

EL AMANTE

CINE

MANOEL DE OLIVEIRA

Viaje al principio del mundo

JOHN CARPENTER

Vampiros

Nuevo cine argentino

Especial Warner

Festival de Acapulco

AÑO 8 | N° 82 | ENERO 1999 | ARG. \$ 7,50 | URU. \$ 50,00



00082

9 770329 260003



**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

LA BIBLIOTECA DE EL AMANTE

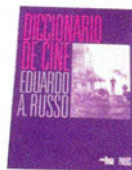
La aldea local
Tomás Abraham
321 páginas. \$ 22



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



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

EL AMANTE		CINE
N.º 82	ENERO	1999

Directores

Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
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 Lirgenti
Marcela Gamberini
Máximo Ezeverri
Sergio Francisco Pineau
Lisandro de la Fuente
Diego Brodersen
Blas Eloy Martínez
Leonardo M. D'Espósito
Javier Porta Fouz
Mariel Manrique
Marcelo Mosenzon
Juan Villegas
Tino y Norma Postel

Secretaría

Maria Alimova (de Rusia con amor)

Pan dulce

Martha González

Corresponsal extranjero en el principio del mundo

Gustavo J. Crow Castagna

Cadete vampiro

Gustavo Requena Blade Johnson

La eternidad y una tortilla

Norma Postel, todo el año es una fiesta

Corrige y tiene planes

Gabriela Ventureira, Irma Vep

Secretario de la correctora

Jorge chupasangre García

Traducción del húngaro medieval

Lisandro de la Fuente, es leyenda

Diseño de tapa

Luis Goldfarb y flia.

Dirección de arte

Luis Goldfarb y flia.

Composición tipográfica y diagramación

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 Viaje al principio del mundo
- 4 Vampiros
- 6 Contra el enemigo
- 7 Mala época
- 8 El príncipe de Egipto
- 9 Bichos
- 10 Blade, cazador de vampiros
- El último gesto
- La máscara del Zorro
- 11 Leyendas urbanas
- ¿Conoces a Joe Black?
- Más allá de los sueños
- 12 La mejor de mis bodas
- Hechizo de amor
- 13 De 1 a 10
- 15 Siete años de *El Amante*
- 16 Tomás Abraham
- 18 Nuevo cine argentino
- 24 Festival de Acapulco
- 28 Entrevista a Toscan du Plantier
- 32 75º aniversario de la Warner
- 33 El ciclo
- 36 El mainstream ayer y hoy
- 37 Los cortos
- 40 Album de fotos
- 42 Caravaggio y Robert Bresson
- 46 *Los vampiros* de Louis Feuillade
- 48 Festival de Nueva York
- 52 Mundo cine
- 54 Correo

Guía del amante

- 57 Discos
- 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 6º 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>

Viaje al principio del mundo

Viagem ao principio do mundo

Portugal-Francia, 1997, 95'

Dirección: Manoel de Oliveira

Producción: Paulo Branco

Guión: Manoel de Oliveira

Fotografía: Renato Berta

Música: Emmanuel Nunes

Montaje: Valerie Loiseleux

Diseño de producción: Zé Branco

Intérpretes: Marcello Mastroianni, Jean-Yves Gautier, Leonor Silveira, Diogo Dória, Isabel de Castro, Isabel Ruth, Cecile Sanz de Alba, José Pinto.

europa, europa

por quintín

Hace algunos años Flavia y yo viajábamos por las rías de Galicia cuando nos desvíamos para visitar a los parientes que ella aún conserva en las montañas de la provincia de Orense. Su abuela y su abuelo habían nacido en pueblos vecinos y nos dirigimos primero hacia la aldea de su abuela, que quedaba más cerca de la ruta principal. Nuestro objetivo era visitar a su tía abuela, que había quedado viuda hacía poco y vivía con uno de sus hijos. Tras preguntarle a una vecina, encontramos a la mujer en el monte. Era casi octogenaria, vestía de negro y había salido a llevar una vaca también negra a pastorear por la montaña. Bebía vino de una bota para acompañar el pan y el chorizo que sacaba de una bolsa. A ella a su vez la acompañaba un perro enorme. Herminia, así se llama la mujer, reconoció a Flavia en seguida (sus ojos eran los de su abuela, afirmaba) y diciendo unas pocas palabras en gallego nos invitó a acompañarla hasta la casa. Descendimos por la montaña la vaca, el perro, la anciana y los dos forasteros, estos convencidos de que habían transpuesto alguna frontera del tiempo. Al rato llegó su hijo, Amador, al que antes habíamos visto a bordo de un tractor pero la timidez mutua nos había impedido saludarnos. El establo formaba parte de la casa y la huerta quedaba en el fondo. En cambio, no había baño aunque Amador nos mostró con orgullo que estaba a punto de terminarlo. No siempre había habitado allí: en vida de su padre fue camionero en Suiza y volvió para hacerse cargo de la finca familiar. Estar lejos de su tierra no lo hacía demasiado feliz, pero un detalle de su vida en el extranjero le parecía maravilloso: a las cinco, decía, se terminaba el trabajo y uno se iba al bar. No había que trabajar de sol a sol, la atávica maldición del campesino que, sin embargo, permitía el autoabastecimiento: ningún alimento se compraba afuera en esa casa. Flavia llevaba una carta de pésame de mi suegro y debió leerla en voz alta. Todos lloramos cuando terminó. Luego comimos jamón y chorizo, bebimos

vino y orujo y hablamos durante largas horas de los parientes vivos y muertos a ambos lados del Atlántico. Miramos fotos y los gallegos nos decían los nombres y nos contaban las historias de los personajes que iban apareciendo. Quedamos en volver y nunca lo hicimos. Pero me cuesta recordar una emoción comparable con la de aquella tarde. Siempre supe que había algo más que la alegría de saber que tenemos raíces, que venimos de alguna parte, que hay alguien que nos quiere de verdad sin conocernos. *Viaje al principio del mundo*, la película de Manoel de Oliveira, prolonga ese misterio. En el film cuatro personajes recorren el norte de Portugal y, a su vez, son los participantes de un rodaje. Uno es el director, Marcello Mastroianni, disfrazado con el sombrero, el bastón y los gestos de Oliveira. Además están su asistente (Diogo Dória) y la pareja de protagonistas (Leonor Silveira y Jean-Yves Gautier).

Durante la primera parte, son los recuerdos del director los que impulsan el relato. Coqueteando con su actriz y con su infancia, Oliveira/Mastroianni y su comitiva miran a través del río el colegio de curas en el que se educó el director, se acercan al hotel lujoso y ahora derruido en el que pasaba sus vacaciones, se detienen frente a un curioso muñeco que carga un tronco en la espalda. Los personajes hablan de la educación religiosa, del Portugal del Imperio y la República. Pasean por caminos rústicos, tan característicos de un país que parece resistirse a la integración europea, donde buena parte de los habitantes vive a un ritmo lento que contrasta con la progresiva febrilidad de sus vecinos españoles, mucho más receptivos a la uniformidad que la tecnología, la globalización y la imitación de lo americano van imponiendo en el continente. Portugal está en el extremo de Europa, tiene un clima benigno, una población escasa y un aislamiento geográfico y cultural que lo mantuvieron prácticamente al margen de los conflictos del siglo. La prolongada dictadura fascista de Salazar

fue la más benigna entre sus congéneres. El país progresó poco y, por eso, los recuerdos del director hablan más de su propio envejecimiento que del cambio de las cosas.

No es la parte más feliz de la película: la suave melancolía que destila la memoria de Oliveira, sus frases ingeniosas y pícaras, no impiden advertir que Mastroianni agoniza. De hecho, fue su última película y el esfuerzo por cumplir con cada escena manteniendo una mirada de ternura, diciendo cada frase con ligereza, se nota demasiado. Hay algo que molesta. El cine se topa con uno de sus límites: estamos viendo un documental sobre la muerte de un actor que pretende ser un documental sobre la nostalgia de un director.

Pero de pronto, Gautier anuncia olímpicamente que nada de todo lo que Oliveira contó le concierne. Que su padre nació en esa región, pero los recuerdos que le transmitió nada tienen en común con los de la infancia burguesa de Oliveira, sino con las privaciones del pequeño campesino de la zona. Este punto de inflexión transforma lo anterior en un prólogo, convierte a Gautier en el protagonista del film y deja al director en segundo plano, como si este reconociera que hay profundidades que se le escapan y dejara en manos de otros la tarea de bucear en ellas.

El personaje de Gautier nació en Francia, luego de que su padre abandonara muy joven la aldea en busca de fortuna. Su madre fue francesa y nunca aprendió a hablar en portugués. Ambos murieron tras haberse divorciado. El está buscando a su tía, la hermana de su padre, que se quedó en el pueblo. Su encuentro con la tía y el marido de ella no difiere mucho del que relatamos al principio. Hay una desconfianza inicial, basada en el tiempo transcurrido, el hecho de que Gautier no habla la lengua de sus antepasados y la sospecha de que viene a cobrar una herencia (recuerdo que, previamente a nuestra visita a Galicia, mi suegro había renunciado a su parte de un terreno heredado en



beneficio de la rama española de la familia). Vencida la reticencia inicial con la ayuda de traductores amistosos (Diogo Dória y la nuera de la anciana), estalla entre tía y sobrino el mismo sentimiento de comunidad y pertenencia que Flavia y yo vivimos unos kilómetros al norte del lugar en el que transcurre la película y en una geografía parecida. Gautier quiere escuchar historias de la infancia de su padre. Pero curiosamente ya las sabe todas o, al menos, no sabe más de lo que sus parientes recuerdan. En cambio, la vieja le cuenta un secreto: la historia de Europa en el siglo XX. Es decir, la historia contemporánea de ese pueblo perdido en el que todos los hombres se llaman Alfonso en homenaje a un rey del Medioevo. Gautier y el espectador se enteran de que el furor del continente se las arregló para atravesar esa montaña que mantenía al pueblo aparentemente aislado. Y que muchos hombres murieron, primero en la guerra del 14 y luego en las fuerzas de la administración colonial. Y que, al final, siguiendo los pasos del padre de Gautier, de nuestro pariente Amador, de nuestros abuelos que cruzaron el mar, muchos otros se fueron en busca de trabajo y horizontes menos duros. Hasta que finalmente el pueblo se quedó sin la fuerza de trabajo suficiente para mantener la forma de producción campesina. Y la comunidad europea hizo inútil el contrabando, la otra fuente de ingresos de la comarca. Hoy, la pareja de ancianos vive de una jubilación. La vieja, que no ve televisión, habla de la guerra en Croacia, que para ella es otro rumor al que la experiencia acumulada le hace adjudicarle su cuota de peligró. Ahora enten-

demo el título: estamos frente al fin del principio del mundo, frente a la destrucción definitiva de la Europa campesina. Sus últimos testigos nos provocan una conmoción interior que va más allá de la afinidad de sangre. Nos proporcionan la jubilosa prueba de que venimos de algún lado, de que somos una consecuencia de la Historia. Creo que el secreto de la emoción que tanto la película como el viaje nos producen está allí. En el abrupto contraste entre la angustia de estar en un mundo uniforme que vive un eterno presente y la sorpresa de reconocernos como los descendientes de una tradición arcaica, un momento que nos permite reapropiarnos imaginariamente del pasado y recuperar su huella que se remonta al origen de todos los hombres. Una puerta para volver a insertarnos en el Tiempo.

No resisto la tentación de comparar *Viaje al principio del mundo* con otra película reciente, *La mirada de Ulises*, de Theo Angelopoulos. Angelopoulos cuenta la misma historia que Oliveira, la del siglo europeo. Lo hace recorriendo el otro extremo del continente, describiendo sus catástrofes presentes y pasadas. Frente a la barbarie opone la esperanza representada por los símbolos más banales de la cultura: el primer film ficcionado de su país, la orquesta que se empeña en tocar música clásica frente a las balas en Sarajevo. Su estilo es ampuloso y contrasta con la sobriedad del de Oliveira. El material de Angelopoulos son los ruidos del mundo y el de Oliveira sus rumores y sus ecos, aunque estos resultan suficientes para describir el

mismo panorama. *La mirada de Ulises* es un mausoleo ambulante que se pasea por las ruinas modernas: las casas bosnias, la estatua de Lenin, los campos de refugiados albaneses. El problema con el film no es tanto su fruición de anticuario, ni el remilgado embellecimiento de sus imágenes, ni su mirada de alma doliente y noble (la de Ulises, nada menos), ni la exhibición de una destreza cinematográfica más bien superflua: esas son, después de todo, elecciones estéticas. Pero *La mirada de Ulises* no nos dice nada que no sepamos, que no sea una noticia, que no esté en la superficie de todos los discursos. Es la televisión con arte y comentario. *Viaje al principio del mundo* es otra cosa: una incursión en lo que no se dice, en lo que no se lee en los diarios. Una demostración de la posibilidad de conocer a través del cine, una invitación a escuchar una música tenue, la que el siglo que retrata se empeña en silenciar con progresiva eficacia.♦♦



Vampiros

John Carpenter's Vampires

EE.UU., 1998, 108'

Dirección: John Carpenter

Producción: Sandy King

Guión: Don Jakoby, sobre la novela de John Steakley

Fotografía: Gary B. Kibbe

Música: John Carpenter

Montaje: Edward A. Warschilka

Diseño de producción: Thomas A. Walsh

Intérpretes: James Woods, Daniel Baldwin, Sheryl Lee, Thomas Ian Griffith, Maximilian Schell, Tim Guinee, Gregory Sierra, Mark Boone Jr.

hasta que se ponga el sol

por gustavo j. castagna



No hay dudas de que John Carpenter es uno de los directores más importantes de los últimos treinta años. Las libertades formales y temáticas que impuso en una serie de películas irrepetibles (*Noche de brujas*, *La niebla*, *Fuga de Nueva York*) mostraron a un realizador inteligente que utilizó los códigos genéricos más rutinarios para desplegar un mundo absolutamente personal. Desde hace tiempo, Carpenter es una figura anacrónica y poco considerada en Hollywood. Sin embargo, en una industria cada vez menos exigente, su cine sobrevive por el merecido reconocimiento de algunos críticos, aunque muchas veces está destinado al fracaso comercial (*Príncipe de las tinieblas*, *¡Sobreviven!*, *En la boca del miedo*). Carpenter es hoy el único personaje marginal de la corriente cinéfila de los setenta (Coppola, Scorsese, De Palma, Walter Hill) y un director que filma a contramano de las recetas y fórmulas industriales. Pero su cine es también uno de los pocos que — pese a los resultados poco novedosos de algunas de sus películas de los últimos años (*Fuga de Los Angeles*, la remake de *El pueblo de los malditos*)— continúa esperándose con impaciencia.

Por eso, aunque es un film menor en la carrera del director por algunos problemas narrativos y la falta de sutileza en el trazado de los personajes, *Vampi-*

ros aparece como una causa digna de defender. O, en todo caso, se trata de la lucha de un realizador por imponer un cine que prácticamente no es aceptado en el Hollywood de los últimos años. Hice referencia a una lucha, una confrontación. Eso es lo que ocurre con el grupo de mercenarios enviado por el Vaticano y encabezado por Jack Crow (James Woods), que tiene la misión de exterminar a Jan Valek (Thomas Ian Griffith) y a sus siniestros seguidores que reviven por las noches en el sudoeste de los Estados Unidos.

Desde hace algún tiempo Carpenter deseaba filmar una película sobre vampiros. Pero en manos de un director que transfiere los códigos genéricos a distintas iconografías espaciales y temporales (con marcadas referencias al western), *Vampiros* no es otra película de terror sobre ese conocido tema. Se trata más bien de un western gótico, con claras citas visuales a los mejores ejemplos del género, que transcurre en un espacio árido y polvoriento que alude a la mejor tradición del western. Cada vez que lo entrevistan, Carpenter no puede disimular su admiración por el cine de Howard Hawks. En *Vampiros* esa admiración se manifiesta en la manera en que el grupo se desenvuelve en el pueblo abandonado, que recuerda algunas escenas de *Río Bravo* y *El Dorado*. Sin embargo, el últi-

mo Carpenter no es una película abiertamente hawksiana, como sí lo fueron *Asalto al precinto 13* y *El enigma de otro mundo*, ya que no hay un grupo que resiste la amenaza de un invasor ni tampoco un alto espíritu de camaradería entre los personajes. En *Vampiros* también se pueden encontrar citas a *Más corazón que odio* de Ford; por ejemplo, cuando Crow y los suyos llegan a una iglesia para ver los restos de cadáveres que dejaron los vampiros. Y hasta el fantasma de Sam Peckinpah ronda en alguna escena, como aquella en la que Crow y sus cruzados católicos deciden emprender la lucha final, al igual que en el desenlace de *La pandilla salvaje*. Pero si *Vampiros* fuera la mera enumeración de varios momentos imborrables de la historia del western, se estaría ante otro film cinéfilo que solo se regodea en las citas y los homenajes.

Entonces, ¿qué es *Vampiros*? En principio, un film de luchas medievales centrado en la obsesión de Crow: impedir que el poder de Valek se expanda a la luz del día. Carpenter da una original vuelta de tuerca sobre el mito del vampiro ya que Valek no tiene el aspecto seductor de otros colegas chupa-sangre y su poder se traduce en actos de marcada violencia. En la película, los vampiros "no son maricones europeos vestidos de frac", como Crow le



aclara a los gritos al padre Adam Guitau (Tim Guinee). De esa manera, Carpenter da su contundente opinión sobre las innovaciones introducidas en el cine de terror por la estética *dark* (*El cuervo*, *Ciudad en tinieblas*) y hasta declara su rechazo por el camaleónico Drácula coppoliano. Los vampiros de Carpenter, que recuerdan más a un grupo de muertos vivos (como se observa en la excelente escena en la que salen de abajo de la tierra para cumplir sus propósitos) que a las criaturas clásicas del género, en ningún momento manifiestan su erotismo. Este aspecto del film también distingue a *Vampiros* de otras películas de terror. Valek no se interesa por el placer sexual, ya que para él morder un cuello y mostrar sus colmillos manchados de sangre es lo de menos. Valek es el resultado de un exorcismo mal resuelto por la Iglesia Católica hace seiscientos años y no tiene tiempo (aunque esto resulte paradójico teniendo en cuenta su edad) para seducir a nadie. A diferencia de la mayoría de los films del género, donde la Iglesia está presentada como uno de los principales medios para destruir el mal, Carpenter no necesita crucifijos, ni tampoco ristras de ajo o ataúdes para que los vampiros descansen durante el día. Por otra parte, sus objetivos ideológicos también son distintos a los de otras películas sobre el mismo tema.

En el cine de los últimos años, el terror se manifiesta desde una perspectiva declaradamente atea. En *Vampiros*, en cambio, la mirada es absolutamente distinta. El grupo encabezado por Crow, enviado por la Iglesia para destruir el poder de Valek, está integrado por una banda de mercenarios. Al comienzo de la película, Crow declara su fe en Dios pero también afirma no entenderlo. La Iglesia está presentada como el espacio de poder donde se cumplen órdenes por mandato divino. Valek, por su parte, busca la Cruz Berziers, un elemento ritual con el que él y su séquito podrán desplegar su poder más allá de la noche. En un momento de la travesía, el padre Guitau (acaso el eclesiástico que recibió más trompadas de la historia del cine) se suma a Crow para salir a aniquilar vampiros. De ese modo Carpenter entrega su propia lectura sobre los recientes ejemplos del género de terror. No se trata de elogiar las virtudes de *Vampiros* por su mirada católica, pero Carpenter, un declarado creyente, expresa su disgusto por la visión atea del cine de terror de los últimos años. Sin embargo, no estamos ante un film complaciente con la Iglesia y sus subordinados (la ambigua personalidad del cardenal Alba es una prueba de ello), ya que la religión aparece como la culpable de la condición vampírica de Valek. Carpenter se muestra así co-

mo un crítico de su propia ideología, y rescata la figura del cruzado Crow como la única posibilidad de salvación frente a la presencia de los vampiros. Al final de la película, Crow y el padre Guitau caminan por el desierto y el Snake Plikssen (el personaje de *Fuga de Nueva York*) de fines de milenio llega a la conclusión de que la misión solo pudo cumplirse con la ayuda de Dios.

Tal vez ese subrayado desenlace resuma algunos de los defectos de la película. *Vampiros* no transmite, por ejemplo, la sutileza del horror psicológico de *En la boca del miedo* ni la lectura política de *¡Sobreviven!*, ya que, por momentos, la reelaboración del mito vampírico se explicita demasiado y su estilo visual (con cierto regodeo gratuito en el gore) resulta un poco recargado. Ocurre que, como dije, *Vampiros* es un Carpenter menor, pero ello no impide que sea una de las películas más importantes de la temporada que recién empieza. ••

Contra el enemigo

The Siege

EE.UU., 1998, 110'

Dirección: Edward Zwick

Producción: Lynda Obst y Edward Zwick

Guión: Lawrence Wright, Menno Meyjes y Edward Zwick

Fotografía: Roger Deakins

Música: Graeme Revell

Montaje: Steven Rosenblum

Diseño de producción: Ann Roth

Intérpretes: Denzel Washington, Annette Bening, Bruce Willis, Tony Shalhoub, Sami Bouajila, Ahmed Ben Larby, Mosleh Mohamed, Liana Pai.



la verdad esquizoide

por leonardo m. d'espósito

Contra el enemigo es algo así como un terrorista esquizofrénico que, antes de demoler un edificio, lleva a todas las posibles víctimas a un lugar seguro y, cuando la bomba estalla, le da a cada una un cheque por lo que perdieron más un porcentaje por la molestia. Esta nueva incursión armada del "especialista" en temas militares Edward Zwick (*Valor bajo fuego*, *Leyendas de pasión*, *Tiempos de gloria*) trata acerca de las delicadas relaciones entre el gobierno de los Estados Unidos y el terrorismo árabe. Pero lo hace de tal manera que todos los involucrados quedan justificados hasta en sus acciones más abyectas. Lo que, curiosamente, transforma al film en algo interesante, no porque sea entretenido (no lo es), sino porque es el perfecto ejemplo de cómo Hollywood ha sucumbido a las necesidades del Estado.

Denzel Washington es un agente del FBI. Cuando ve volar por el aire un colectivo lleno de gente, sale pidiéndoles a sus subordinados que extorsionen, sobornen y aprieten a quien sea con tal de averiguar quién cometió el tremendo crimen. Cerca del final, este mismo señor recrimina al militar que interpreta Bruce Willis por torturar a un sospechoso. Si el lector imagina que el film es la progresiva toma de conciencia del personaje, se equivoca: el discurso de Denzel suena tan auténtico como si lo hubieran escrito en Washington.

Ante la ola de atentados que atemoriza a Nueva York, el Congreso considera la posibilidad de intervenir militarmente la zona (a eso alude el título original, en inglés, *El sitio*). Bruce Willis dice que sus hombres van a encontrar a los terroristas, pero que para eso van a secuestrar, matar, etcétera, y que es preferible que el gobierno no considere tal alternativa. Pero el sitio se lleva a cabo y Bruce Willis es feliz matando, torturando y persiguiendo árabes. Es decir, no es que el tipo sea malo: hace lo que le enseñaron a hacer. Igual que Denzel Washington, después de todo. Si bien el guión quiere

que el FBI represente a los ciudadanos y el ejército al gobierno, ambos personajes representan al Estado. Gane quien gane, lo que triunfa es el discurso oficial.

Entre otras muchas cosas, la película justifica que los Estados Unidos nunca negocien, que creen células terroristas para derrocar gobiernos y, en términos generales, que apliquen la mano dura allí donde haga falta. La justificación de esta política se basa en que la gran mayoría de los norteamericanos es gente buena y convive en paz. El peligro está afuera, pero ya no es ideológico: según el film, los terroristas son, simplemente, locos. Todas estas perlas del discurso político se escapan de la trama de contención que la película teje para no herir ninguna sensibilidad. Por eso, al final, hay una manifestación de todas las colectividades de Brooklyn pidiendo al ejército que libere a los musulmanes retenidos en un estadio convertido en campo de concentración. Algo más que improbable, pero sumamente útil.

En medio de tantos despropósitos, la agente de la CIA interpretada por Annette Bening resulta el único personaje honesto y humano del film. Nunca conocemos su verdadero nombre, ni sus lealtades. A la vez amante y entregadora de un informante árabe, resulta una encrucijada entre los intereses del Estado y el de los ciudadanos. Llega al punto de discutir cuál es el método más adecuado para torturar a una persona, mientras que un posible atentado la conmueve. Antes de morir, comienza a rezar el Padrenuestro, pero sus últimas palabras son árabes. Su ambigüedad es la que permite desnudar las contradicciones y lo pusilánime de un guión escrito para quedar bien con todo el mundo. Además, su presencia permite descubrir el rictus de asquito de Denzel Washington cuando debe tocar a una mujer blanca. En esos pocos planos de proximidad física entre ambos, la capacidad de la cámara para registrar la verdad los supera y vuela

en mil pedazos la intención tranquilizadora de armonía entre los pueblos que pretende transmitir la película. El rostro de Denzel Washington advierte y deja advertir que, aún hoy, en los Estados Unidos es inconcebible el romance entre un negro y una blanca. Aunque la iconografía del terrorismo y su represión sea *latinoamericana* (ver ese atentado que se parece tanto al de la AMIA, o el estadio convertido en campo de concentración "a la Pinochet"), *Contra el enemigo* demuestra, a su pesar y esquizofrénicamente, que la corrección política, a esta altura herramienta del Estado norteamericano, esconde los verdaderos monstruos, los que no se pueden mostrar. ••

Mala época

Argentina, 1998, 110'

Dirección y guión: Nicolás Saad, Mariano de Rosa, Salvador Roselli y Rodrigo Moreno

Producción: Universidad del Cine

Fotografía: Javier Juliá y Lucas Schiaffi

Música: Mono Cieza

Montaje: Alejandro Brodersohn, Guillermo Grillo y Pablo Traperó

Escenografía: Saula Benavente, Alfonso De Lazzari y Andrés Tambornino

Interpretes: Nicolás Leivas, Diego Peretti, Daniel Valenzuela, Pablo Vega, Martín Adjemián, Héctor Anglada, Marita Ballesteros, Carlos Moreno, Ricardo Mollo, Alberto Busaid, Virginia Innocenti, Carlos Roffé.



al mal tiempo...

por diego brodersen

Resulta siempre dificultosa la apreciación de un film con episodios realizados por diferentes personas. Aunque, como en este caso, se intente entrelazarlos mediante la abarcativa frase "historias del Buenos Aires de hoy" o utilizando el obvio recurso de compartir personajes. Ni siquiera un clásico del género como *Boccaccio 70*, donde cuatro monstruos (a esa altura de sus carreras ya eran considerados *autores*) del cine italiano dan lo mejor de sí, puede escapar a la desagradable adjetivación de *desparejo*. Los diferentes ritmos y estéticas empleados obligan a analizarlas de manera individual como lo que realmente son: medimetrajes disímiles tanto estilística como narrativamente.

Vida y obra es, por lejos, el más interesante de los relatos y puede, por sí mismo, valer el hecho de abonar la entrada al cine. Omar trabaja en una obra en construcción y su vida transcurre entre la cal, el cemento y una honda melancolía por haber dejado su Paraguay natal. Así, entre fratachos, asaditos entre colegas y los consabidos piropos hacia las mujeres que transitan por la vereda, Omar se anima un día a seguir a una bella flor de irupé que azarosamente circula por allí. Que resulta ser, a los ojos de nuestro entrañable protagonista, nada más y nada menos que la Virgen de Itatí. Y que además le comunica en sensual guaraní que ya es tiempo de reflexionar sobre lo que es realmente importante: volver a los orígenes y ser verdaderamente libres. Con un especial cuidado en las líneas de diálogo, la caracterización de personajes muy reconocibles y un color risueño que se mantiene incluso en los momentos dramáticos, Mariano de Rosa pinta de cuerpo y alma cierta iconografía urbana, introduce súbitamente el elemento fantástico y nunca deja que el comentario socio-cóyuntural devenga en bajada de línea.

En *La querencia* Oscar deja su humilde rancho en el interior para venir a "hacerse la Capital" con la promesa de mandar a llamar a su hermano en cuanto las cosas anden bien. Desafortunadamente, nada es tan fácil en estos tiempos de desocupación y marginalidad. Los sueños comienzan a desvanecerse y las posibilidades económicas se diluyen demasiado pronto. La posibilidad de obtener un fajo de billetes mal habidos son una tentación demasiado al alcance de la mano.

Historia de desencanto en tiempos de miseria a caballo entre el suspenso y la comedia negra, *A la vuelta...* parece en un momento encontrar el tono de narración justo (la larga escena en la que Oscar debe deshacerse del cadáver sin ser visto ni oído, tomada de la novela *A pleno sol* de Patricia Highsmith). Desafortunadamente, cierta morosidad a la hora del desenlace atenta contra el resultado general y cuando el remate finalmente llega, lo hace previsiblemente.

Las dos primeras historias tienen como protagonista a cierta clase obrera pauperizada. *Está todo mal*, en cambio, nos enfrenta a Santiago, un adolescente de clase media metido a estudiar en sanisidrense colegio privado. Esto le acarrearán más de un complejo, sobre todo cuando se descubra enamorado de una compañerita hija de político adinerado (nunca se nos explicita si adinerado y político son sinónimos) que sale con su mejor amigo (Mariano Bertolini, el protagonista de *Escrito en el agua*).

Está todo mal toma los personajes e incluso las locaciones que fueron tradicionalmente el terreno de tiras televisivas como *Clave de Sol* dándoles un giro realista y quitándoles el elemento melodramático, logrando en el camino un retrato minimalista y certero de un ambiente muy poco transitado por el cine argentino. Los chicos hablan con acento concheto y pasean por el shopping; hacen fiestas en sus casas y conversan sobre el sexo opuesto. Santiago está atrapado entre dos

mundos: el de sus padres, a los que ve dignamente mediocres, y el de sus compañeros, tan cercano pero de todas maneras inalcanzable. El maletín con dinero que encuentra en la calle no lo ayudará a conquistar a su amada ni a convertirse en algo que nunca podrá ser.

Finalmente, *Compañeros* retrata a cierta clase de dirigente político de tercera línea, fácilmente ubicable dentro del peronismo, que dedica su vida a la prebenda y el clientelismo (un compañero de redacción de esta revista indicó, indignado, que no había visto comentarios tan gorilas en el cine argentino de los últimos años). Antonio es sonidista y resulta contratado para trabajar en un acto proselitista por un puntero de barrio (Carlos Roffé, que apoya la candidatura del padre de la adolescente de *Está todo mal* y aparece, con matón incluido, en la obra en construcción devenida en templo de *Vida y obra*). Todo se complicará en la vida de Antonio cuando inicie un affaire sentimental con la amante de tan siniestro personaje.

Si bien no está exenta de un humor contagioso y cierto agradable pintoresquismo que distienden el desarrollo de la trama, esta es la más floja de la serie, con personajes excesivamente esquemáticos y un débil nudo argumental.

Compañeros cierra este nuevo intento de estudiantes de la FUC de realizar un cine accesible, interesante y riguroso en más de un sentido. Y es que a pesar de lo comentado al comienzo de esta nota, esto es: la inevitable sensación de altibajos que producen los films en episodios, *Mala época* supera razonablemente este escollo y se coloca, por mérito propio, en un lugar destacado dentro de la actual cinematografía nacional. Como ejercicio, valga su comparación con las otras tres películas argentinas en competición en el último Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. ••

El príncipe de Egipto

The Prince of Egypt

EE.UU., 1998, 97'

Dirección: Brenda Chapman, Steve Hickner y Simon Wells

Producción: Penney Finkelman Cox y Sandra Rabins

Música: Hans Zimmer

Canciones originales: Stephen Schwartz

Montaje: Nick Fletcher

Voces: Val Kilmer, Ralph Fiennes, Michelle Pfeiffer, Sandra Bullock, Jeff Goldblum, Danny Glover, Patrick Stewart, Helen Mirren, Martin Short, Steve Martin.

el príncipe de las mareas

por sergio eisen



Hace un tiempo alquilé *Los diez mandamientos* para verla con mi hijo, que en ese entonces tenía cinco años. En ese momento pensé que Martín se iba a quedar impactado, como yo a su edad, con la imagen de las aguas del Mar Rojo abriéndose para que los hebreos puedan escapar de la esclavitud, y con la escena en la que Charlton Heston habla con Dios cuando sube al Monte Sinaí. Pero nada de eso le llamó la atención. Al día siguiente de ver la película, Martín se despertó muy preocupado, y sin preámbulos me sacudió con la siguiente pregunta: ¿por qué si Dios dice “no matarás”, mata al hijo del faraón?

Como a lo largo de los años no encontré ninguna respuesta tranquilizadora para contestar su pregunta, me agarré la cabeza cuando me enteré de que Spielberg volvía sobre ese asunto en su primera animación para Dream Works.

Concebida como una faraónica e impostada opereta al estilo de los musicales de Andrew Lloyd Weber, *El príncipe de Egipto* encuentra sus momentos más oscuros y tenebrosos cuando interviene la mano de Dios. La representación musicalizada de la opresión y las atrocidades que cometen los egipcios con sus esclavos que cantan “¡Libéranos, libéranos!” parecen una fiesta escolar de fin de curso si se las compara con el

terrorífico despliegue del poder de Dios a través de Moisés. La terrible imagen del cadáver del pequeño hijo de Ramsés sobre una esfinge y el momento en que el Mar Rojo se cierra sobre el faraón y su ejército están trabajados con gamas de grises que contrastan dramáticamente con los colores predominantes del film. El efecto que producen esos estruendosos relámpagos en blanco y negro solo destacan el poder y la brutalidad desmedida del castigo de Dios. *El príncipe de Egipto* parece haber despertado a aquel oscuro Dios que invitaba a los espíritus a celebrar el Mal en la secuencia más truculenta y macabra de *Fantasia* de Disney.

Por momentos creo que el cine industrial norteamericano, tan pendiente del control de las reacciones emotivas del público, ha dado lugar a una serie de películas extrañas e inclasificables. Aunque durante el proceso creativo de esta animación los clásicos *storyboards* iban acompañados por un gráfico que describía la curva emocional de cada escena como si se tratara de un auténtico electro-cartoon-grama, las respuestas emocionales que genera el producto final resultan ser opuestas a sus propias intenciones.

En la versión de De Mille me atraía el conflicto de fidelidad que sufre Moisés frente a sus dos ma-

dres: la que le dio vida y la que lo crió. También me fascinaba la acalorada tensión sexual que existía entre Nefertiti y Moisés a lo largo de toda la historia y el triángulo Moisés-Nefertiti-Ramsés entre decorados propios del Caesar Palace de Las Vegas. Sin estos elementos el Moisés animado pierde humanidad a favor de Ramsés, un personaje frágil obsesionado con el temor de ser el eslabón débil de la cadena de faraones. La figura y el mandato de su padre atormentan su vida y la muerte de su hijo solo puede despertar pena y compasión. En estos puntos uno presiente que el programa de identificación con los personajes y el mecanismo de autocontrol emotivo de la película han volado por los aires. Un momento de luz brilla en la noche oscura de *El príncipe de Egipto*: Moisés toma conciencia de su origen a través de un sueño. Los ideogramas de un friso se “animan” con movimientos mecánicos para representar su historia con un estilo visual que recuerda a las imaginativas secuencias de títulos de Saul Bass, que lograban condensar con sus poderosas imágenes el clima de cada película.

No sé qué va a pasar con Dream Works y con *El príncipe de Egipto*, pero al día siguiente de ver la película las dudas religiosas de mi hijo se habían disipado. Ahora es definitivamente agnóstico. ••

Bichos

A Bug's Life

EE.UU., 1998, 95'

Dirección: John Lasseter

Producción: Darla K. Anderson y Kevin Reher

Guión: Andrew Stanton, Donald McEnery y Bob Shaw

Fotografía: Sharon Calahan

Música: Randy Newman

Voces: Dave Foley, Kevin Spacey, Julia Louis-Dreyfus, Hayden Panettiere, Phyllis Diller, Richard Kind, David Hyde Pierce, Denis Leary, Madeline Kahn, Roddy McDowall, Alex Rocco.

la araña vegetariana

por javier porta fouz

Toy Story creaba un universo con reglas y preocupaciones propias de juguetes como la de ser el preferido del dueño. *Bichos* elige ser una metáfora de la sociedad humana, con insectos antropomorfizados en sentido físico e intelectual.

El conflicto. Una colonia de hormigas junta comida para hacer su ofrenda anual a los saltamontes. Cuando terminan con la tarea, el hormigo inventor Flik tira todo al agua en un descuido. El jefe de los saltamontes, Hopper, se enoja mucho y exige el doble de alimento en poco tiempo, lo que podría dejar a las hormigas sin sustento para afrontar la estación de las lluvias. Hopper le dice a la futura reina, Atta, que la primera regla del liderazgo es "todo es tu culpa".

Obediencia debida. Los saltamontes son una pandilla comandada por Hopper, al que los demás siguen ciega y estúpidamente. Sobre el final, al líder se le agregan intenciones péfidas para hacerlo merecedor del odio de los niños, y así se erige como el único malo de la película. Es bastante alarmante que Hopper, el personaje más coherente, lúcido e inteligente, sea el único castigado. Todos los otros saltamontes serán perdonados, y el más idiota pasará a formar parte del circo de la pulga.

¿Nos reímos? *Bichos* se toma con humor el mensaje edificante de Flik a Dot (la princesita que tiene alas muy chicas y no puede volar) sobre la semilla que llegará a ser árbol. Pero después el mismo Flik les espeta a las otras hormigas, que son en su mayoría muy tontas, un discurso esclarecido acerca de no tolerar más la opresión de los saltamontes, de que unidas somos más... tal como la canción de *El diluvio que viene*. Esto se muestra con una seriedad digna del final de *La línea general* de Eisenstein, lo que en 1998 resulta no tanto anacrónico sino peligroso por simplista, banal e ingenuo.

Chistes y metáfora visual. La mayoría de los chistes de *Bichos* no forman parte necesaria de la historia sino que están injertados en la acción principal. Es revelador que lo más gracioso de la película sean los créditos. *Bichos* tiene pocas ideas visuales. Una es mostrar a las hormigas aterrizadas mientras los saltamontes perforan el techo del hormiguero e ingresan. Esto remite a la apertura de las duchas en los campos de concentración de la miniserie *Holocausto*. ¿Para qué?

La falta de canciones en una película de animación pareciera hacerla un poco mejor y más inteligente. Esto es, por lo menos, superficial. *Bichos* no tiene canciones en la narración pero sí posee cuatro *leit motivs* instrumentales que se repiten mucho para que se entienda fácilmente de qué se trata cada escena: hay uno heroico-emocionante, otro "de los malos", otro de trabajo y organización y otro de festejo (muy parecido a la música de los Ewoks de *El regreso del Jedi*). La obviedad del comentario musical acompaña a la obviedad de los diálogos, explicativos hasta el infinito y más allá.

El círculo de la vida. Si bien las hormigas temen a los saltamontes, todos los insectos temen a los pájaros. Estos están presentados como entes que cumplen su mandato natural; ni buenos ni malos, son animales que no hablan y juegan su papel en el ecosistema. Esta inclusión de "realis-

mo biológico", que sirve para hacer avanzar la historia de manera arbitraria, no se condice con el misterio de la nutrición de la araña, quien parece no alimentarse. En *Jim y el durazno gigante*, que incluía también insectos parlantes —ni *Antz* ni *Bichos* son tan originales—, otra araña tenía conflictos porque no se comía a sus amigos cuando su instinto así se lo indicaba. El ecosistema de *Bichos* funciona solo cuando a los guionistas se les ocurre.

El sadismo. En *Bichos* se advierte una cierta mirada sádica por parte de los realizadores. Solo mueren dos insectos en el film: una luciérnaga porque sí y Hopper "por malo". La luciérnaga no tiene nada que ver en la historia y se inmola contra una luz para que *Bichos* tenga un chiste más. La otra muerte es indignante: a Hopper se lo comen los pájaros, pero eso no es mostrado solo como parte de un orden natural, como si lo era la caza de los velocirráptores por el tiranosaurio en el final de *Jurassic Park*. Al saltamontes se lo castiga, haciéndolo observar a sus predadores en subjetiva sin posibilidad de escaparse, un plano en donde el director hace un alarde de falta de respeto hacia la dignidad del personaje. Los "creadores de *Toy Story*" comienzan a parecerse al niño torturador de juguetes de esa película. ♦♦



BLADE, CAZADOR DE VAMPIROS

Blade

EE.UU., 1998. Dirección: Stephen Norrington. **Producción:** Peter Frankfurt, Wesley Snipes y Robert Enghelmann. **Guión:** David S. Goyer, sobre algunos personajes de Marv Wolfman y Gene Colan. **Fotografía:** Theo van de Sande. **Música:** Mark Isham. **Montaje:** Paul Rubell. **Diseño de producción:** Kirk M. Petrucci. **Intérpretes:** Wesley Snipes, Stephen Dorff, Kris Kristofferson, N' Bushe Wright, Donal Logue, Udo Kier, Arly Jover, Tracy Lords.

Otra de vampiros. Esta vez, basada en una tira de historietas de comienzos de la década del 70 y con un superhéroe negro como protagonista: Blade, nacido del vientre de una mujer mordida e infectada con el virus del vampirismo y, por lo tanto, enfermo él mismo desde el momento de su concepción (el HIV se infiltra en todos lados, incluso en los guiones cinematográficos). Pero hay algo que lo diferencia del resto de sus congéneres: él es un "camionante diurno", un personaje maldecido por poderes que lo superan y ante los cuales luchará en un intento desesperado por vencer al destino. La primera escena, donde una desafortunada víctima masculina es introducida por una bella mujer a una rave que se lleva a cabo detrás de una carnicería y que resulta ser, en realidad, una privadísima fiesta de muertos vivos, promete un film atractivo. Luego de los títulos aparece nuestro protagonista (Wesley Snipes), más negro que la noche, para impartir justicia; esto es, reventar a balazo (de plata) limpio a todos los bailarines chupasangres allí presentes. Minutos después nos enteramos de que existe una sinarquía internacional de vampiros, liderada por el siempre inquietante Udo Kier (quien ya había interpretado al príncipe de las tinieblas en la warholiana *Blood for Dracula*), que utiliza procedimientos mafiosos para moverse en las altas esferas de la política y los negocios. El problema surge cuando el más joven de sus miembros (el carilindo Stephen Dorff) se revela contra los códigos del grupo y rescata, previa traducción de unos antiguos manuscritos, a un sangriento semidiós lovecraftiano para poder así destruir a la raza humana y dominar el mundo. Blade, con la ayuda del siempre obligatorio compañero de fórmula (interpretado en este caso por Kris Kristofferson, en una muy buena caracterización) y de una bella hematóloga negra, deberá lidiar con estos y otros problemas. Desafortunadamente, y a pesar de lograr una primera hora que divierte con recursos genuinos, cada nueva escena hace descender al film un escalón. *Blade* termina enterrada bajo toneladas de lugares comunes, burdos efectos digitales y una intolerable autocomplacencia. Lo cual es una pena y una triste confirmación de algo que viene siendo una constante en el cine industrial del Hollywood de los últimos años: la necesidad imperiosa de incluir escenas de alto impacto cada cinco minutos atenta contra cualquier intento de narrar coherentemente una historia y termina aniquilando lo que *a priori* resultaba interesante. Los ejecutivos, productores, guionistas, en fin: todas las personas involucradas en la realización de un producto con formato cinematográfico parecen sufrir de una extraña paranoia altamente contagiosa que ni el mismísimo Blade puede destruir.

Diego Brodersen



EL ÚLTIMO GESTO

A Further Gesture

Irlanda, 1996. Dirección: Robert Dornhelm. **Producción:** Chris Curling. **Guión:** Ronan Bennett, sobre una idea de Stephen Rea. **Fotografía:** Andrzej Sekula. **Música:** Harald Kloser y Shaun Davey. **Montaje:** Masahiro Hirakubo. **Diseño de producción:** Kalina Ivanov y Tom McCullagh. **Intérpretes:** Stephen Rea, Alfred Molina, Rosana Pastor, Brendan Gleeson, Jorge Sanz, Pruitt Taylor Vince, Frankie McCafferty.

Los avatares de la distribución de películas, tanto en cine como en video, nos han llevado en los últimos tiempos a conocer algunos títulos de la reciente producción irlandesa, con alguna obra rescatable como *La desaparición de Finbar*, editada en video, y otras olvidables como *El crimen desorganizado* y esta película. *El último gesto* narra la historia de un militante del IRA encarcelado por sus actividades políticas, que se encuentra ante una crisis personal que lo lleva a dudar de sus convicciones. Sin embargo, al presentarse la oportunidad de una fuga de la prisión, optará por escapar. Sin fuerzas para continuar con su militancia, partirá hacia Nueva York, donde se contactará casualmente con un grupo de exilados guatemaltecos que planean matar a un militar de ese país. Como se ve, una vez más estamos ante dos temas recurrentes en los últimos tiempos en la filmografía británica: el del activista político en crisis y la idealización de lo "latinoamericano". El film de Robert Dornhelm, un veterano con veinte años de carrera y nueve películas en su haber, logra sus mejores momentos en el comienzo, en las secuencias de la fuga de los convictos, que están narradas en un tono seco y austero no exento de cierta intensidad, pero a partir de la llegada del protagonista a Nueva York, la película va deshilachándose y perdiendo autenticidad. Una puesta de reminiscencias televisivas en el peor sentido del término, la inconvincente e impostada máscara hierática de Stephen Rea y los castizos tonos de Rosana Pastor y Jorge Sanz como improbables exilados latinoamericanos son también elementos que juegan en contra de una película que se desbarraña irremisiblemente en la rutina y el desinterés.

Jorge García



LA MASCARA DEL ZORRO

The Mask of Zorro

EE.UU., 1998. Dirección: Martin Campbell. **Producción:** Doug Claybourne y David Foster. **Guión:** John Eschew, Ted Elliott y Terry Rossio. **Fotografía:** Phil Meheux. **Música:** James Horner. **Montaje:** Thom Noble. **Diseño de producción:** Cecilia Montiel. **Intérpretes:** Antonio Banderas, Anthony Hopkins, Catherine Zeta-Jones, Matt Letscher, Maury Chaykin, Tony Amendola, Pedro Armendáriz Jr., L. Q. Jones, William Márquez.

¿Qué tienen en común Douglas Fairbanks Sr., Tyrone Power, Alain Delon y Antonio Banderas? Si, adivinaron. Todos ellos llevan la marca, el signo o la máscara del Zorro, dependiendo el ítem en cuestión del pago o no de derechos de copyright.

A esta altura de las circunstancias, es un lugar común la insistencia en remarcar las escasas y pobres ideas del mainstream hollywoodense, pero nunca está de más repetirlo por si todavía queda alguien poco avisado. En este caso se trata de tomar nuevamente al célebre héroe californiano con tintes *à la* Robin Hood que ya fue llevado a la pantalla en más de una decena de ocasiones (desde un film mudo, pasando por el serial, el telefilm, la serie de televisión y hasta insufribles spaghetti-Zorros) y darle, eufemísticamente hablando, otra vuelta de tuerca hasta convertirlo en alguien atractivo para los espectadores del fin de milenio.

Diego de la Vega, el verdadero Zorro (interpretado por el cada vez más versátil Anthony Hopkins), ya viejo y un tanto cansado de tanto ajeteo libertario, cae finalmente en las garras de su eterno archienemigo. Tras veinte años en prisión, finalmente logrará escapar para vengar la muerte de su esposa y recuperar a su hija con la ayuda de un ladronzuelo entrenado especialmente por él que se transformará, máscara mediante, en el nuevo Zorro (ahora sí, Antonio Banderas).

Si los primeros veinte minutos de la película funcionan, esto es debido, justamente, al tono mítico y aventurero que también puede encontrarse en *La marca del Zorro* (1940, Rouben Mamoulian) y en la serie de televisión que la Disney produjera entre 1957 y 1959. Desde el momento en que entra en acción Banderas, esto es reemplazado por lo caricaturesco e infantil (es paradigmática la escena en la que en medio del fragor de la lucha el héroe, cual slogan publicitario, arroja esta línea: "The Zorro is back"). Los pocos aciertos que pueda tener *La máscara del Zorro* se ven irremediablemente anulados por actuaciones excesivamente acartonadas y una mala resolución de las escenas de acción (repletas de grandiosas explosiones, signo de estos tiempos).

Película con obvias posibilidades de convertirse en éxito de taquilla, solo logra despertar un sentimiento de melancolía por aquellas tardes de leche con Nesquik y galletitas cuando, después de hacer los deberes y en compañía de un par de compañeros, desde el televisor provenían los esperados acordes: *En su corcel, cuando sale la luna...* ¡Volvé, Guy Williams!

Diego Brodersen



LEYENDAS URBANAS

Urban Legends

EE.UU., 1998. Dirección: Jamie Blanks. **Producción:** Neal H. Moritz, Gina Matthews y Michael McDonnell. **Guión:** Silvio Horta. **Fotografía:** James Chressanthis. **Música:** Christopher Young. **Montaje:** Jay Cassidy. **Diseño de producción:** Charles Breen. **Interpretes:** Jared Leto, Alicia Witt, Rebecca Gayheart, Joshua Jackson, Robert Englund, Natasha Gregson Wagner, Tara Reid.

Noche. Tormenta. Chica ¿sola? maneja una camioneta. Escucha en la radio un programa sobre sexo, luego pone un cassette con *Eclipse total del corazón* por Bonnie Tyler. Esta canción, compuesta por Jim Steinman (el mismo de los temas principales de *Calles de fuego* y uno de los responsables del sonido pop de los ochenta), solía utilizarse en los cumpleaños de quince para la entrada de la agasajada. Aquí cambia de sentido y actúa como preámbulo del inminente asesinato. La película empieza bien, con una canción que enriquece la secuencia y logra un muy buen clima, entre terrorífico y nostálgico.

Después viene un rejunte de fragmentos de demasiados films, lo cual no es un problema en sí mismo pero sí lo es cuando se lo hace mal, sin gracia y por el solo hecho de ser autoconsciente en un género que lo es cada día más. Todas las referencias son chatas, no agregan nada y lo único que hacen es desnudar la pobreza de ideas. Que al final uno de los personajes diga algo así como "ahora tendría que resucitar el asesino" y de esta manera cite a *Scream 2* no hace más que confirmar que estos films copiadotes —sobre todo los de terror y los pseudo Tarantinos— son generalmente una tontería. La frase citada solo sirve para justificar un agotado cliché genérico pero con un toque de "qué vivos que somos".

Se dice que el director australiano debutante Jamie Blanks tiene un conocimiento enciclopédico sobre los géneros terror y thriller y que admira a Carpenter. Pero admirar no quiere decir ni siquiera arrimar. La película deambula entre mil citas: la mitología urbana y la repetición de "Bloody Mary" remiten a *Candyman*; el despacho de Robert Englund parece la casa del personaje interpretado por el mismo actor en *Wishmaster* (Blanks es democrático, va desde *Scream* hasta películas berretas); el asesino que trabaja según un programa (las leyendas urbanas) remite a *Copycat* y a *Seven*; hay cosas de *Halloween*, de *Hellraiser*... pero no hay relecturas interesantes.

Excepto la posibilidad de una secuela, nada da miedo en serio. La falta de habilidad para asustar con recursos genuinos está clara: al igual que en *Sé lo que hicieron el verano pasado*, los sustos provienen de golpes de música, artimaña bien tramposa. *Leyendas* transcurre en el campus de una universidad privada estadounidense y los estudiantes parecen tan imbéciles que la película se convierte en la mejor defensa de la universidad pública en la Argentina.

Javier Porta Fouz

¿CONOCES A JOE BLACK?

Meet Joe Black

EE.UU., 1998. Dirección: Martin Brest. **Producción:** Martin Brest. **Guión:** Ron Osborn, Jeff Reno, Kevin Wade y Bo Goldman. **Fotografía:** Emmanuel Lubezki. **Música:** Thomas Newman. **Montaje:** Joe Hutshing y Michael Tronick. **Diseño de producción:** Aude Bronson-Howard y David Robinson. **Interpretes:** Brad Pitt, Anthony Hopkins, Claire Forlani, Marcia Gay Harden, Jeffrey Tambor, Jake Weber.

Esta es la remake de un film de 1934 dirigido por Mitchell Leisen, cuyo título era *La muerte se toma vacaciones* (*Death Takes a Holiday*). Lo interesante es que duraba 78 minutos, en clara oposición a los 177 minutos que propone el film de Martin Brest. En esta historia la Muerte (Brad Pitt) decide ofrecerle a un millonario (Anthony Hopkins), al que se está por llevar al más allá, unos días de gracia para que le enseñe cosas de la vida. Por esas cosas que tiene la muerte, Pitt se enamora de la hija del millonario. La muerte es aquí un niño casi salvaje, lo cual resulta más o menos divertido. La película no pretende dar una lección sobre cómo ser feliz, ni llega a cargar las tintas lo suficiente para irritar, como sí lo hacía la remake de *Perfume de mujer*, la obra anterior del director. Sin duda, la clave del problema del film son sus casi tres horas de duración. No conozco la original, pero estoy seguro de que los diálogos eran cien veces más cortos y veloces. No me atrevería a decir que se trataba de una comedia pero sí lo fuera, como lo es en parte *¿Conoces a Joe Black?*, seguramente los tiempos estaban más organizados. A *Joe Black* no le sobran escenas, lo que pasa es que cada una de ellas, con siete páginas de diálogos, podría haberse resuelto en mucho menos tiempo. Y, de eso no hay duda, los diálogos refuerzan ideas, pero no como subrayado, sino como un despliegue inútil de verborragia solemne por parte de los actores. Quienes además los dicen con una tranquilidad poco habitual pero totalmente injustificada. La historia es buena y funciona de a ratos, pero todo mérito se diluye cuando uno ya sabe lo que va a pasar, y la escena, en la que ya se dijo todo, continúa cinco minutos más. Una hora menos de metraje (no en el montaje, sino en el rodaje) hubiera ayudado mucho. Cuando llega el final, la película ha vencido al espectador y el climax tiene un agradable perfil bajo, aunque una vez más la extensión lo afecta irremediablemente. La melancólica historia de esta muerte que se toma vacaciones para conocer el mundo y que solo descubre que está condenada a la soledad eterna, es atractiva y muy interesante. Pero hay que recordar que una buena historia no necesariamente produce una buena película.

Santiago García

MÁS ALLÁ DE LOS SUEÑOS

What Dreams May Come

EE.UU., 1998. Dirección: Vincent Ward. **Producción:** Stephen Simon y Barnet Bain. **Guión:** Ron Bass, sobre la novela de Richard Matheson. **Fotografía:** Eduardo Serra. **Música:** Michael Kamen. **Montaje:** David Brenner y Maysie Hoy. **Diseño de producción:** Eugenio Zanetti. **Interpretes:** Robin Williams, Annabella Sciorra, Cuba Gooding Jr., Max von Sydow, Jessica Brooks Grant, Josh Paddock, Rosalind Chao.

Este inexplicable, ridículo y molesto film de Vincent Ward no puede tomarse en serio. Cuando se edita en video o lo exhiban por cable, la sugerencia es verlo en buena compañía o con un grupo de amigos, tomando unas cuantas cervezas y comiendo papas fritas. El tema de la vida después de la muerte fue tratado en varias películas y documentales, especialmente por la comedia desde su período clásico (como en la grandiosa *El diablo dijo no* de Lubitsch y en *El difunto protesta* de Alexander Hall) hasta fines de los 70, con la remake deportiva de *El cielo puede esperar* de Warren Beatty. Y también habría que agregar un episodio de *Los Tres Chiflados* donde el etílico Shemp vuelve a este mundo para enloquecer a Moe y Larry. En esos ejemplos, con sus infinitas variantes, un personaje retorna de un mundo celestial con el propósito de saldar algunas cuentas con su vida terrenal.

La primera parte de *Más allá de los sueños* acumula accidentes fatales, cadáveres y lágrimas con un desparramo insolente que hacía tiempo no se veía en el cine. Debido a su descarada bondad, Chris Nielsen (Robin Williams) tiene el cielo asegurado; no así su esposa, Annie (Annabella Sciorra), quien se suicidó por amor, motivo por el cual debe pasar una temporada en el infierno. La película del neocelandés Ward —de quien se recuerdan algunos apresurados elogios a la sobrevalorada *Navigator*— transcurre en el cielo y en el infierno del diseñador de producción argentino Eugenio Zanetti. Allí arriba anda Cuba Gooding Jr., quien filosofa junto a Williams sobre el sentido de la vida mientras la paleta zanettiana (pegajosa como pocas veces) destaca colores vivaces, vegetación bonita, montañas, colinas y algunos bichos que vuelan por el Edén. En el averno, Max von Sydow personifica al guía del buenazo de Williams. Allí todo es muy negro, oscuro y tenebroso, pero el diseñador de producción continúa mostrándonos su talento y su minucioso trabajo. Además, en uno de los tantos pantanos infernales, se observa la cabeza (solo eso) de Werner Herzog (!!), quien encarna al papá de Williams durante dos minutos, para decirle alguna cosa trascendente.

Más allá de los sueños es una película obscena por varios motivos. 1) Por su estética colorínche, presuntuosa y canchera (basada en obras de pintores importantes) y de un mal gusto insostenible. 2) Por su idea de que el dolor y el sufrimiento gratuitos que padecen los personajes merecen compensarse con una vida apacible después de la muerte. 3) Porque la película calcula las emociones, los momentos alegres y tristes, los diálogos estúpidos y un final feliz y redentor, como si el amor, siempre el amor, pudiera superar cualquier obstáculo. 4) Porque al ver cómo Ward y Zanetti retratan las banalidades celestiales, uno prefiere irse al infierno. Además, en el cielo está Cuba Gooding Jr., y en el averno, Annabella Sciorra y Von Sydow. Y hay varias razones más... ¡Viva El bebé de Rosemary!

Gustavo J. Castagna



LA MEJOR DE MIS BODAS

The Wedding Singer

EE.UU., 1998. Dirección: Frank Coraci. **Producción:** Robert Simonds y Jack Giarraputo. **Guión:** Tim Herlihy. **Fotografía:** Tim Suhrstedt. **Música:** Teddy Castellucci. **Montaje:** Tom Lewis. **Diseño de producción:** Perry Andelin Blake. **Interpretes:** Adam Sandler, Drew Barrymore, Christine Taylor, Allen Covert, Angela Featherstone, Matthew Glave.

Un cínico asesino a sueldo (John Cusack) se reencuentra con su ex novia del secundario de los ochenta (la arrolladora Minnie Driver), quien ahora conduce un programa de radio en el que pasa canciones de esa década. Este es el planteo de *Tiro al blanco*, una de las mayores sorpresas del año pasado. Al final, el asesino se va por la ruta con la chica y abandona su profesión, el vacío cinismo de los noventa.

Si en *Tiro al blanco* la oposición entre las décadas era una construcción interior a la película, en *La mejor de mis bodas* el shock nostálgico se produce entre el desencantado espectador de hoy y un film con códigos de hace más de diez años. Julia (la encantadora y redondita Drew Barrymore) trabaja de moza, es buena, soñadora, un poco ingenua y quiere casarse. Robbie (el simpático y supertaquillero en EE.UU. Adam Sandler) es cantante y animador de bodas, comprensivo, generoso, tolerante y también quiere casarse. Claro que ni Julia ni Robbie piensan en un casamiento entre sí, sino con otras personas que distan mucho de ser tan agradables como ellos. Lo que todos adivinan que va a ocurrir se desarrolla en el formato de ese "género menor" llamado comedia, sin golpes bajos, sin crueldad arbitraria, sin exhibicionismo de idioteces por parte del director y sin engaños al público; es decir, sin muchas de las características que fascinan a cierto espectador modelo de los noventa.

Como las películas no se construyen solo con carencias, hablemos de algunas cosas que sí tiene *La mejor de mis bodas*: una historia que se sigue con interés porque nos comprometemos con los sentimientos de los personajes; situaciones divertidas y ácidas como la boda que el cantante "arruina" y el cameo del magistral Jon Lovitz; una narración simple pero fluida y una muy buena selección de docenas de canciones del momento central de la década pasada. Esto último hace que las varias fallas del film, que tienen que ver sobre todo con cierto tono tímido y la chatura en la concepción de "los malos", sean más llevaderas. La música ofrece, además, momentos de emoción que hacen que algunos sigamos el relato con una sonrisa, a veces surcada por una lágrima nostálgica (¡están *Hungry Heart* de Springsteen y *Boys Don't Cry* de The Cure!).

Con sus cubos mágicos y raros peinados nuevos, *La mejor de mis bodas* no solo es "simpática", "agradable" y "sin pretensiones" —términos eufemísticos que se suelen utilizar para diferenciar muchas comedias del "arte en serio"— sino que es una buena película.

Javier Porta Fouz

HECHIZO DE AMOR

Practical Magic

EE.UU., 1998. Dirección: Griffin Dunne. **Producción:** Denise Di Novi. **Guión:** Robin Swicord, Akiva Goldsman y Adam Brooks, sobre la novela de Alice Hoffman. **Fotografía:** Andrew Dunn. **Música:** Alan Silvestri. **Montaje:** Elizabeth Kling. **Diseño de producción:** Judianna Makovsky. **Interpretes:** Sandra Bullock, Nicole Kidman, Dianne Wiest, Stockard Channing, Aidan Quinn, Evan Rachel Wood, Chloe Webb, Alexandra Atrip.

Se estrena una comedia que se llama *Hechizo de amor*, la protagonizan Sandra Bullock y Nicole Kidman y la dirige un actor, Griffin Dunne. Si además les cuento que las protagonistas son, por herencia familiar, brujas, ¿cuántos espectadores podrán pensar que se trata de una buena película? Bueno, pues lo es.

1) El director repite aquí varios de los méritos de su película anterior y ópera prima, *Adictos al amor*, sobre todo por la manera en que encara la comedia romántica y le da un tono negro.

2) Pero acá la historia de amor ocupa un lugar secundario —otra muestra de la originalidad de Dunne, que le da su lugar a cada cosa sin necesidad de forzar nada— y el verdadero centro de la película es la relación entre las mujeres de la familia.

3) La condición de brujas de las protagonistas puede interpretarse como un símbolo de la libertad de la mujer. En la primera escena del film se cuenta la historia de una antepasada acusada de bruja porque, entre otras cosas, se había acostado con la mayoría de los hombres del pueblo. Esa mujer se salva, y también se salva Nicole Kidman, quien interpreta a la hermana promiscua, que además fuma todo el tiempo y bebe alcohol. *Hechizo de amor* se diferencia del mainstream en general en la medida en que toma partido a favor de ella.

4) Pero la película también ve con buenos ojos al personaje de Sandra Bullock, que es la figura opuesta de Kidman. Ella tiene también libertad para elegir, y de eso trata *Hechizo de amor*: personajes que escogen la vida que quieren llevar y un director que las observa sin juzgarlas.

5) Las películas dedicadas a las mujeres que se basan en los estudios de mercado suelen tratarlas como estúpidas. Sin declaraciones de ningún tipo, *Hechizo de amor* es una reivindicación, dentro del cine mainstream, de las mujeres.

6) El elenco es de laburantes. Bullock y Kidman laburan sin alardes de ningún tipo y cumplen. Dianne Wiest y Stockard Channing, como las tías brujas, laburan con humildad sus papeles secundarios y no pretenden destacarse. Aidan Quinn, un grande con una carrera en segundo plano, tiene la altura necesaria y es, por definición, un laburante de la actuación. Todos están fenómenos, incluyendo también a Chloe Webb, que este año viene laburando como loca.

7) Como las protagonistas son brujas, la película tiene que lidiar con un costado fantástico y mágico. Lo que podría haber sido un producto New Age, acá no lo es ni por asomo. Además, la magia y la fantasía no son motivo de vergüenza para Dunne, quien está orgulloso de su película. Demuestra en su segundo film que no es un empleado de los estudios ni un pedante con una cámara: es un director de cine.

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	Quintín El Amante	Horacio Bernades Página/12	Promedio
Viaje al principio del mundo	3		9	9	8	8	9		8	9	8	7,89
Vampiros	6	7	9	8	8	7	8	9	8	8		7,80
Mala época	5	7		7	7	7	6	7	6	6	7	6,50
Bichos	5	7	7	6	8	8	5	7	5	4	6	6,18
Cinco pal' peso	6	7			6	6	5	5	5		7	5,88
Hechizo de amor					4	5		5	7	7		5,60
¿Conoces a Joe Black?					5					5		5,00
La máscara del Zorro	5	3	4	5	5	6	4	4	4	4		4,40
El príncipe de Egipto	7	3	3		7	3	4	4	3	3	6	4,30
Blade	4	3	4	5	5		5	2	4	5		4,11
Contra el enemigo	3	3	4	4	5		3	5	3	4		3,78
Más allá de los sueños	2	2	1	3	3	1	2	1	2			1,89
Algo en que creer	1		3					1	1			1,50
El mariscal Zhukov		1				1				1		1,00

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 Cinemania 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)
Algo en qué creer (John Hough)
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)
Bichos (John Lasseter)
Bienvenidos a Sarajevo (Michael Winterbottom)
Blade, cazador de vampiros (Stephen Norrington)
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)
Cinco pal' peso (Raúl Perrone)
Ciudad en tinieblas (Alex Proyas)
Cohen versus Rosi (Luis Barone)
Colores primarios (Mike Nichols)
Cómplices (Néstor Montalbano)
Contra el enemigo (Edward Zwick)
Corazón iluminado (Héctor Babenco)
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 Bokova)
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 (Costa 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 mariscal Zhukov (Marina Babak)
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)
Elias (Luis Galvao 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 mirada de Ulises (Theo Angelopoulos)
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 Sprull)
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)
Mafia (Jim Abrahams)
Mar de amores (Victor Dinenzon)
Marius y Jeannette (Robert Guédiguian)
Más allá de las nubes (Michelangelo Antonioni)
Más allá de los sueños (Vincent Ward)
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)
Mulian (Barry Cook y Tony Bancroft)
No va más (Claude Chabrol)
Ojos de serpiente (Brian De Palma)
Oscar y Lucinda (Gillian Armstrong)
Pequeños guerreros (Joë Danté)
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 Arijón)
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. Dippe)
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 Cincocoronas (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 envíela a
Esmeralda 779 6° A
(1007) Buenos Aires
o por fax al 322-7518.
Recepción de cartas
hasta el 10/1/99.

SIETE AÑOS EN EL CINE

Hace siete años, en diciembre de 1991, un grupo de imprudentes decidía salir a la calle con una nueva revista de cine. Ese primer número estaba escrito por un puñado de personas con mucha más audacia e ímpetu que solvencia cinéfila. Desde aquella tapa amarilla con Marlon Brando transpirado en la tapa (que se agotó tres veces y hoy es una pieza de colección) hasta esta cubierta colorida con Marcello Mastroianni pasaron 82 cierres, centenares de pizzas, traspasos, discusiones, peleas, amistades, odios, cambios en el gusto, exilios interiores, quejas por el presente, anhelos por el futuro y añoranzas de un pasado que inventamos dorado. Nosotros los de entonces ya no somos los mismos. Hemos crecido y madurado, lo que significa que muchas de las cualidades que teníamos cuando empezamos las hemos perdimos. Pero no puede ser de otra manera y cambiar dentro de una tradición parece ser, luego de siete años, nuestra manera de ser. Estamos menos coléricos, escuchamos más, conocemos más gente y resultó ser que no todo el mundo era nuestro enemigo. Nos sentimos más queridos, lo cual es agradable y peligroso. Pero es bueno saber que no estamos solos. A todos los que nos acompañaron en esta travesía les agradecemos profundamente. La satisfacción de encontrar interlocutores es la fuente de energía de esta empresa económicamente enclenque. Los lectores, afortunadamente, son muchos y no conocemos sus nombres, aunque los queremos uno a uno, individualmente. Las personas que han pasado por nuestra redacción son, en cambio, un número manejable pero importante, exactamente 163. Son estos los que escribieron nuestra historia:

Tomás Abraham, Gonzalo Moisés Aguilar, Osvaldo Aguirre, Pablo Alabarces, Hayrabet Alacahan, Mercedes Alfonsín, Eduardo Alvariza, Ana Amado, Ricardo Aronovich, Sylvio Back, Matías Ball, Diego Batlle, María Valeria Battista, Raúl Beceyro, Tuio Becker, Jorge Belaunzarán, Carolina Belbis, Emilio Bellón, Horacio Bernades, Jorge Bernárdez, Alejandro Bonvecchi, Fernando Brenner, Marcelo Briano, Diego Brodersen, Emmanuel Burdeau, Marcelo Burello, Adrián Israel Caetano, Claudio Caldini, Mario Cámara, Horacio Campodónico, Jorge Casaretto, Gustavo J. Castagna, Roberto

Cattani, Susana Colombo, Miryam Contreras, Julian Cooper, Augusto Costanzo, Edgardo Cozarinsky, Américo Cristóbal, Leonardo D'Espósito, Flavia de la Fuente, Lisandro de la Fuente, Valeria Devicienti, Andrés Di Tella, Sergio Eisen, Máximo Eseverri, Analía Farjat, María Fasce, Rafael Filippelli, Bobby Flores, Juan Forn, Ricardo Freixá, Rodrigo Fresán, Isaac León Frías, Freddy Friedlander, Jaime Fuguet, Marcela Gamberini, Elvio E. Gandolfo, José Luis Garci, Carlos García, Jorge García, Santiago García, Fernando González, Horacio González, Carlos González Fernández, Angélica Gorodischer, Bruno Graf, Daniel Grilli, Luis Gruss, Mónica Haïm, Daniel Hakim, Narcisa Hirsch, Eduardo Hojman, Alejandro Hosne, Jorge Jelinek, Bebe Kamín, Rubén Katzowicz, Christian Kupchik, Jorge La Ferla, Justo Laguna, Diego Lerer, Nora Inés Lezano, Alejandro Lingenti, Daniel Link, Esteban Lucas, Alejandro Lunadei, Ana Laura Lusnich, Pablo H. Makovsky Mier, Mariel Manrique, Raúl Manrupe, Pablo Marchetti, Blas Eloy Martínez, Mauricio Martínez Cavard, José Martínez Suárez, Gabriela Massuh, Miguel Medina, Federico Monjeau, Marcelo Mosenson, Fabián Mosenson, Marcelo Motto Rouco, C. Adrián Muoyo, Hernán Musaluppi, Gustavo Noriega, Sergio S. Olguín, Mara Ordaz, Marcelo Otero, David Oubiña, Roberto Pagés, Marcelo Panozzo, Paulo Antonio Paranaguá, Héctor Pecina, Ernesto Pérez, Oscar Peyrou, Sergio Francisco Pineau, Guillermo Pintos, Mariana Podetti, Jean-Philippe Polo, Javier Porta Fouz, Quintín, Guillermo Ravaschino, B. Ruby Rich, Nora Renán, Pedro B. Rey, Alejandro Ricagno, Marina Riegner, Walter Rippel, Carlos Rodríguez Gesualdi, Camilo Rodríguez, Diana Rodríguez, Alberto Rojas Appel, Diego Rottman, Eduardo A. Russo, Leonardo Sacco, Guillermo Saccomanno, Sebastián Sánchez, Alvaro Sanjurjo Toucon, Fernando Santamarina, Beatriz Sarlo, Jorge Scherer, Lucio Schwarzberg, Silvia Schwarzböck, Ernesto Semán, Orlando Senna, Moira Soto, Lita Stantic, Karina Suárez, Cecilia Szperling, Herman Szwarcbart, Rodrigo Tarruella, Laurence Thouin, Teresa Toledo, Nicolás Trovato, Fernando Trueba, Claudio Uriarte, Gabriela Ventureira, Juan Villegas, Luigi Volta, Mario Wainfeld, David Walsh, Laura Weddington, Sergio Wolf, Gustavo Zappa, Eduardo Zuleta. ••

Primero. ¿Qué tal mis amigos de *El Amante*? ¿Todavía quedan algunos? ¿Muchos? ¿Ninguno? ¿Pocos? ¿Todos?

Comenzaré por un gratisimo anuncio. Saldrá en el mes de febrero un hermoso libro dirigido y coescrito por un servidor, *Vidas filosóficas*, que edita Eudeba en un formato de lujo. Una tapa de cartulina semirreciclada de color negro cerrado y textura estriada. Un interior de papel de color hueso y buen gramaje. Caracteres de 10,5 y suficientes espacios en blanco para que las veinticinco vidas filosóficas impresas descuelen en todo su esplendor. Es un libro, el segundo, el primero fue *Foucault y la ética*, escrito por los miembros del Seminario de los Jueves que se reúnen hace quince años en el CAF (Colegio Argentino de Filoso-

tonces... entonces... entonces... Comencemos otra vez, si el semblante como decía Lacan en francés, no, perdón, qué digo, vuelvo al principio... la verdad esta vez concebida en una estructura de ficción, Dios mío, ayúdenme a deshacer este nudo. Quiero decir que aquello que nunca sucedió pero nunca deja de suceder es ESO que ni es verdad ni es mentira sino una dimensión de lo verdadero que incluye a la ficción, y todo esto gracias a Azúa.

Esta pregunta me lleva a una nueva cosa buena que me depara mi ciudad. Una obra de teatro, otra de Federico León, el autor y director de *Cachetazo de campo*, se llama *El museo de Miguel Angel Boezzio*. La dieron en el Rojas el sábado 5 y el domingo 6 de diciembre. Dura una hora. Duró,

de buena factura, con chaleco, camisa clara y corbata de seda al tono. Zapatos importantes. Estaba vestido para un casamiento en el club San Lorenzo de Muñiz. Yo no sé si fui a una obra de teatro con mayúscula: UNA OBRA DE TEATRO, como la que hacen nuestros comprometidos directores urbanos, pero debo haber ido al mejor acto vivo de mi vida. Acto vivo: función inicial o intermedia entre dos películas que mostraban en escena una performance grata para matar el tiempo hasta el comienzo del film. Podía ser cualquier cosa. Un presentador de un loro que canta tangos, un acordeonista jubilado del correo, una equilibrista nerviosa, un número de magia con conejo. A los cuarenta minutos de la obra, Boezzio pide que se iluminen las paredes de costado del

EL TEATRO MENOR DE FEDERICO LEON

fía), entidad por mí fundada. Tiene 500 páginas, no sé cuánto sale, quizá \$ 29,99, es decir que ni siquiera treinta pesos. Es un manual de filosofía fantástica en la que discurren Soros, Sócrates, Simone Weil, Witold Gombrowicz, Maquiavelo, Foucault, Sartre, Pascal, Unamuno... que no presenta ni la vida ni la obra de los filósofos sino un pedazo existencial que los evoca. Los escritores de este magnífico estudio son, entre otros, Hebe Huart, Carlos Correas, Gustavo Varela, Edith Elorza, Ernesto D'Amico, quienes han hecho del ensayo filosófico un ejercicio de la imaginación erudita. Un cuento de hadas documentado. Sigo con las cosas buenas. ¿Conocen al escritor español Félix de Azúa? ¿No? Es una de las mejores plumas en lengua castellana; maneja el ensayo como Bernini el mármol y Fellini la moviola. Hay un libro suyo en algunas librerías, *Diccionario de las artes*, una joya de la literatura y del pensamiento. Una de sus frases para dar un ejemplo: *la novela como arte de la memoria es la habilidad que consiste en contar lo que nunca sucedió, y jamás deja de suceder*. Gracias a esta frase pude entender después de leer monótonas digresiones sobre el nuevo estatuto de la Verdad, el que la aleja de Platón y la combina con la apariencia en el nuevo orden del simulacro; perdón amigos, pero cuando me meto en estas cuestiones ya no sé cómo salir; decía que la verdad según los semióticos de la posmodernidad tardía no solo no se opone a la ficción sino, aunque ustedes no lo crean, la verdad tiene estructura de ficción, en-

porque parece que no se presenta más. Hay un video. El señor Boezzio nos espera a la entrada de la sala y nos da una fotito en la que está con Federico León. Luego sube a escena y se sienta en una sillita frente a una mesita. Desparra papeles y nos anuncia su curriculum. Los diplomas por él obtenidos son exhibidos muy rápidamente. Bombero voluntario, enfermero, franelista de playa de estacionamiento, ni me acuerdo cuántas cosas más conformaban sus antecedentes, si inflador de globos en fiestas infantiles, repositor de pirulines o medidor de diámetros de agujeros de boletos de tren perforados de la línea San Martín. Además, ex combatiente de las Malvinas. Herido y trasladado a Montevideo, su novia Florencia recibe un telegrama que le transmite su fallecimiento, y, por si este error fuera poco, le envían un cadáver equivocado para su entierro. Florencia se mata. Boezzio llega a Buenos Aires, tiene un brote y pasa once años en el Borda. Salí hace tres. Cuando a Federico León le encargan una obra de la serie Museos que dirige Vivi Tellas —ya hablé de la magnífica *Dens in dente*, inspirada en el Museo Odontológico—, y le adjudicaron el Museo de la Aeronáutica, conoció a Boezzio. Le dijeron que había un ex combatiente de las Malvinas que era su propio Museo. Boezzio no es actor, dicen. Es medio pirado, dicen. Mide un metro cuarenta y ocho, supongo. Le faltan pocos centímetros para ser enano, como Sartre decía de sí mismo. Es bien morocho y de pelo renegrido y es peso. Un gardelito. Un traje de color beige claro,

teatro para que los espectadores pudieran corroborar la autenticidad de los pergaminos, diplomas, fotos, que nos había mostrado. Rápidos espectadores fueron a las paredes y comentaron algunas de estas muestras, o se consultaron sobre dónde ir a cenar, y algunos se fueron dando por terminada la obra. Pero esta no solo no había terminado, sino que mientras se escuchaban estos comentarios perdidos de espectadores poco atentos, una grabación en off presentaba un diálogo entre León y Boezzio, en donde nos enterábamos de aspectos de la vida del personaje y del modo en que ambos proyectaron la función. Luego, Boezzio, que hace rato había abandonado el escenario, volvió con un micrófono en la mano y siguió hablando. Se despidió y pidió a un remisero y oculto León que subiera a escena, acompañado por su asistente, la actriz Jimena Anganuzzi. A la salida estaba Boezzio a la espera de nuestros saludos.

La obra tiene el sello de León, nos reímos varias veces, otras sentimos un golpe en el corazón. Nos mueve con emociones, nos conmueve, y nos hace pensar, tanto en las Malvinas como en la densidad de las tragedias personales, en la crueldad de las guerras, en el olvido y la ignorancia de las verdaderas historias no patrióticas sino existenciales de protagonistas que ofician de descarte una vez que las pasiones catárticas y mediáticas han sido expurgadas.

Si la historia de Miguel Angel Boezzio es verdad, no lo sé. No sé si es verdad, sé que es real. Es lo

que decía Azúa de la novela, algo que nunca ocurrió pero que jamás deja de suceder. Una vez más Federico León se expresó en un nuevo código, abrió otro espacio, habló como extranjero en su propio país. Hizo lo que Deleuze dijo de Kafka: minorizó su lengua nacional; el escritor checo convertía la lengua alemana en la que escribía en una lengua extranjera, minoritaria. León hizo teatro menor, acto vivo, arte.

Segundo. Quiero agregar dos cosas buenas. Una es una película que vi en video, se llama *Buffalo 66*, que a mi amigo y contrincante Noriega no le gustó. Su comentario salió en la revista *Trespuntos*. Me dijo que no soporta los tics del cine independiente norteamericano. Por lo que infiero que

del interior que llegan a los clubes. Su modo de encarar la violencia no es justiciero ni demagógico, escucha. Ni es un fanático ni es un mercachifle. No tiene la muñeca bursátil de Niembro, ni la encantadora amabilidad algo hueca de Wolf. Y una cosa mala, se llama *The Truman Show*. El problema no es la película, sino lo que provoca el veneno hollywoodense en algunas mentes. Aunque venga de Australia. Comprendo que a Quintín le fascine el argumento cartesiano del Genio Maligno. La hipótesis de Descartes es uno de los mejores inventos de la filosofía. Es irrefutable; tanto lo es que el filósofo debió inventar otro argumento tan irrefutable como el anterior para poder salir de la trampa y recuperar la esperanza del conocimiento cierto, que es lo que lo desvelaba.

rentemente encontró airadas reacciones. He visto algunas obras de muy alabados directores o maestros de la escena. Y una cosa se repite. Sucede en la escena algo que no sucede en ningún otro lado del mundo, de la vida, de la existencia. En la vida no hay dos cosas iguales, es esta una de las características maravillosas del devenir óntico. No hay dos personas iguales, no hay dos que coman igual ni que hablen igual. Ni siquiera hay dos árboles iguales. Por eso estoy en contra de la clonación y del teatro argentino. Porque almacena y homogeneiza. Todos hablan igual, miran igual, gritan igual, enfatizan igual, dramatizan igual. Los cortan con la misma tijerita, o en la misma escuelita. Además todos son igualmente importantes; lo que dicen es importante, lo que no dicen es más



la película no le pareció sincera. A mí sí. Pero puedo equivocarme, pero él también. La escena entre Ben Gazzara, Anjelica Huston, Vincent Gallo (el actor protagonista y director) y la rubia que hace de su falsa novia, es magistral. Noriega me dijo que ver salir despeinado a un preso de la cárcel ya lo hace disparar del cine. La rapidez para catalogar según imágenes instantáneas es un síntoma de nuestro tiempo, el del zapping cultural y no solo televisivo. Incorporamos o descartamos según solapas, titulares, marcas, precios, somos hijos del marketing. A veces acertamos, otras no. No sé cómo hay que salir de la cárcel, pero si un tipo no se peina, como tantos que no nos peinamos, no veo por qué debemos salir peinados de la cárcel. En todo caso, lo llamativo de la primera escena de la película es que Vincent Gallo, que sale de la cárcel luego de cinco años en los que expurgó no un crimen contra la sociedad sino una deuda contra un particular mafioso que lo amenazó de muerte si no sustituía a un amigo suyo, era que se estaba meando y no había baños en los alrededores, por lo que pidió autorización —que se la negaron— para volver a entrar al baño de la prisión.

La otra cosa buena es un programa de radio al mediodía, *Perfumo con el fútbol y con la gente*, por Splendid. Me sorprendió, porque no lo conocía, la calidad dialógica y comprensiva de Perfumo. La buena leche, los caminos no habituales por los que dirige la atención del oyente. Habla mucho de las inferiores, de la vida de los pibes

Por eso inventó a Dios, garante de nuestras ideas de perfección y eternidad. La pesadilla de que la vida es sueño es persistente en el arte.

Una vez me tocó ser víctima de este artificio estético-metafísico. Fue con la película de Buñuel, *El discreto encanto de la burguesía*. Recuerdo una escena de absoluto realismo, alguna discusión familiar, que se interrumpe con aplausos mientras se ilumina una sala. No estaban en una casa sino en un teatro. Se pasaba sin solución de continuidad del hormigón al cartón. Tuve tantos desplantes perceptivos en la película, que recuerdo que al salir del cine de la calle Lavalle, no sabía dónde quedaba la 9 de Julio. Pero creo que esta actualización mediática del antiguo fantasma tal como lo pretende *The Truman Show*, puede interesar solo a algunos turistas. Cuando la corporación quiere hacer pensar nuestras mentes, lanza productos con sabias lecciones que hacen meditar a los veraneantes de Punta del Este que a la salida del cine y antes de ir a comer a lo de Mallman se sienten elegidos por la diosa Episteme para reflexionar sobre esa impresionante película que nos da un diagnóstico tan profundo de nuestra época. Claro, es entretenida —cómo no va a serlo un producto de un megaestudio—, tan divertida como paja en el desierto. Pero no estamos en el desierto, vivimos en una ciudad en la que hay algunas cosas buenas.

Posdata. Diré algo más sobre el teatro argentino a raíz de la puesta de Federico León, la que apa-

importante aun, si nos aburren es porque no entendemos los últimos adelantos de las vanguardias berlinesas, si actúan para el carajo es porque no apreciamos la escuela del expresionismo de entreguerra, si no soportamos su increíble candor teñido de soberbia progresista, es porque no conocemos la tradición del sainete. Y esto que sucede en el teatro argentino jamás sucede en la vía pública en la que tenemos la sorpresa, y hasta la dicha de encontrarnos con decenas de actores irrepetibles. Ir a la feria municipal y hablar con el carnicero es una experiencia lúdica y dramática que ningún Franchella ni ningún discípulo de gran maestro puede alcanzar. Nuestras calles están repletas de actores, de personajes que se inventan a sí mismos, que se adjudican roles, que son mítómanos, fabuladores, hijos del histrionismo mestizo que nos viene de Nápoles, Varsovia, La Alhambra, pequeños polizones de los barrios que hacen reír o llorar hasta a las estatuas. Pero esto sucede en la calle, en el teatro no, en el teatro se actúa en serio, es decir se almacena. Es lo mismo que sentía Gombrowicz cuando medía la distancia entre el encanto del grito de un canillita de Retiro y las versificaciones del señor Capdevila. Por eso que aparezca el señor Boezio en un teatro es un atentado a la creatividad artística, porque no respeta nada, no tiene escuela, no imposta como en los talleres dramáticos, no tiene el tic paródico del off Corrientes. Pero sobre todo no tiene pretensiones de artista, lo que sí tiene es muchas ganas de que todos le den bola. ••

El cine argentino, aparentemente moribundo, no se agota en el reclamo por los subsidios y el pedido de renuncia a Mahárbiz. Hay un grupo de gente, mayoritariamente joven, que persiste en buscar nuevos caminos y seguir creando. Hablan más de planos, montajes y travellings que de subsidios, préstamos e hipotecas. No se trata solamente de hacer cine achicando costos o buscando fuentes de financiación alternativas sino de encontrar una forma de filmar que rompa con una tradición que parece destinada a terminar. Temas y personajes nuevos, estructuras de guión atípicas, caras frescas y desconocidas; algo está pasando y parece que no proviene de los films producidos por la televisión. Les presentamos las películas argentinas de las que se va a hablar en 1999.

Anticipo del 99: cuatro películas argentinas y un prólogo

¿UNA CUESTION DE CONTEXTO?

por Quintín

En el número de diciembre de *Cahiers du cinéma*, en un artículo firmado por Thierry Lounas sobre el festival de San Sebastián, se puede leer lo siguiente: "El viento se llevó lo qué, del argentino Alejandro Agresti, es, en el papel, una película divertidamente surrealista pero en el celuloide es una obra visualmente execrable, en el borde de lo invisible [...] es otro film que hay que agregar a la lista de las ficciones producidas hoy en día por el cine sudamericano cuyo tema principal es la huida, el abandono de la cotidianidad por un mundo exótico, descarrilado, reorganizado alrededor de un folklore milenarista en vías de desaparición".

Cualquiera sea la opinión que nos merezca la última película de Agresti (en la redacción de *El Amante* produjo una reacción que varía entre la simpatía moderada y la indiferencia), leer esas líneas nos choca: jamás hubiéramos imaginado un comentario de semejante ferocidad. Pero aunque la revista francesa esté lejos de ser una autoridad infalible, de la lectura de ese párrafo se desprende una conclusión inevitable: el respeto que la crítica internacional tiene por el cine latinoamericano en general y por el argentino en particular es nulo. La opinión del redactor de *Cahiers* está delatando un contexto en el que no es necesario argumentar demasiado y la defenestración lisa y llana es suficiente. (Por las dudas, aquí no se trata de la reacción de los medios españoles ante la Concha de Oro obtenida por *El viento...*, una decisión sonoramente abucheada, según dicen porque los españoles anticipaban el triunfo de *Barrio*, obra de un compatriota. Lounas ni menciona esta película, de lo visto en el festival solo lo entusiasma un film iraní y destaca la pobre calidad de la selección en general.)

Hace un par de meses, nuestro colega chileno René Naranjo publicó, también en *Cahiers du cinéma*, una extensa nota sobre el cine sudamericano, del que esa revista no se ocupa desde los tiempos de Glauber Rocha, con una sección importante dedicada a la producción argentina. Allí destacaba algunos films y algunos directores, entre ellos al propio Agresti. Naranjo nos contó después en Acapulco que su artículo provocó cierta curiosidad en la crítica francesa. Al punto que el diario *Libération* despachó a un redactor al festival de Biarritz para ver si era cierto que en América del Sur se estaban haciendo algunas películas interesantes. El redactor volvió con un veredicto: era todo mentira. Y el comentario de Lounas se inscribe en la misma perspectiva: no existimos.

Claro que no toda la prensa internacional comparte ese punto de vista. Hace pocos días, la infamia cinematográfica llamada *Tango*, de Carlos Saura, fue nominada para el Globo de Oro por los cronistas extranjeros en Los Angeles. Y el film se estrenó allí con reseñas laudatorias. Esto complica más aun el panorama. Hay un sector de la opinión cinematográfica dispuesta a convalidar una descarada operación de marketing como *Tango*. Pero la mayor parte de la crítica atenta al cine personal, de arte, de autor, de búsqueda o como se llame, no tiene el menor interés previo en un film argen-

tino de esas características, está lejos de exhibir en su escritura la expectativa y la consideración que despertaría una película iraní o taiwanesa.

Moraleja: el cine argentino necesita urgentemente modificar la opinión que de él se tiene en el extranjero. No porque una mirada exterior favorable haga mejores las películas, sino porque una cinematografía que estrena casi cuarenta films al año (25 o 30, con los recortes presupuestarios, da igual) y que no tiene un mercado interno capaz de sostener comercialmente esa producción, corre el riesgo de terminar haciendo exclusivamente films como *Tango* (para consumo de ignorantes cinematográficos internacionales) o *Un argentino en Nueva York* (para el de sus equivalentes locales). Si alguien piensa que para alentar la continuidad de un nuevo cine basta con la aprobación de entrecasa, recordemos que *Picado fino*, una película importante de este año, vendió solo 6.000 entradas, aun con reseñas muy elogiosas. No es probable que ese número se multiplique en el exterior, dadas las circunstancias, si no hay un interés genuino de la crítica seria. La tarea de modificar ciertas miradas no corresponde solo a los cineastas. Una política seria e inteligente de promoción por parte del Instituto de Cine ayudaría mucho. Pero, aun así, conviene tener un cine digno de ser promovido.

En este contexto de pesimismo me gustaría dar las buenas noticias. Desde hace un par de años, una nueva generación de cineastas argentinos intenta abrirse camino en un medio que no les tendió precisamente los brazos. No comparten la estética ni la edad, ni la calidad de sus películas es la misma. Mario Levin, Esteban Sapir, Fernando Spiner, Eduardo Milewicz, Daniel Burman, más los cuatro directores cuyas películas presentamos a continuación, más los alumnos de la FUC que hicieron *Mala época*, más un puñado de nombres que aún no filmaron su primer largo pero que insinuaron sus posibilidades en el cortometraje (más algunas exclusiones acaso inmerecidas, voluntarias o involuntarias), ofrecen algo en común: tienen algo que decir y están dispuestos a hacerlo con menos presupuesto que sus colegas pero con más rigor en la puesta en escena, con guiones elaborados, con imaginación para producir, con temas novedosos, con actores nuevos, y a superar dos de los mayores defectos de sus antecesores: la pereza y la autocomplacencia.

No sé si estas cuatro películas gustarán al público. Menos aun a los redactores de revistas extranjeras. Pero tal vez lleguen a ser parte de un cuerpo cinematográfico de tal solidez y profundidad que eleve el horizonte estético bajo el que hasta hoy se hizo cine en la Argentina, y nos permita, ante la lectura casual de unas líneas como las que encabezan esta nota, decir con absoluta convicción que son ellos los que no entienden nada.

Por ahora, solo podemos agregar que, por lo menos, habrá en el 99 cuatro películas argentinas para tener en cuenta. ♦♦

Bolivia, de Adrián Caetano

Demasiado ocupado por su trabajo y preocupado por la peor campaña en la historia de Independiente, Adrián Caetano no tuvo tiempo de enterarse de la crisis del cine argentino. Con esfuerzo y no sin dificultades, anuncia que en marzo concluirá su nuevo largo, *Bolivia*, el primero dirigido en soledad. Lo que ya hay de la película, terminada en un 90 por ciento, permite pronosticar que será una de las películas argentinas de las que se hablará en 1999.

Bolivia está filmada en super 16 blanco y negro. Tiene en su elenco actores profesionales como Enrique Liporace, actores históricos de las películas de Caetano como Héctor Anglada (el cordobés de *Pizza, birra, faso*) y varios actores no profesionales como los protagonistas, el boliviano Freddy Flores y la paraguaya Rosa Sánchez. Como suele suceder en la corta pero ya sólida carrera del director, las actuaciones sorprenden por la espontaneidad y la frescura, aun en los papeles menos gratos. La distinción profesional-no profesional se disuelve en un mismo registro no solo por la inesperada solvencia de los actores improvisados sino porque los ya reconocidos dejan a un lado todos los clichés acumulados en decenas de películas nacionales y trabajos para la televisión artificiales y rebosantes de falsedad. Buena parte de este logro está sustentada en una de las características de la producción de Caetano, un oído extraordinariamente fino para los diálogos.

A diferencia de *Pizza, birra, faso* y del excelente medimetro *La expresión del deseo*, donde la sensación de encierro y de desdicha inminente se desarrollaba en un espacio abierto, *Bolivia* sucede casi íntegramente en el interior de una parrilla de Barracas. El esquema es similar al de todos los trabajos de Caetano: sus personajes están fuertemente marcados por su condición social (en este caso se le suma el hecho de ser inmigrantes con el consiguiente despertar de la xenofobia en nuestro país) y la forma que tiene la ficción de insertarse en el registro documental es el de la tragedia. Y la tragedia siempre tiene la forma de un revólver que aparece en el momento menos oportuno. Lo novedoso es que el encierro está trabajado con una cámara fija y un minucioso montaje, lejos del registro nervioso de la cámara en mano que tenían sus producciones anteriores. Hay detalles mínimos pero de gran intensidad emocional, como una simple conversación telefónica, que muestran que Caetano está perfeccionando cada vez más su lenguaje cinematográfico. *Bolivia* es un paso hacia adelante en una carrera con mucho de promesa y bastante de realidad.

Gustavo Noriega



Mundo Grúa, de Pablo Trapero

Pablo Trapero tiene 27 años, es de San Justo, estudió en la FUC y su nombre suele aparecer en los créditos de muchos trabajos de estudiantes en calidad de sonidista, montajista y otras yerbas. En 1996 realizó un corto, *Negocios*, que tuvo una carrera lenta, pero terminó ganando en el Festival de Mar del Plata en el '97 y en el festival organizado por Volver y Hoyts en el '98. En *Negocios*, Trapero mostraba a su familia y sus vecinos en el local de venta de repuestos de su padre, pero le asignaba a cada personaje un papel de ficción. Era un film que impresionaba por la calidez del tono y la solvencia del director, pero sobre todo por la audacia de su estilo cinematográfico, a mitad de camino entre la ficción y el documental, que mantenía tanto la imaginación en el relato como la agudeza en la observación, es decir, lo mejor de ambos mundos. La combinación de documental y ficción (no de documental ficcionado, que es otra cosa) es un claro signo de modernidad, una de las pocas vías en las que el cine se sigue manteniendo atento a la frescura y el descubrimiento. Cineastas como Kiarostami, Moretti y Rohmer trabajan en este tipo de registro.

En su primer largo, *Mundo Grúa*, Trapero mantiene esa idea pero la desarrolla en profundidad y le agrega una dimensión histórica insólita en el cine argentino. La película sigue la vida de El Rulo, que hace treinta años supo ser bajista del grupo que cantaba *Paco Camorra*. El Rulo tiene hoy un taller mecánico, pero en *Mundo Grúa* hace de desocupado en busca de trabajo, de tipo solo en busca de novia y de tarambana con una chispa de genio y una comprensión oscura pero profunda de las cosas. El agregado del hijo y la madre del Rulo termina de poner en juego a tres generaciones. El film cuenta las desventuras del Rulo pero observa con agudeza aunque sin un solo comentario explícito la realidad económica y social de la Argentina a partir del seguimiento de sus personajes en el Gran Buenos Aires primero y en la Patagonia después.

Lo más sorprendente de *Mundo Grúa* (la película es una sorpresa continua) es que Trapero se las arregla para reflejar con la misma facilidad el presente cotidiano que los sonidos que llegan del pasado: no solo podemos entender cómo se vive hoy, sino qué fue lo que se perdió en este tiempo y, también, qué fue lo que *no* se perdió, lo que permite que la película se deslice sin trampas sobre su mundo emocional. *Mundo Grúa* es una radiografía de la Argentina de los sesenta superpuesta con otra de los noventa (sin un solo flashback, ni inserción de imágenes de archivo o recreadas, por supuesto, y menos aun con planos "imaginarios" o cosas por el estilo). *Mundo Grúa* no es una película nostálgica (El Rulo no se rebaja jamás a lamentarse por lo que tuvo, algo que un film americano no sabría evitar) ni tampoco tiene nada de miserabilista (un buen humor íntimo, visceral, la recorre). En cambio, tiene el tono exacto de un cineasta de sensibilidad única.

Quintín



¿Sabés nadar?, de Diego Kaplan

Ni el interesado sabe si su apellido se pronuncia Káplan o Kaplán, pero el portador nació en Buenos Aires en 1968, estudió en el CERC, fue asistente de Agresti y responsable (o irresponsable) de dirigir programas de televisión que provocaron cierto ruido, como *¿Son o se hacen?* Su película costó poco porque se hizo en dos semanas y con el sistema de pagar solo si da plata. El resultado dejó satisfechos a los participantes y hay razones fundadas para que así sea.

¿*Sabés nadar?* (es cierto, transcurre en Mar del Plata, pero el título sigue siendo un misterio) cuenta una historia de jóvenes. Uno es porteño (Juan Cruz Bordeu). El resto es marplatense. Bordeu, un corremujeres que la va de director de cine (mala señal, en principio, pero nunca sabremos de qué trabaja realmente), llega a MDP y se enloquece con Leticia Brédice. Brédice es ingenua por no decir tonta, trabaja en un bar y da clases en un gimnasio, tiene una amiga igual de tonta, dos hermanas, una grande que es la mantenida de Rolo Puente (!), una chica que pinta y no sonríe nunca, una madre loca (que no es joven, Rolo Puente tampoco) y un novio que es Damián Dreizik, surfista macaneador y celoso profesional. Brédice se tienta con la propuesta de Bordeu, que no es otra que ser la protagonista de su próxima película, pero Bordeu solo quiere levantársela.

Bien, televisión de la más pura, dirán ustedes. Tira diaria, horario de las ocho de la noche. No. Es otra cosa. En principio, pasan un par de cosas extrañas: está filmada con mucha solvencia. Los actores están muy bien, hasta Rolo Puente. Televisión, pero más cuidada, dirán ustedes. Tampoco. Es otra cosa. Los personajes tienen cierta profundidad y cierta ambigüedad. Televisión con cierta ambigüedad. Ya se hizo. Pero sigue siendo otra cosa.

La otra cosa es que hay un guión. En televisión también. Pero este es un guión de cine. Tiene una estructura. Tiene un sentido. Tiene una especie de trampa. ¿Cómo? Sí, en los últimos diez minutos, todo lo que hemos visto se resignifica, adquiere otro sentido, sí, no es una trampa. Y eso no es televisión. Pero no llega a ser cine. ¿Por qué no? Porque es solo un guión más actuaciones más una buena cámara, más sonido directo, etc. ¿Y eso no es el cine? No sé. Y tiene algo más, una mirada moral (no moralista, o tan solo un poco). Y una visión muy ácida de la clase media más o menos empobrecida que retrata. Sin burlarse, esa visión es fría, no le hace un guiño a nadie, no les regala nada a los personajes (a pesar de que hay mucho humor). Hmm... televisión no parece.

Esta nueva propuesta para el cine argentino tiene a Kaplan como responsable de la solidez para contar, a Constanza Novick, mujer de Kaplan (una chica sería como la hermana menor de Brédice en la película), como responsable de la firmeza en la escritura (acaso la mejor guionista argentina, veremos), un conjunto de actores aplicados y con ganas de algo diferente, responsables de sostener la película (acaso el embrión de un nuevo star system que no se agota en la tele, con un estilo a la americana entre independiente y mainstream). ¿*Sabés nadar?* destila convicción y profesionalismo.

Quintín

Silvia Prieto, de Martín Rejtman

Con varios años de atraso, a mediados de 1996 se conoció *Rapado*, la ópera prima de Martín Rejtman, que, en uno de los tantos exabruptos estéticos del INCAA, recibió la calificación de "film sin interés". Para abril de este año está previsto el estreno de *Silvia Prieto*, la segunda película de un realizador con un mundo personal y una manera de hacer cine difícil de encontrar en la mayoría de sus colegas.

Dentro de un cine argentino atento a la coyuntura política y social y siempre dispuesto a captar a un espectador "joven" por medio de artimañas del guión, las películas de Rejtman se alejan de las groseras estrategias de marketing y crean un universo con características propias. Si en *Rapado* Rejtman elegía para sus personajes la austeridad como forma y contenido (desde las palabras hasta las mínimas situaciones, quitándoles a ambas cualquier valor dramático), los jóvenes de *Silvia Prieto* crecieron y viven con otra intensidad. O, en todo caso, con la intensidad característica del cine de Rejtman, que en su última película presenta una comedia de situaciones (aparentemente banales) que viven seis personajes, uno más carismático que otro. Silvia memoriza la cantidad de cafés y capuchinos que sirve en un bar y está separada de Marcelo. Por su parte, Brite estuvo casada con el escritor Gabriel Rossi y trabaja como promotora en la calle repartiendo sobrecitos de detergente. Por esas cosas del azar, Brite empieza a salir con Marcelo y se va a vivir con él. También tiene una nueva amiga y compañera de trabajo que no es otra que Silvia, quien a pedido de Brite conoce y comienza a salir con Gabriel, recién llegado del exterior. Además, en *Silvia Prieto* hay otra pareja: Marta y el simpático Garbuglia, que se conocieron en un programa de televisión de "casamientos". Garbuglia fue compañero de secundario de Gabriel y Marcelo, por lo que, nuevamente gracias al azar, volverá a encontrarse con ellos. Este entramado de situaciones se completa con las obsesiones de los personajes: otra Silvia Prieto, los trozos de pollo que corta la protagonista, un traje de Armani y una horrible muñeca de porcelana que pasa de mano en mano, un canario, los restaurantes chinos, un apodo de la adolescencia que se explica cerca del final, los sobrecitos de detergente.

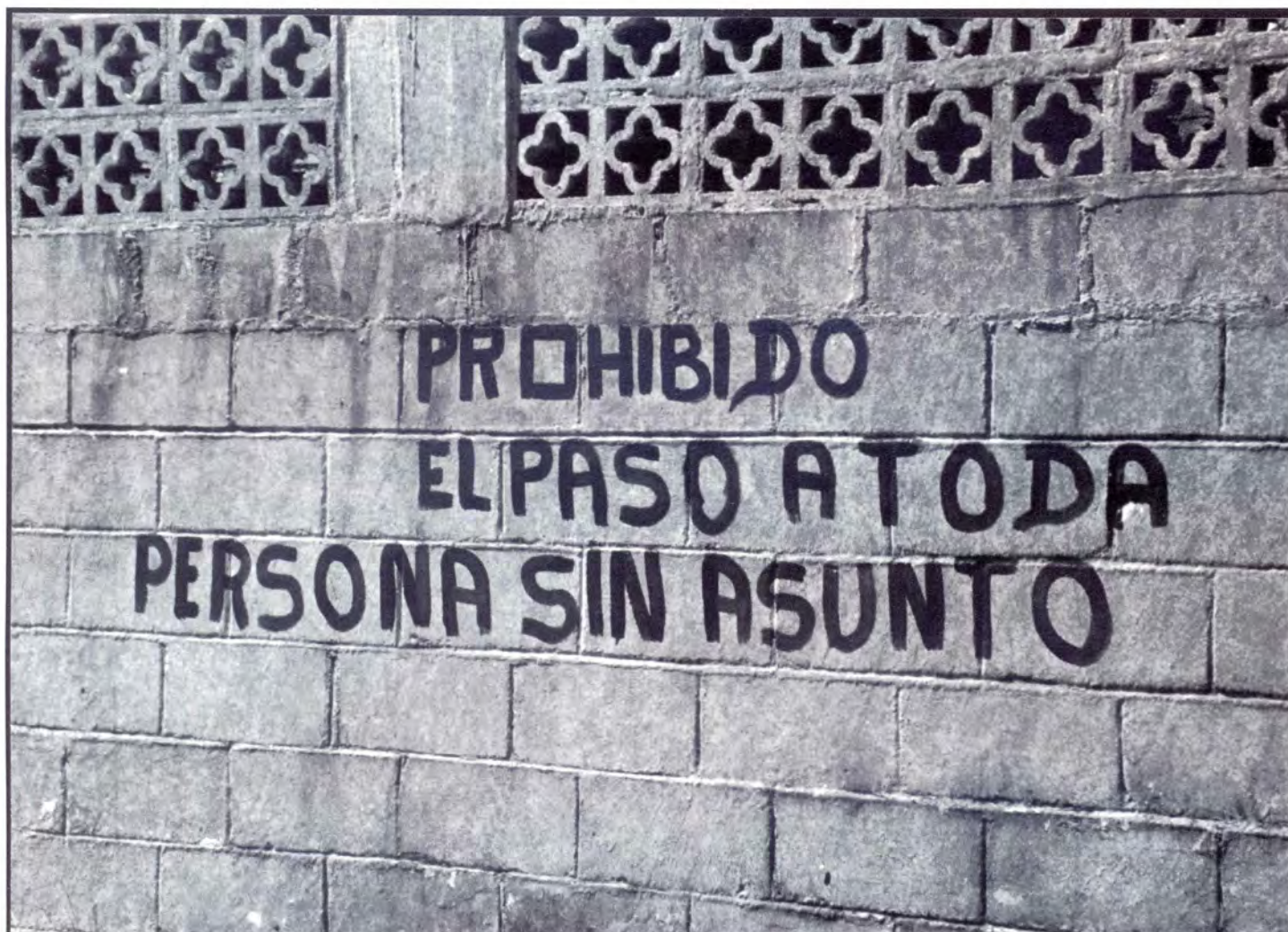
Silvia Prieto hace de las obsesiones de los personajes y de las situaciones azarosas una justificación y una necesidad para contar la historia. Además, a diferencia de lo que suele ocurrir en el cine argentino, el uso de la voz en off funciona como un recurso irónico y placentero. Como en *Rapado*, los personajes no expresan sus sentimientos (el *touch* rejtmaniano). Sin embargo, el realizador les entrega una dosis de humanidad para que susurren sus opiniones sobre el paso del tiempo, las obligaciones, los afectos del presente y del pasado, los amores efímeros, el problemático futuro. *Silvia Prieto*, en definitiva, es una comedia austera y melancólica.

Gustavo J. Castagna



ACAPULCO 1998

El tercer festival de cine francés en Acapulco, organizado por Unifrance, gastó tres millones y medio de dólares en invitar actores, directores, productores, periodistas y distribuidores para que, en cuatro días, compren, vendan y vean las últimas películas de ese origen (varias aún no estrenadas en París). Pero también fue una fiesta destinada a poner de buen humor a todo el mundo y a estrechar vínculos culturales. La ciudad contribuyó en gran medida a que el evento sea un éxito y nuestros privilegiados cronistas volvieron renovados.



FANFARRIA TRICOLOR

por Flavia de la Fuente y Quintín

La llegada fue rara. El avión debía salir a las doce de la noche de Ezeiza. De pronto, vemos a los bomberos tirando agua debajo del avión. Derrame de combustible, casi incendio, demora, partida a las tres, llegada a Miami, pérdida de la conexión, de ahí a Dallas (en el aniversario del asesinato de Kennedy, que estaba en las tapas de todas las revistas), finalmente a Acapulco. Ocho de la noche en el hotel. La mesa de acreditaciones pierde nuestra reserva de habitación y aparece Eduardo Gleason.

Es un encargado de prensa del lado mexicano. Buen tipo, pero obsesivo hasta la médula. Se ha empeñado en que los periodistas vean las películas anticipadamente. ¿Qué películas? No sabemos bien. Pero ahora hay una proyección en video en el piso superior del Hyatt. Pedimos clemencia pero no tenemos habitación y no sabemos dónde refugiarnos.

Así que vemos la primera película en el festival de cine francés de Acapulco. La proyección es muy mala, nos morimos de cansancio. La película se llama *El pulpo*, el director, Guillaume Nicloux. Es un policial basado en una novela de la serie negra. Hay un trío de detectives. Un duro, una rubia simpática, que de a ratos es lesbiana y de a ratos la novia del duro, y un deforme. Investigan algo que ocurre en un pueblo, no sabemos bien qué. El mandamás resulta el culpable (o debería resultar), el Frente Nacional anda por ahí, el secreto es un contrabando humano de tipos contaminados por la industria química del lugar (o algo así). Tiros, líos y patadas. Estética de cómic. Ética de novela negra (esto es agradable). Termina. Entendimos poco. No es buena pero tampoco del todo mala. El team de detectives sería ideal para una serie. *Los vengadores mugrientos* podría llamarse.

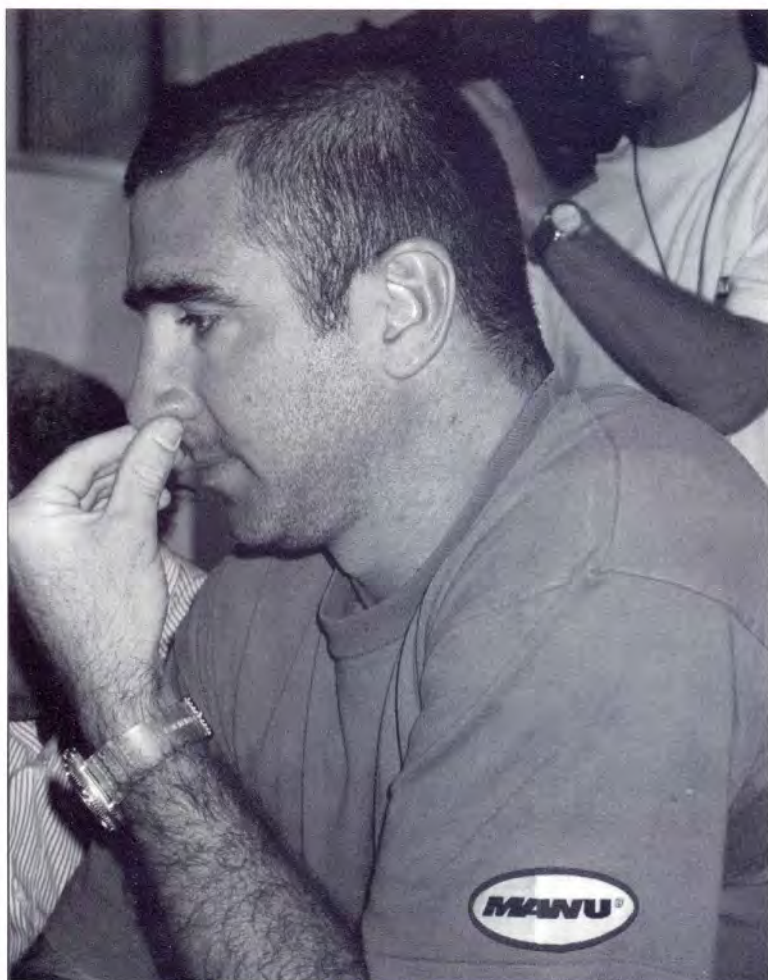
Gleason nos amenaza con otra proyección. Ya encontraron el papel de la reserva. El problema era que Q figuraba como Antín Quintín. Huimos despa- voridos. Cenamos en uno de los restaurantes del hotel, El Pescador. Da a la playa. Es medianoche

en la bahía de Acapulco. Nos decimos que nada puede salir mal en ese lugar. Era cierto. Nos aguardaban tres días espléndidos.

A la mañana, a las 8.30, hay un desayuno con Toscan du Plantier y demás autoridades. De nuevo en El Pescador. Saludos formales, tortillas, huevos, chile con carne, frutas, café. Q se queja porque F no le prepara esos desayunos. F se queja de lo mismo. Gleason nos ordena acudir a una conferencia de Nicole García. Intentamos protestar: aún no vimos *Place Vendôme*. No importa. Al ómnibus. Nicole García es una mujer espléndida, llena de vida, inteligente, atenta. Tan atenta que después la entrevistamos y nos reprochó que estábamos aburridos durante la conferencia. Empezamos a reconocer el lugar. Ahora es de día. Hay cuatro lugares. El Hyatt. A seis cuadras el Centro de Convenciones, donde está el moderno teatro principal, las oficinas del festival y el jardín de la hospitalidad, donde se puede comer todo el día y se hacen entrevistas. En el medio, un multicine, donde funciona el mercado. En la otra punta, el Hotel Las Brisas donde están las estrellas y los distribuidores. El misterio sigue siendo de qué se trata el festival. ¿Por qué estamos todos nosotros allí? ¿Por qué están todos ellos allí? Entre los ellos figuran alrededor de 70 actrices, actores, directores, productores venidos especialmente en un charter. El más famoso es un actor casi debutante: Eric Cantona, el crack del Manchester United. Pero también están Nathalie Baye, Erick Zonca, Claude Miller, entre los nombres que conocíamos. Entre los nosotros están los peruanos Chacho Frías y Federico de Cárdenas, que apesadumbrados nos dan la noticia de que *El Amante* superó en el número 78 el récord que ostentaba la legendaria *Hablemos de Cine* que ellos editaron en los 70. Con Frías, Cárdenas, el chileno René Naranjo y Luciano Monteagudo constituimos la pesada cinéfila del festival. Otros reporteros nacionales eran Jorge Jacobson, Nan Giménez, Ana Bianco y Claudio Es-

paña, con los que coincidíamos en el cine o en el ascensor del hotel.

La barra cinéfila se seguía preguntando por el festival, sobre todo después de ver el programa. De las quince películas programadas oficialmente (había también tres mexicanas, pero la presencia local en materia de figuras fue escasa) habíamos visto en Cannes *La vida soñada de los ángeles* de Erick Zonca (y nos había gustado) y *La clase de invierno* de Claude Miller (y no nos había gustado nada). En Buenos Aires se había estrenado *Taxi*, gran éxito en Francia producido por Luc Besson del que nuestros colegas argentinos nos habían dado pésimas referencias. Habíamos visto *El pulpo* y del resto solo nos despertaba interés *Place Vendôme* porque F y Q habían visto su primer film y Jorge García el segundo y todos coincidíamos en que era una directora interesante. Del resto, entre las películas que llegamos a ver, las colas y los comentarios de terceros, solo *L'ennui* de Cédric Kahn recogió algún comentario elogioso. Entre las demás, películas como *Restons groupés* (un grupo de turistas franceses viaja por EE.UU.) o *Mookie* (un chimpancé que habla, un boxeador y un cura pasean por México) pertenecen al cine popular francés, un género detestado en el resto del mundo; otras como *Bimboland* (la amistad entre una intelectual y una atorranta), *La Nouvelle Eve* (el amor entre una chica independiente con mejor amiga lesbiana y un militante socialista), *Si je t'aime prends garde à toi* (romance entre una escritora y un amante posesivo), *Pourquoi pas moi?* (amistad entre una lesbiana y una filósofa) corresponden al género vidas de jóvenes modernos; *Lautrec* (vida del pintor de nombre Toulouse) y *Train de vie* (un tren de refugiados de Europa Oriental escapa de los nazis) son *qualité* francesa de aquellas y *Zonzon* (vida de tres presidiarios) es una película de tema social. Pero ninguna del último lote (no vimos todas, sin embargo) es la película que uno desearía que se estrene la semana que viene. En el mercado, en cambio, había películas de Olivier As-



Eric Cantona



Clotilde Courau

Natacha Régnier



sayas, Eric Rohmer, Jacques Nolot, Laetitia Messon, Jacques Rivette y otras, de las que nos habían llegado comentarios favorables.

El festival es una exhibición de la última producción francesa, con el acento en un cine industrial sin grandes aspiraciones artísticas. En años anteriores, el equilibrio entre los dos cines de características opuestas que se hacen en Francia era mayor. Con Monteagudo decidimos que la mejor manera de salir de dudas era preguntarle al boss Toscan du Plantier. La entrevista se publica en la página 28 y no es exactamente una respuesta, sino más bien una negación de esta disyuntiva. Pero además de ser un reportaje espectacular, Toscan nos convenció de que tiene una parte de razón: el cine francés goza en general de buena salud y se puede permitir estas excursiones con objetivos que no son los de satisfacer a los cinéfilos exigentes.

La sensación que nos queda después de cuatro días muy ajetreados es curiosa. Por un lado, no terminamos de tomar conciencia de que habíamos estado en México por primera vez. Acaso porque Acapulco es una ciudad internacional (aunque caótica, calurosa y a todas luces tercermundista) o porque la amabilidad tanto de los habitantes de la ciudad como del personal del festival fue tan pareja y tan natural que nuestro recuerdo es el de una temporada en una especie de paraíso menor, donde uno tiene todos los problemas resueltos y la vida le sonríe. Dos ejemplos. Un día, decidimos con Monteagudo ir a una playa que no fuera dentro de la bahía. Nos tomamos un taxi y le preguntamos al conductor de nombre Manuel Ortega a dónde nos aconsejaba ir. En contra de la sugerencia casi unánime de visitar la playa del Hotel Princess, Ortega nos terminó persuadiendo de ir a una más lejana, cercana al aeropuerto, que resultó ser una salida para los locales (el gusto de los locales no suele coincidir con el de las guías de turismo ni es apreciado por los turistas). El lugar resultó una playa tipo Valeria del Mar, más angosta y con mar caliente, con unas chozas que oficiaban de restaurante. La zona de sombrillas estaba ubicada de manera que el restaurante tapaba la vista del mar. Para colmo sufrimos un acoso moderado de vendedores ambulantes, a los que resistimos heroicamente, aunque no pudimos evitar que los dos mariachis más desafinados de la historia de la canción mexicana nos alteraran el sentido del oído. En la playa estábamos nosotros tres, una pareja de jubilados, los mozos y los vendedores. Pero Ortega tenía razón en una cosa: ahí se comía muy bien y muy barato. Devoramos un gigantesco róbalo a las brasas, nos bañamos y disfrutamos como chicos. No era el Acapulco de las estrellas de Hollywood del 40 pero estar allí, fuera del mundo, tonificados por el aire de mar nos llenó de euforia. Ortega sabía lo que hacía. Ejemplo dos. Véronique Bouffard, delegada general adjunta y encargada de la prensa por el lado francés, es una francesa canónica: flaca, elegante, seca, nerviosa. Su tarea era coordinar la organización de las entrevistas. Quería entrevistar a Eric Cantona para *Trespuntos*. El encuentro fue concertado para nuestro último día.



El productor de *Restons groupés*

Partimos en una camioneta hacia el Hotel Las Brisas con otros periodistas colombianos y chilenos. Después de dar mil vueltas por un barrio exclusivo llegamos al lugar. Aparecen dos malditos *attachés de presse* (pero al estilo americano, es decir, agresivos e indecorosos) que nos dicen que Cantona está en otro lado. Vamos al otro lado y nos dicen que Cantona está enfermo. Típica maniobra de jefes de prensa de película americana con periodistas sudacas desconocidos. Volvemos con ira. Bouffard se hace cargo de nuestra disconformidad, maldice en nombre de Unifrance y, al rato, reaparece con una sonrisa distendida para decirnos que el director de la revista *Studio* nos cede los derechos de una entrevista que la publicación le hizo a Cantona durante el rodaje de *Mookie*. Bouffard anuncia que nos la enviarán por Fax. Era sábado. El lunes, la transcripción del reportaje estaba en Buenos Aires. Bouffard también tenía razón. Acapulco resultó eso: una ciudad con un emplazamiento privilegiado, una infraestructura generosa, una atmósfera cálida (en todo sentido). Un lugar ideal para un festival de cine, como diría en la entrevista Toscan du Plantier. Toscan también tenía razón.

En la función inaugural se presenta *Place Vendôme*. Antes, hay discursos, presentación de los artistas y presentación de la película (a cargo de un presentador impresentable que hablaba como el profesor Cousteau y tenía la simpatía de una merluza). El embajador francés vestía de amarillo y parecía sacado de un circo. Su discurso en buen castellano fue ovacionado: un actor nato. La peli-

cula cuenta cómo Catherine Deneuve recupera la tonicidad muscular y abandona el alcohol luego de la misteriosa muerte de su marido y retoma su oficio de juventud: el tráfico ilegal de diamantes. El guión de la película es complicadísimo. A la salida solo Q y Cárdenas, afirmaban haber entendido toda la trama. F le cree a Cárdenas que es un hombre serio. Hay muchas cosas interesantes en el film (que se estrenará pronto en Buenos Aires): el tema del doble, el de la vejez, el de las mujeres, el de los joyeros. La cinta es una mezcla de *La malvada* y *Blow Up* y *Vértigo* y *Un corazón en invierno* y *Mi estación preferida*. Pero García filma la plaza y a la Deneuve con fuerza y elegancia, produce una atmósfera entre onírica y angustiante y confirma que es una directora apasionada.

Ahora que se estrenó la nueva versión del Zorro, podemos decir que tuvimos una visión de un tipo de escenario que solo habíamos conocido en las distintas encarnaciones de la saga. Una noche hubo una recepción en el Fuerte San Diego, a cargo del gobernador del Estado de Guerrero. La construcción con un gigantesco patio abajo y una terraza en forma de anillo arriba, ubicada en lo alto de la ciudad, era la quintaesencia de lo mexicano para el fanático de Guy Williams y el sargento García. El único error fue que la orquesta filarmónica tocó *La Marseillesa* en lugar de: "En su corcel, cuando sale la luna, aparece el bravo zorro..." So- plaba una brisa refrescante. Había fuegos artificiales. Una banda de mariachis (estos afinadísimos) que cantaron todo el repertorio de canciones mexicanas que uno conoce. Grandes

dosis de comida y bebida. Amigos. Esto sí que era la magia de Acapulco.

Vemos *La Nouvelle Eve* de Catherine Corsini con la esperanza de descubrir una buena película. El milagro no ocurre. Es una de esas historias chatas en las que el director (la directora) les adjudica a sus personajes un interés que a toda luz no tienen. ¿Por qué esta francesa histérica, infantil, que juega a la independencia y suspira por el matrimonio está pintada como una especie de arquetipo de la mujer moderna, ya desde el título? No hay ninguna distancia con el material, como si el film surgiera de un programa de radio de confesiones nocturnas, que ni siquiera se asoma a algo parecido a una intimidad genuina. Si esta es la nueva Eva, nos quedamos con la de la hoja de parra: es irritante que el cine celebre que la civilización produzca imbecilidad. Para colmo, al igual que ocurre en *El pulpo* y otras películas del festival, hay una nueva moda: la coquetería con el lesbianismo, que tiene un carácter de mención obligatoria que demuestra mucha más frivolidad que tolerancia o compromiso.

Mookie de Hervé Palud es mucho más ingenua, más primitiva pero también menos enojosa. Así lo entendió el público, que la celebró con la calidez que inspiran ciertos espectáculos infantiles a los que no se les pide más que simpatía y ternura. No sabemos si Cantona es precisamente tierno, tampoco el chimpancé (aunque hable como ET) y menos aun el cura (una profesión siempre sospechosa). Pero la película es lo suficientemente



La nouvelle Eve



Erick Zonca



F, Q, René Naranjo, Isaac León Frias, Luciano Monteagudo y Federico de Cárdenas

blanca como para no despertar sospechas de otro tipo. Aunque el siempre desconfiado Q la acusó de vagamente clerical. Cantona, que hace de boxeador, se gana los garbanzos. Tiene una presencia notable, una indudable destreza física y si Jean-Claude Van Damme llegó a ser una estrella, ¿por qué no él, que es mucho menos duro y tiene cierta locura en la mirada? Pero la mona se merece un Oscar o al menos una foto con Chita. Cabe aclarar que la parte sería del team cinéfilo no nos acompañó en esta incursión.

La última tarde del festival consistió en el reportaje frustrado a Cantona y uno imprevisto a Erick Zonca y a su actriz, Natacha Régnier. Fue una situación interesante. De un lado, los periodistas, divididos en dos, la pesada cinéfila y otro grupo de jóvenes, algo más complacientes. Al principio todo iba bien. Los cronistas preguntaban sobre la película y Zonca respondía con atención e interés. Hasta que de pronto entró Natacha Régnier, una rubia muy joven, muy blanca, muy flaca con cara angelical pero en una pose que logró sustraerle la belleza al cabo de unos minutos. Régnier venía de compartir el premio a la mejor actriz en Cannes con su coprotagonista, Elodie Bouchez. Lo peor fue que Zonca (un señor de 41 años) entró en el juego de histeria que planteaba la actriz. Primero dijo que ella estaba molesta porque no le hacían tantas preguntas como a él. Luego, empezó un juego de seducción mutua con mimitos incluidos y declaraciones un poco insólitas del director. En el pasado, había vivido tres años con una mujer igual al personaje de Régnier y ahora se dedicaba a confrontar con la actriz sobre la verdad del personaje, como si estuviéramos ante un ejercicio de actuación del Actors Studio. Luego, una chica colombiana le preguntó por su relación con las actrices francesas del pasado y Régnier se refirió a ellas con un desprecio olímpico aunque no olvidó mencionar que a Isabelle Huppert le encantaba su trabajo. Pero cuando le preguntaron cuántos años tenía respondió: "A las chicas no se les pregunta la edad". Para culminar el despliegue de diva de bolsillo, Régnier se fue antes de que terminara la entrevista porque estaba muy ocupada (el listado de posibles ocupaciones en Acapulco cabe en un ojal). Zonca se quedó solo nuevamente, pero a esa altura había perdido el respeto de la concurrencia. Habrá que esperar a la desgrabación para ver si se dijeron cosas interesantes.

A esa altura ya sabíamos más sobre el evento. Habíamos hablado con Toscan y con otra gente, habíamos comprobado la eficiencia de la organización, nos sentíamos bien. Pero aun así, las dudas sobre un sector importante de la producción francesa persistían. Y Q tuvo la oportunidad de confirmarlas en un curioso episodio. En una sala, la protagonista de *El pulpo*, Clotilde Courau, acababa de dar una entrevista colectiva. Q quería sacarle una foto, pero también preguntarle si sabía por qué el film incluía varios temas de Gardel. La actriz resultó muy agradable, pero estaba acompañada por un personaje que, ante una pregunta casual, se despachó con un

Revolver

el álbum blanco

256 páginas + 72 minutos

Una colección de atropellos literarios, informes informes, exquisito artegráfico, protestas inútiles, propuestas generales, verdades fantásticas y consejos coloridos, con los siguientes textos, entre otros:

Libro

Todos somos hijos de **Bowie**
Manejando en **Led Zeppelin**
La vida sin los **Stone Roses**
Diego Ro-k, el **Maradona** de los dj's
Bob Dylan explicado para los jóvenes
La explosión del **Ford Pinto**
Turf y la fórmula de la felicidad
Daftpunkizate !
El hombre moderno desciende
del monito de **Pixies**
Historia **¡no!** oficial del rock
de la dictadura
53 razones para ser hinch de **Pavement**
Flaming Lips y la musica del azar
Humor Mama Paga
Postales de **Jarvislandia**
Todos somos **(i)legales**



comprar



hojear



leer



escuchar



conseguila en Musimundos de todo el país

Disco

Una colección de hits inéditos, covers y remixes, rarezas azarosa y grandes canciones de lo último digno del rock (& pop & dance, etc...) nacional, con los siguientes temas :

Primera parte

(¡Lennon, no existís!)
D+D (Diego Cid + Diego Ro-k) •
Plan V • DDTroniks • Tumbas & Dj Zuke
Audioperú • Dante & Johan

Segunda parte

(Réquiem Superpop)
Turf • Satélite • Avant Press •
Increíbles Ciudadanos Videntes •
Perdedores Pop

Tercera Parte

(Antología Surreal-pop)
El Otro Yo • Suarez • Peligrosos
Gorriones • El Horreo •
Victoria Abril



¡ O D I O A L A S O C I E D A D
¡ O D I O A T O D O E L
M U N D O ! ...



elogio de la película en lenguaje complicado. Q interrogó si era el director, pero el individuo respondió que era un simple espectador. Luego dijo que la película más festejada del festival era *Restons groupés*, esa de los turistas franceses en Estados Unidos. Q dijo, con su tradicional imprudencia, que habiendo visto la cola, jamás se le ocurriría ver el resto. El tipo se puso denso y afirmó ser el productor del film, al que defendió diciendo que era fuertemente antiyanqui (la idea era, obviamente, complacer el latinoamericanismo del cronista). Q se mostró indiferente a este supuesto elogio. El productor preguntó si Q había visto *La Nouvelle Eve*. Q confesó que le parecía un espanto. El otro dijo entonces que el cine francés era el más moderno del mundo, porque casi todas las películas tenían personajes bisexuales (a esa altura, como no había funcionado el halago del primer estereotipo adjudicado a su interlocutor —el nacionalismo—, el fulano ensayaba la provocación usando el segundo, el machismo). Q comentó que el asunto le resultaba irrelevante, que la película en cuestión le parecía mala. La respuesta fue que los críticos ya no servían para nada. Q replicó diciendo que era cierto, que ahora la crítica la hacían los productores. El ambiente se estaba poniendo pesado y la reunión se interrumpió un poco abruptamente. Q se quedó pensando que la idea del cine industrial puede tener su importancia y sus beneficios, pero de ella resultaba un discurso confuso, propicio para que los oportunistas no solo hicieran un negocio, sino intentaran disfrazarlo de compromiso intelectual y artístico. La soberana arrogancia del productor le parecía una prueba más de que la promiscuidad resultante de reunir el cine bajo una bandera nacional era la puerta de entrada para todo tipo de indeseables.

Sería muy interesante que el festival se hiciera alguna vez en la Argentina. Así podríamos averiguar si la sensación final de haber participado en la colonia de vacaciones de la Alianza Francesa no fue en realidad una ilusión efecto de la exuberancia de la ciudad, de su clima tórrido, propicio para pensar que uno ha entrado en un mundo de fantasía. Uno es de a ratos uno de esos jubilados americanos que se alojan en el Hyatt o una de esas familias nativas que pasan el fin de semana en un balneario de relativo lujo o uno de los tantos mexicanos que se ganan la vida con el turismo o un marciano que aterrizó en un lugar que no comprende. Todas las sensaciones se mezclan en Acapulco, se derriten más bien, pero las imágenes que nos quedan son fuentes de agua tricolor, grandes banderas francesas y gente cantando *La Marseillesa* emocionada como en *Casablanca*. Los americanos dominan el mundo, pero dejan el despliegue patriótico para sus ceremonias locales. Los franceses, en cambio, parecen querer vestirlo todo de rojo, blanco y azul en nombre de glorias pasadas: no deja de ser divertido y nos permiten participar de una euforia inofensiva. ••

GRACIAS A: MARINA STAVENHAGEN, VÉRONIQUE BOUFFARD,
ROSANA BARRO Y EDUARDO GLEASON



La vie rêvée des anges



El pulpo



Place Vendôme



Nicole Garcia



Mookie

EL CONCEPTO FRANCES

Las diferencias entre Toscan du Plantier y los otros funcionarios oficiales con los que uno se encuentra son dos. Una es que es un narrador chispeante. La otra, que conoce de antemano todas las objeciones que el interlocutor pueda formularle. Acaso por eso, el presidente de Unifrance, el organismo dedicado a la promoción del cine francés en el exterior, no necesita preguntas en las entrevistas que concede. Es cuestión de prender el grabador y el tipo monologa hasta el infinito. Pero el resultado del encuentro, en el que también participó el colega Luciano Monteagudo, nos dejó asombrados. Toscan se las arregló para atravesar casi todos los temas, desde el estado de la industria del cine en el mundo hasta la revelación de un romance entre Orson Welles y Eva Perón.

¿Cuál es el objetivo de un festival como el de Acapulco?

El cine francés está representado en muchos festivales... mejor sería decir que el cine francés es usado por muchos festivales. Empezando por el de Cannes, que suele maltratar a las películas francesas. No hay muchos festivales como el de Acapulco. Existen otros dedicados íntegramente a una nacionalidad, como el de cine americano en Deauville, pero más que un festival es un show comercial: las producciones de Hollywood no están orientadas precisamente a lo artístico... estoy tratando de no insultarlos... (risas), pero es un hecho. En realidad, insultarlos sería decirles que hacen un cine artístico... La idea de juntar entre diez y veinte películas francesas nuevas en el mismo lugar,

en pocos días, con la presencia de los actores y el equipo de producción, empezó hace diez años en Sarasota, EE.UU. Ese festival se llevó a cabo durante siete años. Al principio tuvimos la ayuda financiera del estado de Florida. Nos encantó poder presentar las películas en un cine grande —algo que en los Estados Unidos no ocurre con los films extranjeros, que se exhiben en pequeñas salas de arte— y ante una audiencia normal, no compuesta por cinéfilos o especialistas, gente que nunca escuchó hablar de Jean Gabin o Jean Renoir, gente que no ve ni siquiera a Woody Allen, que lo único que busca es entretenerse. También tuvimos una buena repercusión en la prensa. Pero el mercado americano para las películas extranjeras es pequeño, posiblemente por razones culturales. Además, el costo de acceso al mercado es más alto que el de las propias películas. Sí, claro, es un mercado libre, no tiene barreras legales y a nadie le prohíben exhibir allí las películas, pero es el más caro del mundo. No tienen cuota de pantalla, pero las películas nacionales ocupan el 98% de los cines, el más alto del mundo... Entonces, ¿debemos gastar diez millones de dólares para lanzar un film que costó tres? Finalmente, nos conviene más hacer cinco películas que estrenar una en Estados Unidos. Cuando se acabó el subsidio del estado de Florida, pensamos en conseguir sponsor, pero en Estados Unidos nadie quiere oír hablar de sponsors. Las compañías francesas no quieren estar en un festival francés porque no quieren parecer francesas para poder vender en Estados Unidos... Pero además, la edad promedio del público en Florida no

era exactamente la de la audiencia común: jubilados, viudas de New York que usan hermosos sombreros, mientras que la edad de las actrices francesas es entre 16 y 25. Los distribuidores americanos venían porque era un evento social, pero nunca tuvimos la prueba de que el festival hiciera vender una sola película más que de costumbre (entre 20 y 25 al año que se estrenan en unas diez ciudades). Y para colmo es casi imposible venderle una película francesa a la televisión americana. En general, estamos dispuestos a invertir en el lanzamiento de un film en cualquier país del mundo si sabemos que al final podemos hablar con un canal de televisión, de aire, cable, de satélite, de lo que sea, pero en Estados Unidos ese mercado está cerrado para nosotros. Bueno, el canal Bravo nos compra alguna película, pero nos paga diez mil dólares para todo Estados Unidos. Qué sensación extraña...

Pero la idea de hacer un festival controlado por nosotros nos seguía pareciendo buena. Simultáneamente, empezamos con un festival en Japón, en Yokohama. Tuvo un enorme éxito, más que el de Sarasota. Salas llenas, colas interminables para sacar entradas. Más espectadores, gente joven, muchas chicas. Más chicas que varones, posiblemente porque las películas francesas hablan mucho de la femineidad. Una película como *La vida soñada de los ángeles* hace que muchas chicas piensen: "esta es mi vida", algo que no les pasa cuando ven a Julia Roberts. Esto viene de tres generaciones de actrices francesas, desde Isabelle Huppert... Así que Yokohama es extraordinario, es-



FOTO: RUBEN KATZOWICZ

Toscan du Plantier, Luciano Monteagudo, Q y F.



tamos vendiendo cuarenta películas al año. Así que decidimos mudar el festival de Sarasota, aunque no sabíamos a dónde. Hasta que un día yo estaba produciendo una película en México, en Zihuatanejo. Pasé con el auto por Acapulco, que para mí era la locación de una serie de televisión. Pero cuando llegué, me di cuenta de que era una verdadera ciudad, no solo una playa para americanos. México es muy abierto, tienen cinco mil kilómetros de fronteras con su gran vecino y una larga experiencia en eso de sobrevivir a los americanos, lo que hoy en día es el problema de todo el mundo... Decidimos trasladarnos a Acapulco. La primera idea fue hacer un festival panamericano, desde la Patagonia a Quebec. Pero había un problema de lenguaje: si ponemos subtítulos en inglés, qué van a decir de nosotros. El primer año vinimos con Bertrand Tavernier a la universidad de Acapulco y tuvimos una discusión con estudiantes jóvenes. Les preguntamos si conocían películas francesas... silencio. Les preguntamos si conocían aunque sea una película francesa... silencio. Finalmente, una chica se levanta y dice: "Mi padre siempre habla de una película francesa". "Ah, qué bien, ¿cuál es?". "Emmanuelle." Eso en una ciudad de un millón de habitantes. Por lo tanto nos dijimos que juntar a Sudamérica y Norteamérica no es fácil. Había que subtitular al inglés películas habladas en portugués... finalmente concluimos que eso no sería una exhibición pública sino una exhibición profesional. Y, políticamente, era una idea estúpida, que achica el efecto de la tradición inventada por el general De Gaulle, eso de "la manó en la

manó con el puebló de la Franciá"... (risas). Finalmente, todo se reducía a invitar a Miramax a Acapulco, que por otra parte produce películas francesas... para qué pagarles los pasajes.

Así que nos decidimos por Latinoamérica, tratando de concentrar todo en un punto. La idea no es hacer un mercado como en Milán o en otras partes, sino mostrar las películas ante una audiencia de mil personas, gente que no escuchó hablar nunca de la obra de Jean-Luc Godard, pero simplemente quiere ver algo diferente de Stallone, Schwarzenegger y Hollywood Planet para comer.

Es una experiencia complicada, que no se puede hacer más de una vez al año. Teníamos que elegir una fecha, que se superponía con Mar del Plata... había que ver cómo se desarrollaba Mar del Plata... no muy bien, por lo que me cuentan... Brasil es un mundo en sí mismo. Yo trabajé con la Gaumont de Brasil. Es un país hermoso, pero muy complicado... en cambio, los países hispanoparlantes son una comunidad... Ciudad de México es imposible para invitar a la gente. Acapulco es un lugar internacional, único a su manera. Hay que juntar a sesenta artistas durante una semana. Es lejos, están solos, están perdidos, extrañan. Perdimos a muchos en los bares... ustedes saben, los actores son como chicos.

También hay un objetivo que tiene que ver con la familia cinematográfica francesa. Estas personas no se encuentran en París. Muchos no se conocen y otros se odian... Ustedes saben que en Francia tenemos peleas extrañas: películas de autor contra películas comerciales... Hace veinticinco años

que hago películas con todos ellos y aún no entiendo cuál es el problema, pero se remonta a la Nouvelle Vague, a los críticos...

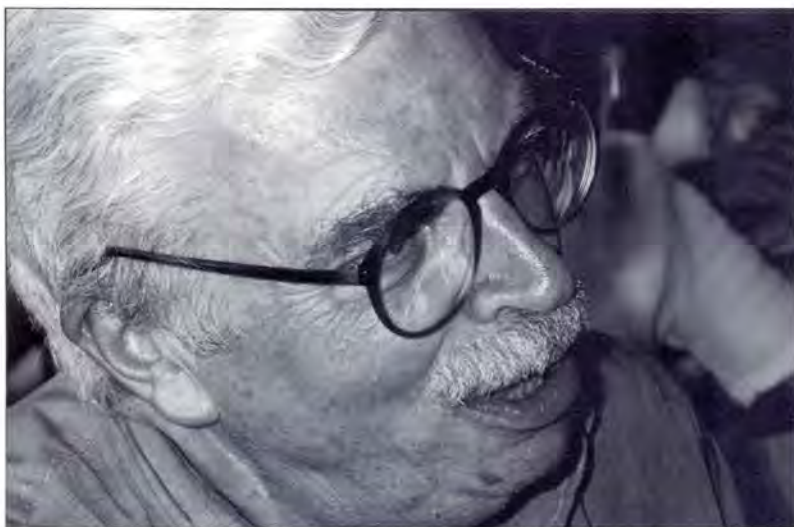
Gente como nosotros... (risas)

Pero en realidad empezó en los veinte con Louis Delluc, con el cine de arte... Pero acá ocurre algo extraordinario. En este momento hay varios artistas en el cine viendo las películas de los otros, algo que no ocurre muy seguido en París... Se genera un comportamiento solidario... Incluso hoy, un director vio *L'ennui*, que todavía no se estrenó en París y fue todo un descubrimiento. Llegó a decir: "Ah, no está mal para ser una película francesa" (risas). Este es el milagro de la solidaridad...

Pero en realidad, este festival es uno de los logros que permite el sistema cinematográfico francés, que consigue dinero sacándolo de las películas americanas. Un sistema que no les saca un centavo a los contribuyentes, sino que grava las entradas y la televisión, básicamente de las películas americanas. Así se recaudan cuatrocientos millones de dólares al año. Son películas de tres millones, no de un millón como en Italia, no se ruedan en dos semanas, no son telenovelas. Pero el resultado del festival no podría ser mejor: es un evento latino, con público genuino, muy diferente al público terrible que hay en Cannes.

Gente como nosotros...

No, no, mucho peor... A ustedes les gusta el cine. El público de Cannes lo odia. El peor día de mi vida fue cuando un film que yo produjo ganó la Palma



de Oro. Fue *Le soleil de Satan*, de Maurice Pialat. Casi nos matan, nos abuchearon, nos tiraron cosas... fue una pesadilla. Y fue la única Palma de Oro francesa en los últimos treinta años. Antes solo habían ganado *El mundo del silencio* y *Un hombre y una mujer*. En cambio aquí se genera una experiencia amistosa, el público es receptivo y eso les hace bien a los artistas. Y, de paso, contribuye a desmentir la idea de que solo el cine americano es internacional. Es una estupidez. Lo que es internacional es la distribución. La obra puede ser universal en todo caso, internacional no sé qué quiere decir. Esto es muy interesante, porque muestra que no es necesario que un cineasta francés haga películas americanas con Bruce Willis, como hacen Luc Besson o Jean-Jacques Annaud, para que un público extranjero las acepte. El festival contribuye a que nos respetemos a nosotros mismos. Esto no significa que no sepamos dónde estamos parados. Odio la idea que tiene el Ministerio de Cultura francés, que dice que el cine francés es el segundo del mundo. Por favor... La distancia que nos separa del primero es enorme como para que eso sea un motivo de orgullo. Lo que yo digo es que es el primero de los restantes. Es líder de lo alternativo. Es un concepto más preciso y más eficiente, que se puede exportar a otros países. Es un tema político. La semana pasada acompañé al presidente Chirac a México. Me pidieron que diera una conferencia sobre la "excepción cultural", la política que le permite al Estado francés proteger al cine de los acuerdos internacionales de libre comercio. Estaba un poco preocupado... Cuánta gen-

te podía interesarse en eso en México. Había 700 personas. En Francia no juntaríamos 70. Sentí una extraña excitación. Dije que la historia del cine es simple. Tiene cien años y, en los últimos cincuenta, está hegemonizada por un país con la resistencia de otros. Hay talentos individuales en todas partes, pero en términos de cinematografías nacionales, hay una que controla todas las redes del sistema de marketing. Tiene la hegemonía no del cine, sino de la oferta de cine. Yo tuve una experiencia personal maravillosa. En su último año de vida, Orson Welles fue el presidente de la Academia Francesa para los Césares. Pasé una semana con él. ¡Qué semana! Me contó historias fascinantes. Probablemente, la más fascinante de todas fue la siguiente. En 1945 Welles tuvo una entrevista en el salón oval —el mismo que después frecuentaría Monica Lewinsky— con el presidente Roosevelt. En esa reunión estaban las grandes estrellas de cine y también los jefes de los estudios. Roosevelt les dijo que la industria europea estaba liquidada a causa de la guerra. Por lo tanto, el cine les pertenecía a los americanos y debían controlarlo. Gracias a él venderían heladeras y cigarrillos, exportarían su estilo de vida. Luego asignó a las estrellas presentes una especie de embajada en diferentes países. A Orson Welles le tocó la Argentina porque se sabía que Eva Perón estaba enamorada de él. Welles fue a la Argentina en un vuelo especial del Ejército. Fue agasajado por la familia Perón. Cuando quiso volver a Washington, al llegar al aeropuerto le dijeron que debía quedarse un día más. Y se quedó un día más y tuvo, al parecer, una

noche excitante con Eva Perón. Bueno, no nos olvidemos de la pinta de Orson Welles en 1945. Era muy buen mozo, aun con cincuenta kilos de más. Todas mis novias estaban enamoradas de Orson Welles. Me quedé fascinado con esa historia. No se trataba solamente de ganar dinero, sino de capturar el mundo de lo imaginario. La resistencia contra este plan americano vino de dos lugares. Primero de los artistas. Los neorrealistas italianos salieron a hacer películas a la calle. Rossellini fue el Padrino, el hombre que tuvo una visión que influyó en todo el cine posterior, aun en el americano. Pero, al mismo tiempo, el gobierno francés organizó un sistema para sostener la industria del cine. Contra ella, el gobierno americano mandó a Edward Burns, el secretario de Estado, para obligar a los gobiernos europeos a firmar un tratado del libre comercio (¡ya en esa época!) a cambio del Plan Marshall. Algo así como "¿Quieren comer? Entonces vean nuestras películas". Los gobiernos obtuvieron dinero americano a cambio de la libre circulación de películas. Cincuenta años antes de la pelea por los acuerdos del GATT. Y esa es toda la historia: por un lado el cine americano, por el otro, el neorrealismo, la Nouvelle Vague, el Cinema Novo, el cine de autor acompañados por algunas regulaciones comerciales, especialmente por parte de los franceses. Todo sigue igual. Volviendo a mi visita a México con Chirac, finalmente hubo una discusión en el Parlamento. La actriz María Rojo propuso poner una cuota de pantalla, tomando a Francia como ejemplo. No porque le gusten los films franceses, sino porque el mode-



lo francés permite recrear la industria del cine. Hasta es probable que el modelo francés sea más interesante que el cine francés. Es un concepto simple, pero fuerte y está incorporado a la legislación. En particular, en Francia la obra pertenece a los directores, no a los productores, y no hay copy-right. La experiencia francesa es importante para todo el mundo. Cuando hacemos un festival en Acapulco, no solo les mostramos a los jóvenes otro cine, sino que les hablamos de su libertad potencial. Lo mismo es cierto para los otros países de Latinoamérica. Aunque uno trate de no hacer análisis estalinistas, no hay una palabra mejor que imperialismo norteamericano para identificar lo que se opone a que se puedan hacer cines nacionales. En Europa se está dando la pelea. El único país que mató el cine es Italia. No es solo Berlusconi sino los que le permitieron hacer lo que hizo, los políticos de todos los partidos. Berlusconi mató el cine italiano sin darse cuenta. El quería el monopolio de la televisión y los partidos se lo permitieron.

Pero el concepto francés es bueno también para Scorsese, hasta para Spielberg que está peleando por los derechos de autor de los directores. Hizo su compañía para eso.

El festival no se trata solo de la cultura francesa. Hay una historia de la latinidad, un mundo. En tres días tenemos la idea de que somos útiles a nosotros mismos pero a los demás también. Porque en definitiva el cine americano funciona. Sobrevivimos al Titanic. Y hasta *Titanic* es una película hecha por un loco contra los estudios. En Francia la

vieron veinte millones de personas. Pero en la recaudación luego vienen *Le dîner des cons* de Francis Weber, la segunda parte de *Les visiteurs* y *Taxi*, vistas por más de ocho millones.

Pero esas películas no triunfan en Argentina, todo lo contrario...

El cine francés fue muy popular en la Argentina después de la guerra. Belmondo, Delon, Pierre Richard... Siempre supusimos que la Argentina era un país especial, que tenía gran afinidad con la cultura popular francesa y europea en general. Pero debe haber cambiado mucho, debe ser un país normal, donde no hay más europeos, son todos argentinos. Luego cometimos muchos errores... Y ahora dejamos de distribuir films oficialmente. Estamos ausentes desde hace diez años. Debemos recrear el mercado para una nueva generación que perdió el gusto por la comedia popular, que era nuestro fuerte en la exportación a la Argentina. Nuestras comedias populares actuales no interesan allá. El problema es que debemos empezar con otro tipo de películas, las que funcionan en el exterior como *La vida soñada de los ángeles*. Lo que debemos hacer es recrear una nueva cinefilia. Debemos venderles buenas películas.

¿Cómo ve el futuro?

Cuando hay cien McDonald's a lo largo de una avenida, pero en el sexto piso de un edificio hay una viejita vendiendo *cassoulet*, es seguro que la viejita va a tener el local lleno: la gente quiere otra comida... Pero el problema con los americanos es

que son muy inteligentes. Disney, fundada por un tipo que admiraba a Hitler, compró Miramax para lo que ellos llaman el nicho de películas de arte. Este nicho sirve para ganar Oscars, palmas de oro, etc. Hacen *El paciente inglés*. ¿Qué es eso?, se pregunta uno. ¿David Lean? Uno ya lo vio antes. Es como una pintura falsa. Y uno se pregunta por qué Disney financió la película. Después se da cuenta de que ganó el Oscar. Juliette Binoche protagonista, rodaje en Italia, director inglés. Instalaron una fábrica de *cassoulet*, una fábrica de falsas pinturas. *El cartero* parece una película de arte. Es como un líquido que tiene el aspecto de una bebida alcohólica, pero cuando uno lo prueba no tiene alcohol. Yo produje 40 películas italianas, me puedo dar cuenta. Las películas "de arte" producidas por Hollywood parecen buenas películas, como las pinturas falsas se parecen a las verdaderas. Buenos actores, locaciones bellas, un gran marketing. En Cannes me preguntan si me gusta *La vita è bella*. Les digo sí, sí, cómo no. ¿Le parece que merece la Palma de Oro? Yes, yes (no quiero ofenderlos, por supuesto). ¿Le gusta Tarantino?, yes, yes. ¿Sabía que Tarantino adora las películas de Godard? Yes, yes. Y al final resulta que nosotros inventamos una pequeña ventana, sin saber que ya les pertenecía. ¿Qué estamos haciendo?, dicen: *Art movies*. *French model*. Un concepto. ••

ENTREVISTA: FF, Q Y LUCIANO MONTEAGUDO

FOTOS: FF Y RUBÉN KATZOWICZ

75° ANIVERSARIO DE LA WARNER

Para festejar el 75° aniversario de los estudios Warner, se realizó un ciclo con siete clásicos de esa casa. Pensada originalmente para ser presentada durante dos semanas en uno de los cines del complejo del Abasto, la muestra se prolongó y se agregaron exhibiciones en Santa Fe y Belgrano. El ciclo nos permitió repasar las películas elegidas, lamentar algunas ausencias y comparar la producción de Hollywood de hace algunos años con la actual. Todo eso en las siguientes páginas.



CLASICOS EN EL CINE

por Santiago García

Estábamos insolándonos de cine en Mar del Plata cuando nos enteramos de la semana de reestrenos que realizaría la Warner para festejar su 75º aniversario. Se trataba de una de esas fantasías cinéfilas que nunca se cumplen: clásicos en copias nuevas y en buenas salas. Nada parecido había ocurrido desde los catorce musicales de la MGM que se exhibieron en perfectas copias en la sala Leopoldo Lugones hace un par de años, pero en aquella ocasión existió el inconveniente de la falta de subtítulo. Acá todo parecía perfecto, copias nuevas, subtituladas y una selección interesante: *Casablanca*, *Rebelde sin causa*, *El exorcista*, *Bonnie y Clyde*, *La pandilla salvaje*, *La llamada fatal* y *Blade Runner*.

La primera dificultad a vencer eran nuestros prejuicios. La muestra se realizaba en el Hoyts Cinema del Abasto y sabemos que los shoppings no suelen ser los refugios de la cultura. El más entusiasmado de los miembros de la revista era yo, y una de las razones de ese entusiasmo era la posibilidad de volver a ir al cine caminando desde mi casa, cosa que no hacía desde que iba al cine Wilde, ahora convertido en playa de estacionamiento. Pero, motivos personales aparte, la ubicación del lugar era buena y la muestra podía ser el inicio de un espacio para un cine que suele estar confinado a salas de calidad inaceptable.

Además, mi experiencia anterior con los multicines Cinemark y sobre todo Cinemex en México me ponía de excelente humor. Buen sonido, buena imagen, trato cordial sin insultos ni intentos de robo por parte de los boleteros, todas esas cosas por las cuales ir a los cines de Lavalle resulta cada vez más desagradable. Lo primero que descubrí es que en el Abasto sobra personal de seguridad, no solo en el shopping sino también en el Hoyts Cinema, a diferencia de lo que ocurre con las cadenas en el extranjero, donde a uno le cortan la entrada y lo dejan en paz. Acá no, acá te vigilan como perros para que no te atrevas a caminar hacia el lado incorrecto o meterte en otra sala. La seguridad en el resto del shopping se debe a que el barrio es un lugar "poco presentable" para ese tipo de establecimiento y por las noches no es un sitio seguro. El análisis del shopping como tema llevaría otra nota completa, conformémonos con mencionarlo y entremos al ciclo.

Primer día: *Casablanca* (1942, Michael Curtiz).

¿Se puede decir algo nuevo sobre *Casablanca*? No

es fácil, mucho menos para quienes la vimos durante la primera semana del ciclo, porque la imagen aparecía cortada arriba y abajo, impidiendo la concentración y la visión de objetos fundamentales como el revólver con el que Ingrid Bergman amenaza a Bogart en una escena del film. *Casablanca* es una película-mito, y eso hace que tenga fanáticos que la califican de obra maestra sin recordarla realmente y también cinéfilos que la detestan diciendo que la buena era *Tener y no tener*. Pero al ver de nuevo *Casablanca* (aclaro que en la segunda semana la proyección fue correcta) uno pasa del escepticismo al placer; a medida que avanza la trama surge la magia que originó el mito y justifica la categoría de clásico que recibió el film. La estructura de la película funciona como un reloj pero lo hace de manera natural. Todos los actores están formidables, quizá solo Paul Henreid esté un pasito atrás. El humor de la película y los diálogos de Rick siguen funcionando; el contexto político en el que se rodó es superado y el film se vuelve una historia intemporal. Hay escenas muy emocionantes, como cuando Rick le permite a un joven ganar en la ruleta e impide así que su esposa se rebaje a fin de conseguir visas para salir de Casablanca. Doblemente emocionante porque es el preludio de la escena final y resume al personaje de Bogart. Unos minutos después, viene la famosa escena de *La Marsellesa* y las lágrimas que provocan ambos momentos se acumulan para terminar en río al final. *Casablanca* es el único film del ciclo que muestra a los estudios en su plenitud. El artificio de la película, rodada completamente en decorados contruídos y con *back projecting* para las escenas del final y de París, muestra un estilo que se perdió con los años y del que *Casablanca* es, formalmente hablando, un fiel exponente.

Segundo día: *Rebelde sin causa* (1955, Nicholas Ray).

Una sorpresa en Warnerscope que nos provocó una gran euforia a quienes seguimos el ciclo. La sorpresa es que se trata de dos películas en una. Por un lado, está el clásico film taquillero de los cincuenta, emblemático para toda una generación que veía su propio retrato en esos jóvenes abandonados o incomprendidos por sus padres. Una obra copiada, imitada y homenajeadada desde ese momento hasta la actualidad, y protagonizada por uno de los más grandes mitos del cine de todos los tiempos: James Dean. Pero, por otro lado,

se trata de una historia que podría ser algo así como Freud ilustrado en scope. Un catálogo de conductas sexuales no aceptadas por los códigos de censura vigentes en ese momento: la innegable homosexualidad del personaje de Sal Mineo, que adora a Dean desde que lo conoce; Dean y Natalie Wood que lo dejan para irse solos a otro cuarto y desencadenan en Mineo —quien los adopta como padres— un ataque de celos y desesperación. La relación edípica entre Natalie Wood y su padre, que incluye un cachetazo del progenitor para reprimir el deseo de su hija de besarle en la boca. El hecho de que él y su esposa duerman en camas separadas indica claramente la ausencia de sexo entre ellos, reforzada además por la frialdad e indi-



ferencia en los diálogos entre ambos. La figura pusilánime y patética del padre de Dean, que en una escena aparece con delantal arrodillándose para recoger la comida que se ha caído y pidiendo disculpas. La madre de Dean y la abuela, dos mujeres castradoras y malvadas. Habría que decir en este punto que la misoginia que destila la película le quita algo de la rebeldía que se trasluce en otros temas.

La puesta en escena, con una impecable utilización del cinemascope, es también deslumbrante; las escenas tienen ya patente de clásicas. El duelo de navajas en el mirador es un ejemplo, pero más



aun lo es la competencia de autos. Allí Ray crea un clima tan intenso que todos la recordábamos como la última escena del film, cuando en realidad está antes de la mitad. La fila de autos iluminando la que será la pista de la competencia es un hallazgo visual que marca ese momento para siempre. Se trata de un film con mucha tensión, cuya historia transcurre en un solo día. Es cierto que puede cansar en algunos pasajes, pero no por defectos propios sino por la cantidad de veces que otras películas usaron el mismo material, lo resignificaron y en muchos casos lo banalizaron. Desde *Amor sin barreras* (por cierto, varias escenas de *Rebelde sin causa* están casi coreografiadas) hasta *Volver al futuro* le deben algo a esta película.

Tercer día: *El exorcista* (1973, William Friedkin).

Verla en el cine es una experiencia que justifica por sí misma la realización del ciclo. Como joven cinéfilo estaba resignado a no verla jamás en pantalla grande. Si de modelos de puesta en escena o narración hablamos, *El exorcista* lo es de ambas. Transcurre una hora y media de película antes de que empiece el exorcismo y pasamos ese tiempo entrando lentamente en cada uno de los personajes, conociendo la historia de cada uno de ellos, sus temores y obsesiones. La película tiene un excelente prólogo en Irak que marca la puntuación del relato. El clima de inquietud se eleva hasta un cierto punto y luego se diluye de golpe, pero la sensación, tanto por las imágenes como por el sonido, queda flotando en el espectador y se va intensificando. Cuando se desarrolla el clímax, los espectadores ya estamos bien cargados como pa-

ra asumir plenamente un compromiso emocional y físico con lo que se ve. No es extraño terminar cansado luego de la tensión acumulada durante dos horas, que recién puede empezar a disiparse lentamente al salir de la sala.

Los actores están todos soberbios (pero mi fanatismo me obliga a elegir a Von Sydow como el mejor y a Kitty Winn como primera princesa). Y de los personajes, por supuesto todos perfectos, es un hallazgo el del detective cinéfilo interpretado por Lee J. Cobb. Es una lástima que no pueda despedirse mejor en la película. Friedkin había filmado una última escena en la que Cobb y el cura amigo de Karras se iban charlando juntos, en una especie de homenaje al final de *Casablanca*, pero fue eliminada en el corte final. Un dato curioso es que la posible homosexualidad del personaje de Karras (ver gran cobertura de *El exorcista* en el número anterior de *El Amante*) se ve respaldada insólitamente por otra película del ciclo. Cobb le comenta a Karras que se parece a John Garfield y, cuando se despiden, le dice: "Le mentí, se parece a Sal Mineo". Luego de haber visto *Rebelde sin causa*, esa alusión no resulta casual (aunque sea un elemento extra que no hace a la evaluación final del film). Por último, algo que nunca advertí cuando la vi en video es que las escenas más escalofrantes de la película son aquellas en las que Regan (Linda Blair) es sometida a exámenes médicos. Lo que esas escenas provocan sirve para reforzar la idea de sufrimiento físico que atravesará la nena. Otro elemento más, pensado y bien ubicado, que contribuye a crear el clima del film. Al verla en el cine se percibe además que el trabajo de la banda so-

nora es increíblemente planificado y eficaz. Una experiencia inolvidable en todo sentido.

Cuarto día: *Bonnie y Clyde* (1967, Arthur Penn).

Uno de los méritos del ciclo fue el de ofrecer la posibilidad de comparar de igual a igual las películas clásicas con las actuales, y no siempre para ver la superioridad de las primeras. *Bonnie y Clyde* fue reveladora en ese sentido, aunque hay que mencionar un dato extracinematográfico: el sonido de la película estaba a un volumen asesino. Al día siguiente, antes de entrar a ver *La pandilla salvaje*, hablé con una empleada en la puerta de la sala para asegurarme de que no se repitiera el error. Porque si con los 37 tiros de *Bonnie y Clyde* se me irritaron los oídos, con el final de *La pandilla salvaje* tenía destino de Beethoven. La empleada dijo con seguridad que ante cualquier inconveniente le avisara y ella hablaba con el proyectorista. No hubo necesidad pero me quedé pensando cómo podía ser que yo tuviera que dejar de ver la película para arreglar algo que ella misma podía resolver. Hablamos de puesta en escena y narración. A diferencia de las otras películas comentadas, en *Bonnie y Clyde* un buen guión es devastado por una narración chata, casi televisiva y una puesta en escena mediocre y torpe, sin planificación pero tampoco con un estilo intencionalmente improvisado. Penn, quien no por nada ahora es el director del Actors Studio, pertenece a una generación de realizadores provenientes del teatro y la televisión, que no tenían raíces cinematográficas y que alcanzaron el éxito haciendo películas contestatarias o sobre temas polémicos. No hay duda de que, teniendo en cuenta el contexto en el que se filmó, *Bonnie y Clyde* hace punta en muchas cosas, todas ellas ideológicas. Pero eso no sirve de nada si no hay una película bien filmada que las respalde. Otros films del ciclo se encargaron justamente de demostrar no solo que estaban mejor realizados sino que además eran ideológicamente más jugados para la época. *Bonnie y Clyde* derivó en películas como *Todos los hombres del presidente* y otros bodrios discursivos de supervivencia solo coyuntural. Vale señalar que Penn, Nichols, Lumet, Pakula (por nombrar algunos directores de diferente nivel) siguieron filmando con mayor o menor suerte hasta hoy y que esa falta de planificación en la puesta en escena se extendió a demasiados realizadores, que ya ni siquiera se ocupan de temas realmente polémicos.

Aunque no sea culpa de Penn, la idea de que Warren Beatty y Faye Dunaway sean dos jóvenes simpáticos, inocentes y buenos, no resulta creíble al



ver los caminos que tomaron sus carreras con el tiempo. Solo Michael J. Pollard sigue brillando en su actuación natural, más cerca de Rohmer que del método. Parece como si no actuara, su simpatía es creíble y agradable, y él solo representa un quebrantamiento de las reglas de la industria, mucho más que toda la película.

Quinto día: *La pandilla salvaje* (1969, Sam Peckinpah). Jorge García viene martillando nuestros oídos desde siempre con que *La pandilla salvaje* está cortada, que le faltan veinte minutos que Peckinpah logró incluir en otra versión del film. En el programa del ciclo figuraba la duración más corta, para decepción de todos. Pero el día que se exhibió recibimos (algunos lamentablemente en la boletería) la noticia de que se proyectaba la versión completa del film. Larga o corta, la película funciona, pero es un placer extra disfrutar de esta versión inédita en nuestras salas. La pantalla ancha es un espacio ideal para ver cualquier película, pero si se trata de un western, algo que no se ve muy seguido, el goce es aun mayor. A esta altura resulta más que obvio que el ciclo fue un acontecimiento relevante para el cine del año. Una película clásica por día es una dieta que purifica el estómago y ayuda a organizar la cabeza, estabilizando el nivel de exigencia que a veces tiende a perderse por falta de parámetros o por simple agotamiento. *La pandilla salvaje* ofrece otra clave para entender por qué el cine clásico es clásico: los actores. William Holden y Robert Ryan son puro rostro cinematográfico. Logran transmitir la dureza, el cansancio y la amargura de sus personajes, pero también su entereza y simpatía. Ernest Borgnine demuestra por qué tiene su espacio en la historia del cine. Ben Johnson y Edmond O'Brien son un regalo extra para un elenco que ya tenía todo lo que quería. El Indio Fernández es el único que podía interpretar el papel del general sin desequilibrar la balanza. Y hay una docena de actores secundarios que están formidables. El único que falla, cuando no, es Alfonso Arau, que muestra su mediocridad frente a un equipo de gigantes. ¿Cómo alguien puede pensar que el western de esos años está representado por el falso revisionismo estúpido y malvado de *Pequeño gran hombre*? (otra vez Arthur Penn, por cierto). Dustin Hoffman: perdón por ser la cabeza de todos nuestros ataques, pero ¿cómo pudiste creer estar a la altura de los grandes del western o del cine en general? El espíritu de grupo de la pandilla, la absoluta fidelidad que los lleva a jugarse enteramente y morir convencidos de que ningún miembro del grupo debe ser abandonado, temas como este dejaron de interesar a los cineastas de Hollywood, que creyeron que la maldad representaba mejor al ser humano. ¿Fueron los cineastas independientes los que iniciaron esa tendencia? Como sea, la industria compró el paquete y aquellas virtudes se refugiaron en el cine más comercial, el que no recibe ningún apoyo de la crítica americana ni puede ganar en los festivales. Por eso también murió el western y por eso

La pandilla salvaje se filmó un año antes de *Pequeño gran hombre*; Dustin Hoffman podría haber interpretado a uno de los mercenarios que como buitres van a robarse los objetos de valor de los muertos al final del film, y se llevan los cadáveres de esos grandes para hacerse ricos y famosos. Robert Ryan no se va con ellos, se une a la revolución. La verdadera revolución de los que mantuvieron sus valores durante y después del cine clásico.

Sexto día: *La llamada fatal* (1953, Alfred Hitchcock). Aunque parezca un chiste, también fue sorprendente ver esta película en el cine. No voy a negar que se trata de un título menor dentro de la filmografía de Hitchcock, pero eso no impide que sea una gran película. A *La llamada fatal* siempre se le criticó su teatralidad. Hay que aclarar que se filmó en 3D (en Argentina nunca se estrenó con ese formato porque ya había pasado la moda) y eso debe haber condicionado la puesta en escena, como ocurrió también, aunque con resultados más acartonados, con la utilización del plano secuencia en *Festín diabólico*. La agradable sorpresa pasa aquí por el tono de la película. Es sabido que Hitchcock posee un humor muy juguetón, que incluso alcanza un considerable erotismo en *Para atrapar al ladrón*. En primer lugar el director no duda en mostrar una mujer que es infiel a su marido sin que esto resulte oscuro o pecaminoso. La remake de este año de *La llamada fatal*, en cambio, muestra la infidelidad como algo peligroso. En la de Hitchcock hay peligro pero no por el amante que es bueno, sino porque el marido la quiere matar con un plan perfecto, tan perfecto que parece más preocupado por la forma que por el contenido (lo cual alguien podría interpretar como una crítica de Hitchcock a sí mismo). De hecho se demuestra que esa perfección es inalcanzable y termina por arruinar al criminal, quien además pierde a su esposa (como Hitchcock a su actriz, Grace Kelly) a manos de otro. Esta lectura no por forzada deja de resultarme atractiva. Pero el tono juguetón del film es una maravilla. El humor con que Ray Milland parece tomarse sus aciertos y errores, la manera en que su fracaso final es asumido como consecuencia del juego y no como una tragedia es realmente agradable. La solemnidad o la falta de humor hubiera destrozado la historia, y en eso se diferencia de la remake, que podría considerarse más cinematográfica pero es cien veces menos película que el original. Un juego muy negro que se disfruta de punta a punta y que expande su alegría a los espectadores, y no por ser escapista o esquivar temas escabrosos. Un Hitchcock menor, pero un Hitchcock auténtico.

Día 7: *Blade Runner* (1982, Ridley Scott). Esta película desentonó levemente con las otras seis. Su título de film de culto no es equivalente al de clásico y, aunque tiene elementos para serlo, todavía necesita ser añejada durante una década más. Esto se debe en parte a que el corte del director



se estrenó hace menos de seis años. A mí me gusta el final de Scott pero detesto la ausencia de la voz en off. En el ciclo, y con un criterio acertado, se proyectó la versión del director, que nos privó del placer de la voz de Harrison Ford. La vi demasiadas veces como para poder sentir lo mismo que con los otros films del ciclo (que también había visto, pero menos). Lo que si queda como perla es un travelling con steadycam en el que se acompaña a Rutger Hauer en la escena final. El exceso de luces que tiene la película provoca una espectacular sombra del camarógrafo con su arnés corriendo al lado de Hauer y de por lo menos un asistente junto a ellos. Algo que nunca había visto pero que debió haber sido la pesadilla de Scott en la sala de montaje.

Los empleados del Hoyts Cinema comentaban azorados al terminar la película: ¿esa no era la música de *Fútbol de primera*?

Las conclusiones que se pueden sacar de este ciclo son varias. Ver películas clásicas o de difícil acceso en cines de primera calidad es mejor que verlas en cines que no lo son. Las grandes salas no podrían darse el lujo de ocuparse de acontecimientos sin demasiada asistencia de público, pero un multicine sí puede dedicarle una de sus doce salas. Se abrió una puerta para que estos eventos se repitan. Sería bueno que la propia Warner se atreviera con otros siete títulos, entre los que no debería faltar *Más corazón que odio*. Pero otros ciclos o estrenos también pueden tener su espacio allí. Además, es de esperar que el profesionalismo de los empleados de la empresa sea real y no una mera promoción. Que el trato frente a las quejas sea de atención y no de paranoia y mentiras. Hay un espacio para que lo ocupemos los cinéfilos. ¿Vamos a regalarlo y luego quejarnos por la sequía de buen cine? ¿O vamos a salir a compartirlo con el público? El público también somos nosotros y, a juzgar por el éxito del ciclo y de las películas difíciles estrenadas este año, es el momento para reclamar buenas salas, buena imagen y buen sonido para lo que consideramos el buen cine. Y, aunque suene poco cinéfilo, es hora también de compartir esa experiencia con el resto de los espectadores. ••

HOLLYWOOD YA NO ES LO QUE ERA

por Gustavo Noriega

En un artículo publicado en *Página 12* el domingo 20 de diciembre, Luciano Monteagudo señala acertadamente que las dos películas del año fueron *Titanic* y *El sabor de la cereza* y que "a su manera, cada una definió un área de influencia en la manera de ver el cine en Buenos Aires". Dos públicos se fueron perfilando en la Argentina de acuerdo con esta perspectiva. Uno es el que acude masivamente a los grandes espectáculos hollywoodenses (y que también adhiere a los productos argentinos derivados de la televisión). El otro es el que proviene de la reconstitución de una cinefilia que durante mucho tiempo estuvo reducida a guetos como los cineclubes y la Sala Lugones y que ahora encuentra en la apertura de la distribución la prueba de que se ha convertido en un número comercialmente significativo. La adhesión parcial de este público al cine argentino se da en casos de producciones independientes y radicalmente novedosas. Así que la cosa es *Titanic* y *El sabor de la cereza*, pero también *Un argentino en Nueva York* y *Pizza, birra, faso*.

El ciclo de la Warner vino a complementar esta visión mostrando lo que queda afuera de ese corte bipolar entre el cine de gran espectáculo y el cine de arte y ensayo. Las películas presentadas no eran precisamente productos realizados al margen de la industria. Justamente eran lo que un estudio importante como la Warner considera representativo de una parte de sus 75 años y, además, no tenían la particularidad de espantar al público argentino. De la selección original de películas hecha para los festejos en EE.UU. (ver lista), se extrajo una muestra en la que quedaban afuera los representantes más conspicuos de la época clásica (Bette Davis, James Cagney) y la mejor película que la Warner o cualquier otro estudio o productora del mundo haya hecho jamás, *Más corazón que odio*, de John Ford, pero que por su condición de western hubiera contado probablemente con muy poco público. De esta manera las siete películas elegidas son representativas de lo que el cine mainstream de Hollywood fue en las últimas décadas, no precisamente las más gloriosas del cine americano. La sorpresa es que en varios casos aquel cine industrial mostraba una libertad a la que los productos actuales nos tienen totalmente desacostumbrados.

Embotado por explosiones, meteoritos, inundacio-

nes, efectos digitales, sonido dolby atronador y el montaje frenético; constreñido por limitaciones morales, raciales, religiosas y políticas y limitado por la necesidad de que cualquier relación humana presentada esté regida por las convenciones más banales del realismo, el cine de EE.UU. se ha convertido en una serie de reglas rígidas que, a causa de la increíble cantidad de plata que está en juego, nadie está dispuesto a quebrar. Sin embargo, hasta hace algunos años, no demasiados, Warner producía una película enormemente taquillera como *Rebelde sin causa*, que hoy no puede ser vista sino como una extravagancia, pero que en realidad no es más que la puesta en escena de una mente creadora y sin ataduras. La precisa máquina de narrar que es *El exorcista*, que se toma todos los tiempos que necesita para introducirse en el tema; la desvergonzada misoginia de *La pandilla salvaje*, la alegre impudicia de *La llamada fatal*, son grandes ejemplos de un cine que no renunciaba a nada para cautivar al espectador, pero que contaba con un público más libre, más dispuesto a sumergirse en un territorio ficcional sin tantas reglas ni ataduras con la realidad.

Las películas norteamericanas carecen cada vez más de directores (tendencia que Adrián Suar adoptó para sus productos caseros). *La máscara del Zorro*, *Impacto profundo* y *Cohen versus Rosi* son ejemplos de films de los cuales nadie recuerda el que se suponía era el nombre que acompañaba al título. No hace falta ser un adherente de la vieja teoría del autor para saber que un mundo de empleados sin nombre es la caricatura de una pesadilla kafkiana y que, cuando los grandes directores escribieron la historia del cine, eran empleados pero supieron dejar su marca en su trabajo cotidiano. De hecho, la única película de gran espectáculo estrenada este año con la cual se puede entablar una relación personal, buena o mala, es *Titanic*, claramente un film dirigido con mano férrea por una persona con una visión personal y no por un comité.

Hoy ese lugar está reservado a algunos outsiders de la industria como John Carpenter, Clint Eastwood y Woody Allen. Dentro de la industria misma, la tendencia es la opuesta. El ciclo de la Warner, por lo tanto, parece hoy un ciclo de autores dirigido a una elite y no lo que realmente es, un cine industrial pero de una época mejor. ••

LA LISTA COMPLETA

Los 30:

El cantor de jazz
La calle 42
Las aventuras de Robin Hood
El enemigo público N° 1

Los 40:

El suplicio de una madre
La extraña pasajera
Casablanca
El halcón maltés

Los 50:

Más corazón que odio
La llamada fatal
Un tranvía llamado deseo
Rebelde sin causa

Los 60:

Días de vino y rosas
Bullitt
Bonnie y Clyde
La pandilla salvaje

Los 70:

Todos los hombres del presidente
Superman
Tarde de perros
El exorcista
La naranja mecánica
Locura en el Oeste

Los 80:

El color púrpura
Arma mortal
Nacido para matar
Negocios riesgosos
Blade Runner
Batman
El resplandor
Carrozas de fuego
Conduciendo a Miss Daisy

Los 90:

El fugitivo
Los imperdonables
JFK
Buenos muchachos
Twister

PANDILLA SALVAJE

Leonardo M. D'Espósito

No hay nada más representativo de la Warner que Bugs Bunny y sus amigos. Por algún motivo no figuraron en los festejos de la casa. Aquí su merecida reivindicación.



Piense en el cuneiforme escudito de la Warner. ¿A quién le hace acordar? Sí, como a casi todo el mundo. No conozco a nadie que, ante tal estímulo, piense en Humphrey Bogart, Erroll Flynn o James Cagney. Todos dicen, como usted y yo: "Bugs Bunny". El conejo y sus adláteres (Porky, Lucas, Elmer, Pepé Le Pew, Silvestre, Tweety, el Correcaminos, el Coyote *et al.*) representan el espacio de mayor libertad creativa dentro del rígido —y no tan bien pago— sistema de estudios del Hollywood clásico. Símbolos indiscutibles de Warner, los cortos animados quedaron afuera del autohomenaje por los tres cuartos de siglo de los estudios. Probablemente porque, a pesar de las miles de pruebas en contrario (entre ellas, una retrospectiva bastante exhaustiva en el MOMA neoyorquino hace algunos años), los ejecutivos siempre los consideraron algo así como un relleno, una excusa para ilustrar *merchandising*. Pero hay también parte de celos en este comportamiento de los dueños del estudio. Después de todo, Bugs Bunny y compañía venían de otra parte.

La parte de León

Mi esposa y yo caminábamos tranquilamente por las calles de Hollywood cuando vimos un cartel que decía Merrie Melodies & Looney Tunes. Ella dijo: Esto debe ser un estudio de animación. Yo le

respondí que no, que debía ser alguna compañía de música con un nombre loco. Entré y resultó que ella tenía razón. Me entrevistaron (yo había ido a Los Angeles para conseguir trabajo en la Disney) y me ofrecieron 18 dólares a la semana. Les dije que no había atravesado todo el país por 18 dólares semanales. OK, me preguntaron, ¿cuánto quiere? Veinte, respondí. Así empecé como asistente de animación.

(Michael Maltese, guionista principal y *gagman* titular de Chuck Jones)

Leon Schlesinger era quien proveía de cortos animados a la Warner. Sin ser dibujante, su olfato para los negocios lo llevó a tener su propio estudio de animación, rivalizando con Disney. Su única preocupación era que entrase mucho dinero y saliese bastante poco. Cuando sus empleados le hicieron algún tipo de planteo, cerró la fábrica. Así y todo, el estudio de Schlesinger fue el primero en colocar títulos de crédito completo al principio de cada corto, destacando principalmente el nombre del director. Por otra parte, se metía bastante poco en los contenidos. En realidad, las Merrie Melodies y las Looney Tunes tenían por objeto promocionar canciones. Lo único que importaba a los Warner Bros. era que se escuchase una melodía de la que eran dueños. Como decía Chuck Jones, "Leon era

terriblemente vago, así que nos dejaba en paz. Dado que nos pagaba bastante poco, teníamos que divertirnos con las películas". El estudio de Schlesinger, con el tiempo transformado en la división de animación de Warner Bros., era un verdadero oasis de creatividad. Cada cual hacía prácticamente lo que le daba la gana, y eso se nota hoy, cuando volvemos a ver cortos que pueden tener hasta sesenta años. A diferencia de la producción de Disney, anclada en las costumbres del consumidor de la época, los de la Warner no han perdido nada de su humor anárquico y muchas veces corrosivo.

La locura

No hacíamos dibujos animados para chicos. Tampoco para adultos: los hacíamos para nosotros.
(Chuck Jones)

Según numerosos testigos, el ambiente en el que se gestaban las aventuras y desventuras de patos, conejos y coyotes era tan desbocado como los cortos mismos. Uno de los principales creadores del primer período Warner fue Tex Avery, el hombre que enseñó a Bugs Bunny a decir *What's Up, Doc?*. Avery introdujo en el dibujo animado la apelación constante al espectador, el cine dentro del cine, los colores brillantes, las inconsecuencias lógicas, la violencia desatada y —¡sí!— el sexo.



Avery, Jones, Bob Clampett, Robert McKimson, Friz Freleng y Frank Tashlin formaban un grupo de inseparables compañeros de joda corrida. Además, Schlesinger era un jugador arriesgado que convertía las reuniones sindicales con sus empleados en mesas de póquer. Así, aun cuando no lograban mejoras salariales, salían con cien o doscientos dólares más en los bolsillos. O bien, como Avery mismo declaró, jugaban aumentos de sueldo a doble o nada en una mano de póquer abierta. En el estudio mismo las cosas no eran menos anárquicas. Lo primero que vio Michael Maltese cuando ingresó fue a un grupo de guionistas sentados alrededor de una fogata en medio de una oficina. Posteriormente, en una batalla con banditas elásticas, Avery perdió un ojo, historia que contó hasta el fin de sus días riéndose a carcajadas. Los cortos destilan esta chifladura incontenible de gran lucidez estética.

Los estilos, el estilo

Mientras las películas de Disney solo se parecen a sí mismas y crean un estándar eternamente impersonal, los trazos y estilos de los diferentes directores de la Warner resultan fácilmente identificables. El Bugs Bunny de Jones es diferente del de McKimson o Freleng, pero siempre es Bugs Bunny. Jones utilizará mayor cantidad de diálogos y primeros planos, McKimson se centrará en la

reiteración hasta el absurdo de una situación-base y Freleng integrará los gags a la historia. Una de las claves para entender la vigencia de los personajes de la Warner es que sus personalidades están tan perfectamente definidas como la de cualquier actor. Por poner un ejemplo: *Más corazón que odio* de John Ford es diferente de *Río Bravo* de Howard Hawks; pero los dos films son fieles al western como género y en ambos John Wayne es John Wayne. Lo mismo pasa con el pato Lucas: ya sea en un desaforado corto de Bob Clampett (especialista en deformar la figura hasta lo imposible) o en una sosegada obra de Jones (que suele dejar la violencia fuera de campo para mostrarnos sus resultados), Lucas siempre será Lucas. A la coherencia general de los productos del estudio contribuía el hecho de que, para todos los directores, trabajaban el mismo músico (Carl Stalling fue el más brillante), el mismo "hombre del doblaje" (Mel Blanc, quien hizo la voz de todos los personajes masculinos y de algunos femeninos), el mismo escritor (Michael Maltese) y los mismos dibujantes de fondos (Phillip de Guard, Maurice Noble). Se puede decir, sin temor, que estos artistas eran también autores del estilo de la casa.

Lo que queda del día

Para ser justos, los dueños de los estudios nunca consideraron las películas como algo más que un

relleno. Asociar la palabra *arte* al cine es un gesto de mediados de siglo, cuando el viejo sistema de estudios comenzó a dar muestras de un agotamiento terminal. Así, en 1963, la Warner necesitó hacer lugar a los archivos de publicidad de la compañía. Quemó entonces todas las células de animación, los bocetos y los fondos. Lo que sobrevive hoy es lo que quedó en manos de los empleados de la división. Por otra parte, todos los cortos realizados antes de 1948 fueron vendidos a la AAP, incluso aquellos en blanco y negro que la nueva empresa tuvo el mal tino de colorear a mano, destruyendo su fluidez técnica. Los demás cortos pasaron a la televisión, cuando las salas dejaron de tener lugar para proyectarlos. "De jóvenes —contaba Avery— éramos ambiciosos. Tratábamos de persuadir a los animadores para que compraran los derechos de sus películas. Habíamos previsto que, algún día, la televisión pasaría los cortos y nosotros no íbamos a ver un peso. Desgraciadamente, fue lo que ocurrió."

De todas maneras, los principales directores de la Warner tuvieron suerte. Jones paseó su talento por la MGM, realizó varios especiales para televisión y, hace un par de años, recibió un Oscar honorífico. Tashlin dejó la animación por el cine tradicional y se transformó en uno de los más importantes directores de comedia de todos los tiempos, además de haber descubierto para el cine a Jerry

Lewis y Jayne Mansfield. Freleng se convirtió en independiente y creó a la Pantera Rosa. Avery se dedicó a la publicidad. Sin embargo, casi todos sus cortos pueden verse infinitamente repetidos en algún canal de televisión en cualquier lugar del planeta. Una de las pocas razones por las que la pantalla chica merece salvarse del infierno.

El mundo dibujado

Al igual que sus creadores, los personajes de la Warner forman una pandilla de inadaptados cuya única tarea es sobrevivir de la mejor forma posible. Monomaniacos como Elmer, el cazador que nunca habrá de cobrar su presa, esquizoides como el pato Lucas, piolas como Bugs Bunny o desesperados por comer o coger como el Coyote y Pepé Le Pew respectivamente, su enfermedad mental es lo único que los mantiene a salvo —a veces— de un universo plástico donde hasta las leyes de la física suelen estar en su contra. Efectivamente, el mundo donde viven estos personajes, a pesar de los colores brillantes, es tan difícil de sobrellevar como el nuestro. El final feliz de cada día es tan aleatorio como el final feliz de un corto Warner. Esa estilización de nuestra propia experiencia, traducida en gags, nos permite identificarnos con la eterna desventura del Coyote o la increíble mala suerte de Silvestre. Porque, a diferencia de los cuentos infantiles, en el universo Warner el bien y el mal no están perfectamente identificados. El

Coyote se quiere comer al Correcaminos: ¿alguien puede culparlo? ¿Quién no se conmueve ante ese rostro suplicante a punto de caer por enésima vez de un colorido barranco? ¿Acaso alguien puede dejar de admirarse ante la tenaz negación de la realidad que provoca la eterna calentura de Pepé Le Pew? En cambio, uno se divierte con ganas cuando estalla la cara de Elmer, del gallo Claudio o cuando el pico de Lucas cae al suelo en las más toscas posiciones después de un disparo en plena cara. Porque habitan un mundo justo: nuestra versión nace cuando un personaje es gratuitamente malo o cuando se satiriza todo lo gratuitamente malo que nos agrede día a día. Cada vez que perdemos un colectivo, nos llega una cuenta atrasada o nuestro jefe nos retrasa el pago del sueldo, todos somos el Coyote, así como todos somos Lucas cada vez que nos mandamos una agachada.

Por otra parte, un encanto extra de estas películas reside en las constantes alusiones a la cultura popular norteamericana y, especialmente, a su cine. Uno de los cortos más festejados de Lucas, por ejemplo, se llama *The Birth of a Notion*. Hay toda una serie de cortos de Chuck Jones en la que Lucas adopta la personalidad de diversos héroes populares: Robin Hood, Sherlock Holmes, el Llanero Solitario y Buck Rogers. En cada uno, la personalidad pusilánime del pato sirve como comentario mordaz acerca del eterno héroe norteamericano. Por otra parte, varios films de Bugs Bunny satirizan

el *star system*, como el emblemático *What's Up, Doc?* en el que el conejo cuenta cómo pasó de ser comediante en Broadway a estrella de sus propias películas. Otros films se dedican a parodiar a divos de Hollywood (en la versión de *Tener y no tener* dirigida por Avery, cuando Bogart le pide fuego a la Bacall, la chica se pone una máscara y saca un soplete), sin olvidar la sátira política (Sam Pistolas y Bugs Bunny compitiendo demagógicamente para ser alcaldes de un pueblo que, sabiamente, termina eligiendo al barrendero). Ningún aspecto de la vida cotidiana de este siglo escapó de ser comentado o demolido en uno de los cientos de cortos irrepitibles de estos anarquistas del dibujo. Sin embargo, el profundo atractivo de estos cortos reside en su capacidad para —a treinta años de su última producción— seguir haciéndonos reír. Será porque el mundo en el que vivimos no ha cambiado sustancialmente. Por eso, y aunque sigan condenados al gueto de la tele, disfrutarlos es aliarse con una pandilla salvaje de artistas y personajes que, desde nuestra más tierna infancia, nos ayuda a soportar lo cotidiano con una sonrisa. Y eso es todo, amigos. ••

LOS DATOS PARA ESTA NOTA FUERON EXTRAÍDOS DE *WHO THE DEVIL MADE IT* DE PETER BOGDANOVICH, *THAT'S ALL, FOLKS! - THE ART OF WARNER BROS. ANIMATION* DE STEVE SCHNEIDER Y *LE MYSTÈRE TEX AVERY* DE ROBERT BENAYOUN. TRADUCCIÓN Y SELECCIÓN DE DIEGO BRODERSEN.

VUELVE LA POSADA MALDITA

UN PROGRAMA DE CINE CONDUCTO
POR QUINTIN, FLAVIA DE LA FUENTE
Y GUSTAVO J. CASTAGNA

EN FEBRERO, LOS JUEVES DE 22 A 24 HS.
POR FM LA ISLA (89.9)

LO QUE NO FUE

Imágenes de nuestras películas favoritas de la Warner que no participaron del ciclo.

El enemigo público, de William Wellman



Juan Nadie, de Frank Capra



La carta, de William Wyler



Más corazón que odio, de John Ford

Tener y no tener, de Howard Hawks



Héroes olvidados, de Raoul Walsh



El caballero audaz, de Raoul Walsh



ROBERT BRESSON / CARAVAGGIO: LA VIDA TACTIL

por Mariel Manrique



El director Robert Bresson ha buscado sistemáticamente construir un espacio cinematográfico que no pueda confundirse con el del teatro. Aquí la autora relaciona su obra con la pintura de Caravaggio, a través de la utilización de las manos y de la inserción conflictiva de ambos artistas en la cultura de su época.

Podría hacer un film con todas las imágenes que pueblan mi mente, que recuerdo y que no he usado... Rara vez miro un cuadro. Si voy a la National Gallery y miro uno de esos grandes cuadros que me atraen, no es tanto el cuadro lo que me atrae, sino el hecho de que desencadene en mí todo tipo de sensaciones internas que me devuelven violentamente a la vida... (Francis Bacon, pintor, Interviews with Francis Bacon, D. Sylvester, 1981)

Tomás no cree en la herida de Cristo. Con su mano derecha, Cristo aparta la túnica que cubre su cuerpo y revela la herida abierta en su costado, como un surco en la carne. Con su mano izquierda, guía la mano derecha de Tomás hacia esa herida, drástica y tangible. Y el índice de Tomás penetra en ella y la inspecciona, ante la mirada curiosa y fascinada de otros dos apóstoles que comparten la escena. El índice de Tomás se adentra en el tajo quirúrgico y profundo; Cristo observa dulcemente con indulgencia. La escena pertenece a ese índice incrédulo que explora la carne perforada, violándola por segunda vez. Sucede en un espacio indeterminado, sin localización precisa, recortándose sobre un fondo indefinido y oscuro; y en ella fluye el tiempo de manera directa. Violentamente física, alcanza una belleza espiritual desgarradora. San Juan cita las palabras de Cristo en los versículos 20:29 de su Evangelio: "Porque me has visto, Tomás, crees; bienaventurados aquellos que creen sin haber visto". La escena descrita la pintó un hombre, irascible e intenso, del que la historia del arte guarda un puñado de imágenes estremecedoras y los expedientes policiales que registran sus delitos: Michelangelo Merisi, nacido en 1573 en Lombardía, adolescente hambriento en las calles de Roma, protegido y condenado por las jerarquías eclesiásticas, reiteradamente detenido por portación de armas, insultos callejeros y muerte en duelo de uno de sus modelos y posible amante, prófugo de la justicia, perdonado, aceptado y ex-

pulsado de la Orden de Malta, refugiado en Siracusa y Mesina, herido en Nápoles y detenido y encarcelado por error en Port'Ercole. Liberado cuando su barco (y sus pocas pertenencias) ya habían zarpado. Muerto pocos días después en Port'Ercole, a los 37 años, de fiebres malignas. Conocido como "Caravaggio", transgresor sistemático de los principios académicos y pintor de modelos no profesionales rescatados de los barrios bajos. Criatura profana asomada a los abismos del espíritu en su pintura de cuerpos. Y de manos como la de Tomás hurgando en las heridas divinas.

Del mismo modo que la pintura religiosa de Caravaggio es una pintura física, las películas de Robert Bresson respiran espiritualidad en su puesta en escena de cuerpos ascéticos. Una espiritualidad bella y dolorosa a la que no se arriba por la vía del símbolo (aunque muchas escenas de Bresson contengan claras referencias evangélicas), sino a través de datos físicos irrevocables. Una filiación misteriosa y subterránea pareciera ligar las telas de Caravaggio y los films de Bresson: una impresión de realidad visceral y primitiva nacida de la acción de los cuerpos, animada simultáneamente de una inasible religiosidad. Caravaggio y Bresson pintan y filman (quizá los términos sean casi intercambiables) evidencias físicas desterritorializadas, que nos envían delicadamente al país del espíritu y a aquello que no puede pronunciarse. El signifi-

cado, en los dos, solo puede intuirse; y esa intuición funciona siempre de la mano de un significant carnal.

Un cuerpo cualquiera. La *Muerte de la Virgen* pintada por Caravaggio (1605-6, Louvre, París) fue rechazada por los padres de Santa María della Scala que la habían comisionado y retirada de la iglesia, porque la Virgen parecía "una cortesana". Las fascinantes críticas de la época convergen en juzgar "indecoroso" el hecho de que Caravaggio mostrara esa muerte "como el cadáver de una mujer cualquiera" (ver *Estudios sobre Caravaggio*, de Walter Friedlander, Alianza Forma, 1982). Según las crónicas, sería precisamente una mujer cualquiera y "demasiado" muerta (una prostituta ahogada en el Tíber cuyo cuerpo habría oficiado de modelo) la que Caravaggio quiso pintar. (La escena es reconstruida por Derek Jarman en *Caravaggio*, una de las pocas películas que conjuran el tedio cinematográfico de las "vidas de pintores".) Y esa *Muerte de la Virgen* se impone con una potencia desoladora y terrenal, sin vestigios de resurrección. Es difícil, en Bresson, hablar de "personajes"; sus criaturas pertenecen, como la Virgen de Caravaggio, a una zona espiritual profunda, pese a su carácter ordinario y anónimo y gracias al mismo. El propio Bresson habló de su repudio por la "interpretación", razón de su elección recurrente de actores no profesionales a los que calificaba de "modelos" (*Notes sur le cinéma*, Gallimard, París). Como los mode-



los rescatados de la calle por Caravaggio (en abierta violación de las convenciones académicas de su tiempo), los modelos de Bresson no recitan, dicen; no actúan, son. Más aun, captados casi constantemente por una lente neutral de 50 mm, bordean la inexpresividad. André Bazin (a propósito de *Diario de un cura rural*) habla de las máscaras bressonianas que, más que expresar emociones contingentes y efímeras, muestran la permanencia del ser (*Qué es el cine*, Rialp, 1990). No hay, en Bresson, ni llantos convulsos ni carcajadas. Tampoco en Caravaggio. Los rostros hieráticos de sus criaturas, suspendidos en una expresión reconcentrada, son rostros anclados en lo que persiste, colocados más allá del gesto e impregnados hasta el último centímetro de piel de la misma esencialidad que los constituye.

Estos seres bien podrían prescindir hasta del nombre; parecen habitar ese territorio del espíritu anterior a la designación de las cosas. Cuando Bresson los dota de palabras, esas palabras se divorcian del cuerpo y la distancia progresiva que asumen alcanza su expresión más pura en el discurso indirecto libre: el cura de aldea, el carterista, el criminal, el condenado a muerte narran en off lo que les sucede, como si solo ese registro discursivo pudiera expresar las pulsiones más íntimas. Esta voz "blanca" es, en última instancia, la lectura de un diario personal y privado (el que es-

criben Michel en *El carterista* o el adolescente cura de Ambricourt en *Diario de un cura rural*, el que cada uno escribe mentalmente en tinta invisible intentando nombrar lo que nos sucede).

El realismo de Caravaggio, con su exclusión de los códigos de belleza manierista, está muy lejos del "naturalismo" que copia la realidad. Ese realismo áspero y crudo constituye un rechazo del "mundo poético" de la pintura clásica y un intento de traducción en imágenes impiadosamente físicas del flujo espiritual y el tormento interior. Es un realismo concentrado en los mínimos detalles de los objetos y los cuerpos ordinarios, en los que se revela el soplo divino. Bresson realiza en sus películas una operación equivalente: la profundización de la realidad hasta su nivel último e intangible, mediante la declinación constante en el espacio de figuras y objetos empecinadamente materiales. Restaría decir que ese espacio, tanto en Caravaggio como en Bresson, es usualmente un espacio cualquiera, privado de referencias geográfico-temporales concretas e imbuido así de un carácter trascendente.

La carnadura evangélica de los seres de Bresson (desde Juana de Arco en *El proceso de Juana de Arco* hasta el asesino Yvon en *El dinero*) derivaría de un doble movimiento: su pertenencia a un mundo despojado y austero de individuos anóni-

mos y la reducción de los acontecimientos a la mecánica del gesto cotidiano, donde la mano asume un rol crucial. Ya Gilles Deleuze señaló brevemente que, en Bresson, la mano sustituye al rostro y los signos ópticos y sonoros son reemplazados por auténticos "tactisignos", como modos de construcción del espacio (*La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, 1986). Si en Carl T. Dreyer la espiritualidad emana de un rostro en primer plano, la cámara de Bresson parece hacer uso del recurso a la fragmentación del cuerpo para confiar a la mano la tarea de enlazar las imágenes y conducirnos al territorio de lo irrepresentable. Porque su cine habla de lo que no puede mostrarse, de lo que solo puede presentirse ("No sé nada de la gente. Nunca sabré", dice el cura rural; "Diré la verdad, pero no todo; declararé lo que sé, pero no todo", dice Juana de Arco) y su belleza reside exactamente en la capacidad de creer en lo que no se ha visto.

Las líneas de la mano. El realismo riguroso de Bresson y Caravaggio no implica verosimilitud superficial, sino la actualización de lo invisible a través de lo táctil: así como el índice de Tomás toca para creer, quizá sea la naturaleza de "experiencia táctil" de las imágenes de Caravaggio y Bresson lo que nos permite aspirar su perfume sagrado. Los dos entregan a las manos las llaves de sus imágenes. Aun en los lienzos de mayores dimensiones

de Caravaggio, las manos absorben la atención del espectador como un plano detalle incandescente y crean circuitos internos de recorridos de la imagen; no solo desencadenan la acción o expresan sentimientos, sino que concentran una potencia simbólica que atrae centrífugamente el resto de la escena. Alfred Moir habla de las manos en la pintura de Caravaggio no como objetos sino como "símbolos", que reivindican para sí, dentro del contexto general de la tela, el estatuto de un pequeño retrato (*Caravaggio*, Thames and Hudson, 1989). El índice (esta vez de Jesús) en *La elección de San Mateo* (1599-1600, capilla Contarelli, San Luigi dei Francesi, Roma) señala en una taberna en claroscuro a Mateo, el recaudador de impuestos, como uno de sus elegidos; la delicada curvatura de ese índice suspendido en el aire traza el puente entre los dos mundos de la tela, el horizontal y profano, el vertical y sacro. Vibrando en paralelo a través de los siglos, el ballet de manos de los carteristas de *El carterista* en la estación de Lyon se hermana con las manos caravaggescas que engañan y roban en *La decidora de suertes* (c. 1594, Louvre, París) y *Los jugadores de naipes* (c. 1594-5, Kimbell Art Museum, Fort Worth).

En las películas de Bresson, las manos superan su originaria función motora y prensil, para encadenar espacios desconectados, sobreencuadrados y desencuadrados, enhebrados vía falsos raccords. Son manos que se condenan robando billetes y relojes (Michel en *El carterista*) y que condenan circulando billetes falsos (*El dinero*); manos condenadas que se salvan (las manos incesantemente laboriosas del prisionero de *Un condenado a muerte se escapa*, construyendo infatigables los instrumentos de la fuga y la libertad); manos que humillan y ultrajan (las limosnas agraviantes que recibe Mouchette y la violación de la niña por el epiléptico Arsène en *Mouchette*); manos que alivian (Mouchette secando la espuma de la boca de Arsène y las manos anónimas que dan dinero a Mouchette para comprar unos instantes de felicidad en el parque de diversiones), tienden trampas (secuencia inicial de *Mouchette* en el bosque) y reaccionan contra lo que les es negado (Mouchette arrojando puñados de tierra desde un barranco a sus compañeras de escuela que se perfuman); manos que se redimen (Jeanne besando las manos de Michel en la escena final de *El carterista*). En *El proceso de Juana de Arco*, el cuerpo ha consumado sus fines y se somete a proceso: sus acciones se narran, narrándose lo que hicieron las manos de Juana (descubrir y entregar coronas y espadas al rey de Francia, portar estandartes). La ejecución de las escasas y rotundas acciones del film se muestran con manos: manos que juran sobre la Biblia, apresan muñecas y tobillos con cadenas, deslizan la pluma sobre el papel de la sentencia, clavan los maderos de la cruz y apilan leña a los pies de la hoguera, y arrojan las pequeñas posesiones de Juana en una bolsa rústica para después arrojar esa bolsa al fuego. Caravaggio y Bresson liman con persistencia la su-

perficie de las cosas y los hechos, hasta alcanzar la textura del hueso y su brillo conmovedor y extraño de diamante en bruto. El nudo indescifrable de su cine y su pintura podría condensarse en un catálogo de manos.

Espíritu en fuera de campo. Tanto en Bresson como en Caravaggio, un "fuera de campo" inaprensable integra e impregna la imagen en forma continua. Si el "fuera de campo" existe siempre (porque el marco-límite del plano es también un marco-ventana inquietante hacia ese mundo exterior que lo rodea y que se percibe aunque no pueda verse), no es solamente en este caso la zona empírica a la que nos reenvía lo mostrado (a través del juego de las miradas, la dirección del gesto o los planos inferiores abisales en Caravaggio, o las referencias acústicas en Bresson). Es sobre todo un "fuera de campo" constante del espíritu, esa cuarta dimensión de la imagen, alumbrando cuerpos y colocándonos en el umbral de lo inexplicable, donde un viento misterioso (ese mismo viento providencial que sopla donde quiere) nos acariciará la frente, como al condenado a muerte que ha logrado cruzar los muros de la cárcel. En una de las películas más bellas que el cine pueda dar, *Diario de un cura rural*, Bresson parece querer borrar hasta la imagen en la última toma. En el momento de morir, el cura de Ambricourt (ese cura frágil de rostro infantil que hemos visto andar en bicicleta y vomitar sangre, tropezar en el barro y aferrarse a su fe en un mundo de cínicos y desesperados) pide ser bendecido por un amigo que ya no cree en Dios, murmurando que "todo es Gracia". Lo narra la voz en off de ese amigo, mientras vemos la cruz desnuda de la parroquia de aldea, clavada en la pared. Que seamos agnósticos o ateos no nos ahorrará la luminosidad doliente de este instante.

Se ha hablado de predestinación jansenista en los films de Bresson, semejantes a la ejecución de una trama fatal. Pero sus personajes, es justo recordarlo, eligen siempre; o al menos eligen ser elegidos, entregándose por completo a la consumación de sus actos. ¿Cuántos planes de fuga concibe noche y día el condenado, cuántas veces se niega apasionadamente a abjurar Jeanne d'Arc, cuántas veces se arroja Mouchette al lago hasta desaparecer en el agua? Es esa coherencia incorruptible de Bresson, esa consistencia extrema que anuda todas sus películas, lo que ennoblece hasta la médula su cine y lo torna necesario. Y ese presagio de lo espiritual, difuminado al azar en los intersticios de sus espacios y cuerpos fragmentados. Quizá Francis Bacon esté en lo cierto y lo que nos cautiva de ciertos cuadros (y ciertas películas) sea su capacidad de devolvernos violentamente a la vida. Lo que hagamos con ella será después asunto nuestro. Gracias a Dios (o a quien sea), algunos hombres nos entregan señales de su inquietante y radical belleza. Las manos concebidas por Caravaggio y Bresson guardan esas señales, para quien quiera recogerlas. ••





EMPERADORES DEL CRIMEN

por Eduardo A. Russo

Los otros vampiros. Los vampiros son criaturas afectas a la tradición. Cuando otra oleada de seres ávidos de sangre ataca las pantallas de estreno, nunca se dejan de recordar aquellas mordidas iniciales del fundacional —y más misterioso— de los vampiros cinematográficos: el *Nosferatu* de Murnau. Antes de 1922, la palabra estremecía, por una parte, gracias a la imaginación literaria que se remonta tanto a mitos transilvanos como a aquella noche fantasmal que propiciara Byron y que vampíricamente soñase el doctor Polidori, aunque sobre estas entidades nocturnas reinase indiscutido el *Drácula* de Stoker. Pero no solo esos vampiros habitaban la imaginación popular en los tiempos finales del cine primitivo: había otros evocados con una mezcla de temor y poco disimulada complicitad. Desde 1915 los vampiros significaban en cine otra cosa, gracias al talento desaforado de Louis Feuillade: una banda criminal, de contornos tan difusos como abarcativos, que bien podía dominar el mundo sin que nosotros pudiéramos saberlo. Más aun, acaso reinaban sin que lo advirtieran ellos mismos, lo que llevaría la cuestión casi al terreno de una metafísica del poder. Aquellos vampiros eran los proliferantes miembros de una organización delictiva cuyas andanzas siguieron, en un serial de repercusión insólita, inúmeros espectadores a través de diez capítulos. Por aquel entonces mentar a los vampiros significaba, en el terreno del cine, aludir a figuras oscuras que trepaban por fachadas, conspiraban en catacumbas de arrabal, se superaban en la administración de narcóticos o venenos a sus burguesas víctimas y se dedicaban al saqueo, la impostura o el pillaje con tan maligna alegría que conquistaban la adhesión de los espectadores en un grado que despertó la inquietud de las fuerzas vivas.

El cerebro del crimen detrás de esta operación cinematográfica era Feuillade, algo así como el tercero en discordia del cine francés de los comienzos —junto a los mucho más citados Lumière o Méliès— alguien aún por apreciar en su justa dimensión. La reciente edición en videocas-

sette de su serial *Los vampiros* (relanzada en Francia en torno a las celebraciones del centenario del cine, luego de ser prácticamente olvidada durante generaciones enteras) revive un universo fascinante, que justifica el delirio que ocasionó en tiempos de su estreno, y —magias que el cine depara— lo renueva en el espectador presente. Pero antes se hace preciso presentar a este genio inverosímil que fue Feuillade.

Introducción a Louis Feuillade. El caso Feuillade es intrincado y por momentos abismal, como las tramas que urdía en sus ficciones. Nacido en 1873, periodista satírico y luego realizador desde 1906, fue responsable de unos 800 (no hay error en la cifra) films. Desde su incorporación a la Gaumont —sucediendo a Alice Guy— hasta su muerte en 1925, Feuillade incursionó en cuanto género se le pusiera a mano: comedias y dramas contemporáneos, películas épicas, bíblicas e históricas. Antes de 1914 no había encontrado una especialidad definida, aunque la comedia —en una exitosa serie titulada *La vie drôle*— o el drama “realista” (con un realismo más declamado que efectivo por su tendencia a lo fantástico) en *La vie telle qu'elle est* le permitieron comprobar la eficacia de su fórmula, que más tarde expresaría así: “un film no es un sermón, ni una conferencia, y menos un jeroglífico, sino un divertimento para la vista y el espíritu. La calidad de dicho divertimento se mide por el interés del público para el cual ha sido creado”.

Feuillade, entendiéndose como “un obrero del melodrama” (sic), era una pieza fundamental de la Gaumont, en su puja con la compañía Pathé por el mercado francés. Cuando esta última produjo su serial *Los misterios de Nueva York*, filmado en América, protagonizado por Pearl White y dirigido por el más bien limitado Louis Gasnier (quien más tarde filmó algunas de las películas de Gardel y la inconcebible *Reefer Madness* —1936, siempre presente en las listas de peores films de todos los tiempos— donde la marihuana lleva a la más frenética locura a incautos jóvenes), a Feuillade se le

presentó la oportunidad histórica de incursionar en el melodrama criminal; desde *Fantômas* (1913-14) hasta *Barrabás* (1919) desplegó el período más brillante de su carrera. Adaptado de los folletines policiales de Allain y Souvestre, *Fantômas* —el “Amo del terror”— fue el primer archicriminal que despertó primero lo que indicaba su título criminal-nobiliario, poco después un temor reverencial y por último la simpatía de un público que abiertamente festejaba sus peores fechorías, que siempre dejaban en situación delicada al infatigable inspector Juve. *Fantômas* era un criminal polimorfo, de rostro inconfundible, que asumía una identidad tras otra y encaraba un sinfín de delitos con el modesto propósito de conquistar el poder absoluto. Un año más tarde, *Los Vampiros* perfeccionarían la fórmula a un grado inmejorable. Ya no había allí un supercriminal, sino una banda multinacional, con tecnología de punta y desprovista del menor escrúpulo. Sus actividades preferidas: extorsión, esclavización sexual, robo y asesinato individual o colectivo (desde el veneno sutil hasta el atentado explosivo). Mucho más que siete locos, estos vampiros parecían prometer una subversión tan radical y orgiástica que no pudo menos que contar con verdaderas masas de público vampirista, entre los que se contaban los luego surrealistas Breton y Aragon (el dato se cita para prestigiar a Feuillade, pero debería ser al revés). Por un breve lapso el serial fue prohibido, y Feuillade —creyendo que se le había ido la mano— encaró su siguiente producción, *Judex* (1916), con un supervengador en el protagónico. La marginalidad de este héroe lo hizo ganar adeptos, pero *Los vampiros* permanecieron en un grado de excepción que Feuillade no volvería alcanzar, aunque los feuilladólogos afirman que algunas secuencias de *Tiñ Minh* (1918) o *Barrabás* se equiparan a aquellos logros.

El imperio criminal de *Los vampiros*. Imposible reseñar en este espacio la historia de *Los vampiros*, que narra el combate desigual entre el intrépido

do periodista Philippe Guérande —redactor del *Mondial*— y una banda que desde el primer plano del serial ya le ha declarado la guerra. Guérande está dispuesto a revelar al mundo la existencia de Los Vampiros, cuyo ocasional Gran Jefe —la organización remeda a una logia cuyos integrantes podrían abarcar el mundo entero— es el Dr. Nox. La aventura comienza, y la primera incursión de un vampiro ya demuestra que si Feuillade era plena y obstinadamente primitivo, nada tenía de primario. Con una dama dormida en su lecho, el plano se convierte en una pesadilla a lo Fusseli. La cámara persevera, desdiciendo el montaje narrativo que ya era común en el cine americano, y el espacio se multiplica hacia adentro del cuadro: pasadizos, ventanas, pinturas o bibliotecas falsas hacen participar al espectador de un espacio laberíntico, en el que la profundidad de campo a menudo elabora un cuadro dentro de otro. Así como el espacio de Feuillade es endemoniadamente complejo, también lo son las maquinaciones vampíricas. El robo es para la organización algo así como un sacrilegio que acomete de acuerdo a un credo que arremete contra todo derecho de propiedad y cualquier autoridad que no sea la del Gran Jefe. Hay también una cabeza cortada (de un comisario) que desaparece y aparece en el lugar menos pensado, dando la clave de otra maniobra feuilladeana: la de la sorpresa constante. *Los vampiros* puede verse hoy sin la menor condescendencia, a condición de seguirle el juego a sus larguísimo planos (si lo hacemos con Angelopoulos, ¿por qué no aquí?), y el sobresalto está asegurado. Sus acontecimientos, sus cambios repentinos sobrepasan cualquier expectativa lógica y se integran al relato que cada vez se hace más retorcido, sin hacer la menor concesión al cliché. Del resto solo podemos destacar que en pocos minutos Guérande verá a su primera novía morir envenenada en el escenario (en plena interpretación del ballet *Los vampiros*), el Dr. Nox se verá reemplazado por otro Gran Jefe que a su vez será suplantado por uno distinto; a cada cual más perverso... con secuestros en cadena, máqui-

nas del terror, anillos y lapiceras envenenadas, hipnotismo y escapes acrobáticos a los que se suman desde el capítulo 6 persecuciones en auto y escapes en tren; el movimiento perpetuo es la ley máxima de Feuillade. Pero antes, desde el capítulo 3, la banda encuentra su polo magnético en la figura de Irma Vep.

La leyenda de Musidora. Nacida como Jeanne Raques en 1889, Musidora era algo más que una ingenua adolescente cuando apareció en *Los vampiros*. Antes fue artista de cabaret y filmó un par de producciones, aunque fue con Feuillade donde se convirtió en la primera *vamp* francesa.

Como Irma Vep (anagrama de Vampire, como Guérande descubre inmediatamente) Musidora hipnotizó a las masas seguidoras de *Los vampiros*. Ella era el arma más mortífera de la organización, la amante o sierva (solo aparente) de cada uno de los Grandes Jefes, y acaso el cerebro más depravado de todos ellos. Con Irma Vep, Los Vampiros llegan a la cúspide de sus conspiraciones. Su silueta enfundada en un negro traje de goma fue el ícono privilegiado del serial, deslizándose por los techos y dentro de las habitaciones, dejando explosivos y otros artefactos mortíferos. Los Grandes Jefes pasan, pero Irma Vep permanece, hasta un enfrentamiento final que no podrá ser sino con otra mujer. La presencia de Musidora llevó al delirio erótico a los excitados espectadores vampiristas, y contrapesó con su carnalidad el toque fantasmal que Feuillade acostumbraba dar a sus escenarios, especialmente los de exteriores, ambientados en un París de suburbios, desolado y con la luz del alba (antes de que los peatones arruinaran las tomas). Musidora filmó con Feuillade también *Judex*, luego con su amiga Colette escribió guiones y dirigió en los 20 tres películas donde pudo ejercitar su pasión obsesiva por España, aunque ya no actuó durante todo el período sonoro. Lo que no indica que estuviera alejada del cine: en los últimos años de su vida integró la comisión de investigaciones históricas de la Cinemateca Francesa. Aparte de es-

cribir novelas y obras teatrales, dejó un libro de memorias: *La vie d'une vamp*.

La herencia vampírica. Feuillade es todavía hoy un enigma típico de la historia del cine; de esos que se esconden tras un mar de datos. Pese al conocimiento fragmentario, su influencia fue decisiva en cineastas como Georges Franju (que en 1963 hizo una remake de *Judex*), Alain Resnais o André Delvaux, quienes admiraron su capacidad para hacer estallar lo fantástico en lo cotidiano.

En 1995, el historiador —y tenaz exégeta feuilladeano— Francis Lacassin publicó su *Maître des lions et de vampires*, un estudio biográfico que es más un convite al reencuentro con Feuillade, que un trabajo definitivo sobre una figura que cuando más se explora se hace más elusiva. Un año más tarde, Olivier Assayas con su *Irma Vep* renovó el trato con Los Vampiros a través de una película que cuenta el intento —por cierto imposible— de hacer una remake del serial, a cargo de un realizador experimental (interpretado por Jean-Pierre Léaud) que vendría a ser algo así como un anti-Feuillade. Allí Maggie Cheung es una nueva Musidora, y como aquella otra se erige en un espectáculo aparte dentro de un film que ha recibido unánimes elogios críticos y que no estaría mal presenciar por estas latitudes. Y en este mismo año, la editora estadounidense Water Bearer programó para la última noche de brujas el lanzamiento de otra edición restaurada de *Los vampiros*, con los entintados originales, intertítulos y partituras especialmente diseñadas, y la velocidad de proyección corregida, entre otras exquísites. Todo demuestra que Los Vampiros siguen entre nosotros, y este artículo, en síntesis, no es más que una invitación a dejarlos asomarse a su televisor, cerrando antes bien las ventanas. Sea de estos o de los otros, siempre es saludable enterarse de las costumbres de los vampiros; sabido es que librarse de ellos es más bien difícil, porque entre sus más persistentes hábitos está aquel de volver. ••

Historias de Nueva York

por Marcelo Mosenson

Luego de tres años de ausencia, *El Amante* volvió para asistir a la edición número treinta y seis del Festival de Cine de Nueva York. Varios films que se exhibieron en el evento ya fueron comentados en otros números pero el autor da aquí su versión personal.



The Joyless Street

El espíritu del festival continúa siendo el mismo, "el objetivo es presentar las mejores películas del mundo y de todos los géneros que podamos. No tenemos prejuicios internos del tipo cine comercial contra cine no comercial, o experimental contra ficción, solamente lo mejor", explica Richard Peña, director del festival desde hace ya once años (entrevista en *El Amante* N° 44).

Se proyectaron veintiocho largos, dos medios y quince cortometrajes. El clima que allí se vive es el de un particular equilibrio entre la opulencia que lo invade a uno ni bien se aproxima desde la avenida Broadway a los enormes espacios del Lincoln Center, y el austero glamour de sus organizadores, participantes, prensa y público. Nada de excesivos flashes, pedidos de autógrafo o limusinas. Durante las tres semanas en que transcurre el festival solo se respira cine; todas las películas presentadas, más allá de gustos personales, parecieran tener necesidad de existir.

Obtener la acreditación del festival tuvo algunos inconvenientes, pues la fecha para comenzar el trámite ya había expirado. Resuelto a conseguirla de algún modo y cumplir con el compromiso con este medio, conocí, fruto de la necesidad, a casi todos los integrantes de la Film Society, institución encargada, entre otras cosas, de la organización del festival. Para mi sorpresa, todos ellos, desde las personas encargadas de atender el teléfono o de servirnos el desayuno cada mañana antes de la primera función del día, hasta los funcionarios de

mayor jerarquía, todos, sin excepción, se dedican al estudio o a la producción cinematográfica. Este hecho, que a cualquier observador que jamás tuvo que enfrentarse, por ejemplo, a una institución como el INCAA, le hubiese pasado inadvertido, a mí me llamó poderosamente la atención. Es a partir de estos detalles que uno comprueba que los presupuestos de los que disponen las instituciones, exiguos o abundantes, no justifican la violenta ignorancia cinematográfica de la que somos víctimas cuando intentamos encontrar interlocutores en instituciones como la mencionada.

El festival cuenta con dos salas de proyección. Las funciones de prensa comenzaban a las diez y media para terminar con una o dos más por la tarde en el Walter Reade Theater, mientras que las destinadas al público tenían lugar en el Alice Tully Hall. No creo que existan en el mundo salas con mejor calidad de sonido, imagen y diseño arquitectónico. Sencillamente impresionante, a tal punto esto es cierto, que me encontré redescubriendo la dimensión onírica del cine gracias a esas cualidades técnicas cuyo objetivo es el de no despertar al espectador de su ilusión.

Buena parte de las películas comentadas en esta nota ya fueron reseñadas en otros números de la revista. Como se dijo al principio, el Festival de Cine de Nueva York selecciona films que ya fueron exhibidos, por lo general, en otros prestigiosos festivales del año.

La primera película que tuve oportunidad de ver, y

quizás una de las más interesantes de todo el festival, fue *Tú ries*, la última producción de los hermanos Paolo y Vittorio Taviani. Está compuesta por dos fábulas trágicas basadas en trabajos de Pirandello. En la primera, ambientada en los años fascistas de la década del treinta, un hombre de unos cincuenta años ríe descontroladamente cada noche de sueño. A partir de esa incontenible risa absurda descubrimos, junto al personaje, todas las frustraciones de su vida consciente. Su risa misteriosa le permite por momentos poseer una cierta esperanza y alegría en una vida manifestamente desesperanzada.

La segunda historia está contada en dos partes. La primera de ellas es contemporánea y trata del violento secuestro político de un niño. Haciendo un paralelismo con esta historia, durante la segunda parte es un anciano quien es encerrado de por vida en un tiempo lejano de la historia italiana.

La primera fábula, *Tú ries*, título que da el nombre a la película, es más que suficiente. Esa hora de película basta como para no tener necesidad de ocupar la mente con otras imágenes.

Los hermanos Taviani apenas mueven la cámara. Los planos fijos no abusan de los primeros planos. La banda de sonido es económica, solo acentúa lo importante y no se propone hacernos oír todo lo que la imagen nos muestra. Ambas historias conforman una película violenta, pero esa gran violencia que subyace en cada una de las historias obtiene su fuerza al ser expresada casi con ternu-



Black Cat, White Cat

ra. Salí de la proyección con la sensación de haberme reconciliado con el cine.

Ese mismo día vi *Celebrity*, el último film de Woody Allen, producción encargada de abrir el festival para el público. Allí, Kenneth Branagh, protagonista y alter ego de Woody Allen, es un periodista freelance cuyas ambiciones lo llevan a alejarse de su matrimonio con la maestra de escuela Judy Davis. Los demás personajes están protagonizados por Hank Azaria, Leonardo Di Caprio, Melanie Griffith, Fanke Janssen, Michael Lerner, Joe Mantegna, Bebe Neuwirth, Winona Ryder y la top model y actriz Charlize Theron. La fotografía en blanco y negro estuvo a cargo del prestigioso director de fotografía Sven Nykvist, quien además de haber colaborado en otras producciones de Woody Allen es conocido por haber iluminado varias películas de Ingmar Bergman. La película es una comedia que parodia al mundo de las celebridades, tanto del "fashion" como del cine.

El film divierte, y las risas nerviosas del público conformado por gente de prensa y del negocio del cine parecían confirmarlo. Es por eso que, al otro día de haberla visto, grande fue mi asombro cuando las críticas de *The New York Times* y de otros medios periodísticos recibieron la película con cierta frialdad. Frialdad que, más allá del valor cinematográfico de esta última producción de Woody Allen (ya está filmando una nueva), contrasta fuertemente con las risas y atentos silencios durante la proyección de aquel día. Tal vez se sin-

tieron molestos por la imagen que nos devolvía la película. De ser así, quizá deberíamos tomar más en cuenta nuestras propias emociones a la hora de sentarnos a escribir sobre cualquier película. *Dr. Akagi* es una producción japonesa de Shohei Imamura. La historia transcurre en el verano de 1945 en una ciudad japonesa próxima a Hiroshima. Médico local, el doctor Akagi intenta erradicar una epidemia entre todos sus pacientes con la ayuda de un variado grupo de proscriptos de una sociedad militarizada. El idealismo y el compromiso, valores con los que se identifica el director, son mostrados con humor a través de este médico anónimo, y con cierto sentido del absurdo. *Dr. Akagi* es una interesante película que no olvida la sombra de la bomba atómica.

Hay films ante los cuales uno se siente incapaz de emitir cualquier juicio porque le resulta imposible entrar en su universo. *¡Jrustaliov, mi auto!* es uno de ellos. Una coproducción ruso-francesa del director ruso Alekei Guerman, de una duración de más de dos horas. Confieso que no pude soportarla ni una hora y es por eso que decidí, no sin cierta culpa, dejar la sala junto con un grupo de espectadores en mi misma situación, mientras que su director permanecía impotente dentro de la sala. Me refugué a comer algo en la cafetería del Lincoln Center. Por lo que pude ver y posteriormente leer, el film trata de los últimos días del régimen de Stalin. Richard Peña, como ya señalé, el director y curador del festival, me explicaba que cierto público

lloraba de emoción al ver reflejadas sus vivencias personales en esta película tan distinta. Hay veces que uno sabe lo que no comprende, mientras que en otras oportunidades, como me ocurrió con esta producción, uno ni siquiera puede decir lo que no entiende.

Rindiendo un homenaje al dramaturgo inglés Dennis Potter, Alain Resnais, el célebre director francés, realiza *On connaît la chanson*, una película que se centra en un círculo de parisinos que expresan sus deseos más secretos a través de estrofas de viejas canciones populares. Al igual que toda la obra de Resnais, la estructura, los encuadres y el montaje son perfectos. Siempre que veo una película del director tengo la sensación de estar asistiendo a una clase de estructura cinematográfica. Todo es siempre muy prolijo en el cine de Alain Resnais. Gran parte del público presente en el Alice Tully Hall, entre ellos muchos franceses (esta función era para el público y no para la prensa exclusivamente), se reía y parecía disfrutar mucho del film. Es probable que la película logre una mayor respuesta entre el público francés, en el cual las canciones pueden provocar una sensación de nostalgia o, mejor dicho, una "saudade" (este término me parece más apropiado ya que entiende a la nostalgia como algo triste y alegre al mismo tiempo). Algo similar ocurre con el público americano respecto de las viejas canciones populares de una película como *Días de radio*, de Woody Allen.



Celebrity

La última realización de Eric Rohmer, *Cuento de otoño*, me sorprendió por lo poco entretenida. Béatrice Romand hace de una mujer viuda de cuarenta y cinco años que vive en un viñedo en el sur de Francia. Su mejor amiga, Marie Rivière, planea una estrategia para engancharla con un hombre de negocios, mientras que por otro lado, Romand entabla cierta complicidad y amistad con la novia de su hijo. Esta muchacha es una estereotipada belleza juvenil que le informa a la madre de su novio que va a dejarlo. A su vez también quiere presentarle a un profesor de filosofía cuarentón con quien tuvo una relación amorosa poco tiempo antes.

Da la sensación de que tanto la estructura como los conflictos de los personajes no fueron explorados con suficiente profundidad. Sin embargo, esto no impidió que gran parte del público disfrutara y admirara la película. Es probable que la distancia respecto de la lengua (francesa) y la idiosincrasia de los personajes contribuyan a suavizar tales deficiencias. Eran muy pocos los franceses presentes en la sala. Siempre seremos más sensibles, por ejemplo, a la manera de actuar y decir de un actor argentino, que a la de un actor que provenga de un país y de una lengua extranjera. Muchos son los franceses que no disfrutaron del cine de Eric Rohmer, aunque lo contrario también es cierto. Uno de los personajes de la película afirma en cierta escena que siente horror por la ambigüedad; esto parece también sucederle al director del film. Todos los personajes tienen plena conciencia de cuáles son sus conflictos. La palabra no es acción, es repetición de texto; las emociones con que se sustentan los diálogos conservan un mismo color a lo largo del film. Es como si el naturalismo de la película por momentos se confundiera con cierto simplismo.

The General es una película filmada en blanco y negro y en cinemascope, dirigida por John Boorman. La historia está basada en un personaje real, el criminal de Dublín Martin Cahill. Este es inter-

pretado por Brendan Gleeson, mientras que el inspector Ned Kenny, el hombre que durante años intenta infructuosamente encerrarlo por sus reiterados robos maestros, lo personifica Jon Voight. La película es entretenida, y el hecho de que uno sepa que se basa en una historia real la vuelve más interesante aun. Uno intenta comprender a este simpático personaje anarquista, sumamente inteligente para planificar sus robos, y cuya vida privada rompe con las buenas costumbres, ya que mantiene relaciones tanto con su mujer como con su hermana, y los tres viven en la misma casa con sus respectivos hijos, todos ellos del mismo padre, Martin Cahill.

My Name Is Joe es la última realización del director Ken Loach. La historia transcurre en un barrio de obreros de la ciudad de Glasgow. El protagonista principal de la historia es Joe Kavanagh. Este papel le fue ofrecido a Peter Mullan y gracias a él recibió el premio al mejor actor en la última edición del Festival de Cannes. Joe es un desempleado y ex alcohólico que dirige un patético equipo de fútbol compuesto por otros trabajadores pobres y desocupados. Kavanagh conoce a la asistente social de la comunidad, Sarah Downie (Louise Goodall). Pese a todas las dificultades se enamoran y comienzan a construir una vida juntos hasta que la violencia del mundo exterior, el crimen y el narcotráfico se interponen. Una vez más, Ken Loach explora cómo la intimidad se ve sacudida por la violencia de la sociedad pero, a diferencia de otras de sus películas —como *Ladybird*, *Ladybird* o *Como caídos del cielo*—, en este último film los conflictos y los personajes parecieran responder al simple mundo de los opuestos. En este universo los parámetros se reducen a buenos y malos, justos e injustos, explotadores y explotados. El diario francés *Libération*, que celebró las dos películas mencionadas anteriormente, se lamentó también por esta tentación del director de presentar una historia con un fuerte contenido so-

cial de forma tan didáctica. Aun así, no deja de ser una película en la que, como suele ocurrir en su cine, los actores juegan un papel fundamental. Las actuaciones logran lo que no sucede en muchas otras producciones: autenticidad y sorpresa.

Black Cat, White Cat es el nuevo trabajo de Emir Kusturica y obtuvo el mayor galardón en el último festival de Venecia. Es una producción de más de dos horas de duración y la historia transcurre junto al río Danubio, dentro de una comunidad de gitanos. El film, al igual que *Tiempo de gitanos*, no sigue una narración lineal.

El talento de Kusturica para descubrir "personajes", crear imágenes y transmitir cierta energía, apoyado por una banda de sonido con una música que prácticamente desconoce el silencio, es indiscutible. Sin embargo, no sucede lo mismo que en *Tiempo de gitanos*, donde las imágenes y la música lograban conmovernos más allá del sentido que tuvieran o no ciertas escenas.

En la conferencia de prensa el realizador explicaba que el rodaje duró unos siete meses y demandó 130.000 metros de película. El elenco de la película fue integrado por la gente conocida durante la filmación de *Tiempo de gitanos*. Solo tres de los roles principales fueron interpretados por actores profesionales. Esta elección es consecuente con la afirmación de Kusturica según la cual él se sitúa entre el neorrealismo y el realismo fantástico.

Cuando alguien le preguntó acerca de sus influencias, contestó que Fellini, Tarkovski, Frank Capra lo marcaron en su manera de concebir el cine. Ante otra pregunta sobre la abundante presencia de animales, respondió que esa gente convive en una supersticiosa y estrecha relación con ellos.

Dejé mi butaca preguntándome si la razón por la cual no me había entusiasmado demasiado la película se debía en parte a una cierta insensibilidad provocada por el hecho de ver tanto cine en tan poco tiempo, o bien (lo cual no es excluyente) porque, como dijo Jean-Claude Carrière en una entre-



Late August, Early September



¡Jrústaliov, mi auto!

vista de *El Amante* (Nº 32), "el cine no es imagen, imagen es la pintura, la fotografía". No sé, lo cierto es que por momentos las imágenes, por muy potentes que sean, no siempre son suficientes.

En presencia de un payaso es el último trabajo de Ingmar Bergman, realizado en 1997 y en video para la televisión sueca. Carl Akerblom es un inventor de cincuenta y cuatro años, gran admirador de Franz Schubert y paciente de un hospital psiquiátrico. Se encuentra allí luego de haber atentado contra su mujer, pero sin provocarle la muerte. Con la ayuda de otro paciente, Akerblom se dispone a emprender un proyecto cinematográfico: el cine en vivo. En el momento en que transcurre la historia todavía no existía el cine parlante. El invento consiste en lo siguiente: mientras se proyecta una película muda, unos actores pronuncian detrás de escena los parlamentos de los intérpretes que aparecen en la pantalla. Teatro en el cine y cine en el teatro, durante una de las exhibiciones la emulsión se prende fuego y los actores se ven obligados a continuar la escena frente al público y sin proyección.

Cineasta respetado y admirado por la mayoría del público y de la crítica, Bergman puede llegar a aburrir a los espectadores no muy predispuestos a su tono y sus preocupaciones. Pero si uno tiene la suerte de poder "meterse" en su mundo, comprende que lo suyo es distinto a todo el resto del cine, sin por eso verse forzado a la búsqueda de la originalidad. La ilusión del cine de Bergman se nos presenta como misteriosa cuanto más se nos acerca a la vida. Una vez que se encendieron las luces y dejé la sala, se me hizo más difícil afirmar con tanta soltura algo tan banal como "yo soy así". El cine de Bergman ignora las certezas.

Lamentablemente, por razones de tiempo no pude cubrir el festival en su totalidad. Las otras películas presentadas fueron las siguientes:

Gods and Monsters de Bill Condon. EE.UU.

I Stand Alone de Gaspar Noé. Francia

The Joyless Street de G. W. Pabst. Alemania

The Apple de Samira Makhmalbaf. Irán

Velvet Goldmine de Todd Haynes. EE.UU./Gran Bretaña.

Slam de Marc Levin. EE.UU.

The Inheritors de Stefan Ruzovitzky. Austria

Point Blank de John Boorman. EE.UU.

Flowers of Shanghai de Hou Hsiao Hsien. Taiwan

Late August, Early September de Olivier Assayas. Francia

The Celebration de Thomas Vinterberg. Dinamarca

River of Gold de Paulo Rocha. Portugal

Happiness de Todd Solondz. EE.UU.

Rushmore de Wes Anderson. EE.UU.

Life on Earth de Abderahmane Sissako. Francia, Malí, Mauritania

Book of Life de Hal Hartley. EE.UU.

The Dreamlife of Angels de Erick Zonca. Francia

El Festival de Nueva York brinda la oportunidad de ver, quizás, algunas de las mejores películas del año. Producciones a las que de otra manera uno no tendría acceso porque, más allá del prestigio que cada uno de estos films haya cosechado, lo cierto es que este tipo de cine tiene cada vez más dificultades para lograr distribución. Afortunadamente existe un festival de estas características, no competitivo y fuertemente legitimador, sin el cual muchas historias jamás lograrían encontrarse con su público.♦♦

Dos minutos por la fuerza

A fines de noviembre llegó la siguiente noticia desde Hollywood: George Lucas había estrenado un avance de *La sombra del fantasma*, primer episodio de la nueva trilogía de *La guerra de las galaxias*, y se cobraba ocho dólares por ver los dos minutos que duraba el adelanto (o trailer). Luego la cosa se aclaró. El trailer lo pasaban en los cines como cualquier otro adelanto; lo que ocurría era que los fans de la saga se habían enterado y pagaban la entrada de cualquier película para ver esos dos minutos y después volver a sus casas eufóricos (lo de eufóricos va por cuenta mía). Debe ser impresionante pagar una entrada para ver, por ejemplo, *The Taste of Cherry*, entrar con la sala llena, ver el adelanto de una película cuyo nombre no aparece en la pantalla y que luego de gritos y aullidos la sala se vacíe casi por completo. En realidad, esto no ocurrió con Kiarostami pero sí con mainstreams dramáticos, que acrecentaron inesperadamente su taquilla gracias a Lucas. Bueno, en Argentina, país mucho más pudoroso en ese sentido, la distribuidora organizó una función para periodistas con el trailer de la película. ¡A las nueve de la mañana! ¿Quién puede levantarse a las nueve de la mañana para ver el trailer de una película que, además, se estrena dentro de seis meses? Bueno, ahí estaba yo a las ocho de la mañana, temblando de emoción y de frío (descubrí con estupor que a esa hora de la madrugada hace más frío que a las once, hora de las funciones habituales de la crítica). El cine Grand Splendid empapelado con el afiche del *Episodio I* (el título definitivo aún no se puede aventurar, recordemos lo que pasó con *El regreso del Jedi*) y de *Marius y Jeannette*, que lo daban en esa misma sala esa semana. Mis ojos no sabían qué afiche mirar. Bueno, sí sabían. Realmente es un póster bárbaro. La sombra de Anakin Skywalker niño que proyecta la sombra de Darth Vader, nombre que él mismo adoptará al pasarse al lado oscuro de la fuerza. Vi el avance cuatro veces. Dos en castellano y dos en inglés con subtítulo. Promete una espectacularidad sin precedentes. Imágenes pacíficas que nos van poniendo en contexto se intercalan con las siguientes frases: "Cada generación tiene su leyenda" (sí, lloré, ¿y qué, debo morir por eso?), "Cada camino tiene un primer paso, cada historia tiene un comienzo". Y luego se lanzan una serie de planos con Liam Neeson, Ewan McGregor, Pernilla August, Samuel L. Jackson (el único que me produce desconfianza) y todos los bichitos que la gente sería detesta. Me dije a mí mismo que me iba a contener pero a la salida fui desesperado a robar el afiche, como en mis comienzos galácticos allá por Wilde, en la era precinética. Diego Lerer, que inventó la magnífica e insuperable excusa de que era para su hijo, pidió permiso para llevarse un afiche y, ya con el apoyo del grupo Clarín, formamos un dúo de despegue y enrollé que en tres segundos se llevó dos pósters por el precio de uno. El hijo de Lerer seguramente se debe preguntar qué demonios es ese afiche. Yo, por ahora, lo tengo guardado. Esperando el inminente estreno de la saga, donde se sabrá qué quedó de *La guerra de las galaxias* y qué se fue para siempre. Una sola cosa es segura: el ojo comercial está en perfecto estado.

Santiago García

Y dale con *El exorcista*

Con motivo de los 25 años del estreno de *El exorcista*, el crítico Mark Kermode (de la revista *Sight & Sound*) realizó el documental *The Fear of God. The Making of The Exorcist* para la BBC de Londres. El trabajo fue incluido en la edición especial aniversario de la película que Warner Bros. lanzó en video (junto con tres trailers originales y una presentación —hecha a propósito del relanzamiento— a cargo de William Friedkin). El documental de Kermode no agrega nueva información a la ya aportada por su libro *The Exorcist* (Londres, BFI, 1997), comentado en el número anterior de EA. Pero tiene un plus imposible de equiparar por la palabra escrita: las escenas que no fueron incluidas en el corte final de la película. Verlas permite juzgar la justicia que les hizo el montaje. Vamos a enumerarlas y a comentarlas brevemente.



- 1) La más impresionante de ellas es la secuencia en que Regan baja la escalera interior de la casa moviéndose como una araña, a una velocidad y con una destreza propias de un animal. Su cuerpo está en posición horizontal, apoyado sobre las manos y los pies, con la cabeza y el torso mirando al techo. Pero lo que impresiona realmente es su lengua de color verde oscuro, casi negra, que se contorsiona como la de un reptil. Fue descartada porque no encajaba dentro de la estructura dramática del film. Por otra parte, ¿cómo impedir que Regan, con su nueva identidad y fuerza sobrehumanas, no escape de la casa ante la mirada atónita y el gesto impotente de su madre y de la niñera, rompiendo con el sentido claustrofóbico impuesto a la posesión?
- 2) La secuencia del día de cumpleaños de Regan, en que ella y su madre visitan los lugares históricos de Washington. Fue descartada por su desajuste con la estética general del film (el contraste la hacía aparecer como un comercial de champú) y a Friedkin —nuevamente— no lo convenía romper con la idea de que la protagonista estaba condenada a la claustrofobia frente a los ojos del espectador (aunque ella hable de sus salidas, que no se vean).
- 3) Los diálogos entre Karras y Merrin durante el exorcismo eran más largos, como para dar lugar a los presuntos subtemas metafísicos del film: la crisis de fe de Karras, el significado de la posesión, el por qué Dios —si existe— permite el sufrimiento de una inocente, etc., etc. El sentido común agnóstico de Friedkin triunfó sobre la verborragia teológica de Blatty y el film ganó en potencia enigmática: solo quedaron las fórmulas vacías del ritual de exorcismo y el silencio de los dos jesuitas cuando descansan en la escalera.
- 4) El final original homenajeara al de *Casablanca*. El detective Kinderman y el padre Dyer se encontraban después del exorcismo y planeaban ir al cine, citando la frase que se decían Bogart y Rains después de la partida de Ilsa: "Este es el comienzo de una hermosa amistad". Fue descartado porque la sugerencia de que el espíritu cinéfilo del padre Karras seguía vivo a través del cuerpo de su amigo sacerdote era más bien tranquilizadora, y poco coherente con la desolación en que se había mostrado a Dyer cuando le da la extremaunción a Karras.

Silvia Schwarzböck

Reglas para hacer una película norteamericana

- Durante las investigaciones policiales será necesario visitar un night club lleno de humo.
- Cuando están solos, los extranjeros prefieren hablar en inglés entre ellos.
- Si lo persiguen en la ciudad, es bueno buscar refugio en el desfile de San Patricio o en un festival callejero italiano.
- Todas las camas tienen sábanas en forma de L, que cubren hasta las axilas a las mujeres pero solo hasta la cintura a los hombres que están a su lado.
- El jefe de policía casi siempre suspenderá a su detective estrella, o a lo sumo le dará 48 horas para resolver el caso.
- Todas las bolsas de panadería contienen al menos una baguette.
- No es fácil pero sí factible que cualquiera haga aterrizar un avión, siempre que una voz calma y tranquilizadora le hable por radio.
- El sistema de ventilación de cualquier edificio es un lugar perfecto para esconderse. Nadie pensará en buscarlo allí y podrá desplazarse hasta cualquier parte del edificio sin ser detectado.
- Los departamentos de policía realizan tests a sus oficiales para asegurarse de que se les asigne un compañero que sea totalmente opuesto.
- Es muy probable que sobreviva a cualquier guerra a menos que cometa el error de mostrarle a alguien la foto de su novia o comentarle que se comprará una casa o completará sus estudios.
- Si quiere pasar como un oficial alemán, no hace falta que hable alemán. El acento alemán bastará.
- Si su pueblo es amenazado por un inminente desastre natural o una bestia asesina, su principal preocupación serán los turistas o una feria de arte.
- Un hombre no mostrará dolor en las más feroces peleas pero se estremecerá cuando una mujer le limpie las heridas.
- Cuando pague el taxi, no mire la billetera al sacar el billete. Solo saque uno al azar y dáselo al taxista. Cubrirá justo la tarifa y la propina.
- El jefe de policía siempre es negro.
- Las cocinas no tienen interruptores de luz. Cuando se levante en medio de la noche, abra la heladera y use la luz del interior.
- Cuando se queden en una casa encantada, las mujeres investigarán los ruidos extraños caminando lentamente en dirección a ellos. La posibilidad de que dichos ruidos puedan constituir una amenaza física nunca entra en la ecuación.
- Las madres cocinan rutinariamente huevos, panceta y waffles para su familia cada mañana aunque su esposo y sus hijos nunca tengan tiempo de comerlos.
- Un solo fósforo bastará para iluminar una habitación del tamaño de una cancha de fútbol.
- No es necesario decir hola o adiós, ni siquiera gruñir con familiaridad al comenzar o terminar una conversación telefónica.
- Cuando se maneja en un camino perfectamente recto es necesario girar un poco el volante de izquierda a derecha cada tanto.
- Siempre es posible estacionar el auto junto al edificio que usted está visitando.

(TOMADO DE CNN.COM)

Cine independiente americano



Nancy Savoca: Una vez tuve una discusión con los ejecutivos del estudio, en la cual trataban de hacerme cambiar algo en una película. Volamos hasta Los Angeles y allí estuvimos durante tres horas; al principio nos hablaban bien pero luego de que les quedó claro que yo no iba a hacer esos cambios la discusión se hizo cada vez más fuerte. Comenzaron a gritar y yo dije: "Realmente no puedo hacerlo". Finalmente un tipo con la cara roja se dio vuelta y me dijo: "¿Sabés una cosa? ¡Pelearse con vos es como pelearse con mi mujer! ¡Y también se llama Nancy!". Y entonces le dijo a nuestro coproductor: "Esta es la peor puta reunión que tuve en mi vida", con lo que me quedé muy satisfecha. Al menos soy la mejor en algo.



Wes Anderson: Mi primer encuentro con James Caan fue la cosa más loca que me pasó en este negocio. Apareció en la locación bastante tarde. Yo estaba durmiendo y escuché un golpe en la puerta. Me puse una bata y encendí una luz suave, y allí estaba. Parecía electrizado, como si estuviera a punto de salir a patinar como en *Rollerball*. Tenía puestos unos vaqueros y una campera de béisbol arremangada por arriba de los codos. Y quería hablar de la escena que iba a hacer en un par de semanas. Tenía la idea de incorporar algunos elementos de karate. Me dijo: "Déjame mostrarte, déjame mostrarte". Me arrastró hasta el baño, estaba realmente oscuro, nos encerró y empezó a hacer unos movimientos. Yo ni me podía ver en el espejo. Y pensé: "¿Qué estoy haciendo acá? James Caan me está pasando por arriba y yo en bata..."



Allison Anders: Había una escena en *Grace of My Heart* —esto me genera un gran resentimiento con el tono puritano que impera hoy en nuestro país— en la cual Ileana Douglas se bañaba con su hija. La nena tenía cerca de cinco años. Era una hermosa escena de madre e hija. No la podía filmar. No. No podían estar la madre y la hija desnudas en la bañera. No era la Motion Pictures la que lo prohibía. Eran todos los que estaban en el set: la maestra, la asistente social, incluso cuando hice que la madre le sacara la ropa a la nena para meterla en la bañera, gritaban: "¡Que no se dé vuelta! ¡Se le ve la cola!". Yo pensé: "Esto es demencial. Podría mostrar a esta nena viendo cómo la madre es violada y asesinada y nadie diría nada".



Todd Solondz: *Calles peligrosas* (*Scorsese*) fue la peor influencia para los cineastas independientes.

(TOMADO DE LA REVISTA PREMIERE DE OCTUBRE DE 1998)

La última victoria

Había ansias de revancha entre los integrantes de *El Amante*, ya que en los dos últimos concursos de la competencia cinéfila que organiza nuestro amigo Freddy Criconet no pudimos superar un honroso segundo puesto (y es sabido que para los cinéfilos, como para Boca, salir segundo no sirve para nada), por lo que apenas nos enteramos de que se hacía un nuevo torneo decidimos que íbamos a presentar el mejor equipo. Es así que, aparte de la segura participación de nuestro benemérito capitán Freddy Friedlander, Alberto Isleño y la probable de Jimmy Fuguet, Noriega aseguró su concurrencia, Santiago García garantizó que no se nos iba a escapar ningún dato referido a bodrios norteamericanos contemporáneos, Castagna certificó que ninguna pregunta sobre cine argentino podría sorprendernos y Alejandro Lingenti —que en ese momento vivía a 150 metros del

lugar donde se realizaba el evento— prometió su presencia para reforzar el equipo (al menos eso me dijo por teléfono tres horas antes de que comenzara la contienda). De Castagna sabía que llegaría un poco tarde, por lo que decidí llamar a Noriega para concretar la hora del encuentro. Allí comenzaron las malas noticias, dado que —según él por una reunión social impostergable— no podía concurrir; de paso me espetó que creía que Santiago tampoco iba a ser de la partida. Para abreviar, en el momento de iniciarse la competencia, mientras dos sólidos equipos formados por una docena de personas cada uno ocupaban las mesas cercanas, nuestro team estaba integrado solo por F. F., Alberto y quien esto escribe. A las bajas de Gustavo y Santiago se agregaron la de Castagna, que no llegó nunca, y la de Lingenti (seguramente porque vivía un poco lejos). Freddy Criconet se

apiadó de tan escuálida representación y agregó a nuestro equipo algunos amigos que estaban en el lugar, no especialmente cinéfilos, de los que no recuerdo sus nombres (a los que se sumó Jimmy Fuguet a la hora y media de comenzado el match). Hay que decir que, a pesar de nuestro menguado poderío, la performance fue brillante y, en un enfrentamiento que fue el más reñido de los que participé, recuperamos el título. Lo único que empañó nuestra merecida conquista fue que Criconet anunció que ese era probablemente el último encuentro cinéfilo, ya que la escasa cantidad de participantes no alcanzaba para solventar los gastos de organización. Ojalá que ello no ocurra y que nuevas generaciones cinefílicas permitan que estos divertidos torneos sigan adelante. Amén.

Jorge García

DISPAREN SOBRE EL AMANTE



Señores directores:

Me ha sorprendido la nota del reconocido director y miembro del jurado del Festival de Mar del Plata, Sr. José A. Martínez Suárez, por cuanto afirma que le "resultaron ridículos algunos comentarios que adujeron que, siendo (Kiarostami) presidente del jurado, el premio más importante lo obtuvo una película iraní. No sé qué pretendían...". Al respecto, cabe precisar que nadie cuestionó el que un jurado iraní juzgase la película de otro iraní. Lo que sí lesiona la ética del jurado, y ha sido objeto de críticas, es que un director juzgue como jurado "imparcial" la obra de aquel que recibe públicamente el trato de "querido discípulo" y es su colaborador y amigo de largos años.

No ha sido, ni podría serlo, la identidad de nacionalidades lo que se criticó en la actuación de Kiarostami, sino los estrechos lazos personales y profesionales que unen al jurado y al participante ganador.

Ello tampoco habla de las calidades de la película, que bien puede ser considerada "buena, santa y provechosa", sino de la ética de quien no se sintió inhibido de actuar como jurado en esas condiciones.

En todos los jurados que pretenden ser serios, los integrantes que se encuentran frente a candidatos con los cuales han tenido intensas o reiteradas relaciones profesionales o personales, o ambas, se excusan. Así es en los jurados universitarios, en los tribunales judiciales, y en los jurados artísticos en los cuales priman la ética y la seriedad. Y eso es lo que Kiarostami debió haber hecho si hubiese querido actuar dentro de esas categorías. Por ello los comentarios aludidos no solo no son "ridículos" sino que encuentran sólido fundamento en los hechos y en los principios.

No en vano en Occidente tenemos una frase aplicable al caso que tiene más de dos mil años de vigencia: la mujer del César no solo debe ser honesta, también debe parecerlo.

Julio Raffo
ABOGADO

Manifiesto envidioso:

Jueves. Otra vez al cine. El cigarro que uno se fuma apurado antes de entrar a la sala me llenó los ojos de humo, y allí es cuando las lágrimas salieron a la defensa con su indiferente humedad. De repente en mi cabeza suena una frase que, fuera de su contexto, es casi imposible: "¡Llegan, comen y se van...! ¡Llegan, comen y se van...! ¡Llegan, comen y se van...!". Ah, ya me acordé, es la colilla de *Bichos*.

Entonces, sobre el apresurado final del cigarro ya estoy en condiciones de aseverar dos cuestiones básicas del oficio:

a) El crítico siempre fumará un cigarrillo apresurado antes de entrar a la sala.

b) El crítico conocerá las colillas de memoria e, incluso, parafraseará sus guiones mientras el resto de los espectadores —que recién van llegando, como en la publicidad de Lowe— mirarán sorprendidos al tipo de adelante que repite en voz alta junto a Anthony Hopkins:

"Joe... (pausa y cara de existencialismo) Black".

Claro, hay un problema un tanto peor: el crítico conocerá de memoria, al igual que las colillas, las malditas publicidades. Al principio será su aventura kitsch, vano entretenimiento, ejercicio adivinatorio. Ahora le pegan la de Peugeot 205 con *Airbag*. Luego, en el acostumbramiento animal al trabajo pensaremos dos veces si entramos a la sala antes o después de la tanda. Entonces:

c) El crítico se hará amigo del muchacho de la boletería —por lo general fanático de toda película donde trabaje Robert De Niro— y le consultará a él, cual si fuera *Guía Peuser* viviente, a qué hora termina la tanda.

Todo es inútil. Siempre entraremos a la sala a mitad de tanda, desesperados por no perdersnos alguna de las colillas que todavía no hemos visto nunca, o la de *Wild Man Blues*, que ya la vimos pero todavía nos hace reír de puro groupies que somos de Woody Allen. Pero la vida siempre es la misma, por más que se trate del cine (maravilloso mundo ficcional donde desprejuiciadamente los directores consiguen que los autos vuelquen y vuelvan a arrancar), el ritual se repite obsesivamente, tanto que:

d) El crítico se sorprenderá a sí mismo modulando debajo de la ducha: "En un mundo donde la justicia no tiene lugar, los justos deben disfrazarse de bandoleros... Amblin Entertainment Pictures... etc., etc.".

Triste, pues Salma Hayek estará lejos de esa ridícula situación, lejos de nuestro baño, lejos de nuestra vida.

Entonces la película comienza. ¿Qué hacer? ¿Trabajar o disfrutar como cuando uno era un pibe y se llevaba las pastillas de Frescal y un chocolate Sheriff a la butaca? No, no... trabajar, trabajar, trabajar... para eso le pagan a uno. Maldición. Pensar que todos nos cargan con estupideces del tipo "Mirálo vos al tipo, cómo sufre yendo todos los jueves al cine...". Basta, ni el psicólogo de Marta Minujín nos salvaría de esta crisis.

Salir de la sala. Chau. Es el pibe de la boletería que nos vuelve a poner cara de Robert De Niro... bueno, al menos ya nos conoce y sabe que no nos tiene que preguntar qué tal estuvo la película apenas uno pisa el hall porque:

e) El crítico odia emitir opinión/crítica sin antes haber pensado bien qué fue lo que vio. Esto es igual a escaparles a los lugares comunes, algo que el crítico persigue como si fuera la obrera imposible de Sam Lawry.

Entonces llega el día siguiente. Tatán... acoplador de presentación y crítico al aire. Resulta que salimos después de que una vecina se quejó porque los travestis le dejan olor a Dix en el zaguán del edificio, antes el diputado prometió la conclusión de no sé qué obra, antes la tanda fue larguísima. Entonces entra el productor del programa y con cara de "vos hacéme caso que el programa es mío y solo mío" te dice en un tono Darth Vader: "Dale, pibe, en tres minutos tenés que redondear el bloque". Allí comienza la carrera minimalista, en 180 segundos tenés que conformar:

1) A tu jefe, que no para de repetir que no pierdas de vista el target, que no te molestes en nombrar a los directores porque la gente solo recuerda a los actores, que no te molestes en tirar detalles demasiado técnicos porque el medio de la gente a esa hora de la mañana bla bla bla bla.

2) Al productor, que cuando ya vas por el minuto diez te empieza a poner cara de *Intolerance* y a mover las manos en típica señal de "Vamos, redondeando".

3) Al oyente, que no conocés, que no sabés si piensa que sos un idiota por querer explicar una película en tres minutos, que no sabés si le importa tres chotas quién es Jonathan Pryce, que tal vez solo quiera saber si a Jenifer López se le ven las tetas, que no sabés si en realidad está esperando que le hables del subgénero o de los guiños y McGuffins.

4) A la conductora, quien seguro que te interrumpirá con la estúpida pregunta: "Y entonces, ¿la recomendamos o no?" o "De uno a diez, ¿cuánto le pondrías?". Es hora de incendiar la emisora.

Luego lo lógico. Envidia a vuestra libertad de explayarse, a vuestros lectores reconocibles y también críticos. Envidia por los artículos que odio leer en vuestra revista y los que comparto. Sabrán entender tan lógica situación. Prendo otro cigarrillo, esta vez es menos apresurado, abro la revista, leo... primera nota todo bien... segunda nota... "Pero qué dice este idiota... ¿qué película vio?". Luego sonrío. Al menos ustedes tienen que soportar solo a algunos intelectuales ávidos de criticar la crítica...

Fernando Barraza
Neuquén

Queridos amantes:

Nuevamente les hago llegar algunas reflexiones desde el país del norte. Cuando pisé suelo yanqui hace unos meses, muchos me dijeron: "es el mejor lugar para estudiar cine, es la Meca". Fantástico, dije yo. Pasaron los meses y confirmé que es la Meca del comercio. Mientras en Francia Godard está por dar una charla a la vuelta de cualquier esquina (dato verídico enviado por una amiga que tiene la suerte de estar allá), acá cierran la Universidad de California por una proyección privada de *El príncipe de Egipto*. Hollywood o la decadencia del imperio americano parte II. Un ejemplo es la remake de *Psicosis*, decadencia de productores, directores, falta de ideas, plagios de grandes maestros, repetición, repetición, repetición. Tanta guita para tanto bodrio. Los próximos estrenos son patéticos: *You've Got Mail* con Private Tom Hanks y Meg Ryan (con el mismo peinado y personalidad que en sus últimas seis comedias). *Step Mom* con Julia Roberts y Susan Sarandon... bueno, en fin, mucho bodrio ya visto en otras oportunidades.

Para despedirme, una rareza cinéfila en la tierra del Tío Sam: ¿¿¿¿¿estrenaron *El día de la bestia* este mes!!!!??? Si, por primera vez, estreno y en cines "alternativos". ¿¿¿También están dando desde hace unos meses *Sol de otoño*!!!, "con el actor español Federico Luppi".

Desde el país de Bill, Hillary Rodham y Chelsea Clinton, me despido.

Josefina Trotta

josefina.trotta@hotmail.com

Señores de El Amante:

¿Qué es una buena película? ¿Es la que llega al cerebro y al intelecto o al corazón y a los sentimientos? ¿Se puede hacer esa separación? ¿Tendría que llenar los dos ítems? Si, en caso afirmativo, no cumpliera con uno de ellos, ¿sería mala? ¿Por qué algunos críticos dicen que las mejores películas o momentos son los que sugieren y no las o los que muestran algo si el principio del cine es visual?

¿No está la literatura para que uno sugiera y haga su propia película?

¿Una buena película es la que está bien dirigida, o actuada, o narrada, o la que está bien estructurada? ¿O es la suma de todo eso?

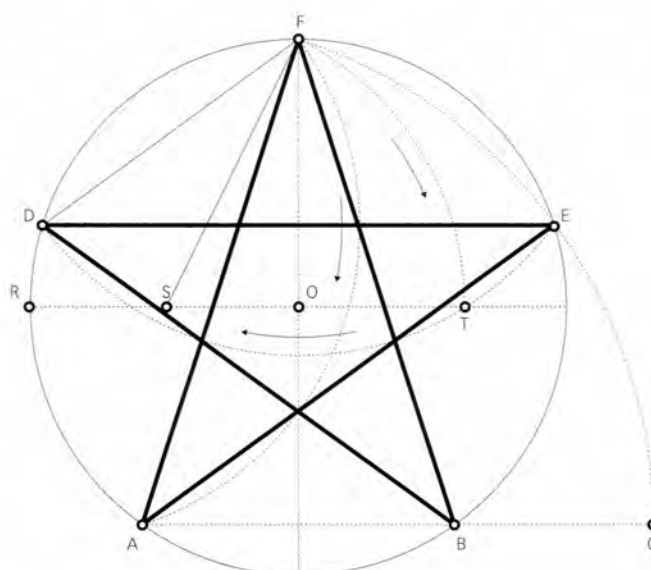
¿Quién les da patente a los críticos, los expertos, la gente del medio o el público? ¿O es la suma?

Algunas de estas preguntas se responden en distintos números de la revista. Pero también las respuestas son contradictorias porque lo que para un redactor está logrado para otro es un desastre. Por ejemplo: películas con calificaciones del staff que van de 1 a 10.

¿Daré esto para un dossier? ¿Podría ser que en una página cada uno de los colaboradores diera una definición precisa y concreta?

Un saludo afectuoso.

H. O. Lirtasun
La Plata



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



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

Kinema

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 fílmico

un nuevo curso a cargo de

susana villalba y alejandro ricagno

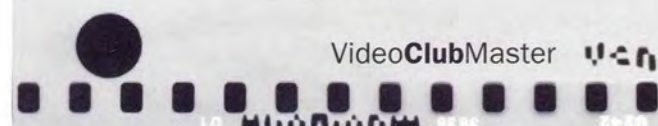
solicitar entrevistas al

300.0898 o al 957.5773

Alexia Demirdjian

cine clásico fellini visconti orson welles

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

DISCOS

por Sergio Francisco Pineau

A MI PRIMA CON AMOR

Jude: banda sonora instrumental compuesta por Adrian Johnston y conducida por Nick Ingham, perteneciente al film homónimo. 1996, Imaginaryroad (Philips-Polygram)

Al menos así podría dedicarle este inteligente trabajo el actor Christopher Eccleston a la otra protagonista, Kate Winslet, en lo que es una especie de *Love Story* de fines del siglo XIX.

Decimos *inteligente*, ya que los temas están agrupados a modo de conciertos, es decir, todos llevan un título y tras él se enumeran entre

cuatro y cinco opus, como movimientos, algunos de ellos arreglados por el propio e ignoto Johnston y cuya autoría son de compositores tales como Haendel, J. S. Bach y Gibbons, con lo que dicha presentación no es algo que se vea muy seguido en la edición de soundtracks de los últimos años.

En total son 24 temas, agrupados en siete ítems, relacionados con protagonistas y momentos del film: *At Marygreen*, *At Christminster*, *At Melchester*, *At Shaston*, *At Aldbrickhand and Elsewhere*, *At Christminster Again* y *Christmas-1889*, en los que siempre el autor inglés imprime cierta identidad nacional, sobre todo en el uso de las cuerdas, instru-

mentos folklóricos populares celtas y anglosajones por excelencia, sobre todo el violín.

De Johnston se tienen pocos datos biográficos, salvo que también compuso la música de más 70 scores para obras teatrales británicas, y 60 obras para diversas películas. Recientemente se lo pudo ver (o mejor dicho, escuchar) en el film protagonizado por Woody Harrelson y dirigido por Michael Winterbottom (el mismo de *Jude*... ¿estaremos frente a un nuevo tándem musical?), *Bienvenidos a Sarajevo*.

Si bien por sus tendencias musicales, uno podría llegar a pensar que este músico inglés tuvo una formación clásica y purista, Johnston fue

bajista, baterista y tecladista de The Waterboys y de The Mike Flowers Pops. De estos últimos produjo el hit estival del 95, *Wonderwall*.

Entre sus más recientes trabajos se encuentran: *The Tribe* (TV, 1998), *Our Mutual Friend* (miniserie de TV, 1998), *I Want You I Beloved I y II* (1998), *Jude* (1996), *Broken Glass* (TV, 1996) y *Welcome to Sarajevo* (1997).

Resultaría sumamente engorroso explicar y analizar el porqué de cada uno de los tracks, pero para sintetizar, se trata de otra bellísima, nostálgica, romántica y climática banda sonora, con la que Johnston da otro paso importante en el mundo de la música de cine. ••

CONEXION CREATIVA

The Oliver Stone Connection: disco doble compilado que tiene 37 temas seleccionados por el propio Oliver Stone, de sus más importantes films. 1998, Universal

Este disco es una verdadera *rara avis*, ya que reúne novedosas cualidades, tanto para el coleccionista de música, para el oyente habitual como para el sibarita investigador que pretende entender el porqué de la inclusión de tal o cual tema pop en el film o la elección de equis compositor para realizar la música de la película.

El coleccionista de música puede encontrar aquí el verdadero hilo conductor creativo que mueve a un director de cine hacia la musicalización de sus películas.

El oyente habitual se puede encontrar en este disco con temas de Jefferson Airplane, Gloria Lynne, Johnny Cash, Peggy Lee, The Doors, Nine Inch Niles, Peter Gabriel & Nusrat Fateh Ali Khan (uno de los colaboradores y musa inspiradora del brillante cantautor inglés), Kitaro y Stewart Copeland, entre los más conocidos, tanto para los más cercanos a esta generación como para aquellos que ya han doblado las cuerdas de los treinta.

Y el sibarita investigador escuchará (en un inglés bastante claro, casi ni parece estadounidense) a Oliver Stone explicando por qué eligió tal tema o por qué escogió a aquel músico para sus films. Obviamente el comprador que no se sienta incluido en algunas de esas categorías (¿habrá otras?) y mucho menos aquel que no guste de la música pop, no debería adquirir este disco. ¿O podría animar-

se a un pequeño desafío personal, e intentar *abrir un poco su cabeza*, y adquirirlo a pesar de las superficiales disidencias?

Podría, nadie se lo impide. Solo los tapujos de su moral comercial. De todos modos, si no le gusta, siempre tiene tiempo para devolverlo. Supongo que este disco trata de eso. De que el oyente abra su cabeza hacia nuevos sonidos, nuevas musas cinematográficas (¿o alguien puede negar rotundamente que la música inspira a todos los mortales, sean estos pasteleros o directores de cine?). Puntos, comas, acentos, signos de interrogación e imperativos, todo quedó grabado en estos dos compactos. Alguien podría venderlo como "el pensamiento vivo de un autor", quizá suene facilista, pero es la verdad que quiso contar Stone. Incluyendo esa particular forma que tiene él de desmitificar leyendas. Tal vez es esa especie de capacidad do-

liniana, que el estadounidense aprovechó para dejar también grabado en estos compactos, por ejemplo, el tema de amor y el final de *Salvador*, del grandioso, enorme George Dele-rue. Sin dejar de lado el tema que presagía la tragedia de JFK, a cargo de vaya a saber uno cuántos asesinos y corporaciones (públicas y privadas), pero en las manos creativas de John Williams, culminando con un tema (el principal) que eriza la piel del espectador.

Sin lugar a dudas, por estas y 36 razones más, es un disco para agendar y regalar o regalarse, porque, por sobre todas las cosas, Stone puede seguir poniendo los puntos sobre las íes, y darles clases a aquellos que desde los grandes medios y estudios pretenden darselas a él. ••

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

VIOLENTO Y PROFANO

Nil By Mouth, Gran Bretaña, 1997, dirigida por Gary Oldman, con Kathy Burke, Ray Winstone, Charlie Creed-Miles, Edna Dore y Laila Morse. (LK-Tel)

Más allá de algunas insoportables y exageradas interpretaciones de los últimos años, no hay dudas de que Gary Oldman es un auténtico animal cinematográfico. El ex actor de teatro, que en sus trabajos suele conjugar la técnica del Actors Studio con la soberbia de la escuela inglesa, es uno de los pocos intérpretes rescatables de la actualidad. Sus papeles en *Susurros en tus oídos*, *Drácula* y *Tiro de gracia*, por citar solo tres ejem-

plos, confirman las virtudes actorales del histrión Oldman. Como ocurrió con varios de sus colegas contemporáneos (Steve Buscemi, Tom Hanks, Forest Whitaker, Kevin Spacey y la lista sigue), Oldman se animó a dirigir su ópera prima, *Violento y profano*, que se exhibió durante el 50º aniversario del Festival de Cannes. El primer Oldman detrás de las cámaras es el contundente registro de una familia de clase baja de Gran Bretaña, retratada por el novel realizador con una gran dosis de realismo. Las deudas estéticas de *Violento y profano* empiezan en Scorsese y culminan en las conversaciones banales entre hombres típicas del cine de Tarantino. Oldman filma con cámara en ma-

no, registra de manera documental las charlas de café, los momentos en que los personajes buscan droga, la violencia física interior y exterior, el hastío y el aburrimiento, la marcada misoginia que manifiesta el clan familiar. En ese sentido, el film agrega poco y nada a otros ejemplos sobre idénticos temas, excediéndose en la duración y en el regocijo de Ray (Ray Winstone), quien le pega trompadas y patadas a su esposa Valerie (Kathy Burke) por una supuesta infidelidad. Sin embargo, *Violento y profano* jamás traiciona sus objetivos: no juzga a los personajes, no los redime ni tampoco los condena. Como si se tratara de un film naturalista de Ken Loach pero sin su ideología bienpen-

sante, Oldman expresa su particular mirada sobre la amistad, la familia y la violencia. Una escena límite sirve como ejemplo: una madre consigue el dinero suficiente para que su hijo se drogue e incluso llega a presenciar el hecho. En *Violento y profano* no hay víctimas ni victimarios, ya que Ray y Valerie, después de las palizas, volverán a compartir la mesa familiar. Tal vez *Violento y profano*, cuyo mayor defecto es su escaso poder de síntesis, refleje el ajuste de cuentas de Oldman con su pasado. El actor y ahora director dedica el film a la memoria de su padre, motivo suficiente para pensar que lo público y lo privado tienen más de una relación.

Gustavo J. Castagna

SERENATA DE AMOR

Love Serenade, Australia, 1996, dirigida por Shirley Barrett, con Miranda Otto, Rebecca Frith y George Shevtsov. (Transeuropa)

Hace ya algún tiempo *El Amante* publicó un dossier sobre la comedia (julio de 1994, Nº 29). Allí se intentaron varias definiciones sobre un género difícil de acotar. Voy a tomar prestada y hacerme eco de una de ellas: la comedia es el género que aumenta el peso específico de la felicidad a través de la felicidad misma. A esa definición le agregaría que, además, la comedia produce cierto placer y que la risa o la sonrisa que genera causan una irrefrenable sensación de bienestar aunque sea por el rato que dura la película.

El caso de *Serenata de amor* es igual al de muchas comedias clásicas con

fuertes tintes musicales: aumentan el peso específico de la felicidad sin negar la existencia de la melancolía, de la soledad y de, finalmente, la muerte. Todo esto convive sin eliminarse, sin escamotearse. Y a pesar de ello, o quizá por ello, la sensación de bienestar persiste. Todas las buenas comedias son así. Pareciera que para aumentar el peso específico de la felicidad es necesario sufrir un poco. En *Serenata de amor* las tristezas no devienen alegrías, ni las desgracias pueden evitarse, ni la soledad se alivia eternamente. Sin embargo, lo que más conmueve no es la historia que cuenta *Serenata de amor*; los que realmente emocionan son los personajes, tan cercanos, tan cotidianos, tan ingenuos, tan caricaturescos (a la manera de Edward Scissorhands, la inolvidable creación de Tim Burton). Personajes que son

llevados de la mano por Shirley Barrett sin caer en sensiblerías, medias tintas o psicologías baratas de culpa y redención. Personajes que se mueven constantemente y, sin embargo, revelan cierta inmovilidad eterna. Nunca saldrán de las fronteras del pueblo, más allá de las vías del tren por un lado y del margen del río por el otro. Ese es su destino. Esa es su dignidad.

La historia que cuenta *Serenata de amor* es simple: dos hermanas solteras están ansiosas por casarse. Viven en Sunray, un pueblo solitario, despoblado y algo triste. Vicki-Ann, la mayor, es peluquera. La otra, Dimitry, es moza en el único restaurante chino del lugar. Llega al pueblo Ken Sherry, mezcla de conductor y discjockey, para hacerse cargo de la estación radial del pueblo. Las dos hermanas se enamoran del él, o al

menos quieren casarse. El tiene relaciones con las dos, sin prometerles nada a ninguna.

Serenata de amor es una historia pueblerina, encantadora, deliciosa, llena de canciones, con excelentes actores, que viene a aliviarnos provocándonos bienestar en el alma y nos hace pensar en aquellas conductas que en algún punto nos condenan y al mismo tiempo nos hacen libres. *Serenata de amor* es una comedia musical narrada con delicadeza, que no muestra la vida color de rosa, sino que deja entrever la inevitabilidad del dolor, de los desengaños amorosos, de la soledad y del silencio. Ni siquiera es necesario un final feliz: deshacerse de aquello que nos daña es una actitud profundamente humana. Todos quisiéramos ponerla en práctica.

Marcela Gamberini

LA INOCENCIA PERDIDA

The Butcher Boy, Irlanda, 1997, dirigida por Neil Jordan, con Eamonn Owens, Stephen Rea y Fiona Shaw. (AVH)

La mejor película de Neil Jordan todavía sigue siendo *Mona Lisa*. *La inocencia perdida* tiene buenos momentos, pero no está a su altura. Sí es cierto que Jordan ha mejorado respecto del estándar de sus últimas películas, pero sin llegar a sorprender a nadie. El punto más alto del film es la forma en que está narrado. El director traiciona el tono que debería tener el relato de acuerdo con su contenido, retomando el estilo de su perversa manera de contar la historia de Caperucita Roja en *En compañía de lobos*. El resultado de esta transgresión se revela en el uso de la voz en off en función del desdoblamiento de la primera persona, lo que permite que Francie-adulto (el narrador) dialogue con Francie-niño (el protagonista). La posibilidad y el sentido de ese diálogo se basan en el hecho de que el narrador adulto adopta un tono burlón, ligero e irreverente para contar una infancia desgraciada e increíblemente cruel. Como tomando en cuenta que nadie puede hablar de su propio pasado con el patetismo que muchas veces los hechos se merecen, Jordan hace que los criterios de la puesta en escena no contradigan el tono menor con que Francie va contando cómo se ha convertido en *el niño carnicero* del título original (que alude a su vez al de una canción tradicional ir-

landesa incluida en el film).

Básicamente, lo que permite que *La inocencia perdida* se aleje del patetismo es la adopción de la mirada infantil como punto de vista excluyente, por lo cual el adulto Francie —convertido en narrador en primera persona— se ve a sí mismo viendo la realidad con ojos de niño (en todo caso, como un niño que se cree un adulto, pero que concibe la adultez desde los parámetros de su corta edad). La realidad recreada, entonces, es una construcción enteramente fantástica, dentro de la cual se relativiza el valor dramático de los sucesos más dolorosos. Francie elabora ese mundo donde él vive con una lógica extrapolada de las historias que ha leído, de los cuentos de hadas y las canciones populares que ha escuchado, de las series de televisión y las películas de extraterrestres que ha visto, y solo en última instancia, de lo que su breve experiencia de vida le ha enseñado. De este modo, lo que podría haber sido una exhibición de atrocidades para demostrar la tiranía de la infancia como constructora de identidades patológicas (con la alegoría facilista incluida de que aquellos a quienes la sociedad de clases confina a matar cerdos en un frigorífico los está forjando como asesinos potenciales y que la verdadera partera de la criminalidad es el resentimiento de clase) termina siendo un cuento de hadas perverso y malsano, en el mejor estilo de *En compañía de lobos*.

Estas son las razones que hacen que *La inocencia perdida* pueda verse a

pesar de la sordidez de su argumento (un niño devenido matarife de cerdos por la falta de dinero de sus padres termina convertido en asesino de una vecina a la que odia por haberlo separado de su mejor amigo). Ahora bien, lo sórdido no quita lo banal, así como la huida del patetismo por el recurso a lo fantástico no garantiza que una película no caiga en el mal gusto por otra vía. Esa otra vía deriva de la intención de no descalificar la religiosidad popular de los irlandeses, centrada en el culto de la Virgen María, y convertida finalmente casi en el único sostén ideológico de su lucha independentista. Este matiz populista de Jordan desemboca en los lapsus kitsch de la película, que son aquellos en que la Virgen se le aparece al protagonista y dialoga con él. Es cierto que esas apariciones forman parte de la ambigüedad con que se muestra el confuso estado mental de Francie, que termina no pudiendo distinguir (al igual que el espectador) si dice lo que los curas quieren escuchar (que la Virgen elige a un pobre descaído para salvarlo) para ganarse su confianza y que lo dejen salir del orfanato, o si finalmente es un elegido que le ha tocado pecar para probar la misericordia de Dios al perdonarlo. Y en este trasfondo nebulosamente religioso está la condición fallida del film, que abandona la ambigüedad justo en el momento en que más se la necesita y termina disolviéndola totalmente en la moraleja del epílogo, que demuestra que es mejor que la religión sea un

asunto privado, convirtiendo la historia de Francie en una alegoría sobre la historia de Irlanda y en un alegato a favor de la paz entre católicos y protestantes.

A pesar de la decepción porque *La inocencia perdida* no logra resistirse a una resolución innecesariamente edificante (al mejor estilo aritmético de Walt Disney, que creaba para sus personajes sufrimientos proporcionales en extensión a la felicidad sintética condensada en el desenlace), es imposible olvidar sus buenos momentos cinematográficos. La autonomía que tienen ciertos episodios proviene de la rigurosa planificación de su eficacia inmediata y no de sus efectos colaterales sobre la subjetividad del protagonista: el festejo de Navidad que empieza bien y termina mal, la estancia en el orfanato, el descubrimiento de la verdad sobre la relación entre sus padres, las alucinaciones durante el electroshock, el asesinato de la señora Nugent mientras el pueblo cree que se ha aparecido la Virgen, son momentos valiosos en sí mismos, más allá de que Jordan haya pensado que con ellos hablaba de la Irlanda rural de los 60 como un anacronismo viviente, como un lugar fantástico y delirante, poblado por gente que podía esperar indistintamente un ataque comunista, una invasión extraterrestre, o la aparición de la Virgen en persona, porque el estatuto de verdad de la televisión era tan inocentemente incuestionable como el de la religión católica.

Silvia Schwarzböck

LAS BUENAS, LAS MALAS Y LAS FEAS

			Q	GN	GJC	JG	SG	AL
Alcanzando las estrellas	N. Cassavetes	Gativideo		7		4	4	
Alguien sabe demasiado	H. Becker	AVH			3		3	4
Armageddon	M. Bay	Gativideo	2		2		3	4
Boogie Nights	P. T. Anderson	AVH	5		8	7	6	
Con el agua hasta el cuello	J. Wilson	Transeuropa		2			2	
El crimen desorganizado	P. Breathnach	AVH		6	5	4	6	4
El objeto de mi afecto	N. Hytner	Gativideo					5	
Exceso de equipaje	M. Brambilla	LK-Tel					5	
La sonámbula	F. Spiner	Transeuropa	6	4	5		4	1
Los miserables	B. August	LK-Tel					4	
Los vengadores	J. Chechik	AVH	2				3	
Mi amigo Paulie	J. Roberts	AVH					8	
Oscar y Lucinda	G. Armstrong	Gativideo					3	4
Perdidos en el espacio	S. Hopkins	AVH					4	
Secreto de sangre	J. Darby	LK-Tel						
Violento y profano	G. Oldman	LK-Tel	6		6	6		

DETECTIVE

1985, dirigida por Jean-Luc Godard, con Claude Brasseur y Nathalie Baye.

Film & Arts

5/1, 22 hs.; 6/1, 6 y 15.30 hs.

Así como hoy es casi indiscutible que toda la obra de Jean-Luc Godard previa al Mayo del 68 es uno de los discursos filmicos más personales y renovadores de la historia del cine, pretender otorgarle a la totalidad de su obra posterior iguales valores parece una necesidad. Esta película, un intento de homenajear a los films negros de los años cuarenta, es un relato estático, aburrido y carente de humor, totalmente alejado de los fulgores de los inolvidables films de su primera época.

EL ARADO Y LAS ESTRELLAS

(*The Plough and the Stars*), 1936, dirigida por John Ford, con Preston Foster y Barbara Stanwyck.

Film & Arts

7/1, 22 hs.; 8/1, 6 y 15.30 hs.

Hay quienes sostienen que de la nutrida filmografía de John Ford anterior a *La diligencia* no es mucho lo que se puede rescatar y esta versión de una obra de Sean O'Casey, sobre los conflictos de un militante político irlandés con su esposa, parece darles la razón. Un film teatral y defini-

tivamente menor de un maestro del cine, pero útil para quienes quieran tener una visión lo más completa posible de su obra.

BUGSY MALONE

1976, dirigida por Alan Parker, con Scott Baio y Jodie Foster.

Film & Arts

13/1, 0.15, 8.15 y 15 hs.

Muchos espectadores (y algunos cinéfilos) se manifestaron en su momento sorprendidos por esta ópera prima del sobredimensionado Alan Parker que contaba una historia de gángsters en clave de musical e interpretada por niños. Sin embargo, hay que decir que, más allá de la originalidad de la propuesta, el film tiene la misma superficialidad y chatura en su puesta en escena que el resto de la obra del realizador. Una idea interesante malograda por un director inepto.

JOVEN E INOCENTE

(*Young and Innocent*), 1937, dirigida por Alfred Hitchcock, con Derrick de Marney y Nova Pilbeam.

Film & Arts

29/1, 0.30 y 8.30 hs.

Dentro de las obras de los grandes realizadores existen películas que no logran superar cierto nivel de oscuri-

dad a pesar de sus valores y aunque eventualmente tengan más interés que trabajos de mayor prestigio. Es el caso de este film de Alfred Hitchcock, sobre la relación que se entabla entre un hombre acusado de un asesinato y la joven que lo ayuda en su lucha para demostrar su inocencia, que, sin ser una obra maestra, cuenta con algunos pasajes, como la secuencia final, que están a la altura de lo mejor de su obra.

UN VIAJE PERSONAL**CON MARTIN SCORSESE A TRAVÉS DEL CINE NORTEAMERICANO**

(*Century of Cinema: Martin Scorsese*), 1995, dirigida por Martin Scorsese y Michael Henry Wilson.

Film & Arts

23/1, 21.30 hs.; 24/1, 5.30 hs.

Con motivo del centenario del surgimiento del cine se realizaron diversos documentales de dispar calidad para celebrar el evento y de paso recorrer la historia cinematográfica de varios países, de los que ya se ha dado cuenta en esta sección. Tal vez el más ambicioso de esos trabajos y uno de los más logrados sea este film de cuatro horas de duración que Martin Scorsese le dedicó al cine norteamericano. En esta revista la película suscitó opiniones encontradas, pero a mi juicio es un documento imprescindible para conocer la evolución, apogeo y decadencia de esa cinematografía. A no dejar pasar, ya que se verán sus tres partes de manera sucesiva.

EL DÍA DESPUÉS

(*The Day After*), 1983, dirigida por Nicholas Mayer, con Jason Robards y JoBeth Williams.

HBO

16/1, 15.45 hs.; 25/1, 6 hs.; 28/1, 22 hs.

Recuerdo haber visto hace muchos años este film realizado para la TV, sobre los efectos de un bombardeo

nuclear en una ciudad de Estados Unidos. La memoria me señala un relato con momentos de gran fuerza dramática, otros chirriantes y efectistas, pero sobre todas las cosas un film provocativo y destinado a despertar fuertes controversias. Para ver hoy y evaluar.

LA ZONA

(*Stalker*), 1979, dirigida por Andrei Tarkovski, con Alexander Kaidanovski y Nikolai Grinko.

Cinemax

7/1, 22 hs.; 13/1, 13.30 hs.; 17/1, 14.45 hs.; 25/1, 11.30 hs.

No es fácil adentrarse en el universo filmico del ruso Andrei Tarkovski, pero el esfuerzo suele ser recompensado con creces. Esta película, tras su aparente simplicidad narrativa, es una suerte de relato de ciencia ficción metafísico, en el que el autor reflexiona sobre tópicos que abarcan desde el destino del hombre en el mundo hasta el rol de la imagen cinematográfica. Un film tan grandilocuente como fascinante.

BOB, CAROL, TED Y ALICE

(*Bob & Carol & Ted & Alice*), 1969, dirigida por Paul Mazursky, con Natalie Wood y Elliott Gould.

Cinemax

13/11, 13.45 hs.

La primera película de Paul Mazursky —un director que ha logrado mayores reconocimientos de los que merece— fue en el momento de su estreno considerada como una provocativa mirada sobre la moral sexual del americano medio. Debo decir que a mí este film siempre me pareció falso y sin interés, pero no estará de más echarle una mirada hoy para ver si esas impresiones, como estoy casi convencido, se ratifican.

RODDY MCDOWALL (1928-1998)

Antes de partir en 1940 con su familia a los Estados Unidos, Roddy McDowall había participado en su país natal, Inglaterra, como intérprete infantil en varias producciones. Llegado a Hollywood, sus dos primeras actuaciones (en *Manhunt* de Fritz Lang y

¡Qué verde era mi valle! de John Ford) fueron memorables y en la década del cuarenta también puede recordarse su interpretación de Malcolm en el *Macbeth* de Orson Welles. En los años cincuenta su figura desapareció de la pantalla ya que trabajó esencialmente en teatro y televisión, pero a partir de 1960 se desarrolló la etapa más prolífica de su carrera, plagada de títulos mediocres en los que generalmente cubría roles secundarios, y su rostro maquillado de mono fue presencia ca-

si obligada en *El planeta de los simios* y su interminable serie de secuelas. Recorriendo su profusa filmografía de esa etapa, uno encuentra que en la gran mayoría de los títulos su imagen es mucho más recordable que las películas en las que intervino. Es que Roddy McDowall perteneció a esa categoría de actores cuya presencia casi siempre estuvo por encima de la calidad de los films en que participó. Como muchos otros intérpretes, hizo su experiencia como director y el resulta-

do fue una misteriosa película que filmó en 1968 con Ava Gardner como protagonista (*The Devil's Widow*), que estuvo tres años sin estrenarse y que casi nadie vio. Roddy McDowall también fue un afamado fotógrafo y un notorio coleccionista de films, pero en la memoria de los cinéfilos lo que permanecerá presente será su rostro afilado, su mirada desorbitada y su figura enigmática paseándose por la pantalla.

Jorge García

¡QUE VIVA MEXICO!

1930-1979, dirigida por Serguei Eisenstein.

Cinemax

22/1, 20.15 hs.; 25/1, 16.15 hs.;

31/1, 15 hs.

Aquí estamos frente a uno de los grandes films inacabados de la historia del cine, ya que Eisenstein nunca pudo terminar por problemas económicos y políticos este monumental fresco sobre la Revolución Mexicana. Lo que demuestran los fragmentos del film que fueron remontados en 1979 es que, sin el meticuloso trabajo de edición del realizador, solo son una sucesión de bellos planos en los que se aprecian tanto su capacidad para la composición visual como sus limitaciones en el terreno de la puesta en escena.

SOMBRAS Y NIEBLA

(*Shadows and Fog*), 1992, dirigida por Woody Allen, con Woody Allen y Mia Farrow.

I-SAT

3/1, 20.30 hs.

La irreprimible tendencia de Woody Allen de homenajear a sus "héroes" cinematográficos pueden dar lugar a un pastiche como este. Especie de simbiosis entre el expresionismo alemán, Bergman y sus habituales obsesiones psicoanalíticas, el film, rodado en blanco y negro, tiene algunos momentos visualmente logrados, un reparto delirante y un tono general solemne y presuntuoso. Solo para fanáticos.

LA COLMENA

1982, dirigida por Mario Camus, con Francisco Rabal y Victoria Abril.

I-SAT

22/1, 4 hs.

Antes de sumergirse en las superproducciones televisivas de *qualité*, el español Mario Camus realizó varias películas en las que demostró un consumado oficio como narrador. En *La colmena*, en mi opinión su mejor film, adapta una novela de Camilo José Cela, relatando varias historias paralelas ambientadas en Madrid en los años inmediatos al final de la Guerra Civil, consiguiendo un retrato de esos duros años rebosante de calidez y humanidad.

TIERRA Y LIBERTAD

(*Land and Freedom*), 1995, dirigida por Ken Loach, con Ian Hart y Rosana Pastor.

Space

21/1, 22 y 1.30 hs.

Nunca fui un gran admirador de la obra de Ken Loach, pero es indudable que los mejores momentos de sus películas son aquellos en que, sin recurrir al panfleto, describe la vida cotidiana de representantes de la clase obrera inglesa. En este film trata de "internacionalizar" su propuesta ambientando el relato en los años de la Guerra Civil Española y el resultado es una visión edulcorada yseudorromántica del conflicto que sorprende por su inautenticidad, un rasgo que profundizará en su siguiente film, *La canción de Carla*.

EL PRINCIPE DE HAMBURGO

(*Il principe di Hamburg*), 1997, dirigida por Marco Bellocchio, con Andrea Di Stefano y Barbara Bobulova.

Space

25/1, 22 y 1.30 hs.

El primer film de Marco Bellocchio, *I pugni in tasca*, es una de las óperas primas más perturbadoras de las últimas décadas, pero sus obras posteriores, parcialmente conocidas, nunca alcanzaron aquel nivel. Esta adaptación de una novela de Heinrich von Kleist, inédita en nuestro país, no logra casi nunca transmitir el romanticismo de la obra original, que aquí solo se manifiesta a través de la música omnipresente en la banda de sonido.

LOS MUELLES DE NUEVA YORK

(*The Docks of New York*), 1928, dirigida por Josef von Sternberg, con George Bancroft y Betty Compton.

Canal Bravo (MC)

20/1, 10 hs.; 21/1, 15 hs.; 22/1, 6 y 22 hs.

Antes de sumergirse en los comienzos del sonoro en la delirante saga protagonizada por Marlene Dietrich, Josef von Sternberg dirigió algunas películas mudas que están entre las más importantes de ese período. En este poderoso melodrama ya se pueden apreciar las características esenciales de su cine, esto es, el acentuado barroquismo de su puesta en escena, el fatalismo que guía la conducta de los personajes y la potencia visual de cada plano. Una obra maestra imperdible.

EL CABALLERO DEL DESIERTO

(*The Westerner*), 1940, dirigida por William Wyler, con Gary Cooper y Walter Brennan.

Canal Bravo (MC)

27/1, 6 hs.; 28/1, 1.30 hs.;

29/1, 9.30 hs.; 31/1, 3 hs.

La sólida carrera de William Wyler al-

canzó sus picos más altos en varios consistentes melodramas que están entre los más representativos de las décadas del 30 y 40. Sin embargo, esta atípica incursión en el terreno del western, sobre la relación que se entabla entre un juez con un personal sentido de la moral y la justicia y un forastero que llega al pueblo, es uno de sus films más logrados. Walter Brennan como el insólito magistrado y Gary Cooper en el apogeo de su irónico laconismo están formidables.

BETTY BLUE

1986, dirigida por Jean-Jacques Beineix, con Jean-Hughes Anglade y Béatrice Dalle.

Cineplaneta (CV)

6/1, 22 hs.

En los años ochenta, algunos sectores de la crítica convirtieron a Jean-Jacques Beineix en una suerte de niño mimado del cine francés. Por mi parte debo decir que nunca me impresionaron sus artificiosas historias de amor *fou* y que su cine siempre me pareció pretencioso y vacío. Esta película es un claro ejemplo de lo antedicho, pero es superada por la minuciosa destrucción que el director perpetra de una novela de David Goodis, *La luna en el brocal*, que se exhibirá en el mismo canal a continuación. Un doble programa útil para desenmascarar a un fugaz mito.

UNA MUJER DE PARIS

(*A Woman of Paris*), 1923, dirigida por Charles Chaplin, con Edna Purviance y Adolphe Menjou.

Cineplaneta (CV)

6/1, 12 hs.

He aquí la película más atípica de la carrera de Charles Chaplin y la única, junto con la olvidable *Una condesa de Hong Kong*, que no lo tiene como protagonista. Sofisticada comedia, con logros visuales infrecuentes en la obra del actor/realizador, es tal vez desde un punto de vista estrictamente cinematográfico, y por encima de su escasa sustancia argumental, o quizá precisamente por ello, una de las películas más modernas de su filmografía.

TANNER, HACER UN PRESIDENTE

(*Tanner'88*), dirigida por Robert Altman, con Michael Murphy y Pamela Reed.

Cineplaneta (CV)

16/1, 23.40 hs.; 17/1, 4.40 hs.

Ya varias veces me he referido a las controversias que provoca Robert

Altman entre los críticos y cinéfilos, por lo que no reiteraré nada al respecto. Este film, hecho para el cable e inédito en nuestro país, es una jugosa sátira sobre el intento de "fabricar" un candidato presidencial, que muestra la habitual mirada escéptica y corrosiva del director sobre la sociedad norteamericana.

INFIERNO

(*Inferno*), 1980, dirigida por Dario Argento, con Leigh McCloskey y Daría Nicolodi.

Cineplaneta (CV)

18/1, 23.55 hs.; 19/1, 5.25 hs.

Si no se pretendiera imponer a Dario Argento como un maestro del cine de terror, se podría valorar con mayor equilibrio su capacidad para crear atmósferas inquietantes a partir de elementos visuales. Estos rasgos, como su incapacidad para na-

ALAN J. PAKULA (1928-1998)

Así como existen en la historia del cine buena cantidad de actores y guionistas que se convierten en directores, no son tantos los casos de productores que terminan aterrizando en el terreno de la realización. Alan Pakula estuvo asociado varios años a la carrera de Robert Mulligan, a quien le produjo cinco películas con algún relevante éxito de crítica y público como *Matar un ruiseñor*, un hecho que llevó a que apresuradamente se pretendiera atribuir los méritos de Mulligan a la habilidad de su productor, pero las posteriores carreras de ambos se encargaron prontamente de desvirtuar esa apreciación. Hay un par de películas dirigidas por Pakula — *Mi pasado me condena*, un sobrevalorado thriller sostenido por la intensidad de las interpretaciones; *Todos los hombres del presidente*, una soporífera reconstrucción del caso Watergate — que le otorgaron cierto prestigio entre algunos sectores de la crítica, pero una recorrida por su filmografía de los últimos años invita a un piadoso silencio. Si Alan Pakula llega a conseguir algún modesto rincón en la memoria de los cinéfilos, será exclusivamente por *Asesinos SA*, un thriller de política-ficción crispado y paranoico con Warren Beatty, que no solo es por lejos su mejor película sino también un pequeño clásico del género.

Jorge García

Cine francés inédito por TV 5

Hubo épocas no muy lejanas en Buenos Aires en las que, a través de las funciones de las distintas filiales de la Alianza Francesa, las exhibiciones de cineclubes con material provisto por el servicio cultural de la embajada o la organización de semanas de la crítica, se podía estar relativamente actualizado sobre el acontecer del cine francés. Hoy, lamentablemente, la Alianza —salvo alguna función excepcional— no exhibe cine, el stock de películas de la embajada hace años que no se renueva y la distribución comercial del cine francés en nuestro país, incluso en el caso de sus realizadores más prestigiosos, es prácticamente nula, por lo que la po-

sibilidad de acceder a producciones recientes de ese origen queda limitada a la ocasional organización de algún ciclo por parte de la Cinemateca. Ante este panorama, debe agradecerse la presencia en el cable de TV 5 International, la señal originada en Montreal, Canadá, que exhibe mensualmente una decena de títulos pertenecientes en su gran mayoría a la producción francesa de los últimos años, en muchos casos inéditos en nuestro país. Desde luego que el valor de los films es desigual, y junto a películas importantes encontramos obras prescindibles, pero las exhibiciones de TV 5 permiten aproximarse a una de las cinematografías más importantes de Europa, que como la casi totalidad de las de ese continente no tienen distribución por estos lares. Y la propuesta es mejor aún si, como ocurre en este mes, existe la posibilidad de ver varias películas de un mismo director. En este caso se proyectarán cuatro títulos de Michel Deville, un realizador al que ya me referí en un recuadro de EA Nº 72, por

lo que a él remito a los estimados lectores. Dos de los films a exhibirse —todos financiados por Elefilm, su propia productora—, *Toutes peines confondus* y *Nuit d'été en ville*, son absolutamente inéditos; uno, *Le paltoquet*, se proyectó hace varios años en una semana de cine francés, y el único estrenado comercialmente, *La lectora*, es el último título del director conocido en nuestro país. *Le paltoquet* es un policial claramente influenciado por el *nouveau roman*, que puede provocar controversias debido a su extremo cerebralismo, y *La lectora* es un relato ingenioso y ambiguo de sugerente erotismo. En cuanto a las otras dos películas, serán auténticos films a descubrir de un director no demasiado reconocido pero del que siempre se pueden esperar sorpresas. Como bienvenida yapa adicional podrá verse por TV 5 *El grito de la lechuza*, la adaptación de la novela de Patricia Highsmith que realizó Claude Chabrol, también inédita y que, al menos a mí, me provoca grandes expectativas.

EL PATAN (*Le paltoquet*), 1986, dirigida por Michel Deville, con Fanny Ardant y Daniel Auteuil. **TV 5 International**, 3/1, 0.30 hs.; 5/1, 3 hs.; 7/1, 21.30 hs.

TODAS PENAS CONFUNDIDAS (*Toutes peines confondus*), 1991, dirigida por Michel Deville, con Jacques Dutronc y Mathilda May. **TV 5 International**, 10/1, 0.30 hs.; 12/1, 3 hs.; 14/1, 21.30 hs.

NOCHE DE VERANO EN LA CIUDAD (*Nuit d'été en ville*), 1990, dirigida por Michel Deville, con Jean-Hugues Anglade y Marie Trintignant. **TV 5 International**, 17/1, 0.30 hs.; 19/1, 3 hs.; 21/1, 21.30 hs.

LA LECTORA (*La lectrice*), 1988, con Miou-Miou y Patrick Chesnais. **TV 5 International**, 24/1, 0.30 hs.; 26/1, 3 hs.; 28/1, 21.30 hs.

EL GRITO DE LA LECHUZA (*Le cri du hibou*), 1987, dirigida por Claude Chabrol, con Christophe Malavoy y Mathilda May. **TV 5 International**, 24/1, 21.30 hs.; 29/1, 3 hs.; 30/1, 0.30 hs.

Jorge García

rrar una historia con una mínima coherencia, se manifiestan en este film que aparece como una sucesión de sketches, algunos más logrados que otros, sin mayor ilación. Para los incondicionales del director, una joya del género; para el resto, seguramente un film irregular con buenos momentos.

CLIMAX

(*Cat Chaser*), 1990, dirigida por Abel Ferrara, con Peter Weller y Frederic Forrest.

Cineplaneta (CV)

20/1, 22 hs.; 21/1, 22.40 hs.

Es sabido que Abel Ferrara, a pesar de algún reciente y sonoro traspié, es

uno de los directores más interesantes del cine norteamericano actual. Esta película —insólitamente nunca estrenada en los Estados Unidos—, adaptación de un relato de Elmore Leonard, recrea las variables esenciales del cine negro, relato en off incluido, en una bizarra historia que transcurre en la Florida. Un film muy estimable y poco conocido del realizador.

SHERLOCK JR.

1924, dirigida por Buster Keaton, con Buster Keaton y Kathryn McGuire.

Canal Bravo (MC), 30/1, 18 hs.

A esta altura es indiscutible que Buster Keaton es uno de los más

grandes genios que ha dado el cine. Aquí Buster es un proyectorista que se queda dormido mientras trabaja y sueña que participa en las películas que exhibe. El film es una extraordinaria reflexión sobre las relaciones entre cine y realidad de increíble modernidad (¡hecha hace casi 75 años!) y también una película de gran influencia sobre varios realizadores. Una obra maestra absoluta de visión imprescindible del gran BK.

LA CIUDADELA

(*The Citadel*), 1938, dirigida por King Vidor, con Robert Donat y Rosalind Russell.

Canal Bravo (MC)

2/1, 8 y 16.30 hs.; 5/1, 14 hs.;

8/1, 10 hs.; 20/1, 8 hs.

Las novelas de A. J. Cronin, con su folletinesca visión del mundo, son material inagotable para *soapers* diversos. En este caso la historia de un médico que ve tambalear sus ideales y se ve enfrentado a su esposa y amigos, en manos de otro director hubiera naufragado irremediablemente, pero el intransigente romanticismo de King Vidor logra otorgarle a la historia, a pesar de su forzado *happy end*, una fuerza y convicción que el original no tiene.

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



Do	Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa
MENU DE CINE EN TV Películas para ver en enero Recomendaciones especiales comentadas en la página 60						1 <i>Historias de Nueva York</i> (M. Scorsese, F. Coppola, W. Allen) HBO, 17.45 hs. <i>Amanecer</i> (F. W. Murnau) Canal Bravo (MC), 22 hs.
3 <i>¿Qué pasó con Baby Jane?</i> (R. Aldrich) Cinemax, 12 hs. <i>Lawrence de Arabia</i> (D. Lean) Cinemax, 16.30 hs.	4 <i>Vértigo</i> (A. Hitchcock) Space, 16.30 hs. <i>La guerra de los canudos</i> (S. Resende) Cinemax, 22 hs.	5 <i>Terror a bordo</i> (P. Noyce) Cinemax, 7.45 hs. <i>Niña bonita</i> (L. Malle) I-SAT, 22.30 hs.	6 <i>El fin del día</i> (J. Duvivier) Canal Bravo (MC), 13 hs. <i>Pecados capitales</i> (D. Fincher) HBO, 0.45 hs.	7 <i>Cuando fuimos reyes</i> (L. Gast) HBO, 16 hs. <i>Fargo</i> (J. Coen) Cinemax, 20 hs.	8 <i>El funeral</i> (A. Ferrara) Cinemax, 17.45 hs. <i>El cuchillo bajo el agua</i> (R. Polanski) Film & Arts, 0.15 hs.	9 <i>Bullitt</i> (P. Yates) Cinemax, 11.30 hs. <i>Buscando a Ricardo III</i> (A. Pacino) Cinecanal, 18.10 hs.
10 <i>La sombra de una duda</i> (A. Hitchcock) Cineplaneta (CV), 12 hs. <i>Ugetsu</i> (K. Mizoguchi) Film & Arts, 20 hs.	11 <i>Lunes 11</i> <i>Que el cielo la juzgue</i> (J. Stahl) Canal Bravo (MC), 13 hs. <i>La marcha de Sherman</i> (R. McElwee) Film & Arts, 22 hs.	12 <i>Arsénico y encaje antiguo</i> (F. Capra) Space, 16.30 hs. <i>Grandes ilusiones</i> (D. Lean) Film & Arts, 22 hs.	13 <i>Magnífica obsesión</i> (B. De Palma) Cineplaneta (CV), 22 hs. <i>El camino del arco iris</i> (F. Coppola) Cinemax, 24 hs.	14 <i>Sueños en Arizona</i> (E. Kusturica) I-SAT, 20.30 hs. <i>¡Sé dónde voy!</i> (M. Powell y E. Pressburger) Film & Arts, 24 hs.	15 <i>En la noche del pasado</i> (M. LeRoy) Canal Bravo (MC), 15.30 hs. <i>El rey de Nueva York</i> (A. Ferrara) Unovisión, 22 hs.	16 <i>Mi secreto me condena</i> (A. Hitchcock) Cinemax, 13.30 hs. <i>El bebé de Rosemary</i> (R. Polanski) Cineplaneta (CV), 19.35 hs.
17 <i>Hombre del Oeste</i> (A. Mann) Canal Bravo (MC), 14 hs. <i>Mañana</i> (J. Anthony) Film & Arts, 18 hs.	18 <i>Comencemos de a tres</i> (M. Troisi) Cineplaneta (CV), 22 hs. <i>Mr. Arkadin</i> (O. Welles) Film & Arts, 24 hs.	19 <i>Al redoblar de tambores</i> (J. Ford) Canal Bravo (MC), 13 hs. <i>Callejón sin salida</i> (A. Rudolph) I-SAT, 15.45 hs.	20 <i>Pasión de los fuertes</i> (J. Ford) Canal Bravo (MC), 13.30 hs. <i>Angel de venganza</i> (A. Ferrara) Cineplaneta (CV), 22 hs.	21 <i>El hombre de la esquina rosada</i> (R. Mujica) Space, 13.15 hs. <i>Kitty Foyle</i> (S. Wood) Canal Bravo (MC), 22 hs.	22 <i>Viernes 22</i> <i>Días de gloria</i> (T. Malick) I-SAT, 15.45 hs. <i>Crumb</i> (T. Zwigoff) Film & Arts, 22 hs.	23 <i>El hombre que sabía demasiado</i> (A. Hitchcock) Cineplaneta (CV), 12 hs. <i>Dos vaqueros errantes</i> (B. Edwards) TNT, 14 hs.
24 <i>El hombre equivocado</i> (A. Hitchcock) Cineplaneta (CV), 12 hs. <i>Amantes a la italiana</i> (B. Wilder) Space, 16.30 hs.	25 <i>Bajo fuego</i> (R. Spottiswoode) Space, 16.30 hs. <i>La caza de las feas</i> (N. Savoca) Cinemax, 22 hs.	26 <i>Octubre</i> (S. Eisenstein) Canal Bravo (MC), 13 hs. <i>Las zapatillas rojas</i> (M. Powell y E. Pressburger) Film & Arts, 22 hs.	27 <i>Un día en Nueva York</i> (S. Donen) Canal Bravo (MC), 13 hs. <i>Repulsión</i> (R. Polanski) Film & Arts, 22 hs.	28 <i>¿Dónde están nuestros sueños de juventud?</i> (Y. Ozu) Canal Bravo (MC), 13 hs. <i>La dama de las camelias</i> (G. Cukor) Space, 16.30 hs.	29 <i>El árbol de la horca</i> (D. Daves) Cinemax, 13 hs. <i>La música del azar</i> (P. Haas) Space, 22 hs.	30 <i>Psicosis</i> (A. Hitchcock) Cineplaneta (CV), 12 hs. <i>Eterna sonrisa de Nueva Jersey</i> (C. Sorín) Film & Arts, 24 hs.
31 <i>El insoportable</i> (B. Stiller) HBO, 18.45 hs. <i>Nuestra hospitalidad</i> (B. Keaton) Canal Bravo (MC), 22 hs						

AGENDA

Teatro San Martín - Fundación Cinemateca
Argentina
Sala Leopoldo Lugones

Robert Bresson: una retrospectiva

Con el auspicio y la colaboración del Servicio Cultural de la Embajada de Francia. Desde el 22 de enero hasta el 5 de febrero.

Viernes 22/1: *Los ángeles del pecado*

Sábado 23: *Las damas del bosque de Boulogne*

Domingo 24: *El carterista*

Lunes 25: *Diario de un cura rural*

Martes 26: *Un condenado a muerte se escapa*

Miércoles 27: *El proceso de Juana de Arco*

Jueves 28 y viernes 29: *Al azar, Balthazar*

Sábado 30 y domingo 31: *Mouchette*

Martes 1/2 y miércoles 2/2: *Una mujer dulce*

Miércoles 3 y jueves 4: *Lancelot du Lac*

Viernes 5: *El dinero*

Cine Cosmos. La película del mediodía. Todos los días de enero a las 12.30. Entrada: \$ 2.

2-1: *Un verano para recordar* de Georgui Danelia.

3-1: *La vida de los veraneantes* de Nikolai

Gubenko. **4-1:** *Arco iris* de Mark Donskoi. **5-1:** *La*

bella y la bestia de Juraj Herz. **6-1:** *La balada del*

soldado de Grigori Chujrai. **7-1:** *Los amantes del*

año 1 de Jaroslav Balik. **8-1:** *La balada del húsar*

de Eldar Riazanov. **9-1:** *Hiroshima, mon amour* de

Alain Resnais. **10-1:** *La calle de los tres álamos* de

Tatiana Lioznova. **11-1:** *Un día, un gato* de Vojtech

Jasny. **12-1:** *En una noche de agosto* de Irina

Poplavskaia. **13-1:** *Dedicatoria* de Jaime Chávarri.

14-1: *Un hermano macanudo* de Stanislav Strnad.

15-1: *El acorazado Potemkin* de Serguei

Eisenstein. **16-1:** *La madre* de Vsevolod Pudovkin.

17-1: *Me compré un papá* de Ilya Fress. **18-1:**

Mayordomo para todo servicio de Mariano

Ozores. **19-1:** *Los locos de la manivela* de Jiri

Menzel. **20-1:** *Locas margaritas* de Vera Chytilová.

21-1: *Los marineros de Petrogrado* de Samson

Samsonov. **22-1:** *Una niña busca a su padre* de

Lev Golub. **23-1:** *Noche de fiesta* de Eldar

Riazanov. **24-1:** *Las penas de Lenka* de Karel

Kachina. **25-1:** *¡Que viva México!* de Serguei

Eisenstein. **26-1:** *Pirosmani* de Georgui

Shengelaia. **27-1:** *Querido amado único* de Dinara

Asanova. **28-1:** *Las nuevas aventuras de Pinocho*

de Iván Ivanov Vano. **29-1:** *Parranda* de Gonzalo

Suárez. **30-1:** *Los sueños y la realidad* de Roman

Balayan. **31-1:** *Signum Laudis* de Martin Holly.

Premios OCIC

El jurado del premio OCIC 1998 para la finalización de películas latinoamericanas, integrado por José Tavares de Barros (Brasil, presidente de la comisión), Robert Molhant (Bélgica), Adán M. Medrano (Estados Unidos) y Sergio Trabucco (Chile), después de examinar 28 películas de largo, medio y cortometraje, decidió otorgar cuatro premios a las siguientes: *El visitante* de Javier Olivera (Argentina), *Golpe de estadio* de Sergio Cabrera (Colombia), *Santo forte* de Eduardo Coutinho (Brasil) y *Excesos de ciudad* de Jorge Luquín Ortega (México). Cada una de las tres primeras recibió u\$s 30.000 y la última u\$s 9.000. Los premios fueron anunciados en el reciente festival de La Habana.

★★★★★

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
- Islas de producción en Betacam SP y U-Matic High Band SP A-B Roll, con gráfica 2D y 3D y efectos digitales
- Piso de grabación para televisión con chroma y switcher de 10 canales
- Traducciones, subtítulos y doblajes
- Grabación de audio y musicalización
- Realización integral por Cable / TV abierta
- Realización integral de documentales, promociones, institucionales, comerciales y videoclips
- 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

movicom
La evolución permanente.

las películas que no conseguís

cine arte
de autor
fantástico

PICCADILLY
VIDEOTECA
Lambaré 897 (alt. Sarmiento 4600)

Alexia Demitrijan

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....

Se me va de los dedos la caricia sin causa,
se me va de los dedos... En el viento, al pasar,
la caricia que vaga sin destino ni objeto,
la caricia perdida ¿quién la recogerá?

Pude amar esta noche con piedad infinita,
pude amar al primero que acertara a llegar.
Nadie llega. Están solos los floridos senderos.
La caricia perdida, rodará... rodará...

Si en los ojos te besan esta noche, viajero,
si estremece las ramas un dulce suspirar,
.....
oh, viajero, que tienes como el cielo los ojos,
en el viento fundida, ¿me reconocerás?

Languidez
Alfonsina Storni



PRESIDENCIA
DE LA NACION



SECRETARIA
DE CULTURA

ANUNCIE EN **EL AMANTE.**
SIETE AÑOS DE BUENA SUERTE.