

EL AMANTE

CINE



MARIUS Y JEANNETTE

LA MIRADA DE ULISES
Entrevista a Linklater
25 años de EL EXORCISTA

Festival de Mar del Plata

AÑO 7 N° 81 DIC 98 ARG \$ 7,50 URU \$ 50,00



SUSCRIBASE A **EL AMANTE** Y RECIBA UN VIDEO O UN LIBRO DE REGALO

TIPO DE SUSCRIPCION		
Argentina	\$ 70	o dos pagos de \$ 35
Mercosur	u\$s 70	+ gastos de envío (u\$s 60)
Resto de América	u\$s 70	+ gastos de envío (u\$s 80)
Europa y resto del mundo	u\$s 70	+ gastos de envío (u\$s 90)

Envíe este cupón y un cheque o giro postal a la orden de **EDICIONES TATANKA S. A.**, Esmeralda 779 6° A (1007) Buenos Aires, o comuníquese con la redacción de **EL AMANTE: 322-7518**
O por e-mail a: amantecine@interlink.com.ar.

QUIERO UNA SUSCRIPCION ANUAL (12 NUMEROS) Y UN VIDEO O UN LIBRO GRATIS:

Gertrud de Carl Dreyer **El** de Luis Buñuel **Martin Scorsese** **Wim Wenders**

NOMBRE Y APELLIDO

DIRECCION

TELEFONO

EL AMANTE		CINE
N.º 81	DICIEMBRE	1998

Directores

Eduardo Artin (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
Jorge García
Tomás Abraham
Silvia Schwarzböck
Sergio Eisen
Alejandro Lingenti
Marcela Gamberini
Máximo Eseverri
Sergio Francisco Pineau
Lisandro de la Fuente
Diego Brodersen
Blas Eloy Martínez
Leonardo M. D'Espósito
Javier Porta Fouz
Oscar Peyrou
Juan Villegas
Tuo Becker
Sergio Wolf
Maria Valeria Battista
Hugo Salas
Tino y Norma Postel

Secretaría

María Alimova (azul y oro)

Bombonera

Martha González

Corresponsal extranjero en busca del segundo puesto

Gustavo J. Castagna

Cadete campeón

Gustavo Requena Espectacular Johnson

Tortilla milagrosa

Norma Postel, firme junto al pueblo

Corrige y tiene un depto pipi cucú

Gabriela Ventureira, otra campeona

Meritorio de corrección bostero y feliz

Jorge 0 a 0 García

Traducción, transcripción y demás menesteres

Lisandro de la Fuente, campeón es poco decir

Diseño de tapa y dirección de arte

Luis Goldfarb

Diseño, diagramación y composición

María Bonini, Alejandra Fusato

Preimpresión e impresión digital

CentroGráfica SRL. Reconquista 741, Buenos Aires. Tel. 315-3980

Imprenta

Latin Gráfica, Rocamora 4161, Buenos Aires. Tel. 867-4777

Distribución en Capital

Vaccaro, Sánchez y Cía. SA. Moreno 794 9º piso. Buenos Aires

Distribución en el interior

DISA SA. Tel. 304-9377 / 306-6347

- 2 Marius y Jeannette
- 4 La mirada de Ulises
- 6 Cinco pal' peso
- 7 Montoneros, una historia
- 8 Corazón iluminado
- 9 Diario para un cuento
- 10 Entrevista a Jana Bokova
- 12 La pandilla Newton
- 13 Entrevista a Richard Linklater
- 16 Blues del hombre salvaje
- 17 Luna seductora
- 18 Golpe fulminante
- 19 Afrodita, el jardín de los perfumes
Una luz en el corazón
Antz
- 20 Baila conmigo
Carácter
La buena estrella
- 21 Un romance peligroso
Bienvenidos a Sarajevo
Ronin
- 22 De 1 a 10

- 24 Aniversario de *El exorcista*
- 29 Festival de Gramado
- 30 Ficciones

- 32 Festival de Mar del Plata
- 33 Editorial
- 34 Las diez mejores
- 38 Las que siguen
- 41 Decepciones
- 42 La vergüenza
La polémica
- 43 El Dogma
El repudio
- 44 Tabla
- 45 Invitado
- 46 El jurado
- 47 Los premios

- 48 Taller Fassbinder
- 52 Festival de Valparaíso
- 54 Correo

Guía del amante

- 56 Discos
- 57 Libros
- 58 Video
- 60 Cine en TV
- 64 Agenda

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) Buenos Aires
TEL (541) 322-7518 / 326-5090
FAX (541) 322-7518

E-MAIL
cartas@elamante.com.ar

EL AMANTE en Internet
<http://elamante.com.ar>

Marius y Jeannette

Marius et Jeannette

Francia, 1997, 105'

Dirección: Robert Guédiguian

Producción: Gilles Sandoz

Guión: Robert Guédiguian y Jean-Louis Milesi

Fotografía: Bernard Cavalie

Música: Canciones y temas populares

Montaje: Bernard Sasia

Diseño de producción: Malek Hamzaoui

Intérpretes: Ariane Ascaride, Gérard Meylan, Pascale Roberts, Jacques Boudet, Frédérique Bonnal, Jean-Pierre Darroussin, Laëtitia Pesenti, Miloud Nacer, Pierre Banderet

la clase obrera vuelve al paraíso

por gustavo j. castagna

Marius, Jeannette y otras seis almas viven en una especie de conventillo, en el pueblo de L'Estaque de la olvidada Marsella. O, mejor dicho, sobreviven con sus alegrías y sus penas. Jeannette es fea y encorvada, no tiene pareja pero sí dos hijos de distintos matrimonios y acaba de perder su trabajo de cajera en un supermercado. Marius también está solo, se dedica a cuidar las ruinas de lo que fue la fábrica de cemento del pueblo, y su melancólica mirada oculta un dolor del pasado. Caroline y Justin, por su parte, cargan con sus años; ella recuerda algunas veces el terrible sufrimiento de haber sido violada durante la guerra, y él, de vez en cuando, transmite su sabiduría a unos chicos del pueblo y se pregunta por la necesidad de creer en Dios. La tercera pareja, la más simpática y gritona del barrio, está conformada por Monique y Dédé, que se pelean y reconcilian todo el tiempo, principalmente debido a la pereza y el fastidio del marido, quien alguna vez votó por el Frente Nacional, tema recurrente en las discusiones del matrimonio.

Esta descripción de los personajes de *Marius y Jeannette* puede llevar a una confusión inmediata. No se está ante la vuelta de los códigos estéticos y temáticos del neorealismo ni ante las limitaciones conceptuales del sainete de conventillo. Todo lo contrario. Guédiguian mismo se encargó de aclarar este punto: "Todo lo que sucede es tan bueno y simple que es falso. La vida no es así. Es una necesidad de luz, de aire fresco, de felicidad, que, a pesar de todo, es posible". *Marius y Jeannette* es un film anacrónico en relación con el cine de los últimos años y una película a contramano por su ausencia de miserabilismo, de falsa compasión y

superioridad de un realizador frente a las vivencias de sus personajes. Guédiguian, acaso el último director obrero, narra la historia como si se tratara de un cuento de hadas, ya que sus criaturas siempre esbozan una sonrisa pese a los malos momentos, la falta de trabajo, de dinero y la rutina general. Además, les agrega otra característica a sus personajes: con excepción de los hijos de Jeannette, el destino de sus criaturas es el de vivir siempre en el mismo lugar, hasta sus últimos días, con sus risas y sus sinsabores a cuestas.

Podemos imaginar a Guédiguian vestido de overol, registrando y protegiendo a sus personajes. Y ahí, justamente, se encuentra la gran virtud de esta fábula moral y social: el director no es obsecuente ni crítico con las pequeñas pero trascendentes historias que transcurren en L'Estaque y tampoco desea que a su película se le asigne el rótulo inmediato de "film ideológico". Su propósito es mostrar una serie de viñetas y de retazos de vida donde la simpatía y el cariño de los personajes —solos, en pareja o dentro de la comunidad— son más importantes que la interpretación del discurso. En ese sentido, *Marius y Jeannette* es una película de una gran simpatía y de una enorme bondad, que actúa como un oasis ante las agresiones de gran parte del cine actual. De ahí su anacronismo, ya que su lectura ideológica no está dirigida a mentes bienpensantes sino a un espectador que se comprometa y disfrute con los pequeños trazos y las conversaciones entre los integrantes de la comunidad.

Marius y Jeannette recuerda los apuntes sutiles de los films de Jean Renoir y la imaginación poética

de Truffaut. Es una propuesta que apunta a la contemplación, como lo fueron *Tony*, *Los bajos fondos* y *Una partida de campaña* del gran Renoir. Al mismo tiempo, se vale de la contundencia de las imágenes para que ellas hablen por sí solas, como ocurría en el mejor cine de Truffaut. Dos escenas de *Marius y Jeannette* ilustran esta comparación. Después de que la hermandad marsellesa discute sobre la receta del *alioli*, llega el momento del baile. Los ocho personajes (con una cámara que registra la escena de manera documental) bailan un vals, hasta que el hijo de Jeannette cambia la música y pone otro cassette. Los personajes vuelven a bailar y punto. El otro momento digno de Truffaut es aquel en el que Jeannette, después de un par de días de ausencia de Marius, descubre a su novio custodiando nuevamente la fábrica de cemento y tomando alcohol en la más absoluta soledad. A pura mirada, sin necesidad de subrayar el contenido dramático de la escena, Guédiguian se acerca al otro gran poeta cinematográfico de Francia.

En el desarrollo del film no existen conflictos importantes. Sin embargo, la lectura social (y nunca política) se desprende de un grupo de personajes que resumen las penas de una ciudad alejada de los grandes centros urbanos. Guédiguian solo necesita algunos diálogos y discusiones del clan marsellés para transmitir sus críticas al gobierno francés y a la actualidad. En ese sentido, el realizador manifiesta sus preocupaciones por el tema a través de las características de sus ocho personajes y de algún esporádico secundario. *Marius y Jeannette* no es una película sobre una ciudad y su



gente, ya que sus imágenes —de ahí la particular elección del realizador por un discurso social que reemplaza al político— rescatan a ocho personajes como referentes de un contexto determinado. Por las calles de L'Estaque no hay otras familias y otras personas que las que se ven en la película. Distinto hubiera sido el discurso en un film político —por ejemplo— de los años 60: en *Marius y Jeannette* no hay sindicatos, luchas sociales, agrupaciones políticas, ni odio hacia los que tienen más dinero. Existe, eso sí, una permanente y ligera ironía. Cuando Marius y Jeannette van a cenar a un restaurante de categoría, él le explica cómo se usan los cubiertos y las copas. En la misma escena, vuelve a aparecer el ex jefe de Jeannette, ahora trabajando como mozo. Valiéndose solamente de esos pequeños detalles, el film de Guédiguian comenta la situación social de los desocupados y subocupados.

Guédiguian refugia a los personajes en dos ámbitos —las casas del conventillo con sus zonas alejadas (por ejemplo, el patio como lugar de encuentro) y la fábrica abandonada— y refleja todo lo que sucede afuera con una sabia utilización del espacio *off*. Las noticias del mundo, el mundo mismo, siempre están en otro lugar, lejos de L'Estaque. Solo se necesita que Caroline traiga la información que escucha por la radio y que, de manera sarcástica, comente su deseo de que desaparezca

la ciudad de Aix-en-Provence. Por su parte, Déde termina en un hospital por tirarle piedras a un afiche del Frente Nacional, pero esto provoca nada más que risas en el trío de mujeres.

En otra maravillosa escena de la película, que comienza con las ingenuas preguntas de Jeannette a su hija sobre si está a punto de casarse o quedó embarazada, esta le comunica el deseo de abandonar Marsella para estudiar en París. De esa manera, con sinceridad y sin planteos estéticos rigurosos, transcurre la vida de esta solidaria comunidad, entre el realismo y la poesía, las ganas de salir adelante y la búsqueda constante de los afectos.

En el reciente Festival de Mar del Plata, se exhibió el último film de Guédiguian, la excelente *De todo corazón*, comentada en la sección dedicada al festival. Este nuevo director (pese a que ya tiene ocho películas) representa un aire fresco en el cine francés. ¿Puede hablarse de un realizador con un universo personal luego de haber visto solamente dos de sus films? A juzgar por las características que se repiten en ambas películas, estamos ante un director que se preocupa por los temas sociales sin caer en el discurso militante de décadas anteriores. Además, Guédiguian trabaja con el mismo grupo de actores (por ejemplo, con su esposa, la estupenda Ariane Ascaride, al frente del reparato). Las historias, por su parte, siempre transcurren

en su Marsella natal. Por último, los personajes de Guédiguian no tienen afectaciones intelectuales y jamás olvidan su origen humilde, lo cual justifica que en la banda de sonido de sus films se incluya música clásica popular. Solo en una película de Guédiguian pueden sonar de forma tan acertada *O sole mio* por Plácido Domingo, *Danubio azul*, un fragmento de *Las cuatro estaciones* y *Llueve sobre Marsella* de Milesi.

Desde los tiempos de las obras militantes de Godard, a fines de la década del 60, no había aparecido un film francés dedicado "a los millones de obreros desconocidos de todo el mundo". Guédiguian cierra *Marius y Jeannette* con la autoridad de su propia voz, explicando el porvenir de sus entrañables personajes. Con este desenlace, el director vuelve a situarse junto a Truffaut, debido al sabio recurso de la voz en *off* y por la manera en que comenta el futuro de sus personajes, como si tuviera la intención de protegerlos para siempre. *Marius*, *Jeannette* y las otras seis almas recorren por última vez el puente del adiós, con sus ansias de vivir y sus problemas económicos. En definitiva, los tiempos habrán cambiado pero el espíritu sigue siendo el mismo, parece decirnos Guédiguian. ••

La mirada de Ulises

To Vlemma tou Odyssea

Grecia-Francia-Italia, 1995, 176'

Dirección: Theo Angelopoulos

Producción: Giorgio Silvagni y Phoebe Economopoulos

Guión: Theo Angelopoulos, Tonino Guerra y Petros Markaris

Fotografía: Yorgos Arvanitis

Música: Eleni Karaindrou

Montaje: Yannis Tsitsopoulos

Diseño artístico: Yorgos Patsas y Miodrag Mile Nícolic

Intérpretes: Harvey Keitel, Erland Josephson, Thanassis Vengos, Maia Morgenstern, Yorgos Michalakopoulos, Dora Volanaki

viaje hasta el fin de europa

por gustavo noriega

La apertura en la distribución de films en la Argentina, fortalecida por el éxito de *El sabor de la cereza*, coloca a la crítica en un lugar nuevo. Nos pasamos años lamentando la monodieta de cine mainstream americano, aprendimos a diferenciarlo, a reconocer sus lugares comunes, a burlarnos de su previsibilidad, a distinguir a Eastwood de Edward Zwick y a Carpenter de Roland Emmerich. Era un trabajo mal pago pero fácil. Se terminó.

La primera tanda de cine de otras latitudes no presentaba mayores problemas: a la deslumbrante simplicidad de Kiarostami se agregaba la vitalidad de Imamura o la conocida maestría del mexicano Arturo Ripstein. Es con el griego Theo Angelopoulos y el estreno de *La mirada de Ulises* que se plantea la pregunta del millón: ¿es toda película con un plano secuencia de más de diez minutos sin steadycam una genialidad? La contemplación de un árbol pelado e inmóvil durante un cuarto de hora, ¿nos obliga a gritar: "¡Obra maestra!"? La respuesta para este caso particular, sin embargo, nos deja en la boca el nuevo lugar común, aunque esta vez con reparos: *La mirada de Ulises* es (casi) una obra maestra.

El director griego llamado A (en un país cuya filmografía incluye la película Z no es tan sorprendente

que haya un director en el otro extremo del abecedario), interpretado por Harvey Keitel, vuelve a su país, luego de triunfar presumiblemente en EE.UU., a presentar su última película, resistida por la Iglesia y motivo de controversia. Allí descubre que puede llegar a encontrar tres rollos perdidos de los hermanos Manakis, las primeras imágenes registradas en los Balcanes. A se lanza a lo largo de la Europa más recóndita a buscar los rollos como si fuera el Santo Grial. La película se cuenta como un doble viaje: uno en el espacio, sumergiéndose en el costado más terrible de los países más pobres de Europa. El otro es en el tiempo, recorriendo el camino de los hermanos Manakis desde principios de siglo hasta la actualidad. Ambos viajes confluyen en la terrible Sarajevo, la vena abierta del continente europeo. Angelopoulos tiene la habilidad de intercalar en un mismo plano todos los tiempos e historias que se cruzan en la película. Si alguna vez la comprensibilidad se resiente, esto se ve compensado por la belleza de las imágenes.

Y es que el placer estético que provoca Angelopoulos no tiene parangón. Algunas imágenes son tan hermosas que uno queda shockeado. Hay en la primera parada del viaje de A, la ciudad de Florina en su Grecia natal, una especie de duelo coreográ-



fico entre los partidarios de su película, cubiertos bajo paraguas, y sus detractores, que portan antorchas, mostrados en un plano secuencia larguísimo a lo largo de una calle, que merece estar en una antología de las mejores escenas de la historia del cine. Y no es la única. En otros planos Angelopoulos no necesita mover la cámara con la asombrosa elegancia de la escena anterior, el trabajo lo hacen los actores. Es el caso de una fiesta de fin de año en la cual va cambiando la época y los acontecimientos históricos en la vida de los Manakis se suceden en el mismo salón y con la misma música. O los planos de una estatua gigantesca de Lenin, tumbada en un barco carguero, que se desplaza solemnemente por el río (¿hacia dónde?). Es como un réquiem silencioso para la vieja Europa de antes de la caída del Muro. La película destila belleza de una forma pocas veces vista.

Lo que nos lleva a las objeciones. Hay en Angelopoulos una tentación por la belleza que, a veces, se pone delante de toda consideración ética. No diría que es capaz de matar por un plano hermoso pero sí de desinteresarse por sus personajes. Ejemplo: A cruza en taxi la frontera que divide a Grecia de Albania. Una viejecita desvalida le pide que la lleve, a lo que A naturalmente accede. Al llegar a Koritse, la

ciudad albanesa, el taxi se detiene en una intersección y la viejita baja. Es una esquina desolada y el taxi se detuvo lejos de cualquier vereda. La cámara se levanta mientras el taxi se aleja y la mujer se queda con su valija en una esquina vacía. La imagen es espectacular pero el espectador no puede dejar de preguntarse por qué, después de semejante viaje, no la dejaron en un lugar mejor. La respuesta, claro, es que Angelopoulos está más interesado en el plano de la esquina que en el destino de la vieja. Esta tendencia a usar la desdicha de las personas como elemento decorativo se repite un par de veces (al entrar en Albania hay una multitud de personas inmóviles de espaldas a la cámara en un campo desolado que no hacen otra cosa que servir de elementos pictóricos) y hará crisis en su película posterior, *La eternidad y un día* (ver página 42).

Pero aquí el resultado final es una obra de una dimensión poco común. Una persona que filma como lo hace el griego merece el mayor de los respetos aunque no la incondicionalidad. Cuando su esteticismo no lo desborda, nos regala momentos complejos y hermosos, llenos de melancolía y dolor. Y si las ambiciones no son pocas —retratar el corazón más oculto de Europa al mismo tiempo

que cantar una elegía al valor de las imágenes— su realización no le va a la zaga. La última parte de la película, ambientada en Sarajevo durante la guerra, es una pertinente defensa de la belleza. Los moradores de la ciudad sitiada agradecen cada vez que el día está nublado, ya que el trabajo de los francotiradores se interrumpe y la gente puede salir a la calle sin riesgos. Y lo que aparece en la calle, en medio de ruinas y miserias, es una orquesta de desarrapados, regalando un poco de belleza en forma de música.

Mientras escribo esta crítica, leo otras, escritas en diferentes lugares del mundo. Encuentro a Roger Ebert del *Chicago Sun-Times*, defenestrando a la película por aburrida y pretenciosa y comparando a las escenas románticas nada menos que con las de Armando Bó e Isabel Sarli. Mi posición ligeramente oscilante vuelve a la defensa más cerrada. Y es que el peligro esbozado en el primer párrafo, el de aceptar acríticamente cualquier producto de cinematografías no tradicionales, tiene su contraparte en el rechazo abierto de cualquier modelo que se aparte del estándar. Es una nueva tarea la del crítico. Eso sí, sigue siendo mal paga. ••

5 pal' peso

Argentina, 1998, 80'

Dirección: Raúl Perrone

Producción: Las Ganas Que Te Deseo

Guión: Raúl Perrone y Roberto Barandalla

Fotografía: Sepe Sayas

Música: Martín Méndez

Montaje: Benjamín Avila

Intérpretes: Campi, Mauro Alchuler, Valentina Bassi, Carlos Briolotti, Micaela Abidor, Gustavo Prone

principio y fin

por máximo eseverri

Era raro ver la crítica de Alejandro Ricagno sobre *Labios de churrasco* en *EA*. ¿Qué era ese video estrenado en sala comercial? ¿Qué era esa foto de Fabián Vena reducida a su mínima expresión por un texto avasallante y lleno de cosas por decir (como si durante mucho tiempo una voz no hubiera encontrado un espacio, y ahora lo explotaba al máximo, temiendo nuevamente el oprobio)? El tiempo pasó, el objeto de culto de unos pocos se transformó en adalid de una pequeña masa (lo suficientemente grande como para que algunos adherentes históricos ganaran en escepticismo), llegó la despereja *Graciadió* (pero también secretamente *Jimidín* y el serial *No seas cruel*, homenajes a otra década que fueron como una reacción a la diminuta euforia). Los que tomaron vino y descubrieron su cine en el espacio Giesso o en su casa de Ituzaingó lo vieron: el Perro iba de acá para allá mascullando la pequeña victoria de una guerra casi personal contra los gurúes de la vanguardia que habían condenado la videoficción en función del videoarte tiempo atrás, en la prehistoria de todo esto, antes de la divina multiplicación de estudiantes de cine y de teatro. Los mismos jóvenes que ahora lo acompañaban en sus aventuras y a la vez militaban en los medios y en los bares de Corrientes para ganar sus primeros papeles en el cine y la televisión.

El Perro los quería y les regaló un pedazo de sí mismo: la "trilogía del Oeste", que completa *5 pal' peso*. Por ellos se sacó el sombrero de Angel, pasó

detrás de la cámara y convirtió a su soldado más fiel, Carlos Briolotti, en policía. Pero se cansó. A la gente que se maneja por pasiones y calenturas le pasa eso: se pudre, se va y tal vez mañana vuelva a reincidir. El final de *5 pal' peso* y la retrospectiva que precedió al estreno de la película (que fue la primera oportunidad de ver los viejos trabajos de Perrone en una sala comercial) hablan de ello: la retrospectiva fue como un viaje hacia atrás y hacia adentro, empezó por *Labios* y *Graciadió* y luego continuó con sus trabajos más viejos, para terminar en los más nuevos y desconocidos. Y en cuanto al final de *5 pal' peso*... el Perro sonríe con una mueca y dice "los venía salvando desde *Labios*". Su nuevo proyecto *Zapada*, con Diego Capuzotto, Carca y Campi, el protagonista de *5...*, es la vuelta a las microaventuras *beat* como *Chamuyando*. Pero con el Perro nunca se sabe, en su obra ningún capítulo queda cerrado por completo. En él hay artista, artesano, ermitaño y aficionado. Existe quien desde su casa garabatea o escribe o saca fotos. Y está quien, como el Perro, hace todo y encima filma. La adulación... dejémosla para los aduladores. A la vez que se encuentra en este creador un ego hiperbólico, se encuentra también a alguien a quien le alcanza con que de vez en cuando las cosas (el cine) puedan ser de otra manera. Algo case-ro, provincial, propio sin más.

5 pal' peso es un ejemplo de cómo Perrone termina con algo. O cómo algo termina con él. Como *La-bios*, esta también empieza con el cielo de



Ituzaingó, pero —imprevistamente— termina con el infierno. Campi interpreta a un viejo joven que saca polaroids de autos abandonados para canjearlas por poesías para conquistar y reconquistar a su novia y a sus amantes. Además de esto, están todos los personajes y las escenas perronistas: el diálogo sobre cuestiones sexuales entre chicas lindas (plano fijo obligatorio), una escena de riesgo barrial, una amenaza del policía Briolotti, un encuentro tierno (en este caso de Campi con su padre, el veterano de Hollywood de *Jimidín*, acaso uno de los mejores actores del Perro), otro trágico en un baño, el cameo de la estrella de rock (otra vez el amigo Noble) y la escena con Adrián Otero, que está entre las más logradas de la película. Todo el film es una muestra de hasta dónde puede llegar el refinamiento del trabajo de Perrone para generar belleza, y también hasta qué punto puede volverse repetitivo o desabrido. Son las reglas de su estilo espontáneo y lleno de mañas. El las acepta, las conoce y por eso puede manejarlas o dejarlas que actúen solas para que causen grandes aciertos o grandes destrozos. El resultado son historias y personajes de ficción que sufren y se divierten con la realidad sobre la que están pintados. El mayor acierto de Perrone es el saber cuándo terminar con algo. En todo final causado hay algo de elegante y algo de fatal, y eso es *5 pal' peso*. Dejar a alguien antes de que la relación se enferme es el beneficio de una inteligencia que decide por todos que nada puede ser para siempre. ••

Montoneros, una historia

Argentina, 1994-95, 90'

Dirección: Andrés Di Tella

Producción: Andrés Di Tella

Guión: Roberto Barandalla y Andrés Di Tella

Fotografía: Fabián Hofman

Música: Oscar Berteá

Montaje: A. Di Tella, M. Dorado, A. González, G. Grillo y F. Hofman

el cristal con que se mira

por silvia schwarzböck



El documental de Di Tella describe la trayectoria entre dos momentos de la historia de Montoneros: el fundacional, donde los militantes se inician en una jerga revolucionaria y popular, al mismo tiempo que toman las armas, y el terminal, donde los miembros sobrevivientes de la organización —en plena dictadura— se dispersan mientras el resto desaparece con destino incierto. Dentro de ese itinerario, se escuchan y se ven (la imagen es tan elocuente como la palabra) testimonios que reflejan la transición entre la búsqueda de “algo más nocturno y épico” por parte de los militantes de base que querían entrar en la organización, y el dictamen sobre la suerte de los que la abandonaban, encerrado en la siguiente frase: “Obviamente éramos muy rigurosos con esos ex compañeros, y en la medida en que causarían bajas, no me cuesta nada decir que les esperaba la pena capital”. Estas dos citas pertenecen a la misma persona, solo que las dice al evocar dos etapas diferentes de su propia historia, tan diferentes entre sí como el principio y el final de Montoneros.

Comprender la transición entre esos dos momentos desde fuera de aquella época y por fuera de sus códigos, es la tarea titánica de este documental. De ahí provienen su nobleza ideológica y su excelencia narrativa. Di Tella decide que los acontecimientos más relevantes dentro de la trayectoria montonera los relate Ana, alguien que los ha vivido desde adentro de la organización, pero en un rol secundario. Esa ocasional distancia res-

pecto de la jerarquía —sumada a la distancia temporal y reflexiva desde la que se convierte en narradora privilegiada— le permite explicar como si fuera ajeno y anacrónico ese mismo lenguaje que ella había hablado. Pero eso no hace que *Montoneros, una historia* sea exactamente una revisión del tema de la lucha armada en los 70 a partir del análisis de una de las organizaciones de entonces. Por suerte, en ningún momento se invita a los participantes (cualquiera haya sido su participación) a hacer una autocrítica en público, algo que siempre algún sector de la sociedad argentina espera con una inoportuna soberbia. En lugar de semejante obscenidad (digna de un talk-show), Di Tella prefiere hurgar en las formas concretas en que se expresó la organización Montoneros en sus distintas etapas (su lenguaje, sus códigos, la vida cotidiana de sus miembros), más que en las interpretaciones políticas de su accionar. En ese acercamiento a lo concreto se vislumbra cuán familiar y a la vez cuán ajena les era a esos nuevos militantes la identidad peronista que habían asumido. A medida que avanza el relato, resulta elocuente —aunque esté propuesto con un recato ejemplar— el contraste entre la jerga interna de los militantes, que intenta acercarse de manera romántica a los giros populares del peronismo histórico, y el lenguaje castrense de los comunicados. El mismo tipo de conflicto se intuye entre los contenidos ideológicos: el discurso marxista-tercermundista, los vestigios nacionalistas y católicos

(en un mismo comunicado, el de la ejecución de Aramburu, se lee “viva la patria” dos renglones después de “que Dios Nuestro Señor se apiade de su alma”) y los tecnicismos de la práctica militar aplicados por la guerrilla. Esa presencia de lo concreto es lo que permite —por los cambios permanentes de matices— percibir como una paradoja aquel contraste entre la cercanía y la distancia respecto del pueblo peronista. La paradoja de Montoneros es que eran efectivamente los hijos naturales de la resistencia peronista, pero por eso mismo el líder por cuya vuelta habían luchado no los reconocía como hijos legítimos. Y los abandonó a una suerte que es tarea de los historiadores interpretar.

Di Tella no hace que cada ex montonero hable como un protagonista privilegiado de la historia, sino como un sobreviviente de ella. Una vez establecido este criterio, el montaje alterno entre testimonios actuales en primera persona e imágenes documentales de la época se ocupa de completar los puntos suspensivos del relato principal, el de Ana. Es allí donde la figura de Perdía y su primera persona ocupan el lugar de lo que los militantes sin su rango militar de comandante consideran lo otro de sí mismos. ••

Corazón iluminado

Argentina-Brasil, 1998, 132'

Dirección: Héctor Babenco

Producción: HB Films Ltda. y Oscar Kramer SA

Guión: Héctor Babenco y Ricardo Piglia

Fotografía: Lauro Escorel

Música: Zbigniew Preisner

Montaje: Mauro Alice

Dirección artística: Carlos Conti

Intérpretes: Miguel Angel Solá, María Luisa Mendonça, Xuxa López, Walter Quiroz, Norma Aleandro, Villanueva Cosse, Arturo Maly, Oscar Ferrigno, Daniel Fanego, Alejandro Awada

blues de la mujer perdida

por gustavo j. castagna

Héctor Babenco es un director difícil de clasificar. Algunas de sus imágenes muestran a un realizador talentoso, mientras que otras transmiten momentos poco felices. En su cine, además, no se perciben códigos de autor ni preocupaciones temáticas recurrentes. Quizás esto tenga relación con su origen argentino, su adopción brasileña y su ubicación en el mercado cinematográfico mundial.

Babenco, un director sin patria que seguramente no confía en "los cines nacionales", empezó a filmar en Brasil con *El rey de la noche*. Luego siguió con *Lucio Flavio*, un registro semidocumental de la policía asesina de Río de Janeiro, y con el retrato realista de la miseria y la violencia en *Pixote*, su primer film que alcanzó prestigio internacional. Tres años de intervalo fueron suficientes para la gestación de la película que marcó un punto de inflexión en su carrera: *El beso de la mujer araña*, basada en el texto de Manuel Puig, donde el interés de la trama solo se sostenía en una puesta teatral y en las actuaciones de Raúl Juliá y William Hurt (lo cual era, desde ya, un gran desafío). Con *El beso de la mujer araña*, Babenco encuentra un lugar dentro de la producción de Estados Unidos y filma *El amor es un eterno vagabundo* y *Jugando en los campos del Señor*, dos películas de las que no tengo un buen recuerdo.

Tomando en cuenta su desperejada filmografía, resulta muy complicado definir un estilo personal en el cine de Babenco. Algunas escenas de sus seis películas —hasta *Corazón iluminado*— siguen siendo imborrables (la muerte del niño en *Pixote*) y otras poco creíbles (Meryl Streep vestida con harapos y cantando al lado de Nicholson en *El amor es un eterno vagabundo*).

Corazón iluminado es un film complejo y el proyecto más ambicioso del director. De características autobiográficas, la historia de Juan comienza en los años 60 y termina en la actualidad. El adolescente Juan (Walter Quiroz) quiere ser director de cine y se reúne con sus amigos, un grupo de extraños personajes en las playas de Mar del Plata

(como si se tratara de una de las películas invernales de la Generación del 60). Además, Juan tiene conflictos en el colegio y la relación con su padre no es buena. Pero la aparición de una mujer, Ana (la extraordinaria María Luisa Mendonça), cambiará la vida de Juan. Años más tarde el protagonista (ahora interpretado por Miguel Angel Solá) despierta en un avión que lo lleva a visitar a su padre enfermo. La historia de Juan y Ana —como en *Más allá del olvido* de Del Carril— se repetirá con otra mujer, Lilith (Xuxa López), y nuevamente en Mar del Plata, pero esta relación tendrá algunas diferencias con aquel *amour fou*.

Corazón iluminado es una película que se esfuerza por no caer en los vicios del cine argentino más prestigioso. El Mar del Plata de los 60, mostrado en la primera parte del film, es un espacio lúdico donde Babenco sitúa las obsesiones de su adolescencia: el deseo de Juan de parecerse a Buster Keaton, su decisión de dedicarse al cine (que se confirma cuando el personaje de Arturo Maly, uno de los amigos del protagonista, le dice que "para ser director de cine es necesario salir de aquí y aprender a contar una historia"), el festival de cine que recuerda a Truffaut y Minnelli y la amistad grupal. Pero *Corazón iluminado* es una gran historia de amor y a partir de la aparición de Ana, que estuvo internada en instituciones psiquiátricas, la película cambia de tono, y esos son los mejores momentos del film. De ahí en más, la película se sitúa en un placentero territorio poético para narrar la pasión amorosa de Juan y Ana, como lo muestra la excelente escena de la huida de la pareja del manicomio y la posterior estadía en una estancia del campo.

Corazón iluminado —una película sobre la búsqueda, la pérdida y la muerte de los afectos de la adolescencia— continúa con Juan treinta años después, volviendo a su lugar de origen. El personaje retorna a causa de la enfermedad de su padre. Pero el mundo que encuentra no es el mismo, y también los amigos han cambiado. Se acabaron

los juegos de la adolescencia, y el reencuentro con las viejas amistades no es el esperado. Por ejemplo, uno de los amigos de Juan, el que soñaba con ser escritor, atiende un puesto de diarios (donde hay un cameo de una conocida revista de cine). Sin embargo, la historia se repite. Ahora Juan desea a otra mujer, en la misma escollera del pasado, en una relación más desesperada, sexual y adulta, pero destinada a la muerte.

Corazón iluminado es un film poco común. Babenco salda sus deudas con el pasado, con la Argentina y con su adolescencia. Como las letras esquemáticas y los cuatro compases del blues, la película recrea un mundo absolutamente personal. El tono festivo de la primera parte es reemplazado por la melancolía y la tristeza que anuncian la tragedia final. Juan y Lilith no podrán ser felices porque él no tiene necesidad de volver a sus orígenes. Babenco cierra su historia de la única forma posible: eligiendo la muerte como expiación definitiva de la adolescencia, la familia, los amigos, el colegio, la primera novia, la iniciación sexual.

Corazón iluminado es un film imperfecto y reiterativo, como un buen blues, que se puede volver a disfrutar más de una vez. ••

Diario para un cuento

Argentina-España, 1998, 98'

Dirección: Jana Bokova

Producción: Kompel Producciones SA, Aleph Media SA y Mate Cantero Producciones SA

Guión: Leslie Megahey, Jana Bokova y Gualberto Ferrari sobre el texto de Julio Cortázar

Fotografía: Alfredo Mayo

Música: Rodolfo Mederos

Montaje: Marcela Sáenz

Dirección de arte: Santiago Elder

Intérpretes: Germán Palacios, Silke, Inés Estévez, Héctor Alterio, Ingrid Pelicori, Enrique Pinti, Martin Pavlowsky

la mirada honesta

por marcela gamberini

Muchas veces se llevaron a la pantalla adaptaciones de los relatos de Julio Cortázar. Desde realizadores argentinos hasta italianos hicieron versiones, algunas fieles, otras más libres, de los textos del escritor de *Rayuela*. Desde el vamos, hay una dificultad básica: los relatos de Cortázar son difíciles de adaptar y las razones son variadas y de mucho peso. Cortázar fue uno de los escritores argentinos que más se regodeaba en los pliegues del lenguaje; escribir era para él una actividad lúdica. Si bien algunas de sus tramas son sencillas, no pocas veces recurre a lo inquietante cruzándolo con lo cotidiano. Sus relatos se basan en el desorden y en la fragmentación, y suponen la existencia de un lector "cómplice", un lector activo que pueda unir, coser y descoser un texto para arrancarle el sentido. Todo este excitante, maravilloso y cotidiano universo literario es la expresión natural de una particular visión del mundo. Esa es justamente la esencia que toma Jana Bokova para filmar *Diario para un cuento*.

Fundamentalmente, la película es una muy buena adaptación libre de una obra que parece inadaptable a simple vista. Relato con una fuerte carga autobiográfica de parte de Cortázar, cuenta, a través de una escritura epistolar, la historia de un hombre que elige vivir en el Buenos Aires arrabalero de los años 50, que se enamora de Anabel —una prostituta a quien nunca podrá olvidar— y que se gana la vida como traductor y escritor de cartas de amor por encargo que las prostitutas envían a sus marineros. Elías, el protagonista, se mueve siempre entre dos mundos sin

pertenecer a ninguno, exiliado interior y exteriormente (una típica característica cortazariana). Elías se mueve entre la Europa de la que acaba de llegar y donde va a terminar y Buenos Aires; entre el espacio de la clase alta con su novia oficial Susana y el espacio marginal de su prostituta Anabel, enriquecido por gánsters, marineros y cafishos; entre el centro de la ciudad y el puerto.

Lo que hace Jana Bokova es retomar la esencia del relato acentuando el rasgo autobiográfico, trabajando con las características principales de los personajes, con los ambientes porteños (como el prostíbulo, que es el lugar de los encuentros, del amor, de la traición y de la contención entre esos hombres y mujeres marginales y desterritorializados), y sobre todo recreando mediante el lenguaje cinematográfico el tono de la narración con la misma profundidad y precisión de la obra literaria original. No hay estereotipos ni frases hechas, y lo que es aun más ventajoso, no hay en *Diario para un cuento* ninguna intención política. Con respecto a este punto hay algo que llama la atención en la adaptación de Bokova y es la inserción de las figuras de Perón y Evita en la película, que le sirven para caracterizar la época y recuperar la devoción de los marginales hacia la imagen "santa" y popular de Evita.

Desechando la grandilocuencia de los actores argentinos, los exabruptos y los manierismos exacerbados, se destaca el medio tono que propone el conjunto de los actores. Germán Palacios interpreta al eternamente joven Cortázar (aunque no se llame así en la película) con sobriedad, resca-



tando los tonos, los modismos del lenguaje, la bonhomía. Es asombroso, además, el parecido físico del actor, quien al final de la película muestra a un Cortázar que, de regreso en Europa, aparece un poco, apenas más viejo, más reflexivo. También Silke, la española, está bien en su papel de prostituta algo ingenua y, a su manera, fiel.

Resulta interesante la mirada de la directora checa sobre Buenos Aires. Una mirada pacífica, placentera que, sin falsificar una tradición donde se cruzan el tango, los prostíbulos, el barrio de la Boca, las traiciones y el amor, no exagera ninguno de estos tópicos, logrando un producto digno y honesto. Aunque la película está situada geográficamente y humanamente en un territorio marginal, en ningún momento aparece algún tipo de estetización de esa lateralidad.

El mayor acierto de *Diario para un cuento* es la posibilidad de encontrarnos con una obra que provoca una agradable sensación de placer a través de su honesto homenaje que no traiciona ni supera al original literario. Que no es autocomplaciente, que es digna en su simplicidad y en su belleza formal. En definitiva, si una de las capacidades del cine es la de poder mostrar a través de las imágenes una historia, una ideología, un modo de ser, *Diario para un cuento* se juega en esa línea. ♦♦

diario de un sufrimiento

entrevista: **marcela gamberini y gustavo j. castagna**

Después de las versiones de Manuel Antin en los 60, la obra de Julio Cortázar volvió a adaptarse en el cine argentino. En la siguiente entrevista, Jana Bokova, realizadora nacida en Checoslovaquia, recordó algunas de las penurias y los malos momentos que vivió durante la gestación y filmación de la película.

¿Cómo definis la película?

Una de las líneas que me interesan es que, sin hablar del exilio, la historia trata sobre el exilio interior. Es la historia de un hombre joven que quiere pertenecer a un lugar y no puede. Se trata de un futuro artista o escritor que en el momento en que transcurre el relato aún no se sabe si algún día llegará a escribir. La película está inspirada en el cuento de Cortázar, pero inspirada libremente, sin intentar hacer una biografía. Quería ir más lejos, no asociarla con Cortázar. Pero, inevitablemente, en Buenos Aires un cuento de Cortázar con tintes autobiográficos no puede escapar a esa asociación. Otra línea que me interesaba muchísimo era la del dilema moral del artista—que yo también sentí al rodar mis documentales—, que consiste en saber hasta dónde se puede pedir prestada la vida de otras personas para ponerlas en tu obra. Por ejemplo, yo hago muchas producciones pequeñas—que, por lo improvisadas, suelen ser comparadas con Cassavetes— en las que pongo frente a las cámaras, no a actores preparados, sino a gente normal. Eso tiene su precio porque uno siente que manipula la vida de las personas. Siempre me pareció una forma de apropiarse de algo muy personal, casi secreto. Es muy difícil el tema de la retribución. Y el problema no pasa por el dinero: no quiero que nadie se sienta usado por mí. Y esto le pasa al escritor; lo que escribe depende de su método de escritura, pero es obvio que la mayoría de los escritores se basan en personajes reales que transforman y disfrazan.

¿Por qué *Diario para un cuento* y no otro relato de Cortázar?

Yo buscaba un cuento para filmar en Buenos Aires o en la Argentina, porque vine acá hace casi doce años con la idea de hacer una película para la BBC. Así fue como inventé Alma de tango, por algo que tenía mucho que ver con mi familia: si bien yo no hablaba una palabra de español, conocía el tango porque mi papá, que era traductor literario, lo escuchaba en Praga. Por esta cuestión familiar me atraía América Latina, quería conocer y vine con aquel proyecto. Llegué a la Argentina con un traductor de Borges bastante reconocido que debía asesorarme, pero no pudimos trabajar juntos. De todos modos ya me había enamorado del lugar, e intenté por todos los medios que la BBC me financiara esta película y volví para hacerla. Quise volver nuevamente, así que me puse a crear algún otro proyecto que me permitiera filmar acá. Mi colaborador, el coguionista de la película, que es un argentino que vive en París, me asesoraba y me daba un montón de cuentos. Cuando leí este cuento, supe que sería el elegido. Este era un desafío que me atraía, porque yo normalmente filmo guiones originales. No me interesa adaptar una obra de buen nivel para masacrarla. Es mejor trabajar con algo que sirva de inspiración para después agregar un poco tu propio mundo. Si viste otras películas mías, te das cuenta de cómo, por ser autoexiliada prácticamente desde la adolescencia, todo mi mundo cinematográfico es un poco un mundo de marginales. Esto produce una cierta continuidad entre esta película y el resto de mi obra. Hice, por ejemplo, un film sobre el submundo de Los Angeles, sobre los bares, los personajes perdidos. Me gusta reparar en pequeñas cosas que resultan grandes: detalles, atmósferas, músicas, silencios.

Me costó muchísimo encontrar a alguien que pudiera tener fe en este proyecto. Finalmente Arte, una cadena francoalemana, se interesó muchí-

simo en el guión. Ahí obtuve un primer apoyo, pero ese dinero cubría una mínima parte del presupuesto necesario para la película. Por otro lado, no te dan un solo centavo hasta que probás que tenés la producción asegurada. Esta gente creía mucho en el proyecto. Los ingleses también se interesaron en el guión, pero fue imposible conseguir algo de ellos porque faltaba el elemento inglés. Lo único que podía hacer era filmarla en inglés, pero ¿cómo filmar en otro idioma una historia donde el problema de la traducción es un hecho dramático? Por suerte a la gente de Arte le interesaba que el guión fuera rodado en castellano. Pero se sabe que el cambio de idioma implica comercialmente otro producto, así que debía buscar algún apoyo importante en Argentina. Todo este largo proceso llevó como tres años, hasta que finalmente un productor argentino se interesó en mi guión. Firmé un contrato muy duro, por el cual el corte final lo tenían ellos y podían hacer lo que quisieran si no les gustaba lo que yo hacía. Por eso trabajé con mucha presión. Hasta ese momento yo siempre había trabajado con libertad total, no tenía que dar explicaciones a nadie. Además, aquí se filma de manera muy distinta a la que yo estoy acostumbrada. Todo el mundo me comenta que es una película muy porteña en muchos sentidos, pero que tiene otra sensibilidad, más bien europea.

¿Quién te dijo eso?

Mucha gente que vio la película aquí en la Argentina. Lo más repetido era “no parece una película argentina”.

Uno podría tomar eso como un elogio.

Sí. Cuando buscaba actores, le pedía a mi amigo alguna información, y él me contestaba: “No me preguntes, yo no veo cine argentino”. ¡Yo pensé que después de filmar una película con Anthony Quinn (Quinn Running) ya había pasado por lo peor, pero siempre hay sorpresas! Mi idea era hacer un retrato de Quinn de una hora y media de duración, un retrato del hombre y no del actor. Yo lo quería conocer porque estaba preparando mi primer largo de ficción, que iba a filmar en París, y quería que él lo protagonizara. Finalmente actuó Fernando Rey. La experiencia con Anthony Quinn fue una tortura, y llegó al extremo cuando en Nueva York quiso tirarme una tetera llena de té caliente por la cabeza. Fue como estar encerrada con un león en una jaula, que no sabés si va a acariciarte o atacarte.

¿Cómo hiciste la selección de los actores?

La película se postergaba, pero yo prefería quedarme porque era consciente de que si me iba la película no se hacía nunca. Mientras me quedaba, trabajaba por mi cuenta buscando a los actores. Recorrí todas las escuelas buscando algún nuevo talento, pero lamentablemente no lo encontré. Busqué caras nuevas y aparecieron algunas, pero había muchos diálogos y ninguna de esas personas tenía recursos actorales.

Además no tenías tiempo para trabajar...

Si hubiese tenido un tiempo más generoso para filmar, habría encontrado a alguien. Pero no encontré a un actor que me enamorara. Ahora, con el resto de los actores estuvo todo muy bien, sobre todo con los mayores, como Héctor Alterio, Enrique Pinti y sobre todo Ingrid Pelicori. Fue un placer trabajar con ella, me ayudó mucho, sobre todo con el tema de los diálogos, que en el guión original estaban en inglés y para mí era muy difícil realizar la traducción a último momento. Y para colmo acá todo el mundo

opinaba, hasta el último asistente. No me molesta debatir por el placer de la discusión en sí, pero en medio de un rodaje se forma como una bola de nieve... y eso no va, tenés que trabajar. Acá opinar es una costumbre nacional.

Nos parece que todas las actuaciones están bastante bien, excepto la de Alterio.

Pero Alterio es fantástico, me encanta. Todo el mundo dice que últimamente él hace siempre lo mismo, pero me parece que en esta película justamente no hace lo mismo.

En muchas de las escenas impone su categoría de actor por encima de los demás.

Pero el personaje es así en el guión; Pablo es muy carismático y seductor. Elías lo admira, se achica ante él. Además, colaboró mucho, nos reunimos varias veces a discutirlo, a planificarlo, me pidió que lo corrigiera... Se dejó dirigir, eso es muy importante. Muy distinta fue la actitud de Germán Palacios: estaba en una situación difícil, era el protagonista y con él el trabajo fue más complicado, llegamos a tener una relación muy conflictiva...

¿Sentía mucho el peso del protagonismo?

Creo que él necesita ser conflictivo para trabajar. Acepté esa situación, no me pareció bien intentar cambiar a mitad de camino. En general, prefiero trabajar más intuitivamente y no tanto desde el espacio de poder. Trabajo con otra onda: me enamoro de los personajes. Con Germán no se puede trabajar así. Tiene esta cosa de los argentinos de opinar un poco sobre todo, incluso sobre lo que no le corresponde, desde el catering hasta los diálogos, esos diálogos que uno sabe que no son del todo orgánicos, pero que están ahí por una necesidad dramática. Alguien tiene que decirlos, ese es el trabajo del actor. Sufrí mucho, yo quería disfrutarlo más, que fuese placentero. El resto del equipo no necesitaba ese tipo de situaciones y hacían las cosas con mucho placer. Germán necesita sufrir, y entonces te hace sufrir por igual... Y bueno, si ese es el sistema de tu actor principal tenés que aprender a manejarlo para sacar lo mejor de él. Pero Palacios está muy bien. A mí me gustó Germán en el ensayo porque no actuó, tiene mucha fuerza cuando no actúa. Lamentablemente acá todo el mundo necesita sentir que actúa porque, si no, piensan que no trabajan. Pero hizo un gran trabajo de composición, una composición que diseñamos juntos. Una característica de Germán es que es muy poco flexible. Eso me costó mucho, sobre todo con algunas emociones; lograr suavizarlas, algo que él podría hacer muy bien. Pero hay que presionar mucho para que lo haga.

Llama la atención la información visual de Perón y de Evita, que no están en el cuento de Cortázar. Por lo general, la mirada extranjera sobre el peronismo tiende a separar los diez años de gobierno de Perón de la figura de Evita. El retrato de Perón está en la comisaría y el funeral de Evita se ve desde un televisor, y al final Anabel dice: "Nos quedamos solos".

"Se murió una santa..."

Es un contraste muy fuerte, ¿no?

Porque es un personaje popular y los sectores populares, estas chicas, amaban a Evita, no a Perón. No estaban politizados. Políticamente, Anabel es de una ingenuidad total. Pero Evita representaba a una santa. Y el retrato de Perón era obligatorio. Además, 1952 es un año políticamente muy fuerte en la Argentina, y era mi modo de resolver esa atmósfera del modo más barato posible, austero, sin extras.

En cuanto al tema político en Cortázar, hablé mucho con Aurora Bernárdez, porque me interesaba respetar el punto de vista original del relato. Y ella me contó que hasta que decidió irse a Cuba, si bien era antiperonista, él no era un activista político, era más bien apolítico. El activismo recién apareció en Cuba, y eso fue algo que ella no compartió, no sé, por algún tema personal, y fue la causa del divorcio.

¿El personaje que interpreta Inés Estévez es Aurora Bernárdez?

No, para nada. Hubo una Susana, una mujer distinta. Incluso yo la cambié un poco, pero no, no es Aurora.

Nos gustó cómo mostrás el prostíbulo, que aparece como un lugar de encuentro, y no solo con las prostitutas, un lugar de refugio. Sin embargo, tiene un aire más bien arltiano.

¿Por qué?

El mundo melancólico que recreás, el personaje que hace Pinti, las prostitutas mismas están mucho más cerca de las atmósferas de Arlt...

No sé qué decirte, pero con el escenógrafo investigamos bastante el tema, hablamos con gente que los conocía. Además, en mi cine me interesa más plantear la atmósfera desde el encuadre, desde mi mirada. Esa mirada provoca la atmósfera que no es precisamente la del decorado. No me gusta filmar decorados, nunca los pongo en primer plano. Necesito el decorado pero no filmo decorados, filmo emociones y luego actores. Por favor, creo que la atmósfera la creás más con tu mirada. Yo encuadro.

Sufrí mucho en este rodaje por la falta del video-assist. Hay situaciones en las que tenés la cámara a veinte metros del actor y no sabés dónde ponerte para ver la expresión del actor, para ver qué pasó dentro del cuadro. Por eso sufrí muchísimo. Claudio Pustelnik (el productor) siempre me decía que Bergman tampoco tenía video-assist. ¡Dios! En primer lugar, no me considero Bergman, y además la técnica cambió, la gente ya no filma como Bergman. Lo peor era trabajar con Silke, que viene de otra escuela. Si no tenés video-assist, necesitás ocho tomas para estar seguro, y que no me lo discutan.

¿Era un poco intratable Silke?

¿Intratable? No, es un amor Silke, es fantástica. Pero ella tiene algo que tiene muy poca gente: a ella la cámara la quiere. Ella viene, hace algo y vos pensás: "No está tan bien, tenemos que hablar". Después lo ves en la pantalla y es fantástico. La quiere, la transforma.

Como tengo una cierta estética, dibujaba a último momento. Sobre todo por presión de la producción, porque no tuvimos la preproducción necesaria para un film de presupuesto tan reducido. Si vas a hacer una película en solo seis semanas, necesitás preparar mucho más las cosas, así cuando llegás está todo. Pero yo no tenía reducida solamente la filmación sino también la preproducción, lo cual es fatal. Entonces confío en mi estética, sé cómo lograrla y no quiero otra. Si una escena no me convence, no me cubro, la filmo tal como yo quiero. Si el actor no lo logra, lo filmo una y otra vez. No voy a hacer un plano-contraplano para cubrirme, hay gente que no entiende esto.

Y Silke es la única que tiene una relación tan mágica con la cámara que cualquier cosa que hace está muy bien, pero sinceramente cuando lo mirás no parece así. Si hubiese tenido video-assist podría haber hecho muchas menos tomas con ella, aunque fueran muy complicadas. Yo la torturaba, pobrecita. A veces hacíamos tomas muy largas con ella que en la película están cortadas y las ves en tres partes. Pero para simplificar las cosas y tener cierto ritmo se hacía todo en una sola toma. Y ella no tiene mucha técnica actoral, hace muy poco que comenzó a actuar, surgió como una estrella por la magia que tiene con la cámara. Entonces, si le ponés muchos diálogos de un golpe, la pobre sufre porque no está acostumbrada.

Y se puso complicado también con los productores. Me decían: "¡Por favor, catorce tomas de este travelling!". En la escena final entre Germán y Silke, cuando caminan después de la muerte de Evita, para mí era muy importante lograr la emoción, y entonces hice catorce tomas. Me puteaban a muerte. Pero de esas catorce tomas hubo siete que se pararon por problemas técnicos; es decir que solo hice siete, y me lo permití porque necesitaba lograr exactamente lo que buscaba. La cuestión es que sin el video-assist me sentía ciega, porque yo sé filmar y encuadrar, pero, ¿cómo buscás el ritmo interno del cuadro y cómo le decís a alguien cuándo cruzar o no cruzar, si no podés verlo? Hay que aguantar, eso fue muy duro.

¿Te gustó la película tal como quedó?

Sí, para ser honesta, me gustó, pero tengo mis reservas porque tenía una versión con tres minutos más que a mi juicio era mejor. Pero se hizo un nuevo corte conmigo. Fue una situación muy difícil de resolver porque incluso a los productores les gustaba mi versión, pero hubo un poco de tiranía por parte de los distribuidores. Francia me contrató para hacer una película de noventa minutos, entonces acepté hacer un corte que en realidad solo se debe a cláusulas contractuales. Lo hicieron sin siquiera ver la película, porque duraba noventa y nueve minutos y eso era nueve minutos de más. Es muy difícil discutir, sobre todo si esa gente todavía no ha podido ver una versión subtitulada. ••

La pandilla Newton

The Newton Boys

EE.UU., 1998, 120'

Dirección: Richard Linklater

Producción: Anne Walker-McBay

Guión: Claude Stanush

Fotografía: Peter James

Música: Edward D. Barnes

Montaje: Sandra Adair

Diseño de producción: Catherine Hardwicke

Intérpretes: Matthew McConaughey, Ethan Hawke, Vincent D'Onofrio, Skeet Ulrich, Julianna Margulies, Dwight Yoakam, Chloe Webb

héroes olvidados

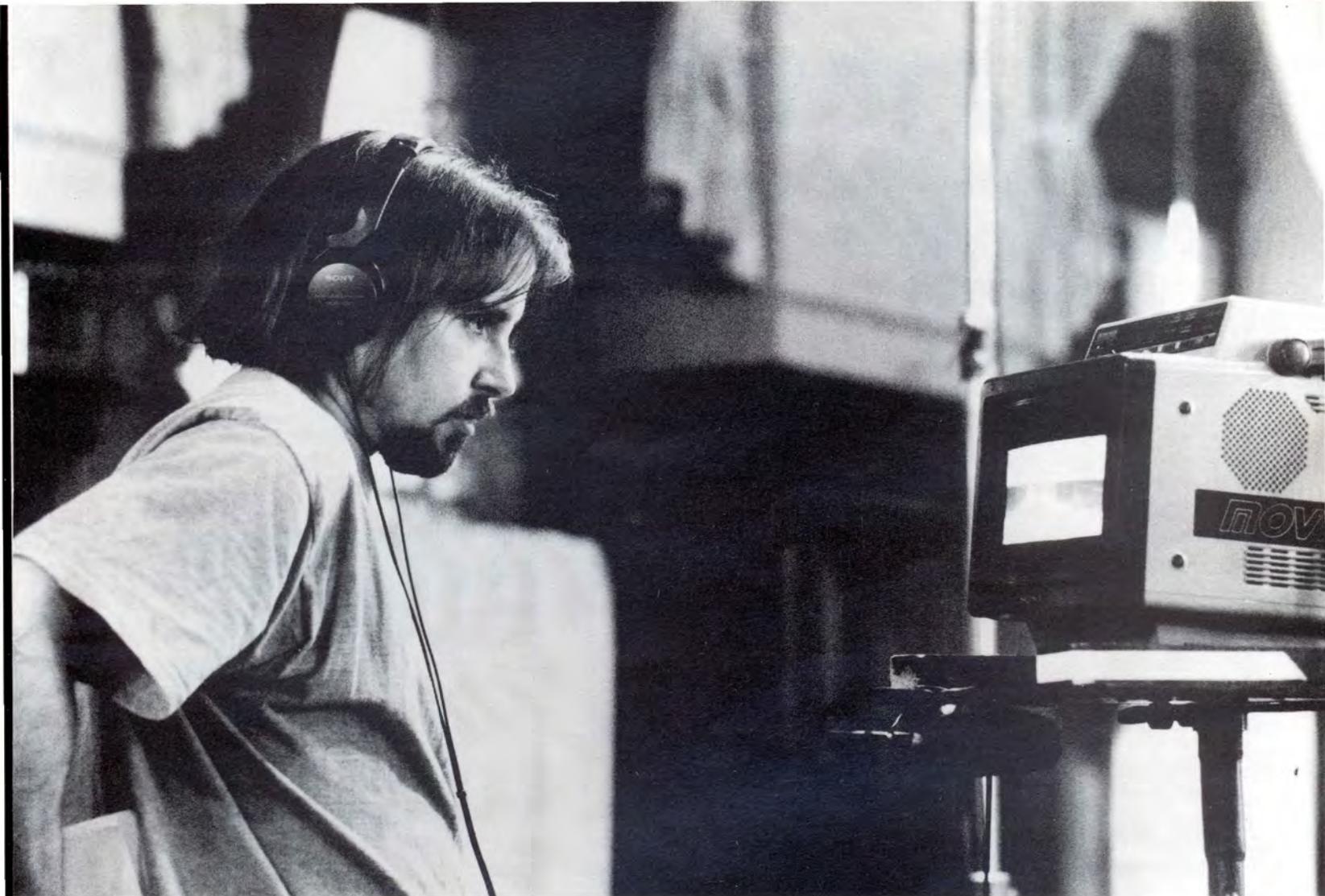
por santiago garcía

1. Al hablar de ladrones de bancos jóvenes y carismáticos uno piensa inevitablemente en *Bonnie & Clyde* (1967, Arthur Penn). Un buen punto de partida para analizar *La pandilla Newton* es marcar las diferencias con aquel film. En primer lugar, la banda de la película de Linklater está formada casi íntegramente por hermanos, lo que les asegurará, a lo largo de la historia, que no haya traiciones que los lleven a la muerte. Los hermanos Newton son lindos y simpáticos como Bonnie y Clyde pero hoy resultan personajes más reales. Aquellos tenían además un espíritu de héroes trágicos románticos que los Newton no poseen. En todo caso lo trágico es que el sistema que atacan nunca será vencido. Pero no quieren el clásico final de los gánsters. El retrato de unos jóvenes rebeldes que terminaban asesinados era, por otra parte, un tema más cercano a los sesenta que a los noventa. La oposición al sistema en aquel momento convirtió a *Bonnie & Clyde* en un clásico del cine. Hoy, de *La pandilla Newton* se desprende una verdad más terrible. El espíritu rebelde que era bien visto en los sesenta, en los noventa no tiene consenso. La historia de los asaltantes de bancos está hoy más cerca de ser censurada que hace treinta años. Bonnie y Clyde no parecían tener una visión tan lúcida como los hermanos Newton sobre el mundo en el que vivían.

2. *La pandilla Newton* es una clara mezcla de film de gánsters y western. Es la historia de los ladrones de bancos más exitosos de la historia de Estados Unidos, quienes además no mataron a nadie durante toda su vida laboral. Nacidos en Texas, sufrieron siempre la pobreza y las injusticias de la sociedad. Willis Newton (Matthew McConaughey, en la mejor actuación que ha dado este actor insoponible) tiene un talento natural para organizar la banda y dirigir los robos. Se unen a él sus hermanos y un socio experto en explosivos. Los Newton son campesinos, y es obvio que para ellos la lucha está perdida de antemano. En el caso de Willis Newton se ve cómo la evolución de la industria lo supera. En la primera escena lo persiguen con un auto mientras él huye a caballo, y cuando encuentra el método y los medios para asaltar bancos, en poco tiempo aparecen cajas fuertes invulnerables a ellos. Tampoco le va bien cuando intenta ser empresario: la pelea contra las grandes empresas la pierde estrepitosamente. Entonces los hermanos deciden irse a Canadá, donde realizan el asalto más emblemático del film. Fuerentemente armados, roban las bolsas de dinero de las manos de los guardias del banco y a plena luz del día. Pero lo hacen como arrebataadores. Esa escena muestra claramente que si nunca mataron a

nadie fue por convicción y no por casualidad. Para los Newton era una decisión normal no matar a los empleados de las grandes empresas, miembros del proletariado igual que ellos. Y también queda claro que no estaban con la mafia: cuando van a Chicago, terminan siendo atrapados por un sistema policial y corrupto, mucho más violento y organizado que sus robos artesanales. La lucha de los Newton contra el sistema fue desigual y es realmente un milagro que hayan sobrevivido. La mirada de muchas personas sobre estos héroes fue positiva y cuando fueron a juicio no recibieron una sentencia severa. Bastante castigo habían sufrido antes de convertirse en asaltantes. 3. Con los créditos finales de *La pandilla Newton* (es necesario aclarar que el título con la palabra "pandilla" es local, ya que el original es *Los chicos Newton*) aparecen grabaciones de dos de los hermanos Newton ya ancianos. Uno está en su casa y el otro dice cosas desopilantes en el show de Johnny Carson. Ahí queda demostrado el carisma que poseían. Y también queda claro que, muchos años más tarde, se los seguía recordando. Más difícil es, sin duda, que hoy se comprenda su heroica resistencia contra el lugar que el sistema les asignó al nacer. Probablemente esa sea la finalidad de la película. ••





Una entrevista con Richard Linklater

es imposible detener al espíritu humano

por david walsh

En marzo de este año, David Walsh, editor de la sección de artes del *World Socialist Web Site*, entrevistó a Richard Linklater (el director de *Slacker*, *Rebeldes y confundidos*, *Antes de amanecer* y *SubUrbia*) en Nueva York, donde el cineasta presentaba su último film, *La pandilla Newton*. La entrevista fue publicada en Internet y los derechos fueron cedidos gentilmente por su autor a *El Amante*. La sección de cine de la *World Socialist Web Site*, la publicación electrónica de la Cuarta Internacional, es una de las mejores que se pueden encontrar en la Web. Su dirección es <http://www.wsws.org>.

traducción del inglés: hugo salas

¿Podría explicarnos cómo llegó a esta historia y por qué le interesó?

Hace cuatro años leí un artículo en la revista del Instituto Smithsonian, una nota sobre estos ladrones de bancos, su vida y su época. Eran cuatro chicos del oeste de Texas que se criaron en la mugre. Campesinos sin tierra, esclavos blancos. Si se perdía la cosecha de algodón, te morías de hambre. Willis (Newton) fue enviado a prisión por un delito que no cometió. En realidad fue su hermano Dock el que había robado algodón por va-

lor de quince dólares o menos. Los encerraron a los dos —Willis andaba con Dock, pero no participó en el robo— durante más de tres años. Así que Willis tuvo que padecer el sistema penitenciario de Texas, que en ese entonces era peor que ahora. Increíble. En las grabaciones, él cuenta cómo los hombres morían a causa del trabajo, por las condiciones de vida... Y esa impresión lo marcó al salir de la cárcel. Empezó a robar bancos, se llevó a sus hermanos a trabajar con él y se dedicaron intensamente a esa



actividad. Aunque nunca recibió educación, era una especie de genio criminal, tenía una mente extraordinaria, una mente que no descansaba nunca... Bueno, cuando encontré esta historia me atrapó y me conecté realmente con los chicos. Crecí en un pueblo al este de Texas, Huntsville, donde está la prisión del estado. Me conecté con la lucha, con la ambición. Me gustó que, a su modo, Willis fuese un luchador. En mis películas anteriores los personajes no se caracterizaban por la acción sino que eran más introspectivos y analíticos. Fue divertido pasar el rato con chicos tan activos que actuaban por pura emoción e impulso. Y además hay que considerar el período histórico. Era una época salvaje, la industria no estaba regulada. Comparto la actitud de Willis frente a los bancos y las compañías de seguros. Siempre me gustaron las mentes de los criminales, me parecen similares a las de los artistas. Estamos hablando de los marginados de la sociedad, de cómo lidian con ello y cómo justifican lo que hacen. Puedo comprenderlos. Para realizar mis primeros films... es sorprendente lo que tuve que hacer.

El año 1919 fue uno de los más radicales en la historia: revoluciones en Hungría, en Alemania, la Revolución Rusa dos años antes, las huelgas generales de Seattle, de Winnipeg...

Huelgas, luchas callejeras...

Veo en la actitud de Willis las raíces de las protestas agrarias populistas.

Es cierto. El seguía sus propios impulsos, pero sus impulsos eran muy de la época. Las corporaciones estaban empezando a adueñarse de todo y la riqueza se concentraba en pocas manos. La gente estaba realmente obsesionada con la riqueza. El dinero lo dominaba todo. Un capitalismo sin regulación; ningún límite para el crecimiento, cualquiera podía ser millonario. Esa mentalidad es muy parecida a la de ahora. Si tienes un poco de dinero en el banco te dirán: "Lo que es bueno para Bill Gates es bueno para ti". Se induce a la gente a ver la vida y el mundo a través de los ojos del rico. La gente tomaba todo lo que podía. La sociedad era muy corrupta, desde el presidente (Warren G. Hardy) hacia abajo. No como hoy (risas).

¿Encuentra significativo haber tenido que retroceder en el tiempo para encontrar personajes que luchan?

No sé, no lo pensé. Me gusta lo humano, la forma en que lucharon.

Es difícil encontrar gente que luche en nuestros días.

¿Cuáles son los recursos con los cuales luchar en nuestros días?

Incluso la actitud ante la policía y la ley es diferente.

Tuve problemas mientras hacía el film. Algunas personas del estudio dijeron: "Eran chicos malos, robaban dinero de los bancos. Las compañías aseguradoras, los bancos, son los pilares de nuestra civilización". No pretendo glorificar el robo de bancos, pero vengo de un mundo que comparte la visión de Willis, donde los bancos y todo lo que tenga que ver con ellos constituye el engaño más grande de todos. Mi madre es así.

Slacker comienza con una cita de Greil Marcus que hace referencia a "una aversión casi absoluta al propio tiempo y espacio" y a continuación usted afirma que su generación tenía algo que decir que no era fácilmente clasificable. "Cada individuo debía encontrarlo a su manera y en el único lugar que la sociedad le había dejado para ese descubri-

miento: los márgenes... Este parece ser el lugar por donde hoy pasa el rumor de la vida, donde las conspiraciones, la esquizofrenia, la melancolía, la exuberancia batallan diariamente."

Es allí donde vi el mundo real. No fue en los noticieros de las seis de la tarde, ni en ningún otro medio. Por un lado estaba el mundo oficial y por el otro el mundo de los sentimientos y los problemas reales de la gente.

¿Cómo desarrolló su actitud de oposición?

No lo sé. Pienso que fue natural en mí. Desde chico siempre sentí instintivamente que me estaban mintiendo. En la escuela, los maestros, el director, en cualquier lugar donde estuviese el sistema. Siempre voy a tener problemas con el pensamiento oficial. Pregunté "por qué" y me til-daron de problemático.

¿Tuvo algún problema serio al hacer este film?

No, fue realmente muy tranquilo. Sospecho que para los criterios de Hollywood, 27 millones de dólares —créase o no— significaban un bajo presupuesto. Estábamos por debajo del radar. La gente piensa que es un gran film, pero no lo es. Se siente lo mismo que con cualquier otra película, pero en mayor escala. Artísticamente, me dejaron en libertad. Tuve dos batallas: primero con el presupuesto y luego con el montaje final. Pero esas batallas son inevitables.

¿Eso qué significa?

Las observaciones del estudio. Al principio son reuniones donde te dicen: corte esto, reduzca el número de días... Finalmente tenés que trazar una línea y no podés ir más allá. Entonces decís: "En esas condiciones no voy a hacer la película". Y si realmente desean hacerla, tienen que ceder. Después, al final, quieren que sigas cortando. Por ejemplo, pretendían eliminar escenas sin las cuales el film carecía de sentido. Al jefe del estudio le gustaba la película; es de esos chicos liberales, y tenés que negociar con ellos y mantenerte en tu terreno. Eso los saca de las casillas. Pagás el precio del transgresor. "Tendrás tu película, pero es lo único que haremos por vos" (en términos de publicidad y distribución).

¿Pero al estudio no le interesa que la película recaude dinero?

Sí, pero Hollywood es un lugar extraño donde son capaces de boicotear su propio film para demostrar superioridad. Es la profesión de la autosuficiencia. La industria del cine es una mezcla increíble de optimismo —esperan que todos los films sean buenos—, codicia y miedo.

¿Tienen una concepción acerca de cómo incorporar las películas al mercado?

Creen tenerla. Pero cuando fallan, fallan en serio. Es un poco lo que ocurrió con *La pandilla Newton*. Por la forma en que se lanzan actualmente los films, es difícil que se difundan de boca en boca, que es, por ejemplo, la manera en que una canción se transforma en un gran éxito. Puede empezar en Pittsburgh o en cualquier otro lugar y a partir de ahí dar el salto. Pero no, en Hollywood te dan tu gran semana de estreno y eso es todo. Si la repercusión no es grande, nunca más ves la película.

¿Cree que sus otros films recuperaron el dinero invertido?

Creo que todo lo que hice, si bien nunca fue un éxito de taquilla, ha recuperado su dinero. A *Antes de amanecer* le fue muy bien a nivel internacional. Funcionó tan bien en Italia y en Corea como en Estados Unidos.



En esta industria el éxito no es usual para alguien genuinamente inconformista.

Tuve suerte con *Slacker* porque yo pensaba que nadie la vería. Era un trabajo muy underground, muy marginal. Hasta el día de hoy me sorprende lo que ocurrió con ese film. Me parecía que estaba haciendo algo que alienaría a cualquiera, simplemente por la estructura, porque no hay una historia. Pensé que solo saldría en video. Me sorprendió que lograra distribución; obviamente lo deseaba pero no lo había previsto. Sobre todo siendo de Texas, que no es precisamente el centro de la industria cinematográfica.

¿Qué piensa de la época que estamos viviendo?

Es un tanto aterradora. Se parece a los años veinte. Pienso que esta situación va a reventar. Siento como si estuviéramos en 1927. El mercado de valores me asusta. El dinero es Dios. Nueva York me asusta. Es una especie de Estado policial. Nadie pregunta qué pasa con los *homeless*. A nadie le importa, porque es más cómodo viajar en el subte y que ninguno se te acerque. ¿Dónde están? En Texas los tiraron en la cárcel. Algo de Texas que me avergüenza es que el estado asesinó a treinta y siete personas el año pasado, en mi ciudad natal. Juegan con nuestros miedos más profundos. Ponen el énfasis en los criminales violentos para construir cárceles y las llenan de adictos, e insisten con la pena de muerte. Y la política nacional, el escándalo de Clinton, es una atracción circense. Es tan abstracto como la bolsa. Solo participa el cuatro o el cinco por ciento de la población, y nosotros, el resto, somos meros espectadores. Ni siquiera podemos relacionar la política con nuestra vida. Hagan lo que hagan los políticos, nuestra vida no cambia. Todos ellos obedecen a la *Fortune 500*, así que no importa. Votar es un acto simbólico. No importa, porque de todos modos no hay opciones.

La mayor mentira norteamericana es: "Bueno, el sistema no es perfecto, pero es lo mejor que pudimos hacer". Se trate del sistema judicial, del sistema bipartidista, de lo que sea. Desde primer grado en adelante nos han taladrado la cabeza: "Cometimos errores, y aunque el resultado no sea perfecto, a nadie se le hubiera ocurrido algo mejor". Pura mierda.

Creo que sus films son muy honestos y movilizadores. No es malo aislarse a veces.

Por eso vivo en Austin, Texas. Hice *La pandilla Newton* y, contando todo el proceso de producción, debo haber pasado tan solo una semana en Los Angeles. Una noche aquí, otra allá.

Hemos vivido quince o veinte años difíciles, años de estancamiento. El nivel cultural es muy bajo.

Es decepcionante ver cómo el cine se ha convertido en mero entretenimiento; ya no es una forma artística. Recordemos que *Viñas de ira* fue un gran éxito. Había algunos films maravillosos. Hay distintos niveles de política y yo siempre estuve más interesado en la política de la vida cotidiana: tu relación con lo que hacés, cuáles son tus ambiciones, dónde vivís, qué lugar ocupás en la jerarquía social. Teniendo en cuenta mi origen, cuando leo una historia como la de los Newton, siento una adhesión inmediata, me atrae. Trabajé como obrero en una plataforma petrolera durante un par de años, y por eso quiero hacer un film sobre un trabajador de una fábrica.

Me gustan Ken Loach, Mike Leigh, los cineastas británicos que no se han vendido, que no han sido contratados por Hollywood. Hollywood tiene un sistema que le permite succionar el talento ajeno en su propio beneficio. Pero esos directores se quedaron en su país y hacen cine en su propia casa. Cuando los cineastas vienen a Estados Unidos, todo se pudre y se vuelven algo así como mercenarios. Crecen haciendo comerciales. Creo que uno debe tomar una decisión. Nunca hice un comercial ni un video-clip; solo quiero hacer mis películas.

En esencia *Titanic* es una mentira, ¿no? No existe un ser humano como el personaje que interpreta Leonardo Di Caprio. Es un mito. Yo nunca podría hacer eso. Y todo el mundo se deslumbró por esa fuerza arrolladora.

¿Qué otros cineastas le gustan?

Hay tantos... Fassbinder es uno de mis favoritos. Nuestro cineclub de Austin (que tiene aproximadamente mil miembros) hizo una retrospectiva de diez films. Exhibimos una película gratis cada fin de semana en el campus universitario y concurren más o menos 400 personas. El año pasado el cineclub exhibió 136 películas. Además, dimos subsidios a los cineastas texanos. Hicimos una retrospectiva con 18 films de Godard y otra de Abbas Kiarostami (adoro sus films). Una de las peores consecuencias del sistema de exhibición actual en el mundo es que ya no hay mercados para estas películas. O bien el público norteamericano no está interesado en ellas o bien a nadie le interesa económicamente distribuir las.

Las películas norteamericanas tienen el monopolio mundial.

Para mí eso representa una verdadera crisis. Antes se veían películas interesantes en las universidades. Pero eso ya no ocurre, ni siquiera en la Universidad de Texas, la segunda en importancia del país, donde cerraron el cine del campus porque perdió treinta mil dólares. Están levantando edificios de un millón de dólares, hay expansión, siempre hay dinero para los atletas. Pero el cine lo cerraron. Tuvimos una reunión en el campus y dije: "Estos cuatro años en la universidad les pertenecen; lo que se lleven consigo no significa nada para estas personas. Están construyendo esos edificios, son capitales activos que conservarán por un centenar de años. Deben luchar por ver films del mundo entero, porque es parte de su educación y de su vida". Estas cosas son típicas de estos tiempos.

Me sorprende que la gente diga: "Oh, no hay dinero para eso (mostrar films artísticos)". Pero debemos confiar en que hay un montón de gente inteligente que está buscando algo interesante, gente que ha sufrido ya demasiadas decepciones. Creo que la situación dará un vuelco. Es imposible detener al espíritu humano, así como tampoco se puede frenar a los cineastas. Los films se harán de algún modo, como sea, sin importar lo que pase. Los cineastas van a filmar en todo el mundo, así como los pintores van a pintar. Como director creo que las personas tienen una esencia con la cual puedo comunicarme. Si soy honesto conmigo mismo, se producirá una conexión con la gente y esta responderá. Si necesitás prever las emociones y crearlas artificialmente, sos brusco. No sabés nada, todo consiste en dar el golpe y desaparecer. Decís: "Pienso que esto afectará a la gente emocionalmente", pero si no te afecta emocionalmente a vos, estás muerto. ••

Blues del hombre salvaje

Wild Man Blues

EE.UU., 1998, 105'

Dirección: Barbara Kopple

Producción: Jean Doumanian

Fotografía: Tom Hurwitz

Música: The New Orleans Jazz Band

Montaje: Lawrence Silk

Intérpretes: Woody Allen, Eddy Davis, Dan Barrett, Simon Wettenhall, John Gill, Cynthia Sayer, Soon-Yi Prévin, Nettie Konigsberg y Martin Konigsberg

tocando (apenas) el viento

por leonardo m. d'espósito



Hace más de treinta años que Woody Allen trata de convencernos de que es un neurótico. Lo logró definitivamente después de *Dos extraños amantes*, film-bisagra en su obra. A partir de ella, el personaje se escindió del artista: Woody pasó a convertirse en un ser tan ficticio como Carlitos o Groucho, mientras que Mr. Allen ascendía al Parnaso de los creadores en la improbable compañía de Bergman, Fellini o Kurosawa. La neurosis de Woody se convirtió en un elemento más de su vestuario, tan imprescindible y ridícula como los culos de botella que no puede dejar de usar. Funciona como un dinosaurio de *Jurassic Park*: es una construcción cinematográfica. *Blues del hombre salvaje*, el documental de Barbara Kopple, trata de refutarlo, demostrando que Woody Allen no es Mr. Allen y que, además, es un neurótico.

La excusa del documental es la gira de Allen y su banda de jazz por Europa. Ya se sabe: nadie va a escuchar a la banda, sino a ver si Allen hace algún chiste. A juzgar por sus prestaciones sobre el escenario, una esperanza más que razonable: Allen es un clarinetista mediocre. El conflicto del film es el de un grupo de artistas que sabe que el público no está interesado en lo que hacen, sino en la personalidad de uno de sus integrantes. Pero la Kopple decidió obviar este asunto y seguir las aventuras

de Woody y Soon-Yi por el Viejo Mundo. Surge entonces un segundo conflicto: quién dirige la película. La directora se ve obligada a seguir a Woody Allen, quien, ante la presencia de la cámara, hace lo imposible por repetir su personaje. Pero, como Barbara Kopple no es Woody Allen, la construcción de la película no desnuda ninguna contradicción. Si cada film de Allen vuelve complejo su personaje, este documental lo aplasta y lo transforma en un lugar común. Lo que muestra, involuntariamente, es la claudicación de la directora en una hipotética lucha de voluntades: Allen impone la personalidad que ha construido para la pantalla y ocupa, con ella, los momentos de verdad que la realizadora busca. Todo se transforma en una copia de una película de Woody Allen en la que el realizador dejó la cámara a otra persona.

La acusación más seria que se le puede hacer a Barbara Kopple es no haber buceado en la personalidad de su sujeto y en haberle dejado hacer su número. Prueba de esto es la gran cantidad de metraje dedicada a las performances jazzeras de Allen. Se nota que la directora está enamorada de Woody y lo respeta demasiado. Este respeto excesivo por el objeto del documental redundará en una superficialidad que solo deja lugar para algunos chistes (los eternos *one liners*) sobre el fastidio de Woody Allen por sobrellevar su fama, el fastidio de Woody Allen por habitar en hoteles, el fastidio de

Woody Allen por no poder comprar el clarinete que mejor le va, el fastidio de Woody Allen por andar en góndola y el fastidio de Woody Allen por el fracaso comercial de sus películas. Habiendo leído entrevistas a Allen, que demuestran su inteligencia, se deduce que el malestar manifestado ante la cámara de la Kopple no es más que una impostura, una muestra de pedantería.

Pedantería o excesiva timidez (que no humildad). A veces da la impresión de que Allen se esconde detrás de su personaje, atemorizado ante su cualidad de hombre público. La mejor secuencia de la película es la visita de Woody y Soon-Yi a los padres del director, una vez de vuelta en Manhattan. Allí, la personalidad casi monstruosa de los progenitores delata que Woody utiliza el humor como un escudo contra la agresión constante. Esos casi diez minutos, de una comicidad involuntaria y nerviosa, son la auténtica traza de realidad que el documental incluye. Allen está desnudo frente a sus padres, conminado a soportar comentarios casi surrealistas contra su carrera o su casamiento con la chica amarilla. Esa secuencia alucinante pone en crisis al personaje y deja al espectador con las ganas de descubrirlo. Desgraciadamente todo termina allí, donde la película debería haber comenzado. Pero la cámara deja de rodar cuando el mundo escapa del control de esos ojos miopes, dejando los nuestros ávidos y perplejos. ••

Luna seductora

Temptress Moon

Hong Kong-República Popular China, 1998, 117'

Dirección: Chen Kaige

Guión: Shu Fei, sobre un argumento de Chen Kaige y Wang Anyi

Fotografía: Christopher Doyle

Música: Zhao Jiping

Intérpretes: Gong Li, Leslie Cheung, Kevin Lin, He Saifei, Zhang Yi, Wang Yin

la hija de la lágrima

por gustavo noriega



Una lágrima recorre la mejilla de uno de los personajes femeninos: se desliza lentamente por el rostro inmóvil dibujando una línea recta casi perfecta. Es una imagen exquisita que muestra un rostro hermoso quebrado simétricamente. El problema es que algo huele a falso: no hay nada más molesto que una lágrima corriendo por una mejilla, y la inmovilidad del personaje resulta afectada, poco natural. Algunos minutos después, otra de las protagonistas derramará también una (y solo una) lágrima. La inmovilidad es la misma pero la sensación de falsedad ya es insoportable. La escena —con otros personajes femeninos— se repetirá dos veces más confirmando las peores sospechas. Las sospechas son que *Luna seductora*, del director chino Chen Kaige, es un film en el cual lo preponderante es la cáscara; en este caso, la fotografía, los colores, los decorados, la ropa y la perfección estática de Gong Li. Estilizadas al máximo por Christopher Doyle, el fotógrafo que habitualmente acompaña a Wong Kar-wai, cada una de las escenas podría formar parte de un álbum de fotos para turistas hechizados por el exotismo chino. Pero esas imágenes no están unidas con la fluidez que reclama el relato ni transmiten otra cosa que la belleza de la superficie. Chen Kaige cuenta una historia folletinesca ambientada en la China de las primeras décadas del siglo, cuando finaliza el período de la dinastía Qing. El imperio se moderniza pero la convulsión de la transición se ve marcada por el consumo y el tráfico de opio, lo

que justifica a medias el clima de ensañación pesadillesca que despliega la narración. Si las relaciones entre los personajes nunca son claras, la descripción del espacio donde se desplazan es más imprecisa todavía. Nunca podemos saber exactamente quién es quién ni quién le está haciendo qué cosa a quién y dónde lo están haciendo. Cuando la película termina y se puede reconstruir la historia, ya no importa.

Y no es que no falten acciones en *Luna seductora*. Sexo, violencia, droga, incestos, asesinatos, conspiraciones se suceden en episodios que podrían ser acabados en sí mismos. La mezcla, propia de una serie de televisión, resultó indigesta para el gobierno chino, que prohibió la exhibición de la película. No resulta claro a los ojos occidentales cuáles pueden haber sido los motivos de irritación, pero lo cierto es que las relaciones de Chen Kaige con el régimen mejoraron posteriormente, al punto tal que la última película del director fue presentada con una gran ceremonia pública en la plaza Tienanmen.

Todas esas adhesiones podrían haberse aplicado perfectamente a *Luna seductora*. Y es que esta película no solo carece de un espesor dramático que la convierta en una referencia política para sus contemporáneos sino que, por el contrario, es el perfecto producto de exportación. Cine para competir en festivales y para pasar tramposamente por arte; cine frío y deshumanizado como la lágrima solitaria en la mejilla de Gong Li. ••

Golpe fulminante

Knock Off

EE.UU., 1998, 104'

Dirección: Tsui Hark

Producción: Nansun Shi

Guión: Steven E. De Souza

Fotografía: William Fung

Diseño de producción: James Leung

Intérpretes: Jean-Claude Van Damme, Paul Sorvino, Rob Schneider, Lela Rochon, Michael Wong, Carman Lee



Ópera y cohetes

por leonardo m. d'espósito

Muchos cinéfilos odiamos la ópera. Quizá porque nos damos cuenta de que nadie va a emocionarse con las peripecias del teatro lírico, cosa más que probable cuando oímos la conversación de algún fanático del *bel canto* comparando las diferentes versiones de un aria. Por otro lado, los programas de mano del Colón cuentan todo el argumento de estas obras de modo tal que nadie se haga demasiado problema por comprender qué está pasando en el escenario. Así, el espectáculo es una serie de performances codificadas donde el espectador juzga por separado cada elemento.

Ahora bien, a los cinéfilos también nos suele pasar lo mismo con el cine de acción protagonizado por estrellas invencibles. Cuando vamos a ver una de Van Damme, sabemos de antemano que el muchacho se va a salvar a patada limpia de cuanto peligro se le cruce por el camino, y que la acción va a trepidar hasta el absurdo, violando toda regla de realismo para deslizarse lisa y llanamente en el fantástico. ¿Cuál es la salida para esta codificación estricta que incuba en su principio el aburrimiento? *Golpe fulminante*, una de las películas más entretenidas del año, arrima una respuesta.

Tsui Hark, el director, es uno de los popes del cine de acción de Hong Kong. Como muchos de sus compatriotas, domina la cámara y el montaje hasta el virtuosismo, a una velocidad que ningún occidental puede demostrar. La historia de *Golpe* tiene tantos vericuetos que es casi imposible resumirla. Todo gira alrededor de la falsificación: hay una mafia que falsifica productos de exportación en Hong Kong, donde una falsa agente de la CIA se enfrenta a una falsa agencia de la CIA y donde el amigo del protagonista es un falso amigo; un templo budista esconde un cuartel hipersofisticado, mientras un mercado de frutas es, en realidad, una cueva de mafiosos. Nada es lo que parece y la película desvela máscara tras máscara como quien pela una cebolla. La idea motriz de la falsedad funciona has-

ta el punto de que la cámara atraviesa los decorados, se mete dentro de computadoras y aterriza en el ojo de alguien que vigila desde un puesto de control disimulado tras un cuadro poniendo en evidencia que estamos ante una película. Estos elementos, coordinados como en un ballet, constituyen un espectáculo puro, una puesta en escena orquestada para transmitirnos la dinámica del movimiento. Y ya que hablamos de movimiento, *Golpe fulminante* realiza una extraña pirueta estética. Por una parte, lo visual es de un extremo barroquismo, que complementa la estructura de cajas chinas de la historia. Por otro lado, la historia y los personajes —alejados de todo psicologismo— son puras abstracciones. Este sincretismo formal hace que nuestro interés ya no esté centrado en qué le pasará al héroe, sino en qué vamos a ver hasta que los buenos derroten a los malos. En otras palabras, *Golpe fulminante* devuelve al espectador el placer original del arte cinematográfico: el de la pura imagen.

En una de las primeras escenas del film, dentro del cuadro de la pantalla se abre uno más pequeño tomando el detalle de una mano acariciando relojes falsos. El recurso no vuelve a repetirse nunca más. Narrativamente, es gratuito. Pero lo que cuenta en este film es la forma. El uso de las posibilidades de la cámara está trabajado como si en lugar de un guión de filmación hubiera una partitura. La música es la más abstracta de las artes, y Tsui Hark acerca el cine a lo musical, utilizando cada plano como una nota. Buenos y malos cambian sus roles constantemente, como dos melodías en contrapunto, hasta fundirse en una gran coda final donde los diferentes temas se combinan. Esta libertad de construcción dista años luz de lo que Hollywood suele hacer con el género. De allí que John Woo, que tiñe sus películas con mística y melodrama, se haya adaptado tan bien a los vientos de Los Angeles. Tsui Hark, por el contrario, no necesita lastrar su historia con nada ajeno al propio cine. El marco

histórico en el que se desarrolla la acción sirve como base para que el espectador comprenda por qué suceden las cosas, sin dejar de incluir un valor metafórico: Hong Kong, esa tierra que pasa de Inglaterra a China, ciudad cosmopolita donde las potencias luchan entre sí por un puñado de dólares, no es una nación, sino la falsificación de un país. Lo interesante de tal interpretación es que no se nos impone desde el diálogo, sino que surge tranquila del escenario donde se desarrolla la trama.

Con lo dicho anteriormente, queda clara la visión del director respecto del cine. Pero también respecto de cómo elabora una tradición (la de la ópera de Hong Kong) que se basa justamente en la pirotecnia visual para volver atractivos relatos milenarios. El cine de Hong Kong se construye alrededor de este gusto por el artificio y la acrobacia. Y es más que interesante que uno de los elementos aglutinantes de tanta locura visual en *Golpe* sea la pirotecnia. En la película, el fuego no es naranja o rojo, sino verde. Este procedimiento le permite al director camuflar la explosión final con los juegos luminicos que acompañaron la restitución de Hong Kong a los chinos. Aparece un periodista en un televisor diciendo, explícitamente, que tal destello verde podía ser un atentado o fuegos artificiales. Otra vez, las cosas son ambiguas, todo es simulacro. Lo que cuenta, una vez más, es lo que vemos.

Empecé esta nota hablando de la ópera. Sé que nunca me voy a meter en un traje para sentarme en la platea del Colón a ver cómo un montón de personas fingen sufrir ostensiblemente para que alguien alabe sus cuerdas vocales. También sé que difícilmente alguno de los emperifollados ocupantes de tan augustas butacas se dignará a vestirse así nomás y acercarse al centro para ver *Golpe fulminante*. No importa: los montajes del Colón son la sombra del pasado; el cine de acción de Hong Kong, cada vez mejor hecho, es una luz para el futuro. Ellos se lo pierden. ••

Argentina-Malí, 1998. Dirección: Pablo César. **Producción:** Miguel César Producciones y Centre National de Production Cinématographique (Malí). **Guión:** Pablo César. **Fotografía:** Carlos Essman y Carlos Ferro. **Montaje:** Liliana Nadal. **Intérpretes:** Issa Coulibaly, Alejandro da Silva, Karamoko Sinayoko, Hama Maiga, Guibi Ouedraogo, Sacko Kante.

Es sabido que los mitos griegos provienen de sustratos culturales más arcaicos de lo que muestra la iconografía clásica. Más arcaicos y más salvajes. *Afrodita* tiene la intención de volver a tales raíces, así como a la ambigüedad sexual propia de los moradores del Olimpo, narrando la *Teogonía* de Hesiodo con negros africanos en territorios lunares como el desierto y antiguos como una aldea (que este redactor sospecha que pertenece a la tribu Dogon de Malí). Esta descripción no hace justicia a la película: Pablo César, fiel a la estética de sus films anteriores, ha cometido un nuevo desatino. Cada plano dura más de lo necesario y encuadra menos de lo que cuenta, triste evidencia de que el director no tiene idea del manejo del espacio y el tiempo en el cine. Vientos huracanados atronan en la banda sonora, mientras la cámara tiembla mostrando desiertos donde no se mueve un grano de arena. Tales defectos no pueden achacarse solamente a las dificultades que sufrió César para realizar su película.

Ahora bien, si estuviéramos frente a un caso de discapacidad fílmica —alguien que, como Ed Wood, quiere hacer una película pero adolece de falta de talento patológica— podríamos ensayar una defensa o albergar alguna simpatía. Pero cuando oímos a los actores hablar en algo que parece latín, parece griego clásico, parece rosarino y resulta ser una lengua *afrodita* inventada por el director, o cuando descubrimos fragmentos de los *Catuli carmina* de Carl Orff en la banda sonora, aparece en Pablo César una pedantería intelectual incompatible con su talento como director. Así, lo que nos podía parecer un mamarracho inocuo se transforma en una chantada inaceptable. No se puede esperar mucho en el futuro de este horticultor fílmico.

Leonardo M. D'Espósito



Afterglow

EE.UU., 1997. Dirección: Alan Rudolph. **Producción:** Robert Altman. **Guión:** Alan Rudolph. **Fotografía:** Tomiyomi Kurita. **Música:** Mark Isham. **Montaje:** Suzy Elmiger. **Diseño de producción:** François Seguin. **Intérpretes:** Julie Christie, Nick Nolte, Lara Flynn Boyle, Johnny Lee Miller.

A conoce a B, que a su vez conoce a C. A conoce a C, pero A no sabe que C conoce a B. Esta estructura básica se hace más densa, incluye más personajes y situaciones, y constituye un entramado que deriva no tanto de una sucesión de casualidades sino de un tipo de causalidad que podríamos llamar rudolphiana. En *Una luz en el corazón*, Marianne (Boyle) está casada con Jeffrey (Miller) y tiene un romance con Lucky Mann (Nolte). La esposa de este último, Phyllis (Christie), coquetea con Jeffrey. Phyllis no sabe que Jeffrey es el esposo de la amante de su marido y Jeffrey no sabe que Phyllis...

Este manejo de los personajes produce un efecto de encierro y de tensión, lo que deriva en peleas entre los hombres, al igual que ocurría en *Quédate conmigo*, *El callejón de los sueños* y *Equinox*. En *Quédate* y en *El callejón* las parejas que se formaban terminaban yéndose de la ciudad; Rudolph proponía una salida. En *Equinox*, el Modine mecánico escapaba, pero solo. Al final de *Una luz en el corazón* los personajes permanecen en la ciudad, y la posible salida estará dada por enfrentar sus conflictos.

Rudolph cambió, pero no solo en cuanto al destino que les impone a sus criaturas. En *Quédate* y en *El callejón*, la puesta en escena estaba al servicio de las relaciones entre los personajes. En *Una luz* la cámara gira tres veces alrededor de la cara de Jeffrey, para decir quién sabe qué cosa (los manierismos ya estaban en *Equinox*). A esto se suman las simetrías en la imagen y en el relato (ya *Equinox* remitía al día en que hay igual cantidad de horas de luz que de noche). En *Una luz*, mientras un personaje sale por una puerta giratoria, entra otro simétricamente; el padre que se entera de que su hija no es biológicamente suya quizá tenga un hijo extramatrimonial... Pero lo que impide disfrutar realmente de la película es la sensación de que Rudolph pretende incluir elementos con sentidos un tanto misteriosos. Hay dos situaciones bastante molestas en *Una luz en el corazón*: una es cuando Jeffrey hace piruetas en la baranda del balcón de su oficina (una pobre imitación de la patada de la grulla de *Karate Kid*), y la otra es una relación numérica que, de haber sido a propósito, confirmaría que Rudolph se perdió en sus pretensiones. Cuando Phyllis y Lucky van a un bar, unas chicas de un equipo deportivo están sentadas atrás, y en sus camisetas se ven claramente estos números: 16, 14, 15 (número más grande, más chico y mediano, en ese orden). Si sumamos $(1 + 6) + (1 + 4) + (1 + 5)$ da 18, y $1 + 8$ da 9. La habitación de Jeffrey en un hotel es la 918 (grande, chico, mediano). Si sumamos $9 + 1 + 8$ da 18, y $1 + 8$ da 9. Habría que ver si esta estúpida coincidencia es solo eso o si está hecha a propósito y pretende significar algo. Por el bien del cine de Rudolph, esperemos que solo sea un detalle al que un cronista demasiado susceptible y paranoico le prestó indebida atención.

Javier Porta Fouz



EE.UU., 1998. Dirección: Eric Darnell y Tim Johnson. **Producción:** Brad Lewis, Aron Warner y Patty Wooton. **Guión:** Todd Alcott, Chris Weitz y Paul Weitz. **Música:** Harry Gregson-Williams y John Powell. **Montaje:** Stan Webb. **Voces:** Woody Allen, Sharon Stone, Sylvester Stallone, Anne Bancroft, Dan Aykroyd, Gene Hackman, Jennifer López, Paul Mazursky, Christopher Walken.

Tal vez una de las mayores virtudes de *Antz* sea el hecho de combinar un excelente trabajo de animación (este es el segundo largometraje animado enteramente por computadora) con la complicidad instantánea que generan en el espectador las voces de reconocidos actores de primera línea. La historia es por demás sencilla y algo remanida: la hormiguita obrera Z (Woody Allen), harta ya de la vida rutinaria a la que es sometida bajo el régimen de la colonia, se enamora perdidamente de la princesa Bala (Sharon Stone), miembro de la casta dominante y futura heredera del trono a partir del compromiso político con el general Mandibula (Gene Hackman), militar con altísimos componentes fascistoloides y con un plan genocida que piensa ejecutar a corto plazo. Z intercambia lugares con su amigo Weaver (Sylvester Stallone), una hormiga soldado con puños de acero y gran corazón, y luego de una serie de equívocos en una sangrienta batalla contra las termitas, vuelve a la colonia convertido en héroe. A partir de aquí comenzará la verdadera aventura: salir al mundo exterior en busca de Insectopia (una especie de tierra prometida para bichos), conquistar el corazón de Bala y, finalmente, salvar a la colonia de su destrucción luego de enterarse de los planes de Mandibula. Cualquier similitud con cierta película muda de Fritz Lang ambientada en el futuro no es casual, y de no ser por los detalles citados al comienzo de esta nota, probablemente el resultado hubiera sido una película aburrida y altamente predecible. En cambio, *Antz* se deja ver con una sonrisa en los labios: por la facilidad con que nos identificamos con nuestro héroe y sus ansias de libertad y por cierto tono amable que recorre todo el film de principio a fin.

Antz está dirigida a un público infantil pero, a diferencia de los últimos productos de la Disney incluyendo *A Bug's Life*, de próximo estreno y también con insectos como protagonistas, el énfasis está puesto en la caracterización cuidada de los personajes y el desarrollo narrativo, y no tanto en la espectacularidad de las escenas y la inclusión deliberada de números musicales para vender discos. Y en estos años de merchandising eso es algo que se agradece.

Diego Brodersen



BAILA CONMIGO

Dance with Me

EE.UU., 1998. Dirección: Randa Haines. **Producción:** Lauren C. Weissman, Shinya Egawa y Randa Haines. **Guión:** Daryl Matthews. **Fotografía:** Fred Murphy. **Música:** Michael Convertino. **Montaje:** Lisa Fruchtman. **Coreografía:** Daryl Matthews y Liz Curtis. **Intérpretes:** Chayanne, Vanessa L. Williams, Kris Kristofferson, Jane Krakowski, Beth Grant, Harry Groener, Joan Plowright, Scott Paetty.

Baila conmigo es blanco fácil de la crítica. Sus protagonistas (Vanessa Williams y Chayanne) son cantantes y el éxito de taquilla no depende en lo más mínimo de los comentarios que se publiquen en los diarios. La trama es sencilla y conocida, y hay muchas escenas de baile. Lo que la crítica parece olvidar es que con esa fórmula no solo se han hecho bodrios sino también buenas películas. No puedo elogiar mucho *Baila conmigo*, pero sus pequeños méritos la colocan por encima de los films fabricados para que el director se haga el piola y por encima de los plomazos *qualité*.

Rafael deja Cuba para conocer a su padre norteamericano. Los tiempos han cambiado, y *Baila conmigo* es puntera en ese sentido. Cuba es un paraíso de alegría, música y amistad. Para Rafael es doloroso abandonar todo eso. Cuando llega a Estados Unidos, su padre, que no sabe que tiene un hijo, lo emplea como ordenanza de su escuela de baile por ser el hijo de una vieja amiga (la madre de Rafael).

Allí, todos se preparan para un concurso que se realizará en Las Vegas dentro de un mes, y una de las bailarinas (Vanessa Williams) no está conforme con su pareja. De ahí en más todo es, en el mejor de los sentidos, previsible. El reencuentro con el padre, el romance entre los protagonistas, una camioneta abandonada que Chayanne empieza a arreglar y el concurso final. Claro que no faltan tonterías ni momentos embarazosos (los últimos cuarenta minutos de película incluyen la peor competencia de baile sin elipsis que uno pueda imaginar) pero al mismo tiempo el director es consciente de su material y no esquiva el bulto frente a las limitaciones y convenciones del guión. Para empezar, el protagonista se burla del "baile latino" del concurso y lleva a su compañera a una salsera donde se produce el gran momento de baile del film. En otra escena Chayanne le dice a su padre: "Mi madre te quería mucho, hasta te compuso una canción".

Kristofferson, viejo y cansado, le contesta: "No se te ocurrirá cantármela, ¿verdad?". Ambos rien y la canción nunca se canta.

Baila conmigo es, entre tantos lugares comunes, no solo una película antigua sino una vieja historia que se vuelve a contar y que por momentos sigue funcionando. Parece que a nivel comercial ningún film que se expone abiertamente sin refugiarse en el cinismo ni en la intimidación cultural merece ser respetado. Por ese pequeño riesgo que asume *Baila conmigo* quiero decir que, aunque no la pueda defender, se ha ganado mi humilde simpatía.

Santiago García



CARÁCTER

Karakter

Holanda, 1997. Dirección: Mike van Diem. **Producción:** Laurens Geels y Dick Maas. **Guión:** Mike van Diem, Laurens Geels y Ruud van Mengen sobre textos de Ferdinand Bordewijk. **Fotografía:** Rogier Stoffers. **Música:** Paleis van Boeim. **Montaje:** Jessica de Koning. **Intérpretes:** Jan Decler, Fedja van Huet, Betty Schuurman, Tamar van den Dop, Bernard Droog, Fred Goossens.

Carácter está narrada mediante un gran racconto donde se cuenta cómo el protagonista, el joven Katadreuffe, no asesinó a su padre, el malvado Dreverhaven. Donde se cuenta, además, cómo el protagonista, a pesar de las adversidades, encarnadas todas ellas en la figura del siniestro padre, "se hace camino en la vida". Hijo de madre soltera, pobre como la más pobre de las ratas, con mala suerte para los negocios y con una capacidad intelectual cultivada con esfuerzo, Katadreuffe intenta triunfar en la vida. *Carácter* parece transmitir cierto mensaje moral, una especie de "es bueno hacerse de abajo", como reza el saber popular. Está implícita la idea de que —como dice el tango— "primero hay que saber sufrir, después amar, después partir y al fin andar sin pensamiento" para ganarse la vida con la frente alta. Todo este sufrimiento se lo impone el perverso padre, para dejarle toda su fortuna al morir. Fin. *Carácter* cabalga simultáneamente sobre varios géneros sin pensamiento" para ganarse la vida con la frente alta. Todo este sufrimiento se lo impone el perverso padre, para dejarle toda su fortuna al morir. Fin. *Carácter* cabalga simultáneamente sobre varios géneros sin pensamiento" para ganarse la vida con la frente alta. Todo este sufrimiento se lo impone el perverso padre, para dejarle toda su fortuna al morir. Fin.

Carácter aburre mortalmente, y con rapidez uno siente muy poco interés —por no decir ninguno— en el destino del joven Katadreuffe, incluyendo a su padre y a su madre. La información de prensa dice que dijo el novato director holandés Van Diem: "Sé que la gente reacciona parecido ante la película, en territorios tan diferentes como la India, Tokio y los Estados Unidos". Por supuesto que no se alude aquí a la universalidad del mensaje, sino a que la reacción del público debe ser la misma en el mundo entero: una profunda sensación de mortal aburrimiento.

Me pregunto: ¿a quién le interesa la historia afebrada y gris de este hombre con tan poco carisma? ¿O será que no habrá que tomarse la película tan en serio?

Marcela Gamberini



LA BUENA ESTRELLA

España, 1997. Dirección: Ricardo Franco. **Producción:** Pedro Costa. **Guión:** Ricardo Franco y Angeles González-Sinde. **Fotografía:** Tote Trenas. **Música:** Eva Gancedo. **Montaje:** Esperanza Cobos. **Dirección de arte:** Juan Botella. **Intérpretes:** Antonio Resines, Maribel Verdú, Jordi Mollá, Elvira Minguez, Ramón Barea, Clara Sanchis.

Otro trío pasional en un año con muchos tríos (en las películas, claro). *La buena estrella* parte de una idea interesante: la convivencia de una prostituta (Maribel Verdú), que espera un hijo de su novio preso (Jordi Mollá), con un carnicero al que le faltan los testículos (Antonio Resines). No se trata, por cierto, de un trío convencional, sobre todo cuando el novio sale de prisión y se presenta en la casa de la extraña pareja (ella ya tuvo a su hijo) con la intención de instalarse en su nuevo domicilio y seguir alterando las cosas. *La buena estrella* es eso y poco más, pese a algunas sutilezas en la narración, que recurre a la elipsis con elegancia, dirigiéndose a la inteligencia del espectador. No ocurre lo mismo con la molestia que provocan algunas escenas gratuitas de violencia y sexo.

Pero el problema más grave de *La buena estrella* es que produce la sensación de una historia ya vista, que aporta muy poco al tema de los triángulos amorosos, como si la película necesitara del apunte grueso (las diferencias entre los dos hombres) para desempolvar (creo que es el término adecuado) algo novedoso.

El reparto actoral es desparejo, con Mollá demasiado afectado y Verdú no muy convencida de su papel; pero merece destacarse el trabajo de Antonio Resines, un intérprete habituado a las comedias industriales de Fernando Colomo (*La línea del cielo*) y Fernando Trueba (*Sé infiel y no mires con quién*) o a los disparates marginales de Alex de la Iglesia (*Acción mutante*). Desde el rostro desencantado de Resines, surgen los mejores momentos del film.

Ricardo Franco, sobrino de Jess Franco, fue una figura extraña y solitaria dentro del cine español. Se despidió con *La buena estrella* (falleció en mayo de este año), una discreta película que obtuvo cinco premios Goya y tres Ombúes en Mar del Plata 96, la mayoría de ellos, debe decirse, más que exagerados. Franco dirigió solo nueve películas y el mejor recuerdo seguirá siendo el de *Pascual Duarte*, su segundo film, un relato durísimo sobre la pobreza y la locura, realizado en 1975, el mismo año en que otro Franco se despidió, por suerte, de este mundo.

Gustavo J. Castagna



UN ROMANCE PELIGROSO

Out of Sight

EE.UU., 1998. Dirección: Steven Soderbergh.
Producción: Danny De Vito, Michael Shamberg y Stacey Sher. **Guión:** Scott Frank, sobre una novela de Elmore Leonard. **Fotografía:** Elliot Davis. **Música:** Anita Camarata. **Montaje:** Anne V. Coates. **Diseño de producción:** Gary Frutkoff. **Intérpretes:** George Clooney, Jennifer López, Ving Rhames, Dennis Farina, Albert Brooks, Don Cheadle, Steve Zahn, Luis Guzmán.

Con esta película me ocurrió algo curioso. La vi sin saber (o, mejor dicho, sin recordar) quién era el director. Los títulos del comienzo no lo mencionan y no supe quién era hasta que empezaron los créditos finales. Steven Soderbergh dirigió, además de este film, *Sexo, mentiras y video*, con el que logró un reconocimiento mundial entre críticos y cinéfilos. Su carrera no confirmó de manera pareja las expectativas que había creado.

Al ignorar que él era el director, la película me resultaba rara. Un mainstream con estrellas que utilizaba simpáticos recursos estéticos, producto, creía yo, de un realizador chato pero esforzado. Los cameos de actores famosos me hacían dudar aún más y me confundían. Al saber que la dirigió Soderbergh, el punto de vista se comprende y no por eso mejora, aunque sí lamento que use su fama para tan poca cosa. También ignoraba que el guión era una adaptación de un libro de Elmore Leonard, lo cual les agrega sentido a los personajes del film. Como sea, *Un romance peligroso* funciona bien por momentos y nunca se vuelve mala. Lamentablemente hay un par de personajes que bordean la estupidez más burda y resienten el interés de la historia. Lo que sí funciona a pleno es la pareja protagonista: George Clooney por primera vez justifica su fama de actor y galán y Jennifer López es una buena actriz, con rostro bello e inteligente, y está hermosa y sensual hasta cuando hace de hormiga. La objeción más grave que le hago a la película es que se vende como una historia de amor y carece absolutamente de romanticismo. López privilegia sus deberes de policía por encima de su amor por el delincuente prófugo. Lo ayuda de una manera rebuscada e indirecta, y elige herirlo a él en lugar de herirse ella. Podría dejarlo escapar o huir con él sin más vueltas. Pero no, primero está la policía y luego su vida amorosa. En ese sentido, su falso romanticismo es la cara opuesta del verdadero que vimos hace poco en *Cuando vuelve el amor*. Ver, comparar y distinguir una de otra.

Santiago García



BIENVENIDOS A SARAJEVO

Welcome To Sarajevo

EE.UU., 1997. Dirección: Michael Winterbottom. **Producción:** Graham Broadbent y Damian Jones. **Guión:** Frank Cottrell Boyce sobre *Natacha's Story* de Michael Nicholson. **Fotografía:** Daf Hobson. **Música:** Adrian Johnston. **Montaje:** Trevor Waite. **Intérpretes:** Stephen Dillane, Woody Harrelson, Marisa Tomei, Emira Nusević, Kerry Fox, Goran Visnjic, James Nesbitt, Emily Lloyd.

Curioso el caso de Michael Winterbottom. En un año en el que el buen cine brilló por su ausencia, este director inglés estrenó tres de sus producciones. Esto podría pasar desapercibido si las películas en cuestión no fueran *Amo a la vida*, *Jude* y *Bienvenidos a Sarajevo*, tres realizaciones unidas por un mismo recurso: el golpe bajo.

La poca habilidad del director para manejar el tema es, por lo menos, sorprendente. Winterbottom deja de lado lo que podría haber sido el centro del film (la vida de un grupo de corresponsales en el contexto de la guerra en Sarajevo) para dedicarse a ilustrar una visión ingenua y mediática sobre la guerra. De hecho, las mejores escenas del film, las más logradas y humanas, son aquellas que ponen el acento en las conversaciones entre Henderson, Flynn, McGee y Carson, los corresponsales que se encuentran cubriendo una guerra que los consume. Sin embargo, Winterbottom elige contar otra parte de la historia: la guerra entre católicos y musulmanes.

Aquí empiezan los problemas del realizador. Si esta temática elegida le permite a Winterbottom trabajar con recursos que le son propios (miles de postales televisivas de la miseria y la devastación), este camino lo aleja de una lectura clara de la guerra en la ex Yugoslavia. Obviando los groseros errores interpretativos sobre la guerra que Winterbottom comete (el problema no reside en una disputa religiosa sino en una lucha nacionalista), *Bienvenidos a Sarajevo* contiene un discurso más complejo que el supuesto manifiesto antibelicista que expone. Winterbottom, intencionalmente o por torpeza, evita toda reflexión acerca del rol jugado por los líderes occidentales en la manipulación y fomento de las disputas nacionalistas en los Balcanes y termina por transformar a la película en un cocoliche superficial. La visión del director legitima toda una ideología conservadora, y convierte a *Bienvenidos a Sarajevo* en la historia oficial de la guerra de la ex Yugoslavia (aquella que lleva la firma de la CNN), un problema que, de tan complejo, reclama una visión más lúcida y profunda.

Blas Eloy Martínez



RONIN

EE.UU., 1998. Dirección: John Frankenheimer. **Producción:** Frank Mancuso Jr. **Guión:** J. D. Zeik y Richard Weisz. **Fotografía:** Robert Fraise. **Música:** Elia Cmiral. **Montaje:** Tony Gibbs. **Diseño de producción:** Michael Z. Hanan. **Intérpretes:** Robert De Niro, Jean Reno, Stellan Skarsgård, Natascha McElhone, Sean Bean, Skipp Sudduth, Michael Lonsdale.

John Frankenheimer ha construido una filmografía completamente alejada de cualquier escrúpulo realista y —descubrimos también en los últimos años— de cualquier coyuntura política o artística. *Ronin* hace gala de una falta de actualidad tal que parece una trinchera de resistencia del cine clásico. ¿Pero es una película clásica? No me atrevería a decirlo. Quintin dice que está filmada por un cineasta bizarro y que ese es su encanto. Yo creo que bizarra era *La isla del Dr. Moreau*, pero lo que Frankenheimer representa es la libertad de abordar un proyecto fuera de tiempo y sin oportunismos. *Ronin* es el nombre que recibían los guerreros samurais que quedaban sin amo. *Ronin* son los miembros del grupo que debe robar un maletín sin saber para quién lo roban. Lo que contiene el maletín nunca se conocerá, porque desde el comienzo está claro que se trata del viejo y siempre querido McGuffin, que desde Hitchcock no había tenido un film que lo cuidara y lo mimara tanto como esta historia. La melancólica actitud de Sam (Robert De Niro) y la profunda amistad que nace entre él y Vincent (Jean Reno) parecen ser la razón de ser de la película. Cuando toda la intriga se resuelva (¿se resuelve?) será irrelevante. *Ronin* es algo así como si *Casablanca* se hubiera centrado en la historia de la relación entre Humphrey Bogart y Claude Rains. De Niro le salva la vida a Deirdre (Natascha McElhone) y ella se va de la película. La escena final es la despedida de Vincent y Sam.

El hecho de que no deje de ser un divertido film de espías que ignora los últimos veinticinco años del género y sus variantes se debe a que tanto el estilo de Frankenheimer como la historia que cuenta respiran una libertad totalmente alejada de los grandes productos mainstream. La melancolía del protagonista y de algunos personajes secundarios (excelente Michael Lonsdale, resumiendo la historia de los ronin), la falta de interés por el conflicto policial de la historia y la amistad entre esos dos viejos profesionales hacen de *Ronin* algo más que una película bizarra o anacrónica: la convierten en una película digna en todo sentido.

Santiago García



los estrenos del mes según los críticos

de uno a diez

	Jorge Carnevale Noticias	Sergio Wolf AM del Plata	Leonardo D'Espósito FM Palermo	Luciano Monteagudo Página /12	Diego Lerer Clarín	Diego Batlle La Nación	Gustavo J. Castagna El Amante	Molra Soto Humor	Gustavo Noriega El Amante	Julian Cooper Herald	Horacio Bernades Página/12	Promedio
La anguila	7	10	10	9	8	8	9	8	9	10	9	8,82
La mirada de Ulises		9		8	8		9	8	9		6	8,14
Marius y Jeannette	6	6		8	8	7	8	7	8	10	8	7,60
Montoneros, una historia				7		6	8	8	8	8	7	7,43
Cuando vuelve el amor	8	6	6	8	7	8	7	8	7	7	6	7,09
Un romance peligroso	5		6		8	6		5		8	8	6,57
La pandilla Newton	5	4		7	7	6	5	7	6	8	7	6,20
Antz	6	3	6		7	6		5	6	8	6	5,89
Corazón iluminado	6			5	5	4	7	7	6		7	5,88
Carácter	7	5	7	5	5	5	4	6	4	8	7	5,73
Blues del hombre salvaje	7	3	4	7	6	6	5	6	7	6	6	5,73
Luna seductora	5	6	5	6	7	5	5	6	4	6	7	5,64
Diario para un cuento	5	5	4		6	6	7	4	6	7	6	5,60
Ronin	3		6	7	5	5	6	4		7		5,38
Bienvenidos a Sarajevo					5			6		5		5,33
Una luz en el corazón	6	4	6		4	4	5	6	6		3	4,89
La buena estrella		5	4	4	6	4	5			6	5	4,88
La mejor de mis bodas	3		4		5	5		5	6	5		4,71
El último gesto	5	3					4	3	5			4,00

NEW FILM

VIDEO CLUB CINE ARTE

Cine clásico y de autor

Más de 4.000 títulos

Alquiler y venta

Operas

Documentales

Biblioteca de cine para consulta

Servicio de consulta Cinemanía en CD-ROM

Cursos de cine para espectadores

Tecnología DVD

O'Higgins 2172 - Buenos Aires - Tel 784-0820

movicom
La evolución permanente.

encuesta EL AMANTE 98

Elija las 10 mejores películas estrenadas en la temporada 1998 (desde el 25/12/97 hasta el 24/12/98). Y la peor.

Listado completo hasta el 26/11/98

Abuso de poder (Lee Tamahori)
 Afrodita, el jardín de los perfumes (Pablo César)
 Agua viva (Stephen Sommers)
 Air bag (Juanma Bajo Ulloa)
 Al filo de la muerte (David Fincher)
 Alguien sabe demasiado (Harold Becker)
 Alien: la resurrección (Jean-Pierre Jeunet)
 Aller simple (Noël Burch, Nadine Fischer y Nelson Scartaccini)
 Amistad (Steven Spielberg)
 Amo a la vida (Michael Winterbottom)
 Anna Karenina (Bernard Rose)
 Antz (Tim Johnson y Eric Darnell)
 Arma mortal 4 (Richard Donner)
 Armageddon (Michael Bay)
 Asesinato a distancia (Santiago Carlos Oves)
 Asesinos sustitutos (Antonio Fuqua)
 Baila conmigo (Randa Haines)
 Besos que matan (Gary Fleder)
 Bienvenidos a Sarajevo (Michael Winterbottom)
 Blues del hombre salvaje (Barbara Kopple)
 Boogie Nights (Juegos de placer) (Paul Thomas Anderson)
 Buenos Aires me mata (Beda Docampo Feijóo)
 Camino sin retorno (Oliver Stone)
 Carácter (Mike van Diem)
 Carne trémula (Pedro Almodóvar)
 Carretera perdida (David Lynch)
 Che... Ernesto (Miguel Pereira)
 Ciudad en tinieblas (Alex Proyas)
 Cohen versus Rosi (Luis Barone)
 Colores primarios (Mike Nichols)
 Cómplices (Néstor Montalbano)
 Crepúsculo (Robert Benton)
 Criaturas salvajes (John McNaughton)
 Crónica de un extraño (Miguel Mirra)
 Cuando vuelve el amor (Nick Cassavetes)
 Cuestión de fe (Marcos Loayza)
 Dársena Sur (Pablo Reyero)
 De amor y de guerra (Richard Attenborough)
 Deseos y sospechas (Greg Mottola)
 Diario para un cuento (Jana Bokóva)
 Dibu 2. La venganza de Nasty (Carlos Galettini)
 Doña Bárbara (Betty Kaplan)
 Dr. Dolittle (Betty Thomas)
 Dragon Ball Z (Daisuke Nishio)
 Dulce amistad (Hettie MacDonald)
 El abogado del diablo (Taylor Hackford)
 El apóstol (Robert Duvall)
 El chacal (Michael Caton-Jones)
 El crimen desorganizado (Paddy Breathnach)
 El cuarto poder (Costá Gavras)
 El desvío (Horacio Maldonado)
 El dulce porvenir (Atom Egoyan)
 El faro (Eduardo Mignogna)
 El farsante (Jonas y Joshua Pate)
 El frío verano del 53 (Alexander Proshkin)
 El hombre de la máscara de hierro (Randall Wallace)
 El juego sagrado (Spike Lee)
 El juguete rabioso (Javier Torre)
 El mañana nunca muere (Roger Spottiswoode)
 El mediador (F. Gary Gray)
 El mensajero (Kevin Costner)
 El mundo de las Spice Girls (Bob Spiers)
 El objeto de mi afecto (Nicholas Hytner)
 El odio (Mathieu Kassovitz)
 El oro de Ulises (Victor Nuñez)
 El poder de la justicia (Francis Ford Coppola)
 El sabor de la cereza (Abbas Kiarostami)
 El último gesto (Robert Dornhelm)
 Ellas (Luis Galvão Teles)
 En busca del destino (Gus Van Sant)
 ¡En guardia! (Philippe De Brocca)
 Ernesto Che Guevara, el diario de Bolivia (Richard Dindo)
 Escrito en el agua (Marcos Loayza)
 Esfera (Barry Levinson)
 ¿Es o no es? (Frank Oz)
 Especies 2 (Peter Medak)
 Felices juntos (Happy Together) (Wong Kar-wai)
 Flubber, el invento del siglo (Les Mayfield)
 Fuga de cerebros (Fernando Musa)
 Gattaca (Andrew Niccol)
 George de la jungla (Sam Weisman)
 Godzilla (Roland Emmerich)
 Golpe fulminante (Tsui Hark)
 Grandes esperanzas (Alfonso Cuarón)
 Historias de la noche (Montxo Armendáriz)
 Hombres armados (John Sayles)
 Il ciclone (Leonardo Pieraccioni)

Impacto profundo (Mimi Leder)
 Invasión (Paul Verhoeven)
 Jude (Michael Winterbottom)
 Juegos peligrosos (Patrice Leconte)
 Jugando con la vida (Andy Wilson)
 Justicia roja (Jon Avnet)
 Kids (Larry Clark)
 La anguila (Shohei Imamura)
 La batalla de Moscú (Yuri Ozerov)
 La belleza de las cosas (Bo Widerberg)
 La buena estrella (Ricardo Franco)
 La cruz (Alejandro Agresti)
 La espada mágica (Frederik Duchan)
 La heredera (Agnieszka Holland)
 La herencia del tío Pepe (Hugo Sofovich)
 La mejor de mis bodas (Frank Coraci)
 La momia (Russell Mulcahy)
 La mujer del puerto (Arturo Ripstein)
 La nube (Fernando Solanas)
 La ostra y el viento (Walter Lima Jr.)
 La pandilla Newton (Richard Linklater)
 La princesa del lago (Zdenek Troska)
 La sonámbula (Fernando Spiner)
 La ville Louvre (Nicolas Philibert)
 La visitante del invierno (Alan Rickman)
 Ladybird, Ladybird (Ken Loach)
 Las alas de la paloma (Gillian Armstrong)
 Las horas contadas (Robert Patton Spruill)
 Leyendas urbanas (Jamie Blanks)
 Loco por Mary (Peter y Bobby Farrelly)
 Los expedientes X (Rob Bowman)
 Los federales (Stuart Baird)
 Los miserables (Bille August)
 Los ratones (Francisco Vasallo)
 Los secretos de Harry (Woody Allen)
 Luna seductora (Chen Kaige)
 Mafía (Jim Abrahams)
 Mar de amores (Victor Dinenzon)
 Marius y Jeannette (Robert Guédiguian)
 Más allá de las nubes (Michelangelo Antonioni)
 Medianoche en el jardín del bien y del mal (Clint Eastwood)
 Mejor... imposible (James L. Brooks)
 Mentiras que matan (Barry Levinson)
 Mi amigo Paulie (John Roberts)
 Mi prima Bette (Des McAnuff)
 Mi vida en rosa (Alain Berliner)
 Microcosmos (Claude Nuridsany y Marie Perennou)
 Mimic (Guillermo del Toro)
 Momentos robados (Oscar Barney Finn)
 Montoneros, una historia (Andrés Di Tella)
 Mortal Kombat 2, la aniquilación (John Leonetti)
 Mother Dao (Vincent Monnikendam)
 Mr. Bean (Mel Smith)
 Mr. Magoo (Stanley Tong)
 Mulan (Barry Cook y Tony Bancroft)
 No va más (Claude Chabrol)
 Ojos de serpiente (Brian De Palma)
 Pequeños rateros (Joe Dante)
 Perdidos en el espacio (Stephen Hopkins)
 Picado fino (Esteban Sapir)
 Pizza, birra, faso (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro)
 Plaza de almas (Fernando Díaz)
 Ponette (Jacques Doillon)
 Por esos ojos (Virginia Martínez y Gonzalo Arjón)
 Poseídos (Gregory Hoblit)
 Principio y fin (Arturo Ripstein)
 Prisionero de las montañas (Serguei Bodrov)
 Rescatando al soldado Ryan (Steven Spielberg)
 Ronin (John Frankenheimer)
 Sangre y vino (Bob Rafelson)
 Scream 2 (Wes Craven)
 Sé lo que hicieron el verano pasado (Jim Gillespie)
 Secreto de sangre (Jonathan Darby)
 Secretos compartidos (Alberto Lecchi)
 Seis días, siete noches (Ivan Reitman)
 Señor de los caballos (Robert Redford)
 Señora Dalloway (Marleen Gorris)
 Shopping (Paul Anderson)
 Siete años en el Tibet (Jean-Jacques Annaud)
 Simplemente amigas (Mike Leigh)
 Sin límites (Larry y Andy Wachowski)
 Sobre la tierra (Nicolás Sarquís)
 Spawn (Mark Z. Dippé)
 Sus ojos se cerraron (Jaime Chávarri)
 Tango (Carlos Saura)
 Taxi (Gérard Pires)
 Tesis (Alejandro Amenábar)

The Blackout. Oculto en la memoria (Abel Ferrara)
 The Boxer, golpe a la vida (Jim Sheridan)
 The Truman Show (Peter Weir)
 Tierra de policías (James Mangold)
 Tinta roja (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini)
 Titanic (James Cameron)
 Tocando el viento (Mark Herman)
 Todo o nada... El Full Monty (Peter Cattaneo)
 Tormenta de fuego (Dean Sandler)
 Triple traición (Quentin Tarantino)
 Turbo: la película de los Power Rangers (David Winning y Shuki Levy)
 Un ángel enamorado (Brad Silberling)
 Un argentino en Nueva York (Juan José Jusid)
 Un crimen perfecto (Andrew Davis)
 Un crisantemo estalla en Cincoesquinas (Daniel Burman)
 Un ratoncito duro de cazar (Gore Verbinski)
 Un romance peligroso (Steven Soderbergh)
 Una luz en el corazón (Alan Rudolph)
 Una rubia de verdad (Tom DiCillo)
 Vidas sin reglas (Danny Boyle)
 Vientos de esperanza (Forest Whitaker)
 Violencia en la tempestad (Mikael Salomon)
 Western (Manuel Poirier)
 Wilde (Brian Gilbert)
 Wishmaster (El amo de los sueños) (Robert Kurtzman)

Su voto:

Las mejores:

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

La peor:

.....

Nombre y apellido:

Edad:

Ocupación:

Teléfono:

Dirección:

Localidad:

Fotocopie esta página
 (si no quiere perderla)
 y envíala a
Esmeralda 779 6° A
(1007) Buenos Aires
 o por fax al 322-7518.
Recepción de cartas
hasta el 10/1/99.

una temporada en el infierno

por silvia schwarzböck

Se cumplen 25 años del estreno de *El exorcista*, de William Friedkin, una de las más importantes películas de terror contemporáneas. Al mismo tiempo, la compañía Warner festeja su 75° aniversario exhibiendo una serie de films del estudio en el Abasto (ver agenda). Una copia nueva de *El exorcista* se proyectará los sábados 5 y 12 de diciembre. Una buena oportunidad para reencontrarnos con la pequeña Regan y el padre Karras.

No tiene sentido hablar de quién era William Peter Blatty antes de publicar *El exorcista* en 1971. Si la vida de cualquier persona se resume en un par de acontecimientos, la de Blatty quedó signada por estos dos: el primero fue su obsesión con la noticia de un exorcismo ocurrido en Maryland en el año 1949; el segundo, la novela que escribió basándose en ese episodio. No obstante, antes de ser el autor de un best-seller había sido guionista de comedias (la más famosa de ellas fue *Un disparo en la sombra*, de la serie de la pantera rosa con el inspector Clouseau), pero no un escritor de novelas de terror. En realidad, el objetivo de Blatty era escribir un libro de no ficción en el que pudiera volcar su investigación sobre aquel misterioso episodio de 1949, al que consideraba un caso auténtico de posesión demoníaca. Su fuente era uno de los sacerdotes que habían participado del exorcismo, al que Blatty le creía a pesar de que la Iglesia Católica misma había declarado en su momento que se trataba de un cuadro de esquizofrenia. El verdadero caso clínico era el pobre Blatty, que aún hoy afirma que la presencia real, física, del demonio es una prueba irrefutable de la existencia de Dios.

En 1949, cuando lee el artículo sobre el exorcismo en Maryland publicado por el *Washington Post*, Blatty aún estudiaba en la Universidad Jesuítica de Georgetown. La impresión que le causó la noticia fue tal, que lo llevó a pensar que si lograba encontrar evidencia tangible de que lo ocurrido en Maryland era una auténtica posesión demoníaca, se encontraría él en una situación equivalente a la de los contemporáneos de Lázaro que lograron verlo después del milagro de su resurrección o a la de Tomás, el discípulo incrédulo al que se le aparece el mismo Jesús resucitado y le deja atravesar con sus dedos los agujeros sangrantes de la crucifixión. "Si hubiera demonios, habría ángeles, y probablemente, un Dios y una vida eterna."

Cuando Blatty logra ubicar al joven exorcizado en aquella época (cuya dirección se la revela el exorcista del caso), se encuentra con lo que para él será una prueba adicional de la veracidad de aquellos acontecimientos: el presunto ex poseído desea mantener la privacidad (en el artículo había aparecido bajo un nombre falso) y se niega a aportar datos para un libro de investigación periodística. Es más, no quiere que su historia vuelva a la luz pública bajo ninguna forma. Blatty, sin querer, toca el cielo con las manos: si la familia no quiere lucrar con el pasado de su hijo, concluye, es porque lo sucedido ha sido tan dolorosamente real que solo quieren olvidarlo. Pero la convicción íntima de que la posesión y el exorcismo existieron realmente lo deja sin historia testimonial y lo obliga a pergeñar una ficción pura.

Lo que a Blatty más lo había perturbado como escritor (ya no como creyente) era la connotación sexual que tenían los síntomas físicos de aquella posesión. La manera peculiar en que la religión aparecía injuriada era a través de la ofensa extrema de la castidad. El presunto demonio solo



se manifestaba en el cuerpo del chico a la hora de irse a dormir. Los signos comenzaban cuando entraba en contacto con la cama, desde una erección que lo hacía arder fuego —literalmente— hasta la posibilidad de hablar en lenguas desconocidas y blasfemar contra la Iglesia. El poseído decía copular con su tía muerta, así como Regan —su homóloga en *El exorcista*— se penetraba la vagina con un crucifijo y le pedía a su madre que la chupara. Esta idea de que la posesión ocurriera en la cama inspiró el carácter claustrofóbico de la novela y luego de la película. El hecho de que en esa cama se manifestara una sexualidad precoz con una desubicada jerga pornográfica sirvió de base al estilo obscuro de la blasfemia de Regan. Las dos camas (la real y la imaginaria) fueron el escenario excluyente para la puesta demoníaca; en ambos casos la presencia del huésped antes de habitar el cuerpo de los

niños se hizo saber por el fuera de campo sonoro de un altillo delator donde nunca se encontraron ratas. La imaginación de Blatty hizo el resto. En el libro *The Exorcist* (Londres, British Film Institute, 1997), Mark Kermode sostiene que tanto la novela como la película son un tratado de paidofobia. Regan aparece ante los ojos desorbitados de su madre primero como una esquizofrénica y luego como una poseída. Esta transformación súbita e inexplicable de una niña tierna e ingenua en un demonio obscuro y violento representaría para Kermode la experiencia universal de los padres que ven crecer a sus hijos. Stephen King había hecho en su momento una interpretación parecida, pero de la película. Según él, los espectadores de *El exorcista* salían horrorizados porque presenciaban por primera vez el cisma insuperable entre cultura juvenil y cultura adulta que había tenido lugar en los 70. Los nuevos

adolescentes crecían en una dirección que los padres desconocían y no tenían elementos para interpretarla. Ajenos a los nuevos códigos que algunos resumieron (y agotaron) en la tríada “sexo, drogas, y rock and roll”, los adultos entraban en pánico al pensar que sus hijos se convertirían en miembros de la generación de Woodstock o —lo que a esa altura era peor— en devotos de Charles Manson. Cuando Kermode entrevista a Friedkin y le comenta esta interpretación, el director de *El exorcista* reconoce que no se le había ocurrido, pero le dice que le parece tan válida como la de otro crítico, que sostuvo que el film representaba la fantasía homosexual de dos curas que ven en la destrucción de la mujer el medio para consumir su amor.

En el libro de Peter Biskind *Easy Riders, Raging Bulls. How the Sex-Drugs-and-Rock 'n' Roll*

Generation Saved Hollywood (Nueva York, Simon & Schuster, 1998), el capítulo 7 está dedicado al año 1973 y se titula "Simpatía por el demonio", aludiendo a que ese fue el año de *El exorcista*. Allí aparece la historia de William Friedkin antes de dirigir su película más célebre, con la que se superó a sí mismo después de haber ganado el Oscar al mejor director por *Contacto en Francia* (1971). Por su inclusión en un libro que lleva un subtítulo tan explícito y comercial (*Cómo la generación del sexo, las drogas y el rock and roll salvó a Hollywood*) queda claro que la vida del director se mantuvo lejos del catolicismo bizarro del best-seller que iba a filmar. En todo caso, descifrar por qué Blatty se empeñó en que el director de la adaptación cinematográfica fuera un agnóstico de origen judío debe ser uno de los pocos misterios verdaderos que se esconden detrás de la leyenda del film.

Friedkin nace en Chicago el 29 de agosto de 1935. Crece dentro de una familia de clase media baja, que vive hacinada en un departamento de un ambiente debido a la progresiva decadencia económica de su padre, un hombre sin ambiciones que terminó siendo empleado de sus hermanos mayores y murió en la indigencia. Eso hace que Friedkin termine el secundario sin posibilidades económicas de ingresar a la universidad, lo cual le impide encauzar su cinefilia en estudios superiores de cine y combinarla con su habilidad para jugar al básquet. Durante una adolescencia signada por el póker, los bares y las funciones de cine, *El ciudadano* se convierte en su película favorita, aunque la que más veces había visto era *Psicosis*, como si intuyera que su carrera cinematográfica iba a estar ligada en algún punto a la de Hitchcock y no a la de Welles. A los 22 años Friedkin se inicia en la dirección trabajando para un canal de Chicago. Su especialidad es filmar imágenes documentales en los lugares más sórdidos y peligrosos de la ciudad. Su mayor virtud, la habilidad para captar la intimidad de los mundos paralelos sin que sus habitantes se sientan intimidados por la cámara. Sus amigos de entonces lo definen como un psicólogo nato: alguien que sabe mirar y escuchar. Por eso mismo, los críticos lo alabarán como documentalista. En 1962 dirige un documental titulado *The People Versus Paul Crump*, sobre un hombre negro acusado de asesinato, con el que gana el premio Golden Gate en el Festival de San Francisco de ese año. Este reconocimiento le vale un empleo de lujo fuera de su Chicago natal: dirige capítulos del programa de televisión *Alfred Hitchcock presenta*. Por ese medio llega a conocer al director de *Psicosis*, un encuentro fatídico porque en lo único en que repara Hitchcock al grabar la presentación de la serie es en que Friedkin no usa corbata. El resentimiento fue tal, que el día en que gana el Oscar por *Contacto en Francia*, Friedkin se acerca especialmente a Hitchcock durante la ceremonia para enrostrarle la corbata que lleva puesta, en una actitud que el director inglés nunca entendió,

simplemente porque ni se acordaba de que había conocido a ese hombre tan desaliñado e irreverente.

Friedkin filma su primer largometraje, *Good Times*, en 1967, donde trata de emular —con Sony Bono y Cher como protagonistas— a los films de Richard Lester con los Beatles. *Anochecer de un día agitado* y *Help* —junto a *Blow-Up* de Antonioni, *Julieta de los espíritus* de Fellini y *La guerra ha terminado* de Resnais— son ahora sus modelos de lo que debe ser el cine. Totalmente opuesto a la industria hollywoodense y a las películas de gran presupuesto, en 1968 filma con cinco millones de dólares *The Night They Raided Minsky's* y los ejecutivos de United Artists lo ponen en un altar. Ya instalado en Los Angeles, le alquila a su madre —a la que califica de santa— una mansión en Beverly Hills que algunos recuerdan como el "Bates Motel" no solo por la cantidad de veces que Friedkin había visto *Psicosis*. Mientras tanto, sus dos películas siguientes: *The Birthday Party* (1968), sobre la pieza de Harold Pinter, y *The Boys in the Band* (1970), adaptada por él junto con el autor, Mart Crowley, logran repercusión crítica más que nada por el prestigio de las obras de teatro en las que estaban basadas. Por entonces, conoce a Kitty Hawks, la hija de Howard Hawks, quien se reconcilia con su padre mientras empieza a salir con Friedkin. El reencuentro familiar de los Hawks le permite conocer al gran director clásico y revisar sus modelos cinematográficos europeos. Hawks ha visto *The Boys in the Band* y no llega a entender cómo es que el novio de su hija puede querer hacer una película psicologista sobre el mundo gay si al público le gustan las historias de acción: "siempre que hice un film así, con unos tipos buenos contra otros malos, tuve éxito", le dice al que nunca llegó a ser su yerno. Friedkin se queda pensando en esas palabras y hoy reflexiona sobre esa época de su filmografía diciendo que había hecho "las películas de Miramax antes de Miramax". El gran salto después de su conversión a los valores del cine americano clásico lo da con su siguiente película: *Contacto en Francia* (1971). Allí, Friedkin combina lo mejor de sí mismo: una escrupulosa narración clásica y un verismo propio del documental. La Academia de Hollywood interpreta que el resultado se merece cinco Oscars en los rubros principales: película, director, actor, guión adaptado y montaje. Friedkin acaba de ganarse una estatuilla frente al Kubrick de *La naranja mecánica* y al Bogdanovich de *La última película*, uno elogiado por Welles, el otro convertido en una de las promesas cumplidas de su generación.

Ahora sí se entiende mejor por qué Blatty (convertido en productor) va a elegirlo para filmar el guión que él mismo ha escrito sobre su novela. Nadie parecía más adecuado para lograr verismo documental dentro de una narración perfectamente clásica. Los problemas recién van a empezar cuando Friedkin lea el guión y opine no solo que la película a filmarse no puede durar las

cuatro horas que pergeñó el autor, sino que lo leído le parece un desastre. Así y todo, Blatty sigue queriendo a Friedkin en la dirección y no a Kubrick (porque no acepta dirigir la película sin producirla), ni a Arthur Penn (que ahora estaba dedicado a la docencia), ni a Mike Nichols (quien no confiaba en un film que dependiera tanto de la actuación de una chica de doce años). El estudio (Warner) le había propuesto incluso a John Cassavetes y a Mark Rydell (que estos dos nombres aparezcan en una enumeración como alternativas es un acto de injusticia cósmica que explica cosas tales como por qué el mundo no puede ser mejor de lo que es). La solución salomónica para el amor no correspondido de Blatty por Friedkin —si bien no fue pacífica ni dejó felices a las partes— fue que el autor de la novela apareciera en los créditos como el único guionista y que el director de la película filmara su versión de ese guión, algo que Friedkin interpretó como entera libertad de acción, incluso para prohibirle a Blatty la entrada al set. En ese peculiar momento de sus vidas, estos dos sujetos se sentían respectivamente el centro del universo: Blatty era el autor de un best-seller de lectura obligatoria para ingresar al mundo de la novedad y Friedkin, el artista que había sabido ganar cinco Oscars por una película que solo costó dos millones de dólares. Desde el punto de vista del mercado, se trataba de dos genios vivientes. Por lo tanto, era lógico que esa filmación fuera el campo de batalla entre dos subjetividades desbordantes de soberbia.

Afuera del set, la realidad no era menos conflictiva. Kermode se ocupa de enumerar los signos de una época que el cine iba a recoger aun involuntariamente. Tal como quería, Charles Manson había despertado a su generación del sueño hippista de la no violencia. Después de la acción vandálica de su clan, de sus asesinatos rituales presentados en sociedad como sacrificios paganos, a ningún joven de pelo largo amante del amor libre y las drogas blandas se le tomaba en serio su credo pacifista. La policía había pasado de repartir víveres en Woodstock a reprimir protestas estudiantiles. Esta lectura política de Kermode es algo esquemática, en la tradición sociologista de la revista *Sight & Sound* (de cuyo staff forma parte). Tal vez por eso puede decir impunemente que "en 1973 lo único que Estados Unidos exportaba con éxito era paranoia", sin pensar demasiado que en algunos países del Tercer Mundo eso significaba la doctrina de la seguridad nacional y que la transferencia había resultado tristemente exitosa. Mal que le pese a Kermode, esa paranoia ya estaba instalada en el cine de terror desde antes de *El exorcista*, del caso Watergate y de la renuncia del presidente Nixon. *El bebé de Rosemary* y *La noche de los muertos vivos* —por citar dos ejemplos estéticamente muy distintos entre sí— eran de 1968 y destilaban una paranoia tan malsana como la que *El exorcista* construirá a su manera y a su debido tiempo. Romero invitaba

Ficha técnica

The Exorcist

EE.UU., 1973

Una producción Warner Bros. / Hoya Productions

PRODUCTOR EJECUTIVO

Noel Marshall

PRODUCTOR

William Peter Blatty

PRODUCTOR ASOCIADO

David Salven

DIRECTOR

William Friedkin

GUION

William Peter Blatty, basado en su novela

DIRECTOR DE FOTOGRAFIA

Owen Roizman

MONTAJE

Evan Lottman, Norman Gay (secuencias en Irak: Bud Smith)

DISEÑO DE PRODUCCION

Bill Malley

EFFECTOS ESPECIALES

Marcel Vercoutere

EFFECTOS OPTICOS

Marv Ystrom

DISEÑO DE VESTUARIO

Joe Fretwell

MAQUILLAJE

Dick Smith

DISEÑO DE TITULOS

Dan Perri

MUSICA

Canon para orquesta, Concierto para cello y cinta, Polimorphia, Los demonios de Ludum y Cuarteto para cuerdas, de Krzysztof Penderecki.

Fantasia para cuerdas, de Hans Werner Henze

Threnody 1: la noche de los insectos eléctricos de George Crumb

"Fliessend, ausserst Zart", de *Cinco piezas para orquesta*, op. 10, de Anton Webern

From the Wind Harp, por Beginnings

Tubular Bells de y por Mike Olfield

Estudio N° 1 y Estudio N° 2 por David Borden

MUSICA ADICIONAL

Jack Nietzsche

SONIDO

Chris Newman (secuencias en Irak: Jean-Louis Ducarmé)

EDITOR MUSICAL

Gene Marks

DOBLAJE Y POSTSINCRONIZACION

Buzz Knudsun

EFFECTOS ESPECIALES DE SONIDO

Ron Nagle, Doc Siegel, Gonzalo Gavira, Bob Fine

EDICION DE EFFECTOS SONOROS

Fred Brown, Ross Taylor

CONSULTOR DE SONIDO

Howard Newman

REPARTO

Ellen Burstyn	CHRIS MACNEIL
Max von Sydow	PADRE MERRIN
Lee J. Cobb	TENIENTE WILLIAM KINDERMAN
Kitty Winn	SHARON SPENCER
Jack MacGowran	BURKE DENNINGS
Jason Miller	PADRE DEMIAN KARRAS
Linda Blair	REGAN MACNEIL
Reverendo William O'Malley	PADRE DYER
Barton Heyman	DR. KLEIN
Pete Masterson	DIRECTOR DE LA CLINICA
Rudolf Schündler	KARL
Gina Petrushka	WILLIE
Robert Symonds	DR. TANNEY
Arthur Storch	PSIQUIATRA
Reverendo Thomas Bermingham	PRESIDENTE DE LA UNIVERSIDAD
Vasiliki Maliaros	MADRE DE DEMIAN KARRAS
Titos Vandis	TIO DE DEMIAN KARRAS
Wallace Rooney	OBISPO
Ron Faber	ASISTENTE DEL DIRECTOR
Donna Mitchell	MARY JO PERRIN
Roy Cooper	DECANO JESUITA
Robert Gerringer	SENADOR
Mercedes McCambridge	VOZ DEL DEMONIO

Duración del film: 122 minutos

a desconfiar del Estado tanto como Polanski del prójimo. En todo caso, lo que las hizo inmortales a las tres es que —cada una dentro de su estilo— reinventaron el miedo. Después de ver cualquiera de estas películas, uno le teme a algo nuevo, o mejor dicho, descubre que algo que parecía inofensivo ya no lo es. Son películas que violaron un límite, el de las convenciones vigentes para asustar. No es casual que las tres estén dirigidas por agnósticos. No hay mejor cine de terror que el de los no creyentes, porque miran lo sobrenatural como un enigma y no como una revelación. A lo que apuntan es a instalar una sospecha que perturbe la armonía del sentido común, no a explicar como verdad una idea tan burda como la de la eterna lucha entre el bien y el mal. El terror gótico era incapaz de producir esta perturbación, de aumentar el horizonte del terror humano, porque ya tenía construida a priori una iconografía para lo sobrenatural demasiado ajena a la vida cotidiana. Por otra parte, después de *Psicosis* (1960) era prácticamente imposible volver atrás y reivindicar el terror recatado de la época clásica.

Quizá lo más perturbador de *El exorcista* radique en su esencial economía de recursos y se manifieste en su implacable eficacia de relato clásico. Regan padece una lenta transformación en monstruo de la que el espectador se va enterando por una serie de indicios que la trama dispone secuencialmente dentro de una progresión dramática ejemplar. Nada se resuelve sin haber dejado previamente todas las pistas dispuestas para esa resolución. Nada de todo lo que le sucede a Regan dejó de ser previamente dicho bajo la forma eufemística de los diálogos informativos. Lo que justamente hace de *El exorcista* una gran película es que logra articular sin conflictos el canon narrativo clásico con un efecto de realidad proveniente del cine documental: los rigores del suspenso plenamente justificado dentro de la estructura cartesiana del guión-programa se transmiten con un verismo que parece originado en un trabajo de improvisación con los actores. La naturalidad con que se desenvuelve la vida cotidiana de unos personajes que se verán obligados a suspender el juicio sobre lo que les está sucediendo hace que la película respire —desde el punto de vista del espectador— una libertad inexistente desde el punto de vista del guión. La película avanza sin urgencia hacia una resolución prescrita de antemano, condensada con todos sus elementos en el prólogo, y lo que le garantiza su novedad es el hecho de haber hurgado en una zona peligrosa, donde el cine de terror suele claudicar sin remedio: la psicología de los personajes. La construcción de cada sujeto de la acción dramática está pautaada desde fuera de la lógica del género, dentro de la cual las motivaciones de los personajes suelen resumirse en el imperativo de atacar o defenderse, según el lugar que se ocupe en la trama. Esta ruptura con la tradición es quizá lo que mejor sirve al efecto de extrañamiento que la película produce en el

espectador. El cine de terror no opera sobre el supuesto de que la vida cotidiana dentro del mundo contemporáneo es incompatible con lo sobrenatural. Por lo tanto, todo lo extraordinario que va a suceder dentro de los límites de un film del género va a tener que ser aceptado suspendiendo la lógica del sentido común. *El exorcista*, en cambio, construye una ficción donde todos los personajes son razonables y en ningún momento renuncian a pensar que lo que está sucediendo es imposible que suceda. La perplejidad con que viven la tragedia de haber perdido la armonía anodina de la vida cotidiana no tiene retorno, pero el director no los traiciona convirtiéndolos en víctimas de su propia ignorancia. Es decir, los personajes no pasan del agnosticismo a la fe religiosa. Lo que les sucede no es una lección del más allá, porque el exorcismo se realiza para que una madre recupere a su hija, y no —como quería Blatty— para demostrarle al género humano la existencia de Dios. Los personajes obran todo el tiempo en base a una psicología moderna y secular que les impide creer en el andamiaje que sostiene los acontecimientos. Es un médico el que le recomienda a Chris un exorcismo para sacar a su hija del estado en que

se encuentra. A la vez que lo hace, le explica que se trata de una práctica en la que hoy solo creen los católicos y que hasta ellos la ocultan como algo muy embarazoso. El argumento del médico para apelar al exorcismo como último recurso de curación es el de la eficacia simbólica: "Esto funciona no por las razones que los católicos suponen. Se trata solo de un efecto de sugestión. La creencia en la posesión es lo que ayuda a causarla, y así, la fe en el exorcismo puede hacerla desaparecer". Cuando Chris (que no es creyente) se acerca al padre Karras (quien también es psiquiatra y ha perdido su fe) para preguntarle cómo se solicita un exorcismo, el cura le responde que, en principio, habría que poder regresar en la máquina del tiempo al siglo XVI para poder realizarlo: "Estas cosas no ocurren hoy en día, desde que sabemos de la esquizofrenia, la paranoia... lo que aprendí en Harvard". Cuando termine la película y Chris vuelva a tener sana y salva a su hija, no le dará al espectador la gratificación demagógica de hacerse siquiera la señal de la cruz. Por otra parte, los jesuitas devenidos exorcistas pueden haber pensado como San Agustín que "los milagros son parte de la naturaleza cuando conocemos la naturaleza". ••

La batalla por los Oscars

El exorcista ganó dos Oscars en la entrega de 1973: al mejor guión adaptado (Blatty, frente a Robert Towne, James Bridges, Alvin Sargent y Waldo Salt / Norman Wexler) y al mejor sonido (Robert Knudson y Chris Newman). Los otros rubros en los que compitió fueron: película (frente a *American Graffiti*, *Gritos y susurros*, *Un toque de distinción* y *El golpe* —que ganó—), director (frente a George Lucas, Ingmar Bergman, Bernardo Bertolucci —por *Ultimo tango en París*— y George Roy Hill —el ganador—), actriz (Ellen Burstyn frente a Barbra Streisand, Marsha Mason, Joanne Woodward y Glenda Jackson —ganadora—), actor secundario (Jason Miller, junto a Vincent Gardenia, Jack Gilford y Randy Quaid, derrotados por John Houseman), actriz secundaria (Linda Blair contra Candy Clark, Madeline Kahn, Sylvia Sidney y Tatum O'Neal —ganadora—) y fotografía (Owen Roizman, también nominado y perdedor por *Contacto en Francia*. La estatuilla se la llevó el célebre Sven Nykvist por *Gritos y susurros*).



gramado llega a otra encrucijada

por tuio becker

Por el rigor en la distribución de invitaciones para astros y estrellas y en la promoción de fiestas, el 26° Festival de Gramado / Cine Latino y Brasileño estuvo a un paso de ser clasificado como "festival búlgaro". Este año los organizadores pretendieron realzar el carácter cultural del evento en detrimento del aspecto mundano. Catorce largometrajes se disputaron los trece Kikitos principales. Quince cortometrajes brasileños compitieron por separado, mientras que producciones en 16 mm y Super 8 se exhibieron en muestras paralelas, en salas ubicadas lejos del Palacio de los Festivales, donde se desarrolló la competencia principal. Este año las películas brasileñas y latinas compitieron equitativamente, ya que fueron evaluadas por un mismo jurado. La comisión organizadora tomó esa decisión para suprimir los dos cuerpos de jurados de los años 1996 y 1997.

En el festival de 1998 la oferta brasileña se limitó a tres películas: *Amores*, de Domingo Oliveira, que terminó quedándose con el premio especial del jurado, más los premios de la crítica y del público; *O sonho no carozo de abacate* (*El sueño en el carozo de palta*), de Lucas Amberg, y *Reunião dos demônios*, de Cecílio Neto, que no se llevaron ningún Kikito, lo cual causó cierta incomodidad entre los entusiastas del cine nacional. En *O toque do oboé*, de Cláudio MacDowell, una coproducción entre Brasil y Paraguay, se premió el trabajo del argenti-

no Mario Lozano (de 85 años) como mejor actor de reparto. *O rio de ouro*, de Paulo Rocha, también una coproducción —esta vez entre Portugal y Brasil—, se quedó con otro Kikito unánime, el de fotografía, para Elso Roque. Pero las películas no gustaron.

De las dos producciones argentinas que participaron en el festival, *Pizza, birra, faso* de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano tuvo más suerte que *Plaza de almas* de Fernando Díaz, en la que ni siquiera se reconoció el trabajo de Olga Zubarry, una fuerte candidata al Kikito a la mejor actriz de reparto, rubro conquistado por la cubana Beatriz Valdez por la película venezolana *La voz del corazón*, de Carlos Oteyza. El film de Stagnaro y Caetano se llevó los Kikitos a mejor película, dirección y guión, equiparándose con la uruguaya *Otario*, de Diego Arzuaga, que también arrebató tres Kikitos: actor (Ricardo Couto), escenografía y vestuario. Las chilenas María Izquierdo y Elsa Poblete compartieron el premio a la mejor actriz por el tercer episodio de *Historias de fútbol*, de Andrés Wood.

La repercusión de los premios en la prensa que cubrió el festival fue buena y la distribución de los Kikitos fue calificada como "la más equilibrada de los últimos años". En general, no se cuestionaron los premios, salvo los otorgados a la película uruguaya, que fueron considerados excesivos hasta por el director. La falta de una recompensa para la pelícu-

la brasileña *Reunião dos demônios* fue vista como un desliz. Pero a casi nadie le importó que *De noche vienes Esmeralda*, del mexicano Jaime Humberto Hermosillo; *Perdita Durango*, de Alex de la Iglesia, y *Zafiros, locura azul*, del cubano Manuel Herrera, se quedaran sin estatuillas. La cinematografía cubana conquistó dos Kikitos —montaje y música— con *Tropicanita*, de Daniel Díaz Torres.

Este año la selección de competidores por los Kikitos —que no incluyó un premio en dinero— mostró pocas novedades. La mayor parte de las películas, con excepción de las producciones brasileñas, ya habían sido testeadas en festivales internacionales. Este hecho perjudica al festival. En 1999 los organizadores tendrán que elegir otra estrategia para hacer más competitiva la muestra. Con las 1.100 localidades del Palacio de los Festivales casi nunca ocupadas por los espectadores en las funciones nocturnas —los preestrenos de la tarde atraían más público—, en su edición del año próximo Gramado deberá arriesgarse a incluir más películas inéditas en el circuito del festival. La seriedad "búlgara" que atacó al sector fiestero del acontecimiento deberá encontrar un equivalente en la elaboración de la selección de los films. ••

Traducción del portugués: Lisandro A. de la Fuente



el crítico

por oscar peyrou

Oscar Peyrou es argentino, escritor, periodista y amigo. Vive en Madrid y sus ficciones suelen retratar personajes que no se diferencian del todo de su propia persona.

Comienza el Festival de Cannes. Acabo de llegar. Estoy en el Hotel Embassy, el mismo de todos los años. Mientras espero la hora del acto de inauguración y me repongo del vertiginoso viaje desde Niza a bordo de una camioneta conducida por un extraño ejemplar de psicópata melancólico, releo la lista de películas que compiten en la sección oficial. Como todos los títulos están en su versión original, las de Irán, Burkina Faso, Birmania, India o Rusia, solo son una sucesión de vocales y consonantes —sobre todo consonantes— que producen, leyéndolas en voz baja, unos sonidos más o menos agradables. Es como paladear diversos licores.

El hecho me recuerda a un amigo que pretende ser un "crítico científico".

—Para ser objetivo —me solía decir sonriendo antes de confesarme su secreto—, no debo ver las cintas de las que voy a escribir. Así no pueden influirme en un sentido o en otro.

Lo contaba como un chiste, una especie de divertida paradoja, pero como coincidí con él en muchos festivales, descubrí que, efectivamente, no iba nunca al cine. Es más, creo que ese espectáculo nunca le gustó, a pesar de tener bastante prestigio en nuestro pequeño mundo.

Sus textos, aunque algo ambiguos, son curiosamente sagaces; sus análisis, equilibrados, y sus errores, insignificantes. Unas pocas veces —todo hay que decirlo— se le deslizan frases algo estereotipadas o convencionales.

Al revés que la mayoría de los colegas —"colega", qué palabra horrible—, sus críticas no sufren altibajos. No hay ninguna extraordinaria, pero tampoco ninguna pésima o simplemente trivial o descuidada.

Descubrí que esa estabilidad, al igual que en el caso de los buenos vinos, es, a la larga, una virtud preferible al destello genial en medio de las oscuras sombras de la noche. Los lectores pueden confiar en que nunca los decepcionará. Algo seguro, aunque no extraordinario. Una calidad casi invariable, muy valorable en este mundo tan inconstante.

No quiero decir con esto que sea mediocre: es bastante mejor que eso, aunque nunca roce la genialidad.

La vida del crítico se parece a la del vagabundo que tiene amigos ricos: siempre vive por encima de sus posibilidades. Una noche, hace un tiempo, no recuerdo si en Sodankyla o en Chicago, después de una fiesta, me confesó que desde muy chico le había gustado el aspecto sonoro de las palabras, la prosodia.

Repetía un nombre propio, un sustantivo o un adjetivo decenas de veces. Evitaba obsesivamente, en cambio, otros que le parecían desagradables. No le prestaba ninguna atención al significado. Solamente le interesaba el sonido de las palabras.

Mencionó varios ejemplos. Entre las muchas palabras que le agradaban ahora recuerdo *tristeza*, *laurel*, *pálido*, *Francia* y *claridad*. Entre las que evitaba, *camarote*, *rulo*, *alfalfa* y *moretón*. Prefería *dromedario* a *cantimplora*, y *cabizbajo* le resultaba indiferente. En términos generales, no le gustaba pronunciar la "u", especialmente si iba seguida del grupo "ndo", como en el caso de *Facundo* o *jocundo*. Para hacer la crítica de las películas —me explicó mientras intentaba con éxito variable apoyar la lengua en los sitios adecuados de su paladar— seguía la misma técnica. Lo fundamental era el título de la cinta. Si le gustaba, la crítica tenía muchas posibilidades de ser positiva. Si había algún elemento disonante, el análisis se ampliaba para incluir el nombre del director, del productor y de los actores. En unos casos, la suerte de la película dependía del conjunto; en otros, de una palabra. Incluso la preponderancia de unas letras sobre otras tenía su importancia. A lo largo de los años había refinado tanto su técnica que hasta las comas, los puntos y los guiones se incluían en el juicio.

—Hasta lo que no se dice es importante. Hasta las palabras que no figuran en el texto. La retórica del silencio —balbuceó.

Me aclaró, muy especialmente, que lo único que nunca tomaba en cuenta eran las ilustraciones que a veces acompañan la presentación de los films.

—Esas representaciones "artísticas", por llamarlas de algún modo, no corresponden a la crítica —insistió, severo.

Al concluir esta especie de confesión me dijo con cierto orgullo, aunque la última parte de la frase resultó casi ininteligible:

—Creo que así soy totalmente objetivo. Nadie podrá acusarme de que la película me sedujo o que el director me manipuló con episodios sentimentales baratos o golpes bajos. Odio la lágrima fácil. Mientras espero la hora de que comience el acto, me pregunto si mi amigo me hubiera hecho esta confesión de no haber bebido en exceso. Debe ser difícil aceptar públicamente algo así, sobre todo en un medio como el de la crítica en el que, al igual que en el resto de las profesiones, abundan la imbecilidad, la envidia y la vanidad.

Aunque, pienso, la idea de actuar de un modo tan peligroso es muy excitante; la sensación de poder, enorme, y el desafío, verdaderamente audaz. Debe ser difícil mantener indefinidamente el secreto.

De una u otra manera, en el fondo todos somos un poco ególatras. Hasta el más modesto y reservado tendría que luchar denodadamente contra sí mismo para mantener la boca cerrada.

Aunque, si lo pienso, hay algunas posibilidades de decir la verdad de una manera indirecta, sin correr mayores riesgos: contarla como si fuera una broma o inventar un personaje, un crítico imaginario al que no le gusta el cine y que para valorar las cintas únicamente se basa en la música de las palabras. ••



mar del plata 1998

Aquí les presentamos la cobertura del XIV Festival de Mar del Plata. Muchas películas, pocos invitados y ninguna nota social. Crónica cinéfila de una fiesta que no fue tal.



triste, solitario y final

por gustavo noriega

mar del plata 1998

El 14º Festival de Mar del Plata fue el último acto de la poco feliz gestión de Julio Mahárbiz al frente del INCAA. Podrá seguir en ese cargo hasta el final del mandato del Presidente; de hecho, solo depende de la voluntad personal de éste y no de ningún parámetro objetivo para medir su eficiencia. Pero la última edición del festival sirvió al menos para una cosa: demostrar que su poderío estaba terminado y que su gestión fracasó en todos y cada uno de los órdenes excepto en lo que hace a su amistad personal con Carlos Menem. Repudiado por la industria que debería comandar y con un Instituto en un estado de precariedad económica por el que deberá rendir cuentas, su permanencia en el cargo será puramente formal.

Con la casi segura interrupción del festival, serán dos las oportunidades que Mahárbiz desaprovechó. La primera es la de haber tenido (y despilfarrado) los medios para hacer un cambio radical en la historia del cine argentino; no solo sacando a la industria de la agonía en la que se encontraba antes de la sanción de la Ley de Cine, sino proponiendo una renovación estética profunda acompañada por una gestión transparente y democrática. Por el contrario, se insistió en un estilo de gestión personalista y autoritario cuyos resultados derivaron en el favorecimiento de proyectos inaceptables que solo tienen explicación en el amiguismo más irritante. A la hora de los balances no hay que olvidar que durante la gestión de Mahárbiz se destinó parte de la plata de los subsidios a filmar películas como *La herencia del tío Pepe*, de Hugo Sofovich, o *Sapucay*, de Fernando Siro, mientras que realizadores jóvenes veían frustrados sus proyectos al no tener una buena llegada al Instituto. Hoy la realidad es que el panorama se presenta tan negro para unos como para otros.

La otra oportunidad desperdiciada es la del festival mismo. Pensado en principio como una autocelebratoria fiesta menemista, el festival fue forjando una dinámica propia, producto de una relación generada a espaldas del director del Instituto entre las películas, sus realizadores y el público. A lo largo de los años y más allá del dinero gastado en figuras absurdas del pasado, el sostén del evento terminó siendo la cantidad de espectadores que veía las películas. El impensado éxito de la muestra Contracampo abrió nuevas perspectivas y cambió el panorama de la

distribución de cine en Argentina. Pero dos cosas rompieron ese lazo y la ilusión de esa victoria. Una fue la catastrófica gestión económica del Instituto que, habiendo dejado en el camino una enorme cantidad de subsidios adeudados, decidió continuar con la realización del festival de cualquier manera. A la tradicional incapacidad de conseguir un auspicio razonable se sumó la realidad del vacío de caja en el Instituto, convirtiendo al último festival en un evento fantasma que pasó por las calles de Mar del Plata sin dejar la menor marca. La otra fue el éxito de la convocatoria de la comunidad del cine argentino a darle la espalda al evento. La ausencia prácticamente absoluta de figuras del cine argentino dejó al desnudo la carencia de apoyos con que cuenta la conducción del Instituto al tiempo que le dio al evento un indisoluble aire de fiesta pobre. El haber convertido al festival en una empresa personal y partidaria, tiéndolo con su conservadurismo estético e ideológico, es lo que permitió que las entidades le dieran la espalda para repudiar su conducción.

El Amante concurre a Mar del Plata con una doble sensación. Por un lado, nuestra habitual voracidad cinéfila y la necesidad de ver con nuestros propios ojos cuál era la realidad del festival nos hicieron concurrir masivamente, como lo hicimos los dos años anteriores. Por el otro, la conciencia de ser miembros de la comunidad del cine argentino, como dijimos en el editorial del último número, nos comprometía con la declaración de las entidades que solicitaba la renuncia de Mahárbiz. De las películas nos ocuparemos en las páginas que siguen y a ellas está dedicado el grueso de este trabajo especial. En consonancia con el clima de soledad y tristeza que se vivió en el festival, no presentaremos nuestra habitual crónica social. Nuestras travesías, demasiado endogámicas ante la ausencia de personalidades de otros ámbitos, fueron en compañía de críticos amigos, con los cuales nos vemos habitualmente en Buenos Aires y con los que compartimos una misma idea del festival. En representación de esas charlas le hemos pedido a nuestro colega Sergio Wolf, de AM del Plata, que escriba un artículo acompañando nuestra producción. Finalmente, en la página 47 reproducimos el llamamiento de las entidades que nuclea a los trabajadores del cine argentino. La que sigue es la crónica de un festival triste, solitario y, probablemente, final. ••

las diez mejores

mar del plata 1998

YO CONOZCO LA CANCIÓN

On connaît la chanson

Francia-Suiza-Gran Bretaña, 1997, 120'

Dirección: Alain Resnais

Producción: Arena Films, Camera One, France 2 Cinéma y otros

Guión: Agnès Jaoui y Jean-Pierre Bacri

Fotografía: Renato Berta

Música: Bruno Fontaine y canciones populares francesas

Intérpretes: Pierre Arditi, Sabine Azéma, Jean-Pierre Bacri, André Dussolier, Agnès Jaoui, Lambert Wilson, Jane Birkin.

Pascal Bonitzer definió como "en-cantado" al modo de decir musicalmente los parlamentos en *Los paraguas de Cherburgo*, un auténtico milagro y una obra maestra en la que nadie decía una sola palabra sin cantarla. Ahora, el cine francés ha produci-

do otro milagro, comandado esta vez por Alain Resnais: *On connaît la chanson*. Aquí los actores no cantan —salvo uno— sino que mueven los labios mientras canciones populares, no escritas para el film, los atraviesan: están "en-cantados".

Según Jean-Pierre Bacri (coguionista y actor de *On connaît...*), estas canciones no funcionan como una adición superflua o un comentario sobre lo dicho, sino como diálogos. Para reforzar esta sensación, los personajes no hacen ningún movimiento que demuestre que están pendientes del ritmo.

¿Cómo logra *On connaît...* que creamos y que nos emocionemos con los personajes, cuando las voces de los cantantes originales poco tienen que ver con las de los actores? En el inicio del film, con un canto de mujer, un oficial nazi se niega a destruir París. Ya nada podrá ser más ridículo y, con el correr de los minutos, las canciones parecerán en verdad una continuación de los diálogos o pensamientos de los personajes. El director logra que

veamos a sus parisinos contemporáneos —tan queribles como llenos de taras— con una alegría que nunca es forzada, como tampoco lo es la inclusión de ninguna canción.

El propio Resnais reconoce que su película no es absolutamente original, ya que fue el escritor inglés Dennis Potter el creador de este tipo de procedimiento. Pero... ¿quién osaría exigirle absoluta originalidad a la película que fue la absoluta y real felicidad de Mar del Plata?

Javier Porta Fouz



DE TODO CORAZON

A la place du coeur

Francia, 1998, 110'

Dirección: Robert Guédiguian

Producción: Agat Films & Cie. y otras compañías

Guión: Robert Guédiguian

Fotografía: Bernard Cavalie

Música: Canciones populares

Montaje: Bernard Sasia

Intérpretes: Ariane Ascaride, Jean-Pierre Darrousin, Laure Raoust, Alexandre O Gou, Gérard Meylan, Veronique Balme.

Una de las sorpresas cinematográficas de este año ha sido la aparición de Robert Guédiguian, un director francés nacido en Marsella, ciudad en la que transcurren todas sus películas. Si *Marius y Jeanette*, su séptima obra y la primera estrenada en nuestro país, era un film coral que se desarro-

llaba en una barriada obrera, *A la place du coeur* —una adaptación muy libre de una novela del escritor negro norteamericano James Baldwin— es una historia de ribetes folletinescos (una joven casi adolescente ha sido embarazada por su novio negro, quien se encuentra preso, acusado de haber violado a una refugiada yugoslava, mientras los padres de la joven con la ayuda del padrastro de él y con la oposición de su madre y hermana luchan por liberarlo) que en manos de otro realizador hubiera caído definitivamente en el ridículo. Pero la sensibilidad y calidez del director, de claro cuño *renoiriano*, y la fuerza con que filma a unos personajes que defienden valores hoy tan *démodé* como la solidaridad, el desinterés y la confianza en el prójimo logran que en varios pasajes de la película se imponga una emoción limpia y auténtica. Además un realizador que consigue que el encuentro de la madre de la joven con el hermano de la mujer violada en un cabaret de Sarajevo (!),

con música de Leo Ferré incluida, se transforme en una secuencia verosímil y emotiva merece el mayor de mis respetos. El estilo narrativo de Robert Guédiguian es en muchos momentos desmañado y desprolijo; su utilización del zoom y el montaje paralelo es a veces ingenua y reiterativa, pero la sinceridad y convicción que transmite cada uno de sus planos son un bienvenido soplo de aire fresco dentro de un cine francés no demasiado apegado, sobre todo en sus directores más jóvenes, a definir a los personajes a partir de sus sentimientos.

Jorge García



EN PRESENCIA DE UN PAYASO

Larmar och gör sig till

Suecia, 1996/97, 120'

Dirección: Ingmar Bergman

Producción: SVT Drama, DR, RAI, YLE 1, ZDF

Guión: Ingmar Bergman

Fotografía: Per Noren, Per Sundin, Raimon Wemenlov y Sven-Ake Visen

Música: Franz Schubert

Montaje: Sylvia Ingmarsson

Intérpretes: Borje Ahlstedt, Maria Richardson, Erland Josephson, Agneta Ekman, Peter Stormare.

No hay ninguna duda de que uno de los acontecimientos del festival fue la exhibición de la última película de Ingmar Bergman. Retirado desde hace diez años, daba la impresión de que su alejamiento de la dirección cinematográfica era definitivo, pero

el viejo sueco ha vuelto con este film hecho para la televisión, y por cierto que en excelente forma. Por supuesto que nadie encontrará grandes sorpresas, ya que Bergman, para bien o para mal, está entre los realizadores que se han mantenido a lo largo de su carrera obsesivamente fieles a sus preocupaciones temáticas y estilísticas. Sin embargo, hay en el film un tono menos denso y recargado que en otras obras y una actitud —aunque parezca paradójico por la edad del realizador— más vital. En ese sentido es ejemplar la manera en que Bergman representa a la Muerte, aquí casi una presencia traviesa, a diferencia de la solemne y sombría imagen que aparecía en *El séptimo sello*. Desde luego que también —como siempre— se manifiestan su excepcional inteligencia para dirigir a los actores y su capacidad para trabajar sobre la intensidad expresiva del primer plano, pero lo que quiero destacar por sobre todas las cosas es la ausencia en el film de un tono testamentario —que

se trasluce ya en el *making off* que se exhibió previamente a la película—, dejando la sensación de que a los ochenta años Ingmar Bergman todavía tiene mucho para ofrecernos. (Algo que por otra parte también ocurre con otros ilustres septuagenarios como Rohmer, Imamura o Resnais, quienes nos brindaron las obras más jóvenes y frescas de este deslucido festival.)

Jorge García



DE DEFORMES Y DE HOMBRES

Pro urodov i ljudiei

Rusia, 1998, 93'

Dirección: Alexei Balabanov

Producción: Serguei Selianov y Oleg Botogov

Guión: Alexei Balabanov

Fotografía: Serguei Astajov

Montaje: Marina Lipartia

Intérpretes: Serguei Makovetski, Dinara Drukarova, Víctor Sujorukov, Lika Nevolina, Chingiz Tsidendabaev.

Imaginen una historia donde los protagonistas, dos de los malvados más nefastos vistos en la historia del cine, dedican su existencia a la producción y posterior venta de sesiones clandestinas de fotografías que retratan actos de *spanking* (traducción: azotar el trasero con varas y otros elementos), ubi-

cada a comienzos de siglo en Rusia. Agreguen personajes secundarios tales como una mujer ciega que se enamora a primera vista, una adolescente que pasa de compulsiva consumidora de los retratos a forzada partícipe de los mismos y un par de gemelos orientales literalmente inseparables cuyas voces encantan al más exigente de los melómanos. Fotografíen toda la acción en un tono sepia y utilicen intertítulos como los empleados en el cine mudo. Obtendrán como resultado *De deformes y de hombres*, probablemente la gran sorpresa del festival.

El desconocido por estas latitudes Alexei Balabanov logra con este alucinado folletín ruso un film extraño, hipnótico y sensual, que entretenga momentos de humor hilarante con otros de un gravísimo patetismo sin perder en el camino el rigor que lo acompaña de principio a fin. Y, además, con una valiosa característica muy poco común en la actual producción cinematográfica: la imprevisibilidad; la

posibilidad de disfrutar de la historia sin saber a ciencia cierta qué sucederá a continuación o en qué tono será explicitado; la sensación de constante quiebre que, lejos de generar frialdad, acerca y sumerge al espectador en la pantalla.

De deformes y de hombres produjo, de paso, una de las frases más repetidas entre los asistentes al festival: ¡¡¡Victor Ivanovich!!!

Diego Brodersen



KANZO SENSEI

Japón, 1998, 128'

Dirección: Shohei Imamura

Producción: Imamura Productions, Toei Co. Ltd. y otras compañías

Guión: Shohei Imamura y Daisuke Tengan sobre la novela de Ango Sakaguchi

Fotografía: Shigeno Komatsubara

Música: Yosuke Yamashita

Montaje: Hajime Okayasu

Intérpretes: Akira Emoto, Kumiko Aso, Jacques Gamblin, Masanori Sera, Juro Kara, Keito Matsuzaka.

Los últimos días de la Segunda Guerra Mundial en Japón constituyen, *a priori*, evidente material para un drama. Pero cuando detrás de la cámara se encuentra Shohei Imamura, lo menos que se puede

esperar es lo obvio. Como *La anguila*, *Kanzo Sensei* (*Doctor Hígado*) es una comedia de costumbres donde la comicidad más franca campea hasta en la secuencia más violenta. Con personajes como el Dr. Akagi (el médico obsesionado por las enfermedades del hígado cuyo apodo da nombre al film), su enfermera —y prostituta en los ratos libres—, un monje borracho y disoluto, un cirujano morfinómano y un soldado holandés, Imamura construye una película libre y elegante.

Cohtra todas las tentaciones, el director esquiva tanto el color local como el patetismo. Poco queda de las tradiciones japonesas en el film: la música es una tonada jazzera a lo Elmer Bernstein, las geishas no son delicadas y finas muchachitas y la religión es una excusa para tomar sake y levantar-se minas. Los únicos que se comportan como japoneses profesionales son los militares, una sarta de

estúpidos violentos y masoquistas. Imamura logra entonces una crítica a la vez feroz y sutil del nacionalismo, mientras huye también de los mensajes edificantes. Así, la explosión de la bomba atómica se transforma en uno de los mejores chistes de la película y, a la vez, en una expresión de libertad creativa. Con más de siete décadas de vida, Imamura festeja el placer, algo que el cine se permite cada vez menos.

Leonardo M. D'Espósito



LANCELOT DU LAC

Francia-Italia, 1973, 80'

Dirección: Robert Bresson

Producción: Mara Film / ORTF / Gerico Sound

Guión: Robert Bresson

Fotografía: Pasqualino De Santis

Música: Philippe Sarde

Intérpretes: Luc Simon, Laura Duke Condomines, Humbert Balsam, Vladimir Anrolek-Oresek.

Basada probablemente en la Vulgata artúrica (principios del siglo XIII), *Lancelot du Lac* se centra en el crepúsculo del reino de Camelot. Los primeros minutos de película resumen en una cabalgata impresionante (aunque bressoniana) las aventuras de los caballeros. Decapitaciones, cadáveres y el vacío que llevará a la destrucción del reino, algo que en los libros ocupa tres mil páginas y en Bresson tres minutos. El resto es el conflicto moral del triángulo protagónico.

El particular estilo de Bresson es llevado hasta un

extremo de belleza e incomodidad difícil de igualar. Planos de manos, patas de caballos, encuadres siempre cerrados e infinidad de repeticiones. También conviven de manera increíble detalles de realismo absoluto con respecto al universo artúrico y el artificio más atrevido en los decorados, las situaciones y las actuaciones (estas responden más que nunca al modelo bressoniano). Bastaría mostrar la escena del torneo de caballería para resumir de manera definitiva el estilo del realizador y del film. Una escena cuya perfección asombra y maravilla. Queda claro que la genialidad de Bresson, como la de Rohmer en *Perceval, el galo*, puede sumergirse con inteligencia en un universo preexistente y fusionarlo con su cine, sin que ninguno de los dos pierda nada. Las imágenes de *Lancelot du Lac* están llamadas a perdurar para siempre en la memoria del espectador, que, por otra parte, sale del cine con la sensación de haber presenciado un acontecimiento extraordinario.

Santiago García



LAS FLORES DE SHANGHAI

The Flowers of Shanghai

Taiwan, 1998, 100'

Dirección: Hou Hsiao Hsien

Producción: Sochiku Co. Ltd.

Guión: Chu Tian-Wien, sobre la novela *Hai Shag Hua* de Eileen Chang

Intérpretes: Tony Leung, Michiko Hada, Michelle Reis, Carina Lau, Jack Kao.

En la crónica del último Festival de Cannes, la película de Hou Hsiao Hsien fue elogiada por Flavia y Quintín, quienes también describieron el desconcierto de muchos espectadores que abandonaron la sala a poco de comenzar la proyección. En las escasas horas que estuvieron en Mar del Plata, un día antes de la exhibición de *Las flores de Shang-*

hai, ambos volvieron a alertarnos sobre la complejidad del film, especialmente por la confusión que podía provocar la aparición de una gran cantidad de personajes. En Mar del Plata se repitió la historia: hubo desbande general y masivo. Es verdad: *Las flores de Shanghai* es una película complicada y hasta exasperante, con personajes muy parecidos entre sí y una particular estética. Sin embargo, una vez que Hou Hsiao Hsien (pronunciar "joyoyián") propone las primeras imágenes, nos encontramos con un film de una caligrafía rigurosa y perfecta, donde el virtuosismo cinematográfico siempre se encuentra al servicio del relato. El realizador taiwanés narra la historia de tres cortesanas y de sus respectivos amos entre cuatro paredes, creando una atmósfera asfixiante y difícil de soportar. Pero no solo por su argumento es una película irrepitible, ya que Hou Hsiao Hsien describe ese mundo claustrofóbico con poco más de

treinta planos secuencia y sus correspondientes fundidos en negro. Los movimientos de cámara son parsimoniosos y los encuadres son perfectos, pero la técnica se integra siempre a lo que se quiere contar. Se nota que Hou Hsiao Hsien es un director con una sólida trayectoria (y no como figura en el catálogo del festival, que reduce su carrera a solo dos títulos) y esperamos tener pronto la posibilidad de ver algunos títulos de su filmografía.

Gustavo J. Castagna



CUENTO DE OTOÑO

Conte d'automne

Francia, 1998, 111'

Dirección: Eric Rohmer

Producción: Les Films du Losange / La Sept Cinéma y otros

Guión: Eric Rohmer

Fotografía: Diane Baratier

Música: Claude Marti, Gérard Pensanel, Pierre Peyras y Antonello Salis

Intérpretes: Marie Rivière, Béatrice Romand, Alain Libolt, Didier Sandre, Alexia Portal.

Magali es una mujer viuda de 45 años con hijos grandes que se siente sola. Tanto su íntima amiga Isabel como la novia de su hijo, Rosine, se empeñan en buscarle pareja. Con esta mínima línea argumental, Rohmer logra construir un verosímil en el que todos podemos reconocernos, un verosímil

desnudo, despojado de todo artificio formal.

El amor, la soledad, la intelectualidad, la ingenuidad, el afecto, la amistad no son más que los efectos de la lucha del hombre con el mundo, con el afuera. Pocos cineastas logran lo que Rohmer pone de manifiesto, sin apelar al exceso visual, a la metáfora fácil ni al llamado cine de *qualité*. Rohmer trabaja desde el margen, mostrándonos una producción apacible donde siempre se trata de resolver un problema tan simple como la vida misma, como la evaluación de las capacidades afectivas. El cine es para el director la expresión de una filosofía práctica; pone en escena la belleza del mundo con argumentos sencillos y profundamente humanos. Sus películas no se pueden forzar, quizá como el amor mismo, que es lo que dice Magali en una escena memorable de *Cuento de otoño*.

El don de Rohmer es no decepcionar nunca al espectador. Sus criaturas jamás son juzgadas, su mi-

rada es sincera, placentera y siempre está de su lado. Los personajes tienen el don de la frescura, de la inmediatez, del misterio; uno quisiera encontrarse con alguno de ellos una vez en la vida para disipar la soledad, la melancolía o el dolor. Para no borrar nunca la sonrisa que se genera cuando comienza *Cuento de otoño* y que no se esfuma hasta que la película termina. En definitiva, se trata de poner de manifiesto el supremo placer que se siente en la boca del estómago cuando uno se dispone a disfrutar de *Cuento de otoño*.

Marcela Gamberini



PASION

Svenvedély

Hungría, 1998, 135'

Dirección: György Fehér

Producción: MTV Budapest Filmstudio

Guión: György Fehér y Bela Tarr, basado en *El cartero llama dos veces* de James Cain

Fotografía: Miklós Gurban y Tibor Mathé

Montaje: Mária Czeilik

Intérpretes: Ildiko Bányási, Janos Derszi y Djoko Rossich

Pasión es una nueva adaptación de *El cartero llama dos veces*, probablemente la más extraña e inquietante. Está filmada en blanco y negro con una fotografía muy granulada, larguísima planos se-

cuencia, los diálogos indispensables y una morosidad en el relato que, lejos de llevar al aburrimiento, hipnotiza al espectador. Tratar de describir esta película es complicado: parece una novela negra filmada con la fotografía del primer Jarmusch, los diálogos (o la falta de ellos) de Antonioni y los movimientos de cámara de Arturo Ripstein. Esta estética le da a la conocida historia de los dos amantes que buscan quitar de en medio al odioso marido engañado un aire de pesada angustia existencial: la búsqueda de la felicidad como un camino tortuoso que desemboca siempre en el puerto equivocado. Y, sí, la película se desarrolla básicamente en un taller mecánico en el medio de una carretera perdida de Hungría pero la música que suena es *La cumparsita*. El año pasado conocimos otra rareza

del cine húngaro, *Hosszú alkony*, una joyita de apenas poco más de una hora de duración. *Pasión*, que con morosas dos horas y media se ubica en el otro extremo de la búsqueda narrativa, hace pensar en un país con una filmografía tan atractiva como poco conocida.

Gustavo Noriega



EL PEQUEÑO TONY

Kleine Teun

Holanda, 1998, 95'

Dirección: Alex van Warmerdam

Producción: Graniet Film

Guión: Alex van Warmerdam

Fotografía: Marc Felperlaan

Música: Alex van Warmerdam

Montaje: Stefan Kamp

Intérpretes: Annet Malherbe, Ariane Schluter, Alex van Warmerdam, Sebastian Te Wierik.

Años atrás se estrenó *Abel* (1986), una película que anunció a un realizador a seguir, no solamente por su interesante historia y su particular tratamiento sino porque Van Warmerdam también fue el encargado del guión, la música y el rol protagónico. En *El pequeño Tony*, el director holandés vuelve a apare-

cer en distintos rubros para contar la historia de un trío amoroso que recuerda a los personajes de los films de Ripstein. Sin embargo, los diferentes tonos que manifiesta el relato, variando constantemente del humor al drama, alejan a *El pequeño Tony* de las trágicas criaturas del realizador mexicano. Veamos. Una joven maestra es contratada por un matrimonio para darle clases al esposo, un campesino analfabeto. De ahí en más, surge una relación amorosa entre ambos —aceptada por la simpática y siniestra esposa— que generará una riesgosa convivencia. Resulta digna de elogio la sutileza con que Van Warmerdam describe los cambios que se producen en los personajes, que van ocupando distintos espacios de poder: primero con una gran ligereza narrativa que elige el humor como el camino más acertado y luego, a través de una contundencia dramática que provoca un inesperado y

trágico desenlace. Los trabajos del trío protagónico son notables, con el mismo director personificando al campesino bruto, razón más que suficiente para que algún distribuidor local se anime a comprar y estrenar la película. *El pequeño Tony*, lamentablemente, pasó inadvertida para el jurado a la hora del reparto de premios.

Gustavo J. Castagna



LA NUBE Y EL SOL NACIENTE

Abr-o aftaab

Irán, 1998, dirigida por Mahmoud Kalari, con Amir Payvar y Mohammad Reza Sharifi-Niya.

Hablar de esta película es como tratar de describir a un amigo una chica que no se destaca especialmente por sus atributos físicos. "Simpática", dice uno. *La nube y el sol naciente* del iraní Mahmoud Kalari es una obra simpática: nada de belleza exuberante ni de emociones profundas. Narra la historia de un viejo actor que, al enterarse de la enfermedad de su mujer, debe emprender el regreso al hogar sin haber terminado de rodar un film. El director aborda, con una naturalidad cercana a lo rutinario, temas como la muerte y la relación entre el cine y la vida, alternando con eficacia momentos de comedia y de drama. Pero su decorosa pericia excluye el genio. Así, la obra no pasa de ser una representante menor de la cinematografía que un nuevo lugar común señala como de las mejores del mundo. Su triunfo en el festival es casi inobjetable, aunque no para la euforia. Basta apenas para no sentir vergüenza ajena.

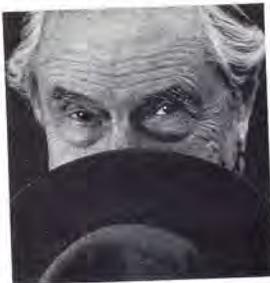
Leonardo M. D'Espósito

EL NADADOR INMOVIL

Argentina, 1998, dirigida por Fernán Rudnik, con Diego y Ramiro Starosta.

Buenos Aires en verano es un monstruo gigantesco y vacío. Rudnik logra, con esta película, un retrato fiel de esa sensación mezclando hábilmente el realismo con el surrealismo. *El nadador inmóvil* es una película de una fuerte intención experimental: su trama apenas se intuye en las acciones de sus protagonistas, el sonido ha sido trabajado hasta hacer desaparecer todo diálogo o ruido reconocible y el recorte de la ciudad está absolutamente en contra de todas las postales conocidas. En sus mejores momentos, es una mirada nueva y desolada sobre un terreno demasiado conocido y poco mirado. Así, la cancha de Huracán, la parada del 60 y el Colegio Nicolás Avellaneda son como la puesta en escena misma de la soledad. En otros, en cambio, cierta tendencia a la estetización y al vanguardismo conspiran contra el resultado. Pero sí hubo una película argentina diferente en el festival, fue esta.

Gustavo Noriega



las que siguen

mar del plata 1998

TORRENTE, EL BRAZO TONTO DE LA LEY

España, 1998, dirigida por Santiago Segura, con Santiago Segura y Chus Lampreave.

El gordo metalero de *El día de la bestia*, una figura de culto, realizó su ópera prima como director y sus chorradas de ingenio transformaron a la película en un gran éxito en España. La crítica, por su lado, la defenestró. ¿Por qué será que varios críticos no pueden disfrutar de este film guarango, muy bien filmado, con muchos chistes y guiños sobre la actualidad de España y del cine de ese país? Torrente es el policía más desagradable y roñoso de los últimos años, y Segura, como realizador, guionista e intérprete, se ríe de la Iglesia, la policía, la droga, los chinos; en fin, de todo aquello que en una película argentina sería censurado. El humor del film no tiene vueltas y ahí está para disfrutarlo. Desde el comienzo los personajes hablan sin parar porque el gordo Segura les da total libertad para hacer lo que se les antoja. *Torrente* tiene también un sólido guión, momentos disparatados, gags inolvidables y, lo más importante, es un film que transmite simpatía (pese a las escenas desagradables) y un placer y regocijo inmediatos. Efectivamente, esta película cachonda fue una de las sorpresas del festival. Seguro que, cuando se exhiba en nuestro país, volveremos a hablar del rechoncho Segura.

Gustavo J. Castagna

BERTOLT BRECHT, AMOR, REVOLUCION Y OTRAS COSAS PELIGROSAS

Bertolt Brecht, Liebe, Revolution und andere gefährliche Sachen

Alemania, 1998, dirigida por Jutta Brückner.

La idea de mostrar el lado oscuro de un personaje tan conocido es siempre un punto de partida interesante pero muchas veces termina siendo inútil y destructivo. Sin embargo, la virulencia de Jutta Brückner es tal que no deja de ser asombrosa. Esa violencia no solo está dirigida contra Brecht sino también, por ejemplo, contra Suecia, país del cual se cuenta su vergonzosa posición colaboracionista durante la Segunda Guerra Mundial. Brecht es mostrado como alguien que no fue tan políticamente comprometido como sus obras. Que vivía con tres mujeres, una de las cuales se suicidó como consecuencia de la tortuosa relación que tenía con él. También levanta la figura de la gran Helen Veigel, quien ayudó mucho a Brecht con sus obras y su carrera, y se muestran representaciones originales de las piezas teatrales. Para quienes no saben nada sobre Brecht, este documental resulta injusto e incompleto. Para quienes siguen a Brecht, se trata de un film imprescindible y terriblemente divertido.

Santiago García





π
Pi

EE.UU., 1998, dirigida por Darren Aronofsky, con Sean Gulette y Mark Margolis.

Quizás el mayor logro de *Pi* sea ser eficaz donde la mayoría de las películas fallan: el comentario más escuchado a la salida de la función de Contracampano fue que *Pi* era "un *Moebius*, pero bien hecho". Puede ser. En todo caso, la relación con Borges es inevitable. Poco antes de morir, ese escritor resumió en una sola frase una de sus mayores preocupaciones: si el universo es un caos nada tiene sentido, pero si lo tiene —por más complejo que este sea— estamos salvados y todo tiene un destino único. Los números de la bolsa de valores o los decimales de π , la Cábala o la Torá, todo posee el gran patrón, la cifra que es y contiene la verdad, el nombre de Dios. Quien lo alcance, vivirá la experiencia máxima, y su premio será la paz. Como el sacerdote indígena americano de JLB, que ha visto esa nomenclatura y le bastaría repetirla para aniquilar a sus enemigos. Pero no lo hace. Se queda prostrado, a que lo olvide el tiempo.

Máximo Eseverri

FERNANDO HA VUELTO

Chile, 1998, dirigida por Silvio Caiozzi.

En *Fernando ha vuelto*, el chileno Silvio Caiozzi relata el entierro de los restos de un desaparecido en Chile. No hay, en el film, ninguna alusión política o partidaria. No sabemos demasiado de Fernando, salvo que las marcas de sus huesos reflejan infinitas sesiones de tortura. Hay un momento en el que una de las médicas sigue detallando, fríamente, las fracturas del cuerpo, sin notar que la esposa del muerto se inclina llorando sobre la calavera desnuda. Esa secuencia es mucho más que un gran momento cinematográfico: es la traza del auténtico dolor humano. La obra lleva esta abstracción casi hasta las últimas consecuencias: no hay una historia política detrás, sino una posición moral contra la barbarie. Es de lamentar que Caiozzi cierre una obra casi perfecta con la versión de Serrat de la *Elegía* de Miguel Hernández, que resulta un anclaje demasiado evidente. A pesar de este defecto, su película produce una conmoción saludada por el silencio de la sala.

Leonardo M. D'Espósito

CHA CHA CHA

España, 1998, dirigida por Antonio del Real, con Ana Álvarez y Eduardo Noriega.

El inicio de *Cha cha cha* anuncia lo peor: una voz en off habla mucho y, como la película es en español sin subtítulos, entendemos poco; Gabino Diego hace (otra vez) de aparato; Lucía (Álvarez) contrata y entrena a un modelo medio bruto para que conquiste a su amiga "cultura", a la que le quiere quitar el novio; además, el leitmotiv chachachoso amenaza repetirse hasta el infinito.

Pero la película sobrevive: la voz en off se va, Gabino Diego aparece poco, el leitmotiv comienza a sonar bien y los personajes adquieren vida, sobre todo Lucía y el modelo Antonio (Noriega, el chico malo de *Tesis*, aquí muy efectivo). Si bien algunos gags (sobre todo el del restaurante oriental) no funcionan, los diálogos son ingeniosos y divertidos, y nunca caen en simples oposiciones entre el modelo y la chica "cultura". Al promediar el film, notamos que nos importa el destino de los personajes, y que la creciente historia de amor no por obvia es poco interesante.

Conjetura personal: lo mejor de *Cha cha cha* tiene que ver con uno de sus guionistas, Fernando León, cuya muy buena ópera prima, *Familia*, se vio el año pasado en Mar del Plata. Este año presentó su segunda película, *Barrio*, en San Sebastián, a la que en vano esperamos en una alicaída sección "Detrás de la cámara".

Javier Porta Fouz



MALA EPOCA

Argentina, 1998, dirigida por Salvador Roselli, Mariano de Rosa, Nicolás Saad y Rodrigo Moreno, con Carlos Roffé y Daniel Valenzuela.

Es muy original cómo esta película desarrolla un acertado retrato de la Argentina de estos años. Lejos de la idea de film-panfleto y de cualquier forma de denuncia directa, *Mala época* construye una mirada crítica sobre el país a través de precisas caracterizaciones de un tipo de personaje típicamente argentino. Estoy hablando del sindicalista y operador de la unidad básica, de los vendedores de autos usados, del capataz de obra y del adolescente carillindo, entre otros. Se trata en general de porteños simpáticos, vivos, rápidos, cancheros, bromistas, un poco chantas, entradores, cínicos, tramposos y divertidos. Son ese tipo de gente que uno elegiría para pasar una buena noche. Te van a llevar a las fiestas más divertidas, van a convidarte con el mejor vino y te van a presentar a las mujeres más hermosas. Pero al final de la noche serás vos el que sufra la resaca; ellos se van a quedar con las minas y vos vas a pagar la cuenta. Estos personajes dan una imagen crítica del costado más populista del peronismo, aquel que encontró en el menemismo su variante más sofisticada. Es en este sentido en el que *Mala época* se convierte en un film político.

Juan Villegas



REQUIEM

Francia-Suiza, 1997, dirigida por Alain Tanner, con Francis Frappat y André Marcon.

Alain Tanner es sin duda el director más importante del cine suizo y una figura reconocida a nivel internacional, pero de su obra solo se han estrenado comercialmente en nuestro país dos películas. Su último film, adaptación de una novela de Antonio Tabucchi, narra el encuentro de un escritor con diversos personajes en una calurosa tarde de Lisboa. Es probable que las constantes rupturas temporales del relato, donde se alternan imágenes del presente y del pasado, y el tono antinaturalista de la narración (que llevó a algunos críticos del festival a emitir una apresurada e injusta acusación de "subielismo") provoquen algún desconcierto, pero es innegable la capacidad del director para —aprovechando al máximo la belleza de la ciudad— crear una atmósfera teñida de nostalgia y melancolía. En el



debe del film se puede señalar el tono literario y sentencioso de algunos diálogos y la bastante forzada secuencia final, en la que el protagonista se encuentra con el fantasma (nada menos! que de Fernando Pessoa, pero el balance nos muestra a un director que merecería ser mejor conocido en nuestro país.

Jorge García



SUZIE WASHINGTON

Austria, 1998, dirigida por Florian Flicker, con Birgit Doll y Wolfram Berger.

Esta especie de road movie austríaca narra, con un tono ligero y sin necesidad de incluir cambios trascendentales operando sobre los personajes que son una constante en este vapuleado subgénero, las desventuras de Nana, profesora rusa que trata por todos los medios (todos ellos ilegales, claro está) de salir de su país poco tiempo después de la caída del régimen comunista y lograr establecerse junto a su tío en Los Angeles. Trabada en el aeropuerto de Viena y a la espera de su deportación, el azar le brinda la posibilidad de escapar de allí e iniciar, sin dinero ni equipaje y huyendo constantemente de las fuerzas policíacas, un viaje por el interior de Austria, donde se topará con seres humanos de todas las calañas y con la latente posibilidad de iniciar una nueva vida junto a algún solitario montañés dueño de una posada para turistas. Uno de los tantos aciertos de *Suzie Washington* es el tratamiento dado a las dificultades (y la posibilidad de superarlas) que provocan la falta de un idioma común entre los personajes, cobrando una especial preponderancia, entonces, los gestos y las miradas, en especial los de Birgit Doll, la muy expresiva actriz protagónica.

Diego Brodersen



AMY

Australia, 1998, dirigida por Nadia Tass, con Rachel Griffiths y Alana De Roma.

Amy se muda con su madre a un barrio pobre; atrás han quedado los días en que vivían con el padre, una estrella de rock. No se sabe muy bien cómo pero él murió y Amy se volvió sordomuda desde entonces. Un día, su vecino guitarrista descubre por accidente que la niña escucha la música, y aunque no habla, sí puede cantar. La película se convierte entonces en un extraño musical ambientado en un barrio marginal. La pequeña ha descubierto lo que el Hollywood clásico hizo con ese género décadas atrás. El musical es el espacio de la no muerte. No la niega; al contrario, la rodea y construye todo un universo ficcional a su alrededor. De esa manera el espectador puede reír y llorar sin saber muy bien por qué. La resolución del conflicto no es muy buena pero hay momentos que sí lo son y uno sale del cine con dos posibles estados: la euforia del final feliz, o la tristeza de que el musical ha terminado y ni nosotros ni Amy estamos a salvo del dolor y la pérdida.

Santiago García

ESTACION CENTRAL

Central do Brasil

Brasil, 1997, dirigida por Walter Salles, con Fernanda Montenegro y Marília Pera.

Road movie que impacta no tanto por la relación entre los personajes y su cambio de actitud, sino más bien por la manera en la que muestra los espacios de tránsito. *Central do Brasil* narra el encuentro entre Dora (una vieja estafadora) y Josué (un chico que queda solo en Río de Janeiro), el viaje en búsqueda de su padre y la llegada a un pueblo perdido en el interior de Brasil.

Hay una secuencia que resume el tono del film: cuando un guardia de la estación persigue a un chico que se ha robado una radio, este entra por una puerta de un subte detenido y sale por la otra, mientras la cámara lo sigue con un veloz y vistoso travelling. Luego, el guardia atrapa y ejecuta al chico, y la cámara los toma desde lejos, en un gran plano general. La elección de Walter Salles es no recargar ni hacer exhibicionismo —salvo quizás en la procesión— en los momentos más dramáticos del film, con lo que propone una mirada casi documental sobre los lugares por los que se mueven Dora y Josué.

Central do Brasil es una película triste y la historia que cuenta no soluciona nada. El final, con Josué corriendo por las calles de ese pueblo perdido, no es esperanzador sino aterrador.

Javier Porta Fouz



EL EVANGELIO DE LAS MARAVILLAS

México-Argentina-España, 1998, dirigida por Arturo Ripstein, con Francisco Rabal y Katy Jurado.

INQUIETUD

Inquietude

Portugal-Francia-España-Suiza, 1998, dirigida por Manoel de Oliveira, con José Pinto y Luis Miguel Cintra.

TU RIES

Tu ridi

Italia, 1998, dirigida por Paolo y Vittorio Taviani, con Antonio Albanese y Turi Ferro.

Ripstein, Oliveira, los Taviani

La caída de los dioses

La sección competitiva del festival presentó pocos nombres importantes, pero la participación de los últimos films de Arturo Ripstein, Manoel de Oliveira y los hermanos Taviani anunciaba el mejor cine de la muestra. No es que *El evangelio de las maravillas*, *Inquietud* y *Tú ries* sean películas decepcionantes. En todo caso, se trata de obras menores de un trío de realizadores (a los Taviani se los puede considerar un solo director) que, desde diferentes propuestas temáticas y formales, merecen mi mayor respeto y admiración.

En el número anterior, a propósito del estreno de *Principio y fin*, comenté que todas las películas de Ripstein conforman un sólido corpus temático y formal que se encuentra entre lo más atractivo y personal del cine de los últimos años. No tengo intención de arrepentirme por los discretos resultados de *El evangelio de las maravillas*; pero ocurre que la historia de la secta religiosa que espera el fin del mundo está varios puntos por debajo de las mejores obras del dueto Ripstein-Garciadiago (*La mujer del puerto*, *La reina de la noche*, la citada *Principio y fin*). En *El evangelio de las maravillas* se manifiesta cierta incomodidad de Ripstein con el humor (negrísimo, por su-

puesto) y con una estructura por capítulos que no resulta la más adecuada para la narración de la historia. Los planos secuencia de Ripstein siguen siendo soberbios y únicos pero en *El evangelio de las maravillas* varios de ellos ostentan cierta afectación decorativa que, por momentos, solo hacen resaltar la tumultuosa escenografía de características kitsch. En las citas y alusiones a los films sobre Cristo —el personaje encarnado por Rabal mira películas mientras espera el fin del mundo— se encuentran los mejores momentos de la obra.

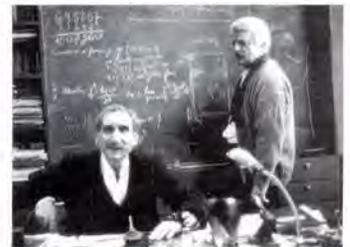
Primero fue *Party* en Mar del Plata 96 y el año pasado *Viaje al principio del mundo* resultó uno de los films sobresalientes del festival. En *Inquietud*, Manoel de Oliveira —93 años— continúa reflexionando sobre el mundo y el arte. Sin embargo, a diferencia de la agradable melancolía de *Viaje al principio del mundo*, la anterior película de Oliveira, no da respiro al espectador con frases grandilocuentes y una puesta en escena teatral. Por supuesto que una composición dentro del plano de Oliveira es más interesante que un montón de películas de los últimos años, pero el interés de *Inquietud* se reduce a la primera media hora del film, una pieza teatral con solo dos personajes (un padre y su hijo) que hablan del paso del tiempo y de la necesidad del suicidio. De ahí en más, *Inquietud* aburre bastante y puede provocar fastidio y hasta sueño (como me ocurrió a mí).

Siempre admiré a los hermanos Taviani, aun en sus películas menos logradas. *La noche de San Lorenzo*, *Padre padrone* y *Kaos* son solo tres ejemplos de un cine que retomó pero también se opuso a los fundamentos temáticos del neorealismo. Paolo y Vittorio volvieron a Pirandello para *Tú ries*, pero a diferencia de los maravillosos cinco relatos que componen *Kaos*, a los hermanos se los nota fatigados, como intentando copiarse a sí mismos sin el talento y la maestría que demostraron en films anteriores. *Tú ries* son dos historias (y una tercera, narrada por medio de un racconto, que complementa a la segunda) que hablan sobre la violencia en la Sicilia de los años 30 y en la Italia actual. Como ocurre en *Inquietud*, la nueva

película de los Taviani tiene buenos momentos, como la historia que se cuenta dentro del segundo episodio, pero la sensación final es de frustración y desconsuelo.

Ver mucho cine en pocos días implica, en la mayoría de los casos, emitir juicios que pueden llegar a contradecirse con la nueva visión de una película. *Tú ries* tiene su estreno asegurado en el país y es más que probable que lo mismo suceda con *El evangelio de las maravillas*. Con *Inquietud*, por su parte, se ignora si algún distribuidor se animará a estrenarla. Las tres películas merecen un análisis más riguroso y sobre ellas volveremos en su debido momento. Pero la primera sensación fue poco alentadora.

Gustavo J. Castagna



TRAMPAS

Pasti pasti pasticky

República Checa, 1998, dirigida por Vera Chytilová, con Miroslav Donuti y Zuzana Stivínová.

Me siento en la obligación de explicar el porqué de la profunda decepción que sufrí cuando vi *Trampas*. En el año 1966 la checoslovaca Vera Chytilová filmaba *Locas margaritas*, donde dos mujeres se burlan de los hombres con un tono ingenuo y una mirada en el fondo comprensiva. Se trataba allí de poner de manifiesto el sometimiento de las mujeres en un orden social dominante, esencialmente masculino. Por eso supuse que la última producción de la Chytilová retomaría esos ejes. Sin embargo, *Trampas* es fundamental-

mente agresiva con el espectador. Expone lo más bajo de la naturaleza humana, aquello que tiene que ver con lo puramente instintivo, con los cuerpos penetrados, rotos, fisurados. Los hombres humillan a las mujeres, violándolas, engañándolas, prostituyéndolas; las mujeres humillan a los hombres castrándolos, ridiculizándolos. La única posibilidad del encuentro entre los géneros es la humillación. Se trata de saber quién es superior, quién puede aplastar al otro. Los límites de la condición humana están puestos en escena en *Trampas*. Ni los hombres ni las mujeres saben cuál es su papel. Repudio no solamente la trama argumental, la manera en la que está contada, la desprolijidad, la arbitrariedad, sino la mirada de la Chytilová hacia sus personajes, una mirada que revela ferocidad hacia la

humanidad sin distinción de género. Una mirada que, en definitiva, pone en escena una ideología misógina que deviene en una película decepcionante, grosera y sumamente incómoda.

Marcela Gamberini



LA CARA DEL ANGEL

Argentina, 1998, dirigida por Pablo Torre, con Virginia Innocenti, Mario Pasik, Enrique Pinti y Facundo García.

Habíamos decidido poner *La cara del ángel* en esta sección antes de que recibiera el premio al mejor guión. Nos parecía que una película tan desparrada, prepotente y burda no podía presentarse en un festival. Nos daba vergüenza. El premio al mejor guión no nos hizo cambiar de opinión sino que confirmó nuestras peores sospechas sobre el jurado. De todas las cosas que están mal en *La cara del ángel*, lo peor debe ser, justamente, el guión. Su estructura es torpe, la narración es confusa, los diálogos imposibles y la resolución patética. Los muchachitos nazis, para excitarse, les piden a sus novias que digan "Heil Hitler" en tono sexy: una de las secuencias más inverosímiles de la historia del cine argentino. Un cartel, al final de la última secuencia, anula el sentido de toda la película y felicita a los familiares de desaparecidos que no actuaron como el personaje principal. Y el último cartel, rogando que los represores se pudran en el infierno, es el colmo de la demagogia y la sinrazón.

Gustavo Noriega



EL SECRETO DE LOS ANDES

Argentina, 1998, dirigida por Alejandro Azzano, con Nancy Allen y Bettiana Blum.

Después de muchos años, Azzano volvió a la dirección con *El secreto de Los Andes*, que, de manera inexplicable, estuvo en la competencia oficial. Más allá de las oscuras razones sobre la inclusión de la película en un festival y del impresentable doblaje de los intérpretes norteamericanos, *El secreto de Los Andes* pretende ser un film infantil de aventuras sobre la búsqueda de una reliquia precolombina en un pueblo del altiplano. Desde la primera toma, se nota que los responsables de la cinta jamás vieron una película de aventuras ni tampoco se preguntaron cómo provocar un mínimo interés por la trama. Pero lo más grave es que, además de la estética publicitaria y las actuaciones penosas, se defiende una postura ideológica harto criticable: los personajes que andan tras el "disco de Howard" tienen todo el derecho de apropiarse de las reliquias y los bienes del lugar. Y el film de Azzano, desde su extrema ingenuidad (o no tanto), justifica semejantes dislates. Todo esto en una película destinada al "público infantil". Por ahí, de paseo turístico, se observa a un cansado ex actor de Spielberg y a la desmejorada Nancy Allen, sin la ayuda de De Palma y de Robocop, y cada vez más parecida a Dorys del Valle, con perdón de la ex Mrs. Disi.

Gustavo J. Castagna



polémica

mar del plata 1998



LA ETERNIDAD Y UN DIA

Mia eoniotita ke mia mera

Grecia-Francia-Italia, 1998, dirigida por Theo Angelopoulos, con Bruno Ganz e Isabelle Renauld.

A favor. La historia que cuenta Angelopoulos es sencilla, digna y llena de belleza. Alexander es un escritor que se prepara para la muerte. Ese día encuentra una carta de su mujer, en la que ella narra lo que sucedió un día hace treinta años durante

una celebración familiar. Alexander revive, a partir de la lectura de la carta, fragmentos de su pasado entremezclándolos con la cotidianidad del presente. Los temas de *La eternidad y un día* son universales: el amor, la fidelidad, la maternidad, los hijos, la paternidad, los afectos. En definitiva la sospecha acerca de la existencia de una soledad esencial que tensiona tanto la vida como la muerte. Las excelencias visuales le conceden al film una belleza formal contenida y meditada. Las emociones se sugieren en cada encuadre, construido en tonos pastel que le confieren el beneficio de la armonía. El escaso diálogo que sostiene la película se revierte en la elocuencia del silencio y en el andar lento y pausado del mecanismo de la memoria de Alexander, quien recuerda los momentos más importantes de su vida. Quizá resulten molestas las escenas con el niño, o la aparición de la madre, que en cierto sentido rompen con el clima de la película.

La eternidad y un día es un compendio de maestría visual, obsesivo y cuidadoso que destila academicismo pero que, sin embargo, conmueve en su reflexión profundamente poética.

Marcela Gamberini

En contra. Que Angelopoulos es un director con algunas habilidades notables y que puede alcanzar la maestría es algo innegable y a lo que me tuve que rendir luego de ver *La mirada de Ulises* (ver página 4). Pero ya en esa película, anterior a *La eternidad y un día*, se advierte una cierta tentación por la belleza que no admite reglas ni restricciones. En *La eternidad y un día*, la tendencia pasará a predominar en toda la película. Aquí, Angelopoulos utiliza en más de una ocasión a los niños albaneses que viven como vagabundos en Grecia como elementos del decorado, dispuestos cuidadosamente en función de la belleza del plano. Es un ejemplo, hay más. En todos los casos, predomina la pretensión de alcanzar un mayor efecto estético, ya sea a través de la composición de las personas en el plano, o la grandilocuencia del texto. La excesiva confianza en sus espectaculares planos secuencia roza en esta película la autoindulgencia y el resultado puede provocar aburrimiento y/o irritación.

Gustavo Noriega

el dogma

mar del plata 1998

En la primavera de Copenhague de 1995, un grupo de directores daneses se unió para formar el Dogma 95, cuyo objetivo era oponerse a "ciertas tendencias del cine de hoy". Se imponían una serie de restricciones a las que llamaban "Voto de castidad". Estas incluyen, entre otras, el no usar decorados ni exteriores, la obligación de utilizar sonido directo, la cámara al hombro y la prohibición estricta de iluminación especial. El texto completo de la declaración del Dogma 95 y el "Voto de castidad" pueden encontrarse en *El Amante* 76. En Mar del Plata se exhibieron las dos primeras películas del Dogma: *La celebración* y *Los idiotas*, lo que nos dio una nueva posibilidad de polemizar.

A favor. Antes de cada película del Dogma se exhibe un cartelito que asegura que lo que se va a ver fue filmado de acuerdo con las restricciones autoimpuestas en el "Voto de castidad". Es un cartel muy prolijo, con aspecto de diploma, firmado por todos los integrantes del grupo. El asunto empieza casi gracioso: uno podría imaginar un cartel antes de *Ninotchka* diciendo: "Garantizamos que esta película tiene el *toque Lubitsch*". Pero cuando empieza a funcionar realmente el Dogma, los chistes desaparecen, la prolijidad queda en el cartelito y las predicciones de que todo se trata de una vulgar chantada se desvanecen. Las restricciones funcionan realmente muy bien. El hecho de no iluminar especialmente, de no usar decorados y de dejar que la cámara bailotee libremente alrededor de los actores no es más que un marco. Lo fundamental está en los actores mismos. La sensación de inme-

diataz que provoca el renunciamiento a toda tramoya nos pone en contacto directo con ellos. Y son las actuaciones, despojadas de todo dramatismo externo, las que nos abren la posibilidad de alcanzar una emoción profunda y genuina, a la que el cine más convencional no podía llegar. El final de *Los idiotas*, en donde las pretensiones del grupo se dan de narices con la terrible realidad del mundo, me resultó devastador, al llegar luego de hora y media de deambular naturalmente con estos personajes. Si todo el cine del mundo fuera producido según las reglas de este grupo, probablemente al mes abandonaríamos mi profesión con un dolor de cabeza insoportable. Pero su irrupción es como un soplo de aire nuevo. Luego de *Los idiotas*, vi *Tú ríes*, de los hermanos Taviani. No podría decir que es la peor película que vi en mi vida pero la sensación de falsedad que me transmitía, con sus trajes de época, sus sobreactuaciones, su calculado dramatismo, me provocaba un rechazo mayúsculo. El Dogma —o al menos los primeros resultados que podemos evaluar: *Los idiotas* y *La celebración*— es un llamado de atención y una respuesta a un cine falso y alambicado.

Gustavo Noriega

En contra. *Los idiotas* y *La celebración* pertenecen a esa clase de películas que dividen aguas: o irritan o fascinan, no hay puntos medios. En Mar del Plata la mayor parte del público creyó encontrar en estas obras una especie de revolución cinematográfica, la aparición de una nueva manera de narrar. Otros pocos, en cambio, sentíamos que estábamos en presencia de una gran mentira, un ataque a nuestra sensibilidad como espectadores. Entre hacer alarde de un genio y una originalidad inexistentes y ser verdaderamente genial y original hay una distancia tan enorme como difícil de percibir. Sospecho que es en ese sentido en el que surgió la confusión. Mostrar que en el caso de las películas del Dogma 95 se trata solamente de alarde y falsa originalidad es mi res-

puesta, una obligación de índole moral, el contrapeso necesario del elogio casi unánime.

Como sostiene el propio Von Trier en la entrevista publicada en el número 76 de *El Amante*, "cualquier buen director tiene reglas como estas; hacer del cine un arte tiene que ver con establecer reglas y limitaciones". Es verdad que crear un sistema estético desarrollando un estilo propio a través del rigor formal y de restricciones en el aspecto técnico es esencial para la realización de grandes películas (Bresson y Rohmer, en este festival, confirmaron esa idea). El problema está en que Von Trier y Vinterberg, a diferencia de esos dos enormes franceses, se autoimpone reglas para crear un cine efectista basado solo en la provocación y en un facilista impacto sensorial. Supuestamente el Dogma 95 es una respuesta a la tendencia actual del cine, el cual escondería las emociones verdaderas detrás del maquillaje de la tecnología indiscriminada y la previsibilidad de la dramaturgia; propone un cine sin "cosméticos", que busque la expresión de la verdad sin artificios. Lo que me indignó de estas películas es precisamente la evidencia de adulteración estética que se desprende de los recursos formales que utilizan. Lo paradójico es que esos recursos derivan de las reglas surgidas de su propio manifiesto. Del exceso injustificado de efectos especiales de Hollywood al abuso de la cámara en mano de Von Trier y Vinterberg hay menos distancia de lo que parece.

Juan Villegas

LOS IDIOTAS

Idioterne

Dinamarca, 1998, dirigida por Lars von Trier, con Bodil Jørgensen y Jens Albinus.

LA CELEBRACION

Festen

Dinamarca, 1998, dirigida por Thomas Vinterberg, con Ulrich Thomsen y Henning Moritzen.

el repudio

mar del plata 1998

FELICIDAD

Happiness

EE.UU., 1998, dirigida por Todd Solondz, con Jane Adams y Elizabeth Ashley.

Todd Solondz es un referente importante del llamado cine independiente norteamericano, ese impreciso movimiento en el que se pueden encontrar desde versiones económicas de los mainstreams hollywoodenses hasta berretadas del más diverso tono y calibre. La primera película de Solondz, premiada en el Sundance Festival, fue *Mi vida es mi vida*, un film bastante inflado en el que se describían las diversas humillaciones que sufría una adolescente fea y regordeta y que se caracterizaba por la escasa simpatía con que el director retrataba a su protagonista. Aquí estamos ante un grupo de personajes de la burguesía urbana yanqui, en este caso

de Nueva Jersey, a los que Solondz, con el presumible propósito de efectuar una "crítica social", divide sin medias tintas en idiotas y/o psicópatas. Cualquiera lector habitual de esta revista sabe que no soy precisamente un defensor de un cine que tienda a la edulcoración gratuita, pero muy pocas veces en mi prolongada vida de cinéfilo he visto una actitud tan infame de un realizador hacia sus personajes como la de Solondz en este film, actitud que oscila entre el desprecio más absoluto hacia los más débiles y desvalidos y el regodeo casi enfermizo. (Habría que preguntarse a propósito cuál es el grado de manipulación que puede ejercer un director sobre los espectadores para que estos, como ocurrió en la función en que estuve presente, festejen y aplaudan a un violador de niños cuando le cuenta sus "hazañas" a su pequeño hijo.) Tampoco Solondz ahorra el trazo grueso ni el mal gusto más procaz y en ese terreno la última secuencia —que si se hubiera roda-

do en una película argentina provocaría iras irrefrenables entre los defensores de la película— se lleva las palmas. Por otra parte —y para no dejar de lado aspectos estéticos del film— hay que decir que el relato es estirado, reiterativo y falto de ritmo, y que el flashback en el que se narra un asesinato haría sonrojar a un estudiante de cine de primer año. La casi totalidad de los críticos amigos de otros medios presentes en el festival alabaron esta película (a diferencia de los redactores de *El Amante*, que repudiamos unánimemente este film), que además venía con el precedente de un premio de la FIPRESCI en Cannes, y lamentaron que no hubiera sido reconocida a la hora de la repartija en Mar del Plata. Creo que en una premiación plagada de desatinos, uno de los escasos aciertos del jurado fue no otorgarle ningún galardón a este film indignante.

Jorge García

la tabla

mar del plata 1998

	Diego Lerer Clarín	Horacio Bernades Página 12	Martin Pérez Página 12	Diego Batlle La Nación	Sergio Wolf AM del Plata	Gustavo Noriega El Amante	Gustavo J. Castagna El Amante	Jorge García El Amante	Santiago García El Amante	Marcela Gamberini El Amante	Diego Brodersen El Amante	Leonardo D'Espósito El Amante	Javier Porta Fouz El Amante	Juan Villegas El Amante	Valeria Battista El Amante	Promedio
On connaît la chanson (A. Resnais)	8	9	10	9	10	9	8	10	9	9	10	10	10		10	9,36
Kanzo Sensei (S. Imamura)	8	10		10	6	10	10	8	9	8	10	10	10			9,08
Cuento de otoño (E. Rohmer)	8	8	9	8	9	10	10	10	10	9	9		9	10	8	9,07
Lancelot du Lac (R. Bresson)						8	9	8	10	8	8	8	8	10	8	8,50
Torrente (S. Segura)	8	8	9	8		8	8				8	9			7	8,11
De deformes y de hombres (A. Balabanov)	8	7	7	8		9	7	9		6	9	9	8		9	8,00
Flores de Shanghai (Hou Hsiao Hsien)	6	6			9		8	7		8		8		5		7,13
De todo corazón (R. Guédiguian)				7		8	9	7	9	8		5	7		3	7,00
El pequeño Tony (A. van Warmerdan)	6	6	7	5			8	7		8	8	7			8	7,00
Los idiotas (L. von Trier)	7	9	7		6	8	7			8	7			2	7	6,80
Estación Central (W. Salles)	7	6		8	8		6	6	7	5			8			6,78
La celebración (T. Vinterberg)	8	8	8	8	9	7	6	5	6	5	7	7	6	3	7	6,67
La nube y el sol naciente (M. Kalari)	7	7	7	7	7	7		6	7	7		6	6	6		6,67
El general (J. Boorman)	7			8		6	7	5	6	5	7	7	6		7	6,45
Pi (D. Aronofsky)	8	7	7	7	6	7					5		7		4	6,44
El evangelio de las maravillas (A. Ripstein)	6	6	6	6	2	8	6	6	8		7	7	8	7	6	6,36
Inquietud (M. de Oliveira)	7	7		6			6	6		9	5	6	5			6,33
Mala época (varios directores)	7	7	7	7	6	6	5			5	6			7		6,30
El árbol de la vida (F. Mehranfar)					7	6		6		5	5	6			6	5,86
Tú ríes (P. y V. Taviani)		8	5	5	6	5	6			6						5,86
Ultima noche (D. McKellar)	7	6	8	6	3		5		5	4	6	6	6		8	5,83
La eternidad y un día (T. Angelopoulos)	7	5	5	5		5	7	8	4	8	4	4	5		5	5,54
Réquiem (A. Tanner)		3				5	6	7		7	6	5	3		5	5,22
Felicidad (T. Solondz)	9		9	8	4	4		1					3	3		5,13
El viento de llevó lo qué (A. Agresti)	5		6	4	6		3		6	4	6			5		5,00
Trampas (V. Chytilová)	5	6	6	3			1	3	7	2	3	3	3	6		4,00
La cara del ángel (P. Torre)	3	1	1	2	1	1	1		1	1						1,33

las batallas por las narrativas

por sergio wolf

Más allá de ausencias —la más notoria: el cine norteamericano— y elecciones disparatadas —los films argentinos en competencia—, en el Festival de Mar del Plata hubo una exposición de estéticas que confrontaron con la estandarización del lenguaje del cine. Y los films más interesantes, creo, fueron aquellos que tomaron posición en el territorio de la narración. Es decir: los que no abandonaron la pelea por la narración (*El nadador inmóvil*, de Fernán Rudnik), ni se creen más allá, embriagados en su cinismo autocomplaciente (*Felicidad*, de Todd Solondz), ni creen que alcanza con sacarle lustre a su nombre y desplegar algunos chistes más bien banales (*El evangelio de las maravillas*, de Arturo Ripstein).

Las batallas más arduas y brillantes por la narración se dieron en dos frentes, radicalmente opuestos: la voluntad del clasicismo (*Estación Central*, de Walter Salles, o *Cuento de otoño*, de Eric Rohmer) frente a la voluntad de la modernidad (*Flores de Shanghai*, de Hou Hsiao Hsien, o *Yo conozco la canción*, de Alain Resnais). Esos dos polos, por supuesto, no es que fueron tendencia en el festival, ya que ocuparon un porcentaje más bien ínfimo del total de films exhibidos. Esos dos polos, en rigor, surcan todo el cine contemporáneo desde hace cuarenta años. Lo que ocurre es que suele pensarse, erróneamente, que el clasicismo pervive solo en la reducción que oferta el mainstream hollywoodense y sus epígonos foráneos, y que la modernidad pervive solo en parodias de códigos y en montajes a ritmo de un plano por segundo. Varios films de las paralelas evidenciaron estos "malentendidos": *Diario para un cuento*, de Jana Bokova, *El undécimo hijo*, de Dai Sijie, y *Ultima noche*, de Don McKellar, están tan lejos del clasicismo metafórico como *Pi*, de Darren Aronofsky, de la invención de una forma de ruptura de la modernidad.

1. Acerca del clasicismo. El territorio de la narración clásica parece ser visto con desprecio por los cineastas, como si entendieran que solo puede

ser representado por fórmulas trajinadas y efectos de género repetidos. En realidad, esa confusión atolondrada no les deja ver que clasicismo es la construcción de un universo cerrado, de resonancias fatalmente simétricas, donde a partir de ciertas analogías con "lo real" se edifica algo sostenido por sus propias reglas internas y en una "mirada" sobre el mundo externo a través del que produce la obra. Esto permite a los autores no incurrir en desgracias como el estereotipo vacuo (el escritor inequívocamente escritor y melancólico, el tango de taitas, bailes y firuletes, en *Diario para un cuento*), o las fórmulas de folklore exportable (el esoterismo *digest* de *El undécimo hijo*), o la discursividad de diálogos cuyo naturalismo explica y sustituye la puesta en escena (¿qué quedaría de *Ultima noche* sin esa oralidad que tapa la falta de "lo otro"?, o dicho de un modo distinto: ¿no sería la misma puesta en escena, si en vez del fin del mundo lo que aquejara a los personajes fuera una votación o una receta de torta en una fiesta de bromatólogos recibidos?). Estas son solo algunas de las taras habituales que produce la confusión acerca del clasicismo.

Estación Central esquivó todas las trampas en relación con el cine de su país y quizá por eso pudo construir un mundo con una conciencia narrativa superior. Por un lado, como inserción e inversión en y de una tradición cinematográfica: *Estación* nos evita tropicalismos del carnaval, samba, playas y vegetación abundante del arco que va de Amado a Veloso, pero también la admonición bienpensante sobre los escuadrones de la muerte, los canga-ceiros y el sertão, la corrupción y los pobres desconsolados que va de Rocha a Buarque, nos evita ese naturalismo apoyado en el alarido como sistema y en las puestas en escena perezosas, nos priva —finalmente— de esa vocación atávica del cine brasileño por decirlo todo y "poner adelante" todas las ideas. Por otro lado, Salles hace de la precisión y la inteligencia los bastiones de su película: un medio tono infrecuente, dos personajes

unidos por necesidades inversas y complementarias que como al pasar descubren el otro Brasil —incluido el tráfico de órganos, resuelto en un solo trazo magistral—, un viaje que va de la superposición anónima a los pequeños pueblos donde todavía hay algo posible, una puesta en escena que se abastece de lo que sembró, un director que se empeña en escapar de los virus del exabrupto y el *ternurismo* y la música omnipresente.

En otro registro, *Cuento de otoño* nos reitera que Rohmer inventó una "máquina cinematográfica" que nunca se descompone, tan sistemática como inevitable. Ningún otro realizador logró —ni siquiera Cassavetes— que la efusión verbal de los personajes esconda siempre otra zona más vasta y nunca explicitada que complete el diálogo, ningún otro consiguió que con cuatro o cinco personajes y cuatro o cinco decorados se dibuje el mapa de los sentimientos de varias generaciones durante treinta años, y ningún otro pudo edificar en el aparente fluir de los personajes semejante concisión y entrelazado. Ensayo sobre lo femenino como género sin rencor ni misoginia, *Cuento de otoño* da un giro respecto de obras previas del "sistema-Rohmer", utilizando la metáfora del vino hacia otro tópico de la juventud que tanto cultiva este maestro de casi ochenta años: la fertilidad.

2. Acerca de la modernidad. El territorio de la modernidad —al revés del clasicismo— parece ser el lugar ideal donde se cobijan aquellos con manifiesta incapacidad para narrar clásicamente, aquellos que creen que no hay tradición, trípodes ni encuadres, y piensan que los "gestos" de la puesta en escena y el montaje resolverán la carencia de ideas sobre el cine. Pero claro, hay una tradición de la modernidad que se sostuvo en "ideas sobre el cine". Esas incertidumbres sobre espacios de ficción y de lo real, ese diálogo manifiesto sobre la historia del cine en las mismas películas, esa visión del film como una zona que debe contaminarse con lo que circunda al rodaje, esa voluntad de que

lo creado en el rodaje puede carecer de perfección técnica pero debe poseer una singularidad expresiva ya que la filmación no confirma sino que pone a prueba el guión, esas fueron cualidades históricas de este cine. No es ocioso apuntar que un film moderno no es solo bajo presupuesto, imágenes quemadas y "gestos", sino coherencia, que es lo que falta en *Pi*, cuyas opciones estéticas son exactamente inversas a lo que narra el film.

Decir que *Flores de Shanghai* y *Yo conozco la canción* cumplen con los requisitos de la modernidad sería una contradicción, porque todo film moderno debe —casi por definición— inventar su propia forma. En efecto, son obras que inventan una forma y lo hacen sin hacerse los desentendidos, sin pretender que el cine comenzó con ellos.

En *Flores de Shanghai*, esos ¿diez?, ¿quince? planos secuencia con que Hou Hsiao Hsien narra la vida de un grupo de prostitutas floridas en un espacio físico y temporal delimitado, con una cámara que define un rango de encuadre estricto casi sin movilidad, representan casi una sesión de hipnotismo cinematográfico. Abandonado a esa aridez, el espectador no tiene más solución que fundirse en el universo del film, ya que no hay ninguna concesión, ni explicación de los códigos culturales. La inserción del film en la modernidad con su trabajo sobre la dilatación y la compresión del tiempo no ofrece coartadas para que se lo enlace en una tradición cinematográfica, pero tampoco las exige.

Yo conozco la canción plantea un problema de otro orden, al reverdecir la idea de obra en los autores modernos: el mismo tipo de experimentación, pero de otro modo. La observación deleuziana sobre los circuitos cerebrales en el cine de Resnais, aquí vuelve a justificar su pertinencia. Las dos zonas del pensar ya no son fruto solo de las especulaciones cerebrales del autor, como en *Smoking-No smoking*; estas se exponen mediante dos tipos literales de voz: la natural que miente sentimientos y realidades, y la impostada de los cantantes populares que dicen la verdad a través del cuerpo ventrílocuo de los personajes. La exquisitez de Resnais está en poder convertir los géneros populares —la comedia de situaciones, las canciones románticas masivas— en un film cuya lógica solo existe para y en el film. La filosofía de la película no está en lo que se dice —como tanto falso profeta moderno, como Von Trier en *Los idiotas*—, sino en el modo de decir, como gran representante de la modernidad que es.

Estas apuestas radicales por el clasicismo y la modernidad son las que obligan a creer que el cine seguirá vivo. ••

La opinión de un jurado: José A. Martínez Suárez

"Fue una distinción integrar un jurado presidido por Abbas Kiarostami. Es un hombre de una tremenda sensatez. En las discusiones con las otras personalidades del jurado, hubo momentos de 'empates' y Kiarostami nunca utilizó el segundo voto como presidente. Me resultaron ridículos algunos comentarios que adujeron que, siendo él presidente del jurado, el premio más importante lo obtuvo una película iraní. No sé qué pretendían: ¿que se retirara la película? A Kiarostami lo vi proceder con una honestidad rayana en la perfección. A mí me gustó muchísimo *La nube y el sol naciente*.

El premio a la mejor actriz, la intérprete de *Yara*, tuvo una votación casi unánime, no así los actores de *Vassiliki* y *Lautrec*. El premio a *Amor y compañía* fue discutido, pero por respeto a los compañeros del jurado, no puedo decirle qué voté y qué no.

He leído comentarios desfavorables de gente malévola acerca de las dos actrices inglesas que integraron el jurado; ellas son de un conocimiento y una cultura cinematográfica notables. Son asiduas concurrentes a los cineclubes y tienen una gran sensibilidad, al igual que la señora Brahms. El jurado fue de lujo: Saer, Barreto, Barney Finn. Con Cucinotta descubrí por qué la gente está enamorada de ella y me pareció una mujer muy inteligente.

En cuanto a los films en competencia, nunca los nombres prestigiosos significan películas buenas. Yo tengo mala suerte con Ripstein, nunca he visto una buena película de él. *El evangelio de las maravillas* no me gusta nada. No soy admirador de los Taviani, pero reconozco algunos valores en sus obras. Manoel de Oliveira es un hombre con un cine particular, que no comparto pero al que respeto. En un momento de la discusión, la protagonista de *El pequeño Tony* estuvo considerada, y la película fue una de las más interesantes de la muestra. El film camboyano, en cambio, no me interesó nada. Es una versión, cincuenta años después, de *Los mejores años de nuestra vida*. Del film español, me gustó mucho el guión, insólito por el encadenamiento que hace del azar y que termina con los personajes sin saber que fueron protagonistas de la historia. No me creí la historia de *Diario para un cuento*, porque la visión de una realizadora checa que vive en Madrid, hablando del Buenos Aires de los 50, me resultó fallida. Me gustó *Mala*

época, no es pareja, pero están bien integrados los cuatro cuentos a través de un nexo que los conecta. Es una película necesaria. *La cara del ángel* tiene un buen tema y hubo gente en el jurado que se sintió conmovida, creo que por la secuencia del rebrote nazi en Argentina. El premio al mejor guión no lo ganó por unanimidad. En cambio, fue un error que se haya seleccionado *El secreto de Los Andes*. La que me interesó mucho fue *Happiness*, pocas veces vi llegar tan lejos una propuesta argumental, especialmente en la secuencia donde el padre le confiesa al hijo que es homosexual. No alcancé a ver hasta dónde había perversión o una indagación sensata sobre el tema. Sentí vergüenza ajena por el personaje, del cual el actor realiza una interpretación notable. La película se ama o se odia, sin términos medios, pero nada está utilizado de manera bastarda. *Ultima noche* es interesante, pero les faltó riqueza a algunas situaciones. Es notable la relación del personaje de Geneviève Bujold y su ex alumno. Además, me gustó el pragmatismo que hasta el último momento de su vida tiene el funcionario, interpretado por Cronenberg. El film alemán *La jirafa* es una serie de televisión e *Historia de un cine en Popielawy* tiene una vuelta de tuerca interesante sobre los hermanos Lumière. Con *Trampas* de Chytilová sentí algo parecido a lo que me pasó con otras películas del festival: que le sobraban quince o veinte minutos. *El árbol de la vida*, exhibida en Contracampo, fue otra de las buenas películas de la muestra. Yo estuve en Irán en el 75, cuando hacían un cine regionalista. Pero ahora ellos están retomando las historias del neorealismo: seres pequeños pero observados en profundidad e historias que pueden contarse en 40 o 50 palabras, como los de la película de Kiarostami, *El padre*, que se exhibió el año pasado, y las que se dieron en este festival.

Lo que hizo Mahárbiz es lo que hicieron los otros: llevar adelante una propuesta. Soy un francotirador, un anarquista. No rindo cuentas a nadie, salvo a mi ética, mis nietos y mis amigos. No he tenido cargos. Todo salió de mi bolsillo, y si recibo acusaciones por mi función en el Instituto, podemos hacer dos cosas: primero nos trompeamos y después nos sentamos a tomar un café." ••

De una charla con **Gustavo J. Castagna**

Los premios

Ombú de Oro a la mejor película

La nube y el sol naciente (Irán) de Mahmoud Kalari

Premio especial del jurado

Manoel de Oliveira por *Inquietud* (Portugal)

Mejor dirección

Paolo y Vittorio Taviani por *Tú ríes* (Italia)

Mejor película iberoamericana

Amor & compañía (Brasil) de Helvécio Ratton

Mejor guión

La cara del ángel (Argentina) de Pablo Torre

Mejor actor

Régis Royer por *Lautrec* (Francia)
y Paschalis Tsarouchas por *Vassiliki* (Grecia)

Mejor actriz

Yelda Reynaud por *Yara* (Alemania-Turquía)

Primera mención del jurado

Mala época (Argentina) de Salvador Roselli, Mariano de Rosa,
Nicolás Saad y Rodrigo Moreno

Segunda mención del jurado

La primera noche de mi vida (España) de Miguel Albaladejo

Premio FIPRESCI al mejor film

La primera noche de mi vida

Premio FIPRESCI al mejor film latinoamericano

Mala época

Premio OCIC

Ultima noche (Canadá) de Don McKellar

Mención OCIC

Una noche después de la guerra (Camboya) de Rithy Panh

Jurado FIPRESCI: Nenad Dukic, Horacio Bernades, Oscar Peyrou, Jannike Ahlund y Pedro Butcher



Comunicado de prensa

Las entidades del cine abajo firmantes han decidido:

1) No participar del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata por la falta de solución a la grave crisis que soporta nuestra industria. La realización de este festival no tiene en cuenta el principal factor que lo sustenta: la existencia de una sólida industria cinematográfica. Las comisiones directivas de estas entidades, por este medio, invitan a sus asociados a no concurrir.

2) Reiterar al Poder Ejecutivo Nacional la necesidad de implementar con toda urgencia las medidas que prometiera el Sr. Presidente de la Nación instruyendo a sus colaboradores en la reunión mantenida con estas entidades el 31 de agosto del corriente año.

3) Exhortar al Poder Legislativo Nacional a ser consecuente con la política de apoyo al cine argentino garantizando el efectivo cumplimiento de la Ley de Fomento a esta actividad, votada unánimemente hace solo cuatro años en el Honorable Congreso de la Nación y promulgada por este mismo Gobierno.

4) Solicitar la renuncia del señor Julio Mahárbiz como director nacional de Cine y Artes Audiovisuales, por considerarlo generador y responsable

de esta crisis y el mayor obstáculo para encontrar soluciones a la misma.

Buenos Aires, 6 de noviembre de 1998

Asociación Argentina de Actores
Asociación General de Productores Cinematográficos de la Argentina
Asociación de Productores Independientes de Medios Audiovisuales
Asociación de Realizadores y Productores de Artes Audiovisuales
Cámara Argentina de la Industria Cinematográfica
Directores Argentinos Cinematográficos
Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina
Sociedad Argentina para la Promoción de las Artes Visuales



por juan villegas

Durante la primera semana del mes de noviembre Juliane Lorenz, montajista (además de amiga y compañera) de las últimas películas de Rainer Werner Fassbinder, dictó en la Universidad del Cine un seminario denominado *Trabajando con Fassbinder*, que incluyó la proyección de dos de las más extraordinarias películas del realizador alemán (*La tercera generación* y *En un año de trece lunas*) y de un muy poco interesante documental realizado por la propia Lorenz, centrado en el descubrimiento de las películas de Fassbinder por parte de los norteamericanos luego de su muerte (*Life, Love and Celluloid*). El seminario y los films proyectados resultaron una buena excusa para pensar algunas cuestiones sobre la obra de este gran director, tratar de determinar cuál es el lugar que ocupa en la historia del cine y examinar su relación con el presente.

Perfil de Rainer Werner Fassbinder

Tal vez no sea exagerado afirmar que Fassbinder fue el cineasta más importante, original y talentoso de los últimos treinta años. Su extensa obra, además de notable en varios aspectos, resulta totalmente inclasificable. Más allá de su inclusión dentro de lo que se llamó Nuevo Cine Alemán (más por su condición de contemporáneo que por afinidades estéticas con los otros realizadores alemanes), su cine se desarrolló al margen de todas las líneas estéticas y alejado de los caminos que los cineastas más representativos de su generación tomaron por esos años. De alguna manera esa es la razón por la que resulta tan difícil pararse frente a su obra y poder decir algo nuevo e interesante. La profundidad y originalidad de las películas de Fassbinder hacen que todo comentario con al menos un resabio de lugar común resulte totalmente banal y fuera de lugar. El seminario de Juliane Lorenz y su documental confirmaron en un punto esta idea y provocaron en mí cierta desilusión teniendo en cuenta la expectativa con la que había arribado a esas charlas. Parte de este artículo trata de dar cuenta de esa decepción. Antes de ello intentaré brindar un panorama del estado de situación del cine en la época en que Fassbinder hacía su aparición.

Los primeros años de la década del 70, aquellos en los que R. W. F. empezaba a producir sus películas más notables, marcaron de alguna manera el comienzo de la muerte de eso que se dio en llamar

cine moderno. El neorrealismo ya hacía mucho tiempo que había provocado una revolución estética (Rossellini); sus herederos más notables (Fellini, Antonioni) ya habían realizado sus obras fundamentales, y el círculo de esa trayectoria estética que se había iniciado a mediados de la década del 40 ya estaba cerrado definitivamente. Acertadamente, Serge Daney hace coincidir este momento histórico (la crisis del cine moderno) con la muerte de Pasolini. Los directores de la Nouvelle Vague, al igual que Bergman, Tarkovski, Buñuel, Bresson, Visconti, Welles, entre otros, seguían trabajando en sus proyectos con más o menos dificultades y mejores o peores resultados, pero evidentemente su efímero tiempo de gloria ya había pasado.

En Estados Unidos, mientras tanto, surgía una generación de directores que buscaba retomar la tradición del cine americano clásico (quebrada durante la década del 60) pero aprovechándose de algunos mecanismos de producción y resoluciones estéticas propios del cine moderno. La paradoja surgía clara y evidente: para seguir siendo clásicos era necesario cambiar; la época de oro ya no existía y la única forma de ser fieles a los grandes del pasado era rompiendo con ciertos mecanismos heredados de las décadas anteriores que no permitían una evolución adecuada. Las obras de Eastwood, Bogdanovich, Scorsese, Carpenter, Coppola, Hill, Spielberg y Allen, cada uno con sus distintas concepciones del cine, trabajaron en esa dirección.

El otro camino posible fue el que llevó a Wenders a sentir y representar en sus películas la muerte del cine. Si el cine clásico era solo un recuerdo, si el cine moderno estaba muriendo, ¿qué quedaba entonces para esa generación?

Fassbinder apareció diferenciándose tanto de una reformulación del cine clásico como de la idea de la muerte del cine. Su obra se desarrolló como la mejor continuidad posible con ese estado de las cosas. Hay una operación de sincretismo estético en sus films, que va mucho más allá de conciliar en una misma película dos o más líneas estéticas opuestas. Se trata en todo caso de ponerlas en conflicto, de una operación de choque. Así Fassbinder logra ser a la vez clásico y barroco, pero no alternadamente sino en forma simultánea. Los mejores momentos de su cine son aquellos en los que esos contrastes se evidencian en la misma concepción de la puesta en escena. Por ejemplo,

son muchas y brillantes las escenas en las que la emoción y la expresión de los sentimientos más intensos se manifiestan a través de actuaciones y decorados en apariencia fríos. Su original reformulación del melodrama trabaja en este sentido. Hay algo de Visconti en ese distanciamiento unido a la emoción, pero cuando en aquel hay represión del deseo, en Fassbinder hay una evidente invitación a la mirada, por lo que sus películas respiran una mayor libertad que las del director italiano. El cine de Fassbinder es un cine de puertas abiertas, tanto en el sentido metafórico como en el literal. Una puesta de cámara típica en sus películas es la que muestra a los personajes dentro de una habitación reencuadrados a través de los marcos de una puerta abierta. La precisión de los encuadres en los interiores y la estilización de la puesta en escena lo acercan en cierto sentido a Ripstein, aunque en el mexicano la distancia respecto de los personajes producida por el virtuosismo formal y la evidencia de la enunciación reprimen en algún aspecto el efecto emocional. También estamos lejos de la ironía de Almodóvar, de su búsqueda de lo emotivo por el exceso. Fassbinder opera irónicamente, pero en forma completamente distinta, más relacionada con el efecto de sorpresa, con la aparición sistemática de lo imprevisible tan característica de su cine. Como vemos, Fassbinder no solo es inclasificable en el contexto histórico sino también dentro del género en el que tal vez más se destacó.

El seminario

Ya desde el título con que se presentaba el seminario (*Trabajando con Fassbinder*) se denunciaba que si algún interés podían llegar a tener las ideas y el trabajo de Juliane Lorenz era por su relación con el realizador alemán. En algunos momentos de las distintas charlas intentó desligarse de su condición de "viuda de" tratando de desviar el centro de interés hacia otras cuestiones ajenas al director de *El matrimonio de Maria Braun*. Por ejemplo, se notó su alegría cuando alguien le preguntó por su experiencia como montajista de *Malina*, película de Werner Schroeter. Sin embargo, luego volvía inevitablemente a Fassbinder, un poco llevada por las preguntas de los asistentes del seminario pero también por su dificultad para sacarse de encima el peso terrible y enorme que debe significar haber sido su compañera y colabo-

radora en los últimos años de su carrera y de su vida. Refiriéndose a la herencia de R. W. F. en los nuevos directores alemanes, Lorenz señaló que, a pesar de la unánime admiración que sienten por él, les molesta bastante que, cada vez que salen de Alemania, lo primero que les preguntan se refiera a Fassbinder. A ella tal vez le pasó lo mismo durante el seminario, aunque siempre fue consciente de que la habían invitado para hablar de él. El problema era que, aunque es obvio que siente un gran orgullo por haber participado activamente en una gran parte de la obra de Fassbinder, confesó que no era mucho lo que podía contar sobre su trabajo en las películas en las que colaboró con R. W. F. Lorenz contó que él definía tan claramente el ritmo y la respiración de las películas, que la tarea que ella tenía que hacer era bastante simple. Para graficar esta cuestión se sirvió de una metáfora tanguera: "Fassbinder era un bailarín de tango genial. Cuando bailaba con él, yo no necesitaba hacer nada, simplemente me entregaba a su ritmo. Con los otros directores siempre era yo la que conducía el baile". Esta reducción de la importancia de su trabajo en las películas con Fassbinder entraba en conflicto con el interés de los asistentes del seminario, a quienes no nos importaban las otras películas y sí las que había hecho con él.

Life, Love and Celluloid (Juliane Lorenz, 1997)

El documental proyectado el último día del seminario presentó esa misma indefinición entre hablar o no hablar de Fassbinder. La película se centra en la repercusión de una retrospectiva de su obra realizada en Nueva York y en el interés por los films del director alemán en ciertos ámbitos intelectuales y cinematográficos de Estados Unidos. A pesar del excelente trabajo de cámara y la belleza de algunas imágenes de Nueva York y Los Angeles, el documental navega sin centro entre el aburrimiento y la trivialidad. Si la primera mitad de la película mantiene cierto interés y deja abierta la posibilidad de que en algún momento se plantee alguna cuestión original, la última parte anula toda expectativa cuando, inexplicablemente, una de las líneas narrativas y temáticas menos fuertes —el interés de un joven estudiante de actuación en las películas de Fassbinder— termina predominando sobre las demás. Ese personaje es tan poco interesante y los tramos de ficción en los que participa son tan irrelevantes que la película termina cayendo en un pozo sin salida posible. Hay un momento emblemático hacia el final que ilustra todo lo que aquí he querido decir. El joven actor toma de la mano a una rubia y veterana actriz alemana y le pregunta: "Cuénteme cómo era trabajar con Fassbinder". La actriz, por toda respuesta, lanza una sonora carcajada y se pone a bailar un tango con el muchacho. Para uno de los asistentes del seminario ese momento demostraba la simbiosis estética que se había producido entre el estilo de Fassbinder y el de Lorenz. Para mí, en cambio, era la representación de su imposibilidad de decir algo original sobre el director alemán.

La imagen de un Fassbinder institucionalizado que

se muestra en el documental, donde se intenta probar cómo su figura y sus enseñanzas fueron comprendidas y capitalizadas por las figuras más progresistas de Estados Unidos y del nuevo cine americano, contrasta de manera brutal tanto con el espíritu audaz y destructor de valores y actitudes bienpensantes que manifiestan sus películas como con el cine norteamericano actual, tan miedoso y poco interesante.

Por último, quiero señalar que más allá de mi decepción es importante que el Instituto Goethe siga organizando este tipo de actividades, y agradezco toda la colaboración que esa entidad me ha brindado para la confección de este informe. Quiero agradecer también a Adrián Cangí, quien me ayudó a pensar algunas de las cuestiones que aquí se desarrollan.

Terroristas como payasos y un transexual desgarrador

Como contrapeso a la desilusión que señalé antes, el seminario incluyó la proyección de dos películas de Fassbinder en las que Juliane Lorenz trabajó de montajista. Como se sabe, en la última etapa de su carrera, en los años que van desde *Ruleta china* (1976) hasta *Querelle* (1982), las películas del director alemán se caracterizaron por tener presupuestos mucho más altos que los de sus primeros films. Varias de esas películas requirieron costosas reconstrucciones de época y marcaron un cambio en su estilo, ahora menos fresco, cada vez más estilizado y con menor emoción. Curiosamente, tanto *La tercera generación* como *En un año de trece lunas*, a pesar de estar filmadas en esos años, escapan a todas esas características y despliegan el talento de un Fassbinder ya maduro pero aún capaz de dar lecciones de audacia, coraje y libertad.

La tercera generación (R. W. Fassbinder, 1979)

Retrato de un grupo de terroristas alemanes, esta película demuestra la gran lucidez política de Fassbinder al ridiculizar las acciones de esos personajes sin caer en ninguna actitud reaccionaria. Su mirada, sin embargo, va mucho más allá de la crítica del terrorismo; en todo caso se trata de una burla. En este sentido *La tercera generación* rompe con un prejuicio sobre la obra de Fassbinder: la supuesta falta de humor en sus películas. Imposible no reírse, por ejemplo, frente a ese negro disfrazado de negro o durante toda la secuencia del secuestro. Ese aire de farsa política (a la manera de *La chinoise*), el tono irónico y la presencia enorme de Eddie Constantine remiten al mejor Godard. Antes nombramos a *La chinoise*, pero es con *Los carabineros* con la que se la puede emparentar por su insolencia y desparpajo.

La tercera generación resulta también ejemplar en cuanto al sonido. La saturación que surge de los televisores encendidos, recurso usado en forma sistemática durante toda la película, ocupa todo el segundo plano sonoro y provoca por lo menos dos efectos en el espectador. Por un lado, surge una sensación de unidad muy fuerte al proponer en todos los escenarios el mismo ambiente sonoro.

Por otro, los televisores están brindando todo el tiempo información que se relaciona con lo que sucede en la historia de los terroristas. Este efecto, atenuado por la imposibilidad de traducir dos voces simultáneas por medio del subtítulo, ofrece un valor documental añadido a los contenidos políticos de la historia que se está narrando. *La tercera generación* me hizo imaginar un film que contara una operación de una célula de Montoneros o del ERP en la década del 70 y que manejara ese mismo tono y esa misma mirada hacia los personajes. Resulta fácil intuir las protestas y la indignación tanto de los grupos de derecha como de los de la izquierda más dogmática de la Argentina. Todo esto me hace pensar en qué lejos había llegado el cine de Fassbinder y en todo lo que todavía podemos aprender de él.

En un año de trece lunas (R. W. Fassbinder, 1978)

"Encuentro que la estructura de la sociedad en que vivo no lleva la marca de la felicidad y de la libertad, sino, por el contrario, la marca de la opresión, del miedo y de la culpa. La supuesta felicidad de vivir es, a mi juicio, la coartada que una sociedad que lleva la marca de la opresión propone al individuo." Estas palabras de Fassbinder son coherentes con el tono general de esta película y nos ayudan a definir tal vez uno de sus temas: las instituciones de la burguesía como generadoras de angustia. Esta cuestión, tan afín al melodrama, se encarna en el cuerpo humillado de Volker Spengler, en una de las actuaciones más desoladoras de la historia del cine. El cuerpo de Elvira atraviesa los últimos días de su vida, recorre y vaga por la ciudad sin un rumbo fijo. Sin embargo, lo que narra la película es un viaje al pasado, aunque materializado en el presente; es decir, sin necesidad de flashbacks. En una notable secuencia Elvira visita el convento donde fue abandonado unos días cuando era bebé. Una monja, que recordaba el episodio, cuenta cómo fueron los hechos, y lo que podría haber sido un aburrido racconto se convierte en una escena memorable. Fassbinder construye un espacio y mueve a los actores de tal forma que uno tiene la rara sensación de no estar presenciando la narración de acontecimientos del pasado, sino la representación de ese mismo pasado hecho presente. En otro momento, en la escena del matadero, la visión se vuelve casi insoportable, como esos instantes ocurridos en tiempos remotos de los que uno quisiera evadirse pero que vuelven a la memoria con la brutal fuerza del presente.

En un año de trece lunas es un melodrama descarnado y desgarrador. Fassbinder nunca volvería a contar una historia con esa intensidad. Lo notable es que toda esa fuerza acumulada y la entrega personal que manifiestan tanto los actores como el mismo Fassbinder a través de la puesta en escena van unidas a un rigor formal extremo. La belleza de las imágenes y la precisión de los encuadres son aquí vehículos de emoción pura. La muerte de Elvira al final de la película es uno de esos momentos del cine en los que tanta belleza duele y el dolor puede ser bello. ••

Kinema

KINEMA obras maestras del cine universal tel. 244.4306

presenta

LA ULTIMA OLA

peter weir

UNA ESTACION PARA DOS

eldar riazanov

LOS AMANTES DE VERONA

andré cayatte

LUCES DE VARIETE

a. lattuada y f. fellini

LLUVIA

lewis milestone

LATINUM.solar de french.defensa 1066.loc.4.tel.362.5562.

y anuncia

ALICIA YA NO VIVE AQUI

martin scorsese

LOS VIAJES DE SULLIVAN

preston sturges

CARMEN JONES

otto preminger

INDIA

roberto rossellini

MAR DEL PLATA.Moreno 2788.tel.94.1982

Felipe Ibáñez

Videoclub Gatopardo

Los clásicos que estás buscando
encontrálos en Videoclub Gatopardo



Piedras 1086
San Telmo

Tel. 300-5139
Estac. sin cargo.

movicom
La evolución permanente.

En Rosario, los números atrasados
de **EL AMANTE** se consiguen en

Librería La Maga

Entre Ríos 1317, Rosario

cine y literatura

texto literario y texto filmico

un nuevo curso a cargo de

susana villalba y alejandro ricagno

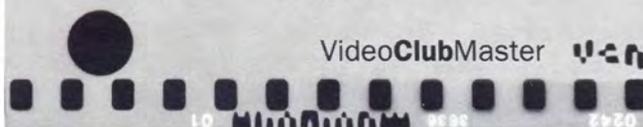
solicitar entrevistas al

300.0898 o al 957.5773

Alexia Demirdjian

cine clásico fellini visconti orson wellles

av. rivadavia 4654
promoción estudiantes de cine capital
903-7187



Felipe Ibáñez

La Videoteca

en **Liberarte**

Corrientes 1555

(1042) Capital Federal

Tel. 373-4558

Cine de autor

Cine mudo

Clásicos del cine

Cine argentino

Documentales

Arte, Pintura

Operas, Ballets, Musicales



la batalla del cine

por eduardo a. russo

Fundación cinematográfica de Valparaíso. Una larga tradición parece demostrarlo: Valparaíso enamora al visitante; lo seduce, lo hace cómplice, promete y depara misterios ni bien uno se asoma a su bahía. A fines del siglo pasado fue el puerto clave del Pacífico Sur; luego el Canal de Panamá lo llevó a una condición semidormida, melancólica, y de belleza intensa que se respira perdiéndose en sus cerros, vagando por la costa o enrutando el paseo por calles como laberintos que suben y bajan, hasta que el paseante pide el auxilio de sus míticos ascensores. El cine se ocupó con insistencia de esta ciudad que llama al pincel y a la cámara, que permanentemente rehúsa ser abandonada por la mirada. No cederemos a la tentación enumerativa, que amenaza con la larga lista de películas hechas en, por o para Valparaíso. Se tratará aquí de otro asunto: de cómo en el puerto hoy ha despertado un festival de cine que ya es excepcional, y promete serlo más en próximas ediciones.

El sentido de la diferencia. El Festival Cinematográfico de Valparaíso tuvo su primera edición en 1997. Allí quedó claro el lugar que le interesaba ocupar: el de una muestra orientada al cine como manifestación artística y cultural. Austeramente organizada según una rigurosa coherencia interna en las exhibiciones y actividades, aquella experiencia se profundizó en su segunda edición, realizada entre el 23 y el 30 de agosto pasados. En este caso, varios ciclos retrospectivos —organizados con la colaboración de la Cinemateca Chilena, la Filmoteca de Lima, la Cinemateca Boliviana, entre otras instituciones— se alternaron con actividades académicas como el Simposio Internacional Serguei Eisenstein (con la participación de especialistas de América y Europa) y las conferencias dictadas por el documentalista Patricio Guzmán.

El Teatro Municipal de Valparaíso fue sede de las proyecciones, y la asistencia —ya promediando el festival— superó toda expectativa. Una verdadera maratón cinematográfica esperaba a los participantes, especialmente a aquellos que durante las mañanas asistieron al Simposio Eisenstein. Para el resto, a primera hora de la tarde comenzaban las funciones del Archivo Latinoamericano (que exhibían películas nunca estrenadas en Chile por razones de censura, entre las que figuraban desde *El ángel exterminador* a *La Patagonia rebelde*) y se cerraban más allá de la medianoche con dos capítulos del *Decálogo* de Kieslowski por día.

Uno de los motivos por los que el de Valparaíso es un clima distinto a lo esperable en un festival de cine es que no se orienta por razones de mercado o ilusiones industriales. El proyecto gestado por su

director, el crítico y docente Alfredo Barria, es suficientemente claro al respecto: se trata de una muestra con sentido patrimonial, cinematecario, académico y cinéfilo. Que todas estas condiciones puedan ir juntas es uno de los pequeños milagros que propone el encuentro. En ese sentido, buena parte del éxito de estas dos ediciones se sostiene en la coordinación llevada a cabo por instituciones universitarias de la ciudad.

Valparaíso tiene una sorprendente concentración de estudiantes, y una decena de universidades; entre ellas, la Santa María es una de las más prestigiosas del continente en el campo de las ciencias exactas y la ingeniería. En una sede impresionante —con su enorme campus cuya construcción sobresale en el paisaje de la bahía, como una suerte de Oxford enclavado ante las playas del Pacífico— desarrolla actividades de enseñanza e investigación que incluyen un activo Instituto de Estudios Humanísticos que fue clave en este festival. Su director, Hendrik van Nievelt, ha promovido especialmente el área cinematográfica en una población cuyas carreras científicas no les impiden conjeturas conceptuales que van desde Bresson a los *anime* japoneses. El festival respiró día a día ese ambiente universitario, que despojado de toda solemnidad se planteó un público crítico e interrogativo. Entre los invitados no hubo estrellato alguno, y los medios que cubrieron sus jornadas se encontraron entrevistando a realizadores, críticos e investigadores con quienes el tema excluyente era el cine, seguía con el cine y terminaba con el cine. Además de la delegación de expositores para el encuentro sobre Eisenstein (de los que nos ocuparemos más adelante) la presencia de Sergio Salinas R., Nacho Corcos y Jaime Severino, que desde la Cinemateca Chilena o el Cine Arte Normandie desarrollan una importante labor en Santiago, o de la montajista Carmen Brito (que por unos días se dio un respiro en su restauración de *Tres tristes tigres*, de su amigo Raúl Ruiz), aseguró las interminables veladas cinéfilas.

Kieslowski, Ivens y los latinoamericanos. El festival fue ocasión para el encuentro del público chileno —en una primera exhibición pública— con el ciclo íntegro del *Decálogo* que en los 80 Krzysztof Kieslowski realizó para la televisión polaca. Es una experiencia interesante esta de ver a Kieslowski a contrapelo, luego de su trilogía y el abrupto cierre de su filmografía, y apreciar cómo algunos de los momentos más conocidos de su último período ya estaban —en borrador o claramente delineados— en este ciclo. Kieslowski seguramente no habría sospechado el volumen de los kieselowskianos radi-

cados a orillas de este puerto del Pacífico Sur. El que sí cuenta con una larga tradición de conocimiento mutuo es Joris Ivens, de quien pudo verse una selección de tres de sus documentales mayores: *El canto de los ríos* (1953), *A Valparaíso* (1963) y *Tierra española* (1937).

El único segmento ecléctico del festival fue protagonizado por la sección Archivo Latinoamericano, compuesta por películas no estrenadas en Chile; algunas por la censura, otras por la falta de distribución comercial, su formato u origen. A las anteriormente citadas se agregaron, entre otras, la brasileña *Xica Da Silva* o la cubana *La última cena*, lo que da la pauta de la condición heterogénea de la selección, en la que se destacó el reciente corto boliviano *Ajayu*, de Francisco Ormachea.

Centenario Eisenstein: ciclo & simposio. Una de las experiencias atípicas de este festival consistió, aprovechando el centenario de su nacimiento, en sincronizar un simposio internacional con una retrospectiva casi completa de la obra de Serguei Eisenstein (faltó *La línea general*; pero como compensación pudo verse el interesante documental sobre SME *La casa del maestro* —1996— de Naum Kleinmann).

Con una audacia nada común en estas latitudes, los organizadores del encuentro citaron en Valparaíso a la rusa (cubana adoptiva) Zinaida Barash, al alemán Walter Schobert, al peruano Isaac León Frías, al boliviano Pedro Susz, a los uruguayos Luis Elbert y Alfredo Castro, y al chileno Fabrizio de Negri. A ellos se sumó un tal Russo, procedente de Buenos Aires. Fueron también invitados para el simposio José Román —a quien urgencias profesionales retuvieron en Santiago— y Manuel Martínez Carril, retenido en Montevideo por una inoportuna fractura. Sería imposible resumir en este breve espacio lo que se desplegó en esa serie de conferencias, a las que asistió con constancia admirable un auditorio repleto, que luego acompañaba día a día con la retrospectiva algunas de las ideas propuestas en el encuentro. El resultado —que pronto se convertirá en una publicación de la Universidad Santa María— fue aleccionador para todos. Demostró que es posible en estos pagos pensar tanto la actualidad, la crisis o las dudas sobre la supervivencia del cine latinoamericano (casi lo mismo), los que suelen ser los tópicos de los encuentros culturales o académicos, como la figura y la obra de uno de los nombres más grandes del cine. Sin complejos, el Simposio Eisenstein desafió una suerte de división internacional del trabajo académico, donde a la periferia solo le queda interrogarse sobre lo local o la coyuntura. Y se sumó

orgullosamente, de igual a igual, a la no muy abundante serie de encuentros —principalmente europeos— que durante este año reflexionaron sobre el sentido de Eisenstein en el cine.

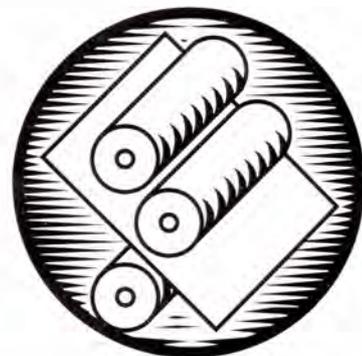
Retrospectiva Patricio Guzmán. Cada jornada del festival contó, en su horario central, con un segmento destinado a presentar la obra de Patricio Guzmán. Conocido en el plano internacional fundamentalmente por su trilogía *La batalla de Chile* (1973-1979), Guzmán se encuentra desarrollando una de las experiencias más significativas en el campo del documental contemporáneo. Aunque reside en Europa, periódicos viajes a Chile le permitieron un contacto estrecho que le permitió —entre otros proyectos— dirigir ya dos ediciones de un *Festival Internacional de Cine Documental en Santiago de Chile*, con una selección de los trabajos más destacados del género (en este año con obras de Herzog, Cavalier, Ruiz y Depardon, entre otros, y ya está comprometido Claude Lanzmann para presentar su *Shoah* en el 99). Guzmán estuvo en Valparaíso y, antes de partir volando —en el sentido literal y metafórico del término— hacia Nueva York para presentar otra retrospectiva suya, fue el cineasta del festival. Dictó un seminario en la otra universidad organizadora del encuentro, la de Playa Ancha; participó en cuanto diálogo formal e informal se le dispuso con estudiantes y público en general, y le quedó resto para las tertulias inabarcables, donde demostró su preocupación por pensar el género al que está contribuyendo de manera notable desde hace tiempo.

De Guzmán se vio en Valparaíso *La batalla de Chile* —que nunca pudo exhibirse en su país por vía electrónica o filmica de maneras convencionales, y que recién ahora se ha lanzado para su venta como videocassettes, en librerías— y su corolario *Chile: la memoria obstinada* (1997). Esta última documenta la recepción de *La batalla de Chile* por parte de los jóvenes de hoy, así como también rastrea la actualidad de algunos de los participantes destacados de aquella trilogía. También pudo verse *En nombre de Dios* (1986), realizada para la TV española, en la que Guzmán aborda el papel de la Iglesia chilena y su resistencia al régimen pinochequista. La emotividad que asoma por tramos en este trabajo se entremezcla con un enfoque de tesis, donde los argumentos expuestos en *La batalla de Chile* son sostenidos en un esfuerzo explicativo constante. En ese registro se plantea también *La cruz del sur* (1989-92), una exploración sobre la religiosidad popular en Latinoamérica, desde la conquista hasta la Teología de la Liberación. Un cambio notable fue efectuado por Guzmán en su *Pueblo en vilo* (1996) —la mejor obra de la retrospectiva—, donde se sumerge en las historias de una población convertida en famosa hacia los 60, cuando Luis González (que nació y todavía vive allí) escribió un libro sobre su tierra y sus acontecimientos que dio la vuelta al mundo como best-seller. Guzmán deja de lado la tesis y produce allí un documental bello, moroso, inteligente, que no disimula una puesta en escena cuidadosa y con preocupaciones estéticas que no se observaba en sus otros trabajos.

La apuesta por el cine. El director del festival, Alfredo Barria, planteó con insistencia, tanto en la apertura como en el cierre del encuentro, su convicción de que el esfuerzo y el producto de estas muestras en Valparaíso están destinados a ser históricos. El sentimiento fue llamativamente contagioso, a contramano de tiempos en los que parecen abundar los fines (de siglo, de las ideologías, de la historia misma) o la alegre reproducción de animaciones culturales tan insomnes como efímeras, destinadas al consumo como espectáculo. Los organizadores del Festival Internacional de Valparaíso, desestimando el costado glamoroso y de atracción turística que parece convenir a otros encuentros, privilegiaron el sentido cultural y el entusiasmo por el cine por sobre todo otro interés. La atmósfera que predominó en todas las jornadas del festival fue de una asombrosa eficiencia y seguridad en el cumplimiento de cada actividad, en el extremo opuesto de la típica histeria que uno se acostumbra a esperar cuando hay que hacer coincidir infinidad de factores para que cada función o encuentro vaya saliendo.

Dejamos a los organizadores festejando el balance y ya trabajando en una nueva y más ambiciosa edición del festival, lucubrando el tema para el simposio del año entrante. El que con más insistencia sonaba era el nombre de Orson Welles. Si hay alguna justicia cinéfila en este planeta, ese coraje no puede dejar de tener su recompensa, en agosto del 99, con el tercer festival de una serie que crece con ánimo fundacional, inspirando admiración y contagiando entusiasmos. ••

[C A L I D A D Y C A L I D E Z]



DISPAREN SOBRE EL AMANTE



Estimado Quintín:

Comparto con usted esa rara locura de creer que todo lo que nos rodea (en algún momento, no todo el día) es / pareciera ser / actuado o premeditado. Me pasa cuando, estando sentado en mi pupitre, veo entrar a distintos alumnos por la puerta del aula, que luego se van ubicando en sus lugares. Me parece ver subtítulos imaginarios debajo de ellos —mientras mi mirada los sigue en panorámica—, con sus nombres como si fueran personajes de una serie que se va a desarrollar en la siguiente clase...

Pero, en fin, el objetivo de mi carta era otro: el de darles a conocer la humilde crítica que escribí tras ver *The Truman Show*, y que les remito por estar orgulloso de ella. ¿Por qué? Porque, aunque sea difícil probarlo, me impuse no leer ninguna crítica ni comentario antes de verla y antes de escribir la crítica. Solo vi los dos afiches, que me fascinaron (sobre todo la pantalla gigante sobre un edificio), y a partir de ahí bloqueé todas mis antenas hasta haber visto el film y hecho la crítica. Espero que les guste.

The Truman Show de Peter Weir La historia de una vida

Un hombre se siente "encarcelado" en la rutina diaria, quiere conocer el mundo pero no puede salir de su ciudad. A la vez, nadie lo alienta a conseguir su objetivo.

El problema no reside en él sino en el contexto: es que este hombre (Truman Burbank) es el personaje principal de un programa de televisión (*The Truman Show*) que se transmite sin interrupción desde hace treinta años y que gira en torno a su vida cotidiana, monitoreada —sin que él lo sepa— por 5.000 cámaras de TV ocultas en un gigantesco set (la ciudad donde vive). Sus amigos, su esposa, su madre, todos son actores controlados por el creador del programa, que ve el mundo entero.

Quizás esta idea no sea tan loca como parece, dado que hoy día existen las *webcams* (cámaras de video conectadas con Internet) que transmiten las 24 horas "porciones" del mundo (o de "mundos" individuales). El hecho de ver la vida fluir, transcurrir frente a la pantalla, da tranquilidad, seguridad, compañía, a quienes la miran. Esto puede entenderse si convenimos en que una gran porción de la "realidad" cotidiana es construida por los medios (en gran parte informativos), que nos imponen pautas culturales distintas (no-locales, la mayoría de las veces), girando casi siempre en torno a la publicidad (el arma más poderosa del capitalismo).

Todo esto se ve reflejado en el film, pero hay aun más: el concepto del destino (infranqueable) y de poderío de un ser superior (el creador del programa, que en un momento dado habla desde los cielos a su "creación", Truman), que bien podría ser una metáfora acerca de las pautas culturales/comerciales impuestas por el Estado (cada vez más mercado) y las grandes corporaciones internacionales.

Para cerrar, es interesante la idea del reflejo de la gente en la pantalla (ver la vida para, de alguna manera, vivirla), y quizás una de las salidas a esta dictadura de las imágenes sea, a través de ellas, reflejar lo local, nuestras costumbres, creencias (en fin, nuestra identidad), para poder construirnos como una sociedad más plena y justa.

Ignacio Bruno Badano

PD: Cualquier comentario, crítica o sugerencia, la agradeceré.

Estimado Luis Goldfarb:

Hace poco decidí adquirir mes a mes la revista. Me gustan el diseño interior, los espacios, la tipografía, la agradable sensación de limpieza que ha logrado usted, supongo. Pero en la última tapa (N° 80), ¿qué le pasó?, ¿se peleó con su mujer? ¿Tuvo una regresión? ¿Quiso volar en un nivel de iconografía ultrasofisticada? No sé, don Goldfarb, creo que se le fue la mano con esa manera de poner el nombre de la revista. Esa onda cómic años sesenta, no sé. Me parece estéticamente muy malograda la intención; no es ni fresca, ni atractiva, ni moderna, ni placentera, ni nada. Es sencillamente ridícula, fuera de tono, ilegible, trasnochada. Sé, por todo lo que demuestra en otras y en todo lo demás, que es usted capaz. Pero aquí me da la impresión de que se extravió un poco, señor mío. Le aclaro que no soy diseñador ni nada por el estilo, es solo la opinión de un consumidor de revistas y de gráfica a nivel vocacional. Le solicito *formalmente* que revise su criterio artístico. Yo no lo entiendo, cosa que es una pavada. Lo que sí sé es que no *siento* su idea como algo fluidamente apreciable. Con todo respeto, incluso con admiración por su trabajo, me despido de usted atentamente.

PD1: Puede putearme, si quiere, a: oreina@lanet.com.ar.

PD2: Nuevamente yo, mister Goldfarb. Me olvidaba de comentarle algo más, para su desgracia: en la página 51, esa donde el señor Quintín saca a relucir sus dotes de fotógrafo, la cosa sí que no funciona. Parece una página de esas revistas de los gremios de los odontólogos o de los bancarios. Espantosas, esas dos pésimas fotos que ha sacado Quintín. Ese encabezado... parece un injerto. Estimado Goldfarb, ¿o puedo llamarlo Luis? Luis: Quintín será el jefe o todo lo que quiera, un excelente crítico de cine, etc., etc. Debería usted pegarle una patada en el culo cuando le venga con esas fotos desgraciadas. ¿Las ha mirado bien? Ufffff. Creo que si quieren darle un cuidado estético integral a la revista, estas cosas en nada la benefician. Uno viene gozando de la limpieza y claridad y buen gusto general de la revista y se encuentra con esa página pesada, oscurecida, etc., etc., etc. ¡Ponga un poco de orden, caramba! No deje que avancen esos monstruos en su campo, Luis. Se lo pedimos los lectores por favor. Deben tener algún fotógrafo como la gente en el staff. Y si no lo tienen cualquiera de los cientos de lectores que los siguen, entre tantos alguno debe haber que hasta gratis trabajaría con ustedes y *por* la revista. No acepte trabajar con material que a todas luces no está a la altura de lo que usted debe manejar como material en bruto para darle forma a un producto de calidad estética.

Estimado Luis, con todo respeto le digo estas cosas, disculpe el atrevimiento. Lo saluda a usted atentamente,

Oscar Reina

Señores directores:

Estoy viviendo en Los Angeles desde hace unos meses y la experiencia que tuve durante la proyección de la última película de Spielberg es para contar. Estaba sentada en la oscuridad cuando mis oídos descubrieron un ruidito molesto: masticación de pochoclo. Obviamente acá parece que es obligatorio entrar al cine con un balde de pop-corn y varios litros de Coca-Cola, cuando no panchos. La película empezó y automáticamente empezaron los comentarios de la platea yanqui: *Oh, men... wow... noo... Jesus Christ...* Cada palabra coincidía con alguna decapitación, balazo en la cabeza, tripas al sol, etc., de los *privates*. Eso no fue todo; ante cada bombazo o muerte del "bando contrario", los inadaptados gritaban de alegría: *yes!*, o aplaudían cuando, por ejemplo, matan al alemán. El nacionalismo yanqui, junto con sus costumbres, son inentendibles. Después de esa experiencia opté por ir al cine solo en horarios donde soy la única espectadora, ya que todos se encuentran comiendo y gritando pero en sus oficinas, autos o casas. Realmente la experiencia cinéfila en este país es difícil de llevar a cabo. Películas malas, poco cine europeo o cine-arte, mucho *star system*, mucho pop-corn, demasiado griterío. ¿Era acá la Meca del cine? A pesar de todo esto, seguiré entrando a las salas, esquivando puestos de pochoclo, en busca de "nuevas experiencias". Saludos a mi país, ya les mandaré más noticias acerca de la *yanqui-experience*.

Josefina
josetrota@hotmail.com

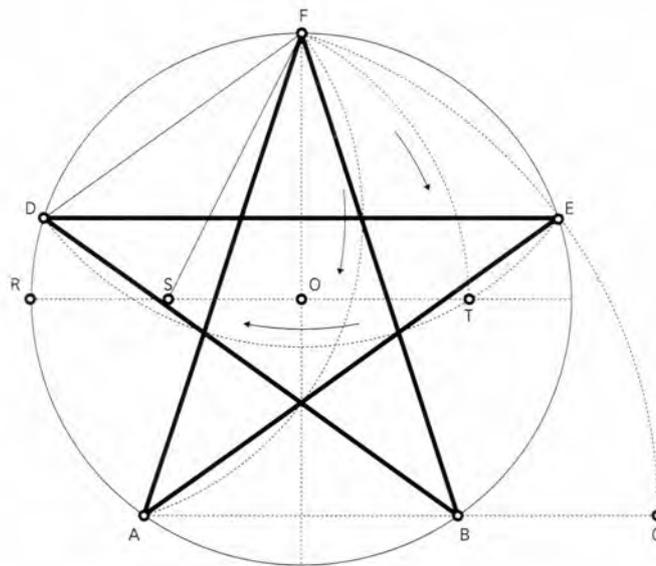
PD: Atentos a *Living Out Loud* con Holly Hunter y Danny De Vito, de Richard LaGravanes. Lo último y creo que único bueno de origen norteamericano que vi desde que estoy acá.

Queridos amantes:

Le mando un abrazo muy, pero muy grande a Gustavo Noriega. Alguna vez tendría que desarrollar mi teoría intitulada: "Crítica de arte: ¿un metaobjeto artístico?". Algunos comentarios de Gustavo para mí son artísticos (la nota sobre la muerte de Frank Sinatra, la nota que hizo cuando *El silencio de los inocentes* ganó el Oscar, no sé, son muchas). La sensación que tengo es que a veces el comentar sobre un hecho artístico es también un hecho artístico. Tal vez sea exagerado, tal vez no. En fin. Dentro de poco, cuando tenga la página lista, les mando la dirección así le dan una ojeada.
Besos y abrazos para todos.

José

PD: Tengo otra dirección internética que es:
josemonserrat@hotmail.com.



$$RS = SO$$

$$\frac{BC}{AB} = \frac{AB}{AC} = \Phi$$

luis goldfarb

diseño
de imagen
para
empresas
instituciones
y productos

diseño
y desarrollo
editorial

arribeños 2690
1428 buenos aires
telefax 788.66.30

MICHEL LEGRAND. HAPPY RADIO DAYS

Música instrumental original perteneciente a grandes éxitos de la radio y el cine de posguerra, de diferentes autores, con arreglos y conducción orquestal de Michel Legrand. 1998, Erato (Warner).

El compositor francés Michel Legrand ha pasado para el gran público como un ignoto autor europeo de bandas sonoras, a raíz de cómo se maneja la industria del cine desde hace décadas, es decir, desde y hacia Hollywood. Y ese rótulo no es justo y, por añadidura, no le queda bien. Porque mientras a colegas como John Williams, John Barry, Elliot Goldenthal, entre otros, la crítica especializada les perdona todo o casi todo, a los europeos de la talla de Legrand —o mayores que él como George Delerue, por ejemplo— o bien no se les perdona el menor desliz musical o se los ignora con todas las letras.

¿Acaso que una película como *Atlantic City* (1980) o *Prêt-à-porter* (1994) sea de regular a mala implica que su banda sonora carezca de calidad, cual efecto de ósmosis? Afortunadamente, no. Legrand, nacido hacia fines de febrero de 1932, hermano de otro compositor de cine galo (Raymond), también dirigió y arregló orquestaciones y escribió la música de canciones para cantantes como Jacques Brel o Maurice Chevalier, y logró no solo componer las más

deliciosas y tiernas melodías románticas de los setenta en el ámbito cinematográfico, sino que por su trabajo se alzó con tres Oscars de la Academia.

Las estatuillas obtenidas por *Verano del 42* (1971), *El caso Thomas Crown* (1968) y *Yentl* (1983), pese a que hicieron subir la cotización de Legrand como compositor, sobre todo a la hora de convocarlo para realizar tal o cual música de película, no lograron posicionarlo como masivo, a diferencia de John Williams, por ejemplo, porque

¿cuántas personas no saben que *Superman*, *La guerra de las galaxias*, *Tiburón* o *E. T.* son de su autoría? Si bien Legrand ya había trabajado para el cine anteriormente (en 1960 debutó con *Lola* y cuatro años después fue el turno de *Los paraguas de Cherburgo*), es uno de los descendientes musicales de la nueva ola del cine francés, que tuvo su momento culminante en la década del setenta y que comenzó diez años antes, cuando quienes lideraban los *Cahiers du Cinéma* (Truffaut, Resnais, Godard, Chabrol y Rohmer) reemplazaron las máquinas de escribir por las cámaras y el papel por el celuloide, iluminando así un período intachable de la historia universal de la cinematografía, llegando con su luz hasta Hollywood y ganándose el respeto de aquellos a quienes criticaban, mostrándonos cómo se pueden hacer bien las cosas. Sus críticas apuntaban a las películas en general y por ende a todo lo que

las conformaba, desde el montaje hasta la música.

Michel Legrand fue uno de los grandes que se destacaron en esto último y supo aprender los recursos narrativos que los afamados directores con quienes trabajó llevaron a la pantalla. Es por ello que este disco de Erato es estupendo, porque lo muestra en otra faceta. Distinta, original, pero igualmente bella, tan sólida como la de los éxitos que supo alcanzar.

Aquí toma diversos hits musicales del cine y la radio de la posguerra (muchos de los cuales desfilaron por el Radio City de Nueva York) y los arregla de tal forma que la magia vuelve a su lugar de inicial frescura. Adapta secciones de la partitura para que un solo violín capture el romanticismo y la ternura, y modifica otras secciones para que el efecto sorpresa supere al oyente, como en *Holiday for Strings* y *Smoke Gets in Your Eyes*, de Rose y de Kern/Harbach, respectivamente.

En los albores de la Nouvelle Vague, Legrand —al igual que otros grandes— también supo integrar un binomio director-músico y en este caso los estupendos resultados se dieron junto a Jacques Demy, con quien realizó cinco películas: *Lola*, 1960; *La baie des anges*, 1963; *Los paraguas de Cherburgo*, 1964; *Les mademoiselles de Rochefort*, 1967, y *Parking*, 1985. Según algunos críticos, la partitura de *Never Say Never Again*, una integrante de la saga de James Bond, es la peor

que se escribió para la serie. Pero no debe olvidarse que, por mejor músico que uno sea, por el hecho de ser humano uno puede ser errático en sus acciones. Además, en 1983 Legrand se encontraba inmerso en una aguda crisis depresiva. Pero, como suele suceder en la mayoría de los casos, benditos aquellos que han tocado fondo porque de ahí en más no queda otra que subir. Así fue y un año después Legrand estaba recibiendo el Oscar por *Yentl*.

En este disco uno se encuentra con temas de Leroy Anderson como *The Typewriter* (al estilo Broadway) o *Blue Tango* (tomando el dos por cuatro y llevándolo hasta la marquesina hollywoodense); con *Peanut Vendor* (en mambo y cha cha cha) de Simon, Sunshine y Gilbert, y con, quizá, los mejores del disco: *Fascination* (F. D. Marchetti), *Begin the Beguine* (Cole Porter), *September Song* (Kurt Weill / Maxwell Anderson) y el histórico *Eternally* de Geoffrey Parsons y Charles Chaplin, del film *Candilejas*.

La orquesta que desempolva el arcón de los recuerdos junto al autor galo, egresado del Conservatorio Nacional de Música francés y que grabó junto a Miles Davis, es The London Studio Orchestra. Terminaron este CD en la primera semana de octubre de 1997 en la sala número uno de los míticos estudios Abbey Road de Londres. Es decir, donde otros ya hicieron historia, Legrand continúa la suya. ••

**SAVING PRIVATE RYAN**

Música instrumental original de la película, compuesta y conducida por John Williams. 1998, Dreamworks Records (Universal).

He aquí un nuevo producto de otro importante binomio cinematográfico: Steven Spielberg y John Williams, en el que este último concreta un trabajo a todas luces raro.

Tan raro como el film que, ya degustadas las mieles de los críticos comprometidos con la compañía y de otros más independientes, más la enorme campaña comercial, consiguió en un

extraño y anecdótico balance tanto detractores como defensores. Decimos una banda sonora rara, extraña, ya que es profundamente intimista, suave, pacífica, casi sin lujos de estridencias o de extractos vibrantes. ¿Será que la violenta guerra remite a sonidos que buscan la paz?

¿Será que Williams decidió componer más para sí mismo que para el comercio cinematográfico?

¿Será que la vejez sumó a su astucia la sabiduría de no repetir recursos cuando no son necesarios?

No lo sabemos a ciencia cierta por diversas razones, pero lo que sí es apreciable desde el punto de vista visual

es la espectacularidad efectista del film, y desde lo auditivo y sensitivo, es que, en ese caos que sacude la pantalla, emerge la música de Williams buscando, en el cauce de un río torrencioso, la salida hacia la cascada, que culminará en un manso espejo de agua lleno de vida.

Este CD es uno de los primeros comienzos musicales de la misma productora del film y lo dejaron totalmente en manos de Williams, tal vez sabiendo que si un tercero producía el disco, los resultados serían otros (como en el caso de la reedición de *La guerra de las galaxias*).

A lo largo de nueve temas (en realidad

diez, porque se repite el primero), Williams (neoyorquino, nacido en 1932 pero en la primera semana de febrero) muestra algo de sus raíces influenciadas por Enrich Wolfgang Korngold y por trabajos anteriores como *Nacido el 4 de julio* o *JFK*, y se hace dueño del viejo adagio: *lo bueno, si breve, dos veces bueno*.

Una banda sonora mansa, tranquila, que nos muestra a un Williams más sereno e introspectivo, a la vez que cautivante y sumamente interesante. ••

Ante cualquier duda o consulta, escriban al e-mail de la revista o bien a: sfpineau@yahoo.com.



Domingo Di Núbila**LA EPOCA DE ORO**

(HISTORIA DEL CINE ARGENTINO I)
Buenos Aires, Ediciones del Jilguero,
1998, 448 pp.

Durante unos cuantos años, Domingo Di Núbila fue para el gran público el afable presentador de ciclos cinematográficos televisivos. Para una cantidad de gente sensiblemente más reducida —pero por un lapso más prolongado— Di Núbila fue una fuente respetada de modo unánime, una referencia ineludible cuando se trataba de estudiar o investigar el cine argentino. El “Di Núbila” en cuestión ya no aludía al comentarista mediático sino a un imponente par de tomos que llegó a constituirse en un codiciadísimo fetiche de la cinefilia local. Publicada en 1960 por la desaparecida editorial Cruz de Malta, la *Historia del cine argentino* consistió en un emprendimiento cuya ambición se medía solo con la excelencia de sus resultados. En tiempos en que este tipo de investigaciones se sustentaba en un esfuerzo individual, la historia escrita por Di Núbila no solo fue la primera en su categoría sino también la única, a pesar de las casi cuatro décadas desde su publicación original. Por cierto que la obligada consulta al “Di Núbila” supo rodearse desde hace largo tiempo de los rituales de la biblioteca especializada o de la esporádica generosidad de algún no muy cauteloso poseedor de los tomos originales. Pero hoy la situación ha dado un vuelco feliz con esta publicación de *La época de oro*, que hay que celebrar.

Desde 1996 Di Núbila, luego de su lar-

go período televisivo, ha vuelto a la escritura. De este retorno ha sido el primer testimonio su *Cuando el cine fue aventura (El pionero Federico Valle)*, un notable trabajo cuya versión original se remontaba a 1951, fruto de una investigación que intentaba desentrañar diversos aspectos de la casi increíble vida y obra de Valle. Fue Ediciones del Jilguero la editorial que publicó ese volumen, y de ese acercamiento maduró esta nueva versión de la *Historia del cine argentino*.

Puesto a completar esta “edición actualizada y ampliada”, Di Núbila no se limitó a agregar algunas notas al margen de los textos originales. Convencido de que la historia es inseparable del aquí y ahora donde se la piensa y escribe, se encontró de pronto redactando nuevamente secciones enteras de su obra. Es que en el intervalo, las revisiones de lo escrito se habían ido acumulando en forma virtual, a partir de distintos cursos que el autor dictó sobre el tema. Esta nueva edición del tomo I de la *Historia del cine argentino* posee unas 170 páginas más que la original. Pero el cambio no fue solo cuantitativo; el tiempo arroja lecturas distintas de las mismas películas, reordena el conjunto y establece diferentes sentidos, de los que una mirada actual no puede dejar de hacerse cargo. Aquella *Historia* de 1960 se sostenía con saludable obstinación en la busca del dato certero, del relato coherente y del juicio crítico. Generaciones de lectores pudieron comprobar la evidencia del esfuerzo descomunal, la amenidad del texto y la abundancia informativa, en una visión donde la atención a las líneas de fuerza generales del cine argentino no

descartaba puntuales y minuciosos exámenes (verdaderos análisis cinematográficos incrustados en su mirada evolutiva). Pero además de todo eso, también verificaron que en sus valoraciones Di Núbila simplemente tenía por costumbre estar en lo cierto. En esta nueva edición del tomo I, el autor elige una óptica donde el contexto histórico del cine argentino pesa de otra manera que en el original. La recepción de las películas y la misma historia argentina —tanto la institucional como la de la vida cotidiana— es atendida tanto como el cuerpo de films que poblaba la vieja versión. Acaso porque la época de oro ha quedado allá a lo lejos —desde las primeras aventuras fomentadas en Buenos Aires por la Casa Lepage hasta la fecha emblemática de *La guerra gaucha* (1941)— y porque las circunstancias actuales permiten advertirla desde otra perspectiva, en esta edición los sucesos y las películas se ordenan de acuerdo a propuestas que incursionan en lo explicativo. Di Núbila ha intentado esbozar aquí —según sus propias palabras— “por qué hubo una época de oro en el cine argentino”. Y por momentos la historia se acerca al ensayo, y el cine se hace indisoluble de la memoria y el imaginario colectivo de aquel universo, en una historia social. Lejos de toda nivelación o acumulación acrítica, el autor no se ha privado de aquel juicio preciso sobre cada película que caracterizaba a la primera edición. Esta *Epoca de oro* admite diferentes lecturas, y no es la menor aquella que le permite operar como una verdadera guía para el espectador de cine argentino. Otra es la de un vasto catálogo de ideas para futuras

investigaciones: al respecto, el autor va desgranando una hipótesis tras otra —además de las que despliega con extensas argumentaciones— que invitan a revisar, a proseguir viendo y leyendo, a advertir tanto que el trabajo es arduo como que vale la pena continuarlo.

El libro termina en 1941, y el proyecto al que pertenece ubica a este tomo como primera parte de una obra en cuatro volúmenes, que Di Núbila piensa como culminando con el análisis del cine argentino bajo la última dictadura. Aunque las muletillas de la crítica suelen desgastar algunas palabras, entre las que figura “necesario”, lamentablemente no hay a mano un sinónimo adecuado para lo que se puede expresar de una manera sencilla. Por qué no escribirlo, entonces: *La época de oro* es un libro necesario. Por otra parte —llamativo atributo para una obra de historia del cine, aunque Di Núbila lo logra gracias al provecho y el placer que producen sus casi 500 páginas de lectura— también hay que agregar que es un libro entrañable. ••



Anuncie en EL AMANTE

322 7518

326 5090

V I D E O

PASION DE MUJER

The Passionate Friends, Gran Bretaña, 1949, dirigida por David Lean, con Anne Todd, Claude Rains y Trevor Howard. (Epoca)

El señor y la señora Justin van a pasar las vacaciones en Suiza. Ella viaja unos días antes para esperarlo. Al alojarse en el hotel, Mary descubre que su vecino de cuarto es Steven Stratton, un viejo amigo al que hace nueve años que no ve. A partir de este momento, se inicia un largo flashback (50 minutos) —dentro del cual habrá otros flashbacks— que explica por qué la cara de Mary se ensombrece con su descubrimiento. Steven era el gran amor de su vida, pero ella no lo aceptó como esposo, porque pensaba que un biólogo dedicado a dar conferencias no era tan buen partido como Howard Justin, un banquero brillante y exitoso, encarnado por el inigualable Claude Rains. No obstante, el problema de Mary no era su opción, sino el hecho de que no quería renunciar al amor en favor de la seguridad, sino tener ambas cosas a la vez: un marido como refugio y un amante como aventura. La naturaleza calculadora y razonable de los dos amantes convierte a Howard en el verdadero personaje apasionado de esta película, el único que actúa por amor y por deseo. Lean narra la historia con la voz en off de la protagonista, con lo cual la naturaleza pasional del marido solo se revelará en el final, pero es su silencio el verdadero eje del melodrama. La actuación de Claude Rains es inolvidable, así como la nobleza de su personaje. La escena en la que revela que ha dado cuenta de que la relación entre Steven y su mujer no es de simple amistad es antológica, así como el diálogo a solas entre marido y amante en el que Howard opone la libertad del matrimonio a la tiranía de la pasión. ¿Qué prefiere una mujer: un amante posesivo o un marido liberal? David Lean se inclina por mostrar la inviabilidad de la pasión, por un lado, y la felicidad de encontrar alguien con quien disfrutar de la vida tal como es, por el otro. Pero la sabiduría del director está en decidir que la segunda vía solo es válida para gente extraordinaria, como Howard. Esta idea la confirma el mismo casting: el amante es el insulso Trevor Howard y el marido, el incomparable Claude Rains. Que a Anne Todd se la disputen dos hombres es la prueba de que el amor es ciego.

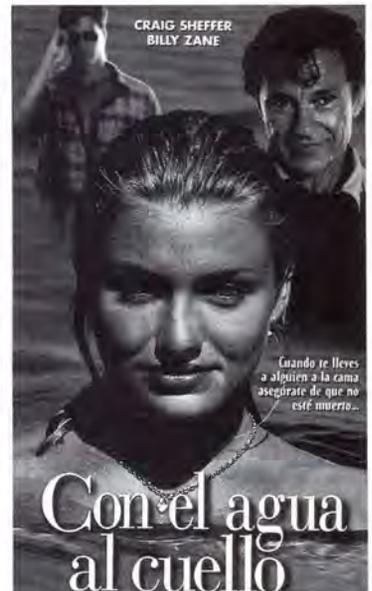
Silvia Schwarzböck

CON EL AGUA HASTA EL CUELLO

Head Above Water, EE.UU., 1997, dirigida por Jim Wilson, con Cameron Díaz, Harvey Keitel, Craig Sheffer y Billy Zane. (Transeuropa)

La comedia es un género difícil. Provocar la risa es complicado y el espectador puede quedarse indiferente frente a toda la trama. Pero la comedia negra es aun más arriesgada porque es muy improbable que genere indiferencia. Y cuando está mal hecha, produce furia, enojo irremediable y mucha irritación. Quizá porque quienes no saben hacerla caen fácilmente en distintos lugares indeseables, no ya para el género sino para el cine en general. La comedia negra no necesita héroes pero debe tener algún personaje más o menos interesante. La distancia y el desprecio por los personajes es algo que el director Jim Wilson no trató de disimular. Subido a su profesión de director, decidió hacerlos a todos estúpidos y egoístas. Lo mismo cree de los espectadores y el resultado es *Con el agua hasta el cuello*. Un guión espantoso y estirado en el que lo mejor que puede pasar es que uno adivine todo desde el principio, para no tener que concentrarse demasiado y no sufrir tanto por otra pésima actuación del gran Harvey Keitel trabajando para un director que no respeta y para una película que no le interesa. Cameron Díaz explotando una vez más su sonrisa que ya no surte efecto y los inefables Billy Zane y Craig Sheffer, perdidos dentro de la película. Los pocos actores y la unidad de espacio (una isla, tres intérpretes principales, dos de reparto, dos extras, un pájaro) hacen pensar más en una obra de teatro que en una película a pesar de los aburridos y pretenciosos movimientos de cámara que realiza el director. Una híbrida mezcla entre *¿Qué hacemos con el muerto?*, *Trampa mortal* y *El quinteto de la muerte*. Y alguna reminiscencia de *La huella*. Si a pesar de todo la ven, quédense hasta el final para disfrutar del último chiste canchero del director.

Santiago García



REPASO

Godzilla, dirigida por Roland Emmerich. (LK-Tel)

Jugando con la ciencia, el ser humano, imprudente y codicioso, provocó la mutación de un pacífico reptil en una bestia bruta pisaedificios (también pisa gente, pero él no lo nota). Otros, más imprudentes y codiciosos aun, llevaron a la bestia al cine e hicieron que la dirigiera un equivalente humano: Roland Emmerich. El resultado es grandote y torpe, pero espectacular. Una curiosidad científica: ¿cómo es que Godzilla pone huevos de los que nacen velocirrautores? La vida privada de los monstruos no es nuestro problema. Comentario del profesor Russo en EA N° 77.

Hombres armados (Men with Guns), dirigida por John Sayles. (LK-Tel)

John Sayles pasa del bayou a viejas leyendas irlandesas, y de allí a los conflictos indígenas en México como si fueran partes de un gran estudio que él conoce a la perfección. Como si eso fuera poco, el protagonista de su último film es nada más y nada menos que nuestro Federico Luppi. Sin ser deslumbrante, *Hombres armados* tiene un tono medio y un perfil bajo que, por tratarse de un film político, resulta muy interesante. Comentario en EA N° 74.

Scream 2, dirigida por Wes Craven. (Transeuropa)

Wes Craven sigue llevando el género de terror más allá de los límites. Todo lo enunciado en *Scream* se repite aquí pero se multiplica porque incluye la película anterior dentro de la reflexión sobre el género. Además, le agrega una reflexión sobre las secuelas. El elenco está mejor que en la primera y los momentos de humor no impiden un montón de sustos. La escena inicial es antológica. La película toda es más divertida que su antecesora. Comentario a favor en EA N° 79.

El apóstol (The Apostle), dirigida por Robert Duvall. (AVH)

Robert Duvall, aquí también director y guionista, construye un relato complejo sobre un predicador que busca una segunda oportunidad en la vida. Pero no es una historia demagógica de redención efectista ni una narración de creyentes sobreactuados que tienen inteligentes dilemas morales dictados por un todopoderoso y pretencioso director. Nada de eso. Es un film raro y personal con un personaje tan contradictorio como atrapante. Comentario en EA N° 76.

El juego sagrado (He Got Game), dirigida por Spike Lee. (AVH)

Racismo, segregación, conservadurismo, machismo, xenofobia. Todas esas ideas están en el cine de Spike Lee.

Pero no porque el director las denuncie sino porque las respalda. El engaño Lee está llegando al límite. Ya no solo su ideología es insoportable, también lo son sus ridículos clichés estéticos.

Comentario en contra en EA N° 79.

Más allá de las nubes (Par delà des nuages), dirigida por Michelangelo Antonioni y Wim Wenders. (Gativideo)

Jorge García (55 recién cumplidos) decía con razón que los directores que demostraron más vitalidad y libertad en los films de Mar del Plata 98 eran veteranos: Rohmer, Resnais, Imamura, Bergman (compañero de mesa de Jorge en salita verde), etc. Para romper con esta idea vino Antonioni. No todos creen que siga siendo un grande del cine. Algunos lo califican de viejo verde o chocho, o las dos cosas. Otros le echan toda la culpa al pibe Wenders, a quien ya nadie defiende, por cierto.

Polémica en EA N° 80.

Medianoche en el jardín del bien y del mal (Midnight in the Garden of Good and Evil), dirigida por Clint Eastwood. (AVH)

Desde el afiche ya se adivinaba que Eastwood seguía lejos de los requerimientos comerciales de su país y del mundo. Al pueblo de Savannah llega

un periodista de Nueva York y descubre, junto con el espectador, que el pueblo donde nació el compositor Johnny Mercer tiene la población más excéntrica del planeta. Como la dimensión desconocida hecha pueblo. Inquietante pero placentera y clásica. Usted sabe, si es Eastwood, es bueno.

Comentario a favor en EA N° 76.

Boogie Nights, juegos de placer (Boogie Nights), dirigida por Paul Thomas Anderson. (AVH)

Caso raro de deserción, pocos amantes estuvimos presentes para ver esta película. Dos horas y media en las que se cuenta el pasaje del esplendor setentista a la decadencia ochentista de un grupo de artistas del cine porno. Puede que quede como una de las rarezas del año. Si la vemos, claro está.

Comentario a favor en EA N° 75.

La nube, dirigida por Pino Solanas. (Gativideo)

Es una nube, no hay duda. El regreso de Solanas provocó polémicas más allá de *La nube* y una larga cobertura que incluyó un reportaje al director. Porque de lo que no hay dudas es de que Solanas ha construido una filmografía personal.

Extenso análisis y entrevista en EA N° 78 y coletazo en EA N° 79. ••

LAS BUENAS, LAS MALAS Y LAS FEAS

			GN	GJC	JG	SG
Alzando las estrellas	N. Cassavetes	Gativideo	7			4
Alien, la resurrección	J. P. Jeunet	Gativideo		3	1	7
Boogie Nights (Juegos de placer)	P. T. Anderson	AVH		8		7
Cohen vs. Rosi	D. Barone	AVH	1	2		1
Confidencias	N. Holofceder	Transeuropa			7	5
El apóstol	R. Duvall	AVH	9	8	5	8
El farsante	J. y J. Pate	LK-Tel		6	4	
El juego sagrado	S. Lee	AVH		3		2
Grandes esperanzas	A. Cuarón	Gativideo				8
Juegos peligrosos	P. Leconte	Gativideo		4	5	4
La inocencia perdida	N. Jordan	AVH	4	3		
La momia	R. Mulcahy	AVH	1	1		1
La nube	F. Solanas	Gativideo	4	6	3	6
Los locos Addams, el reencuentro	D. Payne	AVH				1
Más allá de las nubes	M. Antonioni	Gativideo		4	1	4
Medianoche en el jardín del bien y del mal	C. Eastwood	AVH	8	8	8	9
Mirá quién habla	A. Heckerling	LK-Tel		7		6
Momentos robados	O. B. Finn	AVH		4		
Robocop 2	R. Harlin	LK-Tel	7	7		9
Scream 2	W. Craven	Transeuropa	8	8	4	9
Serenata de amor	S. Barrett	Transeuropa		8	8	8
Tango	C. Saura	Gativideo		2		

BUSCANDO A RICARDO III

(*Looking for Richard*), 1996, dirigida por Al Pacino, con Al Pacino y Penelope Allen.

Cinecanal

6/12, 22 hs.; 12/12, 9.10 y 20 hs.; 17/12, 18.25 hs.; 23/12, 16.30 y 1.25 hs.; 31/12, 13.45 hs.

El primer film dirigido por Al Pacino es una de las sorpresas de los últimos tiempos. Fusionando secuencias documentales con escenas en las que se representa la obra y recurriendo a una saludable dosis de humor, el director lanza una desmitificadora mirada sobre Shakespeare y su repercusión sobre el público. Una película auténticamente original.

JEAN DE FLORETTE

1986, dirigida por Claude Berri, con Yves Montand y Gérard Depardieu.

Space

5/12, 16.30 hs.; 6/12, 9.30 hs.

Los antecedentes de Claude Berri no despertaban demasiadas expectativas sobre la adaptación de esta dramática novela de Marcel Pagnol, ambientada en la campiña francesa. Sin embargo, sin renunciar al marcado naturalismo de la obra original, el film de Berri logra una minuciosa recreación de la vida cotidiana en aquel ámbito, apoyado en formidables trabajos de sus actores principales. El 12/12 a las 16.30 y el 13/12 a las 9.30 se exhibirá en el mismo canal *Manon del manantial*, segunda parte de la obra que acentúa los aspectos melodramáticos de la misma.

OSCURA TRAVESIA

(*Dark Passage*), 1947, dirigida por Delmer Daves, con Humphrey Bogart y Lauren Bacall.

Space

1/12, 16.30 hs.; 2/12, 9.30 hs.

Si bien Delmer Daves consiguió sus trabajos más relevantes en el terre-

no del western, en otros géneros también obtuvo buenos resultados. Esta adaptación de una novela de David Goodis, sobre un convicto que escapa de la cárcel y se hace una operación para cambiar su rostro, tiene en la primera media hora una excelente utilización de la cámara subjetiva, pero luego el relato, aun siendo entretenido, se va diluyendo por manifiestas debilidades del guión. El film está editado en video con el título de *Senda tenebrosa*.

ROMERO

1989, dirigida por John Duigan, con Raúl Juliá y Richard Jordan.

Space

11/12, 18.30 hs.; 12/12, 11.30 hs.

Casi siempre los films de denuncia política son un subgénero temible, pero esta película del australiano John Duigan se mantiene dentro de niveles de dignidad y decoro. Biopic sobre el obispo salvadoreño asesinado por el ejército, el film desarrolla de manera convincente la evolución del protagonista, que pasa de una actitud neutral y pasiva al compromiso cotidiano con los pobres y desamparados de su país. La contenida interpretación de Raúl Juliá ayuda.

HECHIZO DEL TIEMPO

(*Groundhog Day*), 1993, dirigida por Harold Ramis, con Bill Murray y Andie MacDowell.

Space

13/12, 20.15 hs.; 14/12, 14.45 hs.

Cuando un arrogante meteorólogo arriba a un pequeño pueblito de Pensilvania a fin de efectuar una investigación sobre el tiempo, se encontrará inesperadamente con que el día de su llegada se repetirá *ad infinitum*. El film de Harold Ramis, una mezcla de comedia negra con fantasía casi surreal, es sin duda, y a pesar de no llevar su planteamiento

hasta las últimas consecuencias, una de las escasas películas originales surgidas de Hollywood en los últimos diez años.

EL FINAL DE UN CANALLA

(*There Was a Crooked Man...*), 1970, dirigida por Joseph Mankiewicz, con Kirk Douglas y Henry Fonda.

Space

16/12, 16.30 hs.; 17/12, 9.30 hs.

Una de las cosas que un cinéfilo difícilmente podría haber imaginado es que Joseph Mankiewicz rodara alguna vez un western. Sin embargo, ello ocurrió y el resultado es este film sobre el enfrentamiento en una prisión entre el líder de los reclusos y el nuevo alcalde que llega a imponer el orden. Jugoso relato con un *cast* sin desperdicios y una inolvidable galería de personajes secundarios, en él se manifiestan una vez más el corrosivo humor y la cínica cosmovisión del director, convirtiéndose inesperadamente en una de las mejores películas de su carrera.

EL LUGAR SIN LIMITES

1977, dirigida por Arturo Ripstein, con Roberto Cobos y Lucha Villa.

Space

16/12, 23.45 hs.; 17/12, 3.15 hs.

Los avatares de la distribución cinematográfica en la Argentina han provocado que solo en los últimos tiempos se conociera la obra del mexicano Arturo Ripstein. Este film, tal vez su primera gran película, basada en una novela del chileno José Donoso, es —más allá de algún desnivel narrativo en su primera parte— un audaz descenso a los infiernos de la soledad y la desesperación. La interpretación de Roberto Cobos (el Jaibo de *Los olvidados* buñuelianos) del patético personaje de "La Manuela" es memorable.

HIROSHIMA

1995, dirigida por Roger Spottiswoode y Koreyoshi Kurahara, con Kenneth Welsh y Wesley Addy.

I-SAT

3/12, 22.30 hs.; 11/12, 2.15 hs.

Esta película hecha para el cable es absolutamente inédita en nuestro país. Construida en base a la intercalación de dos películas distintas (una de producción canadiense y otra japonesa), es una dramatización de los eventos que precedieron al lanzamiento de la primera bomba atómica desde los puntos de vista norteamericano y nipón. Habrá que ver si las tres horas y cuarto que du-

ra la producción —las referencias son buenas— se justifican.

LA PEQUEÑA TIENDITA DE LOS HORRORES

(*The Little Shop of Horrors*), 1960, dirigida por Roger Corman, con Jonathan Haze y Jackie Joseph.

Canal Bravo (MC)

7/12, 22 hs.; I-SAT, 28/12, 22 hs.

El empleado de una florería desarrollará inadvertidamente una planta carnívora que lo obligará a cometer asesinatos para ser alimentada. Este pequeño clásico del humor negro de Roger Corman es más famoso por haber sido filmado en dos días que por sus valores cinematográficos. Pero hay que decir que es un divertimento de primer orden, dinámico y de gran ritmo, y que es también una de las películas más logradas del director.

ROMANCE DE UN LADRON

(*Le roman d'un tricheur*), 1936, dirigida por Sacha Guitry, con Sacha Guitry y Jacqueline Delubac.

TV 5 Internacional

29/12, 10 hs.

Ya me he referido en esta sección a las poco reconocidas virtudes del estilo cinematográfico de Sacha Guitry, particularmente apreciables en la primera etapa de su obra. Ellas se pueden ver en esta película, en la que la fluidez del ritmo narrativo, la modernidad en el uso del relato en off y los chispeantes y sarcásticos diálogos son méritos innegables. De esta misma etapa del director se podrá ver el 30/12 a las 10 en el mismo canal otro regocijante título, *Las siete perlas de la corona*. Para no dejar pasar.

LAS AVENTURAS DEL BARON DE MUNCHHAUSEN

(*Münchhausen*), 1943, dirigida por Josef von Baky, con Hans Albers y Brigitte Horney.

CV 5

5/12, 22 hs.; 6/12, 3.15 hs.

Este film, comisionado por Herr Goebbels para festejar el 25º aniversario de los estudios UFA, es una de las escasas muestras que se pueden ver del cine realizado durante el nazismo. Planteado como un opulento entretenimiento, con algunos hallazgos visuales y varios pasajes superficiales y efectistas, es subliminalmente una reivindicación de las virtudes del hombre germánico, triunfante ante todas las adversidades. Una auténtica curiosidad cinéfila.

Judy, la única

En la historia del cine hay muchas figuras que por distintos motivos —algunos justificados, otros no tanto— alcanzan la dimensión de estrellas, pero son muy pocas las que para los cinéfilos trascienden esa categoría y se transforman en auténticas figuras de culto. Judy Garland es uno de esos casos. Hija de una pareja de artistas de vodevil, Frances Ethel Gumm nació en 1922 y desde los tres años estuvo en contacto con el mundo del espectáculo. Dos años después formó un trío con sus hermanas mayores, en el que ya se destacaba por sus condiciones vocales, y a los trece años fue recomendada al zar de la MGM, Louis B. Mayer, quien la contrató tras tomarle una prueba de canto. Permaneció ligada a ese estudio hasta 1950, siendo en ese período una de las artistas más taquilleras de la Metro. Sus primeras películas, hoy casi olvidadas, le permitieron al público tomar contacto con su prodigiosa voz, casi un milagro de la naturaleza, ya que, dicen, Judy jamás tomó una lección de canto. Su primer éxito fue *El mago de Oz*, 1939, la fantasía musical de Victor Fleming que, vista en una copia como la que se exhibió en una retrospectiva de la Cinemateca hace un par de años, mantiene intacta gran parte de su frescura y originalidad. En esa película Judy ya dotaba a su personaje adolescente en busca de la tierra prometida de ese particular patetismo que siempre

incorporaba como un plus adicional a sus personajes, aun los más intrascendentes. Fue en ese film donde cantó por primera vez *Over the Rainbow*, el tema con el que se la identificaría a lo largo de toda su vida. Luego vendrá la serie de films con Mickey Rooney, en los que interpretaría el arquetipo femenino de la MGM: la joven conservadora y hogareña defensora de los valores familiares. De estos films los más recordables son los dirigidos por Busby Berkeley, más que nada por las espectaculares coreografías del director en varios números musicales. Un año decisivo en su carrera será 1944 ya que conoce a Vincente Minnelli, quien la dirigirá en *La rueda de la fortuna* —uno de sus films más exitosos— y se convertirá en el segundo de sus cinco maridos. Hasta el final de la década Judy Garland participará en varios films de gran suceso (algunos memorables como *El reloj* y *El pirata*, también dirigidos por Minnelli), y tendrá como compañeros a Gene Kelly y Fred Astaire entre otros. Hasta aquí el rostro feliz de la historia, ya que, paralelamente a una exitosa carrera cinematográfica, en su vida privada se conjugaron los problemas afectivos, sus depresiones nerviosas que la tenían bajo un casi permanente control psiquiátrico y una irrefrenable tendencia a engordar, factores que la llevaron a convertirse en una adicta a todo tipo de psicofármacos. La explosión se produjo con su alejamiento de la Metro en 1950 y su posterior separación de Minnelli en 1951, hechos que desencadenaron su primer intento de suici-

dio. A partir de ese momento Judy Garland ya nunca lograría estabilizar su carrera ni su vida privada; sus apariciones en la pantalla se hicieron espaciadas (solo cuatro hasta su muerte) y grandes momentos de triunfo como su trabajo en *Nace una estrella* o sus memorables conciertos en el London Palladium y en el Carnegie Hall serán solo oasis de felicidad en su atormentada vida privada, plagada de fracasos afectivos, depresiones e intentos de suicidio, que la conducirán a una prematura muerte en 1969 por una sobredosis de barbitúricos. Ahora bien, ¿cuál fue el secreto de esta actriz retacona, no demasiado agraciada, muchas veces al borde de la obesidad, para convertirse en una estrella? Por una parte, indiscutiblemente su voz maravillosa y su capacidad como intérprete vocal (sus versiones de algunos transitados clásicos de la música popular americana, como *But Not for Me* o *Zing!*, *Went the Strings of My Heart*, son incomparables). Pero creo que es esencialmente el *pathos* interior y la visceralidad —algo que la emparenta con Edith Piaf— que impregnan no solo sus canciones sino también, aunque de manera más soterrada, sus interpretaciones de personajes muchas veces por debajo de su talento, lo que la convierte en una figura de poderosa presencia en la historia del cine. Estas características se acentuaron y se hicieron más visibles en las interpretaciones dramáticas de su última etapa, un territorio en el que no fue suficientemente aprovechada. Así se recuerda su conmove-

dora labor, a pesar de la obesidad y el deterioro físico, en *Juicio en Nuremberg* (su trabajo, junto con el de Monty Clift, son lo único memorable en el mamotreto krameriano) y también se destacó en *Un niño espera* de John Cassavetes y *Amarga es la gloria*, su último film, al que se le pretendió dar connotaciones autobiográficas. Judy Garland es hoy una figura tal vez más apreciada por los cinéfilos que por el gran público, por lo que la exhibición en CV 5 de cinco películas muy representativas de su filmografía es una buena oportunidad, sobre todo para las jóvenes generaciones, de tomar contacto con una actriz, cantante y bailarina extraordinaria. Los films a exhibirse serán los siguientes.

EL MAGO DE OZ (*The Wizard of Oz*), 1939, dirigida por Victor Fleming, con Judy Garland y Ray Bolger. **CV 5, 9/12, 13 y 19 hs.**

ARMONIAS DE JUVENTUD (*Strike Up the Band*), 1941, dirigida por Busby Berkeley, con Judy Garland y Mickey Rooney. **CV 5, 9/12, 11 y 16 hs.**

MI CHICA Y YO (*For Me and My Gal*), 1942, dirigida por Busby Berkeley, con Judy Garland y Gene Kelly. **CV 5, 11/12, 11 y 16 hs.**

LA RUEDA DE LA FORTUNA (*Meet Me in St. Louis*), 1944, dirigida por Vincente Minnelli, con Judy Garland y Margaret O'Brien. **CV 5, 11/12, 13 y 19 hs.**

NACE UNA ESTRELLA (*A Star Is Born*), 1954, dirigida por George Cukor, con Judy Garland y James Mason. **CV 5, 12/12, 12.30 y 18 hs.**

Jorge García



EN OTRO MUNDO

(*Heavy*), 1996, dirigida por James Mangold, con Liv Tyler y Shelley Winters.

CV 31

19/12, 22 hs.; 30/12, 20.10 hs.

Esta valiosa ópera prima de James Mangold muestra a un director sensible a la hora de aproximarse a unos personajes frustrados y sin horizontes vitales, alejados de los brillos que proponen las grandes ciudades. Lamentablemente su segunda película, la deleznable *Tierra de policías*, ha hecho perder expectativas sobre la obra del realizador, pero este film triste y desolado vale la pena verse.

LISZTOMANIA

1975, dirigida por Ken Russell, con Roger Daltrey y Sara Kesterman.

CV 5

1/12, 24 hs.; 2/12, 5.05 hs.

No hay manera de recomendar o desrecomendar una película de Ken Russell. Este film, como casi todos los que realizó en la década del 70, es un desmelenado relato que trata la relación entre Liszt y Wagner como una ópera rock en la que conviven el mal gusto más desorbitado, una potente imaginería visual, un desaforado sensacionalismo y varios etcéteras más. No es precisamente lo que se dice "un bocciato di cardinale", pero bueno, tómelo o déjelo a los dos minutos.

EL DIFUNTO PROTESTA

(*Here Comes Mr. Jordan*), 1941, dirigida por Alexander Hall, con Robert Montgomery y Evelyn Keyes.

CV 5

3/12, 11.10 y 16.10 hs.

Alexander Hall pertenece a esa categoría de realizadores hollywoodenses de segunda línea que en el terreno de la comedia dejó varios títulos que hoy se ven con indisimulable agrado. Este relato de tono fantástico es una de sus mejores películas y transmite un encanto que la remake dirigida por Warren Beatty

(*El cielo puede esperar*), que se exhibirá en el mismo canal a continuación, no posee.

SUBMARINO AMARILLO

(*Yellow Submarine*), 1968, dirigida por George Dunning.

CV 5

13/12, 13 y 19 hs.

Será bueno volver a ver después de muchos años este film de animación, inspirado inicialmente en la Beatlemania de la época y con un imaginativo tratamiento visual que combina diferentes estilos del pop-art. Es posible que algunos segmentos aparezcan hoy envejecidos, pero tengo la certeza de que otros mantendrán su frescura y actualidad.

EL JOROBADO DE NOTRE DAME

(*The Hunchback of Notre Dame*), 1939, dirigida por William Dieterle, con Charles Laughton y Maureen O'Hara.

CV 5, 4/12, 11 y 16 hs.

Desde la versión muda con Lon Chaney, fueron varias las adaptaciones que se hicieron de esta clásica novela de Víctor Hugo, pero es probable que ninguna haya llegado al nivel de esta dirigida por el eficiente artesano William Dieterle, quien supo captar con precisión el romanticismo de esta historia de amor imposible. Una precisa recreación del París medieval, la formidable caracterización de Charles Laughton y la siempre luminosa presencia de Maureen O'Hara en su debut hollywoodense son también puntos a favor de la película.

EL FUNERAL

(*The Funeral*), 1996, dirigida por Abel Ferrara, con Christopher Walken y Chris Penn.

Cinemax

18/12, 22 hs.; 23/12, 20 hs.; 29/12, 2.15 hs.

Desde su debut en 1979, Abel Ferrara ha desarrollado una carrera que, por encima de algún ruidoso traspie

(*Blackout*), está entre las más interesantes del cine norteamericano contemporáneo. *El funeral*, un relato ambientado en los años treinta y que transcurre durante el velorio de un gángster, con su compleja estructura narrativa y su inesperada dosis de humor negro, es uno de los films más personales del director.

EL VIENTO Y EL LEÓN

(*The Wind and the Lion*), 1975, dirigida por John Milius, con Sean Connery y Candice Bergen.

Cinemax

6/12, 22 hs.; 10/12, 18.30 hs.; 23/12, 23.45 hs.

El furibundo fascismo de John Milius a veces impide reconocer su innegable talento como guionista y realizador. En este film sobre el enfrentamiento entre un líder árabe que ha secuestrado a una ciudadana norteamericana y el presidente Teodoro Roosevelt (!), ambas características se ponen de manifiesto y el resultado es un excelente relato épico de aventuras acompañado de una rimbombante reivindicación del intervencionismo político y militar yanqui. Lo que se dice un Milius auténtico.

LOS BANDIDOS

(*The Desperados*), 1969, dirigida por Henry Levin, con Vince Edwards y Jack Palance.

Cinemax

1/12, 8.45 hs.; 16/12, 10.15 hs.

La prolífica carrera de Henry Levin no abunda en títulos recordables, pero sus mejores logros están dentro de los relatos de acción. Este western sobre un grupo de desertores de la Guerra Civil perseguidos a través del desierto es un relato de inusual violencia y marcado pesimismo. Sin duda, una de las mejores películas del realizador.

MATRIMONIO POR CONVENIENCIA

(*Green Card*), 1990, dirigida por Peter Weir, con Gérard Depardieu y Andie

MacDowell.

HBO, varias emisiones.

Esta sorprendente comedia del australiano Peter Weir es una especie de Cenicienta dentro de su carrera. Rodada entre dos films inmensamente sobrevalorados (*La sociedad de los poetas muertos* y *Sin miedo a la vida*), su tono ligero y romántico no le impide participar de las constantes temáticas de su obra, siendo en mi opinión una película mucho más atractiva que aquellos dos "trascendentes" e insufribles films.

POR LA PATRIA

(*King and Country*), 1964, dirigida por Joseph Losey, con Tom Courtenay y Dirk Bogarde.

Canal Bravo (MC), 29/12, 22 hs.

Dentro de una carrera con algunos títulos que posiblemente crezcan con el paso de los años, este film —uno de los más valorados por la crítica— está entre los que han envejecido peor. Ausentes el barroco estilo visual del director y su preciso y riguroso sentido de la puesta en escena, la película queda como un virulento alegato antibélico, discursivo y moralizante, apoyado esencialmente en el trabajo de los intérpretes.

EL PEQUEÑO CESAR

(*Little Caesar*), 1930, dirigida por Mervyn LeRoy, con Edward G. Robinson y Douglas Fairbanks Jr.

Canal Bravo (MC)

15/12, 1 h.; 17/12, 22 hs.

Las mejores obras de Mervyn LeRoy hay que buscarlas en la primera etapa de su carrera. Esta película, precisa traslación de una novela de W. R. Burnett sobre el ascenso y caída de un gángster en una pequeña ciudad, que significó el debut de Edward G. Robinson, es el primer film sonoro dedicado al género gangsteril, uno de las más importantes de la década del treinta en el cine americano y una de las obras más efectivas y logradas dentro del mencionado género. ••

Un enroque absurdo

La desaparición, hace algunos meses, de VCC como empresa transmisora de señales de cable trajo como consecuencia, en primer lugar, que muchas personas se sumaran al ejército de desocupados de nuestro país. También que el canal propio más valioso de la compañía, la señal Bravo —que contaba con una interesante cobertura fílmica, compuesta en su mayoría por películas clásicas, programas de

ópera, conciertos, ballets y recitales de jazz—, no fuera absorbido, a diferencia de lo que ocurrió con otros canales, ni por Cablevisión ni por Multicanal. Por ello es una buena noticia que, a partir de noviembre, Bravo vuelva a estar presente formando parte de la programación de Multicanal. Hasta aquí las buenas nuevas ya que, lamentablemente, para darle lugar a esta señal, la empresa decidió dejar de lado al canal Film & Arts. Desde es-

ta sección se ha señalado reiteradamente a Film & Arts como uno de los canales más atractivos del cable, ya que su amplia y variada oferta de programas es apta para los paladares más dispares, quedando excluidos de ella solo aquellos que opten por la vulgaridad y/o la chabacanería. Lo que llama la atención es que la misma empresa, en el ranking de "imperdibles" que publica su revista mensual, coloque a Film & Arts a la cabeza de

las menciones del último año, por lo que no se entiende tan intempestiva y arbitraria decisión. Es de esperar que las autoridades de Multicanal recapaciten y permitan la convivencia de Bravo y Film & Arts dentro de su programación. La decisión contraria indudablemente redundaría en un gratuito descenso de la calidad artística de la empresa, algo que no beneficiará ni a ella ni a sus potenciales suscriptores.

Jorge García

MENU DE CINE EN TV

Películas para ver en diciembre

Recomendaciones especiales comentadas en la **página 60**

Do	Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa
		1 <i>El ciudadano Bob Roberts</i> (T. Robbins) I-SAT, 22.30 hs. <i>El sol del membrillo</i> (V. Erice) Space, 23.45 hs.	2 <i>La muerte en directo</i> (B. Tavernier) Film & Arts, 22 hs. <i>¿Qué pasó con Baby Jane?</i> (R. Aldrich) CV 5, 23.45 hs.	3 <i>Caza de brujas</i> (P. Saville) CV 31, 23.45 hs. <i>Lustrabotas</i> (V. De Sica) Canal Bravo (MC), 1.30 hs.	4 <i>Mentes que brillan</i> (J. Foster) Space, 14.45 hs. <i>Excalibur</i> (J. Boorman) Cinemax, 24 hs.	5 <i>Objetivo Burma</i> (R. Walsh) CV 5, 12.55 y 18.25 hs. <i>Mientras estés conmigo</i> (T. Robbins) I-SAT, 22.30 hs.
6 <i>Pasión de los fuertes</i> (J. Ford) Canal Bravo (MC), 14.30 hs. <i>Los asesinos de la luna de miel</i> (L. Kastle) Film & Arts, 18 hs.	7 <i>Aracnofobia</i> (F. Marshall) HBO, 18.15 hs. <i>Misión: Imposible</i> (B. De Palma) Cinecanal, 20.05 hs.	8 <i>Mala mujer</i> (F. Lang) Canal Bravo (MC), 19.30 hs. <i>El fabricante de estrellas</i> (G. Tornatore) HBO, 24 hs.	9 <i>Conciencias negras</i> (L. Allen) Canal Bravo (MC), 19.30 hs. <i>Belle Époque</i> (F. Trueba) Space, 23.45 hs.	10 <i>Los intocables</i> (B. De Palma) Cinecanal, 17.55 hs. <i>Festín desnudo</i> (D. Cronenberg) CV 5, 22 hs.	11 <i>Función privada</i> (M. Palin) Film & Arts, 22 hs. <i>Vampiro</i> (C. T. Dreyer) Canal Bravo (MC), 22 hs.	12 <i>Jeremiah Johnson</i> (S. Pollack) Cinemax, 20 hs. <i>En la cuerda floja</i> (R. Tuggle) TNT, 23.15 hs.
13 <i>Amor verdadero</i> (N. Savoca) Film & Arts, 18 hs. <i>El último magnate</i> (E. Kazan) CV 5, 22 hs.	14 <i>Miami Blues</i> (G. Armitage) Cinemax, 18.15 hs. <i>5 pal' peso</i> (R. Perrone) CV 5, 22 hs.	15 <i>La patrulla implacable</i> (W. Keighley) Canal Bravo (MC), 10.30 hs. <i>Perro blanco</i> (S. Fuller) CV 5, 23.45 hs.	16 <i>Un disparo en la sombra</i> (B. Edwards) Cinecanal, 10.35 hs. <i>Siempre hay un día feliz</i> (S. Donen) TNT, 11 hs.	17 <i>Danza con lobos</i> (K. Costner) TNT, 13 hs. <i>El Santo Oficio</i> (A. Ripstein) CV 5, 23.45 hs.	18 <i>Los elegidos</i> (P. Kaufman) Cinemax, 17.15 hs. <i>Historia de Tokio</i> (Y. Ozu) Canal Bravo (MC), 22 hs.	19 <i>Línea roja 7000</i> (H. Hawks) CV 5, 1.50 y 8 hs. <i>Historia de Filadelfia</i> (G. Cukor) Canal Bravo (MC), 18.30 hs.
20 <i>Un tiro en la noche</i> (J. Ford) Canal Bravo (MC), 16.30 hs. <i>Pacto de amor</i> (D. Cronenberg) Film & Arts, 21.30 hs.	21 <i>David y Lisa</i> (F. Perry) Film & Arts, 12 hs. <i>La leyenda del indomable</i> (S. Rosenberg) Cinecanal, 13.30 hs.	22 <i>La última película</i> (P. Bogdanovich) Space, 16.30 hs. <i>Tiempo de gitanos</i> (E. Kusturica) Space, 23.45 hs.	23 <i>Fiebre de sangre</i> (H. King) Canal Bravo (MC), 15.30 hs. <i>Ladrones nocturnos</i> (S. Fuller) CV 5, 24 hs.	24 <i>10</i> (B. Edwards) Cinemax, 14.15 hs. <i>La fiesta inolvidable</i> (B. Edwards) CV 5, 22 hs.	25 <i>Casablanca</i> (M. Curtiz) Space, 16.30 hs. <i>El cartero</i> (M. Radford) Cinemax, 22 hs.	26 <i>Lo mejor de nuestra vida</i> (W. Wyler) Canal Bravo (MC), 18 hs. <i>Valmont</i> (M. Forman) Space, 22 hs.
27 <i>Río Rojo</i> (H. Hawks) Canal Bravo (MC), 15 hs. <i>Los hijos de Katie Elder</i> (H. Hathaway) Space, 16.30 hs.	28 <i>Negocios riesgosos</i> (P. Brickman) Cinemax, 22 hs. <i>Ay, qué rubia</i> (R. Walsh) Canal Bravo (MC), 22 hs.	29 <i>Flirteando</i> (J. Duigan) Space, 18.30 hs. <i>French Can-Can</i> (J. Renoir) TV 5 Internacional, 21.30 hs.	30 <i>Oliverio Twist</i> (D. Lean) Film & Arts, 22 hs. <i>Dersu Uzala</i> (A. Kurosawa) Cinemax, 22.45 hs.	31 <i>El tren de las 3.10 a Yuma</i> (D. Daves) Canal Bravo (MC), 15 hs. <i>Los inútiles</i> (F. Fellini) CV 5, 22 hs.		

AGENDA

Cineteca Vida. Foro Gandhi (Av. Corrientes 1551).
Viernes 21.30 hs. y domingos 20.30 hs.
Entrada: \$ 3.

11-12: *El cielo y el infierno* de Akira Kurosawa.
13-12: *Rebelión* de Masashi Kobayashi. 18-12:
Malvinas, historia de traiciones de Jorge Denti.
20-12: *Tommy* de Ken Russell (versión sin cortes).

Film de Marcelo Mosenson

Nadie se parece tanto a sí mismo como cuando intenta ser distinto es el título del film de Marcelo Mosenson, que se exhibirá el 28 de diciembre a las 21 en el Centro Cultural Ricardo Rojas (Av. Corrientes 2038). La película tiene una duración de 45 minutos.

Warner

Con motivo del 75º aniversario de Warner Bros., desde el jueves 3 de diciembre comenzaron a exhibirse siete clásicos de la productora. Las proyecciones se realizan en el nuevo complejo Hoyts General Cíinema Abasto de Buenos Aires (Av. Corrientes 3247). La programación es la siguiente:

Jueves 3 y 10: *Casablanca* de Michael Curtiz

Viernes 4 y 11: *Rebelde sin causa* de Nicholas Ray

Sábado 5 y 12: *El exorcista* de William Friedkin

Domingo 6 y 13: *Bonny & Clyde* de Arthur Penn

Lunes 7 y 14: *La pandilla salvaje* de Sam Peckinpah

Martes 8 y 15: *La llamada fatal* de Alfred Hitchcock

Miércoles 9 y 16: *Blade Runner* de Ridley Scott ••

Un verano con Hitchcock

★★★★★

pistas para entender mejor al cine
un curso de Eduardo A. Russo

informes al 823 9270

Imagen en producción y servicios

- Exteriores Betacam SP y U-Matic High Band SP de 1 a 5 cámaras
- Grabación de audio y musicalización
- Islas de producción en Betacam SP y U-Matic High Band SP A-B Roll, con gráfica 2D y 3D y efectos digitales
- Realización integral por Cable / TV abierta
- Piso de grabación para televisión con chroma y switcher de 10 canales
- Realización integral de documentales, promociones, institucionales, comerciales y videoclips
- Traducciones, subtítulos y doblajes
- Copiado multiformato Betacam ST / U-Matic High Band / U-Matic Low Band / S-VHS / VHS
- Multicopiado VHS
- Trascodificación y Telecine

Imagen Producciones

Al precio justo

El Salvador 5879 (1414) Buenos Aires - Argentina - Tel: (541) 777-4262 / 446-0275 Fax: (541) 777-4262



las películas que no conseguís

cine arte
de autor
fantástico

VIDEOTECA

Lambaré 897 (alt. Sarmiento 4600)

Alexia Demidjian

Fundación Cineteca Vida
Anuncia
LA BIBLIOTECA DE CINE
PRONTO

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

• Alquiler y venta
de películas memorables
llevadas al video



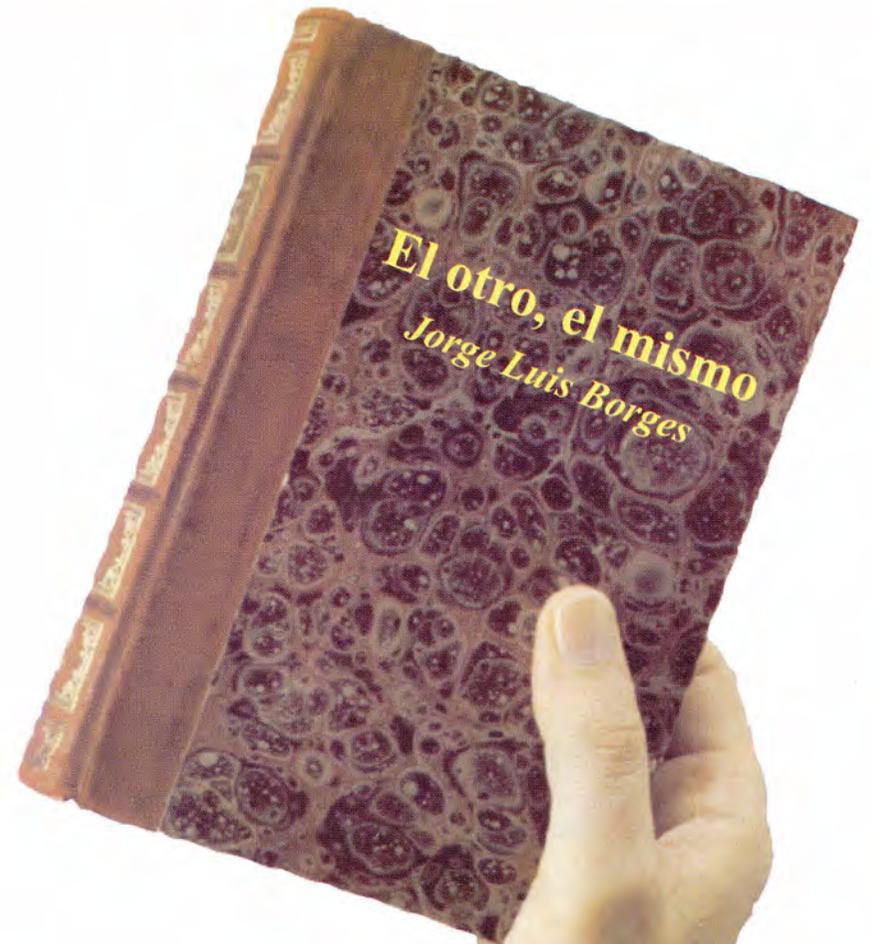
• Venta de prestigiosas
revistas especializadas
y libros de cine.

Envíos y retiros de películas en área céntrica.

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

LEER ES UN PLACER, GENIAL...

Y la ciudad, ahora, es como un plano
De mis humillaciones y fracasos;
Desde esa puerta he visto los ocasos
Y ante ese mármol he aguardado en vano.
Aquí el incierto ayer y el hoy distinto
Me han deparado los comunes casos
De toda suerte humana; aquí mis pasos
Urden su incalculable laberinto
Aquí la tarde cenicienta espera
El futuro que le debe la mañana;
Aquí mi sombra en la no menos vana
Sombra final se perderá, ligera.
No nos une el amor sino el espanto;
Será por eso que la quiero tanto.



DISFRUTÁ CON LA POESÍA,
LLEVALA A TU CASA.
LA ENCONTRARÁS EN
BIBLIOTECAS Y LIBRERÍAS.



PRESIDENCIA
DE LA NACIÓN



SECRETARÍA
DE CULTURA

La aldea local
Tomás Abraham
321 páginas. \$ 22

Perseverancia
Serge Daney
176 páginas. \$ 12

**Diccionario
de cine**
Eduardo A. Russo
313 páginas. \$ 25

Scorsese
Colección Directores Nº 1
80 páginas. \$ 10

Wim Wenders
Colección Directores Nº 2
80 páginas. \$ 10



LA BIBLIOTECA DE EL AMANTE

En venta en la redacción de EL AMANTE / ESMERALDA 779 6° A / (1007) CAPITAL FEDERAL / TEL. 322 7518
e-mail: amantecine@interlink.com.ar

ENVIOS A DOMICILIO




Vila do Mar

...Una de las posadas más tradicionales
de Buzios

La Vila do Mar mantiene el buen gusto
y el encanto que hicieron de Buzios
una ciudad singular.

En la Vila do Mar está el restaurante
La Fondue y el Gran Cine Bardo, un
cómodo cine con 111 butacas y
proyección de 35 mm conocido en to-
do el país y que realiza anualmente el
Festival de Cine de Buzios, cuya sede
es la propia posada.

POUSADA VILA DO MAR
Travessa dos pescadores, 88
Buzios 28905-000 RJ Brasil
Tel. (024) 623 1298 Fax (024) 623 1466
e-mail: viladomar@alohanet.com.br

1. Películas reseñadas

(Título, director, autor de la nota, nº de revista / página)

Abismos de pasión (Luis Buñuel), Eduardo A. Russo, 75/39
Abuso de poder (Lee Tamahori), Gustavo Noriega, 74/11
Afrodita, el jardín de los perfumes (Pablo César), Leonardo M. D'Espósito, 81/19
Air Bag (Juanma Bajo Ulloa), Quintín, 80/25
Al filo de la muerte (David Fincher), Blas Eloy Martínez, 80/28
Alguien sabe demasiado (Harold Becker), G. J. Castagna, 77/15
Alien: la resurrección (Jean-Pierre Jeunet), Máximo Eseverri, 74/18
Amistad (Steven Spielberg), Julian Cooper, 73/10
Amistad (Steven Spielberg), Silvia Schwarzböck, 73/8
Amo la vida (Michael Winterbottom), Santiago García, 80/28
Amy (Nadia Tass), Santiago García, 81/40
Anna Karenina (Bernard Rose), Gustavo J. Castagna, 77/16
Antz (Eric Darnell y Tim Johnson), Diego Brodersen, 81/19
Arma mortal 4 (Richard Donner), Santiago García, 78/16
Armageddon (Michael Bay), Gustavo J. Castagna, 78/17
Asesinato a distancia (Santiago Carlos Oves), G. J. Castagna, 72/14
Baila conmigo (Randa Haines), Santiago García, 81/20
Basquiat (Julian Schnabel), Alejandro Ricagno, 72/56
Beavis y Butt-head se hacen la América (Mike Judge), Gustavo J. Castagna, 71/58
Bertolt Brecht, amor, revolución y otras cosas peligrosas (Jutta Brückner), Santiago García, 81/38
Bienvenidos a Sarajevo (Michael Winterbottom), Blas Eloy Martínez, 81/21
Blues del hombre salvaje (Barbara Kopple), L. M. D'Espósito, 81/16
Bola de fuego (Howard Hawks), Gustavo J. Castagna, 75/57
Bondad humana (Akira Kurosawa), Eduardo A. Russo, 80/42
Boogie Nights (Juegos de placer) (Paul Thomas Anderson), Leonardo M. D'Espósito, 75/6
Buenos Aires me mata (Beda Docampo Feijóo), Quintín, 78/13
Camino sin retorno (Oliver Stone), Gustavo J. Castagna, 72/8
Caracter (Mike van Diem), Marcela Gamberini, 81/20
Carne trémula (Pedro Almodóvar), Gustavo J. Castagna, 75/2
Carretera perdida (David Lynch), Alejandro Ricagno, 79/4
Carta de una enamorada (Max Ophüls), Sergio Eisen, 75/36
Cha cha cha (Antonio del Real), Javier Porta Fouz, 81/39
Che... Ernesto (Miguel Pereira), Gustavo J. Castagna, 80/30
5 pal'peso (Raúl Perrone), Máximo Eseverri, 81/6
Ciudad en tinieblas (Alex Proyas), Gustavo J. Castagna, 80/30
Cohen vs. Rosi (Daniel Barone), Gustavo Noriega, 76/10
Colores primarios (Mike Nichols), Gustavo Noriega, 75/13
Cómplices (Néstor Montalbano), Santiago García, 80/24
Con el agua hasta el cuello (Jim Wilson), Santiago García, 81/58
Corazón iluminado (Héctor Babenco), Gustavo J. Castagna, 81/8
Crepúsculo (Robert Benton), Santiago García, 79/18
Criaturas salvajes (John McNaughton), L. M. D'Espósito, 80/29
Cuando vuelve el amor (Nick Cassavetes), Gustavo Noriega, 80/20
Cuento de otoño (Eric Rohmer), Marcela Gamberini, 81/37
Cuestión de fe (Marcos Loayza), Máximo Eseverri, 74/8
Dársena Sur (Pablo Reyero), Silvia Schwarzböck, 74/13
De formas y de hombres (Alexei Balabanov), D. Brodersen, 81/35
De todo corazón (Robert Guédiguian), Jorge García, 81/34
Dersu Uzala (Akira Kurosawa), Diego Brodersen, 80/43
Deseos y sospechas (Greg Mottola), Alejandro Lingenti, 77/13
Diario para un cuento (Jana Boková), Marcela Gamberini, 81/9
Dibu 2, la venganza de Nasty (Carlos Galatín), M. Eseverri, 77/17
Dios sabe cuánto amé (Vincente Minnelli), G. J. Castagna, 75/42
Dodeskaden (Akira Kurosawa), Santiago García, 80/42
Doña Bárbara (Betty Kaplan), Gustavo J. Castagna, 75/16
Dos chicas enamoradas (María Maggenti), Santiago García, 77/58
Dos contra el destino (Henry Hathaway), Jorge García, 75/58
Dulce amistad (Hettie MacDonald), Máximo Eseverri, 73/16
Efecto dominó (David Koepf), Alejandro Lingenti, 75/57
El abrazo de la muerte (George Cukor), Jorge García, 71/59
El ángel ebrio (Akira Kurosawa), Marcela Gamberini, 80/37
El apóstol (Robert Duval), Gustavo J. Castagna, 76/15
El cielo y el infierno (Akira Kurosawa), Santiago García, 80/42
El conquistador de los mares (Raoul Walsh), E. A. Russo, 76/58
El cuarto poder (Costa-Gavras), Diego Batlle, 72/9
El desvío (Edgar Ulmer), Eduardo A. Russo, 72/57
El desvío (Horacio Maldonado), Quintín, 74/12
El dulce porvenir (Atom Egoyan), Quintín, 72/12
El extraño amor de Martha Ivers (Lewis Milestone), I. García, 74/57
El faro (Eduardo Mignogna), Quintín, 74/15

El farsante (Jonas y Joshua Paté), Marcela Gamberini, 80/29
El gran McGinty (Preston Sturges), Flavia de la Fuente, 78/30
El gran momento (Preston Sturges), Gustavo J. Castagna, 78/35
El hombre de la máscara de hierro (Randall Wallace), Santiago García, 75/16
El idiota (Akira Kurosawa), Silvia Schwarzböck, 80/39
El juego sagrado (Spike Lee), Santiago García, 79/15
El juguete rabioso (Javier Torre), Marcela Gamberini, 79/20
El lugar sin límites (Arturo Ripstein), Quintín, 75/45
El mañana nunca muere (Roger Spottiswoode), S. García, 71/6
El mediador (F. Gary Gray), Máximo Eseverri, 80/29
El milagro de Morgan Creek (Preston Sturges), F. de la Fuente, 78/36
El misterio del tercer piso (Boris Ingster), Eduardo A. Russo, 80/58
El mundo de las Spice Girls (Bob Spiers), G. J. Castagna, 72/15
El nadador inmóvil (Fernán Rudnik), Gustavo Noriega, 81/38
El oro de Ulises (Victor Nuñez), Sergio Eisen, 76/16
El odio (Mathieu Kassovitz), Gustavo Noriega, 71/58
El odio (Mathieu Kassovitz), Marcela Gamberini, 75/10
El oro de Ulises (Victor Nuñez), Sergio Eisen, 72/6
El pecado de Harold Diddlebock (Preston Sturges), Gustavo J. Castagna, 78/38
El pequeño Tony (Alex van Warmerdam), Gustavo J. Castagna, 81/37
El poder de la justicia (Francis Ford Coppola), Eduardo A. Russo, 74/4
El sabor de la cereza (Abbas Kiarostami), Alejandro Ricagno, 77/6
El secreto de Los Andes (Alejandro Azzano), G. J. Castagna, 81/42
El secreto tras la puerta (Fritz Lang), Sergio Eisen, 78/58
El señor de los caballos (Robert Redford), M. Gamberini, 77/15
En busca del destino (Gus Van Sant), Sergio Eisen, 73/14
En otro mundo (James Mangold), Gustavo J. Castagna, 72/59
En presencia de un payaso (Ignar Bergman), Jorge García, 81/35
Ernesto Che Guevara, el diario de Bolivia (Richard Dindo), Gustavo Noriega, 75/7
Escándalo (Akira Kurosawa), Blas Eloy Martínez, 80/38
Escrito en el agua (Marcos Loayza), Quintín, 79/12
Esfera (Barry Levinson), Santiago García, 75/15
Especies 2 (Peter Medak), Santiago García, 78/17
Estación Central (Walter Salles), Javier Porta Fouz, 81/40
Felices juntos (Wong Kar-wai), Gustavo Noriega, 74/2
Felicidad (Todd Solondz), Jorge García, 81/43
Fernando ha vuelto (Silvio Caiozzi), L. M. D'Espósito, 81/39
Flubber, el invento del siglo (Les Mayfield), M. Eseverri, 71/7
Fuga de cerebros (Fernando Musa), Gustavo J. Castagna, 74/14
Gattaca, experimento genético (Andrew Niccol), M. Eseverri, 75/12
Gloria y hambre (William A. Wellman), Jorge García, 74/57
Godzilla (Roland Emmerich), Eduardo A. Russo, 77/12
Golpe fulminante (Tsui Hark), Leonardo M. D'Espósito, 81/18
Grandes esperanzas (Alfonso Cuarón), Sergio Eisen, 75/14
Hail the Conquering Hero (Preston Sturges), G. Noriega, 78/37
Historias de la noche (Montxo Armendáriz), A. Ricagno, 72/13
Hombres armados (John Sayles), Gustavo J. Castagna, 74/6
Hombres sin ley (Maurice Tourneur), Eduardo A. Russo, 73/58
Imitación de la vida (Douglas Sirk), Gustavo Noriega, 75/41
Impacto profundo (Mimi Leder), Santiago García, 76/17
Invasión (Paul Verhoeven), Gustavo Noriega, 71/4
Jude (Michael Winterbottom), Alejandro Ricagno, 77/15
Juegos peligrosos (Patrice Leconte), Marcela Gamberini, 78/14
Kagemusha (Akira Kurosawa), Máximo Eseverri, 80/43
Kansas City (Robert Altman), Jorge García, 80/59
Kanzo sensel (Shohei Imamura), Leonardo M. D'Espósito, 81/36
Kids (Larry Clark), Alejandro Ricagno, 72/4
Kids (Larry Clark), Silvia Schwarzböck, 72/2
Kwaidan (Masaki Kobayashi), Eduardo A. Russo, 79/58
La anguila (Shohei Imamura), Leonardo M. D'Espósito, 80/16
La angustia corroe el alma (Rainer Werner Fassbinder), Alejandro Lingenti, 75/44
La belleza de las cosas (Bo Widerberg), Gustavo Noriega, 72/13
La buena estrella (Ricardo Franco), Gustavo J. Castagna, 81/20
La caída de los ángeles (Wong Kar-wai), Máximo Eseverri, 72/57
La camioneta (Stephen Frears), Gustavo J. Castagna, 72/58
La cara del ángel (Pablo Torre), Gustavo Noriega, 81/42
La cruz (Alejandro Agresti), Alejandro Ricagno, 76/8
La dama fantasma (Robert Siodmak), Jorge García, 79/59
La desaparición de Finbar (Sue Clayton), G. J. Castagna, 79/58
La espada mágica (Frederik Du Chau), Santiago García, 77/17

La eternidad y un día (Theo Angelopoulos), G. Noriega, 81/42
La eternidad y un día (Theo Angelopoulos), M. Gamberini, 81/42
La fortaleza oculta (Akira Kurosawa), Gustavo Noriega, 80/40
La heredera (Agnieszka Holland), Flavia de la Fuente, 76/13
La herencia del tío Pepe (Hugo Sofovich), Gustavo Noriega, 72/15
La historia de hace de noche (Frank Borzage), E. A. Russo, 77/58
La historia de Palm Beach (Preston Sturges), S. Schwarzböck, 78/34
La hora de los hornos (Fernando E. Solanas), G. J. Castagna, 76/6
La loba (William Wyler), Gustavo J. Castagna, 75/32
La mirada de Ulises (Theo Angelopoulos), Gustavo Noriega, 81/4
La mujer del puerto (Arturo Ripstein), Silvia Schwarzböck, 75/4
La nube (Fernando Solanas), Gustavo J. Castagna, 78/4
La nube (Fernando Solanas), Silvia Schwarzböck, 78/6
La nube y el sol naciente (Mahmoud Kalari), Leonardo M. D'Espósito, 81/38
La ostra y el viento (Walter Lima Jr.), Marcela Gamberini, 80/21
La pandilla Newton (Richard Linklater), Santiago García, 81/12
La prima Bette (Des McAnuff), Marcela Gamberini, 79/20
La sonámbula (Fernando Spiner), Alejandro Ricagno, 78/12
La venenosa (Sacha Guitry), Gustavo J. Castagna, 73/58
La vida de Oharu (Kenji Mizoguchi), Silvia Schwarzböck, 75/38
La visitante del invierno (Alan Rickman), Quintín, 78/18
Ladybird, Ladybird (Ken Loach), Gustavo Noriega, 80/26
Lancelot du Lac (Robert Bresson), Santiago García, 81/36
Las alas de la paloma (Iain Softley), Alejandro Lingenti, 76/16
Las flores de Shangai (Hou Hsiao Hsien), G. J. Castagna, 81/36
Las horas contadas (Robert Patton Sprull), G. J. Castagna, 78/17
Las tres noches de Eva (Preston Sturges), S. Schwarzböck, 78/32
Loco por Mary (Peter y Bobby Farrelly), L. M. D'Espósito, 80/27
Los asesinos (Robert Siodmak), Gustavo J. Castagna, 77/58
Los bajos fondos (Akira Kurosawa), Alejandro Lingenti, 80/40
Los dos solos (Fritz Lang), Gustavo J. Castagna, 80/58
Los expedientes X (Rob Bowman), Gustavo Noriega, 79/6
Los expedientes X (Rob Bowman), Silvia Schwarzböck, 79/8
Los federales (Stuart Baird), Santiago García, 76/16
Los malvados duermen bien (Akira Kurosawa), Jorge García, 80/41
Los miserables (Bille August), Marcela Gamberini, 79/21
Los niños del domingo (Daniel Bergman), G. J. Castagna, 74/58
Los ojos del muerto (Reginald LeBorg), Eduardo A. Russo, 80/58
Los secretos de Harry (Woody Allen), Gustavo Noriega, 77/2
Los secretos de Harry (Woody Allen), Quintín, 77/4
Los siete samurais (Akira Kurosawa), Santiago García, 80/39
Los viajes de Sullivan (Preston Sturges), Gustavo Noriega, 80/33
Luna seductora (Ken Chaigne), Gustavo Noriega, 81/17
Madadayo (Akira Kurosawa), Marcela Gamberini, 80/44
Mala época (S. Roselli, M. de Rosa, N. Saad y R. Moreno), Juan Manuel Villegas, 81/39
Mamma Roma (Pier Paolo Pasolini), Gustavo J. Castagna, 75/58
Mar de amores (Victor Dinenzon), Santiago García, 71/7
María Candelaria (Emilio Fernández), Santiago García, 75/33
Marius y Jeannette (Robert Guédiguian), G. J. Castagna, 81/2
Más allá de las nubes (Michelangelo Antonioni y Wim Wenders), Gustavo J. Castagna, 80, 14
Más allá de las nubes (Michelangelo Antonioni y Wim Wenders), Silvia Schwarzböck, 80, 12
Más allá del olvido (Hugo del Carril), Gustavo J. Castagna, 75/40
Matador (Pedro Almodóvar), Marcela Gamberini, 75/46
Medianoche en el jardín del bien y del mal (Clint Eastwood), Sergio Eisen, 76/4
Mejor... imposible (James L. Brooks), Flavia de la Fuente, 73/3
Mentiras que matan (Barry Levinson), Marcela Gamberini, 76/14
Mi vida en rosa (Alain Berliner), Gustavo J. Castagna, 76/17
Microcosmos (El universo oculto) (Claude Nurisidany y Marie Perrenou), Gustavo Noriega, 75/11
Mimic (Guillermo Del Toro), Silvia Schwarzböck, 77/14
Momentos robados (Oscar Barney Finn), G. J. Castagna, 77/16
Monteneros, una historia (Andrés Di Tella), S. Schwarzböck, 81/7
Mortal Kombát 2, la aniquilación (John Leonetti), S. García, 72/15
Mother Dao, con forma de tortuga (Vincent Monnikendam), Eduardo A. Russo, 79/19
Mr. Magoo (Stanley Tong), Santiago García, 80/58
Mulan (Barry Cook y Tony Bancroft), Máximo Eseverri, 77/16
Navidad en julio (Preston Sturges), Santiago García, 78/31
No va más (Claude Chabrol), Gustavo J. Castagna, 77/10
Norma Jean y Marilyn (Tim Fywell), Santiago García, 77/59

2. Directores, actores, otros personajes

("—" indica una nota en general sobre el personaje)

Nuestra juventud (Akira Kurosawa), Quintín, 80/37
Ojos de serpiente (Brian De Palma), Eduardo A. Russo, 80/7
Ojos de serpiente (Brian De Palma), Quintín, 80/9
Pasión (György Fehér), Gustavo Noriega, 81/37
Pasión de mujer (David Lean), Silvia Schwarzböck, 81/58
Pasión diabólica (Roy William Neill), Jorge García, 79/59
Pequeños guerreros (Joe Dante), Gustavo Noriega, 80/22
Perdidos en el espacio (Stephen Hopkins), Santiago García, 77/17
Perro rabioso (Akira Kurosawa), Jorge García, 80/37
Pi (Darren Aronofsky), Máximo Eseverri, 81/39
Picado fino (Esteban Sapir), Quintín, 74/16
Pimpollos rotos (David W. Griffith), Eduardo A. Russo, 75/30
Plaza de almas (Fernando Díaz), Marcela Gamberini, 76/12
Ponette (Jacques Doillon), Gustavo J. Castagna, 73/15
Por esos ojos (Gonzalo Arijón y Virginia Martínez), Marcela Gamberini, 78/16
Poseídos (Gregory Hoblit), Santiago García, 75/16
Principio y fin (Arturo Ripstein), Gustavo J. Castagna, 80/18
Prisionero de las montañas (Serguei Bodrov), Gustavo J. Castagna, 75/15
Que el cielo la juzgue (John M. Stahl), Sergio Eisen, 75/34
Querido Dios (Gary Marshall), Santiago García, 72/58
Ran (Akira Kurosawa), Gustavo J. Castagna, 80/43
Rapsodia en agosto (Akira Kurosawa), Sergio Eisen, 80/44
Rashomon (Akira Kurosawa), Gustavo J. Castagna, 80/38
Requiem (Alain Tanner), Jorge García, 81/40
Rescatando al soldado Ryan (Steven Spielberg), Gustavo J. Castagna, 79/2
Rocco y sus hermanos (Luchino Visconti), S. Schwarzböck, 75/43
Ronín (John Frankenheimer), Santiago García, 81/21
Sangre y vino (Bob Rafelson), Jorge García, 78/16
Sanjuro (Akira Kurosawa), Silvia Schwarzböck, 80/41
Scream 2 (Wes Craven), Silvia Schwarzböck, 79/10
Sé lo que hicieron el verano pasado (Jim Gillespie), S. García, 72/14
Secretos compartidos (Alberto Lecchi), Gustavo Noriega, 75/9
Seis días, siete noches (Ivan Reitman), Santiago García, 79/21
Señora Dalloway (Marleen Gorris), Flavia de la Fuente, 75/15
Señora de todos (Max Ophüls), Eduardo A. Russo, 72/58
Shopping (Paul Anderson), Máximo Eseverri, 71/6
Siete años en el Tibet (Jean-Jacques Annaud), S. García, 74/10
Simplemente amigas (Mike Leigh), Silvia Schwarzböck, 76/2
Sobre la tierra (Nicolás Sarquís), Quintín, 73/12
Spawn (Mark Z. Dippie), Santiago García, 72/14
Stella Dallas (King Vidor), Flavia de la Fuente, 75/31
SubUrbia (Richard Linklater), Silvia Schwarzböck, 78/58
Sueños (Akira Kurosawa), Gustavo Noriega, 80/44
Sus ojos se cerraron (Jaime Chávarri), Santiago García, 74/17
Suzie Washington (Florian Flicker), Diego Brodersen, 81/40
Tango (Carlos Saura), Alejandro Lingenti, 78/18
Taxi (Gérard Pirès), Diego Brodersen, 80/28
Te odio, mi amor (Preston Sturges), Eduardo A. Russo, 78/39
Tesis (Alejandro Amenábar), Gustavo J. Castagna, 79/16
The Beautiful Blonde from Bashful Bend (Preston Sturges), Gustavo Noriega, 78/40
The Blackout. Oculito en la memoria (Abel Ferrara), Gustavo Noriega, 72/11
The Boxer, golpe a la vida (Jim Sheridan), Máximo Eseverri, 76/17
The Truman Show (Peter Weir), Quintín, 80/6
The Truman Show (Peter Weir), Sergio Eisen, 80/4
Tierra de policías (James Mangold), Gustavo J. Castagna, 71/6
Tinta roja (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes), Gustavo J. Castagna, 73/13
Tiro al blanco (George Armitage), Máximo Eseverri, 74/57
Titanic (James Cameron), Diego Battle, 71/2
Tocando el viento (Mark Herman), Gustavo J. Castagna, 71/7
Todo o nada... el Full Monty (Peter Cattaneo), G. Noriega, 73/4
Todo o nada... el Full Monty (Peter Cattaneo), Quintín, 73/6
Torrente, el brazo tonto de la ley (Santiago Segura), Gustavo J. Castagna, 81/38
Trampas (Vera Chytilová), Marcela Gamberini, 81/41
Tras el espejo (Robert Siodmak), Gustavo J. Castagna, 73/58
Triple traición (Quentin Tarantino), Quintín, 78/2
Trono de sangre (Akira Kurosawa), Silvia Schwarzböck, 80/40
Un ángel enamorado (Brad Silberling), Santiago García, 78/18
Un argentino en Nueva York (Juan José Jusid), S. García, 76/11
Un crimen perfecto (Andrew Davis), Máximo Eseverri, 79/20
Un crisantemo estalla en Cincoesquinas (Daniel Burman), Quintín, 75/8
Un maravilloso domingo (Akira Kurosawa), G. J. Castagna, 80/37
Un ratoncito duro de cazar (Gore Verbinski), M. Eseverri, 72/13
Un romance peligroso (Steven Soderbergh), S. García, 81/21
Una luz en el corazón (Alan Rudolph), Javier Porta Fouz, 81/19
Una rubia de verdad (Tom Di Cillo), Gustavo J. Castagna, 76/58
Varieté (E. A. Dupont), Jorge García, 78/59
Vidas sin reglas (Danny Boyle), Marcela Gamberini, 78/15
Vientos de esperanza (Forest Whitaker), Santiago García, 80/30
Vivir (Akira Kurosawa), Quintín, 80/39
Vivir para gozar (George Cukor), Gustavo J. Castagna, 76/57
Western (Manuel Poiret), Sergio Eisen, 78/11
Wildé (Brian Gilbert), Alejandro Ricagno, 77/11
Yo conozco la canción (Alain Resnais), Javier Porta Fouz, 81/34
Yo, un negro (Jean Rouch), Eduardo A. Russo, 76/57
Yojimbo (Akira Kurosawa), Leonardo M. D'Espósito, 80/41

Agresti, Alejandro
La cruz (Alejandro Ricagno), 76/8
Allen, Woody
Los secretos de Harry (Gustavo Noriega), 77/2
Los secretos de Harry (Quintín), 77/4
Almodóvar, Pedro
Carné trémula (Gustavo J. Castagna), 75/2
Matador (Marcela Gamberini), 75/46
Altman, Robert
Kansas City (Jorge García), 80/59
Amenábar, Alejandro
Tesis (Gustavo J. Castagna), 79/16
Anderson, Paul
Shopping (Máximo Eseverri), 71/6
Anderson, Paul Thomas
Boogie Nights (Juegos de placer) (Leonardo M. D'Espósito), 75/6
Angelopoulos, Theo
La mirada de Ulises (Gustavo Noriega), 81/4
La eternidad y un día (Marcela Gamberini), 81/42
La eternidad y un día (Gustavo Noriega), 81/42
Annaud, Jean-Jacques
Siete años en el Tibet (Santiago García), 74/10
Antonioni, Michelangelo
Más allá de las nubes (Silvia Schwarzböck), 80/12
Más allá de las nubes (G. J. Castagna), 80/14
Arijón, Gonzalo
Por esos ojos (Marcela Gamberini), 78/16
Armendáriz, Montxo
Historias de la noche (Alejandro Ricagno), 72/13
Armendáriz (h), Pedro
entrevista 73/38
Armitage, George
Tiro al blanco (Máximo Eseverri), 74/57
Aronofsky, Darren
Pi (Máximo Eseverri), 81/39
August, Bille
Los miserables (Marcela Gamberini), 79/21
Azzano, Alejandro
El secreto de Los Andes (Gustavo J. Castagna), 81/42
Babenco, Héctor
Corazón iluminado (Gustavo J. Castagna), 81/8
entrevista 76/48
Baird, Stuart
Los federales (Santiago García), 76/16
Bajo Ulloa, Juanma
Air Bag (Quintín), 80/25
Balabanov, Alexei
De deformes y de hombres (D. Brodersen), 81/35
Bancroft, Tony
Mulan (Máximo Eseverri), 77/16
Barney Finn, Oscar
Momentos robados (Gustavo J. Castagna), 77/16
Barone, Daniel
Cohen vs. Rosi (Gustavo Noriega), 76/10
Bay, Michael
Armageddon (Gustavo J. Castagna), 78/17
Becker, Harold
Alguien sabe demasiado (Gustavo J. Castagna), 77/15
Benton, Robert
Crepúsculo (Santiago García), 79/18
Bergman, Daniel
Los niños del domingo (Gustavo J. Castagna), 74/58
Bergman, Igmarr
En presencia de un payaso (Jorge García), 81/35
Berliner, Alain
Mi vida en rosa (G. J. Castagna), 76/17
Berti, Eduardo
entrevista 79/28
Bodrov, Serguei
Prisionero de las montañas (Gustavo J. Castagna), 75/15
Bokova, Jana
Diario para un cuento (M. Gamberini), 81/9
entrevista 81/10
Bonacina, Diego
— (Jorge García), 76/59
Borzage, Frank
La historia de hace de noche (Eduardo A. Russo), 77/58

Bowman, Rob
Los expedientes X (Gustavo Noriega), 79/6
Los expedientes X (S. Schwarzböck), 79/8
Boyle, Danny
Vidas sin reglas (Marcela Gamberini), 78/15
Bresson, Robert
Lancelot du Lac (Santiago García), 81/36
Bridges, Lloyd
— (Jorge García), 75/60
Brooks, James L.
Mejor... imposible (F. de la Fuente), 73/3
Brückner, Jutta
Bertolt Brecht, amor, revolución y otras cosas peligrosas (Santiago García), 81/38
Buñuel, Luis
Abismos de pasión (E. A. Russo), 75/39
Burman, Daniel
Un crisantemo estalla en Cincoesquinas (Quintín), 75/8
Cabrera Infante, Guillermo
— (Eduardo A. Russo), 79/57
Caiozzi, Silvio
Fernando ha vuelto (Leonardo M. D'Espósito), 81/39
Cameron, James
Titanic (Diego Battle), 71/2
Capra, Frank
— (Jorge García), 73/61
Cassavetes, Nick
Cuando vuelve el amor (Gustavo Noriega), 80/20
Cattaneo, Peter
Todo o nada... el Full Monty (Gustavo Noriega), 73/4
Todo o nada... el Full Monty (Quintín), 73/6
César, Pablo
Afrodita, el jardín de los perfumes (L. M. D'Espósito), 81/19
Céspedes, Marcelo
Tinta roja (Gustavo J. Castagna), 73/13
Chabrol, Claude
No va más (Gustavo J. Castagna), 77/10
Chaige, Ken
Luna seductora (Gustavo Noriega), 81/17
Chávarri, Jaime
Sus ojos se cerraron (S. García), 74/17
Chytilová, Vera
Trampas (Marcela Gamberini), 81/41
Clark, Larry
Kids (Silvia Schwarzböck), 72/2
Kids (Alejandro Ricagno), 72/4
Clayton, Sue
La desaparición de Finbar (Gustavo J. Castagna), 79/58
Cook, Barry
Mulan (Máximo Eseverri), 77/16
Coppola, Francis Ford
El poder de la justicia (E. A. Russo), 74/4
Cortez, Stanley
— (Jorge García), 75/62
El cuarto poder (Diego Battle), 72/9
Craven, Wes
Scream 2 (Silvia Schwarzböck), 79/10
Cuarón, Alfonso
Grandes esperanzas (Sergio Eisen), 75/14
Cukor, George
El abrazo de la muerte (Jorge García), 71/59
Vivir para gozar (G. J. Castagna), 76/57
Dante, Joe
Pequeños guerreros (G. Noriega), 80/22
Darnell, Eric
Antz (Diego Brodersen), 81/19
Davis, Andrew
Un crimen perfecto (M. Eseverri), 79/20
De Palma, Brian
Ojos de serpiente (Eduardo A. Russo), 80/7
Ojos de serpiente (Quintín), 80/9
de Rosa, Mariano
Mala época (Juan Manuel Villegas), 81/39
del Carril, Hugo
Más allá del olvido (G. J. Castagna), 75/40
del Real, Antonio
Cha cha cha (Javier Porta Fouz), 81/39
Del Toro, Guillermo
Mimic (Silvia Schwarzböck), 77/14
Demy, Jacques
— (Jorge García), 77/62
Di Cillo, Tom
Una rubia de verdad (Gustavo J. Castagna), 76/58
Di Núbila, Domingo
— (Eduardo A. Russo), 81/57
Di Tella, Andrés

- Montoneros, una historia (Silvia Schwarzböck), 81/7
- Díaz, Fernando**
Plaza de almas (Marcela Gamberini), 76/12
- Dindo, Richard**
Ernesto Che Guevara, el diario de Bolivia (Gustavo Noriega), 75/7
- Dinenzon, Victor**
Mar de amores (Santiago García), 71/7
- Dippe, Mark Z.**
Spawn (Santiago García), 72/14
- Docampo Feijóo, Beda**
Buenos Aires me mata (Quintín), 78/13
- Doillon, Jacques**
Ponette (Gustavo J. Castagna), 73/15
- Donner, Richard**
Arma mortal 4 (Santiago García), 78/16
- Du Cahu, Frederik**
La espada mágica (Santiago García), 77/17
- Dupont, E. A.**
Variété (Jorge García), 78/59
- Duvall, Robert**
El apóstol (Gustavo J. Castagna), 76/15
- Eastwood, Clint**
Medianoche en el jardín del bien y del mal (Sergio Eisen), 76/4
- Egoyan, Atom**
El dulce porvenir (Quintín), 72/12
- Emmerich, Roland**
Godzilla (Eduardo A. Russo), 77/12
- Farrelly, Bobby**
Loco por Mary (L. M. D'Espósito), 80/27
- Farrelly, Peter**
Loco por Mary (L. M. D'Espósito), 80/27
- Fassbinder, Rainer Werner**
La angustia corroe el alma (Alejandro Lingenti), 75/44
- Fehér, György**
Pasión (Gustavo Noriega), 81/37
- Fernández, Emilio**
María Candelaria (Santiago García), 75/33
- Ferrara, Abel**
The Blackout. (Gustavo Noriega), 72/11
- Field, Simon**
entrevista 72/33
- Fincher, David**
Al filo de la muerte (B. Eloy Martínez), 80/28
- Flicker, Florian**
Suzie Washington (D. Brodersen), 81/40
- Forn, Juan**
entrevista 72/54
- Franco, Ricardo**
La buena estrella (G. J. Castagna), 81/20
- Frankenheimer, John**
Ronin (Santiago García), 81/21
- Frears, Stephen**
La camioneta (Gustavo J. Castagna), 72/58
- Fywell, Tim**
Norma Jean y Marilyn (S. García), 77/59
- Galetini, Carlos**
Dibu 2, la venganza de Nasty (Máximo Ezeverri), 77/17
- Gandolfo, Elvio E.**
entrevista 77/52
- Garbo, Greta**
— (Jorge García), 80/61
- Garland, Judy**
— (Jorge García), 81/61
- Gilbert, Brian**
Wilde (Alejandro Ricagno), 77/11
- Gillespie, Jim**
Sé lo que hicieron el verano (Santiago García), 72/14
- Gorodischer, Angélica**
entrevista 74/30
- Gorrís, Marleen**
Señora Dalloway (Flavia de la Fuente), 75/15
- Gray, F. Gary**
El mediador (Máximo Ezeverri), 80/29
- Griffith, David W.**
Pimpollos rotos (E. A. Russo), 75/30
- Guarini, Carmen**
Tinta roja (Gustavo J. Castagna), 73/13
- Guédiguian, Robert**
Marius y Jeannette (G. J. Castagna), 81/2
De toda corazón (Jorge García), 81/34
- Guity, Sacha**
La venenosa (Gustavo J. Castagna), 73/58
— (Jorge García), 74/61
- Haines, Randa**
Baila conmigo (Santiago García), 81/20
- Hark, Tsui**
Golpe fulminante (Leonardo M. D'Espósito), 81/18
- Hathaway, Henry**
Dos contra el destino (Jorge García), 75/58
- Hawks, Howard**
Bola de fuego (G. J. Castagna), 75/57
- Herman, Mark**
Tocando el viento (Gustavo J. Castagna), 71/7
- Hoblit, Gregory**
Poseídos (Santiago García), 75/16
- Holland, Agnieszka**
La heredera (Flavia de la Fuente), 76/13
- Hopkins, Stephen**
Perdidos en el espacio (S. García), 77/17
- Hsiao Hsien, Hou**
Las flores de Shangai (Gustavo J. Castagna), 81/36
- Hytner, Nicholas**
El objeto de mi afecto (S. Eisen), 76/16
- Imamura, Shohei**
La anguila (L. M. D'Espósito), 80/16
Kanzo sensei (L. M. D'Espósito), 81/36
- Ingster, Boris**
El misterio del tercer piso (Eduardo A. Russo), 80/58
- Itami, Juzo**
— (Jorge García), 73/60
- Jeunet, Jean-Pierre**
Alien: la resurrección (M. Ezeverri), 74/18
- Johnson, Tim**
Antz (Diego Brodersen), 81/19
- Judge, Mike**
Beavis y Butt-head se hacen... (Gustavo J. Castagna), 71/58
- Jusid, Juan José**
Un argentino en Nueva York (Santiago García), 76/11
- Kalari, Mahmoud**
La nube y el sol naciente (Leonardo M. D'Espósito), 81/38
- Kaplan, Betty**
Doña Bárbara (G. J. Castagna), 75/16
- Kar-wai, Wong**
La caída de los ángeles (M. Ezeverri), 72/57
Felices juntos (Gustavo Noriega), 74/2
- Kassovitz, Mathieu**
El odio (Gustavo Noriega), 71/58
El odio (Marcela Gamberini), 75/10
- Keith, Brian**
— (Jorge García), 75/60
- Kelemen, Fred**
entrevista 72/40
- Kiarostami, Abbas**
El sabor de la cereza (A. Ricagno), 77/6
- Kobayashi, Masaki**
Kwaidan (Eduardo A. Russo), 79/58
- Koepp, David**
Efecto dominó (Alejandro Lingenti), 75/57
- Kopple, Barbara**
Blues del hombre salvaje (Leonardo M. D'Espósito), 81/16
- Kurosawa, Akira**
Nuestra juventud (Quintín), 80/37
Un maravilloso domingo (Gustavo J. Castagna), 80/37
El ángel ebrio (Marcela Gamberini), 80/37
Perro rabioso (Jorge García), 80/37
Escándalo (Blas Eloy Martínez), 80/38
Rashomon (Gustavo J. Castagna), 80/38
El idiota (Silvia Schwarzböck), 80/39
Vivir (Quintín), 80/39
Los siete samurais (S. García), 80/39
Trono de sangre (S. Schwarzböck), 80/40
Los bajos fondos (A. Lingenti), 80/40
La fortaleza oculta (G. Noriega), 80/40
Los malvados duermen bien (Jorge García), 80/41
Yojimbo (Leonardo M. D'Espósito), 80/41
Sanjuro (Silvia Schwarzböck), 80/41
El cielo y el infierno (S. García), 80/42
Bondad humana (E. A. Russo), 80/42
Dodeskaden (Santiago García), 80/42
Dersu Uzala (Diego Brodersen), 80/43
Kagemusha (Máximo Ezeverri), 80/43
Ran (Gustavo J. Castagna), 80/43
Sueños (Gustavo Noriega), 80/44
Rapsodia en agosto (Sergio Eisen), 80/44
Madadayo (Marcela Gamberini), 80/44
— (Eduardo A. Russo), 80/34
- Lang, Fritz**
El secreto tras la puerta (S. Eisen), 78/58
Los dos solos (G. J. Castagna), 80/58
- Lean, David**
Pasión de mujer (S. Schwarzböck), 81/58
- LeBorg, Reginald**
Los ojos del muerto (E. A. Russo), 80/58
- Lecchi, Alberto**
Secretos compartidos (G. Noriega), 75/9
- Leconte, Patrice**
Juegos peligrosos (M. Gamberini), 78/14
- Leder, Mimi**
Impacto profundo (Santiago García), 76/17
- Lee, Spike**
El juego sagrado (Santiago García), 79/15
- Leigh, Mike**
Simplemente amigas (Silvia Schwarzböck), 76/2
- Leonetti, John**
Mortal Kombat 2 (Santiago García), 72/15
- Levinson, Barry**
Esfera (Santiago García), 75/15
Mentiras que matan (M. Gamberini), 76/14
- Lima Jr., Walter**
La ostra y el viento (M. Gamberini), 80/21
entrevista 73/42
- Linklater, Richard**
Suburbia (Silvia Schwarzböck), 78/58
La pandilla Newton (S. García), 81/12
entrevista 81/13
- Loach, Ken**
Ladybird, Ladybird (G. Noriega), 80/26
- Loayza, Marcos**
Cuestión de fe (Máximo Ezeverri), 74/8
Escrito en el agua (Quintín), 79/12
- Lynch, David**
Carretera perdida (A. Ricagno), 79/4
- MacDonald, Hettie**
Dulce amistad (Máximo Ezeverri), 73/16
- Magginti, María**
Dos chicas enamoradas (S. García), 77/58
- Maldonado, Horacio**
El desvío (Quintín), 74/12
- Mangold, James**
Tierra de policías (G. J. Castagna), 71/6
En otro mundo (G. J. Castagna), 72/59
- Marshall, Gary**
Querido Dios (Santiago García), 72/58
- Martinez, Virginia**
Por esos ojos (Marcela Gamberini), 78/16
- Mayfield, Les**
Flubber, el invento del siglo (Máximo Ezeverri), 71/7
- McAnuff, Des**
La prima Bette (Marcela Gamberini), 79/20
- McNaughton, John**
Criaturas salvajes (L. M. D'Espósito), 80/29
- Medak, Peter**
Especies 2 (Santiago García), 78/17
- Melville, Jean-Pierre**
— (Jorge García), 71/61
- Mifune, Toshiro**
— (Jorge García), 71/13
- Mignogna, Eduardo**
El faro (Quintín), 74/15
- Milestone, Lewis**
El extraño amor de M. Ivers (Jorge García), 74/57
- Minnelli, Vincent**
Dios sabe cuánto amé (Gustavo J. Castagna), 75/42
- Mizoguchi, Kenji**
La vida de Oharu (S. Schwarzböck), 75/38
- Monnikendam, Vincent**
Mother Dao (Eduardo A. Russo), 79/19
- Montalban, Néstor**
Cómplices (Santiago García), 80/24
- Monteagudo, Luciano**
entrevista 73/45
- Moreno, Rodrigo**
Mala época (Juan Manuel Villegas), 81/39
- Mottola, Greg**
Deseos y sospechas (Alejandro Lingenti), 77/13
- Musa, Fernando**
Fuga de cerebros (G. J. Castagna), 74/14
- Neill, Roy William**
Pasión diabólica (Jorge García), 79/59
- Nicol, Andrew**
Gattaca, experimento genético (Máximo Ezeverri), 75/12
- Nichols, Mike**
Colores primarios (G. Noriega), 75/13
- Noy, Fernando**
entrevista 73/56
- Núñez, Víctor**
El oro de Ulises (Sergio Eisen), 72/6
- Nurisdany, Claude**
Microcosmos (Gustavo Noriega), 75/11
- Ophuls, Max**
Señora de todos (E. A. Russo), 72/58
Carta de una enamorada (S. Eisen), 75/36
- O'Sullivan, Maureen**
— (Jorge García), 78/60
- Oves, Santiago Carlos**
Asesinato a distancia (G. J. Castagna), 72/14
- Pasolini, Pier Paolo**
Mamma Roma (G. J. Castagna), 75/58
- Paté, Jonas**
El farsante (Marcela Gamberini), 80/29
- Paté, Joshua**
El farsante (Marcela Gamberini), 80/29
- Patton Spruill, Robert**
Las horas contadas (Gustavo J. Castagna), 78/17
- Pereira, Miguel**
Che... Ernesto (G. J. Castagna), 80/30
- Perennou, Marie**
Microcosmos (Gustavo Noriega), 75/11
- Peretz, Jesse**
entrevista 72/41
- Perrone, Raúl**
5 pal' peso (Máximo Ezeverri), 81/6
- Pirès, Gérard**
Taxi (Diego Brodersen), 80/28
- Poirer, Manuel**
Western (Sergio Eisen), 78/11
- Proyas, Alex**
Ciudad en tinieblas (G. J. Castagna), 80/30
- Puenzo, Luis**
entrevista 80/51
- Rafelson, Bob**
Sangre y vino (Jorge García), 78/16
- Redford, Robert**
El señor de los caballos (Marcela Gamberini), 77/15
- Reitman, Ivan**
Seis días, siete noches (S. García), 79/21
- Resnais, Alain**
Yo conozco la canción (J. Porta Fouz), 81/34
- Reyero, Pablo**
Dársena Sur (Silvia Schwarzböck), 74/13
- Rickman, Alan**
La visitante del invierno (Quintín), 78/18
- Ripstein, Arturo**
La mujer del puerto (S. Schwarzböck), 75/4
El lugar sin límites (Quintín), 75/45
Principio y fin (Gustavo J. Castagna), 80/18
- Rohmer, Eric**
Cuento de otoño (M. Gamberini), 81/37
- Rose, Bernard**
Anna Karenina (G. J. Castagna), 77/16
- Roselli, Salvador**
Mala época (Juan Manuel Villegas), 81/39
- Rouch, Jean**
Yo, un negro (Eduardo A. Russo), 76/57
- Rudnik, Fernán**
El nadador inmóvil (G. Noriega), 81/38
- Rudolph, Alan**
Una luz en el corazón (J. Porta Fouz), 81/19
- Saad, Nicolás**
Mala época (Juan Manuel Villegas), 81/39
- Salles, Walter**
Estación Central (Javier Porta Fouz), 81/40
- Sapir, Esteban**
Picado fino (Quintín), 74/16
- Sarquis, Nicolás**
Sobre la tierra (Quintín), 73/12
- Saura, Carlos**
Tango (Alejandro Lingenti), 78/18
- Sayles, John**
Hombres armados (G. J. Castagna), 74/6
- Schnabel, Julian**
Basquiat (Alejandro Ricagno), 72/56
- Segura, Santiago**
Torrente (Gustavo J. Castagna), 81/38
- Sheridan, Jim**
The Boxer, golpe a la vida (Máximo Ezeverri), 76/17
- Silberling, Brad**
Un ángel enamorado (S. García), 78/18
- Siodmak, Robert**
Tras el espejo (G. J. Castagna), 73/58
Los asesinos (Gustavo J. Castagna), 77/58
La dama fantasma (Jorge García), 79/59
- Sirk, Douglas**
Imitación de la vida (G. Noriega), 75/41
- Soderbergh, Steven**
Un romance peligroso (S. García), 81/21
- Sofovich, Hugo**
La herencia del tío Pepe (Gustavo Noriega), 72/15
- Softley, Iain**
Las alas de la paloma (A. Lingenti), 76/16
- Solanas, Fernando E.**
La nube (Gustavo J. Castagna), 78/4
La nube (Silvia Schwarzböck), 78/6
entrevista 78/8
La hora de los hornos (G. J. Castagna), 76/6
- Solondz, Todd**
Felicidad (Jorge García), 81/43
- Spielberg, Steven**
Amistad (Silvia Schwarzböck), 73/8
Amistad (Julian Cooper), 73/10
Rescatando al soldado Ryan (Gustavo J. Castagna), 79/2
- Spier, Bob**
El mundo de las Spice Girls (Gustavo J. Castagna), 72/15
- Spiner, Fernando**
La sonámbula (Alejandro Ricagno), 78/17
- Spottiswoode, Roger**
El mañana nunca muere (G. J. Castagna), 71/6

3. Otras notas

Stahl, John M.
Que el cielo la juzgue (S. Eisen), 75/34

Stanwyck, Barbara
— (Jorge García), 71/62

Stevens, George
— (Jorge García), 79/61

Stone, Oliver
Camino sin retorno (G. J. Castagna), 72/8

Sturges, Preston
El gran McGinty (F. de la Fuente), 78/30
Navidad en julio (Santiago García), 78/31
Las tres noches de Eva (Silvia Schwarzböck), 78/32

Los viajes de Sullivan (G. Noriega), 78/33
La historia de Palm Beach (Silvia Schwarzböck), 78/34
El gran momento (G. J. Castagna), 78/35
El milagro de Morgan Creek (Flavia de la Fuente), 78/36
Hail the Conquering Hero (G. Noriega), 78/37
El pecado de Harold Diddlebock (Gustavo J. Castagna), 78/38
Te odio, mi amor (Eduardo A. Russo), 78/39
The Beautiful Blonde... (G. Noriega), 78/40
— (Gustavo Noriega), 78/27

Tamahori, Lee
Abuso de poder (Gustavo Noriega), 74/11

Tanner, Alain
Requiem (Jorge García), 81/40

Tarantino, Quentín
Triple traición (Quintín), 78/2

Tass, Nadia
Amy (Santiago García), 81/40

Tong, Stanley
Mr. Magoo (Santiago García), 80/58

Torre, Javier
El juguete rabioso (M. Gamberini), 79/20

Torre, Pablo
La cara del ángel (Gustavo Noriega), 81/42

Tourneur, Maurice
Hombres sin ley (Eduardo A. Russo), 73/58

Ulmer, Edgar
El desvío (Eduardo A. Russo), 72/57

van Diem, Mike
Character (Marcela Gamberini), 81/20

Van Sant, Gus
En busca del destino (Sergio Eisen), 73/14

van Warmerdam, Alex
El pequeño Tony (G. J. Castagna), 81/37

Verbinski, Gore
Un ratoncito duro de cazar (Máximo Eseverri), 72/13

Verhoeven, Paul
Invasión (Gustavo Noriega), 71/4

Vidor, King
Stella Dallas (Flavia de la Fuente), 75/31

Visconti, Luchino
Rocco y sus hermanos (Silvia Schwarzböck), 75/43

von Trier, Lars
entrevista 76/50

Wallace, Randall
El hombre de la máscara de hierro (Santiago García), 75/16

Walsh, Raoul
El conquistador de los mares (Eduardo A. Russo), 76/58

Weir, Peter
The Truman Show (Sergio Eisen), 80/4
The Truman Show (Quintín), 80/6

Wellman, William A.
Gloria y hambre (Jorge García), 74/57

Wenders, Wim
Más allá de las nubes (Silvia Schwarzböck), 80/12
Más allá de las nubes (Gustavo J. Castagna), 80/14

Whitaker, Forest
Vientos de esperanza (S. García), 80/30

Widerberg, Bo
La belleza de las cosas (G. Noriega), 72/13

Wilson, Jim
Con el agua hasta el cuello (Santiago García), 81/58

Winterbottom, Michael
Jude (Alejandro Ricagno), 77/15
Amo la vida (Santiago García), 80/28
Bienvenidos a Sarajevo (Blas Eloy Martínez), 81/21

Wyler, William
La loba (Gustavo J. Castagna), 75/32

Zanin, Luis
entrevista 77/39

Zaoralova, Eva
entrevista 78/52

AA. VV.
Foro Titanic, 72/16
Grandes finales, 74/32
Los mejores comienzos, 79/32

Alberto Tabbia
Alberto Tabbia: La guerra gaucha o la patria, 74/48

Alejandro Lingenti
Balance 97, 71/24

Alejandro Ricagno
Balance 97, 71/17
Una lectura de Perseverancia, 76/26
París y el cine, 77/48
La expresión de Caetano, 79/26
Lisboa y Wim revisited, 79/30

Alvaro Sanjurjo Toucon
Los imprecisos límites de la pantalla, 77/45

Analia Farjat
Mi vida en rosa, 80/47

Angélica Gorodischer
Agua viva, 77/30

Carolina Belvis
Historia del cine teatro Rialto, 79/52

Eduardo A. Russo
Balance 97, 71/25
Historia del melodrama, 75/27
Ceremonia inaugural de Francia 98, 76/30

Flavia de la Fuente
Balance 97, 71/22

Flavia de la Fuente y Quintín
Un momento Kodak, 73/53

Gustavo J. Castagna
Balance 97, 71/23
A mí no me iluminó, 74/55
Ripstein, Oliveira y los Tavianis, 81/41

Gustavo Noriega
Balance 97, 71/18
La noche del Oscar, 73/18
Las vaquitas son ajenas, 73/48
Ciclo de cine argentino inédito, 76/20
Sinatra como cantante, 77/28
El filósofo picapiedras, 78/24
El éxito de El sabor de la cereza, 79/42
El dogma, 81/43

Javier Porta Fouz
Boogie Nights (Juegos de placer), 80/49

Jorge Belaunzarán
Yo no vi Titanic, 73/23

Jorge García
Balance 97, 71/21
El otro cine, 71/47
Sinatra como actor, 77/26

José A. Martínez Suárez
La opinión de un jurado, 81/46

Juan Manuel Villegas
Un argentino en Nueva York, 80/50
El dogma, 81/43
Un Fassbinder oficial, 81/49

Lars Von Trier y Thomas Vinterberg
Dogma 95, 76/52

Mariel Manrique
La mujer del puerto, 80/48

Mauricio Martínez-Cavard
El caso Riefenstahl o el fin de la inocencia, 73/50

Máximo Eseverri
Balance 97, 71/27
El último viaje de Fellini, 72/43

Monica Haím
El encuentro de las ideas y el dinero, 77/54

Orlando Senna
El cine es para los jóvenes, 77/42

Oscar Peyrou
El crítico, 81/30

Quintín
Balance 97, 71/16
Sobre clásicos y símbolos, 74/20
Hipótesis sobre el melodrama, 75/29
Esperando el Mundial, 76/28

Santiago García
Balance 97, 71/26
Ver cine en México, 74/28

Sergio Eisen
Lo mejor de nuestras vidas, 72/52
Sobre Mulan, 79/23

Sergio Wolf
Titanic: un clásico del futuro, 73/20
Una representación llamada Argentina, 79/24
Las batallas por las narrativas, 81/45

Silvia Schwarzböck
Balance 97, 71/20
Sobre el melodrama, 75/25
25 años de El exorcista, 81/24

Tuio Becker
Gramado ante otra encrucijada, 81/29

4. Columnas

Jorge García	Tomás Abraham
Cine en TV 71/60	El AmanTV 71/8
Cine en TV 72/60	El AmanTV 73/26
Cine en TV 73/60	El AmanTV 74/22
Cine en TV 74/60	El AmanTV 75/18
Cine en TV 75/60	El AmanTV 77/21
Cine en TV 77/60	El AmanTV 78/20
Cine en TV 78/60	El AmanTV 79/46
Cine en TV 79/60	
Cine en TV 80/60	
Cine en TV 81/60	

5. Festivales

Cannes
Quintín, 76/33
Quintín y Flavia de la Fuente, 76/35

Ceará
Flavia de la Fuente y Quintín, 77/33

Cine uruguayo
Jorge García, 74/27

Karlovy Vary
Flavia de la Fuente y Quintín, 78/43

Lérida
Quintín y Flavia de la Fuente, 73/37

Mar del Plata
Gustavo Noriega, 81/33

Punta del Este
Gustavo J. Castagna, 72/46

Rotterdam
Quintín y Flavia de la Fuente, 72/31
Quintín, 72/29

Tiempos Cortos
Gustavo J. Castagna, 79/50
Lisandro de la Fuente, 79/51

Toulouse
Alejandro Ricagno, 75/48

Toulouse II
Alejandro Ricagno, 76/22

Valparaíso
Eduardo A. Russo, 81/52