y los homenajes mejorasen las películas. Es cierto que pueden aportar un relieve, una textura. Pero si Cameron concibió, por ejemplo, la escena del baile como un homenaje a John Ford, se trata de una referencia que no excede la literalidad, como si pusiera una foto. *Titanic* no tiene la serenidad, el humor, la profundidad histórica ni la mezcla inmanente de alegría por el mundo y dolor por la muerte que me emocionan en cada plano de Ford. Nada me agrega que una película que contradice a Ford lo cite.

3. *Titanic* es otra clase de película y la referencia a Griffith sí me parece interesante a partir de un título: *El nacimiento de una nación*. El film de Cameron es un astuto y rotundo homenaje a los Estados Unidos. O mejor dicho, a la mitología que constituye la ideología americana. En primer lugar, a la idea de república encarnada por los americanos plebeyos contra los aristócratas (los malos de la película). En segundo, al culto del individualismo y de la realización personal. En tercero, a la religión, a la trascendencia y al destino, que termina haciendo de la tragedia del Titanic un relato optimista sobre la salvación de un alma. Pero si en Griffith, aun el racismo tiene un carácter fundacional del imaginario del cine, la empresa de Cameron es profundamente reaccionaria en lo artístico porque ignora que entre *El nacimiento de una nación* y *Titanic* media el siglo en el que la democracia se convirtió en imperio. Aparece aquí otra idea reaccionaria: la de que es posible hacer cine "como el de antes". Lo que Cameron está silenciando es que entre ambas películas se hizo *El ciudadano*, que marca el final de la posibilidad de representar con ingenuidad y patriotismo la sociedad americana, aun la de 1912. Para sostener hoy la mirada de Cameron, es necesario invertir los términos de Ford: en *Titanic* hay horror por el mundo (al que se niega a mirar con honestidad desde el populismo y la superchería romántica) y alegría por la muerte (porque es vehículo de la trascendencia espiritual y patriótica). No hay vida en *Titanic*, tampoco hay dolor. Es una dosis de anestesia.

4. Cuando *Titanic* haya ganado todos los Oscars, todo el dinero y todos los elogios que aún le esperan, la situación del cine mundial será peor que antes de su estreno. El éxito de esta película en definitiva mediocre seguirá alimentando la idea de que, en el cine, lo mejor es lo más caro y despoblando aun más las carteleras de películas chicas en beneficio de los tanques. La innegable energía de Cameron, su habilidad artesanal, su pequeña megalomanía habrán contribuido a sostener y agrandar una maquinaria delirante. Otra vez la historia de Spielberg y Lucas, los independientes que salvaron a Hollywood. ■

Quintín

La herencia de Frank Borzage

Si bien en la historia del cine hay infinidad de películas a las que se puede calificar de románticas (y excluyo expresamente a los edulcorados exponentes actuales del subgénero "comedia romántica") no son muchos los directores a los que se puede encuadrar de manera permanente dentro de esas características. Para ser más preciso, creo que hay un solo realizador —me estoy refiriendo al hoy casi olvidado Frank Borzage— que en toda su filmografía (por supuesto que hablo de las obras que conozco), aun en sus títulos menos relevantes y desde sus comienzos en el cine mudo, hizo gala de un romanticismo intransigente. En sus películas, y dentro de los contextos más diversos (la guerra, el nazismo), el tema principal es siempre la lucha del amor frente a la adversidad, anteponiendo a todo la exaltación de los sentimientos de sus enamorados personajes. Esta pequeña introducción viene a cuento del aspecto que me parece más valioso y perdurable de *Titanic*, la última superproducción de James Cameron. Soy consciente —y ya se han escrito sobre el particular varias páginas— de que están los que sostienen que lo más importante del film es su reflexión sobre el cine como espectáculo, quienes privilegian sus aspectos políticos (en mi opinión de una rotunda elementalidad) y hasta los que quieren ver en la película aspectos metafísicos y religiosos relacionados con la Salvación con mayúscula. Con mayor modestia pienso que si *Titanic* terminará ocupando un lugar en la memoria de los espectadores será por el inusual romanticismo con que está tratada la historia de amor que viven sus protagonistas. Tras el comienzo sugerente y misterioso, el film se desarrollará en la siguiente hora, la que narra los comienzos de la relación de la pareja, dentro de un tono realista que, paradójicamente, pone en duda lo que estamos viendo (una caracterización muy pueril de los personajes, el inadecuado *physique du rôle* de Kate Winslet como adolescente de 17 años) y provoca los tramos más débiles de la película. Será a partir del momento en que se pronuncian las dos frases fatídicas ("¡Nos estamos hundiendo!", "¡Nos queda una hora y media!") que el film adquirirá una nueva dimensión y abandonará toda pretensión de realismo para sumergirse —nunca mejor aplicado el término— en el terreno del melodrama romántico más desaforado, en el que sus protagonistas no se detendrán ante nada para estar juntos unos minutos más antes de que la muerte los ¿separe? Es en esta apuesta políticamente incorrecta que prioriza el destino individual en medio de una tragedia colectiva mostrada en "tiempo real", donde *Titanic* alcanza sus momentos privilegiados (Rose corriendo por el enorme barco inundado buscando la habitación donde su amado se encuentra esposado; otra vez Rose gritando con un hilo de voz y soplando débilmente un silbato aferrada a un salvavidas en medio del océano helado, entre otros) que acercan al film no tanto, como se ha señalado reiteradamente, a *Lo que el viento se llevó*, sino al universo fílmico de Frank Borzage al que hacía referencia al comienzo de esta nota. Y serán esos mismos momentos los que probablemente convertirán a la película —por encima de su costosa superproducción y su formidable despliegue de medios técnicos— no en un modelo definitivo del cine-catástrofe sino en un clásico del cine romántico. ■

Jorge García

La aventura

La pareja en las películas de Cameron se encuentra en algún lado de una línea que tiene en un extremo al matrimonio y en el otro a la aventura, vistos el uno como la muerte y la otra como la vida. Si las mujeres de *Aliens* y las *Terminator* eran básicamente madres solteras, en *El abismo* Mary Elizabeth Mastrantonio y Ed Harris reconstruyen su identidad común luego de morir y resucitar ambos atravesados por una aventura imposible. En *Mentiras verdaderas*, la mujer, aburrida de su matrimonio, solo podrá salvarlo uniéndose a su marido, compartiendo su trabajo de espía. En *Titanic*, por primera vez, la mujer tiene las dos opciones (matrimonio y aventura) representadas por dos hombres distintos: Jack (Leonardo Di Caprio) y Cal (Billy Zane). No es el menor mérito de *Titanic* hacer un punto del hecho de que la relación romántica y esta lucha estén en el centro del relato: todo lo demás —el realismo en los efectos especiales, la villanía de Cal, las diferencias sociales, el esquematismo de los personajes, la tragedia misma del buque que se hunde— está en función de resaltar ese amor desbordante por el cual vale la pena superar todas las dificultades. La apuesta, así, es aumentada al punto de que uno puede llegar a sentir que si Rose (Kate Winslet) accede a los deseos de su madre y se casa con Cal solucionando de esa manera los problemas económicos de su familia, el *Titanic* nunca hubiera chocado con el iceberg. La condición social de Jack desmiente la interpretación clasista que algunos atribuyeron a *Titanic*: no es un proletario sino un bohemio culto, un pintor talentoso y trotamundos. Su recuerdo, la imagen idealizada de una vieja de cien años, es el que narra una persona que tocó la punta de los dedos de la aventura durante unos pocos días sobre la cubierta de un buque maldito. Y si bien uno intuye que su matrimonio fue más feliz que si se hubiera entregado a los brazos del malvado Cal, no es muy difícil inferir que ese par de días fueron los más felices y horrorosos de su vida, en suma, los más intensos. El romance, la aventura, el espectáculo, la emoción, el suspenso, el horror: por todos estos motivos me enamoré alguna vez del cine, cuando no escuchaba hablar de costos de producción o cantidad de espectadores. Recuperarlos en una película de tres horas y pico es algo que agradezco a sus creadores. ■

Gustavo Noriega

La clase obrera no va al paraíso

Entre los halagos desmesurados que inspiró *Titanic* —quizá se trate de un efecto de la propia desmesura de la película— se incluyó la *boutade* de que Cameron hizo un film marxista ortodoxo, a contramano de las modas revisionistas. La idea, que se debe en realidad a una nota de Tomás Eloy Martínez publicada en el diario *La Nación*, se justifica solo por el hecho de que intenta mostrar que un film de gran espectáculo no es incompatible con una mirada crítica sobre la sociedad que retrata, pero no hace falta siquiera rever *Titanic* en esa clave para darse cuenta de que lo dicho no solo es exagerado, sino también falso.

Ahora bien, tampoco tiene demasiado sentido ponerse a demostrar lo contrario, no porque la polémica en sí no sea interesante —por más que exceda a la película y sea irrelevante para juzgar sus méritos cinematográficos—, sino porque existe algo que lo es aun más: saber qué elementos del film hicieron que alguien lo tomara por marxista y, a partir de ahí, ponerse a pensar cuál es la mirada peculiar que ofrece sobre la sociedad.

Cameron narra la historia de amor (imposible) entre una chica que viaja en el Titanic en primera clase y un muchacho que se ha ganado un pasaje para la tercera. El planteo de la situación —que permite que aparezcan las diferencias de clase— es equivalente al de muchos melodramas hollywoodenses del período clásico. En *Lo que el cielo nos da*, Douglas Sirk exponía de manera ejemplar los clisés de los que se valía el género para mostrar el contexto hostil en el que se ubicaban este tipo de historias. La anécdota le servía de excusa: Cary Scott es una mujer rica y madura que se enamora de Ron Kirby, su joven jardinero. El entorno de los personajes (los mundos paralelos en que viven) estaba presentado de una manera irrealista y estilizada a través de escenas que ejemplifican el sentido del conflicto. Cary participa sucesivamente de dos eventos contrastantes: la fiesta de los trabajadores, donde todos bailan en pareja y transpiran decencia, sana diversión y fraternidad, y la pomposa e hipócrita cena burguesa, donde el único entretenimiento reservado a las mujeres son los chismes y los comentarios malignos sobre la conducta ajena, mientras que los hombres conversan separadamente sobre política y economía. Ninguna mujer —salvo que sea tan frívola como las de su clase— puede divertirse sin romper las reglas. La comparación, lejos de ser un síntoma de maniqueísmo populista o de protofeminismo, reflejaba la forma ingenua en que el melodrama clásico reflejaba a la sociedad. Sirk simplemente descifraba cuál era la mirada social del Hollywood que lo había contratado y la volvía a exponer dejando que se transparentaran los mecanismos que operaban detrás de la ficción. Así logró eso que luego otros imitaron sin suerte: un verosímil perfecto que emocionaba a pesar de estar construido en forma manierista como una reelaboración autoconsciente de los códigos del género.

En *Titanic* hay una escena que recuerda a *Lo que el cielo nos da*. Rose y Jack se escapan de la sobremesa aburrida que les aguarda en la primera clase y *descienden* a la tercera para poder divertirse en una fiesta fraterna y auténtica sin diferencias de género y sin hipocresías (los trabajadores y sus mujeres no se separan después de la cena como lo hacen los ricos, entre los cuales se nota que los temas de interés masculinos —economía, política— son incompatibles con los femeninos —chismes, moda—). Dentro de la clase obrera la bebida solo conduce a una especie de dionisismo inocente, que permite bailar descalzo danzas irlandesas con instrumentos típicos y palmas alrededor. Esta escena —como la película toda— solo puede ser valorada como *démodé* por su anacronismo hollywoodense, no por su ortodoxia marxista. Sin duda, *Titanic* muestra cómo no se salvó la tercera clase para que sí se salvara la primera, cómo se evitó la lucha a muerte por la supervivencia encerrando a una para que no atacara a la otra, y en última instancia, cómo el hundimiento de ese barco gigantesco se convirtió en una metáfora sobre el destino de las clases. Pero *Titanic* es un melodrama y en un melodrama todo lo que se opone al amor entre los protagonistas (las relaciones sociales, las diferencias de clase, la opresión, las razones de Estado, las costumbres) pertenece al contexto, que al volverse desmesurado, terrible y omnipotente, termina adoptando la forma abstracta y universal del destino. La relación que la película de Cameron establece con la realidad responde hasta en eso a la lógica del gran espectáculo del viejo Hollywood: la trágica suerte de los anónimos trabajadores solo forma parte del decorado de fondo donde se despiden para siempre Rose y Jack. ■

Silvia Schwarzböck

Dudas a bordo

Quiso el destino que me embarcase en el Titanic a último momento, luego de dos intentos infructuosos (demasiados minutos la película, demasiada gente en sendas salas) en un aborrecible cine de shopping. Un trapezoide deforme en lugar de pantalla (tercera fila, extremo izquierdo) y el ululante acompañamiento de incontables púberes ante cada irrupción del joven Di Caprio deben haber contribuido a despertar cierta ambivalencia ante un esbozo de evaluación crítica. Irresueltas aún mis dudas, las expongo apresurado como pasajero de tercera cubierta, aunque aquí no apure el agua sino el cierre de *EA* 72.

A diferencia del orgulloso y erróneo buque de referencia, el *Titanic* de Cameron flota, aunque escorado. La historia de amor que conmueve a las multitudes junto a la angustia por el millar y medio de víctimas mayoritariamente proletarias no despertó en mí tanta emoción como los abismales descubrimientos de la secuencia inicial, o el majestuoso colapso de la nave. Tal vez el amor según Cameron me resulte ajeno como su visión de las maravillas cósmicas en *El abismo*. Pero los resortes más pulidos de este *Titanic* se lucen cuando el suspenso cinematográfico asume sus formas más físicas y elementales, con gente colgando en el vacío o con el agua más arriba del cuello. Allí se impone, con los ilustres mecanismos conocidos desde Griffith o con los atributos del cine digital (aunque en el ya célebre travelling aéreo que comienza con Jack y su amigo italiano como gozosos mascarones de proa, algunos malevolentes insistan en ver al capitán sobre el puente de mando con la rigidez de un muñequito de torta). Puede que el gran melodrama en que se asienta la parte íntima del film exponga demasiado su sala de máquinas, que los efectos —no los especiales, de una eficacia prodigiosa, sino los golpes de efecto dramático— se excedan en su cálculo matemático, que a Kate Winslet le sobren un par de años y que repose en la gloria que es Mrs. Stuart (belleza que el Hombre Invisible supo asediar) el imponer la emoción más intensa a la película. Por lo demás, la insistencia molesta en suntuosidades y bellezas perdidas en el desastre desvía sistemáticamente el drama. A modo de ejemplo: en el salón comedor ya inundado, un cuerpo femenino flota ominosa y brevemente en una atmósfera digna del mejor Dante Gabriel Rossetti. Pero a continuación también se hunde lenta una bailarina de Manet, en sintonía con la flotación obstinada del mobiliario y un ejército de vajilla y enseres de lujo (como si el naufragio participara por instantes de la peor pesadilla marítima de James Ivory). Se me ocurre que mis indecisiones han seguido los vaivenes de Cameron entre el drama íntimo y el retrato colectivo, entre el sufrimiento humano y las pérdidas de todo tipo que lo acompañaron (desde los bienes hundidos hasta la caída de la ilusión en la técnica como fuerza todopoderosa). Y aunque por momentos padeciera casi físicamente al agua subiendo, tampoco encontré el costado siniestro y el terror inexplicable que siempre despertó en mí la película privada que —como cualquier espectador— construí a lo largo de mi vida por relatos parciales y de la cual el *Titanic* de Cameron no es otra cosa que una *remake*.

Acaso debería reverla y la impresión cambiaría. Creo que el escalofrío ante el helado cementerio marino con su bote abriéndose paso entre los sargazos humanos fue legítimo e incontenible. A pesar de mi irritación por el subrayado de la linterna sobre el bebé muerto. Y aunque insista en que algo tuvo que ver el exceso de aire acondicionado en la sala, que intentaba heroicamente controlar la temperatura de las adolescentes. ■

Eduardo A. Russo

Babel

En un documental sobre la filmación de *Fitzcarraldo* el director alemán Werner Herzog sostenía que cine y sufrimiento eran inseparables: nunca había filmado nada sin sufrir horrores antes, durante y después del rodaje. Ese sufrimiento, en principio, era causado por la realización del que acaso sea el más costoso y complejo de los productos culturales de este siglo: el largometraje. La figura del cine-sufrimiento pertenecía al cine independiente nativo o por opción, según se tratara del tercer o primer mundo. En Hollywood, en cambio, no había niños pobres con hambre de producción sino niños ricos con tristeza frente al orden industrial y deshumanizado del *entertainment*: esa era la ortopédica forma de sufrir de los (¿incomprendidos?) realizadores americanos.

Esta idea, de hecho, excede al cine: alcanza más bien a toda manifestación del arte en la era industrial. En torno a ella se ha generado una mesiánica ideología del artista que se traduce en draconianas técnicas de trabajo (o al revés, para el posestructuralismo), por las que el resultado final es más importante que la vida de la gente que lo está llevando a cabo. Así es como tenemos al mismo Herzog matando africanos en el borde de un volcán, enfrentando su equipo a una tribu brasileña armada con cerbatanas y dardos envenenados o casi esperando el fin trágico del esquiador Steiner. El caso de *Fitzcarraldo* es el más gráfico de todos: una obra mesiánica reproduciendo a otra en una dialéctica admiración/desprecio, cuya mecánica escapa al desarrollo de esta reseña.

En otro sitio (no es lo mismo *Fata Morgana* que *Terminator*) pero en la misma frecuencia, se mueve el James Cameron de *Titanic*. Sometiendo a su equipo a doce horas de trabajo corrido a 4.000 metros de profundidad en el Artico, sin detenerse luego de que 800 de sus empleados fueran intoxicados por un saboteador con PCP (una poderosa droga conocida como *polvo de ángel*), pagando veinte dólares por jornada a los extras mexicanos —lo mismo que pagaba a los extras cordobeses la producción de *La herencia del tío Pepe*— en la película más costosa de la historia y al mismo tiempo donando sus ganancias para sacarles un poco más de tiempo a sus preocupados inversores, Cameron volvió a reproducir esa dialéctica que señalé antes, esta vez sobre los hombros de un obsceno gigante hecho de dinero y tecnología.

Pero si el mesianismo personal de Herzog se corresponde con el de Fitzcarraldo para entregar una obra maravillosa, el de Cameron va acompañado del agrio positivismo omnipotente de la industria del entretenimiento de fin de siglo, que se corresponde punto a punto con el de los que construyeron y habitaron el trasatlántico... con la diferencia de que ahora no hay icebergs en el camino. A la vez que las acciones de Cameron echan por tierra la hipótesis que expuse al principio (se puede hacer buen cine en el corazón de la industria), su éxito marca cómo las mismas fuerzas mutantes del capital y la ciencia al servicio de la industria pueden, menos de un siglo más tarde, crear un monstruo alegre y victorioso a partir de aquel otro derrotado y terrorífico, aun cuando ambos fueron gestados bajo la misma soberbia mirada.

Pero, a pesar de su virtud/virtualidad, es predecible que caerá en el olvido con la fuerza de su peso. Bastará una producción más cara (y tal vez ni eso) para que pronto la crítica y el *show business* miren para otro lado y *Titanic* se convierta en otro volumen valioso —otro de una lista que ya es muy larga— en la filmoteca de Babel. ■

Máximo Eseverri

El Titanic hace agua

Acabo de ver *Titanic* en el América, inusualmente lleno en la primera función del domingo. Ni bien salí de la sala me inundó la confusión. ¿Qué le vieron de tan bueno a la película? ¿Qué me perdí? ¿Estoy insensible? Desde el comienzo, los diálogos y chistes me parecieron banales; por ejemplo, "ese tal Picasso" o "¿quién es Freud?, ¿un pasajero?" o "ha sido un placer tocar con ustedes esta noche". Y así siguiendo. Tampoco me impresionó especialmente la parte visual: ya nada sorprende ahora que todo parece posible. Ni siquiera me enganché con la historia de amor. Eso sí, la película pasa rápido. No se puede creer que dure más de tres horas. Pero eso solo es un mérito si es que el mero hecho de que el tiempo se acelere es algo positivo. Con muchas *Titanics* llegaremos a viejos enseguida y sin habernos enriquecido espiritualmente en lo más mínimo. Aunque, eso sí, no nos habremos aburrido.

Pero lo que más me irritó fue el estereotipo de los personajes. Ninguna gran película puede tener ese grado de maniqueísmo, esa falta de matices. Los ricos son repugnantes. Salvo la heroína que siente asco por los suyos y quiere aventurarse en el mundo de la miseria/felicidad (¿no está demasiado visto?). No se puede creer el personaje del novio ricachón. Parece la bruja de *Blancanieves* o Maléfica, un personaje terrorífico de otro cuento infantil. Los nuevos ricos, representados por Kathy Bates, son humanos y sensibles. Pero los mejores de todos son los pobres, los de tercera clase. Esos sí que son felices, saben vivir bien y no tienen ningún problema más que los ocasionados por el sistema que los oprime. Las mejores fiestas son las de los pobres, ellos son la sal de la vida. También son los únicos que saben amar y hacer volar. Creo que si en una película argentina viéramos esa escena (la del vuelo de Kate Winslet) o escucháramos algunas de las frases de Di Caprio como "soy el rey del mundo" mientras se halla en la proa del barco junto a su amada, la criticaríamos por cursi hasta el cansancio. Esta romantización de la pobreza me parece reaccionaria. La película comulga con el "contigo pan y cebolla" (el refrán conservador) y se olvida de la otra cara, "cuando la miseria entra por la puerta, el amor se va por la ventana" (el refrán marxista). Quiere dejar al público satisfecho: nosotros, la mayoría, somos los mejores, no necesitamos más de lo que tenemos. Y los que tienen dinero, salvo que sea una fortuna muy reciente, son todos una basura. Ya sabemos que los pobres accederán al reino de los cielos. Pero también que esa ha sido siempre la excusa para que sigan siendo pobres.

Algunos afirman ver en *Titanic* un testimonio de la lucha de clases. Para mí, más que de la lucha de clases (¿dónde están los medios productivos?), la película habla de las diferencias de comodidades en los medios de transporte. En *Titanic* se ve tanta lucha de clases como en un viaje internacional en avión: los primeros en abordar son los de primera clase, luego los de business y finalmente el ganado, o sea todos nosotros. El espacio está claramente dividido. Mientras los de primera pueden dormir estirando sus piernas, los de turista apenas pueden viajar sentados y se les entumecen los miembros inferiores por la escasez de espacio. No hay ratas pero los baños están sucios, etc. Y no sé qué pasa si hay que abandonar el avión. Pero, ¿se puede decir que un vuelo internacional es un ejemplo de la lucha de clases? No. A lo sumo se puede afirmar que allí se evidencia la existencia de diferencias sociales, lo mismo que en la vivienda o la vestimenta. La tan mentada lucha de clases en *Titanic* me parece tan intensa como la de un vuelo de Iberia.

Y como si esto fuera poco, hay que ver la Estatua de la Libertad en pantalla gigante como símbolo universal de la llegada a casa, aunque vivamos en Buenos Aires o en Bangkok.

Flavia de la Fuente

El regreso de las chicas Cameron

En *Terminator, Aliens, El abismo, Terminator II* e incluso *Piraña II*, si algo resaltaba en el universo cinematográfico de James Cameron por encima de sus evidentes dotes de narrador que sabía combinar la espectacularidad del cine industrial de Hollywood con un toque personal destacándolo por lejos del estándar habitual de los años 80, era la creación de personajes femeninos fuertes, totalmente novedosos para los parámetros del cine de género.

No solo eran decididas, valientes, inteligentes y en muchas ocasiones independientes, sino que además y aun cuando las peripecias argumentales no les dejaran demasiado tiempo para la reflexión (se sabe que en el cine de acción un minuto de duda puede ser fatal) se las arreglaban para cuestionar viejos y nuevos estereotipos. Eran personajes complejos en los que además se reflejaba una generosidad inusitada. No solo trataban de salvarse de los aliens, las pirañas, los robots asesinos o el apocalipsis nuclear sino que además Cameron les otorgaba la chance de salvar a la humanidad. El ejemplo más claro era el de Sarah Connor en las dos *Terminator*. Cameron fue construyendo de film en film un discurso complejo e interesantísimo sobre el género femenino, que ha dado pasto para mucha teorización.

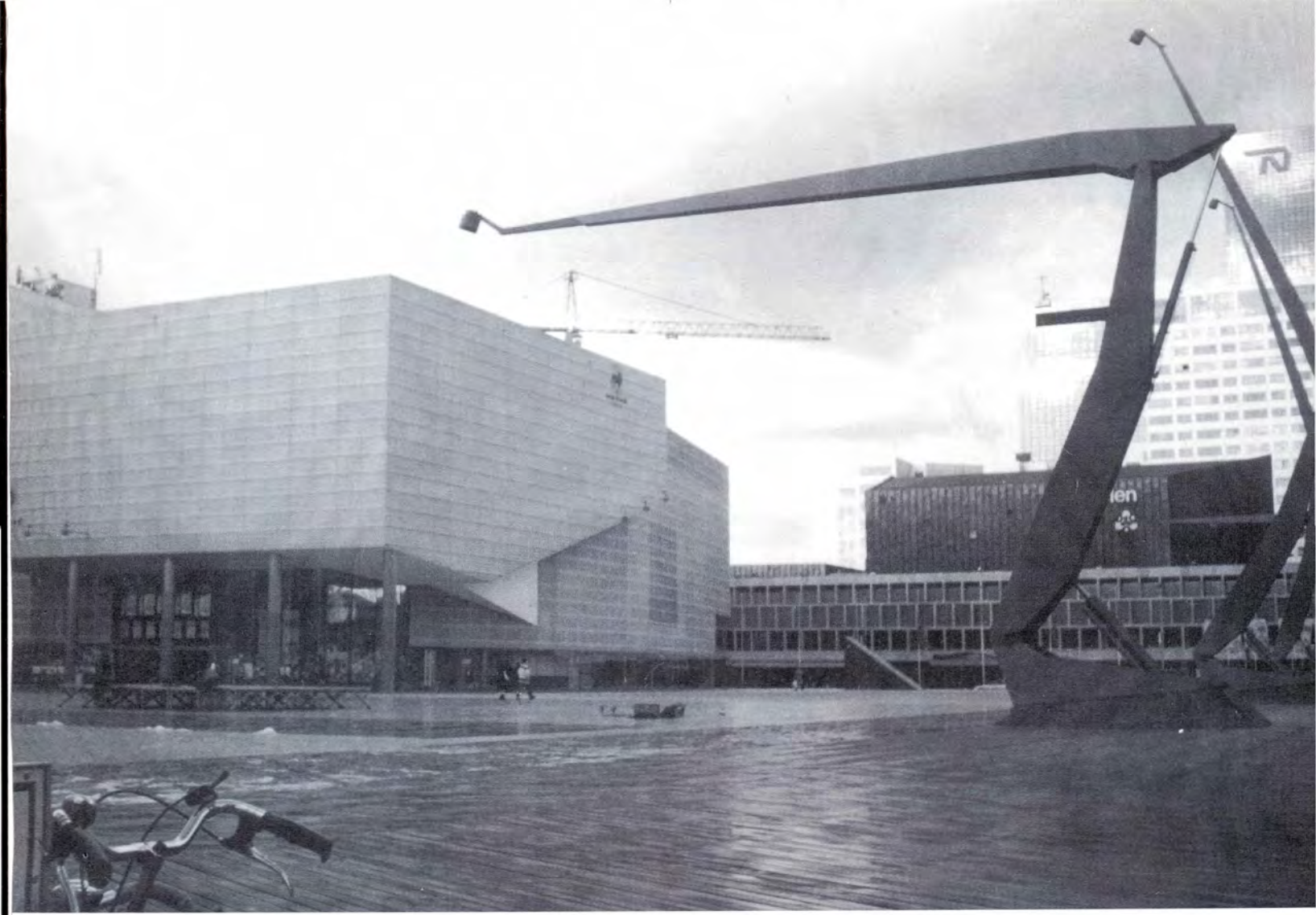
No será este el espacio en que se desarrolle. Más modestamente quería hacer referencia a mi decepción cuando se estrenó *Mentiras verdaderas* y me encontré con una suerte de involución con respecto a ese tópico. Por más que el personaje de Jamie Lee Curtis fuera cambiando paulatinamente desde su papel de esposa tonta y fantasiosa hasta acompañar a su marido en una aventura peligrosa en su nuevo rol de espía internacional, no dejaba de seguir siendo una esposa tonta y fantasiosa, dispuesta en todo caso a salvar apenas su matrimonio. Una situación similar se le presentaba a la heroína de *El abismo*, pero su construcción era mucho más compleja y su accionar más eficaz. Ni que hablar de la teniente Ripley, ni de Sarah. Estas eran heroínas a su pesar, pero conscientes de ello, y accionaban como tales. Manejando una plataforma submarina, empuñando bastones o armas, defendían a uñas y dientes como leonas a sus cachorros, y desplegaban unas habilidades que Cameron parecía mirar con sana envidia. Y cuando se estrenó *Titanic* fui corriendo a verla munido de mi bote salvavidas por si acaso me fallaba la chica Cameron. Durante la primera hora de película me fascinó la destreza de Cameron para sumergirme en la historia de amor sin perderse un solo cliché romántico que funcionaba con precisa eficacia. Kate Winslet se mostraba personal, seductora, independiente, inteligente, y uno no hacía más que desear que zafara de ese matrimonio por conveniencia. Juro que salté de alegría cuando se fue a bailar con Di Caprio a los camarotes de tercera clase. Todo estaba bien, todo funcionaba bien, pero sentía que aún faltaba algo. No a la película, a su personaje. Y llega el iceberg y el barco comienza a hundirse, y Di Caprio está encadenado en un camarote donde ya empieza a llegar el agua. Entonces entra Kate, intenta liberarlo, no puede, pide ayuda, nadie le da bola, y entonces comprende que se las tiene que arreglar sola para salvarlo. Creo que no puedo expresar la felicidad que sentí cuando la vi romper esa vitrina y avanzar hacha en mano a contracorriente del copioso caudal de agua que inundaba los pasillos para rescatar a su amado. No solo por la potencia dramática de la imagen, sino porque ella significaba el feliz retorno de una auténtica chica Cameron. Una chica con un hacha convertida en un ícono romántico, sin dejar de ser una chica con un hacha. Del mismo modo que la teniente Ripley se convertía en una Madre con lanzallamas en su enfrentamiento con Mamá Alien. Es la fuerza del amor que convierte a todas estas chicas en maestras en el arte de sobrevivir: de la sobreviviente del Nostromo a la sobreviviente del Titanic se puede seguir una línea en los films de Cameron. (Incluso ahora el personaje de *Mentiras verdaderas* puede llegar a tomarse como un desvío antes que como una involución.) Volviendo a *Titanic*, a partir de la escena señalada sentía que al film no le faltaba ni le sobraba nada. Podría extenderme incluso con una teoría que justifique el hecho de que a partir del momento del naufragio el relato de Kate recoja datos de los que ella no fue físicamente testigo. Pero no tengo ni el espacio ni la fuerza de una chica Cameron para hacerlo. Me basta con comprobar y celebrar su saludable supervivencia.

Alejandro Ricagno

Hundiendo al Titanic

Los personajes son estereotipados, pero ¿no es esa una característica del melodrama clásico? Las actuaciones no son del todo buenas (sobre todo las de los secundarios), pero eso no tiene demasiada importancia. ¿No se dieron cuenta de que la pareja protagónica está fantástica aunque los chicos del diez actúen y gesticulen muchas veces como los chicos de los noventa? (la regordeta Kate Winslet hasta se permite un notorio "fuck you!"). El tratamiento de la imagen en la escena que muestra decenas de cadáveres flotando en el mar provoca casi necesariamente una pregunta: ¿vale la pena estetizar la muerte? Pero esa pregunta puede responderse con otra, aunque digan que no corresponda: ¿la épica no crece tanto en ese tramo del film como para dejar de buscarle la quinta pata al gato? No importa entonces que haya una madre congelada con su bebé en brazos, dos viejos que se abrazan antes de morir y un capitán que decide hundirse junto con su barco, igual que el ingeniero que lo diseñó. ¿Vamos a reparar en los golpes bajos justo cuando empezamos a notar en qué se gastaron 300 millones de dólares? La idea de remarcar infantilmente la diferencia entre los pasajeros de primera y el resto parece maniquea, pero ¿no habrá detrás de ella una reivindicación marxista? El punto de vista de la narradora es violado más de una vez, pero ¿no aclaró la abuelita que iba a contar la historia que ella quería contar? No pudo haber estado en el camarote cuando Di Caprio sufría ni escuchando los juramentos solitarios de venganza de su prometido, pero ¿por qué no dejar que vuele su imaginación? ¿Y por qué vamos a pensar que el resultado de esa imaginación parece sencillamente el efecto de la intromisión del director para contarnos también lo que él quiere contar? Todo agujero que apareció en el Titanic-film tuvo su parche. La mayor parte de los esfuerzos por evitar el naufragio cinematográfico provino de los críticos. Si los que se animaron a lanzar al mar al Titanic-barco hubieran tenido tanto apoyo para evitar la tragedia en el momento indicado, la historia podría haber sido distinta. No me caben dudas: la cúpula de la White Star Line hubiera querido estar en el lugar de James Cameron. ■

Alejandro Lingenti



XXVII Festival de Rotterdam

Del 28 de enero al 8 de febrero
se desarrolló el XXVII Festival de Rotterdam.
Flavia y Quintín cubrieron el evento
para El Amante *con la convicción*
de que estaban frente a un modelo
digno de ser explicado y analizado.
Rotterdam es un ejemplo
de cómo se puede festejar el cine
y contribuir a su progreso.

El paradigma Rotterdam

por Quintín

El festival de Rotterdam es impresionante. No solo es una de las mejores muestras de cine sino uno de los diseños de política cultural más inteligentes, sofisticados y creativos que existen hoy en el mundo. Rotterdam es, al mismo tiempo, un evento orientado al público y a los cineastas, al cine holandés y al internacional, a la crítica y a la industria, a las mejores tradiciones del cine y a sus futuros posibles. Ese diseño incluye no solo la eficiencia en la programación y ejecución de las distintas secciones y actividades sino una deliberada preocupación por sostener una atmósfera festiva, informal y amistosa, por proveer lugares de encuentro, por facilitarles las cosas a los invitados y a los espectadores y hasta una mística del buen humor, el buen trato y la participación. Durante los doce días que dura el festival, la asistencia del público es enorme, al punto de que los 250.000 espectadores que reúnen todas las funciones constituye la más alta de todos los festivales del mundo, con la posible rivalidad de Toronto.
Desde hace 27 años, el cine que se ve en Rotterdam responde a dos parámetros: la calidad y la diversidad. El festival sigue creciendo en películas (más de trescientos largos, casi doscientos cortos) y audiencia y en uno de sus objetivos principales: el descubrimiento de talentos, la exhibición de lo que es nuevo y distinto, el asegurarle un lugar al cine que es valioso artísticamente pero tiene dificultades de distribución comercial. Hay un sistema para incluir un film en la muestra: debe haber una razón por la que el film esté allí y debe haber un director detrás de la película. Esto excluye tanto la acumulación indiscriminada como las películas de factura industrial e impersonal. Y también, el festival representa globalmente lo que es alternativo a Hollywood, a la tendencia monopólica del mercado mundial. Es un templo del cine hecho en libertad.

Unas 150 películas integran el llamado "Programa principal". Allí conviven lo mejor de lo que se exhibió durante el año en otros festivales con films de directores interesantes, a los que el festival sigue durante su carrera y que suelen estrenar en Rotterdam, y con otras películas destacadas de cada país. Es una selección cuidadosa y sólida del mejor cine del mundo. Está casi todo: Woody Allen, Almodóvar, Chabrol, Joe Dante, Depardon, Di Cillo, Egoyan, Ferrara, Guerín, Haneke, Imamura, Jarmusch, Jon Jost, Kiarostami, Kitano, Ringo Lam, Jonas Mekas, Monteiro, Oliveira, Poirier, Rockwell, Rudolph, Raúl Ruiz, Sayles, Sojurov, Jean-Marie Straub, von Trier, Tsai Ming-liang, Tsui Hark, Zhang Yimou, para citar algunos nombres.

Desde un comienzo, el festival se orientó a lo no competitivo. La excepción eran los premios de la crítica. A partir de 1995 se incorporó una nueva sección, la competencia de los Tiger Awards, patrocinada por VPRO, una cadena de televisión. Está restringida a primeras o segundas películas y otorga tres premios a los directores (sin orden) de 10.000 dólares cada uno, sobre un total de 14 films. Es una manera de poner el énfasis en que el núcleo del festival es el descubrimiento y la promoción de nuevos realizadores.

Pero hay más: cinco retrospectivas. Tres sobre directores, una temática y otra histórica. Los tres directores de este año fueron el cineasta experimental Ernie Gehr, el pragmático japonés Mochizuki Rokuro y el maestro ruso Alexander Sojurov, como para abarcar tres tipos de cine completamente distintos. Rokuro es un japonés dotado, contundente, que hace películas urbanas, ligeramente delirantes, de yakuzas, periodistas y relaciones amorosas y es completamente desconocido en Occidente. La parte de Sojurov estuvo dedicada a exhibir algunos de sus videos. La retrospectiva temática se llamó "La máquina cruel", dedicada a películas que perturban, una de las características más misteriosas y menos estudiadas del cine. Veintiséis largos y seis cortos, desde *Peeping Tom* de Michael Powell hasta *Funny Games* de Michael Haneke. La sección histórica correspondió al "Cine de explotación italiano": diez películas de Argento, Fulci, Freda.

Finalmente (o casi), la sección vanguardista, "Exploding Cinema", que con la colaboración de los excelentes museos de la ciudad ofreció instalaciones de video, debates sobre el futuro de la tecnología digital y obras que relacionan el cine con las otras artes. Como postre y acaso para mostrar que ningún aspecto de la cultura quedó desatendido, en el Rex, el último cine porno de Rotterdam, el festival programó un espectáculo denominado "Un día y una noche en el Rex" en el que desfilaron en continuado películas y actos en vivo de sexo explícito.

Además, una sección llamada "Critics' Choice", donde once críticos locales eligieron y presentaron una película cada uno, que incluyeron a Chris Marker y Sharunas Bartas. Y otra dedicada a la producción holandesa del año: 24 películas.

Y ahora sí, concluyendo, la sección del Hubert Bals Fund, un fondo que lleva el nombre del fundador del festival y que está destinado a ayudar a producir películas en los países del tercer mundo. Este año hubo 13, entre ellas tres realizadas por argentinos: *Pizza, birra, faso*; *Fuera*, de Martín Schvartzapel, y el mediometraje *El día que me quieras* de Leandro Katz. Espero que el lector haya sobrevivido a la descripción de este menú pantagruélico.

El fondo Hubert Bals es apenas una pieza de un mecanismo global. Lo que caracteriza a Rotterdam es una estrategia, en la que cada parte juega un papel. El festival se propone no solo tener éxito y crecer, como todos los demás festivales, sino

intervenir, además de en la exhibición, en la producción y la distribución. A eso contribuyen otras iniciativas como el Cinemart, un mercado de cinco días que se realiza durante el festival, en el que este selecciona cincuenta proyectos de cineastas de todo el mundo e invita a los realizadores para que los discutan con productores a fin de encontrar financiación. El libro de cien páginas en el que se exponen los proyectos y sirve de introducción a estas conversaciones es una alucinante y variada excursión por el cine de los próximos años. Al mismo tiempo, algunas películas, entre ellas las que ganan los Tiger Awards, son adquiridas por el festival para su distribución, lo que asegura su estreno comercial.

Estos mecanismos se van haciendo cada día más ambiciosos y el festival crece en direcciones insospechadas. En ese sentido, la situación de su director, el inglés Simon Field (ver entrevista), es curiosa. Hace solo dos años que se hizo cargo de la conducción, y durante su breve gestión los logros del festival se han acrecentado en cifras y concreciones. En particular, la selección de este año de los Tiger Awards fue de una calidad inusitada, lo que termina de demostrar que Rotterdam es un lugar, no solo de cantidad, sino de excelencia. El festival se lleva a otras ciudades holandesas. El último día, las salas se utilizan para una novedosa forma de ir al cine. El *Volkskrant*, un matutino que figura entre los auspiciantes del festival, coloca en sus ediciones de dos meses antes un cupón para venta anticipada. Los lectores compran cinco entradas a ciegas para el día de clausura del festival. Cuando, desde todas partes de Holanda, llegan a Rotterdam ese domingo a la mañana, reciben una ruta con los cines a los que tienen que acudir sucesivamente y en los que se dan las películas premiadas y las más exitosas. Todas las entradas están agotadas.

Hoy, Field se encuentra al frente de una empresa cuyas posibilidades son impredecibles. No puede crecer más hacia adentro: las salas están llenas, los hoteles no dan abasto con los 1500 invitados que concurren, no se pueden programar más películas. Es el evento cultural más importante de Holanda. Y aunque el festival todavía no tiene el nombre que se merece en el gran público del exterior, el rumor ya ha trascendido lo suficiente como para que se hable mucho de Rotterdam en los círculos cinematográficos. Rotterdam ha construido una casa para el cine, un lugar donde los directores, críticos y cinéfilos sienten una comodidad muy especial. Más aun, el festival ha educado una audiencia que hoy se anima con películas alejadas de lo que se exhibe mayoritariamente. Y esa audiencia influye en que la cartelera holandesa sea más variada y más interesante que la de otros países durante el resto del año. Todo esto invita a preguntarse si, inadvertidamente, Rotterdam no ha superado los límites de un festival para convertirse en otra cosa, aun más interesante: un concepto, una manera de pensar el mundo cinematográfico con las prioridades puestas en un cambio sustancial de lo que es la situación imperante. Basta haber participado una vez del festival para darse cuenta de que hay una comunidad internacional de cineastas y espectadores que tiene otras necesidades y también la posibilidad de empezar a satisfacerlas. Y que el modelo único de exhibición actual puede modificarse en beneficio de otro que no mantenga el cine en los mismos caminos repetidos, que cree otra internacionalidad más rica, más variada y más contemporánea que la de la publicidad a escala planetaria. Acaso no sea posible multiplicar los eventos como Rotterdam. Pero las ideas que lo alimentan son exportables y todos los que participamos de algún modo en el cine somos beneficiarios potenciales de ellas. ■

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

CARRERA de DIRECCION de CINE y TELEVISION
- Título Oficial -

Abierta la inscripción al ciclo 1998

Formación profesional en las áreas de:
Dirección-Guión-Producción-Iluminación-Cámara-Montaje-Sonido

·Docentes de reconocida trayectoria en Cine y TV.

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

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

CENTRO DE INVESTIGACION CINEMATOGRAFICA
Instituto Incorporado a la Enseñanza Oficial A-1178

Informes e inscripción 16 a 21 hs.
B. Matienzo 2571 (alt. Cabildo 300)
553-5120 / 553-2775

Diario de Rotterdam

por Quintín y Flavia de la Fuente

Miércoles 28 de enero
Llegada a Schiphol en KLM desde Barcelona. Traslado a Rotterdam en vehículo provisto por el festival. El cuarto pasajero no abre la boca durante todo el viaje. Es un tipo alto, flaco, de unos treinta años y de procedencia desconocida. Al llegar a Rotterdam, alojamiento en el Hilton donde también están las oficinas del festival. Vamos a buscar nuestras credenciales. Saludamos a conocidos, etc. Nos volvemos a cruzar con el tipo delgado del coche. Esta vez se presenta y se digna a hablarnos. Es el checo Pavel Marek, director de *Dead Beetle*, una de las películas en competencia. Justifica su hosquedad anterior diciendo que tiene mucha fiebre. Nos queda la sospecha de que en el lapso entre uno y otro encuentro averiguó que Quintín era jurado de alguna clase. ¿Paranoia?
Nos recibe Melanie, coordinadora del jurado de FIPRESCI. Flavia sufre un descenso brusco de la autoestima. La mina, además de parecer una modelo, mide más de un metro ochenta. Breve siesta y encuentro con el resto del jurado para asistir a la noche inaugural. En realidad, solo hay otros dos miembros. El presidente, Chidananda Dasgupta, un caballero de la India de 76 años, cineasta y crítico que fundó la cinemateca de su país con Satyajit Ray y conoció no solo a Renoir y Pudovkin sino también al Mahatma Gandhi. Chitu (para los amigos) camina despacio y habla ídem, en el pulido e idiosincrásico inglés indio. La otra jurado presente es Nina Tsyrkun, una rusa a la que Q. presentaba a los demás como Nina, de la Unión Soviética, en un lapsus repetido por el parecido de la mujer con las espías de la KGB de las películas. En realidad, resultó una persona agradable y refinada, el tipo de mujer intelectual seria, tímida y sólida que sorprende cuando caracteriza una película. Nos vamos al cóctel previo a la película inicial. Tras caminar dos cuadras (en veinte minutos, al paso de Chitu) desembocamos en la plaza Schouwburg donde está el Teatro Schouwburg, donde se realizan las fiestas y las conferencias, y el Pathé Schouwburg, un complejo hipermoderno de siete salas que parece un gigantesco cubo de cemento, pero que con el teatro le da a la Schouwburgplein un aspecto futurista a la luz de unas lámparas monstruosas que parecen grúas y que cambian de ángulo a cada rato mientras el suelo ofrece distintas texturas de metal, madera y otra superficie inidentificada. Este ejemplo de arquitectura moderna tiene un año y es el orgullo de los que dicen que Rotterdam, a diferencia del tradicionalismo de Amsterdam, está orientada hacia el futuro. Los de Amsterdam, en cambio, sostienen que Rotterdam es la ciudad más fea del mundo. No pudimos tomar partido.
Función inaugural, que gracias a la tecnología de los multiplex se exhibe en cuatro de las salas simultáneamente. Brevísimo discurso de Simon Field, director del festival. No podemos decir que extrañamos a los locutores, los funcionarios oficiales ni el número vivo de Soledad que nos atormentaran en Mar del Plata. Además, no vimos una sola corbata ni moño en doce días. Tampoco es Cannes. La película se llama *Felice... Felice...* y es del holandés Peter Delpeut. Durante la tarde, habíamos visto muchos japoneses en el lobby del hotel. Entre ellos, el actor que hace de malo en *Escrito en el cuerpo* de Greenaway. Antes de empezar el film, una fila de japoneses saludó desde el escenario. Eran los mismos. *Felice... Felice...* es una historia que transcurre a fines de siglo (pasado) en la que un fotógrafo occidental se casa con una japonesa, la abandona y vuelve a buscarla recorriendo típicos lugares del país. El detalle es que este film, hablado en japonés, se rodó íntegramente en estudios en Holanda. Un melo japonés de hace 100 años reconstruido en la Holanda contemporánea. Si el festival quería indicarles a los visitantes que la programación de Rotterdam es sofisticada, insólita y moderna, lo logró ampliamente. Además, la película es buena y su cruce intercultural no resulta nada forzado.
Huimos de la fiesta posterior (una manera de decir, ya que seguíamos con Chitu), y nos tomamos los tragos de iniciación en el hotel. Un rato antes, nuestro viejo amigo van Bueren se apareció con un sobre con la paga para Q. por su artículo en el *Volkskrant*, una bienvenida como pocas aunque el artículo terminó trayendo consecuencias indeseables (ver "Argentinos en Rotterdam").

Jueves 29
Nos despertamos temprano y prendemos la tele para ver la temperatura. Al hacer zapping, nos topamos a la altura del canal 10, más o menos, entre Eurosport y CNN, con lo que suponemos que es una película porno. Decimos bien, aunque parezca raro que la naturaleza de un film de sexo explícito no quede rápidamente en evidencia. Lo que se veía era el primer plano de un gigantesco pene y una lengua de mujer. Al volver del zapping hacia atrás, el plano era el mismo, y diez minutos más tarde también. Es más, diez días más tarde seguía ahí. Alguien aventuró la teoría de que era un film producido por una liga de moralidad para convencer a los niños de que el sexo era una cosa muy aburrida.
Primera película de los Tiger Awards, sobre los que el jurado de FIPRESCI debía elegir a los ganadores, lo mismo que el jurado oficial. *Die Siebtelbauern* (*Los granjeros a un séptimo*) del austríaco Stefan Ruzowitzky es un film ambientado en un pueblo en la década del 30, en el que un granjero les deja su propiedad a sus sirvientes para

escándalo de la sociedad, tardíamente feudal, de la comarca. La película se inscribe en la tendencia del mejor cine alemán y austríaco de rechazar la idea de *Heimat*, supuesto refugio de los valores de la espiritualidad y de la raza. Es una comedia con acentos eróticos y políticos en la que el cacique del pueblo se enfrenta con una comunidad semianarquista. Hacia el final, todo se desbarranca un poco, porque el film entra en una variante de novela de aventuras, con historias de filiación, crímenes y una resolución muy convencional. No era mala y fue, de las películas en competencia, la más votada por el público (terminó novena).

Tras un breve refrigerio en alguno de los cafés del cine (nada bueno puede esperarse de la comida de un multiplex), nos sumergimos en la segunda película, la vietnamita *El largo viaje* de Le Hoang. Fue el único film francamente primitivo de la sección, la típica película que parece incluida por razones geográficas. Trata sobre un soldado que lleva los restos de su amigo muerto a su aldea natal. Es una road movie convencional, con un poco de realismo socialista y otro de comedia romántica, y su aspecto más destacado es una detallada exposición de los medios de transporte vietnamitas. Frente a alguien que se quejaba de la película, Peter van Bueren le respondió: "¿Estuviste en Vietnam últimamente?" Tenemos la sospecha de que van Bueren, normalmente un tipo ácido y malhumorado, despliega en Rotterdam su costado de hada madrina. Es hospitalario con todo el mundo, las películas le parecen buenas y se siente uno de los copropietarios del festival. "It's my festival", repetía por las noches entre vodka y vodka en el café del Hotel Central, donde se podían tomar los últimos tragos.

Hablando del Hotel Central, esa noche nos tocaba cenar con el jurado y las autoridades del festival. Formaban parte del grupo tres jóvenes críticos (los *trainees*), invitados por el festival a hacer una especie de pasantía que les permitiera conocer el mundo de los festivales internacionales. Eran los tipos que más trabajaban en Rotterdam: veían cuatro películas por día, escribían para el periódico diario del festival, para la página en Internet y para sus propios medios. Dormían tres horas por día pero no perdían la sonrisa. En un mail a Klaus Eder de FIPRESCI, el secretario de prensa del festival, Paul Verstraeten, le decía: "No te preocupes por la nueva generación de críticos: son trabajadores, curiosos y muy bien formados". Pia Lundberg de Estocolmo, Dennis Lim de Nueva York y Pedro Butcher de Río de Janeiro justificaron esta afirmación. Por lo que hay que temer es por los críticos de la generación vieja.

Todo muy bien en el lugar de la cena salvo la cena y el lugar. En un sitio atestado, sin aire y caluroso, se sirvió un menú preparado con la ayuda de una cineasta holandesa con raíces españolas. Los platos tenían nombres raros como "Paella a la Che Guevara" y eran imposibles mezclas de elementos heterogéneos. Los holandeses, ante la falta de una tradición culinaria propia, han sido víctimas de una modalidad local de la *nouvelle cuisine*. Esto es, del derecho de mezclar todo con todo para que no tenga gusto a nada. Nos consolamos diciendo que no habíamos ido a Rotterdam a comer. Tanto es así que no logramos usar los vales de comida y preferimos un par de excursiones a restaurantes mejores o a la precaria sandwichería de la vuelta, que al menos servía productos honestos y la mejor especialidad holandesa: una sopa de arvejas con salchicha que Q. pronunciaba como "jectesup" y milagrosamente lograba que se la sirvieran.

Viernes 30

Llegada de nuevos jurados. Hans Kroon es un holandés de 50 años que parece quince menos a pesar de la pelada y el aire melancólico. Hans escribe para un matutino holandés pero prefiere trabajar menos para dedicarse a su familia. Tiene dos hijos pequeños. Como crítico es más bien indescifrable: ama con pasión películas que no parecen merecerlo. Como secretario del jurado y anfitrión es excelente. Se empeñó en que Q. pronunciara correctamente el holandés y Q. no lo logró, pero se pasó toda la semana haciendo extraños sonidos guturales del tipo "jjjjjrrrr". Hacia el final aprendió a decir: "Deme dos pasajes a Brujas" pero cuando llegó a la ventanilla de la estación de tren arrugó y lo dijo en inglés. El quinto jurado resultó el bostoniano Gerald Peary, Jerry para los amigos, una mezcla de Woody Allen y Jerry Lewis pero con las manos de Larry Bird. Maestro del humor judío, Jerry (que tiene 53 y parece diez menos) se fue la primera noche al "Sex on the Rex", el espectáculo porno del festival. Al otro día concluyó: "Lo mismo de siempre. El sexo promete ser siempre mejor de lo que es". Profesor universitario, basquetbolista aficionado, quejoso, solterón empedernido, Jerry, poseedor además de una inteligencia notable, resultó un tipo entrañable, nuestro mejor amigo del festival.

Nos apuramos para llegar a punto a ver *Hana-bi* de Takeshi Kitano, la ganadora del Festival de Venecia. Traición: estaba subtitulada en holandés. Nos tuvimos que conformar con ver a Kitano en el ascensor del hotel, con su aire de superestrella. Salimos de la sala y nos metemos en la de una película checa, *Knoflíkari*. La sala está repleta. Comentamos con Chitu: "Esto solo pasa en Rotterdam. Tanta gente para ver una película checa". Se apagan las luces y empieza *Year of the Horse* de Jim Jarmusch, un documental sobre un concierto de Neil Young. Salimos, vamos al cine correcto y está casi tan lleno como el otro. Petr Zelenka, un tipo muy flaco, muy alto y muy serio, de anteojos y colita, se para en el escenario y presenta una de las mejores películas de los premios Tigre. Seis episodios sobre la vida en Praga, de lo lúgubre a lo desopilante, con personajes e historias que se entrecruzan. Un humor sofisticado, una visión contemporánea del cruce de culturas del mundo. Zelenka tiene una idea por minuto, y una amable pero no demagógica mirada sobre sus personajes. Si a nosotros nos pareció una película particularmente internacional, Nina diría más tarde que estaba fuertemente asentada en el humor social checo. Es cierto que uno puede encontrar restos (y citas) de Milos Forman, el humor sexual de Kundera. Pero hay una modernidad en la visión del film que lo aleja de todo folklorismo centroeuropeo y, por el contrario, lo hace una de las películas más conscientes de su propia universalidad que hayamos visto. Además tiene una banda de sonido espectacular que justifica los elogios al rock checo de nuestro amigo, el crítico de música Norberto Cambiasso.

A la noche vamos a otra función de los Tiger Awards. Frente a nosotros se para Miriam Kruishoop, una chica holandesa, morena, muy linda, muy moderna, con zapatillas y arito en la nariz que presenta *Vive elle*. En otro caso de travestismo lingüístico, la película esta vez está hablada en francés y

Entrevista a Simon Field

La cultura del desafío

Cincuenta y dos años, inglés, un tipo afable y carismático, Simon Field dirige el festival de Rotterdam desde hace dos temporadas. Antes, enseñó en escuelas de arte, programó el cine del Instituto de Arte Contemporáneo en Londres y dirigió una pequeña compañía distribuidora.

¿Cómo ve el panorama del cine actual?
Es una pregunta muy difícil de contestar por dos razones. Una tiene que ver con el motivo por el que acepté este trabajo. Estuve siete años en un cine y me gustaba lo que hacía, pero no tenía una visión de conjunto, que es lo que se puede lograr desde aquí, refrescar las ideas. Creo que necesito un año más para tener las cosas claras. Pero la verdadera razón es que es una pregunta imposible. En el fondo, lo que trato de reflejar en el festival es una posición instintiva. Hay una serie de direcciones en las que el cine está evolucionando. Si hubiera que trazar un panorama global habría que hablar de la dominación del cine americano, bla, bla, bla, pero es sabido y no es muy interesante. Una cosa clara que está pasando es la conexión entre el cine y las artes visuales, a través de las computadoras, los CD roms, Internet.

A pesar del desarrollo audiovisual, todavía parece que podemos distinguir la cultura del cine de la de las imágenes en general. ¿Cómo se puede pensar en las dos al mismo tiempo?
Es el problema moderno. Pensar dos cosas a la vez. Es difícil decir dónde empieza y dónde termina cada cosa. Dónde va el film de Chris Marker, *Level 5*, o las películas de Alain Cavalier que dimos el año pasado, o *Selfportrait* de Chantal Ackerman, hecho para televisión pero que es cine.

¿Pero no existieron siempre estas actividades limítrofes entre el cine y otras artes, las vanguardias?
Sí, pero representaban solo un pequeño segmento. Lo que pasa ahora se puede comparar con la situación de los años 20 en la que Leger o Cocteau experimentaban con el cine. Hoy hay más soporte en las artes visuales para el cine. La mayoría de las películas de este festival están hechas para el cine. En el festival que a mí me gustaría dirigir, uno debería pensar en estos magos que hacen cosas en el límite. No pude ir a la sección de "Exploding Cinema" este año, pero me parece que hay mucha gente que está empezando a pensar los conceptos para esto, aunque la teoría corre detrás de la práctica.

En la selección de los Tigres se ve una tendencia a una narrativa poco rígida...
Hay un poco de gusto personal, pero tiene que ver con los principios del programa. Desde que empezó, Rotterdam no está orientado a una narrativa comercial, sino hacia gente que empuja la narrativa hacia otras direcciones. El festival debe orientarse a los jóvenes directores que presionan los límites del cine.

La audiencia del festival parece responder cuando se le presentan films no del todo convencionales.
Es difícil hacer películas no convencionales pero es más difícil exhibirlas. En Inglaterra, por ejemplo, los críticos son increíblemente conservadores. Dicen que como el público no se interesa por esos films, no hay por qué escribir sobre ellos. Pero aquí la audiencia es muy abierta. Tiene que ver con el carácter holandés, pero también con el carácter del festival, que está basado en el desafío, y la gente se compromete con el festival y está orgullosa de ello. El año pasado presentamos una retrospectiva de Oleg Kovalov, que no es un cineasta fácil. Este año fuimos más lejos, con los films de Ernie Gehr, que son totalmente no narrativos. Gehr es un cineasta estructural, un poeta visual. Tuvimos salas llenas de 100 personas que no se iban. La gente quiere aventurarse. No hay otro festival con el rango de este. Es como Toronto, en el sentido de qué uno se siente feliz de participar. Es un evento y es afortunado y privilegiado estar adentro.

Parece grandioso que grandes audiencias vean films experimentales. Pero ¿no es un sueño, no es algo un poco artificial en cierto sentido?
Creo que tenemos que aceptarlo como un hecho de la vida. Mi experiencia es que la gente va a los festivales y ve una serie de películas que no vería durante el resto del año. Vienen a un evento, a una celebración del cine tal vez. Hay una gran expectativa por ver las películas de Sojurov, pero hay que ver qué pasaría si se estrenaran en un cine normal. Creo que esto pasa en todas partes.

Es como si la personalidad de la gente se dividiera en dos, una personalidad para los eventos y otra para el estado normal.
Esto es parte de la cultura de los eventos, pero también de una cultura del marketing. Yo lo descubrí en Inglaterra. Me parece que si uno hace un programa especial, si uno tiene un paquete, es más fácil de vender que un film individual. El festival, por ejemplo, es muy fácilmente vendible. Se pueden hacer promociones, diferentes tipos de publicidad. Se puede vender a los medios, les gusta la idea de algo grande que es una especie de evento autogenerado. Esto empezó hace unos diez años en Rotterdam. El director tenía ese instinto para vender y tenemos buena gente de marketing. Tenemos un perfil vendible.

¿Qué cambios piensa hacer en el futuro?
No intento hacer grandes cambios. Ahora tengo una idea más clara que cuando llegué el año pasado. Lo único que hicimos fue cambiar algunas proporciones entre las cosas. Ahora tenemos un problema. Tenemos que atender al tamaño de la audiencia. Obviamente, no podemos pedir menos audiencia. Pero antes la gente podía entrar con más facilidad a las salas. Hoy es muy difícil ver, por ejemplo, *Hana-bi*.. No sé bien qué vamos a hacer. Me gustaría volver de algún modo a la situación en que todo el mundo vea las películas que uno quiere ver.

¿Cómo se puede hacer para salir de Rotterdam?
Necesitamos un poco de marketing hacia afuera. Este año invitamos a varios críticos extranjeros. Queremos ampliar nuestra selección, conseguir más películas. Hoy la gente sabe sobre Rotterdam, sabe que hay una atmósfera especial, una cierta calidad. Pero no sabemos dónde poner a los huéspedes. Vamos a tener que construir una Villa Olímpica o algo así... Pero queremos ampliar más el conocimiento sobre el festival, que tal vez la gente prefiera venir a Rotterdam y no a Berlín.

¿No cree que se puede expandir el festival, en el sentido de que es un concepto, otra forma de hacer las cosas, que está pasando algo nuevo y que puede influir en el cine de otras maneras?
Hoy el director del museo Boymans me decía lo mismo. Que estamos generando algo nuevo. Es posible... Estamos pensando en un proyecto en Nueva York. Nos gustaría imponer el nombre de Rotterdam donde podamos. Pero no tenemos tanto personal ni tanta energía. Es una cuestión de prioridades. Obviamente, queremos ampliar el perfil. ■

rodada en París (en ocho días). Es una historia de mujeres o, mejor dicho, la historia de una mujer que quiere copiar la seducción de otras. Un film que haría las delicias de Santiago García, aunque no hizo las nuestras, especialmente de F. Quintín, en cambio, salió con un sentimiento ambiguo, motivado por una larga escena en una bañera con momentos de lesbianismo y otros de asesinato. Pero la gente sensata, como algunos miembros del jurado, salieron furiosos. F. insiste en que es un ejemplo de pretenciosidad posmoderna. Pero lo mejor vendría después de la película, en la sesión de preguntas y respuestas con el público en las que el público preguntaba poco pero era sustituido por Simon Field. Interrogada acerca de por qué filmaba en francés, Kruishoop contestó muy suelta de cuerpo: "Porque el holandés es horrible para el cine. Ahora voy a filmar en italiano. Y después en japonés". A Q. le resultó una declaración simpática. A F., una frivolidad más. Simon Field estaba un poco incómodo. Después de todo, él no era local y aunque los holandeses afirman no ser nacionalistas, en el auditorio debía haber mucha gente enojada aunque no lo manifestara. De todos modos, es interesante imaginarse la cara de Mahárbiz en una circunstancia semejante.

Sábado 31

Un día atareado. Tempranito vemos *Marie Baie des Anges*, esta vez una película francesa genuina dirigida por Manuel Pradal. Una grata sorpresa. Historia de adolescentes marginales en la Costa Azul en un tiempo indefinido, que es el presente pero arrastra semejanzas con un pasado invariable. Pradal sacó sus actores de las cárceles buscando una autenticidad que hay que decir que logró. La película oscila entre el lirismo y la crueldad y es uno de esos films en los que la cámara capta algo que ninguna otra forma artística puede reproducir. Algunos encontraron filiaciones con Carax y cierto cine exhibicionista de los jóvenes franceses. Pero Pradal sostiene, y nuevamente hay que darle la razón, que las raíces de *Marie* están en *Un verano con Mónica*. Hay cierto estado que podría llamarse adolescencia que es el verdadero protagonista de la película. Ciertamente un film potente.

Por contraste, *Kitchen Party*, una película canadiense de Gary Burns, resultó la menos interesante de la selección. Una historia caricaturesca, exagerada, de padres burgueses e hijos con tendencias destructivas.

A la tarde el festival nos ofreció un breve city tour que nos llevó en camioneta a dar un paseo de una hora por Rotterdam. Como colado venía Jon Jost, un director americano que vive en distintas partes de Europa y que forma parte del grupo de los "artistas". Una de sus películas se llama *Todos los Vermeers de Nueva York*, y se parece un poco a los films de Egoyan. Es curioso, porque Jost dice que las películas de Egoyan no tienen emoción y él es un tipo gélido. Pero hablando de Vermeers, son una especie de religión para los americanos. Se toman trenes para ver los de La Haya, Amberes o donde sea. Vermeer es el Papa de los intelectuales americanos, al que todo el mundo va a ver en procesión. El tour es rápido y gris. Una vez visitamos Rotterdam durante unas horas y nos pareció una ciudad interesante. Nos impresionaron las casas cúbicas, los puentes ultramodernos, el edificio lápiz y los rascacielos de vidrio bajos. Esta vez nos pareció un tour por La Matanza. Conclusión: todavía no se inventó el instrumento que mide la belleza de las ciudades. Tal vez sea el mismo que mide el buen humor.

Nos bajamos corriendo del tour para ver *Sonic Acts*, una película para televisión de nuestro amigo Frank Scheffer. Al otro día, veríamos una producción en 35 mm del mismo director, *De weg* (*El camino*). Scheffer es un especialista en películas sobre músicos y artistas en general. Es un tipo profundo, que en cada trabajo muestra el respeto por el material. Acá ocurrió algo curioso. Scheffer no estaba demasiado conforme con *Sonic Acts*, que expone las características de la música electrónica a través de algunos de sus cultores, porque la televisión lo había obligado a usar una voz en off explicativa. En cambio, *El camino*, sobre una composición del holandés Louis Andriessen, es casi una pieza de ficción, en la que la belleza de la pianista Mukaiyama Tomoko se convierte en el centro de atención de la cámara. Scheffer lo ve como un despegue de su obra anterior hacia nuevos territorios. Pero ocurre algo curioso: ni Andriessen ni su música parecen demasiado interesantes. Y sí, por el contrario, casos graves de inflación cultural. El resultado es atractivo visualmente pero no pasa de ahí.

De allí nos fuimos a ver otro documental sobre música, *La orquesta subterránea*, de Heddy Honigmann, una holandesa nacida en Perú de la que ya habíamos visto un film: *O amor natural*. Fue una buena lección, ya que el film anterior no nos había gustado nada (y por suerte no nos acordábamos de que era de ella) y, en cambio, este nos pareció muy bueno. Trata sobre los músicos exiliados que viven en París y se las rebuscan como pueden para vivir de su arte, desde el subte a la sala de conciertos. Hay músicos extraordinarios e historias de vida apasionantes. Toda la injusticia y la violencia del mundo pasa por esta gente, obligada a huir de su país por hambrunas y dictaduras. Sobre el final aparece el pianista argentino Miguel Angel Estrella y se produce un hecho extraño: la película se cae. La solemnidad de Estrella rompe con el tono del film, como si obligara a la directora a jugar un juego que no quiere, el de transformar la película en un panfleto.

Un rato más tarde, destruidos en el bar del hotel, Jerry nos presenta a Alan Franey, director del Festival de Vancouver, otro evento sofisticado y popular, que al igual que Rotterdam presenta una abundante programación de cine asiático. Nos ponemos a hablar de cine con la cautela que nos caracteriza y le decimos que no tenemos una gran opinión del cine canadiense, especialmente de lo que viene de Montreal y más especialmente de Denys Arcand. A Alan le brillan los ojos y dice "Yo también odio a Arcand" y agrega: "Pero ustedes también tienen un cineasta que no me gusta nada: ese Eliseo Subiela". Por poco nos abrazamos. Alan, una persona serena y brillante (que parece veinte años menos de los que tiene), es uno de los tipos con los que más vale la pena hablar de cine de los que conocimos últimamente. Otro fanático de la pintura flamenca, lo reencontramos después del festival en Brujas. Pensaba dormir tres días en Brujas. F. le preguntó si en sus planes estaba suicidarse (esa ciudad es un museo que a la noche mete miedo por lo desolada). Pero Alan se relamía pensando en los Vermeer que iba a ver en los próximos días. Charlando con él descubrimos una cosa curiosa. Q.

Carlos Marcovich

Argentinos en Rotterdam

por Quintín

No fuimos los únicos argentinos en participar del 27° Festival de Rotterdam. Hubo ocho películas realizadas por compatriotas y algunos estuvieron presentes.

Tres viven en el exterior. Uno se llama Carlos Marcovich, vive en México desde los trece años y fue el único latinoamericano en competir para los Tiger Awards con *¿Quién diablos es Juliette?*, que ya se exhibió en el Festival de Mar del Plata. Marcovich es un típico exponente de la viveza regional. Con muy poca plata, hizo un documental sobre una cubana de 19 años, una jinetera de personalidad explosiva, criada en uno de los barrios más marginales de La Habana. La juntó con una modelo mexicana, exhibió las contradicciones del personaje, de su familia, de su país, de su generación y terminó revelando las suyas propias. Marcovich tiene la honestidad de mostrarse deshonesto, lo que se parece un poco al cinismo, pero no llega. La película tiene una protagonista fascinante, escenas de frescura y verdad, pero es un poco larga y también tiene cierta tendencia al sensacionalismo, que incluye un reencuentro (provocado por el film) entre Juliette y su padre, que vive en New Jersey. Marcovich es un tipo simpático que trabaja como director de fotografía y ve la película un poco como un chico que se robó un caramelo. Nos contó que a Juliette, como se ve en la película, le ofrecieron hacer una carrera como modelo, pero también un papel de actriz. Los rechazó, porque prefería quedarse en La Habana y terminar sus estudios. Al final, le dijo a Marcovich: "Tú querías ser el que me fabricara una carrera de actriz, pero yo he fabricado tu carrera como director". Un buen final después del final.

También estuvo en Rotterdam Leandro Katz, que vive en Nueva York desde hace más de veinte años y al que conocí en Buenos Aires y entrevisté con Rodrigo Tarruella. Los dos quedamos fascinados con su único largo, *Mirror on the Moon*. Pero Katz no consigue plata para otro y sigue enseñando en la universidad, pintando, escribiendo poemas y practicando de adolescente tardío. En su mediometraje *El día que me quieras*, a partir de una famosa foto del cadáver del Che, Katz sale a buscar a su autor, un fotógrafo boliviano, y a recorrer los lugares de su muerte con un texto en off de Borges, un fanatismo que Katz no deja de practicar. Debe ser el film más digno que se hizo en el año del desentierro de Guevara. Un tipo fino.

No sé si Ciro Cappellari fue a Rotterdam a presentar *Sin querer*, su segundo largo después de *Hijo del río*, su promisoria ópera prima. No lo vimos ni tampoco al film, pero nos hubiera gustado. Cappellari sigue viviendo en Alemania.

Pasando a los residentes en el país, se exhibió *Martín (Hache)* de Adolfo Aristarain, que tuvo buena recepción entre el público. Ocupó el puesto 30 en la votación de la audiencia, con un puntaje de 4,04 sobre 5. *¿Quién diablos es Juliette?* salió 41 y el resto no figuró entre las 100 primeras, aunque *El sabor de la cereza* de Kiarostami ocupó el puesto 96, así que tampoco es grave. Este premio lo ganó de atropellada una película holandesa, *La novia polaca*, que no figuraba hasta la última proyección. No hay que descartar algún arreglo.

El único cortometraje fue *Vete de mí (Una de pasiones)* de Alberto Ponce, sobre un bolero de los hermanos Expósito y Bola de Nieve. Es una película que no me gusta nada, pero ya escribí sobre ella. Tampoco me encontré con Ponce, aunque sí lo vi en un festival anterior (Gramado, creo). Alguien nos presentó y el gordo me dio la mano y dijo algo así como: "No es precisamente un placer".

Con esta introducción pasamos a las tres restantes, que me resultaron motivo de conflictos varios. Todo empezó antes de salir de Buenos Aires, cuando nuestro amigo Peter van Bueren, a quien los lectores conocen de crónicas de festivales anteriores, me pidió un artículo sobre las películas argentinas del festival para su diario, excluyendo las de Marcovich y Katz, pero también la de Aristarain, de la que no me informó que se exhibiera. Su lista incluía *Pizza, birra, faso*, *La cruz*, *Fuera*, *Sin querer* y *Vete de mí*. Van Bueren me pidió que hiciera hincapié en *Pizza*, que me parecía la más interesante entre las que había visto. Me comuniqué con toda la familia de Schvartzapel, con los amigos de Cappellari, pero no pude ver ninguna de las dos. Igual, les dediqué un párrafo a cada uno, a partir de lo que me contaron, y otro, cortés, al film de Agresti. El artículo se publicó en un suplemento especial sobre el festival que se repartía gratis. Había una foto de *Pizza*, pero en el texto solo quedó la parte que hablaba de ese film. El resto voló por razones de espacio. Para qué.

Cuando llegamos, me entero por van Bueren de que Schvartzapel lo llamaba todos los días para explicarle que yo había omitido hablar de él y que era una especie de esbirro del oficialismo estético del cine argentino. Cuando lo vi, no me dijo absolutamente nada. Terminé viendo la película en una de las proyecciones regulares, junto con la de Katz. Después de las preguntas del público a Katz, apareció Schvartzapel, que pronunció un confuso discurso que incluía a los desaparecidos. La película está rodada en 16, con muy poco presupuesto (el fondo Hubert Bals permitió su posproducción), en blanco y negro. Dura casi dos horas y es muy confusa. El fotógrafo, Cobi Migliora, hace algunos buenos planos y los actuaciones son terribles, aunque acaso esto obedezca a la estética underground de la película, que alguien describió como la versión de izquierda de *Mil boomerangs*. Es un film precario, desmañado, molesto. En algún momento aparece Agresti, que dice por teléfono: "Qué tal, querida, te invito a dar una vuelta en pija".

El problema es que después apareció Agresti en persona, y al enojo que ya traía de Buenos Aires, le agregó el de la omisión de su film en el artículo. Tuvimos una conversación no muy cordial. Agresti nos acusa de traidores y de irresponsables y, como se sabe, es un buen amigo y un enemigo temible. Y sigue creyendo que es una buena política elogiar a Julio Mahárbiz. Además de presentar *La cruz*, Agresti estaba terminando de rodar en Holanda *El viento se llevó lo qué*. En algún momento me crucé con dos de los actores: Carlos Roffé y Ulises Dumont. Pero el horno no estaba para bollos.

Pero lo que me sigue irritando es lo que pasó con Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. Ambos estaban invitados a Rotterdam, pero a último momento desistieron de concurrir. Los motivos son confusos pero, al parecer, los irritó que su *Pizza, birra, faso* no entrara en la competencia de los Tiger Awards. Para colmo, no mandaron la copia a tiempo, por lo que debieron cancelarse dos proyecciones, algo inusual en Rotterdam. Solo se dio el último día en una sala secundaria. Es una lástima, porque tenían la oportunidad de exhibir el film ante unos 2000 espectadores (contando las tres proyecciones), medir la reacción de otro público, hacer contactos, aprender. No es fácil lograr que en los distintos puntos cinematográficos del planeta se reconozca al cine argentino. Es una tarea que exige aprovechar las oportunidades y dejar de lado visiones soberbias y domésticas. Me hubiera gustado mucho asistir al momento en el que sus directores presentaban *Pizza, birra, faso* en Rotterdam. ■

Marie Baie des Anges

Postman Blues

Fuera

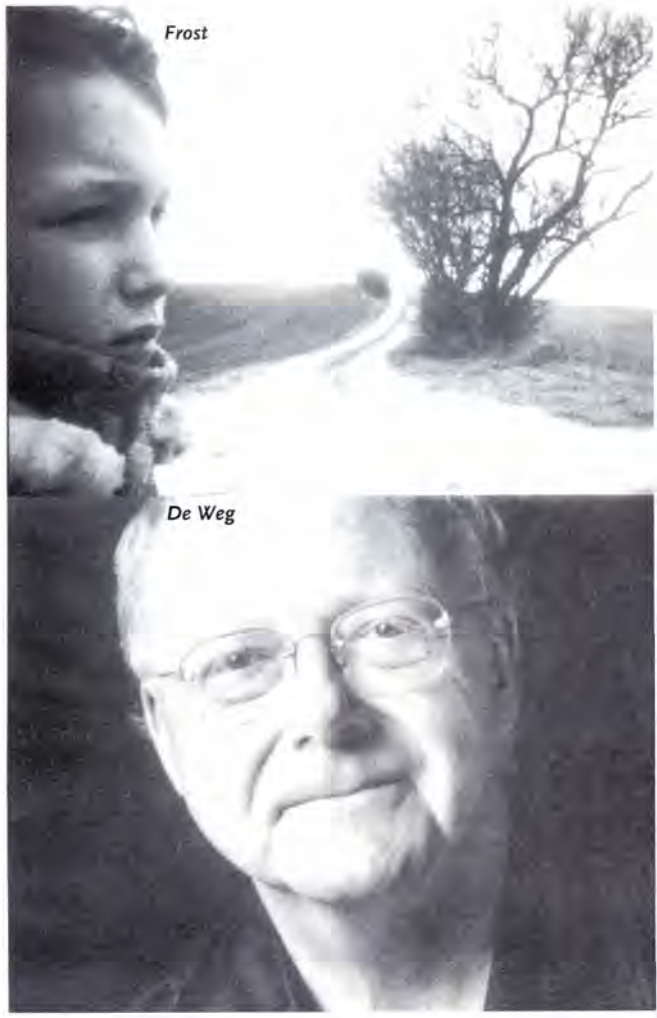
afirmaba que la Argentina era el país donde la relación entre dinero oficial invertido en el cine y buenas películas era más baja. Alan decía que en Canadá era peor, pero que había un problema similar. La gente pensaba que había que hacer películas de raíz canadiense, en lugar de asumir que los canadienses no pueden hacer más que películas canadienses (como los argentinos no pueden hacer más que películas argentinas). El resultado de este folklorismo, en los dos casos, era la imposibilidad de hacer pasar la contemporaneidad por la pantalla (o gente volando).

Domingo 1 de febrero

A la mañana, programa doble. Primero, *Dead Beetle* de nuestro compañero de viaje desde el aeropuerto, el checo afiebrado Pavel Marek. Parece una película de los 60 por varias razones. Jóvenes rebeldes, loquero, historia de amor, falta de comunicación. Nos cuesta acordarnos de esta película pero tenía un tono calmo, agradable de ver.
Nos acordamos mejor de la que sigue, *Giro di lune tra terra e mare* del italiano Giuseppe Gaudino, una historia de pescadores del sur de Italia que ven cómo se les viene encima otra época, a pesar de los esfuerzos del padre por aferrarse a sus costumbres. En el relato están intercaladas imágenes en video que recrean, de una manera un poco burlona, escenas históricas que ocurrieron en ese mismo lugar más de 2000 años atrás y otras un poco más modernas. Estas escenas están narradas por el hijo menor y sirven para puntualizar que de la gloria romana, de gente tan noble como el compositor Pergolesi quedan pocos testimonios. La película recuerda a *La terra trema*, a *Padre padrone* y es un ejercicio de academicismo en el que los pescadores se han convertido en actores de teatro y todo suena vetusto, a tal punto que las intercalaciones parecen responder a la intención del director de modernizar forzadamente su relato porque no confía en él. Es de las películas que ganan premios y se llevó uno de los Tiger Awards.
Excursión fuera del programa oficial para ver aunque sea una película del japonés Rokuro. Nos toca *The Wicked Reporter III*, una historia que le hubiera encantado a nuestro amigo Osvaldito. El protagonista es un cronista de turf, divorciado, mujeriego, borracho y un poco loco pero no menos que sus amigos. Un día descubre a la maestra de su hija en el hipódromo. La mujer es frígida pero la enloquecen los caballos. Nuestro héroe consigue curarla relatándole una carrera mientras le hace el amor. Después, hace una apuesta con su mejor amigo, que también tiene una columna en el diario, y el que pierde debe renunciar al trabajo. Es una película divertida y original, un tipo de cine popular que no está basado en fórmulas ni en el sentimentalismo.
A la noche, por invitación de nuestra amiga Eva Zaoralova, vamos a la recepción de la delegación checa. Eva nos presenta a todo el mundo, en particular a Petr Zelenka, el director de *Knoflíkari*. Resulta un tipo de lo más agradable. Lo felicitamos porque su película nos parece un dechado de civilización, algo que no abunda en el cine actual. Agradece y nos cuenta que además es músico de rock. Confiesa que le gusta Tarantino y se compara con él diciendo que tiene muchas ideas, pero que no es un director visual, que no es un virtuoso de la cámara y que, por lo tanto, necesita producir un guión excelente, lo que se aplica perfectamente a su film y muestra de paso que a Tarantino solo lo entienden como se debe en la República Checa.

Lunes 2

Motel Cactus, película coreana de Park Ki-Yong. Los coreanos están pisando fuerte y son la última sensación del cine asiático. El festival del Pusan es el más fuerte de la región y está relacionado con el de Rotterdam en la producción de foros como el Cinemart. *Motel Cactus* es el debut del director, después de haber pasado por la producción. El fotógrafo es Christopher Doyle, el de Wong Kar-wai y otros éxitos en el cine de festival. Es una película rara, con la que a todos nos ocurre algo un poco inconfesable. Se trata de parejas que concurren a un hotel alojamiento. Pero no podemos determinar si las personas son las mismas o distintas, porque Doyle las filma a través de vidrios, de filtros y de movimientos de cámara raros y con poca luz. El trabajo de Doyle se pretende virtuoso pero es simplemente rebuscado y el interés de la película está escondido detrás de la fotografía. Hay una historia de aburrimiento y desencuentro, de relaciones sexuales mostradas sin ningún interés erótico y de alusiones a la



represión de la sociedad coreana. Es una especie de Antonioni coreano en el intento de probar que la vida puede ser infinitamente aburrida. F. y Jerry salieron protestando y a Q. le pareció interesante.
Vemos *¿Quién diablos es Juliette?*, de la que Q. se ocupa en otra página. Y luego otra de las películas claramente destacadas de la competencia de los tigres: *First Love, Last Rites* del americano Jesse Peretz. Está basada en un cuento homónimo del escritor británico Ian McEwan, donde la acción se traslada a un pueblo a orillas de los pantanos de Louisiana. Una pareja muy joven, él un chico de la ciudad, ella una muchacha rural (aunque la actriz es la hija de Natalie Wood), vive su primer romance, que se desarrolla en una choza. La relación se deteriora por la inexperiencia de los dos, a partir de las intromisiones del padre y el hermanito de ella. El comentario unánime fue que no parecía una película americana. Filmada con rigor y paciencia, no recurre a ninguno de los clichés habituales y es imposible predecir lo que va a pasar, mientras que el tono de la película resulta igualmente inasible. Este ejercicio de minimalismo intenso se ve con un placer máximo.
Salimos cerca de las doce y nos topamos con uno de los grandes incordios holandeses. Es imposible cenar después de las diez de la noche. A partir de esa hora empieza la sección bebida. Uno puede tomarse lo que quiera, pero sin tener a mano ni siquiera un plato de maníes.
Decididamente, el aspecto más incivilizado de la cultura holandesa pasa por lo gastronómico.

Martes 3
Danza del viento de Rajan Khosa es una película india en la que una cantante de música tradicional pierde la voz al morir su madre, quien era además su maestra, y la recupera con ayuda de un gurú, un espíritu o algo parecido. Cuento de hadas para occidentales con misticismo exótico de por medio, está bien contada y no exagera. Cuando salimos pensando esto, nos encontramos con Chitu que nos dijo: "Es un cuento de hadas para occidentales". Nos quedamos tranquilos. A F. le gustó más de lo que corresponde a juicio de Q.
A esta altura, uno ya podía sacar algunas conclusiones sobre el criterio de selección de los Tiger Awards. Películas sin demasiado acento en lo narrativo, sueltas, originales y con muchas más historias de amor que de violencia. Películas personales, cuidadas, que privilegian la atmósfera y son resultado de un trabajo intenso.
Q. es invitado a un encuentro de tercermundistas en el marco del Hubert Bals Fund. Allí se encuentra con directores y productores que debaten sobre cómo canalizar los fondos y cómo crear otros. Los africanos negros están en la peor situación de todos, no tienen ni cines, mientras que en el resto del mundo los multiplex avanzan día a día. Por ejemplo, en México o en Sudáfrica, sus representantes sienten que ha llegado la hora de los grandes negocios. Es un rumor extendido que los cines nacionales están viviendo un pequeño auge después de su anunciada extinción. El aumento de las salas, el abaratamiento de la tecnología, el circuito de festivales y las coproducciones permiten un margen de maniobra creciente. Al cierre de esta edición nos enteramos del triunfo de *Central do Brasil* del brasileño Walter Salles en el Festival de Berlín. La anunciada explosión del cine brasileño (que *El Amante* anuncia desde hace dos años) parece a punto de materializarse.
Primera reunión del jurado de FIPRESCI, con el agregado de los *trainees* que tienen voz pero no voto. Estos eligen a *Juliette* como su película favorita, que no figura en la lista de ninguno de los veteranos. La famosa brecha generacional se pone de manifiesto. Y se acentúa cuando los jóvenes rechazan en masa *Motel Cactus*, que ha emocionado a Chitu y a Hans, aunque no a Jerry y Nina. Los chicos dicen que la película es aburrida y el sexo no es erótico. Jerry adhiere. Solo por iniciar una discusión, Q. dice que justamente el sexo de los personajes no tiene por qué ser bueno para los espectadores, y que esa es una de las virtudes de la película. La brecha parece residir en que para una generación es necesario participar del cine mientras que para la otra el espectador se conforma con acompañar al director en una mirada desde arriba. Tal vez. De todos modos, Jerry coincide con los jóvenes porque es un niño. *First Love, Last Rites* es candidata de todo el mundo, *Knoflíkari* casi (a Hans no le gusta) y *Marie Baie des Anges* no llega a tener consenso.
Cuarto intermedio hasta el jueves.

Miércoles 4
Penúltimo Tigre, *Martha's Garden* de Peter Liechti, suizo de la parte alemana. Policial negro kafkiano, sombrío, agradable y un poco intrascendente que Q. ve con más entusiasmo que sus colegas del jurado y F. sustituye por una levantada tarde.
A la tarde, en el museo Witte de With, conferencia del mítico crítico inglés Peter Wollen dedicada a otro crítico mítico: Serge Daney. El título: "Un alfabeto del cine". Resulta una recorrida por la historia del cine y la cinefilia, narrada con estilo, matizada con anécdotas brillantes y anodina en el contenido. Daba la impresión de que Wollen

Chidananda Dasgupta, alias Chitu

Q. y Alan Franey

Petr Zelenka

nunca tuvo demasiado interés en los escritos de Daney. Los presentes, ubicados en unas gradas tipo *Tribuna caliente*, eran especialistas, directores, críticos, profesores. Nadie preguntó nada.

Brillante video de Sojurov, *Una vida modesta*, en el que el ruso mira a una mujer japonesa durante una hora. Uno de los cineastas más intensos que se conozcan con una cámara que explora el espacio y le da voz al silencio. Como en pocos casos, los primerísimos primeros planos de Sojurov están cinematográficamente justificados.

Para desquitarnos de varias noches de hambruna decidimos acudir, con nuestros amigos americanos, a un restaurante indonesio. A Jerry y a Alan se suman Judith y David. Judith es un curioso personaje, más petisa que F., que se jubiló en *The San Francisco Chronicle*, pero no puede parar de trabajar. Tiene publicado un libro enorme con entrevistas a directores de todo el mundo. El libro es tan grande que ni ella misma se acuerda si Aristarain está o no entre los entrevistados. David D'Arcy, en cambio, trabaja en la revista británica *The Economist*. Confirma una sospecha de Q., que los redactores de esa buena publicación, extremadamente liberal y conservadora, son en su mayoría viejos trotskistas. Un *rijsttafel* caro pero el mejor que comimos, aunque Alan casi se muere al otro día. La discusión en Rotterdam era si estaba enfermo por la comida indonesia o tenía un virus que se pescó en la India. Esta era la hipótesis de Jerry, que también estuvo por ahí, pero con actividades mucho más cautelosas, por no decir pusilánimes.

Jueves 5

Mientras Q. escribe para *trespuntos* sobre *Titanic* (y maldita la gracia que le hace en esas circunstancias), F. concurre a ver *Buud Yam* de Gaston Kaboré, ciudadano de Burkina Faso, un respetadísimo director africano. El film es una secuela de la película africana más popular de todos los tiempos: *Wend Kuuni*. Se trata del viaje que emprende el protagonista para salvar a su hermana víctima de un hechizo. Otra road movie con elementos folklóricos, que vistos desde acá suenan a New Age, pero no seamos etnocéntricos.

A la noche, reunión final del jurado. Tras largas discusiones se impone *First Love* y hay una mención especial para *Knoflíkari*. Pero hay un detalle. Falta una película, *Frost*, del alemán Fred Kelemen, que recién se exhibirá el viernes a la noche y dura más que *Titanic*. Kelemen está en conflicto con su productor y la copia (que no es la definitiva) llega a último momento. Así que el fallo es *ad referendum* de *Frost*.

Viernes 6

Q. se entretiene con una película japonesa de yakuzas, *Postman Blues*, que F. detesta. El director se llama Sabu, es un famoso cantante y el film arranca como una comedia un poco gore y se va poniendo cada vez más negro, hasta llegar a un final tan espantoso que el director se ve en la obligación de recurrir al viejo y lamentable truco de revivir imaginariamente a los muertos. En realidad, nos acabamos de dar cuenta de que esto no pasó el viernes sino el lunes, porque en la presentación del film, a sala llena, un lunes a la mañana, Sabu preguntó si todos los presentes eran peluqueros, porque en su país también el lunes es el día franco para ese oficio. Luego pidió que alguien le sacara una foto con el público atrás para llevar a casa. Pero sí fue el viernes el día en que Q. fue a ver *The Blade*, un clásico de Tsui Hark, el cineasta de Hong Kong. Una película de una enorme imaginación visual, un culto de los cuerpos masculinos y una delirante historia de aventuras en la Edad Media. Es notable que este cine sea popular y, al mismo tiempo, tan poco narrativo en un sentido occidental. F. también fue pero huyó despavorida por las escenas de crueldad.

Y, finalmente, *Frost*, a las diez de la noche, con traducción simultánea y un intervalo para rebobinar. Valió la pena. Una película magistral de un director que continúa los pasos del cine más grave y más riguroso. Casi sin diálogos, con una fotografía que encuentra lugares fantasmagóricos, con actuaciones de sorprendente verdad, es una historia de tres personajes, un matrimonio y su pequeño hijo, agobiados

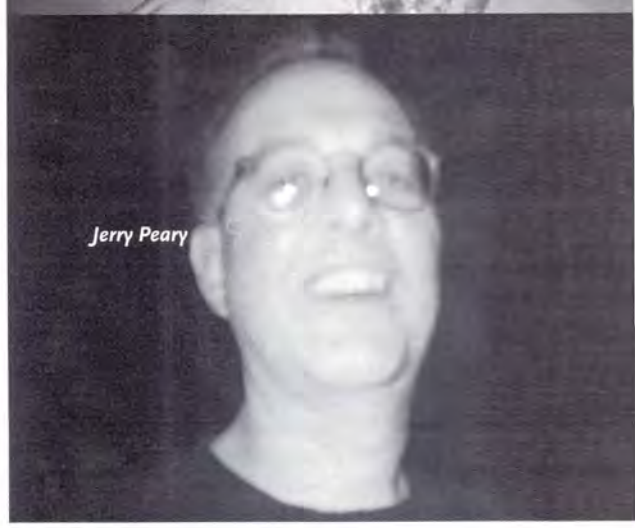
por la pobreza y la violencia interior. La mujer, después de ser golpeada y violada por su marido, huye hacia su pueblo natal en Alemania del Este para encontrarse con los techos de las casas que emergen del hielo en un paisaje de absoluta desolación. En el medio, sufrirá nuevos abusos y el niño presenciará todo. Kelemen pone al espectador como testigo de la mirada del chico y filma todo en planos secuencia de infrecuente virtuosismo. Es una película desgarradora, pero no tiene nada del sensacionalismo que hoy pasa por testimonio, sino el aliento de un gran cineasta.
A la salida, el jurado se reúne nuevamente. A Hans el film no lo convence y tampoco del todo a Chitu, que libra, desde hace muchos años, una batalla contra el tiempo real en el cine. Jerry propone un premio *ex aequo* para *Frost* y *First Love*, con el apoyo de Nina y Q. Se discute si hay que dar una mención especial. Hans protesta. Q. inventa un algoritmo matemático que contemple todos los gustos y no llega a nada. Es difícil votar, ya que en votos individuales gana *First Love* porque está en todas las listas, pero hay una mayoría por el premio *ex aequo*. Encima, la tercera película, *Knoflíkari*, no le gusta a Hans, que quiere darle algún premio a *Motel Cactus*, a la que Nina no le quiere dar nada. Jerry llega con la solución salvadora: hay una mayoría para el premio *ex aequo*, y se deja a la minoría elegir la mención especial como se le ocurra. Chitu y Hans deciden que esta va a ir a *Knoflíkari*, a menos que gane un Tiger Award, en cuyo caso va a parar a *Motel Cactus*. Los complicados reglamentos de la FIPRESCI establecen que una película que recibe una mención especial no puede ganar el premio en otro festival. Por lo que los partidarios de *Knoflíkari* piensan que no es una mala solución, después de todo, cuando se averigua que efectivamente ganó un Tiger Award. De todos modos, este jurado extremadamente honorable, en el que nadie tenía un candidato a priori, está feliz por la misión cumplida y por las películas que le tocó ver.

Sábado 7
Visita al museo Boymans, donde no hay ningún Vermeer pero sí *La torre de Babel* de Brueghel, una exposición de esculturas de Max Ernst y dos Magritte espectaculares entre otras cosas. Una de ellas es que reina una tranquilidad absoluta.
Al mediodía, Q. va a Canal Plus a anunciar los premios de la FIPRESCI para la emisión de la noche. Una hora de preparación y un minuto de emisión, como en todas partes.
A las seis, cena en un restaurante indio en homenaje al presidente Chitu, que elige el menú. La comida es deliciosa y el lugar está lleno de humo y hace un calor espantoso.
De allí a la ceremonia de clausura, en el Café Rotterdam, al otro lado del río. No es nada fea la parte de los puentes a la noche. Un escenario, mesas redondas que imitan una cena. Simon Field anuncia los premios, está nervioso y feliz. Los Tiger Awards van a: *Knoflíkari*, *Die Siebtelbauern* y *Giro di lune tra terra e mare*. El premio del público a *La novia polaca*, el premio de la crítica holandesa (a una película sin distribución) a *Gummo* de Harmony Korine, un tipo con aspecto de delincuente juvenil que es el guionista de *Kids* y el novio de Björk, según los rumores. Hay un premio Netpack a una película asiática que lo gana la otra película coreana del festival, *Green Fish* de Lee Chang-Dong, otro amigo de van Bueren.
Después de los anuncios, se abren unas cortinas y la sala se transforma en una pista de baile en la que parecen sacudirse todos los habitantes de Rotterdam. ■

Peter van Bueren, Q., Pedro Butcher, Melanie, Jerry, Hans Kroon, Dennis Lim, Chitu, Nina Tsyrkun, Flavia y Pia Lundberg

Q. y Simon Field

Peter Wolle


Jerry Peary

Los ganadores

Fred Kelemen: Un cine sin cinismo

¿Cómo empezaste en el cine, qué hiciste antes?
En la escuela secundaria pintaba, tocaba distintos instrumentos, fui asistente de dirección en el teatro, pero me decidí finalmente por el cine. Estudié en la Escuela de Berlín. Allí filmé muchísimos cortos, videos, hasta mi primer largo, *Fate*, en 1994.

¿Por qué elegiste el cine?
Creo que soy una persona muy visual y me atrae mucho el movimiento. Creo que el cine está más cerca de la música que de la literatura: combina lo visual con el movimiento y me permite investigar el tiempo. Creo que es la más metafísica de las artes.

Escuchamos que trabajabas como cámara para otros directores...
Hice cámara para Bela Tarr. La primera vez que nos encontramos, fue durante un taller y nos hicimos amigos. Tenemos la misma forma de ver el cine.

Tu obsesión por el tiempo hace pensar en Tarkovski.
Tarkovski fue uno de los grandes artistas del cine, alguien que abrió muchas puertas. Aun cuando no te guste o no te sientas cerca de él, no se puede eludir a Tarkovski. Es demasiado importante. En mi caso particular, creo que tengo la misma manera de pensar en el tiempo.

No hay demasiadas voces en el cine alemán. ¿Cómo te sentís allí?
Me siento muy incómodo, muy aislado, debo luchar mucho para conseguir dinero. Es una situación muy triste. El cine alemán vive una época de decadencia, pero lo mismo pasa en otras partes del mundo. Los criterios para financiar películas son terribles, no les interesa lo que no sea totalmente comercial. Mis amigos directores son de otros países. Tengo algunos hermanos de espíritu, algunos ya murieron. Me gustaría que hubiera mas comunicación entre nosotros, la suficiente para formar un grupo. Tal vez los festivales —no todos, claro— son el mejor lugar para establecer ese contacto. Ese espacio debe ser defendido.

¿Cómo funciona lo del tiempo en *Frost*?
El ritmo no está dado por el montaje, sino en cada plano. No hay edición. Cuando corto, voy a otro espacio. Solo hay dos momentos en los que uso el montaje. Una escena en la que la mujer baila y otra en la calesita, en las que ella busca liberarse. Esos momentos crean otra dinámica, liberan energía, ella y la película se sueltan.

¿Cuántos años tiene el chico? ¿Dónde lo encontraste?
Un día fui con el gaffer, que es profesor de judo, a ver una de sus clases. El chico era uno de los alumnos, muy serio. Fui a la casa para preguntarle si quería hacer la película. Cuando empezamos tenía siete años. No suelo hacer ningún casting. Veo a alguien y confío.

¿Cómo describirías el viaje de la mujer en el film?
Tenía una idea romántica de vuelta a la infancia, al lugar donde había nacido. Esa es una idea errónea. No hay ningún lugar al que volver, es una ilusión, una construcción romántica. La memoria la engaña. Es la ilusión de las idea alemana de Heimat. Con la religión sucede exactamente lo mismo. La iglesia tampoco es un refugio. Al cura no le importa su padecimiento y tiene que huir.

No hay muchos momentos de solidaridad en el film...
Hay un solo momento. Es el del hotelero que se muestra descortés al principio. Es un empleado que tiene la esquizofrenia de seguir órdenes, lo que es inhumano, y tratar de ser humano al mismo tiempo.

¿Qué intentás con tu cine?
Intento usar el cine para comunicar. Hoy la gente tiene una gran necesidad, un increíble deseo de realidad, porque todo es una ficción, una simulación. Hace falta gente real en el cine, gente que no actúe como dibujitos. Una nueva forma de neorrealismo en algún sentido. Tiene que haber una nueva manera de encontrar la realidad en el cine, no solo de entretener o de contar historias.

La atmósfera trágica recuerda a Fassbinder...
Fassbinder tenía el coraje de hacer lo que sentía. Era capaz de llamar a las cosas por su nombre y de describir sus propios sufrimientos, de mostrar sus heridas. Se daba cuenta de la inhumanidad de la sociedad y la señalaba. Lo respeto mucho, aunque tengo una estética y un interés distintos. Fue y sigue siendo muy importante.

Las imágenes de *Frost* son más bien rarificadas, pero la banda de sonido es muy densa.
Me gusta que haya una contradicción entre la música, generalmente alegre, y la atmósfera. Por otra parte, cuando vemos algo, nuestra visión está restringida, concentrada. Pero el sonido amplía nuestro campo, se pueden registrar muchas más cosas. Los sonidos, los ruidos provocan imágenes en la mente que la cámara no capta. Hay que completar la imagen con los sonidos para recrearla en la mente del espectador. La manera en que uso la edición es mínima. Pero en el sonido hago exactamente lo contrario. Es un collage de sonidos que llegan y se pierden. El sonido está muy editado.

¿Es más difícil registrar el sonido que la imagen?
Al contrario, el sonido es mas fácil. Para captar sonidos basta tener paciencia. Es como filmar animales, se trata de esperar. En cambio, una escena con los actores tiene un momento de verdad que hay que registrar y que no se repite. Con el sonido uno puede repetir mil veces. Y además es más barato.

¿Cuál es el futuro del cine?
Mientras haya quien crea en el cine como un arte y una manera de comunicarse con la gente que no sea cínica, el cine va a seguir existiendo. Pero si la gente abandona la lucha por hacer cine de una cierta manera, el cine se va a morir. Porque la audiencia va a dejar de esperar otro tipo de películas. Creo en un cine sin cinismo. No solo es posible sino necesario. El cinismo consiste en pensar que la gente es estúpida, que no puede entender algo que no es necesariamente más difícil sino diferente. El problema es que esta ideología, la de pensar que la gente es estúpida, se está convirtiendo en una dictadura espiritual a escala global.

¿Pensás seguir filmando en Alemania?
Podría filmar en cualquier lado. Hay directores que solo pueden filmar en su país, que se sienten paralizados afuera, pero no es mi caso. En ese sentido, pienso un poco como Herzog, que es un tipo con el que me entiendo bastante bien. Es más, es probable que este año vaya a filmar a la Argentina. ■

de la FIPRESCI

Jesse Peretz: Un cine más intelectual

J. P.: Empecé a hacer fotos a los once. A los quince tuve una cámara de súper 8 y rodé un montón de cortos. En la universidad, estuve en un departamento de artes, orientado más bien a lo teórico, y seguí haciendo cortos. Luego fui a la escuela de graduados de NYU y abandoné a los seis meses. Creo que después mejoró, pero en esa época el único libro que se usaba era el manual del *American Cinematographer*. Eran tablas sobre cómo reducían los filtros y cosas como esa. Era una orientación completamente antiintelectual, puro Hollywood. Estaba en desacuerdo filosóficamente. Decidí que no necesitaba más educación. Uno sabe cuando lo que necesita es largarse y hacer su película. Yo hacía videos musicales para vivir. Ya estaba listo. Lo único bueno de la escuela fue trabajar en las películas de otros.

No se supone que los cineastas americanos sean intelectuales.
Mis influencias no están entre los cineastas americanos. Hay un par de excepciones como Todd Haynes [director de la excelente *Safe*, ver número de Cannes], que para mí es el director americano contemporáneo más importante. No lo conozco demasiado, pero trabajé con su editor y es gente intelectual como la que más. Hay mucho miedo a ser intelectual en la escena del cine americano y eso se refleja en las películas que se hacen. Aun entre los independientes pasa lo mismo, donde se hace demasiada mierda porque hay influencias bastardas que encima son malentendidas. Creo que las películas de Tarantino están bien, pero ha tenido el peor de los efectos en los cineastas independientes americanos. Así que mejor sería que no hubiera filmado. Igual, Tarantino es un poco más inteligente que la mayoría de los que lo imitan, que creen que todo consiste en poner violencia sin emoción. Eso no me interesa para nada. Creo que como en EE.UU. no es difícil hacer una película, la gente está tentada de hacerla rápido y siguiendo lo que está de moda. Estamos tan conscientes de cómo andan las películas en la taquilla que la gente se tienta. Ed Burns hace una película (*Los hermanos McMullin*) con su familia y sus amigos por 37.000 dólares y tiene éxito. Los demás piensan "¿por qué yo no hago lo mismo?" y salen a filmar a su familia. Al año siguiente es otra cosa lo que está de moda. La mayoría está muy pendiente de cómo llegar a hacer dinero. Más que de lo que quieren hacer, lo que quieren decir, cómo aprender de las películas que los conmueven. Yo los conozco a casi todos de festivales y de trabajar en Nueva York y solo hay un puñado con el que me puedo relacionar.

¿Cuáles son tus películas favoritas?
Mis películas favoritas son europeas. *Tiempo de gitanos, Jules et Jim*. Creo que *First Love, Last Rites* tiene la misma torturada obsesión. Pero mi favorito es Lars von Trier. *Europa* me encantó y también el humor de *The Kingdom*, pero *Contra viento y marea* me rompió el corazón. Es una película tan hermosa y apasionada. Para mí von Trier es el director genial de nuestra época. Está lejos del resto, no solo es un director inteligente que puede contar una historia. Está inspirado en un nivel más profundo.

¿Te queda claro que tu película es rara para el cine americano?
No quise hacer una película rara y cuando la hacía no pensaba que lo fuera. Pero después, al tratar de venderla y en los festivales, me di cuenta de que algo de raro tenía.

En tu film, no hay mucha información previa.
No importa de dónde vienen los personajes. Trata sobre un momento preciso en una época de la vida. Los actores, sin embargo, tenían una gran información. Casi vivimos juntos y hablábamos mucho. Joey es un personaje un poco ingenuo, pero bastante sensible, excitable, imaginativo, que vive sus fantasías. Cecil es un poco más viva, entiende más lo que pasa pero no sabe cómo comunicarlo. Envía sus signos de advertencia pero no explica porque no sabe cómo.

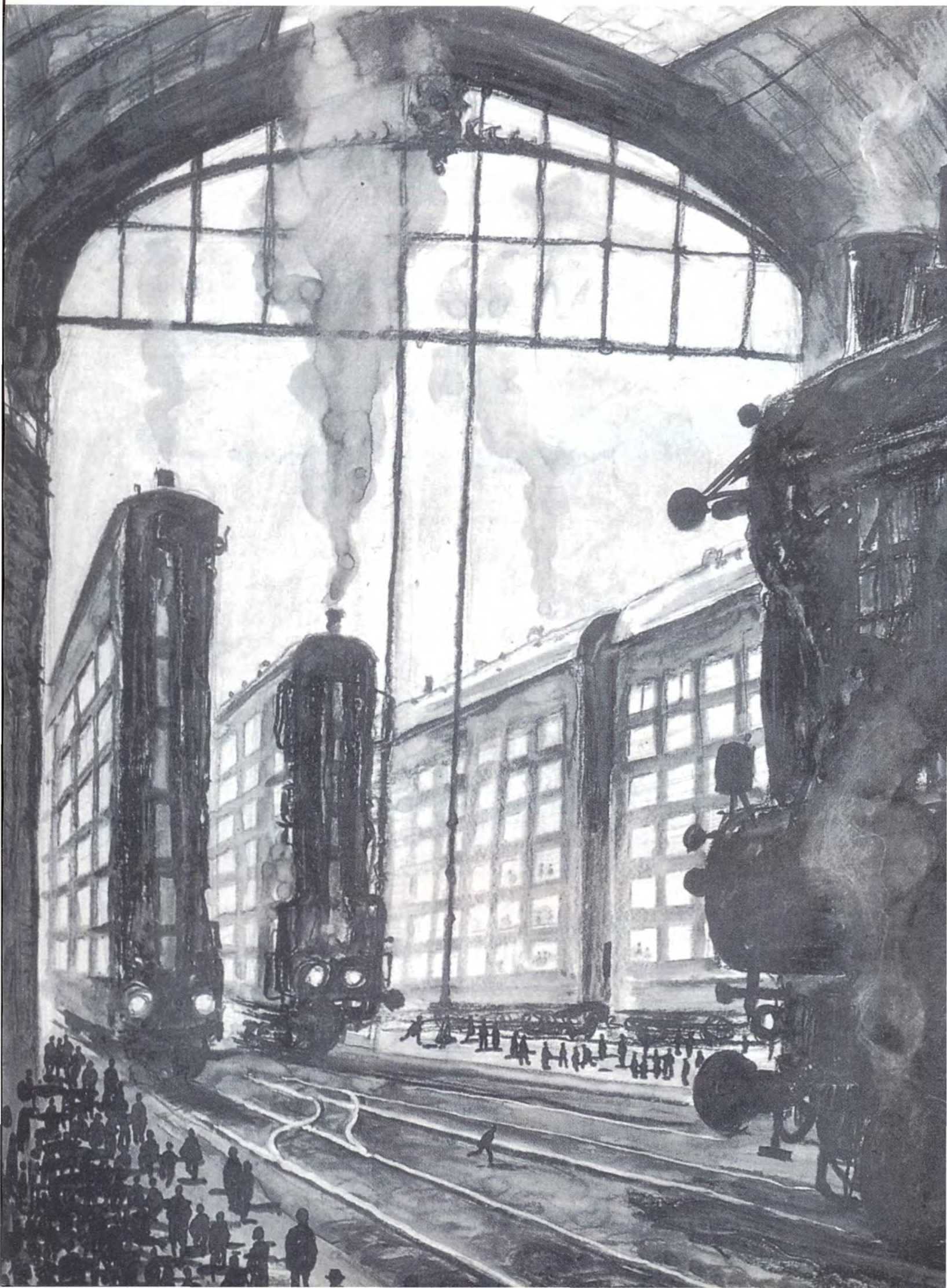
¿Te diste cuenta de que la sonrisa nerviosa del personaje se parece a la tuya?
No sé si es así, pero la gente me lo dice. Tal vez por eso me atrajo el actor. Probé a muchísima gente, y él obtuvo el papel porque probé cómo soltaba esa risa nerviosa, que mostraba un aspecto vulnerable pero también la intención de defenderse.

El cuento parece más cruel que la película...
Hay otra gente que siente la crueldad. Que ella es muy mala con él. Sin embargo, el cuento de McEwan es tan exacto, tan sintético en sus descripciones, tan económico, que describe ese período de obsesión y enamoramiento y de pronto pasa a haber problemas en la pareja. Yo intenté mostrar lo simple e ingenuo que es este primer amor antes de que empiece a romperse. Creo que el film es fiel a la historia, a mis emociones con la historia. Pero convertir once páginas en 90 minutos de película requiere inventar muchas cosas. Pero todo está relacionado con alguna oración de la historia. Cada escena está influida por el cuento.

Es muy buena esa idea de que ella hierva los discos, en lugar de romperlos bruscamente.
Buscábamos una forma de agresión pasiva. Romper un disco es obvio. Hervirlos es más sofisticado. Es una metáfora de la lentitud del recalentamiento de toda la situación.

¿Qué vas a hacer ahora?
Estoy trabajando en un par de guiones. Mi prioridad es un film a rodarse mitad en París y mitad en Nueva York. Muy influido por la música francesa de los 60, la época de Françoise Hardy. Es sobre la fascinación con esa época. Los franceses dicen que fue la última vez que tuvieron una música popular interesante. Hay un revival de esto. En el guión hay una cantante que imita esa época, escribe canciones como aquellas. Se envuelve con un viejo americano nacido en Francia. Hay otra mujer, una oscura cantante que desapareció. Ella es la última memoria de su madre. Después encuentran que ella está viva...

¿Cómo es estar en un festival como este?
Uno no tiene tiempo de ver las películas que querría. Hay pocas películas extranjeras en Nueva York aunque se puede ver *Hana-bi* de Kitano. Pero hay muchas que nunca se verán. Me encanta poder ver otras películas y me gusta que mis películas se pasen delante de 700 personas. Aunque me quedo en la puerta, y cada vez que alguien se va de la sala es como si me clavaran un puñal. Pero la gente que se acerca, que te dice que le gustó tu película, de algún modo valida el trabajo que uno hizo. Pero al mismo tiempo creo que es muy cansador, porque uno se expone demasiado. Una buena crítica te excita. Otra mala y te deprime. Pero es la naturaleza del negocio. Me vuelvo mañana y quiero llegar a casa. Es bueno, pero es emocionalmente agotador. ■



El último viaje de Fellini

Una nota sobre El viaje de G. Mastorna, *la película que Fellini soñó y nunca pudo filmar y el cómic que Manara comenzó y nunca pudo terminar, ilustrada con sus hermosas imágenes más una introducción sobre la relación entre el cine y los cómics, que Eseverri nunca pudo publicar.*

por Máximo Eseverri

Lo paradójico e incomprensible nunca muere, si se afronta con alegría. Solo se muere de aburrimiento. *Y, afortunadamente, las historietas gráficas están muy lejos del tedio.*
Declaraciones de Fellini en 1970, incluidas en *Fellini por Fellini* (Fundamentos, 1978, p. 162)

La relación entre cómic y cine es tan vieja como ambos lenguajes. En un desaparecido programa de FM La Tribu que se llamó *No tan cómix* un grupo de historietistas me señaló las similitudes entre las historietas y el celuloide. Hablaban de la historieta como *pre-cine*, partiendo de la similaridad entre las páginas de Pratt u Oesterheld con las rigurosidades de los story-boards de Kurosawa o Fellini. Las similitudes estaban a la vista, pero ¿y las diferencias?

En la última década del siglo XIX hicieron su aparición las primeras técnicas de producción y reproducción cinematográficas (pienso en el consensuado inicio de los Lumière) en París, Francia. Del otro lado del Océano Atlántico, un ilustrador apellidado Outcault había recibido de sus editores el desafío de encontrar algún dispositivo capaz de atraer a la enorme masa de inmigrantes a la compra del periódico en el que trabajaba. El problema era que, en su mayoría, no sabían inglés: eran analfabetos.
Diseñó entonces un cuadro que ocupaba toda la contratapa del tabloide o gran parte de ella, en el que dentro de una vecindad (homologable a los conventillos que existieron en Buenos Aires) una cantidad de acciones se sucedían simultáneamente. La actividad del lector se transformaba así de lectura en observación. Las escenas se caracterizaban por su altísimo dinamismo y su abundante movimiento. Encabezaba las situaciones un extraño niño calvo vestido con un camisón amarillo sobre el cual, de a poco, irían apareciendo inscripciones referidas a situaciones y pensamientos. Cuando las viñetas comenzaron a multiplicarse, las inscripciones cambiaron mágicamente de un cuadro a otro, y luego se independizaron del camisón para flotar sobre este y

otros personajes, en forma de globos. La historieta, uno de los principales lenguajes de comunicación popular-masiva contemporáneos, había nacido. Ese niño pelado y orejudo del que no se podía arriesgar procedencia (era, como los inmigrantes, un joven ciudadano del mundo) no era otro que el *Yellow Kid* o *Chico amarillo*, el primer protagonista de un cómic.
¿Qué pasaba con el cine? El triunfo del cinematógrafo sobre las delicadas diapositivas de cristal articulado con las que Reynaud había hecho famoso su praxinoscopio (cuya temática tenía un contacto directo con la llamada *commedia dell'arte*) hablaba de un público que aceptaba cada vez más el realismo de la imagen fotográfica en su cotidianidad, y que prefería pagar por un entretenimiento que no solo superaba al dibujo, sino que —y sobre todo— era capaz de contenerlo.
Las razones para la aceptación masiva de semejante aparato de ilusiones fueron trabajadas en el comienzo del primero de los dos libros sobre cine del filósofo francés Gilles Deleuze, *La imagen-movimieto*, en el que se ubica al cine como la culminación de una nueva forma de entender el traslado de cuerpos en el espacio: la forma racional-cartesiana. Para que el cine sea posible, sostenía Deleuze, son necesarios un sistema mecánico de arrastre y un dispositivo fotoquímico, ambos en función de una determinada manera de registrar el movimiento: hay desplazamiento (o más bien representación de él) en la selección de una serie de momentos cualquiera, cuyo único requisito es ser equidistantes entre sí. Para el filósofo, esta noción se contraponía a la del arte en otros siglos (sobre todo en el mundo de la plástica), que reproducía el movimiento como una serie de momentos fijados de antemano representativos de todos los demás. Esos momentos *eran* el movimiento.
Con un ojo para atrás en el caso de Reynaud, con severas (¿exclusivas?) intenciones pragmáticas en el caso de Outcault, sin expectativas primero y con fascinación después en el caso de los Lumière; todos ellos trabajaron en la borrosa frontera entre dos órdenes, dos formas de entender el mundo, tan entrelazadas que ni ellos mismos parecían saber hasta dónde reeditaban el pasado y hasta dónde lo utilizaban como masilla para lo nuevo.
En especial, y si lo expuesto hasta ahora es cierto, el cómic era el que más se movía en el filoso límite entre ambas épocas: en su evolución del cuadro fijo (que hoy pervive solo en el humor gráfico) a la organización de múltiples cuadros, descubriendo las elipsis, generando un código. Pero indisolublemente con un pie en el pasado, en la imagen fija. Por su naturaleza, el cine siguió otro camino, pero su situación frente al público masivo, sus vehículos y hasta sus objetivos fueron casi los mismos hasta la actualidad.

Conocido cineasta y no tan conocido dibujante (aficionado siempre y profesional en muchas ocasiones), confeso admirador del *Flash Gordon* de Alex Raymond y de la revolución en los cómics de aventuras de Stan Lee, Federico Fellini se introdujo en el mundo del arte-entretenimiento de la mano de los dibujantes norteamericanos Fred Burr Oper o George MacManus, en la época en que Italia vivía el brote fascista. Aunque sus hazañas se desarrollasen en mundos distantes, *Flash* era para Federico más real que esos otros superhéroes nacionales que propalaba la radio o los periódicos. Como signo de gratitud e interés hacia la historieta, Fellini incorporó años después los colores de *Flash* a varias de sus obras.
Fascinaban al director "esos relatos que siempre comienzan de nuevo y nunca se terminan, sin temor a lo incomprensible y lo paradójico". Un poco como verdad y otro poco como chanza (ya nunca sabremos en qué medida cada cosa) Fellini afirmaba que durante los años veinte —en los que la política del Duce había cerrado las puertas a toda importación, incluida la de los productos culturales— había recaído sobre él y un pequeño grupo de dibujantes y guionistas la labor de realizar las aventuras de los grandes superhéroes (Superman, Batman, el Hombre-araña) que las grandes compañías norteamericanas DC y Marvel vendían a las editoriales italianas.

En el verano de 1965, Fellini descansaba en un apacible pueblo italiano llamado Fregene. Allí ideó una historia que lo seguiría como una sombra durante los siguientes treinta años: Giuseppe Mastorna había nacido. Existen discrepancias sobre su nombre original. Algunos de sus biógrafos y admiradores han hablado de Mastorna como una contracción de *Mastroianni ritorna*: esa obra marcaría, a principios de los 90, el regreso de la dupla Federico-Marcello luego de la exitosa aventura gráfica *Viaje a Tulum*, realizada junto al dibujante y guionista de historietas italiano Milo Manara (quien ya había pasado por la pluma a las creaciones de Fellini en un libro homenaje que incluía escenas de *Amarcord* u *Ocho y medio*). Otros menos románticos afirman que el nombre salió simplemente de la guía, mirando al azar.
Desde ese verano, admitió Fellini poco antes de morir, la historia de Mastorna influyó en todos sus guiones, de *Satiricón* en adelante: "se trata de una historia que me ha acompañado durante más de treinta años y que, como he dicho en repetidas ocasiones, sirvió de alimento para todas las películas que realicé en su lugar. Era una presencia estimulante, fascinante, que quizá nunca podré soslayar".
Muchas veces se intentó llevar a Mastorna a la pantalla. Para encarnarlo, se barajaron los nombres de Marcello Mastroianni, Steve McQueen, Paul Newman, Laurence Olivier y Ugo Tognazzi, el único que llegó a firmar un contrato definitivo. Todos fueron engañados en su buena fe, porque jamás se llegó a rodar una sola escena de la historia. Al respecto, Fellini escribió que "el protagonista de la película, al comienzo, debía tener el aspecto de Ronald Colman, un actor elegante, aristocrático, melancólico y pensativo. Pero, mientras tanto, Ronald se había muerto, y pensé en Laurence Olivier, después en Gassman y en otros. Contactaba con ellos, les escribía o nos encontrábamos: creo haber defraudado a todos los actores del mundo, y haber hecho todo lo que se puede hacer para merecer la fama de embustero". *El viaje de G. Mastorna, llamado Fernet* (tal el nombre que recibiría finalmente) se convirtió en la pieza maldita de la obra del director: siempre otros proyectos desplazaron a Mastorna, y lo pagaron con su influencia.
Viaje a Tulum inauguraría una atípica forma de llevar a cabo una historia en cuadritos: tras un largo proceso de elaboración de

guión, Fellini convocaba un extenso casting. Cuando por fin lograba su elenco, realizaba una sesión fotográfica. Con esas tomas y un story-board realizado de su puño y letra, Manara y él discutían los aspectos finales de la historia que aquel dibujaría modificándola apenas.

Cuando se concluyó *Viaje a Tulum*, Mastroianni fue caracterizado como Mastorna para unas pruebas fotográficas. Por entonces, aún estaba en pie la idea de llevar al personaje a la pantalla. También se había llegado al plot definitivo. En base a él, a fines de los 60 se construyeron los primeros decorados —que incluían una gigantesca basílica y un avión de pasajeros DC-8— en los famosos estudios De Laurentiis de la Pontina del Dinoccitá. Con el tiempo, esos sets de filmación se convirtieron en ruinas y finalmente en el refugio de una comunidad *hippie*, que hasta compuso un blues de Mastorna.

Años después, Fellini volvió a la carga con el proyecto. Declaró que *El viaje...* era la película que más le interesaba. La idea se había transformado en obsesión: "No creo que lograse sugerir el sentido de la película, pues yo soy el primero en ignorarlo. Es como la sospecha de una película, incluso una película que no sé hacer".

A principios de esta década, frente a los fuertes problemas presupuestarios que la obra suponía y acaso ante el presentimiento de que su trayectoria estaba llegando a su fin, Fellini decidió llevar a Mastorna a la historieta. Una vez más, su compañero de ruta sería Milo Manara. La técnica elegida fue la aguada, porque era la que daba más posibilidades de trabajar la luz y los claroscuros. Fellini consideraba los pinceles de Manara como un equivalente de los actores, las máscaras, los mobiliarios y las luces, "con la apreciable ventaja —aclaraba— de que cuestan un poco menos".

Sin embargo, Fellini sentía que algunos aspectos importantes de la historia deberían modificarse en el traspaso del celuloide al papel. Pensaba que, a pesar de su cercanía, el cine y la historieta eran irreconciliables. "No estoy cambiando la película sino traduciéndola al cómic... el cine y la historieta, aunque están estrechamente unidos, son diferentes: una película te absorbe, te impide pensar; una historieta es como un arresto temporal, un poco espectral, de seducción espiritual. Requiere otro tipo de acuerdo con el lector, usa un modo diferente de encantamiento, que tiene la fascinación mortuoria de la inmovilidad. Es por eso que las películas sacadas de historietas nunca funcionan. No, historieta y cine son dos sabores irreconciliables", declaró al diario *Unitá*.

Y respecto del protagonista y los otros cambios introducidos: "he cambiado la estructura del guión, típicamente cinematográfico, adaptándolo a un relato con imágenes fijas; he suavizado ciertos tonos inquietantes; he tenido que cambiar el personaje músico, de violoncelista a payaso; y también un poco el título. He añadido aquello de *llamado Fernet* porque todos los payasos, especialmente los franceses, tenían un nombre artístico que provenía de algún licor: Oporto, Ron, Cognac, Anís". Con esas pautas, la elección final del protagonista recayó sobre Paolo Villaggio, famoso comediante italiano, que entró a estudios del Cinecittá en 1991. Su fisonomía retacona acentuaba el perfil payasesco del nuevo Mastorna.

¿Por qué un clown? El Mastorna inicial era un músico bohemio y seductor. Para Fellini, el peso de ese personaje solo era soportable por el papel si era convertido en un payaso dejado y barrigón. Un personaje del universo de la *commedia dell'arte*, justamente, que pudiera condensar gráficamente los aspectos protagónicos necesarios a través de lo lúdico y lo simbólico: el dibujo seriado, y no ya la imagen realista del cine.

La versión final en cómic es en extremo económica en textos. Entre los muchos que fueron recortados, el libro *El viaje de G. Mastorna, la película soñada de Fellini* (Ediciones B.S.A., 1996) rescata los correspondientes a los pensamientos de Fernet mientras contempla una extraña cinta de Laurel y Hardy (los personajes son tres veces más pequeños que el mundo que los rodea) en un viaje en avión. Mastorna reflexiona sobre "los payasos que tanto bien le hicieron a la humanidad" y sobre "el placer de verlos en la pantalla y saber que estarán allí para siempre". Imposible no pensar aquí en Gelsomina (Giulietta Masina) junto a Zampanó (Anthony Quinn) en *La strada* (1954), ambos personajes íntimamente unidos a la trayectoria de este director, que comenzó a los doce años cuando huyó de su casa para trabajar en un circo.

Mastorna es un clown en un mundo de sueños. En su universo la física permite una mágica dilatación del tiempo y el espacio, gracias a la cual un avión puede hacer un aterrizaje forzoso en medio de una ciudad llena de catedrales góticas, o una odalisca puede realizar un número que siempre culmina con el parto de un niño. Los relatos y los bocetos que no llegaron a constituir guiones (algunos terminados *post mortem* por Manara) son en su mayoría imágenes que poblaban los sueños del director, como la Amazona (una jinete de enorme trasero), compañera de aventuras de Mastorna, o los trenes de varios pisos (ferrocarriles del tamaño de edificios) entrando en estaciones absurdamente altas.

Las aventuras de Mastorna estaban pensadas para tres entregas, de la que solo se llegó a concretar la primera. De ella nos queda su publicación completa en *Il Grifo* en julio del 92, luego en el mensuario italiano *Ciak* y finalmente en la extinta revista española *CO&CO*. También su edición en el libro antes citado, que incluye los story-boards, las declaraciones a la prensa, las sesiones fotográficas y otras delicias.

Hoy, al igual que sobre el origen del nombre del personaje, la opinión sobre la realización de Mastorna por un tercero divide las aguas. Para algunos, llevar al personaje a la pantalla es una gran oportunidad y hasta un deber para los futuros directores. Otros, frente a una obra como la de Manara y con temor ante lo que Hollywood o Eurimages pudieran hacer con una obra tan delicadamente perfecta, prefieren que todo quede como está. También Federico pensó en ello y lo expresó así: "a ustedes, queridos lectores, que cada día van menos al cine, les deseo una buena lectura y un feliz entretenimiento. Si luego deciden —espero que así sea— volver al cine, no excluyo que Mastorna-Fernet aparezca en la pantalla". ■

Festival de cine europeo en Punta del Este

Sé lo que hicieron el verano pasado

por Gustavo J. Castagna

Desde el 19 al 26 de enero se realizó el festival de cine europeo en Punta del Este bajo la denominación "Europa, un cine de punta", con la exhibición de 17 películas, la presentación y conferencia de prensa de invitados especiales, homenajes varios y entrega de menciones y medallas. Como algunos de los films ya fueron estrenados y continúan en cartel (*Tocando el viento, La belleza de las cosas*) y la mayor parte de las películas tiene asegurada su exhibición comercial, la muestra sirvió para descubrir un panorama bastante amplio del cine europeo que conoceremos durante el año. Además, un festival que se concreta en Punta del Este durante el verano tiene las características de una reunión de amigos en una ciudad acorde con los objetivos del evento, donde los organizadores establecen contactos con delegados, distribuidores y representantes de la cinematografía europea (quienes estuvieron en buen número) mientras se disfruta de días campestres, asados, fiestas y ágapes varios para periodistas y críticos invitados para la ocasión.

Punta del Este es una ciudad vistosa, ocupada por argentinos durante el verano (no estoy diciendo ni voy a decir nada nuevo), exhibicionista, fashion y declamatoria de su poder económico, como una versión fin de siglo de *La dolce vita* de Fellini. Con sus mismas tonterías, con idéntica ostentación, con hermosas playas a las que no fui de día porque no me gustan ni el verano, ni el sol, ni la arena, ni la playa, con las Spice Girls y la insoportable música del insufrible trío Hanson sonando por Gorlero y con todo lo que usted puede leer y (especialmente) ver en algunas revistas semanales que vienen con un video al precio de costo.

La mayor parte de los invitados estaban relacionados con el negocio del cine y con la difusión de material europeo en el mundo. Intérpretes como Carmen Maura, Gabino Diego y Aitana Sánchez Gijón por el cine español, los franceses Jacques Perrin, Richard Anconina y Thomas Gilou y la ex actriz Silvana Pampanini (que filmó su última película hace 25 años) fueron los aportes en cuanto a las *figuras* presentes en el festival. Uno se quedó con ganas de conocer y entrevistar a Chabrol, los Taviani, Armendáriz, a otros realizadores y actores con films presentes en la muestra, pero lamentablemente no asistieron.
Diversas conferencias de los invitados sirvieron para conocer, por ejemplo, la actualidad del cine español, presentada por Carmelo Romero, subdirector del ICAA. Romero informó sobre el crecimiento en el número de películas anuales y los proyectos propios de la cinematografía española o en carácter de coproducción, dentro de un panorama donde se destacan los nombres procedentes del país vasco, muchos de ellos conocidos (Alex de la Iglesia, Medem, Bajo Ulloa) y otros a punto de concretar su ópera prima. Una conversación amistosa más que una entrevista con Anconina y Gilou, respectivamente intérprete y director de *La verdad si yo miento*, permitió, además de analizar el film, un irónico intercambio de opiniones sobre el cine de autor y el de producción, donde la Nouvelle Vague siempre fue el principal motivo de discusión. Encuentros y charlas de café con colegas argentinos y uruguayos, descansar un poquito y otras actividades más, las típicas para un festival de siete días donde se proyectan 17 películas, fueron las oportunidades que no pensaba desaprovechar y de esa manera transcurrió gran parte de mi estadía en Punta del Este. La pasé muy bien, pero ahora hablemos un poco de política cinematográfica.

Más de una vez se volvió a comentar la situación actual del cine europeo y las distintas estrategias de mercado de las cinematografías más importantes del continente en relación con el poderío de Hollywood. Un tema nada nuevo, si se toma en cuenta que el debate tiene más o menos treinta años, desde el ocaso del neorrealismo y de las vanguardias europeas de los 60. Como el mundo cambió y la autonomía de las cinematografías europeas no existe más (o permanece con criterios industriales diferentes de los de tiempo atrás) y como muchos de los considerados autores renombrados de los 50 y 60 ya murieron, filman cada vez menos o no tienen acceso comercial, expresar los mismos conceptos sobre el avasallante poder de Hollywood, hoy por hoy, no tiene ningún sentido. Es más, en general, si el cine europeo (o las películas europeas presentadas en Punta del Este, que son las mismas que van a estrenarse durante este año) sale a la búsqueda de un mercado

que le ofrezca las mejores ganancias, compitiendo con el producto Hollywood, esto no es motivo de crítica. Y está bien que los expertos en marketing y funcionarios del cine europeo elaboren diversas estrategias para conseguir la mayor cantidad de espectadores en el mundo. Sin embargo, lo que se igualó —en varias películas de las que se vieron en Punta del Este— con respecto al Hollywood más comercial, codificado y facilista, es el criterio estético elegido para las películas.
La muestra de Punta del Este ofreció un grupo de films que poco tienen que ver, por ejemplo, con las arriesgadas propuestas de Angelopoulos, Oliveira, Imamura y Kiarostami, por citar solo cuatro realizadores con una filmografía atrás, que va más allá de los premios recibidos en festivales. Todavía se sigue confundiendo al cine de Hollywood como el enemigo a combatir cuando varias de las películas exhibidas son una prolongación de un modelo mal copiado, exclusivamente industrial desde una mirada estética y similar desde el punto de vista temático. El cine europeo exhibido en Punta del Este (más allá de la calidad de los films) innova poco y nada en relación con lo que conocemos cada jueves.
Por supuesto que una película como *No va más* de Claude Chabrol o *Las afinidades electivas* de los hermanos Taviani son agradables de ver, entre otras cuestiones, porque están concebidas por viejos hombres de cine que están más allá de la obtención del primer premio en el festival de San Sebastián. Lo mismo ocurre con *Carne trémula* de Almodóvar, que a esta altura está más allá del bien y del mal, o con *Secretos del corazón* de Montxo Armendáriz. Pero, por favor, no hablemos de un modelo distinto al de las grandes o pequeñas producciones de Hollywood. Seamos más profundos y certeros en los conceptos y digamos que *Golpeando las puertas del cielo*, película alemana de Thomas Jahn, fue comprada por Miramax para su distribución internacional, la misma empresa que se encarga de adquirir lo que hoy se entiende como "producción independiente". Y que *Secretos del corazón* está nominada al Oscar como mejor película extranjera o que un buen film como *Mi vida color de rosa* de Alain Berliner reúne las condiciones formales y temáticas que gustan al mercado norteamericano. Para ser más claros: frente a la desaparición de los autores, el cine europeo que conocemos en nuestro país y que seguiremos viendo quién sabe por cuántos años, se diferencia poco y nada de los códigos industriales de Hollywood. Ahora sí, hablemos un poco de cine.

Con *No va más*, Chabrol llegó a su película 50 y se tomó un merecido y bienvenido descanso después de *La ceremonia*, su tardía película burguesa-marxista. *No va más* es una comedia y un pasatiempo sin planteos sociales y sin demasiado esfuerzo de parte de un viejo zorro del cine. También es una tranquila fábula sobre dos ladrones (Isabelle Huppert y Michel Serrault) confabulados para vivir lo mejor posible robando plata a los que más tienen y pasarla bien en los hoteles con casinos y en paradisíacas viviendas con vista a Los Alpes. Chabrol descansó como lo hizo Hitchcock en *Saboteadores*, *Intriga internacional* y *Para atrapar al ladrón*, film con el que *No va más* comparte la misma postura frente al cine. Por momentos una travesía turística más que una película, *No va más* tiene una ligereza en la narración y una simpatía en los personajes centrales que la llevan a disimular su categoría de película menor dentro de la filmografía del realizador.
Las afinidades electivas de los Taviani, basada en el texto de Goethe, es un film romántico tratado con frialdad pero con gran inteligencia por los realizadores de *Kaos* y *La noche de San Lorenzo*. Al borde de la estética qualité pero jugándose por un juego geométrico de relaciones afectivas entre cuatro personajes, los Taviani optan por teorizar sobre las frágiles diferencias entre sentimentalismo y romanticismo, transmitiendo la sensación de estar leyendo una novela por capítulos con la ampulosidad formal y los movimientos de cámara característicos del cine de los hermanos.
Definitivamente, Paolo y Vittorio Taviani abandonaron las tragedias operísticas de tiempo atrás y las marcas posneorrealistas de su cine para internarse en una historia sobre amores contrariados con personajes que de antemano tienen señalados sus destinos. *Las afinidades electivas* resultó la película más interesante del festival, simplemente por estar a contramano de la actualidad de gran parte del cine europeo.

No va más

Aunque difieren en su tratamiento formal, tres películas con remanidas temáticas universales estuvieron en Punta del Este. *Mi vida color de rosa*, de origen belga, cuenta la historia de un nene que quiere ser nena y los problemas que tal deseo provoca en su familia y en el pueblo en que vive. Contada desde la ingenua y perversa mirada del chico/a (por lo que a la película se le pueden perdonar ciertas escenas que caen en lo naïf desde el aspecto más vulgar), los aciertos de Berliner están en el trazado de los personajes de los padres del niño, que primero no comprenden y más tarde aceptan lo que le ocurre a su hijo, y en la decisión del realizador de no dar lugar a ninguna explicación psicológica sobre los extraños comportamientos del pequeño travesti. Sobre otro chico pero en distinto contexto trata *Secretos del corazón*, un film que transcurre en los años 60 durante los últimos estertores de la dictadura franquista. Tomando como centro del relato a un niño que vive con sus tías, la película de Armendáriz expone algunos de los lugares comunes de este tipo de historias a los que el cine español nos tiene acostumbrados (el despertar

sexual, la ausencia de la figura paterna, el entorno político y social siempre desfavorable). Entre los méritos de *Secretos del corazón* —aunque lejos de *27 horas* y *Tasio*, los mejores films del realizador— está la forma en que Armendáriz expresa los misterios infantiles, los momentos en que logra apartarse de la rutina de otros films españoles con temáticas parecidas y se acerca a los miedos ocultos que veinticinco años atrás mostró Víctor Erice en *El espíritu de la colmena*. La última película del sueco Bo Widerberg (*Adalen 31, Elvira Madigan*) tiene como personaje central a un adolescente que mantiene una relación amorosa con su profesora. La amplitud de temas que aborda *La belleza de las cosas* (comentada en la página 15) y la necesidad de mostrar retazos de la vida de varios personajes, sin profundizar en ninguno de ellos y por momentos olvidando la importancia de la historia central, transforman a este film póstumo de Bo Widerberg en una exposición más del cine europeo industrial y reiterativo de sus fórmulas universales.

Ninguna película de Godard, Rivette o Rohmer se exhibió en Punta del Este; sí, en cambio, dos films franceses de gran repercusión local e internacional. *La verdad si yo miento* de Gilou es una menos que discreta comedia —un género problemático para el cine francés desde los hermanos Lumière, si se excluye la reciente *Western* de Manuel Poirier— donde lo único destacable es un superficial planteo sobre un personaje que toma la identidad judía.
Microcosmos es una rareza cinematográfica. Desde que la vi, cada vez que me preguntan sobre el ¿film? de Perénnou y Nuridsany, siempre digo las mismas palabras. Vuelvo a vociferar lo único que se me ocurre: "es una de las películas mejor filmadas que vi en mi vida y una de las que menos me interesó desde que veo cine". Pero debería ser un poco más profundo. *Microcosmos* es una película qualité sobre la vida de varios insectos y otros invertebrados. Tiene bellas imágenes, hay bichos buenos y malos, uno siente simpatía por el escarabajo empujando su bolita de caca, rechazo por la relación sexual de los caracoles en celo (un poco babosa la escena), algo de pena cuando la araña asfixia a una langosta y varios sentimientos más, a favor y en contra. Pero voy a ser sincero y no puedo ser objetivo: en determinado momento los insectos me tenían podrido, por lo que cuando apareció un pajarraco comiéndose una hormiga por segundo y, más tarde, cuando se largó a llover y los bichos se escondían y sufrían, debo confesar que salté de alegría. *Microcosmos* no tiene la voz en off de los documentales explicativos y educativos de Infinito y Discovery sino que las imágenes hablan por sí solas. Esa es una de las novedades de una película tan particular concebida por dos biólogos franceses y no el embellecimiento de la vida de los insectos con la utilización de una hermosa fotografía y los acordes de música clásica y voces de sopranos. Mientras tanto, me sigo rascando.

Extraña sociedad estética la de Antonioni y Wenders en *Más allá de las nubes*, la película que marca el retorno del realizador de *La aventura* y *La noche* después de una prolongada enfermedad. Podría empezar con un chiste muy negro: Wenders lo mató a Nicholas Ray, le hizo un homenaje póstumo a Ozu y ahora lo quiere asesinar a Antonioni. *Más allá de las nubes* no estará, ni por asomo, entre las mejores películas de Antonioni ni entre los títulos más logrados de Wenders. En todo caso, es un film innecesario donde las locaciones de Ferrara (ciudad natal de Antonioni) tienen por sí solas el suficiente impacto dramático para hacer creíble el primer episodio de los cinco en que se divide la película. Con un tema nada novedoso para el cine europeo de autor de los 60 (un director-narrador sumergido en dudas existenciales) la película resulta aburrida y pretenciosa en el peor sentido, con diálogos banales sobre la pareja y (¡adivinen!) la incomunicación de los personajes. La sensación que da *Más allá de las nubes* es que Wenders controló los movimientos de Antonioni, que este no lo escuchó, que los desnudos de la hermosa Sophie Marceau y los de otras actrices son inútiles y que el resto de los intérpretes (Malkovich, Fanny Ardant, Peter Weller) anduvieron de vacaciones. Un film europeo e internacional con nombres prestigiosos. Poco y nada. Vacío.

No pude ver *Tortilla y cinéma* de Martin Provost (la película por la que Carmen Maura estuvo en Punta del Este), *El amor perjudica seriamente la salud* de Manuel Gómez Pereira y *Mrs. Dalloway* de Marleen Gorris. Tampoco *La camarera del Titanic* de Bigas Luna y el documental sobre Mastroianni de Anna Maria Tató porque volví un día antes, por lo que además me perdí la ceremonia y fiesta de cierre y la entrega de medallas. En cuanto a *Carne trémula*, que vi en Mar del Plata, se trata de uno de los films más arriesgados, adultos y serios de Almodóvar y ya fue comentado en el número 69. Queda pendiente *Todo o nada*, que también vimos en noviembre y quienes la padecimos en su momento olvidamos citarla en el número dedicado al festival. La película de Peter Cattaneo reúne (y no omite ninguno) todos los males del cine europeo de estos años. La fórmula mercado + industria + festivales + premios y nominaciones + historia social tratada con simpatía y gracia + humor obvio + personajes carismáticos = película falsa y estúpida, encaja perfectamente en *Todo o nada*. Sobre esta y las otras películas presentadas en Punta del Este, volveremos en su debido momento.
Ah, me olvidaba. El día que me gusten el sol, la playa y la arena, prometo practicar windsurf en mi tabla de origen importado y de color celeste y blanco. ■

Dos cursos de Eduardo A. Russo

Actualizaciones en el análisis del film
(corrientes - métodos - modelos)

Una incursión en el cine fantástico
(historia-teoría-crítica)

solicitar entrevista al 823 9270
(nuevo teléfono)

Video del Angel

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

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

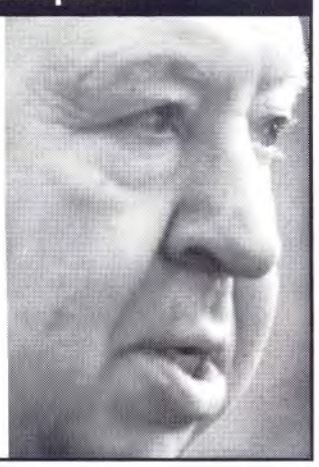
Entrega a domicilio

Videoclub Gatopardo

Los clásicos que estás buscando encontrálos en Videoclub Gatopardo

Piedras 1086
San Telmo

Tel. 300-5139
Estac. sin cargo



Traducción del inglés
Gabriela Ventureira ✆ 815-1415

NEW FILM VIDEO CLUB
CINE ARTE

O'Higgins 2172
Tel.: 784-0820

CINE CLASICO
Y DE AUTOR
MAS DE 2000 TITULOS

ALQUILER
Y VENTA

OPERAS
DOCUMENTALES

BIBLIOTECA DE CINE
PARA CONSULTA

SERVICIO DE
CONSULTA
CINEMANIA
EN CD-ROM

lunes a sábado
10 a 13 y 16 a 22
domingos y feriados
11 a 13 y 18 a 22

REVISTA
HISTORIA
TODO ES

TREINTA AÑOS REGISTRANDO LA MEMORIA NACIONAL

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

Cinéfilos S.R.L
Presenta
La Videoteca

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

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

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Queridos amantes:
Al revisar la lista de estrenos del 97, en lugar de alegrarme por encontrar títulos que me hicieran recordar grandes momentos pasados en un cine, terminé sintiendo cierta indiferencia con respecto a participar de la encuesta. No estaba eligiendo las mejores del año: tenía que contentarme con solo una película excelente, unas pocas muy buenas y el resto buenas a secas. Si el promedio de los estrenos fueran estas últimas, estaría eternamente de festejo cinéfilo. Pero obviamente no es así. Me molesta (y me asusta) que cada año sienta que fue peor que el anterior. Claro, el "sentir" no es prueba irrefutable de nada, salvo de la existencia del sentimiento (acorde o no con la realidad). De todos modos, esta sensación constante que me ha acompañado durante los 90, me lleva a preguntarme: ¿realmente vamos en picada, hacia el abismo de la aniquilación cinematográfica, o estas sensaciones las hubiese tenido igualmente hace 20, 30, 40 o 50 años, incluso durante la época muda? Si hubiese podido ser espectador en aquellos años, ¿mi opinión se habría mantenido inalterable hasta hoy? En promedio, ¿el cine de los 50 y 60 fue mejor que el actual? Y me hago todas estas preguntas por la siguiente razón: constantemente encuentro películas, programas de TV, revistas, libros, canciones, etc., que hacen referencia a lo mal que se estaba (en la época en que fueron realizados), qué bueno que era lo que ya no se hacía, y el temor (ante la certeza) de que el futuro sería nefasto de continuar las tendencias perjudiciales que se detectaban a cada momento. El ejemplo más claro es la vida en las ciudades. Desde que existen se hablan pestes de la "velocidad" con la que allí se vive (¡Dios mío!, si vieran lo que son las actuales). Todo esto me lleva a la siguiente conclusión: o bien estaban (y estamos) todos equivocados, y el mundo es cada día más bello y progresa sin inconvenientes, o nuestra tolerancia a la degradación es infinita, al igual que nuestra capacidad de adaptación, por lo cual desde hace tiempo nos encontraríamos chapoteando en un chiquero gigantesco pero, en lugar de repugnarnos nuestro estado, nos encanta, pues nos hemos convertido en unos simpatiquísimos chanchitos de saco y corbata. Claro, es probable que la respuesta no sea tan extrema, sino una posición un poco más equilibrada, pero debe andar por allí. Si en nuestra postura actual vislumbramos un futuro peor y al llegar allí seguimos vivitos y coleando, presintiendo algo peor todavía, seguramente influirá en esa visión de nuestro nuevo presente y próximo futuro el dolor por el precio que debamos pagar por las nuevas cosas por venir (no importa qué tan buenas sean); pero también significaría que nos hemos adaptado al nuevo presente alcanzado: habremos perdido el gusto por lo viejo, por lo que antes nos deslumbraba y que ahora ya no tenemos. Personalmente, no tengo problemas en sacrificar lo que he conseguido para obtener algo nuevo (cuando tengo la esperanza de que lo nuevo será mejor). Por supuesto, el cambio se sostendrá en esta confianza (hasta no tener lo nuevo, difícil comprobarlo). Pero respecto del cine, ya la perdí. Presiento que el cambio no será por algo mejor. Pero casi nadie se dará cuenta. Porque para la mayoría, el cine es el entretenimiento del fin de semana (incluso para muchos que tienen verdadero aprecio por él). El cine es un producto de consumo más, es muy caro, y no estamos en épocas de desperdiciar dinero. Si cierto cine vende por encima de otro, entoncés él será amo y señor. Tal vez, no todo sea caída libre. Quizá tenga una estructura circular; todo será pasajero, llegará una nueva época en la que lo experimental tendrá cabida en el cine comercial (por ejemplo), y estaremos gritando a los cuatro vientos el nacimiento de la "nueva edad de oro" del cine mundial. Pero aunque así ocurra, ¿qué haré yo mientras tanto?, ¿vivir hasta el hastío de las grandes películas de Bergman, Allen, Tarkovski Godard, Welles? Me duele que esta sensación de degradación constante de la imagen cinematográfica me resulte tan real, tan cierta, aun cuando el tiempo demuestre que no era verdad. Y me opongo a adaptarme a este "nuevo" cine, a estas "nuevas" imágenes. Mi lucha será evitar que algún día termine diciendo: "qué buena película que es *El pacificador*".

Hernán J. Medrano

Señores directores:
¡Aaaaaaaaaaaarrgggrrrrffffff! más o menos fue lo que exclamé al descubrir en un quiosco las dos conocidas palabras insertas en un contexto totalmente extraño. Me alejé un poco sin comprender, siguiendo mi apresurada marcha hacia un noble objetivo: un cliente se había tomado la molestia de avisarme que tenía listo un pago largamente esperado, y hacia allí me dirigía, así que poco podía conmoverme que *mi* revista apareciera de repente revestida con extraños ropajes; pero no pude evitar volver sobre mis pasos y volver a mirar. Esta segunda visión fue más benévola; bueno, al menos se mantienen el negro y amarillo, pero, ¡qué significa este colorinche! Continué mi camino mascullando: "Por qué... era tan linda la vieja, ya me van a oír", dejando para la vuelta la compra de *El Amante*, siempre y cuando la promesa de dinero no fuera vana, y pensando ya en esta carta, que es la segunda en estos seis años.
Ahora bien, cumplido el trámite con éxito, la tercera visión de la tapa fue seguida de un: "Bueno, no está tan mal... todo este amarillo liso... detrás de esto hay una mano sabia, el precio sigue igual... Jefe, ¿me da *El Amante*?, esa... la amarilla".
Ya la tengo en mis manos y me dispongo a encontrar las explicaciones del caso en la página dos... no, de nuevo en la uno, como antes. Satisfecho con las mismas y ya repuesto del shock inicial, les digo que:

- No me convencen aún las fotos color sobre fondo amarillo. Si los blancos fueran blancos, por ahí... Aunque la cuestión es que sigo prefiriendo la expresividad de la foto en blanco y negro.
- Esa estrellita... mmm...
- Los felicito por la audacia, y espero ansioso los próximos números.
- En cuanto a la tipografía, será muy rendidora y más bonita, por cierto, pero me tuve que poner los anteojos a la segunda página (no sé, es más finita, ¿no?).

¿El contenido? No la leí aún pero descarto que encontraré, como siempre, reflexivos artículos, audaces opiniones, gratas sorpresas, esclarecedoras palabras.
Ahora que vuelvo a ver la tapa, está buena... ¿eh?

Ricardo Palmadessa

Señores directores:
Escribo la presente en pos de una sugerencia: sería bueno que pudiesen quitar sus obsesiones y odios personales de los comentarios de las películas. Paso a explicarme utilizando como ejemplo dos casos en los que me sentí dolido.
Caso 1. Obsesión: amor por Harrison Ford.
Resultado: amor por la peor película del año.
Estaba con mi novia en la entrada del cine Gaumont frente a la plaza Congreso. Luego de molestarla un rato logré que entrara a ver *Avión presidencial* con el simple argumento de que era Harrison, que crecimos con él y que más allá del excesivo conservadurismo de sus últimas películas siempre hemos amado a Indy. Cuando la película iba por la mitad y lo grotesco de las situaciones había dejado de hacernos reír para empezar a amotinarnos y fastidiarnos, solo atiné a abrazarla y decirle: "¡¡¡Perdón, perdón!!!, prometo no hacerlo nunca más". *Avión presidencial*, difiriendo totalmente con la visión de Santiago García, es previsible, grotesca, estereotipada, mal actuada (con personajes unidimensionales, inverosímiles y caricaturescos), sin tensión alguna en el relato y detestable por donde se la mire. Encima, tiene el único defecto que es realmente imperdonable en el cine: es aburrida.
Un párrafo aparte para los productores a los que esta película no les debe haber costado un centavo, habiendo sido —seguramente— el más grande negocio de la vida. Simplemente llevaron el guión a la Casa Blanca en donde muy felices les dijeron "¡tomen los 100 millones y háganla ya!" Resumiéndose en este hecho *Avión presidencial*, una película chauvinista y publicitaria que parece hecha por encargo del gobierno de los Estados Unidos para contrarrestar las malas opiniones sobre su presidente, que nunca fue tan honesto, virtuoso, fuerte, sensible y buen padre de familia y

protector del mundo como en esta película. Un asquete.
Caso 2. Obsesión: odio por Stallone y los rejuntes de estrellas.
Resultado: odio por una película respetable.
Estaba otra vez en la entrada de un cine con mi novia, aunque esta vez no en Buenos Aires sino en Villa Gesell, molestándola para entrar a ver *Tierra de policías*. Después de nuestro vuelo en el *Avión presidencial*, ella prefería subirse a una aeronave de Austral en la ruta Posadas-Buenos Aires a entrar a ver otra película que yo recomendara. Tuve que rogarle un poco, pero gracias a Dios en Gesell hay solo otros dos cines —donde daban ¡allí! *Invasión* y *El chacal*— y encima Dios me tiró una mano y me mandó al niño con su lluvia. La verdad que yo también desconfiaba bastante de la película, pero al final superó ampliamente las expectativas. Stallone (más allá de la parodia publicitaria de engordar) está muy bien y recrea durante casi toda la película a un sorprendente y tonto policía, infinitamente más humano que el 99% de los policías cinematográficos de las últimas décadas. Los demás acompañan sin desentonar: De Niro actúa de taquito, Keitel deambula como si estuviera un poco obligado a estar ahí pero no molesta mucho y Liotta hace lo que puede (que ya sabemos que no es mucho). El director, aunque no es ninguna maravilla, cuenta con soltura y solo deberíamos salvar algunos errores como el racconto de la sordera de Stallone, el epílogo de la película y quizás el ralentí de la balacera final (y digo quizá porque en el momento de verlo no me molestó en lo absoluto, solo cuando pensé racionalmente que lo que vi estaba en ralentí lo puse en tela de juicio). Igualmente, y más allá de ciertos errores y desencuentros, se cuenta una interesante historia sobre la cotidianidad en un pueblo donde solo viven policías, metaforizando así lo desgraciado que sería un mundo en esas condiciones.

PD1: Está bien que a Castagna no le haya gustado la película, pero sería bueno que encontrara argumentos y no desviara la atención hablando de gordos. Me hace acordar a Quintín cuando no sabía cómo destruir al Besson de *Un perfecto asesino* y entonces se la pasó hablando de ¡su tortuga!
PD2: Un saludo a Vicky, mi novia, que siempre me acompaña al cine y solo se negó a ver *Invasión*.

Gabriel Alejandro Cámara

Queridos amantes:
El tratado de moral básica indica que los ladrones que roban a los lisiados y a los desocupados en la cola de los que buscan trabajo son unos miserables. Tipos así deberían inspirarnos un profundo desprecio. Deberíamos desear que les caiga encima la policía y que marchen presos. Sobre todo cuando ni se les ocurre trabajar, o estudiar, o ganarse la vida dignamente y no a costa del prójimo. ¿Por qué, entonces, el nudo en la garganta cuando caen, uno a uno, los pibes de *Pizza, birra, faso*?
Quizá los mejores regalos que un director puede ofrecerles a sus personajes son la libertad de que digan y hagan lo que quieran o lo que puedan (sin ponerles palabras a presión en la boca y gestos a presión en el cuerpo) y la piedad de contemplarlos sin emitir juicio. Un par de regalos que los directores argentinos se guardan sistemáticamente en el bolsillo, para 1) torturarnos con postulados grandilocuentes ("¡La puta que vale la pena estar vivo!") o idioteces New Age ("la muerte no existe"), cuestión que no sería tan grave si no les faltara el respeto a todos aquellos que pueden sacar sus propias conclusiones sobre la ventaja de no haberse muerto (sin que le impongan una conclusión a los gritos) y a todos aquellos que saben que la puta muerte existe y desgarra impiadosamente; y 2) treparse al púlpito y dividir la canchita en buenos y malos, como si la existencia fuera tan sencilla. Los mesías locales insisten en subestimarnos y vendernos buzones, todo ello con el tratado de moral básica bajo el brazo.
A veces pienso que la tarea sagrada del cine es prenderle fuego al tratado de moral básica, rescatar del incendio un manojo de preguntas que posiblemente jamás tendrán respuesta y mostrarnos (simplemente mostrarnos) que nada es tan lineal como parece. Ciertos ladrones pueden brillar entre la mugre y mucha gente supuestamente decente provocarnos náusea. Solo hay que dejarlos hacer sin catalogarlos de antemano. Nada más que por esto quisiera agradecer a Stagnaro y Caetano, por la humildad y la sabiduría con que permiten que terminemos queriendo a un grupo de ladrones que afanan a los lisiados. Por la facilidad con que desaparecen para que vivan sus criaturas, como el mejor Bresson.
Pizza, birra, faso fluye, como ese río sucio y propio frente al cual la policía baja a sus ladrones. Ladrones que putean todo el tiempo y sueñan todo el tiempo con un gran golpe (como las criaturas de Arlt) que los arranque de ese territorio donde siempre hay otro que se queda con lo que les pertenece. Ni mirando a través de la ventanita del Obelisco logran ver el cielo. Y la señora que les da el ventolín para el asma después los denuncia desde un teléfono público. Ni se les ocurre "progresar", en el sentido bienpensante y bienasqueante del término, que implica generalmente anestesiarse frente al dolor ajeno y contribuir en silencio a la supervivencia del sistema, o burlarse soberanamente del dolor ajeno y robar desde un escritorio, pero sin admitirlo. Y ni se les ocurre abandonar en la fuga al compañero herido (el código elemental de lealtad que se aprende sin ir a la escuela).
Buenos Aires no es, en *Pizza, birra, faso*, la tierra prometida. Tal vez la tierra prometida esté del otro lado del río y la policía llegue implacablemente, antes de que podamos cruzar el río y acariciar sus bordes. Ahora recuerdo que, en *Un condenado a muerte se escapa*, el condenado imaginado por Bresson laburaba día y noche en su celda, con cucharitas, metales, sogas, cordones y pedazos de tela, básicamente con sus manos, construyendo la empresa imposible de la libertad con sus pobres y conmovedores instrumentos. Creo que es esa persistencia en el ansia de fuga lo que embellece también a los ladrones de *Pizza, birra, faso*.
Mientras tanto, antes de que llegue la maldita poli, podemos seguir soñando. No estoy tan segura de que la situación internacional me permita vociferar en posición de Cristo que la vida es una experiencia de la puta madre, y mucho menos convencida del declarado pase a retiro de la Parca. De todos modos, sé que ciertas ráfagas de aire puro iluminan el terrible/milagroso paisaje y entre ellas se cuentan, decididamente, las salas de cine donde podemos asomarnos al otro, respetarlo, comprenderlo y hasta quizás amarlo, aunque jamás lo hayamos visto.
Gracias por todos estos años de *El Amante*. Y por la pasión y la inteligencia puestas en cada página. Turbulenta, contradictoria, intensa. Como la ciudad nocturna, al pie del Obelisco.

Mariel Manrique

¡Novedades 1998!
KINEMA presenta:
EL GRAN MOMENTO • Preston Sturges
LA HISTORIA DE PALM BEACH • Preston Sturges
CUATRO PASOS EN LAS NUBES • Alessandro Blasetti
LAS AMIGAS • Michelangelo Antonioni
EL GRAN JUEGO • Jacques Feyder
LA SEÑORA DE TODOS • Max Ophüls
EL VUELO DEL AGUILA • Jan Troell
HISTORIA DE TOKYO • Yasujiro Ozu
LOS BAJOS FONDOS • Jean Renoir
EL ECLIPSE • Michelangelo Antonioni
EL PROCESO DE JUANA DE ARCO • Robert Bresson
LATINUM: Solar de French - Defensa 1066 Loc. 4 Tel.: 362-5562 - San Telmo • **MAR DEL PLATA:** Moreno 2788 Tel.: 94-1982
KINEMA: *Obras Maestras del Cine Universal* Tel. 244-4306

Lo mejor de nuestras vidas

por Sergio Eisen

Cuando los directores de la revista me encargaron la placentera tarea de escribir un artículo sobre mi escena favorita, no tenía duda de cuál sería mi elección. Era una escena muy chiquita y emotiva de *Lo mejor de nuestras vidas*, que corresponde al momento en que Frederic March vuelve de la guerra y se reencuentra con su esposa encarnada por Myrna Loy. Hasta aquí todo iba bien; el problema surgió cuando volví a ver la escena, después de muchos años, y descubrí sobresaltado que las piezas que la componían se habían desacomodado dentro de mi cabeza dando lugar a una nueva escena parecida, pero no igual. En una palabra, mi recuerdo se había alejado —por motivos que no soy capaz de explicar— de la escena real que yo creía recordar con una nitidez cristalina.

Posiblemente asustado por los cortocircuitos de mi memoria, decidí suspender el trabajo mientras trataba de encontrar una nueva escena entre las que *creo* recordar. Desenrollando mi bobina de recuerdos reaparecieron las monjas enloquecidas de *Narciso Negro* con sus atuendos blancos sacudidos por el viento, el campanario de *Vértigo*, la torre desde donde Eduardo Manos de Tijeras fabrica la nieve y el andén de trenes donde se separan los enamorados en infracción de *Breve encuentro*. Sin embargo, la imagen de la escena de Wyler insistía como una luz intermitente impidiendo que me concentrara en otra que no fuera ella. Así es como, dominado por mi caprichosa mente, decidí compartir con ustedes mi desvarío. Sin más rodeos, aquí va la escena de *Lo mejor de nuestras vidas* tal como yo la recordaba.

Al (F. March) regresa a su ciudad después de muchos años de servicio en la guerra. Su familia lo espera para el día siguiente pero, ansioso por volver a su hogar, Al consigue llegar un día antes. Junto con dos compañeros que regresan con él, miran desde la ventanilla del taxi el paisaje de la vieja ciudad. Nada ha cambiado, todo está como si nada hubiera ocurrido. Sin embargo, pequeños cambios hacen que los lugares de siempre parezcan ajenos y distantes. En realidad los paisajes no han cambiado, sino ellos mismos. Ellos son otros en el lugar de siempre y sienten el regreso como una situación de examen. Al llega a su departamento. Sus hijos abren la puerta cuando toca el timbre. Están a punto de gritar de alegría pero Al, con un gesto cariñoso de complicidad, les tapa la boca porque quiere sorprender a su esposa. Al avanza por el largo pasillo tratando de no hacer ruido. Millie está en la cocina ordenando la vajilla mientras conversa por teléfono con una amiga. La conversación gira en torno al regreso de Al para el día siguiente. Millie describe con detalles el vestido nuevo que acaba de comprarse para recibir a su marido. La situación casera de Millie en la cocina con su pelo un poco revuelto y su delantal contrasta con la forma en que Millie planea arreglarse para el reencuentro. En lugar de entrar en la cocina, Al se apoya en el marco de la puerta y se detiene a contemplar a su esposa que está de espaldas a él. Millie habla de su preocupación por algunos kilos de más y de los platos preferidos que va a preparar para recibirlo. A pesar de su entusiasmo, la voz de Millie delata un dejo de inseguridad,

como si una parte de ella pensara que Al ha dejado de quererla. La presencia y los ojos brillantes de Al mirándola expresan todo lo contrario. Poco a poco se acerca a Millie. La tensión de la escena es insoportable. La voz de Millie se empieza a quebrar como si oliera la presencia de su esposo hasta quedar completamente muda cuando sus cuerpos se tocan. Millie apoya el teléfono con suavidad, gira sobre sí misma, levanta tímidamente los ojos conteniendo el aire y cuando las miradas se encuentran la tensión contenida estalla en un mar revuelto de lágrimas, besos y abrazos.

La primera parte de la escena real de Wyler con los hijos es igual, pero toda la situación doméstica de Millie en la cocina mientras Al la mira enamorado sin que ella se dé cuenta no existe. El reencuentro sucede con una velocidad asombrosa. Al avanza por el pasillo y Millie, que está en el comedor poniendo la mesa, intuye su llegada y sale a su encuentro. El momento es intenso y emotivo. Millie no parece tan de entrecasa ni con el pelo un poco desprolijo. El teléfono aparece después del abrazo y es Millie la que llama para avisar que su marido ha vuelto de la guerra.
Una vez más me pregunto: ¿por qué no pude retener la escena tal cual era? Una vez más retrocedo a la cinta y descubro un detalle sutil en la forma en que Wyler planifica la escena. Desde que Al llega a su departamento lo acompaña como si estuviera a su lado. Seguimos al envejecido sargento cuando sube el ascensor, cuando toca el timbre de su casa, su espera en el pallier, etc., etc., etc. La suma de estos pequeños detalles registrados en un tiempo casi real hace que el momento se cargue de electricidad y la ansiedad del reencuentro se vuelve casi insoportable. Pero Wyler, que venía acompañando a su personaje, se planta, se detiene en la entrada del pasillo, y deja que Al avance solo para encontrar a su esposa. El abrazo es registrado desde esa distancia y la sensación de lejanía se acentúa por la perspectiva del pasillo cuyas líneas confluyen en un solo punto.
Wyler registra el momento desde el lugar de los hijos que espían la escena de amor de sus padres enmarcándola. Es precisamente esta distancia que utiliza Wyler para mostrar el reencuentro la que probablemente gatilló mi fantasía personal. Me doy cuenta de que soy yo el que se mete en la cocina (en la intimidad de estos personajes). Soy yo, y no Al, el que espía desde el marco de la puerta como los hijos de la ficción. En definitiva, la situación que reconstruí solo desnuda los sentimientos de Al y Millie: sus temores, su excitación y la confirmación de que ambos se siguen amando a pesar de que no son los mismos, a pesar de los años y de la guerra que se interpuso entre ellos. La escena de Wyler deja ver más cosas de las que ella misma muestra.

Creo haberla elegido porque ella capta un momento extraordinario en el escenario de la vida cotidiana. La escena de amor no se produce en un lluvioso aeropuerto nocturno, ni en un andén de trenes, ni en un trasatlántico a punto de hundirse. Aquí dos personas se abrazan en el simple pasillo de su departamento.
Decidí compartir con ustedes este desliz porque la deformación que fabriqué de manera no consciente a partir de la maravillosa escena de Wyler me recuerda que las películas siguen viviendo en nuestro interior: crecen, juegan, se deforman, se hacen luminosas u oscuras, íntimas o familiares, cuando se combinan con nuestros propios recuerdos y en definitiva con nuestra propia química. Algunas de ellas se quedan para siempre y el placer que sentimos al evocarlas es tan intenso que a veces se confunde con el recuerdo de nuestras propias vivencias. ■

Los escritores y el cine (11):
Entrevista a Juan Forn

El efecto Parker

Actual director de Radar, *el suplemento cultural de* Página/12, *Juan Forn es dueño de una de las pocas voces públicas que se levantan contra* Titanic. *Mientras prepara* Puras mentiras, *un libro que define como "algo relativamente parecido a una novela", el autor de* Corazones cautivos *(novela),* Nadar de noche *(cuentos) y* Frivolidad *(novela) asegura que Cameron debería haber contratado a un guionista, reconoce que alguna vez lo llamaron para que escribiera una comedia romántica que iban a protagonizar Gerardo Romano y Carolina Peleritti y confiesa haber vivido durante un año bajo los parámetros de* Melody, *aquella película de amores juveniles con música de los Bee Gees y guión de Alan Parker.*

Está muy en boga hablar de *Titanic*, así que podríamos empezar por ahí.
Mirá, yo creo que hay cierta clase de historias que vienen con el mito incorporado. *Titanic* es, desde hace unos 70 años, la metáfora perfecta del fin del mundo, o del fin de una época. Me parece que el primer problema de la película de Cameron es que no le agrega nada al mito. De alguna manera, a Cameron le pasó lo mismo que a Tomás Eloy Martínez con *La novela de Perón*. Con *Santa Evita*, en cambio, Tomás no solo estuvo a la altura del mito, sino que le dio una caja de resonancia nueva, le agregó algo al mito, algo que, repito, Cameron no pudo agregarle.
Por otra parte, coincido con los que dicen que Cameron cometió el error de querer hacerlo todo él. Es un gran montajista, un buen director de escenas y hasta un buen director de actores —cosa que hasta esta película yo no había notado—, pero debió haber recurrido a un guionista para que se encargue, al menos, de la historia de amor. Lo más débil de la película es, sin dudas, la historia de amor. También creo que hubo un error de casting, porque Kate Winslet es demasiado mujer para Leonardo Di Caprio, y Di Caprio tiene tanta presencia en pantalla que la convierte a ella en una "gorda polaca", como yo digo en broma. *Titanic* es, básicamente, una película que trabaja con las emociones del público de manera previsible y efectista. Yo creo que hay cierta clase de cine que le gusta a todo el mundo. Y que *Titanic* es esa clase de cine.

Los que la defienden hablan de cierta épica presente en la película.
Bueno, los artistas épicos tienen más glamour. Vos te parás frente a los murales de Rivero o ante el *Guernica* y te caés de culo. Y tardás en entrarle a un cuadro más chico. El barco que construyó Cameron impresiona. De todos modos, es obvio que el cine está enfermo de elefantiasis. Es un arte que funciona dentro de una industria, y uno de sus combustibles esenciales es el dinero. Eso es muchas veces perjudicial. Hacer una película con un presupuesto millonario no es fácil.

¿A qué razón atribuirías tanto consenso crítico?
Hacía mucho que no veía funcionando un aparato crítico a disposición de una película como ahora con *Titanic*. A mí me cuesta mucho ponerme de acuerdo con los críticos. Me parece que los críticos de cine de los grandes medios se dividen en dos categorías: los históricos, que a partir de fines de los 70 dejan de entender el cine en su totalidad y se pierden un montón de cosas, y las nuevas generaciones, integradas por cinéfilos. De alguna manera, este último modelo viene de *Cahiers du cinéma*, que fue fundada por un grupo de freaks fanáticos del cine que empezaron a manifestarse en forma pública. Pero estas nuevas generaciones parecen haberse olvidado de algunas cosas. Por ejemplo, a mí me parece muy interesante que la gente de *Cahiers* haya buscado en otros lenguajes elementos complementarios para elaborar un criterio, algo que hoy casi nadie hace. Otra cosa que me molesta bastante de los críticos actuales, y que puede ser una razón para el gran acuerdo que generó *Titanic*, es esa especie de efecto dominó por el cual alguna película se convierte casi de antemano en objeto de culto. La última vez que pasó eso fue con *Profundo carmesí*. De la misma manera que te puede irritar la unanimidad inicial frente a *Titanic*, a mí me irritó la unanimidad final frente a *Profundo carmesí*. Yo estoy convencido de que *Profundo carmesí* no es una gran película. Supongamos que es nada más que un pálpito y que no tengo argumentos para demostrárselo a un crítico o a un cinéfilo. Bueno, puede ser, pero estoy convencido de que debería haber un experto en cine que podría fundamentarlo. Y me sorprende que no lo haya. Me alarma que pase algo así con películas que yo creo menores, pero que tienen el status de clásico instantáneo. Para que se pueda opinar en serio, las críticas tendrían que salir un mes después del estreno. Porque algo que te permite sacar conclusiones atractivas es ver la película un par de veces y tener la posibilidad de quedarte conversando con diferentes personas hasta las cinco de la mañana sobre esa película. De esa manera, tu razonamiento va cristalizando, va fraguando a lo largo de ese proceso. Como están las cosas, cuando uno llega a sus mejores conclusiones ya es tarde para publicarlas. Otro problema es que una persona, por más inteligente que sea, no puede ser invariablemente lúcida. No siempre se tiene algo brillante que decir sobre una película. Yo leí con muchísima avidez los primeros veinte números de *El*

Amante, pero con el tiempo fueron apareciendo muchos medios más dedicados al cine. Y se agotó, relativamente, la fórmula del ensayito sobre una película. Es inevitable que los tipos que escriben se empiecen a repetir. A lo mejor sería bueno hablar solamente de diez películas en el año de las que haya algo para decir. Hay una saturación anticipada que se nota en la escritura. Es difícil escribir mucho y bueno sobre tantas películas. No me parece casualidad que *El Amante*, en las notas largas, tienda a trabajar con la textura autobiográfica. Tiene mucho que ver con lo que digo del agotamiento. La inclusión de elementos extracinematográficos para redondear una idea habla de este problema. La verdad es que a veces me pregunto si lo cinematográfico es poco elocuente o es que hay críticos que tienen menos cosas que decir.

Puede ser un problema de los críticos o puede ser un problema del cine.
Sí, claro. Hay que tener en cuenta también que el cine tiene ciclos más cortos que otras artes y que empezó a citarse, a dialogar consigo mismo muy rápido. Por eso hoy es un perro que se muerde la cola. El cine hizo en noventa años un proceso similar al que la literatura hizo en trescientos. Eso es un poco abrumador para el que escribe y, obviamente, también para el que hace cine.

Hablemos de *Kids*, otra película polémica y de moda.
Todavía no puedo abrir un juicio sobre *Kids*. Me dejó abrumado. Yo me saco el sombrero ante Larry Clark porque evitó la tentación de la epifanía. Y también por los momentos cinematográficos bestiales que tiene la película: la escena de la paliza al negro en la plaza, la caminata inicial de Telly y Casper, por dar dos ejemplos.
Me parece, eso sí, que hay una trampa. Clark les adjudica a los chicos un grado de cinismo y "no future" que es más de él que de esos chicos. Creo que el "no future" de estos pendejos se puede acabar si se enamoran o si ven una película que los sacude.

¿Muchas películas te dejaron abrumado, sin aliento?
Sí, por supuesto, pero por diferentes razones. No sé, a veces pienso que *El sacrificio*, la película que menos me gustó de Tarkovski, me marcó algunas limitaciones que tengo. Yo necesito que las películas sean elocuentes en los canales en los que yo registro la elocuencia.

¿Y qué películas fueron elocuentes en esos canales, qué películas te revelaron algo?
Uff... Me acuerdo que viví un año bajo los parámetros de *Melody* (risas). Te hago una lista de las que recuerdo ahora: *Los cuatrocientos golpes* (Truffaut), *Apocalipsis Now* (Coppola), *Novecento* (Bertolucci), *El ciudadano* (Welles), *Nos habíamos amado tanto* (Scola), *Tom Jones* (Richardson), *Los duelistas* (Ridley Scott), *El rey de la colina* (Soderbergh), *La noche del cazador* (Laughton), *Adiós a los niños* (Malle).
Me gusta casi todo lo que hizo Soderbergh después de *Sexo, mentiras y video*. Se nota en su cine un afán de búsqueda, y se nota además que está perdido, complicado. No sabe cómo hacer para que su obra dialogue con el resto. Me parece interesantísimo lo que hizo Nanni Moretti con *Caro diario*, que es una película que demuestra que el tipo encontró una salida para hacer cine. Otro que me gusta es Spike Lee, que siempre encuentra la vuelta para no repetirse. Para mí, Spike Lee es la contracara de Scorsese.
¿Sabés qué pasa? Pareciera que en medio de este simulacro de velocidad que en realidad es aceleramiento no se puede parar la pelota y reflexionar. A mí, por ejemplo, me gustó mucho *Tiempos violentos*, pero me resulta irritante la permanante exposición del mundo privado de Tarantino que refleja parte de su cine. Pareciera que el mundo es para él un club de video. Cuando te fijás en Gus Van Sant, en cambio, te das cuenta de que ahí hay otra cosa que ver películas, hacer guiños y tener una gran astucia narrativa.

En el cine argentino, tema recurrente de esta serie de notas, parece no haber demasiado espacio para la reflexión.
Al cine argentino no solo le falta que los directores reflexionen sobre el arte que los ocupa, también le faltan buenas historias —como se dice habitualmente— y le falta una estética. Visualmente, es un cine muy pobre. Por más que yo sea un defensor ardiente de las historias, el cine argentino debiera ofrecerme algo más atractivo visualmente. De esa forma, hasta podría ser más generoso cuando enjuiciara la endeblez de las historias. Me tengo que remontar muy atrás para pensar en algo interesante estéticamente en el cine argentino. Podría hablar de *Rapado* y después... *Los muchachos de antes no usaban arsénico*. Mirá hasta dónde me tengo que ir.

¿Qué expectativas tenés cuando vas a ver cine argentino?
Puedo esperar con expectativa una película de Rejtman, tenía expectativas con Mariano Galperín, aunque su película me desilusionó, y tengo expectativas con Agresti, a pesar de que me resulta tan atractiva su propuesta como irritante su demagogia. Espero que Agresti pueda matar sus demonios pronto. También me gustaría que Sorín vuelva a filmar.

¿Te gustaría escribir un guión?
Estuve a punto de hacerlo un par de veces. La última fue cuando me convocaron para que escriba una comedia romántica que iban a protagonizar Gerardo Romano y Carolina Peleritti. Ellos eran pareja en ese momento. La sinopsis que escribí era un cruce entre Truffaut, Capra y Nora Ephron.

Ya te habrán dicho millones de veces que tu escritura es cinematográfica.
Sí, es cierto que me lo dijeron muchas veces, pero para mí no es así. Uno se esfuerza para darle densidad y forma literaria a lo que escribe, para distanciarse de esa "escritura cinematográfica". Es cierto que los escritores de mi generación tenemos un mundo imaginario que le debe mucho al cine, pero creo de todos modos que un tipo como Abelardo Castillo puede escribir un guión mejor que yo.
Además, yo no recuerdo muchas relaciones felices entre escritores y cine. David Mamet es una de las pocas excepciones. El problema que yo tengo es simple: creo que entregar un guión es entregar una cosa muy desnuda, muy vulnerable, que puede recibir un tratamiento visual que lo distorsione. Los escritores vivimos obsesionados por eso que llaman tono. El equivalente en el cine del tono sería el estilo visual. Y hay muy pocos cineastas argentinos que tengan un estilo visual. Entonces: ¿a quién le entrego mi guión?

¿No le tenés confianza a nadie?
Le tendría confianza a un cineasta que considero subvalorado, como Alejandro Doria, y también a dos tipos que tienen poco que ver entre sí, como Favio y Cozarinsky.
La verdad es que me desilusioné bastante cuando conocí a algunos directores de cine argentinos. Pensé que eran más sofisticados intelectualmente. Yo creo que eso es bastante grave. Un pintor no necesita de las palabras para plasmar su mundo, para articular su discurso. Pero un cineasta debe lidiar con el guión y tiene tareas, como transmitirle al equipo técnico de manera clara, concreta y hasta lírica lo que desea. ■

Entrevista: Alejandro Lingenti

Basquiat

EE.UU., 1997, dirigida por Julian Schnabel, con Jeffrey Wright, David Bowie y Gary Oldman. (Gativideo)

A mediados de la década del 80, en el mundo de la plástica neoyorquina comenzó a brillar el nombre de Jean-Michel Basquiat. Este precoz artista negro emergió desde la marginalidad de las calles de Brooklyn para inundar Nueva York de graffiti y saltar de un trazo al reconocimiento crítico, la fama y el éxito económico, al integrar el clan que orbitaba en torno al excéntrico Andy Warhol. Una vez adentro, el pope del pop-art acabó colocándolo en un sitio preferencial. Su meteórica carrera y su imagen de salvaje niño terrible fueron absorbidas y manipuladas por los medios ávidos de materiales novedosos de difícil clasificación. Basquiat no tardó en trascender el ámbito cerrado de la plástica, para convertirse en un emblema problemático a la hora de intentar emprender una valoración real de su vasta y controvertida obra. Para mayor confusión, el joven artista explotaba la situación. Sus actitudes provocadoras entre auténticas y estudiadas, su aura de creador rabioso y brillante, especulador y sagaz, integrado y *outsider*, alimentaron, no sin cálculo, a esos medios que decía despreciar. La muerte por sobredosis a la edad de 27 años era el dato que faltaba para acabar de convertirlo en un mito moderno.

El cine no podía perderse la realización de un *biopic* sobre un personaje que fue central en las últimas explosiones de la vanguardia americana de los años ochenta, cuando ya hacía tiempo que el concepto de vanguardia se planteaba desde el mercado. La separación entre obra auténtica y el mero gesto casual, promocionado y alentando por coleccionistas, críticos y marchands, era, entonces como ahora, difícil de dilucidar.

Algo de esta confusión también sucede con y en el film escrito y dirigido por Julian Schnabel, plástico de renombre, amigo y contemporáneo de JM Basquiat, quien cambió los pinceles por la cámara como una excepción para realizar este curioso homenaje cinematográfico. Los resultados son tan sorprendentes como irregulares. Que Schnabel no es un buen cineasta lo demuestra la ausencia de una organicidad estética en el film. La indecisión en la puesta en escena, las espantosas metáforas del principio y final (la ilustración de la fábula del príncipe) son una prueba de ello. El montaje sincopado de los primeros tramos parece prometer una visión exterior entre publicitaria y clipera sobre el pintor y su entorno. Sin embargo, esas escenas se contraponen a otras de tono más mesurado. Schnabel exhibe una particular sutileza para manejar aquellas de corte intimista, sobre todo en las que reflejan la relación de Basquiat con su novia o con Andy Warhol. También juega a su favor el haber evitado las frases grandilocuentes y la explicación psicologista sobre el comportamiento autodestructivo de su personaje principal.

El enfoque que sobre el pintor parece sostener el realizador al comienzo del film sería equivalente al de René Ricard, el crítico de arte y descubridor de Basquiat, quien en los primeros minutos se pregunta sobre la dificultad de reconocer al genio auténtico en la actualidad. En palabras de Ricard, el crítico contemporáneo sufre "el síndrome de Van Gogh", o sea el miedo a pertenecer a una generación que pierde la oportunidad de descubrir al genio que subvertirá todo concepto artístico establecido. Al avanzar el film, Ricard, que nos fue presentado un poco como la mirada organizadora del relato, pierde peso como tal, y el enfoque sobre Basquiat y su obra parece correrse hacia el punto de vista de Milo, otro pintor prestigioso integrante del *milieu* warholiano. Como este personaje no es otra cosa que la representación ficcional de la persona del propio Schnabel-pintor en el film, la cuestión se torna complicada. En contraposición al resto de la pintoresca fauna, Milo (una sorprendentemente moderada interpretación de Gary Oldman) aparece como el miembro más equilibrado y seguro. Aun cuando Schnabel tiene el buen tino de poner a un actor e inventarse otro nombre para aparecer como personaje en el film, su autorretrato resulta ser sospechosamente el más generoso de todos. Milo es quien consigue equilibrar la balanza entre lo auténtico y lo inauténtico, entre el arte y el mercado, la crítica creativa y la bastarda, mostrándose como el único que le da consejos desinteresados a Basquiat dentro del nuevo y carnívoro ámbito al que ha accedido el ambicioso muchacho de la calle. Pero, por otro lado, los cuadros de Milo-Schnabel son los que la cámara muestra con una atención más rigurosa de la que emplea con las obras de Basquiat. Este hecho se relaciona de manera lateral con otro núcleo dramático del film y este punto es uno de los más interesantes. Las escenas más ricas en intensidad y emoción son las que se centran en la ambigua relación entre Basquiat y Warhol. Dicha amistad, según el realizador, parece necesitar un vampirismo mutuo en el que se mezclan el afecto, la envidia, la originalidad y la vanidad. La sospecha que el resto del entorno insinúa sobre una posible doble utilización, a medias consciente de sus respectivos talentos y popularidades para continuar autopromocionándose, se instala en el film y en el espectador.

Cabe preguntarse si Schnabel, más allá del sentido homenaje a sus dos difuntos amigos, no ejerce él también un vampirismo similar, utilizando la historia de Basquiat y de Warhol para terminar promocionado su propia figura y obra. El film entonces desnuda (¿sin proponérselo?) segundas y hasta terceras intenciones. El retrato del medio artístico del que el director forma parte se revela doblemente feroz, por cuanto ni él mismo en su desdoblamiento como realizador/personaje puede escapar de las reglas del juego que pretende desarmar, o al menos mostrar con cierta objetividad, y acaba por caer en su propia trampa. Esta exposición es tan transparente que cuesta imaginarla simplemente como un fallido. Se puede llegar a pensar entonces que Schnabel la exhibe allí ex profeso, con un gesto en el que confluyen la sinceridad y el cinismo, la generosidad y la egolatría. Esta ambivalencia que recorre toda la película, alimentada por la imperfección de su narración deshilachada, acaba convirtiendo a *Basquiat* no en un buen film, pero sí en uno fascinante. Más elusivo se vuelve cuando más parece cerrarse sobre sí.

La pregunta acerca de si Basquiat fue un verdadero talento o un muchacho vigoroso y creativo que estuvo en el momento justo en el sitio indicado puede entonces extenderse también a la figura de Schnabel. El film no da ninguna respuesta directa. Y tal vez ese sea su mayor mérito.

Un párrafo aparte merece la reunión de un glamoroso elenco de célebres personajes-actores encarnando célebres personajes de la mundanal movida neoyorquina de la década pasada. Muchos de ellos, a su vez, frecuentaron el ambiente de la *Factory* y aledaños en la vida real en la época que retrata el film. El largo desfile de nombres y pesos pesados, sorprendentemente, no deriva en un campeonato de números exhibicionistas sino que, por el contrario, todos los

intérpretes ponen sus egos exclusivamente al servicio del ego del personaje que encarnan. De lo que se infiere que Schnabel resulta o bien un riguroso director de actores o un excelente domador de histriones. Cada performance es exacta y controlada o descontrolada, según lo requiera el caso. Desde la potencia de Jeffrey Wright como un felino Basquiat, la sensibilidad de Claire Forlani como su sufrida novia, el desconcierto de Dennis Hopper como el marchand Bruno Bischofberger, la mesura de Gary Oldman como Milo y hasta las brevísimas apariciones de Courtney Love, Christopher Walken y Willem Dafoe tienen el mismo justo tono. En cuanto a David Bowie y su maestría camaleónica, basta decir que no interpreta a Warhol sino que *es* Warhol redivivo. Su desempeño es exquisito rozando lo genial.
La banda de sonido corre paralela al casting en calidad y cantidad de notorios y talentosos: John Cale, Iggy Pop, Tom Waits, The Pogues y el mismísimo Bowie, entre otros monstruitos. Nota para nostálgicos: en un momento muy conmovedor se incluyen fragmentos de un documental sobre *the real Warhol* filmado por el mítico director Jonas Mekas al que Schnabel musicaliza con un desgarrador tema de Waits. Y hay que afinar la vista para distinguir al verdadero Andy de su copia; lo que está muy bien en cuanto al concepto del arte del maestro de la falsificación seriada. Por si no queda claro, esa sola escena (y todas las de "David Warhol") justifican la visión de un film que cautiva e irrita al mismo tiempo que seduce. ¿Será esta una perfecta definición del arte contemporáneo? ■

Alejandro Ricagno

El desvio

Detour

EE.UU., 1945, dirigida por Edgar Ulmer, con Tom Neal, Ann Savage, Claudia Drake, Edmund McDonald. (Epoca)

"Lo que me interesa del cine es la abstracción", sentenció alguna vez desde la cúspide de su mole Orson Welles. A lo largo de los 69 minutos de *Detour* no deja de resonar la máxima orsoniana. Mucho menos difundida que otros moldes fundantes del cine negro, esta película de ese maestro secreto que fue Edgar Ulmer es igualmente ejemplar, destilando en estado puro algunos de los componentes esenciales de la puesta en escena y la atmósfera pesadillesca del *film noir*. Incluso lo hace a despecho (como lo hizo *El sueño eterno*) de la lógica narrativa y hasta de cualquiera de los realismos entonces predominantes, avanzando hacia un estado de paranoia y crispación que solo pareciera propia del fantástico. Despojado de toda referencia social, histórica, y casi hasta del motor monetario que suele dar el combustible predilecto al cine negro, *El desvío* avanza —como su nombre afirma— en una versión que podría denominarse como metafísica de los *leitmotivs* del género: Al Roberts es un buen tipo con novia y existencia de músico con horizontes limitados en Nueva York, hasta que ella —cantante— decide probar suerte en Hollywood, y él seguirla poco después con unos dólares en el bolsillo. Haciendo *autostop* surca el continente y lo levanta un desconocido; cuando está por llegar a Los Angeles, cierto accidente le cambiará la vida. *El desvío* convoca a ese instante donde lo que parecía una realidad más o menos inteligible se desbarata y asoma en su lugar una trama implacable. El azar, para Roberts, no es sino el nombre de una conjura que le es ininteligible. Para colmo, en su desviado camino se le cruza una tal Vera (Ann Savage), que es acaso una de las mayores arpías que ha visto el *film noir*, una permanente convocatoria ambulante al asesinato.
Ulmer abstrae todo dato accesorio. Del guión de Martin Goldsmith —ciertamente no una obra maestra— extrae las excusas para enhebrar un suceso de pesadilla tras otro, en una pantalla casi bidimensional, invadida por el *back projecting* y las sombras de lo que ocurre fuera de campo. Scorsese (confeso admirador de *Detour*) no pudo dejar de contar con las peripecias del pianista en desgracia mientras conjeturaba las desdichas de Paul Hackett en *Después de hora*.
La narración en *off* de Roberts (en una estructura guiada por el más fatalista de los *flashbacks*) brinda un parloteo maníaco que puntúa el descenso a los abismos, mientras la imagen se enrarece, se destila hacia una irrealidad de mal sueño: la niebla nocturna, las rutas desiertas, los moteles, bares al paso, hoteles y un saxo que no para de hacer escalas brindan la claustrofobia más cerrada. "Para el lado que mires —filosofa Roberts— te paras ante el tribunal." El enigmático final de *Detour*, situado en un limbo impreciso entre la voz en *off* y lo que relata la imagen, parece dar una clave: con la excusa del policial, el espectador ha asistido al folleto ilustrativo de una temporada en el infierno.
El desvío posee una *remake* —que no conocemos— realizada hacia 1992, protagonizada por Tom Neal Jr. en el mismo papel que le tocara a su progenitor casi medio siglo antes. ■

Eduardo A. Russo

La caida de los angeles

Fallen Angels

Hong Kong, 1995, dirigida por Wong Kar-wai, con León Lai Ming, Takeshi Kaneshiro y Charlie Young. (Transeuropa)

El cine de Wong Kar-wai es difícil de evaluar. Pasa lo mismo con todos los directores que manejan universos y estéticas muy personales: el espectador queda supeditado a sumergirse en ellos y al emerger apenas si puede alegar si se sintió cómodo o no, si se aburrió o se divirtió, todas categorías imposibles de aprehender. El resultado es una obra polémica que genera el desprecio del esclarecido que no se deja engañar por huecos esteticismos o la adoración de quienes ven en ella la actualización de un buen cine desaparecido. O tibieza de parte de los que creen que su cine se deja ver con placer, pero sin merecer tan encarnizada polémica, como es mi caso.
El enfoque múltiple, la narración discontinua, la introspección, en perfecta coherencia con su estética de cámaras lentas en frenético movimiento con baja velocidad de exposición de la película, el ojo de pez, el uso del blanco y negro, son todos recursos que tienen aquí el privilegio del sentido, de la construcción de un universo integral, y acaso es eso lo que los hace soportables. Sin igualarla, *La caída de los ángeles* tiene mucho de continuación de *Chungking Express* (de hecho su trama formaba parte de un primer guión para esa película). Aunque más cerca de su estética nacional (la secuencia recordatoria del padre de uno de los protagonistas llena de fundidos y planos sentimentaloides, otra escena muy cursi con una rockola, o las escenas de acción *alla Woo*), *La caída* consigue no perder su toque entre glamoroso y helado, introducido por unas melodías que recuerdan a los ritmos de los ingleses Massive Attack, ni sus delirios argumentales (un ladrón que no obtiene plata de sus víctimas quitándosela, sino atendiéndolos de más en negocios robados).
Crear su propio universo a partir de pedazos y sentimientos reales es lo que le permite alterar las formas tradicionales del relato y seguir siendo claro y convincente: puede demorarse en detalles, o meter personajes centrales recién en la mitad de la película, o acumular casualidades poco creíbles, porque todo parece posible en ese Hong Kong de ensueño, delictual, en noche perpetua, donde apenas se habla, donde todo se piensa, donde la muerte y el amor —los únicos dos temas del arte— son súbitos, caprichosos, inesperados. ■

Máximo Eseverri

Señora de todos

Signora di tutti

Italia, 1934, dirigida por Max Ophuls, con Isa Miranda, Memo Benassi y Tatiana Pawlova. (Yesterday)

La confrontación con *Signora di tutti* nos instala ante la evidencia de que en fecha tan temprana como 1934, el aún joven Max Ophuls (1902-1957) ya había madurado su estilo y era capaz de crear obras maestras inmediatamente reconocibles. Aunque poco atendida en las filmografías ophulsianas y hasta considerada como en cierto modo lateral, esta película incluye elementos que la convierten en borrador de futuras joyas como *Carta de una enamorada, Madame de...*, pero por sobre todo de *Lola Montes*. La heroína de *Señora de todos* es la diva Gaby Doriot (memorable Isa Miranda), que comienza el film en circunstancias terminales. Todo su transcurso será el de la crónica de una pasión que a lo largo de varios hombres se mantiene hasta el final signada por un destino trágico. Mientras la tratan de reanimar en un quirófano (mezcla terrorífica de laboratorio frankensteiniano y gelidez *art déco* a lo Marcel L'Herbier) Gaby revive la cadena de hechos que la llevaron hasta allí.
Romances prohibidos, engaños, el vértigo de transitar desde la más absoluta ingenuidad hasta las revelaciones más intolerables. *Signora di tutti* comporta una ecuación tan difícil como lograda entre las intensidades del melo italiano y los prodigios visuales de Ophuls. La cámara no cesa de trasladarse por espacios suntuosos en travellings y paneos audaces que nos recuerdan en él al seguidor de la máxima de Lola Montes: "para mí la vida es movimiento". Por otra parte, los puntos de vista se ven obstaculizados como siempre en su cine por objetos que dejan solo entrever lo que sucede en la intimidad a los personajes: toda mirada en Ophuls es subrepticia. Un cine de reojo.
Como en *Lola Montes*, los ejemplares masculinos no dejan de *caer* en los más plurales y contundentes sentidos del verbo. Desde el romántico profesor Sammi en el liceo, hasta el empresario Nanni y su hijo Roberto (que apenas puede liberarse del hechizo), sucumben ante la dulce sufriente, que a su vez es víctima y agente del destino. Inseparable de los cargados climas musicales de Daniele Amfitheatrof, esta Gaby Doriot se agrega a las insondables criaturas femeninas que diseñó Ophuls con un *via crucis* más cercano a la locura que al sacrificio.
Por otra parte, *Signora di tutti* participa de aquel secreto hoy perdido, que la alquimia del cine clásico permitía entonces no solo en el cine americano: la de narrar vidas enteras pobladas de sucesos múltiples, plenos y minuciosos en el metraje habitual de un largometraje. ■

Eduardo A. Russo

Querido Dios

Dear God

EE.UU., 1997, dirigida por Gary Marshall, con Greg Kinney y Laurie Metcalf. (AVH)

En los tiempos que corren los que no creemos en Dios y confiamos en el cine tendemos a tener prejuicios frente a un título como este. Pero con Gary Marshall en la dirección pensamos que se podía tratar de otra cosa. Se trata de otra cosa.
Un timador profesional pero sin mucho rigor (Greg Kinney) recibe un ultimátum: o consigue trabajo o va a la cárcel. Termina trabajando en la sección de cartas muertas del correo. Allí están, entre muchas otras, las destinadas a Dios. Contra su voluntad y por las vueltas del guión, él y los extraños personajes de la sección terminan cumpliendo los pedidos que la gente le hace a Dios. La película tiene un buen arranque y se eleva aun más cuando aparece el actor marshalliano Héctor Elizondo. Se mantiene con las escenas absurdas y va buscando un centro. Cuando lo encuentra, es como un elefante que busca su lecho de muerte: comienzan a sucederse escenas inútiles de tal manera que no se puede saber qué pasó con el guión y el director. Para colmo los milagros se vuelven pesados y repetitivos. Cuando uno está a punto de odiar el film, llega la escena del juicio, que es por lejos el juicio más disparatado de la década, al menos en cine. Laurie Metcalf se apodera de la película y todo el mundo parece volverse loco. Eso salva a *Querido Dios* del desastre pero no alcanza para hacerla buena. ■

Santiago García

La camioneta

The Van

Irlanda, 1996, dirigida por Stephen Frears, con Colm Meaney, Donal O'Kelly, Ger Ryan y Caroline Rothwell. (Gatividéo)

Stephen Frears es un director inteligente. También un caso extraño en el cine de fin de siglo. Cuando tiempo atrás se dedicaba a criticar la política conservadora del gobierno de Thatcher (*Ropa limpia, negocios sucios, Sammy y Rosie van a la cama*) lo hacía sin prejuicio alguno, con desenfado sexual, expresándose de una manera seudocumental, divirtiendo y vociferando su odio a Thatcher y planteando sus propios interrogantes sobre las diversas etnias que poblaban Inglaterra. Ahora, en los livianos 90, y más allá de sus películas filmadas en Hollywood (*Relaciones peligrosas, Héroe accidental, El secreto de Mary Reilly*), el dueto de películas basadas en la trilogía de Roddy Doyle surge como lo más importante y personal de su cine. Justamente, definir a Frears como un director con un estilo propio implica entrar en una zona de riesgo ya que darían a entender lo contrario las distintas adaptaciones y orígenes de algunas de sus películas y las diferentes temáticas de la mayoría de los films. De ahí que Frears siga siendo —por suerte— un personaje extraño del cine: sin marcas autorales y sin un estilo reconocible pero con una gran inteligencia para manejarse con presupuestos altos que lo hace salir airoso de sus estadías en Hollywood o para realizar pequeños films como *Esperando al bebé* y *La camioneta*, donde vuelve a expresar un discurso sesentista heredado del Free Cinema pero adaptado a la realidad de fin de siglo.
Si *Esperando al bebé* transcurría alrededor de una familia y un embarazo, en *The Van* (final de la trilogía iniciada por Alan Parker en *The Commitments*), parafraseando a Godard, solo se necesita una camioneta y dos hombres. Vuelven algunos de los personajes de *Esperando al bebé* y retorna un tema común a varias películas: la desocupación. El conflicto central es el mismo que el de la reciente *Tocando el viento* y *Todo o nada* de Peter Cattaneo pero Frears —además de transmitirnos la simpatía de los personajes sin recurrir a mensajes edificantes— sugiere que los valores supuestamente universales de años atrás (la familia, la amistad, la protección del pueblo frente a los problemas sociales) se encuentran en vías de extinción. Temáticamente *La camioneta* no difiere de las preocupaciones sociales de las otras películas ni tampoco de la ligereza del argumento y la simplicidad y humanidad de sus personajes. Sin embargo, es una comedia de características sociales en contra de una sociedad idealizada. Dos tipos están sin trabajo (Donal O'Kelly y el mofletudo y gritón Colm Meaney con sus cachetes rosados), compran una camioneta destruida, la reparan y salen a vender hamburguesas, papas fritas y pescados. Con esta historia se puede hacer una película pero Frears le agrega la antipatía del pueblo y el pesimismo de las dos familias frente al nuevo trabajo de los amigos. La esposa de uno detesta al otro, uno de los hijos es vegetariano y no puede cocinar hamburguesas; la otra esposa es sirvienta pero también estudia, la hija tiene que criar al bebé y tampoco tiene trabajo. La situación social es la misma pero el entorno no apoya las urgentes

decisiones de los dos amigos. Los únicos momentos en que el pueblo está unido tienen que ver con las graciosas imágenes del Mundial del 90 y el éxito efímero de la selección de Irlanda. Y conviene que Irlanda siga ganando partidos. Pero después del triunfo viene la supervivencia. Y, más tarde, la derrota.
Frears consigue una película sin necesidad de frases trascendentes ni escenas que buscan el aplauso fácil. Con *La camioneta* retrata a una comunidad fordiana pero al revés. Con las mismas borracheras, peleas y discusiones entre los amigos, similar estilo clásico para filmar escenas donde aparentemente pasa poco y nada (la limpieza de la camioneta transmite una gran emoción) y una fluidez narrativa donde lo único que interesa son las pequeñas cosas. Lo que no existe es la protección de la comunidad. *La camioneta* es un film clásico y realista de fin de siglo que jamás cae en la prédica de una lección de vida. ■

Gustavo J. Castagna

En otro mundo

Heavy
EE.UU., 1995, dirigida por James Mangold, con Shelley Winters, Pruitt Taylor Vince y Liv Tyler. (Transeuropa)

Es conocida la dificultad que existe en estos momentos para diferenciar con claridad el llamado cine independiente norteamericano de la producción que se realiza bajo la tutela de las grandes *majors*. Sin embargo, esporádicamente aparece alguna película con rasgos claramente distintivos que generalmente pasan por la ausencia de una visión edulcorada de la vida cotidiana y de concesiones al presunto gusto medio del espectador. En esta ópera prima de James Mangold, una joven de clase media en crisis en su relación familiar y a punto de abandonar sus estudios, llega a un restaurante perdido en medio de la ruta donde conseguirá trabajo como mesera. El lugar es regenteado por una viuda dominante que parece tener todo bajo control y allí también trabajan su obeso y reprimido hijo y una asistente con la que la dueña mantiene una turbia relación, a los que se suma la presencia cotidiana de un amigo sin empleo que termina todas sus noches borracho. El lugar parece un universo cerrado y ajeno a cualquier modificación pero la llegada de la joven producirá bruscas alteraciones. Como se ve, el planteo no parece demasiado original, pero lo que enriquece la propuesta es el sensible acercamiento del director a sus tristes, solitarios y desvalidos personajes, con una mirada no exenta de compasión y ternura en medio de un relato sombrío y definitivamente *down*. Por otra parte, el film es también una desencantada visión de la vida en los Estados Unidos rurales, ajenos al brillo de las grandes ciudades, donde la gente transcurre sus días sin horizontes ni expectativas a la vista. Un excelente *cast*, una muy buena utilización del fuera de campo y la auténtica emoción de algunas secuencias son otros méritos de un film que si no llega a la categoría de gran película es por cierta unidimensionalidad en la caracterización de los personajes y la indecisión a la hora de resolver el relato que provoca un innecesario estiramiento del final. De todos modos, esta película era una buena carta de presentación de James Mangold y lo convertía en un director a seguir. Lástima que poco tiempo después, ya incorporado al gran circuito comercial y con un reparto de estrellas, dirigió su segundo film, la abominable *Tierra de policías*. ■

Jorge García

Las buenas, las malas y las feas

			Q	FF	GN	GJC	JG	EAR	AL
Asesinos del destino	K. Spacey	LK-Tel				5			
Basquiat	J. Schnabel	Gatividéo				5			2
Bird	C. Eastwood	AVH	5	7	8	9	8	9	8
Brasco	M. Newell	Gatividéo	7				5		7
Buenos Aires viceversa	A. Agresti	AVH	8	6	5	8	3		7
Cerca de la medianoche	B. Tavernier	AVH	4	6	7	6	5	7	5
Contacto	R. Zemeckis	AVH	2		4	4			3
Después de hora	M. Scorsese	AVH	9	8	10	10	9	9	8
El complot	R. Donner	AVH	4						6
El funeral	A. Ferrara	LK-Tel	7		5	8	8	7	8
El jinete pálido	C. Eastwood	AVH	7	10	8	9	4	7	7
¡Ella es!	E. Burns	Gatividéo			6				
En otro mundo	J. Mangold	Transeuropa			6	7	7		
Hasta la victoria, siempre	J. C. Desanzo	AVH	3		2	2	2		
Jerusalem	B. August	AVH							2
Kamasutra	M. Nair	AVH							2
La caída de los ángeles	W. Kar-wai	Transeuropa	9		7	9	1		3
La colonia	T. Hark	LK-Tel							2
La otra América	G. Paskaljevic	Best-Seller	5		4		6		6
Nada que perder	S. Oedekerk	Gatividéo			2				1
Recuerdos mortales	J. Dahl	Gatividéo	2				2		3
Un día para recordar	J. Foley	Transeuropa	6				4		4

cine en tv

por Jorge García

Media hora más contigo (*Desert Hearts*), 1985, dirigida por Donna Deitch, con Helen Shaver y Patricia Charbonneau.

Cuando la bonita profesora llega a Reno para conseguir su divorcio y conoce a una joven del lugar, su verdadera sexualidad aflorará. El debut de Donna Deitch, sin apelar a ningún sensacionalismo, con una sensible aproximación a sus personajes y una lograda captación de la época —la historia transcurre en los años 50—, es una de las películas más apreciables de las que se conocen dentro del cine lesbiano.
CV-SAT, 13/3, 23.45 hs.

Amelia López O'Neill, 1990, dirigida por Valeria Sarmiento, con Laura del Sol y Franco Nero.

Esta coproducción chileno-francesa de Valeria Sarmiento, con guión de su marido, el tan valorado en Europa como desconocido en nuestros lares Raúl Ruiz, y que se conoció en una exhibición de la Cinemateca, es una obra bastante curiosa. Ambientada en Valparaíso, narra una turbia historia de represión sexual en una familia de la aristocracia chilena, de resonancias borgeanas, con tanta prolijidad formal como frialdad y cerebralismo en la construcción del relato.
CV-SAT, 21/3, 1.30 hs.

Monerías diabólicas (*Monkey Shines: an Experiment in Fear*), 1988, dirigida por George Romero, con Jason Beghe y John Pankow.

Después de su impactante debut con *La noche de los muertos vivientes*, la carrera de George Romero tuvo notorios altibajos. Este extraño relato, un auténtico film maldito en su filmografía, sobre la relación que se entabla entre un joven cuadripléjico y un mono al que se le inyecta un cerebro humano a fin de que lo ayude, con imprevisibles consecuencias, es uno de sus films más consistentes y logrados.
CV 31, 5/3, 22 hs.; 15/3, 23.45 hs.; 24/3, 1.30 hs.

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

A esta altura de la carrera del neocelandés Peter Jackson uno está tentado de pensar que esta película es una afortunada casualidad. De todos modos, lo concreto es que este relato, transposición antinaturalista de un hecho real de la crónica policial, el asesinato de una mujer a manos de su hija y una amiga, es uno de los films más estimulantes y atractivos de los últimos tiempos.
CV 31, 21/3, 22 hs.; 31/3, 23.30 hs.; VCC 20, 28/3, 22 y 1.30 hs.

Corazones en fuga (*Age of Consent*), 1969, dirigida por Michael Powell, con James Mason y Helen Mirren.

Michael Powell ha dirigido algunas de las películas más originales de la historia del cine, por lo que no habrá que desaprovechar la oportunidad de ver su penúltima obra. Ambientado en Australia, sobre la relación que se entabla entre un pintor exitoso y una joven que le sirve de modelo, es, según quienes lo vieron, un film que sin estar a la altura de sus obras mayores, ofrece suficientes motivos de interés como para justificar su visión.
CV 31, 9/3, 6.50 hs.

Matar un ruiseñor (*To Kill a Mockingbird*), 1962, dirigida por Robert Mulligan, con Gregory Peck y Mary Badham.

La habitual sensibilidad y discreción de Robert Mulligan y el inteligente guión de Horton Foote pueden enriquecer este relato ambientado en un pueblito sureño sobre el juicio que se le sigue a un negro por la presunta violación de una mujer blanca. Lejos del panfleto bienpensante y con Gregory Peck en una de las mejores actuaciones de su carrera, el film es un minucioso estudio de conductas al que cabe objetarle su excesiva duración.
CV 31, 27/3, 8.30 hs.

India Song, 1975, dirigida por Marguerite Duras, con Delphine Seyrig y Michel Lonsdale.

La relación de Marguerite Duras con el cine ha dado lugar a reacciones que oscilan entre la admiración más reverente hasta el aburrimiento más atroz. Como yo me encuentro mucho más cerca de la segunda posición, no quiero emitir un juicio definitivo sobre este film, considerado la obra maestra de la directora, sino invitar a los estimados lectores a que lo vean y saquen sus propias conclusiones.
TV5 Internacional, 15/3, 21.30 hs.; 20/3, 0.30 hs.; 22/3, 15.30 hs.

En la cuerda floja (*Tightrope*), 1984, dirigida por Richard Tuggle, con Clint Eastwood y Geneviève Bujold.

Richard Tuggle había realizado el guión de la excelente *Alcatraz: fuga imposible*, de Don Siegel, antes de debutar en la dirección con este film. Excelente thriller ambientado en Nueva Orleans,

Un estilista secreto

Siempre han existido en todas las cinematografías directores que han desarrollado una obra solitaria, alejada de modas e influencias, que les ha servido para expresar, con mayor o menor vigor, su universo personal. En algunos casos —y el paradigma sería Carl T. Dreyer— se yerguen como figuras mayores de la historia del cine; en otros han sido consumados estilistas, con una filmografía generalmente espaciada y en muchos casos poco conocida. A esta última categoría pertenece el francés Michel Deville. Nacido en 1933, o sea contemporáneo de casi todos los cineastas de la Nouvelle Vague, no estuvo nunca adscripto a las características de este movimiento. Sus primeros films, comedias efervescentes no exentas de profundidad, abrevaron en la tradición francesa más valiosa del género, esto es, la representada por el costado más atractivo (el más ligero y menos pretencioso) de la obra de cineastas como René Clair y Jacques Feyder. Tras ciertos coqueteos en la década del sesenta con el cine de qualité, a partir de fines de los setenta su obra recorrerá caminos más personales, con una serie de films, en algún caso —como *Dossier 51*— de gran originalidad, más dirigidos a la inteligencia que a la emoción del espectador y en los que se puede apreciar un estilo más sugerente que explícito, con personajes caracterizados por conductas ambiguas y elusivas. TV5 Internacional, en su interesante ciclo de films franceses subtitulados, ofrecerá dos películas de Michel Deville representativas de estas características. *Aguas profundas*, 1981, muy interesante adaptación de una novela de Patricia Highsmith (*Mar de fondo*), transmite el fascinante y complejo universo de la escritora en un terso relato cargado de una buena dosis de perversidad (22/3, 0.30 hs.; 24/3, 3 hs.; 26/3, 21.30 hs.). En cuanto a *Peligro en la intimidad*, 1983, la relación que se entabla entre una mujer casada y el profesor de guitarra de su hija adolescente excede ampliamente los límites del triángulo pasional para convertirse en un rico entramado de relaciones interpersonales de un controlado erotismo (8/3, 21.30 hs.; 14/3, 0.30 hs.; 15/3, 15.30 hs.). En algunos videoclubes bien provistos se pueden conseguir estas dos películas, así como *Dossier 51* y *La lectora*, el último film del director conocido en nuestro país, un ingenioso relato con Miou-Miou que ratifica las virtudes de un cineasta tan atrayente como poco conocido. ■

Jorge García

con Eastwood interpretando uno de sus personajes más ambiguos y vulnerables, un policía que debe perseguir a un asesino serial con el que se va identificando progresivamente, es un relato de inusual complejidad, con un formidable trabajo de iluminación de Bruce Surtees.
TNT, 16/3, 21 hs.

Blanco y negro en color (*Black and White in Colour*), 1977, dirigida por Jean-Jacques Annaud, con Jean Carmet y Jacques Dufilho.

Es bastante incomprensible el prestigio del que goza este director francés a partir de películas como esta. Ganadora del Oscar al mejor film extranjero, esta sátira ubicada en Africa durante los años de la Primera Guerra Mundial no solo carece de ritmo y vivacidad sino que es además, detrás de su fachada de film antirracista, un perfecto muestrario de la visión seudoliberal centroeuropea cargada de paternalismo y prejuicios.
Cinemax, 20/3, 22 hs.; 24/3, 20.45 hs.

El jardín de los Finzi Contini (*Il giardino dei Finzi Contini*), 1971, dirigida por Vittorio De Sica, con Dominique Sanda y Helmut Berger.

No seré yo quien niegue el aporte de la dupla Vittorio De Sica-Cesare Zavattini al desarrollo del cine italiano de posguerra, pero este intento de reverdecer viejos laureles no resulta demasiado logrado. Adaptación de una novela de Giorgio Bassani, sobre la vida de una familia aristocrática judía en los años del fascismo, más allá de su prolijidad formal y de las buenas actuaciones, es una ilustración superficial, lejana a los resultados que podría haber obtenido con el mismo material, por ejemplo, Luchino Visconti.
Cinemax, 27/3, 22 hs.

Cielo arriba, barro abajo (*Sky Above, Mud Below*), 1961, dirigida por Pierre-Dominique Gaisseau.

No habrá que dejar pasar la oportunidad de ver este documental —ganador en su momento del Oscar y absolutamente inédito en nuestro país— sobre el viaje de un grupo de exploradores franceses a Nueva Guinea, uno de los territorios más exóticos y desconocidos del mundo, que está considerado por muchos críticos como un modelo en el género.
Cinemax, 6/3, 22 hs.; 8/3, 3.45 hs.; 17/3, 20.30 hs.; 25/3, 18.45 hs.

Mi secreto me condena (*I Confess*), 1953, dirigida por Alfred Hitchcock, con Montgomery Clift y Anne Baxter.

El mismo Alfred Hitchcock subestimaba esta película, considerándola demasiado seria. Sin embargo, este sombrío relato sobre un sacerdote que, obligado a guardar un secreto de confesión, es acusado por un crimen que no cometió, muestra sobre todo en su primera mitad una riqueza en las relaciones entre los personajes y una brillantez en la puesta que lo colocan a la altura de las obras mayores del director.
Cinemax, 3/3, 20.30 hs.; 6/3, 23.30 hs.; 18/3, 18.30 hs.; 23/3, 16.15 hs.; 26/3, 2 hs.

Mala mujer (*Scarlet Street*), 1945, dirigida por Fritz Lang, con Edward G. Robinson y Joan Bennett.

Aun reconociendo la importancia de su trabajo en el terreno del cine mudo, yo no tengo dudas de que el núcleo más importante de la carrera de Fritz Lang es su período americano. Esta remake de *La perra* de Jean Renoir se encuentra a la sombra de su inmediata predecesora, la más famosa *La mujer del cuadro* que el director realizara con el mismo cast. Sin embargo hay que decir que este relato claustrofóbico y fatalista es una película por lo menos tan valiosa como aquella.
VCC 13, 30/3, 22 hs.

The Harder They Come, 1973, dirigida por Perry Henzell, con Jimmy Cliff y Janet Barkley.

Parece que este es el año de Jamaica, ya que no solo su selección se clasificó para el mundial, sino que también la primera producción de ese origen nos llega por medio del cable. Este film, totalmente inédito en nuestro país, sobre un muchacho campesino que llega a la capital para ser cantante de reggae y se ve envuelto en un asesinato, es para muchos sectores de la crítica un auténtico film de culto. Para no dejar pasar.
Film & Arts, 3/3, 21.30 hs.; 4/3, 5.30 y 13.30 hs.; 15/3, 20 hs.; 16/3, 4 y 12 hs.

Eclipse total (*Dolores Claiborne*), 1995, dirigida por Taylor Hackford, con Kathy Bates y Jennifer Jason-Leigh.

Si hay un director al que se puede calificar como poco confiable en el actual panorama del cine norteamericano es Taylor Hackford. Esta adaptación (traición según quienes leyeron la novela) de un relato de Stephen King sobre una ama de llaves acusada del asesinato de su patrona y los conflictos que desata el retorno de su hija tras una larga ausencia, compensa parcialmente su excesiva duración y su falta de intensidad con una interesante estructura narrativa y un excelente trabajo de Kathy Bates.
HBO, 22/3, 22 hs.; 25/3, 22 hs.; 31/3, 1.45 hs.

Juegos peligrosos (*Dangerous Moves*), 1984, dirigida por Richard Dembo, con Michel Piccoli y Alexander Arbatt.

Dos maestros del musical en TNT

Es conocido que lo más valioso de la programación mensual de TNT pasa por la proyección de musicales de la época de oro de la MGM. Mes a mes se exhiben en ese canal títulos —por supuesto que de desigual valor— representativos de una etapa del cine irrepetible e irrecuperable. Es así que en marzo los admiradores de las hazañas acuáticas de Esther Williams o de los poderosos gorjeos de Mario Lanza tendrán a su disposición varios films representativos de su producción. Pero también, y esto sí realmente importa, podrán verse algunas películas de dos de los más grandes creadores del musical: Vincente Minnelli y Stanley Donen. El refinado estilo visual de Minnelli y el tema central de sus películas —el esfuerzo no siempre logrado por sus protagonistas de conciliar sus sueños con la realidad— se manifestaron inicialmente, antes de aparecer en brillantes comedias y personalísimos melodramas, dentro del musical. Obras visualmente deslumbrantes, en las que los decorados y la utilización del color cumplen un rol fundamental, son también lúcidas reflexiones sobre las relaciones entre realidad y ficción. En cuanto a Stanley Donen, un director al que se ha colocado injustamente a la sombra de Minnelli, ha desarrollado su carrera hasta bien avanzados los cincuenta en el terreno del musical, siendo sin discusión uno de los más grandes renovadores del género. También queda claro, y el ulterior desarrollo de las carreras de cada uno lo ratifica, que en las películas que codirigió con Gene Kelly a este último solo pertenecían las coreografías, mientras que las puestas en escena eran indiscutiblemente de Donen. Los films a exhibirse, lamentablemente en muy malos horarios, serán los siguientes:

El pirata (*The Pirate*), 1948, dirigida por Vincente Minnelli, con Gene Kelly y Judy Garland (7/3, 5 hs.).
Yo seré la estrella (*Give Girl a Break*), 1953, dirigida por Stanley Donen, con Marge y Gower Champion (9/3, 9 hs.).
Gigi, 1958, dirigida por Vincente Minnelli, con Louis Jourdan y Leslie Caron (10/3, 5 hs.).
Siempre hay un día feliz (*It's Always Fair Weather*), 1955, dirigida por Stanley Donen y Gene Kelly, con Gene Kelly y Cyd Charisse (12/3, 5 hs.).
Brindis al amor (*The Band Wagon*), 1953, dirigida por Vincente Minnelli, con Fred Astaire y Cyd Charisse (16/3, 7.05 hs.).
Un día en Nueva York (*On the Town*), 1949, dirigida por Stanley Donen y Gene Kelly, con Gene Kelly y Frank Sinatra (30/3, 5 hs.). ■

Jorge García

Semana de cine internacional en Cinecanal

En muchas oportunidades me he quejado porque Cinecanal, siendo uno de los escasos canales de cable que emiten películas en su totalidad subtituladas y sin cortes comerciales, mostraba una tendencia a la repetición continua de títulos, sin que aparecieran en su programación estrenos importantes. Afortunadamente el mes de marzo ofrece novedades en ese sentido, ya que entre el 7 y el 14 Cinecanal exhibirá una Semana de Cine Internacional con películas en su gran mayoría inéditas en nuestro país y que incluyen un par de títulos cuya exhibición es un auténtico acontecimiento. Los films ya conocidos que se estrenarán en el cable en esa semana serán *Kika* de Pedro Almodóvar (una película que no seré yo quien la recomiende) y dos obras tan dispares como atractivas: *El telegrafista* de Eric Gustavson y *El día de la bestia* de Alex de la Iglesia. De las inéditas se destacan *La otra cara del domingo*, un film sueco nominado en 1997 para el Oscar a la mejor película extranjera; *Las mil y una recetas de un cocinero enamorado*, una coproducción franco-georgiana exhibida en el Festival de Mar del Plata con la misma nominación; *Espíritus rebeldes*, una película norteamericana ganadora en el Festival de Sundance de 1996 (un premio que, a priori, no garantiza nada), y *La sombra del emperador*, un film chino de tres horas muy reconocido en el último Festival de San Sebastián. (Para la programación completa del ciclo consultar los horarios de Cinecanal de 22 y 24 horas en la semana que va del 7 al 14 de marzo.) Pero decía que se iban a proyectar dos films cuya exhibición es un acontecimiento y a ellos voy. El lunes 9 a las 22 veremos *Bajo los olivos*, 1994, del iraní Abbas Kiarostami, uno de los más grandes realizadores del cine actual, que es una reflexión sobre las relaciones entre cine y realidad de sobrecogedora lucidez. Una obra maestra absoluta. El martes 10 a la misma hora irá *Principio y fin*, 1993, del mexicano Arturo Ripstein, un formidable melodrama de claros ecos viscontianos sobre la destrucción de una familia y otro film de visión imprescindible. Incidentalmente añado que las secuencias finales de ambas películas están entre las más grandes de la historia del cine. Ojalá esta semana no sea una golondrina de verano y Cinecanal continúe proyectando producciones internacionales de gran nivel. ■

Jorge García

Este film del suizo Richard Dembo fue en su momento el inesperado ganador del Oscar a la mejor película extranjera. Insólito thriller "ajedrecístico" sobre la rivalidad que se entabla entre un notable jugador de ajedrez soviético y su rebelde discípulo, desertor de su país, es un film de rigurosa estructura narrativa que trasciende ampliamente su anécdota argumental.
Cinemax, 13/3, 22 hs.; 25/3, 20.15 hs.; 30/3, 18.15 hs.

Cuerpos ardientes (*Body Heat*), 1981, dirigida por Lawrence Kasdan, con William Hurt y Kathleen Turner.

Si Lawrence Kasdan hubiera mantenido a lo largo de su carrera el nivel de su primera película, sería hoy uno de los más brillantes directores del cine mundial. Variación no reconocida de *Pacto de sangre* de James Cain, el film es un tortuoso relato que actualiza varias de las claves del *film noir*. La desbordante sensualidad de Kathleen Turner en su deslumbrante debut, dentro de un registro que nunca repitió, es otro de los hallazgos del film.
HBO, 10/3, 23.15 hs.; 13/3, 9.45 hs.; 26/3, 9 hs.; 30/3, 22 hs.

Cuestión de sangre (*Little Odessa*), 1994, dirigida por James Gray, con Tim Roth y Edward Furlong.

Cada tanto aparece dentro del cine norteamericano un director que alienta expectativas sobre su obra futura. Es el caso de James Gray, cuya ópera prima, una desolada visión de la juventud y las relaciones familiares, es uno de los escasos films estadounidenses realmente atractivos de los últimos tiempos. Puede que no sea fácil acceder al tono desesperanzado y nihilista del relato, pero creo que vale la pena acercarse a este film no estrenado comercialmente pero editado en video.
HBO, 13/3, 22 hs.; 16/3, 1.15 hs.; 21/3, 2 hs.; 24/3, 23.15 hs.; 30/3, 3 hs. ■

películas para ver en marzo

Domingo 1
Cita con el demonio (J. Tourneur)
Cinemax, 13.30 hs.
Bajo fuego(R. Donaldson)
VCC 20, 23.45 hs.

Lunes 2
Rashomon (A. Kurosawa)
Film & Arts, 20 hs.
El ciudadano (O. Welles)
Space, 23.45 hs.

Martes 3
Algo que parezca amor (J. Schlesinger)
Film & Arts, 23.30 hs.
Wichita (J. Tourneur)
CV 5, 1.30 hs.

Miércoles 4
Otelo (O. Welles)
Cinemax, 8.45 hs.
Chantaje (A. Hitchcock)
Film & Arts, 18 hs.

Jueves 5
El soplón (J.-P. Melville)
TV5 Internacional, 21.30 hs.
El acorazado Potemkin (S. Eisenstein)
VCC 13, 22 hs.

Viernes 6
El sonido del miedo (B. De Palma)
VCC 20, 17 hs.
La noche americana (F. Truffaut)
Cinemax, 20 hs.

Sábado 7
El padrino III (F. F. Coppola)
VCC 13, 23.45 hs.
Carrington (C. Hampton)
HBO, 1.45 hs.

Domingo 8
Pasión de los fuertes (J. Ford)
VCC 13, 16 hs.
Los puentes de Madison (C. Eastwood)
HBO, 18 hs.

Lunes 9
Noche y niebla (A. Resnais)
CV-SAT, 23.45 hs.
La patrulla infernal (S. Kubrick)
Space, 23.45 hs.

Martes 10
El Dorado (H. Hawks)
Space, 20.15 hs.
Guantanamera (T. Gutiérrez Alea)
VCC 20, 23.45 hs.

Miércoles 11
Cul de sac (R. Polanski)
Film & Arts, 20 hs.
Jean de Florette (C. Berri)
Space, 22 hs.

Jueves 12
El cuchillo bajo el agua (R. Polanski)
Film & Arts, 6 y 14 hs.
Amanecer (F. W. Murnau)
VCC 13, 22 hs.

Viernes 13
La dama de las camelias (G. Cukor)
Space, 16.30 hs.
Días de radio (W. Allen)
VCC 20, 20.15 hs.

Sábado 14
Eso que llaman amor (P. Bogdanovich)
VCC 20, 20 hs.
El año del arco iris (L. Hallström)
CV 5, 22 hs.

Domingo 15
Los imperdonables (C. Eastwood)
TNT, 21 hs.
Paris Trout (S. Gyllenhaal)
VCC 20, 22 hs.

Lunes 16
Espantapájaros (J. Schatzberg)
Space, 22 hs.
La prisión de la violencia (M. Miller)
CV 5, 1.25 hs.

Martes 17
La rosa púrpura de El Cairo (W. Allen)
VCC 13, 22 hs.
Falta grave (A. Egoyan)
CV-SAT, 23.50 hs.

Miércoles 18
Manón del manantial (C. Berri)
Space, 22 hs.
Salvador (O. Stone)
TNT, 23.30 hs.

Jueves 19
El maquinista de la General (B. Keaton)
VCC 13, 7.30, 14 y 22 hs.
Doble de cuerpo (B. De Palma)
Cinemax, 22 hs.

Viernes 20
Fargo (J. Coen)
HBO, 20.15 hs.
En la boca del miedo (J. Carpenter)
HBO, 22 hs.

Sábado 21
El precio de un hombre (A. Mann)
TNT, 10 hs.
Amor verdadero(N. Savoca)
CV-SAT, 23.45 hs.

Domingo 22
La reina africana (J. Huston)
VCC 13, 17 hs.
El tercer hombre (C. Reed)
Film & Arts, 21 hs.

Lunes 23
Danza con lobos (K. Costner)
Film & Arts, 20 hs.
Terminator (J. Cameron)
VCC 13, 23.45 hs.

Martes 24
El árbol de la horca (D. Daves)
HBO, 15.15 hs.
El bazar de las sorpresas (E. Lubitsch)
Space, 16.30 hs.

Miércoles 25
Madadayo (A. Kurosawa)
VCC 20, 22 hs.
El francotirador (M. Cimino)
CV-SAT, 23.30 hs.

Jueves 26
Escape de Nueva York (J. Carpenter)
TNT, 11 y 19 hs.
Belle Epoque (F. Trueba)
Space, 22 hs.

Viernes 27
Días de vino y rosas (B. Edwards)
Cinemax, 10.15 hs.
La semilla del diablo (D. Camell)
TNT, 23 hs.

Sábado 28
Dos vaqueros errantes (B. Edwards)
TNT, 11 hs.
El juez y el asesino (B. Tavernier)
TV5 Internacional, 0.30 hs.

Domingo 29
Hombre del Oeste (A. Mann)
I-SAT, 10.30 hs.
El halcón de los mares (M. Curtiz)
VCC 13, 17 hs.

Lunes 30
Pimpollos rotos (D. W. Griffith)
VCC 13, 18 hs.
Misterioso asesinato en Manhattan (W. Allen)
Cinemax, 20 hs.

Martes 31
Vecinos y amantes (R. Quine)
Space, 20.15 hs.
La delgada línea de la justicia (E. Morris)
CV-SAT, 23.50 hs.

Recomendaciones especiales, comentadas en la página 60.

menú de cine en tv

agenda

Sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín
III Porto Alegre en Buenos Aires
2 y 3 de marzo a las 14.30, 18 y 21 hs.: *Anahy de las Misiones* de Sergio Silva (largometraje) y *O pulso* de José Pedro Goulart (cortometraje).
Vacaciones en Francia
4/3: *El hombre que miente* de Alain Robbe-Grillet. **5/3:** *El inspector Max* de Claude Sautet. **6/3:** *Paulina en la playa* de Eric Rohmer.
España canta y baila
7 y 8/3: *Bodas de sangre* de Carlos Saura. **9/3:** *Carmen* de Carlos Saura. **10/3:** *Sevillanas* de Carlos Saura. **11/3:** *Flamenco* de Carlos Saura. **12/3:** *Duende y misterio del flamenco* de Edgar Neville. **13/3:** *La corte del faraón* de José Luis García Sánchez. **14 y 15/3:** *El amor brujo* de Carlos Saura.
Cine norteamericano clase B
De Thomas H. Ince a Roger Corman. Del lunes 16 al jueves 28.
Encuentro con el cine uruguayo
Las más recientes expresiones del cine y video en el Uruguay. Con el auspicio y la colaboración de la Cinemateca Uruguaya y la Embajada de Uruguay. Cinco películas, del viernes 27 al domingo 29.
La condición humana
El film de Masaki Kobayashi, una trilogía de nueve horas de duración, en versión completa y restaurada. Con el auspicio y la colaboración del Centro Cultural e Informativo de la Embajada del Japón. Del lunes 30 al domingo 5 de abril.

Cine Cosmos. Sala 1
A partir del lunes 9 de marzo comenzará un ciclo de films no estrenados. Los lunes a las 21.30 hs. Entrada: $ 2 socios, $ 4 invitados de los socios, $ 6 entrada general.
9/3: *La buena luz* de Karel Kachyna. **16/3:** *Franca* de Dmitri Zaitsev. **23/3:** *Viaje a Weisbadem* de Yevgeny Gherasimov. **30/3:** *Cementerio tranquilo* de Alexander Itiguilov.
Cine Cosmos. Sala 2
Un verano con Bergman
Proyecciones en video ampliado.
1/3: *Luz de invierno*. **2/3:** *Puerto*. **3/3:** *El rito prohibido*. **4/3:** *Confesión de pecadores*. **5/3:** *La hora el lobo*. **6/3:** *Escenas de la vida conyugal*. **7/3:** *Vergüenza*. **8/3:** *Sonata otoñal*. **9/3:** *Secretos de mujeres*. **10/3:** *Fanny y Alexander*. **11/3:** *Gritos y susurros*. **12/3:** *Persona*. **13/3:** *El demonio nos gobierna*. **14/3:** *El mago*. **15/3:** *El ojo del diablo*. **16/3:** *Hacia la felicidad*. **17/3:** *Ni hablar de esas mujeres*. **18/3:** *Después del ensayo*.

Proyección 98
Del 16 al 22 de marzo se realizará Proyección 98, la muestra de preestrenos de cine argentino. Auspiciado por el INCAA, EMTUR y ACCA (Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina), el evento se concretará en el Teatro Colón de Mar del Plata. Los films a exhibirse son los siguientes: *Sus ojos se cerraron* de Jaime Chávarri, *Che... Ernesto* de Miguel Pereira, *Sin reserva* de Eduardo Spagnuolo, *El desvío* de Horacio Maldonado, *Sin querer* de Ciro Capellari, *La cruz* de Alejandro Agresti, *Un crisantemo estalló en cinco esquinas* de Daniel Burman (a confirmar) y *Buenos Aires me mata* de Beda Docampo Feijóo (a confirmar).

Escuela de Animación
A partir de abril de 1998 inicia sus cursos la Escuela de Cine Animado (la primera de carácter global que existe en la Argentina), dirigida por el profesor y realizador Walter Tournier. Entre los profesores que integran el plantel docente de la escuela se encuentran Julio Parissi, Javier Mrad, Néstor Córdoba (h), el realizador Pablo Rodríguez Jáuregui y el propio Tournier. También dictarán talleres Eduardo Galeano, Hermenegildo Sábat y Fernando Martín Peña. El inicio de los cursos será el primero de abril y se dictarán tres veces por semana, de cinco horas de duración diaria. Las inscripciones son hasta el 20 de marzo, lunes, martes y viernes de 10 a 13 y miércoles y jueves de 16 a 19 horas. Para mayor información dirigirse a la Escuela de Cine Animado, Perú 1043, tel.: (01) 361-8462, (01) 361-2050.

TEA Imagen
TEA Imagen, la primera escuela de producción integral de televisión, informa que continúa abierta la inscripción (últimas vacantes) para el ciclo 1998. Las clases comienzan el 9 de marzo. La carrera tiene como ejes principales el guión, la producción y la realización de todos los tipos de programas de TV. También se desarrollan seminarios y talleres de cámara, iluminación, sonido y edición. Informes e inscripción, de 13 a 21 hs., en Uriburu 353, primer piso, tel.: 954-0557 o 952-6828.

CEC XXI
La Fundación Cinemateca Argentina puso en marcha el Centro de Estudios Cinematográficos CEC XXI. Dirigida por el realizador, productor y docente José Santiso, la nueva propuesta ha sido diseñada como un ámbito de formación integral para quienes elijan como profesión el cine y las artes audiovisuales. La carrera consta de un ciclo básico (un año) y uno superior (dos años) que permitirán graduarse como director cinematográfico, guionista, director de sonido, director de fotografía, compaginador y director de producción. Informes e inscripción de lunes a viernes de 10 a 18 hs., en la sede del CEC XXI, Pedro Echague 1224-26, Capital, tel.-fax: 305-2177.

Corto premiado
El cortometraje argentino *Aluap* de Tatiana Mereñuk y Hernán Belón, realizado con el auspicio del INCAA, acaba de ganar en Francia el Prix de la Jeunesse (premio de la juventud) en el prestigioso Festival du Court, de Clermont-Ferrand. *Aluap* ha sido invitado al Festival de Tampere (Finlandia) que se realizará el mes que viene.

Bienal de Humor
En septiembre se llevará a cabo la Segunda Bienal de Video Humorístico en el Centro Cultural General San Martín. Las bases y reglamentos de BIVI-H 98 estarán a disposición de los interesados a partir del 2 de marzo en la Videoteca Buenos Aires, Sarmiento 1551, segundo piso, Capital, tel.: 374-1251, interno 275.

Espacio teatral
El Espacio Teatral Talía (E. T. T.) dictará los cursos de actuación que comprenden técnica actoral y liberación corporal. Las clases comenzarán el primero de abril y los niveles intermedios el 6 de marzo, de 19 a 23 hs., en el Salón Panorámico, ubicado en Av. Corrientes 1965, piso 14. Teléfonos: 856-5247 y 958-3444. ■

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

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

L'ECRAN VIDEOTECA

• *Venta de prestigiosas revistas especializadas y libros de cine.*

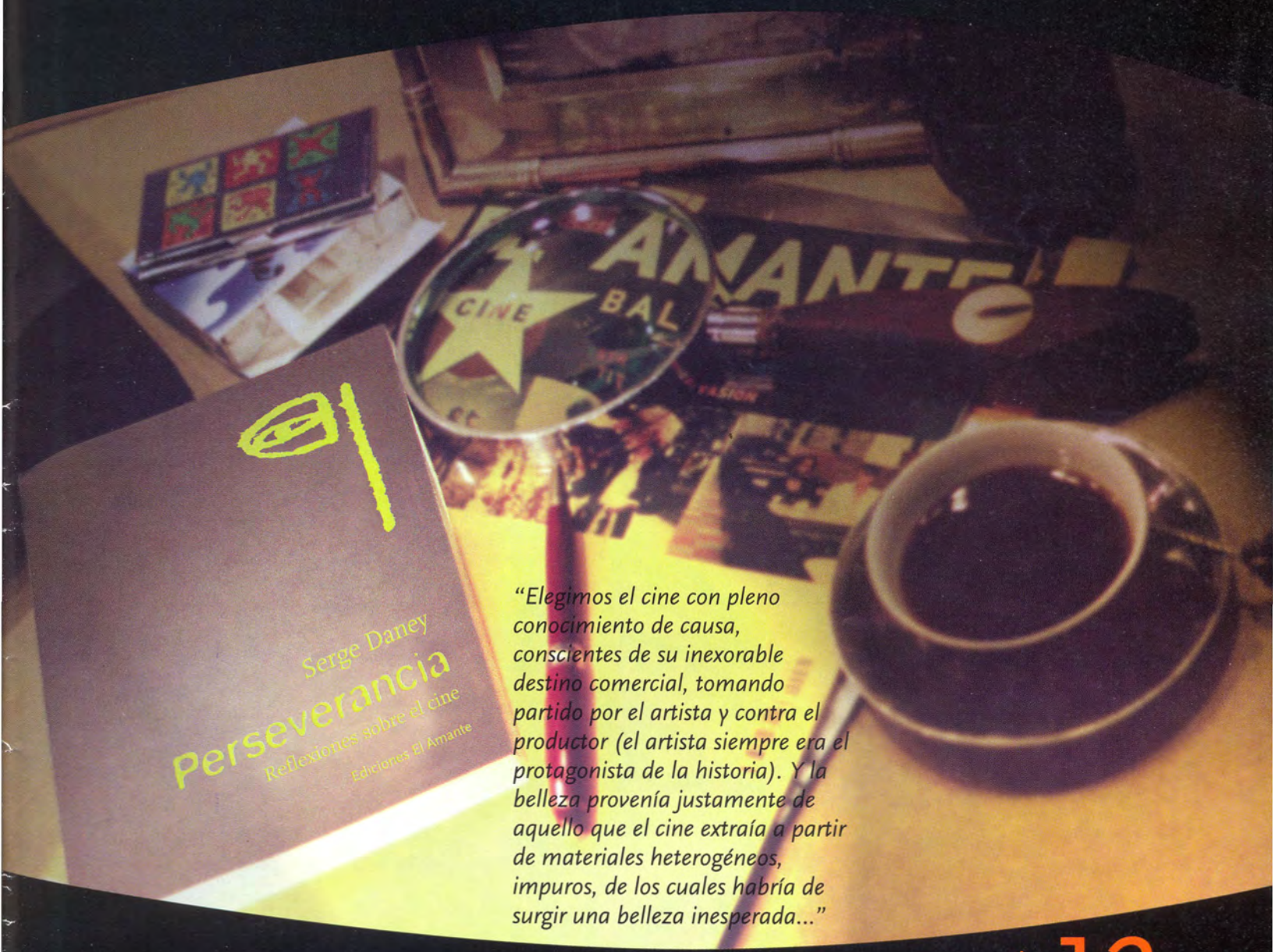
Envíos y retiros de películas en área céntrica.

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

El Amante presenta un libro excepcional del gran crítico francés Serge Daney:

Perseverancia. Reflexiones sobre el cine

La primera obra de Daney traducida al castellano



"Elegimos el cine con pleno conocimiento de causa, conscientes de su inexorable destino comercial, tomando partido por el artista y contra el productor (el artista siempre era el protagonista de la historia). Y la belleza provenía justamente de aquello que el cine extraía a partir de materiales heterogéneos, impuros, de los cuales habría de surgir una belleza inesperada..."

$ 12.-

Puede conseguirse en todas las librerías y en la redacción de *El Amante*

(Esmeralda 779, 6° piso A, Buenos Aires, telefax: 322-7518, e-mail: amantecine@interlink.com.ar)

LA EDAD DE ORO CONTINUA

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

Kodak, Eastman y Vision son marcas registradas.

Kodak
VISION
COLOR NEGATIVE FILM