

EL AMANTE

CINE

CANNES 99
El cine que viene

MADRE E HIJO
El extraordinario Sokurov

LA GUERRA DE LAS GALAXIAS
La apuesta del millón

ANO 8
ARG \$ 7.50

N° 88
URU \$ 50

JULIO 1999
ISSN 03292606

9 770329 260003

00088



El mundo según
TRAPERO



**PRESIDENCIA DE LA NACION
SECRETARIA DE CULTURA**



PREMIO NACIONAL BORGES Y LOS JOVENES 1999 **GUION DE VIDEO**

La **Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación** convoca a jóvenes de hasta 30 años de edad nacidos en Argentina, al **Premio Nacional Borges y los Jóvenes 1999 - Opera Prima Guión de Video**, como homenaje al gran escritor en el año del centenario de su nacimiento.

PREMIO

Mil pesos (\$ 1.000) por cada uno de los tres guiones premiados
Realización de los videos (en soporte Beta-Cam) de los tres guiones ganadores
Emisión de los mencionados videos en un programa especial de la Secretaría de Cultura de la Nación en televisión abierta

CIERRE: 30 de julio de 1999

BASES: Secretaría de Cultura de la Nación, Av. Alvear 1690, PB - Capital Federal
INFORMES: Canela Producciones, Tel./Fax: 4631-3285. E-mail: elpqv@ciudad.com.ar

Queridos lectores:

Si detrás de cada película interesante hay una persona a la cual quisiéramos conocer, *Mundo grúa* presenta no una sino dos ofertas, que homenajeamos en nuestras portadas: un actor-persona-personaje del cual enamorarse, el Rulo, y un director con una sensibilidad diferente, Pablo Trapero. El Rulo tuvo su tapa cuando cubrimos el Festival de Buenos Aires, ahora es el turno del director. Una película especial como esta, que confirma y genera nuevas expectativas la renovación del cine nacional que arrancó con *Historias breves* en 1995 y se consolidó con *Pizza, birra, faso*, requería de una cobertura distinta. La crítica de *Mundo grúa* se acompaña por un paseo por el mundo de Trapero, por su paisaje suburbano, alejado de lo que uno supone debe ser el entorno de un director de cine, un territorio personal más emparentado con las herramientas de un taller y los afectos familiares que con la seducción de una steadycam o un efecto digital.

De las calles peligrosas de San Justo, cuna de Trapero, a las glamorosas playas de Cannes. Nunca el mayor de los festivales despertó tanta polémica y tanta ira en los medios norteamericanos. El jurado, encabezado por David Cronenberg, se resistió a dejarse arrastrar por la corriente y decidió premiar un cine tan alejado del modelo hollywoodense como el que representa *Mundo grúa*. Esta edición del Palmarès, con su jurado iconoclasta, promete ser un punto crucial en la batalla por el perfil que el cine del mundo tendrá en los próximos años. Nuestros cronistas alternaron comidas sofisticadas con la consumición de decenas de películas y miles de conversaciones que constituyen la crónica del Festival más controvertido de los últimos años.

Una de esas controversias fue la que provocó el ruso Alexander Sokurov con *Moloch*, la descripción de un fin de semana en el campo con Hitler, Eva Braun y otros jefes nazis. Del mismo director, se estrena por estos días en nuestro país *Madre e hijo*, una película que, describiendo en imágenes el dolor en estado puro, resiste todo intento de interpretación y de clasificación. Cine al que alguna vez calificamos de "extraordinario", no por otorgarle un elogio superlativo (que lo merece) sino por alejarse en su formalismo extremo de cualquiera de las rutas ya transitadas. La crítica se complementa con una semblanza del extraordinario (otra vez en los dos sentidos) director ruso.

Del cine de las grandes cifras viene la anunciada "precuela" de *La guerra de las galaxias*. Solicitamos una función privada a los distribuidores para poder incluir su crítica en este número y nos contestaron gentilmente que debían consultar con el propio Lucas. Otras muestras de extremo control al que somete Lucas cada paso de la exhibición de la película aparecen en la nota de la página 24, que incluye una polémica sobre la película que no vimos. Pero, mientras tanto, disfrutamos de *La momia*, una muestra de que todavía hay vida en el mundo del gran espectáculo.

Los directores

Directores

Eduardo Antin (Quintrín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Asesora periodística

Claudia Acuña

Consejo de redacción

los arriba citados y Gustavo J. Castagna

Colaboraron en este número

Santiago García
Eduardo A. Russo
Jorge García
Tomás Abraham
Silvia Schwarzböck
Sergio Eisen
Alejandro Lingenti
Marcela Gamberini
Máximo Ezeverri
Sergio Francisco Pineau
Lisandro de la Fuente
Diego Brodersen
Blas Eloy Martínez
Leonardo M. D'Espósito
Javier Porta Fouz
Juan Villegas
Sergio Wolf
Hugo Salas
Marcelo Mosenson
Tina y Norma Postel

Secretaría

María Alimova (Cleopatra era rusa)

Palma de Oro mejores bombones

Martha González, no tiene competencia

Corresponsal detrás de los olivos

Gustavo J. Tutti frutti Castagna, ¡sustancial!

Cadete bicampeón

Gustavo Requena Johnson, mi nombre es Chucky

La celebración

Norma Postel, un brindis por la repostería

Ayudando a Norma

Benjamina, con tortillas es otra cosa

Corrección y discos de los 70

Diego H20 Brodersen y Leonardo M.

D'Espósito, solos en la madrugada

Meritorio de corrección tostadito

Jorge La momia García, volvió una noche

La máxima correctora de todos los tiempos

Gabriela Ventureira, la emperatriz de

occidente (te extrañamos)

Jefe de archivo momificado

Santiago García, un ratón de biblioteca

Traducción del egipcio antiguo

Lisandro de la Fuente, Imhotep

Composición tipográfica y diagramación

Carina Cerruti

Muy meritorio de idem

Hugo Salas

ISSN 03292606

EL AMANTE es una publicación de Ediciones Tatanka S. A. Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual en trámite. Las notas firmadas representan la opinión de los autores y no necesariamente la de la revista.

CORRESPONDENCIA A
Esmeralda 779 6° A
(1007) Buenos Aires
TEL (541) 4322-7518 / 4326-5090
FAX (541) 4322-7518

E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

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

Sumario

1	Editorial
Las tres del mes	
2	Mundo grúa
8	Madre e hijo
12	Detrás de los olivos
Críticas	
14	La momia
16	La otra cara del amor
17	La celebración
18	Torrente
	Place Vendôme
19	Matrix
	Mi nombre es todo lo que tengo
20	Los impostores
	El ladrón
	Análizame
21	De 1 a 10
Esperando Episodio I	
22	El AmanTV
26	Correo
Cannes 1999	
34	Presentación
36	Diario
51	Las diez de Cannes
54	Catálogos
Guía de El Amante	
56	Video
60	Agenda
61	Cine en TV
64	Rachel Weisz

Preimpresión e impresión digital

CentroGráfica SRL. Reconquista 741, Buenos Aires
Tel. 4315-3980

Imprenta

Latin Gráfica, Rocamora 4161, Buenos Aires. Tel. 4867-4777

Distribución en Capital

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

Distribución en el interior

DISA SA. Tel. 4304-9377 / 4306-6347

EL NEORREALISTA BONAERENSE

por Claudia Acuña

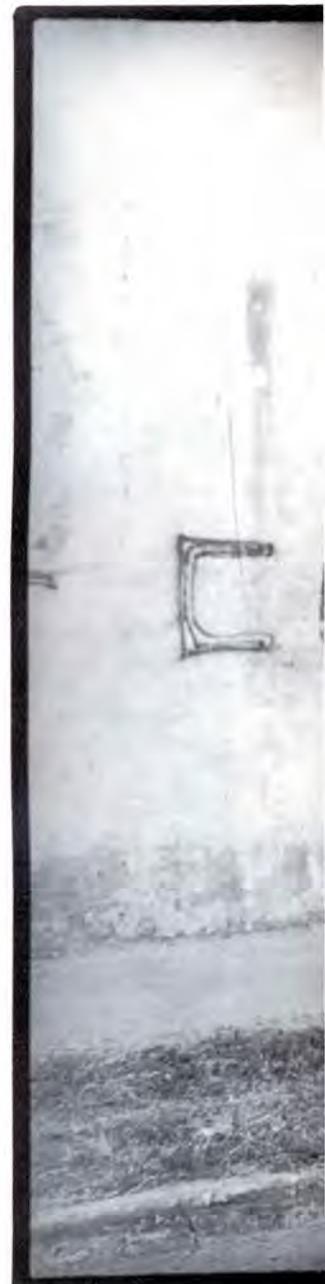
Pablo Trapero tiene 27 años, un pasado en San Justo y un presente en el cine argentino que lo ubica como un director original y talentoso. La sensibilidad de *Mundo grúa* está construida con los afectos familiares y una escala de valores que aprendió detrás del mostrador del negocio de su padre. Así se ve este mundo desde el cada vez más lejano oeste.

Mundo grúa nació treinta y cuatro cuadros después de la General Paz y todo lo que representa está resumido en una sola imagen, tan perfecta, tan simple, que parece imposible que esté allí, enfrente mío, diciéndome tantas cosas sin necesidad de palabras. La imagen se reduce a un pequeño local de repuestos para autos (del tipo Chevrolet o Torino) que descansa en la paz sagrada de un mediodía feriado. Especies en extinción (la casa de repuestos, la paz sagrada) que delatan una sola cicatriz de estos tiempos. En la puerta hay un afiche de *Mundo grúa*.

Allí, en la avenida Provincias Unidas, en el cada vez más lejano oeste de San Justo, camuflado bajo el inocente aspecto de un local polvoriento, un sueño se convirtió en realidad. Suena cursi, sí, pero no deja de ser conmovedor descubrir dónde iba a aparecer el director de cine argentino más esperado.

Un piso más arriba duerme Pablo Trapero. Ni la mamá, ni la hermana ni el padre saben que me está esperando. Están acostumbrados: Pablo no

avisa. Presiento que tampoco habla. Y aunque nueve horas y cinco cassettes después me hagan suponer que logré que diga demasiado, sé que no es todo. Apenas algunas pistas sobre un chico que recibió una sobredosis de cariño familiar, un adolescente que se empachó de normalidad y un muchacho que huye de las palabras porque nunca le alcanzaron para definir sus mejores pesadillas. Pablo está ahora recién despertado, con un jean negro, una remera negra, una barba negra y una mirada marrón ennegrecida por las noticias con que lo desayuna la voz de su productora desde el celular. En el cine Monumental se suspendieron dos funciones porque se rompió la copia en plena proyección. A nadie se le rompen las copias, dice Pablo. Y tiene razón. Apenas sacás la vista de la película, apenas te descuidás, se cuelan los problemas del cine argentino, dice. Y tiene razón. Me imagino a la gente que va, saca la entrada, se sienta en su butaca y a los veinte minutos ve cómo se rompe la película, dice. Y no dice nada más, aunque la mirada está teñida por cuentas aún más negras:





es feriado, no hay forma de hacer copias nuevas, es apenas la primera semana de proyección, cada copia cuesta dos mil dólares y él no tiene un peso. Hablemos, dice Pablo. Almorcemos, propongo.

Mundo grúa consumió 40 mil dólares, catorce meses de filmación y los 27 años de Pablo, completos y al contado, el cash de cada escena. Es cierto que todo en la película es ficción (es mentira, aclara Pablo) pero su intención explícita era que *Mundo grúa* funcionase como una cámara oculta que robara (Pablo dice *afane*) pedazos de la realidad. Por eso es blanco y negro. Es la única pista que te dejo para mostrar cuál es el juego, dice Pablo. En la película hay un juego aún más sutil que el escenario de la vida cotidiana de Pablo pone al descubierto. Me muestra, por ejemplo, el local de su padre y, aunque está vacío, hay voces. Es la radio. En *Mundo grúa* también se escuchan voces. Por ejemplo, cuando el personaje de El Rulo habla con su hijo. Casi como una música de fondo en la que un locutor menciona, al pasar, una palabra: Chivilcoy. El

pueblo donde nació la madre de Pablo. La casa de El Rulo es la casa de su abuela muerta, un departamento muerto que queda al lado de los cuatro ambientes de la familia Trapero. Allí están las plantas recién regadas de El Rulo, el sofá, el televisor bifuncional, el modular, la diminuta cocina, aunque en la realidad el departamento incluye un dormitorio, un lujo que el personaje no podía darse. Quería que la cama estuviese acá, al lado de la puerta, para mostrar la incomodidad de la vida de El Rulo, dice Pablo, resignado a explicar las reglas y el juego. El primer piso incluye una puerta más que cierra el triángulo de los Trapero. Allí vive la familia de su tío muerto. Es fácil imaginar como ese pequeño universo autosuficiente comenzó a resquebrajarse a partir de un par de ausencias. Quizás el origen de *Mundo grúa* deba entenderse como una manera desesperada de dejar testimonio de esos fantasmas, del fin de toda una raza.

Una cuadra más allá del kiosco, que en la película atiende el personaje de Adriana, está la única piz-

Mundo grúa fue exhibida en el Festival de Buenos Aires, donde ganó el premio al mejor director y mejor actor. Fue filmada a lo largo de más de un año.

zería abierta en el sagrado feriado de San Justo. Pablo pide asado, papas fritas, vino tinto, cigarrillos y una tregua. Le pregunto, entonces, por una película que lo haya inspirado y menciona un título impensado: *El enigma de Kaspar Hauser*. Le pregunto qué libros lee y convoca sin euforia tres apellidos: Carver, Sheppard, Auster. Le pregunto por su obsesión por lo cotidiano y lanza una catarata de teorías rumiadas en el silencio donde se formuló todas las preguntas y encontró algunas respuestas. Me gusta la construcción de lo cotidiano, dice Pablo. No sé si los sentimientos son algo que se puedan enunciar. Simplemente se viven. Desconfío de la gente que dice *soy feliz* o *estoy deprimido*. El día del velatorio de tu vieja, el que te saluda con la frase *mi más sentido pésame* es el gerente del banco. Tus amigos te convidan un cigarro, dice Pablo. El tipo del que te enamo-

Mundo grúa

Argentina, 1999, 89'

Dirección: Pablo Trapero

Producción: Pablo Trapero, Fiona Heine y Hernán Mussalupi

Guión: Pablo Trapero

Fotografía: Cobi Migliora

Montaje: Nicolás Goldbart

Diseño artístico: Andrés Tambornino

Intérpretes: Luis Margani, Adriana Aizemberg,

Daniel Valenzuela, Roly Serrano, Federico

Esquerro, Graciela Chironi, Alfonso Rementería.

mundo panza

por Gustavo J. Castagna

En el contexto del cine argentino, una película como *Mundo grúa* le presenta batalla a dos frentes distintos. Por un lado, vence a la especulación, el falso mea culpa y el mentiroso compromiso social de un cine bienpensante y aleccionador. ¿Cuántos films que se refirieron a la realidad de nuestro país tuvimos que soportar sin creerles nada? La película de Pablo Trapero, en este sentido, debería servir como ejemplo frente a un cine anquilosado que se manifiesta a través de la torpeza de sus clisés declamatorios y de sus emociones subrayadas. La contundencia temática que transmiten sus imágenes, efectivamente, culmina con la derrota de una forma pueril y avejentada de hacer (y pensar) el cine en nuestro país. Sin embargo, este cambio que propone *Mundo grúa*, ese antes y después que la revista alienta y desea desde hace varios años (cuyo primer referente fue *Pizza, birra, faso*), tiene el riesgo del desamparo, de la soledad absoluta. Es en ese sentido que el film de Trapero debería recordarse frente a futuras películas que pretendan copiar su esqueleto argumental para apropiarse de sus ideas innovadoras y de sus entrañables personajes. La batalla, en este campo, recién empieza, y tal vez surjan otras grúas y otros Rulos argentinos. Pero, si esto ocurre, sería de esperar que esos films ostenten la autonomía y la grandeza de la película de Trapero.

Un mundo en blanco y negro. Habría que retrotraerse a la trilogía inicial de Favio (*Crónica de un niño solo*, *El romance del Aniceto y la Francisca* y *El dependiente*) y a esa otra película suya, la maldita *Soñar, soñar*, para encontrar ciertos rastros de *Mundo grúa* en lo que se refiere a la cercanía y la mirada del realizador con su historia y sus personajes. Aquellos films de los 60 —como también *Pizza, birra, faso*— coinciden con *Mundo grúa* en el transplante de una realidad sin artificios, de declarada austeridad, que se expresa a través del "oído" de sus realizadores para poner en boca de sus personajes textos que nos resultan reconocibles. Los films de Favio, Stagnaro & Caetano y Trapero corroboran que el cine debería ser cuidadoso con la realidad (cuestión que no logran entender muchas películas nacionales; al fin y al cabo, un mal histórico y endémico). Por esa razón, simple y sencilla, sus obras se distinguen del resto. Pero *Mundo grúa*, en relación con sus posibles referentes, no tiene planteos estéticos de importancia ni una cámara con la cual se perciba la presencia (y la autosuficiencia) de un director. Tampoco el desarrollo de su historia trasluce escenas memorables, desenlaces trágicos ni planos rebuscados. La ingeniería cinematográfica de Trapero es el monumento a la parquedad estilística, a la exactitud del montaje y al retaceo en los aspectos formales. *Mundo grúa* manifiesta un estilo invisible, casi documental, co-

mo si la cámara de Trapero se dedicara solo a contar un fragmento de la vida de un personaje central y de un grupo de secundarios. Godard decía sobre *Vivir su vida* que se trataba de un documental sobre Anna Karina. Puede decirse que el film de Trapero es un instante, una serie de apostillas sobre la vida gris de El Rulo (extraordinario Luis Margani, como el resto de los intérpretes), filmada en blanco y negro.

Un mundo en presente. *Mundo grúa* es una película en presente, una actualidad invadida por la desazón y la falta de trabajo. El Rulo, en ese sentido, no desea volver a su pasado de bajista de un grupo de los 70, sino que necesita sobrevivir con sus veinte kilos de más y los treinta cigarrillos que fuma por día. Tiene un hijo vago, una madre confiable, algunos amigos y un posible amor con la mujer que atiende el maxikiosko. Pero también el personaje vive en la soledad de su pieza con su televisor bifuncional y su problema de pi-cuí. ¿Acaso las características del personaje no se parecen a los de otras películas argentinas? Sí, pero Trapero se aproxima a los suyos con una sensibilidad asombrosa y con una mirada que jamás se corresponde con la denuncia social subrayada ni con el lamento llorón al que obliga un presente terminal. El realizador confía en los silencios del Rulo, en su infinita ternura y en su aspecto bonachón para de-



sentrañar una realidad acongojante. Por eso *Mundo grúa* es un film que no requiere del pasado para explicar una actualidad que se manifiesta con la contundencia de las imágenes que, desde ya, hablan por sí solas. No hay relatos en ningún momento de la película, y las imágenes solo muestran algunos recuerdos de años mejores y varias fotografías simpáticas del exbajista, hoy laburante de grúas en la Capital y de excavadoras en Comodoro Rivadavia.

Un mundo de afectos. Como pocas veces ocurrió en nuestro cine, *Mundo grúa* es una película que tiene la duración exacta pero que también podría seguir desarrollando su historia. Y esto se debe a la transparencia estilística de Trapero y al cariño que el realizador manifiesta hacia sus personajes. ¿Acaso la relación afectiva entre el Rulo y Adriana remite a alguna historia de amor? Efectivamente, nuestro cine mostró algunos romances otoñales entre personajes de casi cincuenta años, solitarios y supervivientes (también, obsesivos) en relación con sus trabajos. Sin embargo, Trapero narra esta maravillosa subtrama con un pudor nunca visto en el cine argentino. Por medio de un sandwich de milanesa, un "como te estaba diciendo" del Rulo a Adriana, una salida al cine, un motor desvencijado pero efectivo y un par de recuerdos sobre el pasado, *Mundo grúa* expresa una relación cálida entre los dos personajes. Y ahí, nuevamente, se percibe la presencia de Trapero, en ese declarado compromiso afectivo del director con sus criaturas.

Un mundo de cuerpos. El cine argentino, invadido por frases importantes e indigeribles lecturas de vida, se había olvidado de contar una historia a través de los cuerpos de sus personajes. *Mundo grúa* es una película de rostros desencantados por el dolor, pero también muchas de sus imágenes transmiten el paso del tiempo por medio de cuerpos hinchados por la amargura. Cuando a Rulo le muestran su lugar de hospedaje en el sur, el personaje descubre un mundo similar al que dejó dos mil kilómetros atrás: un montón de cuerpos que se agrupan en una habitación pequeña, que retornan fatigados después de una jornada de trabajo y que esperan turno para cobrar un mísero sueldo. Representan rostros, pero también son cuerpos y figuras de un paisaje desolador. Como el hijo de Rulo, que se nos expone igualmente a través de un cuerpo perezoso, heredado de su padre como su probable vocación de músico. Pero la mayor sinceridad de *Mundo grúa* se establece por medio del andar cansino y de la panza de Rulo-Margani (imposible separarlos). Un cuerpo de un tamaño enorme, como esta bienvenida y emotiva película. ●●

raste no lo vas a encontrar en la filmación del día de tu casamiento, sino en el gesto, quizá intrascendente, que hizo que te fijaras en él.

—*Pero la gente solo filma el día del casamiento.*

—Y yo aprendí a valorar eso, algo que antes despreciaba. Porque ese día, para esa gente, es importante. Y, salvo que tengas una visión muy moderna y quieras ver esa ceremonia como algo bizarro, tenés que ser capaz de reconocer que a lo que vos te da risa a otros les da emoción.

—*Me imagino que cotidiano no es para vos lo mismo que costumbrista...*

—No, porque cuento con algo que corre a mi favor: en este país, lo cotidiano es absurdo. Es absurdo que un equipo de fútbol se consagre campeón el día que pierde cuatro a cero. Es absurdo que, desde hace años, los maestros ayunen en el Congreso y uno pase por enfrente de la capa como pasa por delante de un monumento. Pensá bien: un tipo se priva de comer un mes y uno está apurado por llegar al banco. Es absurdo que un tipo, a los 50 años, tenga que empezar de cero como un pibe de 25. Soy consciente de que ese absurdo crea una tensión y, en este caso, la uso para contar la historia de El Rulo.

Dice que por eso *Mundo grúa* evitó las palabras y apostó a las situaciones. Eligió la descripción en lugar del discurso. Esquivó las quejas y los reproches. Pero recién cuando todas las sillas de la pizzería de San Justo (excepto las nuestras) están desnudas sobre las mesas y los mozos se parten la mandíbula con los bostezos de la siesta, Pablo dice algo más. Su fascinación por lo cotidiano surgió por una necesidad concreta. Quise entender a mi viejo, dice Pablo. Treinta años haciendo lo mismo. Bajar al negocio y subir a casa. Bajar y subir. Bajar y subir. Todos los días, treinta años seguidos. A medida que iba creciendo me iba sintiendo más distinto de mis viejos. Pero eran mis viejos, dice Pablo (y con eso da por supuesto cuánto los quiere) y eran felices y a mí me costaba creer que lo fueran. Y me preguntaba por qué eran felices. La explicación la encontré en lo cotidiano, en las cosas de todos los días, en los detalles con los que fueron construyendo su mundo, sus valores.

—*Tengo una sospecha: en Mundo grúa tu papá es Torres, el amigo incondicional y desinteresado.*

—Puede ser.

—*Y El Rulo ¿quién es?*

—El Rulo soy yo.

Ahora estamos en la vía, literalmente, haciendo unas fotos en las que Pablo posa desconfiado. Atrás hay unos silos que supongo vacíos y al lado un perro muerto y el esqueleto de un auto destruido. Tres hombres, con tres edades diferentes y una traza única, se acercan caminando. Uno tiene un fierro. Nadie habla. No sé cómo ni cuándo, pero Pablo está ahora parado a diez centímetros de los tipos. Les pide un cigarrillo. Y, con esa frase simple,

los desarma. El abracadabra funciona. Los tipos se van y recién cuando se lo pregunto Pablo se explica. Pedir un faso es como decir no tengo un mango. No hay que demostrar miedo, dice Pablo. Es como con los perros: si se dan cuenta de que tenés miedo, te muerden (horas después me dirá: la vida también se da cuenta si tenés miedo). No se lo digo, pero me imagino de dónde sacó la escena del Rulo, tan grandote, tan frágil, intentado cruzar las tablitas del andamio, muerto de miedo por los cien metros que lo separan del piso, mientras Torres le grita *la clave es no mirar nunca para abajo*.

Lo que nunca imaginé es que *Paco Camorra* también escondía una clave. Pablo la confiesa sentado al borde de los sillones de cuero del living familiar, mientras come el helado que ayer no comió y con la sencillez con la que un mago explica lo fácil que es fabricar conejos con una galera. Pablo la revela cuando menciono la escena en la que todos (El Rulo, Adriana, Torres, el amigo mecánico) cantan un tema de Javier Martínez, el único momento de toda la película que me hizo pensar que esa generación, la generación del Rulo, era la que tendría que haber cambiado el mundo o esperar el bendito dos mil unidos o dominados. Recién entonces Pablo dice: Todos tenemos un *Paco Camorra* en nuestra vida.

—*¿Un Paco Camorra?*

—Este país tiene un *Paco Camorra* en su historia. Este país pudo ser mejor, tuvo sus cinco minutos de gloria y hoy convive con eso como el Rulo convive con su bajo y sus fotos ajadas. Las madres de Plaza de Mayo son el *Paco Camorra* de este país, si querés. Es lo único que te queda en el presente que te puede hacer intuir un pasado distinto. Porque el tipo que tuvo militancia política en lo 70 y vivió para contarlo hoy va a Coto, es publicista o psicoanalista, y anda en un auto de veinte mil dólares. Esto no implica un juicio de valor. Simplemente describe el hecho de que, por lo que ves hoy, en la vida de ese tipo no podés ni siquiera arriesgar lo que fue en su pasado. No es lineal. El presente es una consecuencia absurda del pasado. En la película, *Paco Camorra* me servía para que El Rulo no fuese el tipo sin brillo que algunos podrían llegar a ver. Rulo no es un fracasado. Conoció el éxito y eso lo hace distinto. No está preocupado por haberlo perdido, sino por algo más corriente: el mango de cada día. Hace lo que puede y eso también lo hace distinto, porque si bien puede poco, hace todo lo que puede. Nunca menos.

—*¿El hijo hace menos?*

—El hijo funciona en la película como un flashback de El Rulo en tiempo presente. El hijo es el Rulo joven o, si querés, El Rulo puede ser el hijo de viejo.

—*Una duda: ¿qué pasó con el bajo?*

—Nada. Es la crítica más fuerte que me hicieron sobre el guión: que el bajo desapareciera de la historia sin ninguna explicación. Yo me encapriché con eso. No quería hablar más del bajo. Me pare-

cía que el bajo funcionaba como una excusa para que El Rulo echase de su casa al hijo. Nada más. Una manera de demostrar que el hijo va diez metros más allá de la sogá que está dispuesto a darle el padre. Quizás hubiese tenido que mostrarlo sin ningún tipo de explicación, incorporarlo como un objeto más dentro de una escena. ¿Te molesta mucho lo del bajo?

—*Me hubiese molestado mucho más que lo perdiera o lo rompiera. Me imagino también que muchos te habrán pedido otro final...*

—Yo mismo pensaba en otro final. El final original, del que hay incluso filmadas algunas escenas, era que el Rulo volvía y encontraba el kiosco de Adriana cerrado. Pensé en otros finales, por ejemplo que el hijo fuera a buscarlo a la estación, pero en cualquier caso era como seguir hablando de lo mismo. No aportaba nada nuevo. Era simplemente un epílogo como para que el público se fuera tranquilo. Y, para mí, en todo caso, lo único que pasa de nuevo es que la primera vez que el Rulo habla de sí mismo, la primera vez que se sincera con alguien, es con Sartori, un desconocido. No se puede quebrar delante de su madre, que carga con lo suyo, ni delante de sus amigos, que tienen que soportar su propio peso y sin embargo tienen resto como para ayudarlo. El Rulo está desesperado, cansado, y lo confiesa delante del tipo que menos conoce. Eso a mí me pasó muchas veces y supongo que a mucha gente también.

Pablo dice que el viaje de El Rulo al Sur funcionaba en el guión como una excusa para dejarlo solo y a solas con el espectador. Dice que la idea original era filmarlo en Esquel y que la realidad quedó fuera de sincro: él había escrito que la obra tenía que paralizarse y la obra de Esquel efectivamente se paralizó, pero diez días antes de comenzar allí el rodaje. Su productora, Fiona, consiguió la alternativa de Comodoro Rivadavia, con un acueducto como protagonista. Pablo no podía elegir: esos eran los únicos quince días en que todos podían fugarse de sus realidades para sumergirse en la ficción de *Mundo grúa*.

Todo fue mucho mejor que lo que había imaginado, dice Pablo. Porque Comodoro es como una proyección de San Justo. El tipo iba a hacer 2000 kilómetros para llegar de nuevo a San Justo. Me parecía increíble. Yo miraba esa ciudad y estaba fascinado. Me parecía hermosa. Moderna. Futurista. Y al resto del equipo, un espanto.

—*Comodoro también puede verse como aquel símbolo del futuro que no fue...*

—La película no enuncia esos símbolos, pero tiene muchos. La grúa también es un símbolo del progreso. La grúa representa eso que todos miramos como un ícono de la construcción del futuro. Cuando fui a Berlín, el horizonte estaba dibujado por edificios altísimos y por grúas también altísimas que prometían futuros edificios. La historia de El Rulo no hubiese funcionado igual si él hubie-

ra sido el encargado de hacer la mampostería de una obra. Él quería estar en la grúa, colgado en el precipicio de la ciudad. Quería tener un lugar en el futuro, pero no cualquiera. Y no se lo dieron. Lo fue a buscar al Sur y tampoco se lo dieron.

—*Es como decir no hay salida.*

—Es decir *no sé cuál es la salida*. Es decir: los problemas son todos los que ya sabemos, pero las soluciones no.

—*En la película es el sindicalista el que dice las soluciones tenemos que encontrarlas nosotros mismos. Y suena patético que esa gente tan golpeada sea, además, responsable de encontrar soluciones.*

—Pero es así. Patético. Absurdo. Insuperable. Por eso mi generación está aniquilada.

En *Mundo grúa*, El Rulo le muestra sus fotos viejas a Adriana. En la casa de Pablo, es la mamá la encargada de desenfundar tres álbumes en donde se los ve a Pablo y a su hermana siempre sonriendo, pegaditos a sus padres, recorriendo mil paisajes en una casa rodante, perdidos en la multitud de mesas familiares infinitas, coronadas por tortas caseiras y bandejas desbordantes. Papá Trapero me dirá después que desconfió cuando su hijo le anunció que quería ser arquitecto. Si no sabe ni cómo es un ladrillo, dirá sin ánimo de descalificarlo. Me doy cuenta de que nunca escuchó lo que Pablo me contó antes: quiso estudiar arquitectura porque cuando era chico se divertía correteando entre las obras, el único hobby que le conoció a su padre. Sin siquiera pedir una explicación, papá Trapero lo apoyó sin chistar, igual que cuando pagó puntualmente las cuotas de la Universidad del Cine, a la que consideraba cara y peligrosa. No conocíamos muy bien ese mundo, pero sospechábamos lo peor, dirá con la gracia de quien reconoce el tamaño de un error. Es también papá Trapero quien me cuenta que Pablo no aprobó el examen de ingreso a la Escuela de Cine de Avellaneda. Que trabajó como docente después, que coordinó las protestas de los estudiantes cuando impulsaron el proyecto de la ley de cine y que dejó colgada una materia que todavía lo espera con un examen final: Estética Cinematográfica. Ahora estamos en el auto que papá Trapero le prestó, recorriendo el circuito infernal que es cualquier avenida suburbana, en donde los semáforos brillan rojos y ausentes, porque el único que se detiene (quizá por cortesía) es Pablo. Me doy cuenta de que sabe manejar y de que nunca sonrío. Mi vieja me lo dice todo el tiempo, dice Pablo. Estoy superado. Es muy fuerte lo que me está pasando. Me da miedo que digan que la película es excelente, excelente, excelente y que, cuando el público vaya a verla, se desilusione. Por suerte creo que no pasa eso, dice Pablo.

—*Y entonces te aparece un miedo nuevo.*

—Y...ahora el miedo es hacerme cargo de lo que está pasando. Yo quería hacer esta película para

dejar de ser el tipo que quería hacer una película. Y punto. Pero *Mundo grúa* trasciende un poco esa expectativa.

—*¿Te sorprende?*

No.

Pablo dice que por las características de producción de la película (filmar un fin de semana, parar tres meses esperando el dinero para retomar otro fin de semana y volver a parar) le permitió testear, pensar, volver a testear y volver a pensar todo *Mundo grúa* cuadro por cuadro. Cada vez que tropezaba con un amigo lo invitaba a ver un armado, dice Pablo. Dieciocho versiones de montaje de una misma toma, ida y vuelta, una y otra vez. Al final todos me escapaban. Ahora sabe que ni él ni su próxima película serán los mismos. Por eso sacude ideas sin parar, como quien ahuyenta a escobazos un mal presagio. La primera se llama *Familia Rodante* y a esta altura está claro de qué se trata. La segunda cuenta la reunión de los sesenta integrantes de su familia en un tenedor libre de la ruta a Chivilcoy. La tercera es la que vale y se la calla. Apenas da unas pistas. La Carpa docente, una maestra ayunante, un conflicto amoroso. Y basta. Es que no estoy seguro de contar esta historia. No quiero parecer oportunista, dice Pablo.

En la puerta del cine Santa Fe lo espera el acomodador de la sala. El hombre grita:

—*Vamos que me quiero ir a casa.*

Adentro hay cuatro espectadores. Cuatro. Pablo pregunta por la función anterior. Le dan un número: 167. Y ahora cuatro, dice Pablo. Un eterno silencio de apenas un segundo mide la altura de la cornisa en la que Pablo está parado. Cuatro, repite. Y el acomodador sonrío.

—Es un milagro, si todavía faltan cuarenta minutos para que empiece la función.

Ese lunes feriado, a las nueve y veinte de la noche, ciento cuarenta y cuatro personas se acomodaron en sus butacas para convertirse en testigos de la historia de El Rulo y en protagonistas de un milagro: en esa sala se juega parte del destino de *Mundo grúa*. Es la única que mantiene la película en la calle, dice Pablo. Y señala el afiche estampado en las puertas de vidrio y la lógica de un mercado que convirtió a los shoppings en anónimos aeropuertos desde donde, a cada hora, despegan miles de espectadores hacia docenas de destinos. Ayer mismo, dice Pablo, fui a Showcenter con toda mi familia. Toda: desde la abuela hasta los primos. Era el día del padre y fue, justamente, su papá el que le regaló un susto. Se descompuso apenas terminada la función. Lo llevaron al Hospital Italiano. Pensaron en un infarto. Era una indigestión.

Pablo dice que muchas veces piensa que su vida es una mala película. No lo dice, pero seguramente ahora su peor pesadilla es esa: cómo cuernos hacer para que por muchos, demasiados años, siga siendo perfecta y simplemente así. ●●

Rita Moreno



PHIL STERN

Rehearsing *West Side Story*, 1961

Buenos Aires Herald - Argentina's international newspaper

Azopardo 455 - 1107 - Buenos Aires - Argentina. 4342-8470/ 76/ 77/ 78/ 79, 4342-1535.

Fax: 54-11-4334-7917 y 4343-6860. E-mail: info@buenosairesherald.com. Website: www.BuenosAiresHerald.com

On Sunday

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

EL UNIVERSO SOKUROV

por Quintín

El estreno de *Madre e hijo* permitirá disfrutar de la primera película de Alexander Sokurov que llega al país. El film, de una belleza deslumbrante, es también el manifiesto estético de un artista decidido a reinventar el cine con su obra solitaria.

Hace dos años, Flavia y yo entramos a una sala del mercado en Cannes donde se estaba proyectando *Madre e hijo*. La película ya había empezado y, como sucede cuando uno llega tarde al cine y no hay acomodador, los ojos tardan en acostumbrarse a la oscuridad, de modo que no hay forma, al principio, de saber dónde están las butacas vacías. Así fue que, parados en la puerta a la espera de que nuestras pupilas se dilataran para conseguir un asiento libre (lo urgente era eso), espiamos un poco la pantalla. Bastó una mirada para quedarnos con la boca abierta, con una sensación de asombro admirado y la certeza de que nunca habíamos visto nada semejante. Sokurov debe ser el único cineasta capaz de fascinar con un fotograma. Cuando finalmente nos sentamos, descubrimos que en la fila de adelante estaba Nicolás Sarquis, que se dio vuelta para pronunciar dos palabras: "es increíble". Los tres acabábamos de descubrir a Alexander Sokurov y la ocasión quedaría registrada en mi memoria. Ninguno de

nosotros estaba allí por casualidad: el rumor de que era uno de los pocos grandes cineastas en actividad circulaba fuertemente. En realidad, se había iniciado cuando el deshielo soviético de la era Gorbachov sacó a Sokurov de la clandestinidad, le permitió terminar sus films inconclusos y exhibirlos públicamente. Desde entonces no paró de trabajar a un ritmo febril: hay años en los que aparecen tres nuevos trabajos suyos (entre cine y video, cortos y largos, ficciones y documentales). No puedo hablar de la obra de Sokurov en conjunto: vi solo tres películas, *Madre e hijo*, el documental *Una vida humilde* y *Moloch*, hace algunos días en Cannes. El resto resulta un tesoro a descubrir, una tarea feliz que podremos emprender a partir de la inminente retrospectiva en la Sala Lugones de los documentales del director. Pero si basta un fotograma para comprender que Sokurov es un artista, es la dimensión de esta palabra la que requiere de un comentario. (Irónicamente, para Sokurov, lo más importante de *Madre e hijo* es

el sonido).

La radicalidad es una de las condiciones del arte con mayúscula, aunque la mayúscula sea un calificativo para desconfiar cuando se habla de cine. Por un lado, uno lo asocia inmediatamente con alguna forma del fraude pomposo (de Angelopoulos a Greenaway, para hablar de cineastas vistos últimamente). Por el otro, el cine es imposible de amar sin cierto gusto por lo menor. Pero Sokurov es otra cosa: no solo es el arte, sino también una idea del arte indisoluble de su vida y de su obra. Su hacer está asociado a una visión romántica del arte, no solamente por sus referencias al romanticismo en la pintura y en las letras, sino por su anacrónica defensa del artista como un ser que libra un combate contra la mediocridad del mundo. Leemos en una entrevista que Sokurov opina que el problema del cine contemporáneo es que está en manos de mediocres que inundan el universo de imágenes sin pensar en ellas. La descalificación alcanza a las vanguardias que, según él, carecen de la re-





flexión necesaria. Esta última afirmación hace decir a algunos que se trata de un reaccionario. El concepto se refuerza cuando Sokurov declara que algunos de sus films buscan recrear en el celuloide el trabajo con la luz de algunos pintores del siglo XIX y reinventar la imagen desde esa perspectiva. Pero, si ese debate sobre las teorías de Sokurov tiene algún sentido —cualquiera sea la ideología que alimenta películas como *Madre e hijo* o *Moloch*— le permite a su autor dejar atrás a la mayoría de sus colegas, no solo por la belleza deslumbrante de esos films sino porque su trabajo con el lenguaje y su tratamiento de los materiales implican un avance colosal para el cine: Sokurov no quiere volver atrás en las formas cinematográficas sino progresar hacia otras radicalmente nuevas. Que su inspiración parta de un momento anterior de otra disciplina para conducir la suya hacia nuevos horizontes, lo inscribe en la vanguardia artística y lo aleja de toda posibilidad de ser académico, que es el verdadero modo de ser

reaccionario en el cine. Desde allí, desde la tenacidad con que un creador rompe los moldes, hay que leer la ofuscación de Sokurov con las vanguardias que se agotan en la repetición de una fórmula, en el concepto antes que en la obra.

La fuerza con la que Sokurov transforma la materia del cine obliga a repensar aun las ideas consolidadas, a revisar lo que se asume como definitivo. En eso también es un vanguardista. Cuando Tarkovski (y Deleuze, para los que pasan por la universidad) dejaron establecido que el cine era el arte de “esculpir en el tiempo” —según el famoso título del libro del otro director ruso— aparece Sokurov a decir que es el espacio lo que le interesa, mientras que el tiempo le parece secundario. Peor aun: aspira a suprimir la profundidad, otra noción cinematográfica aparentemente irrevocable que el afán experimental del realizador pone en tela de juicio. En la conferencia de prensa de *Moloch* en Cannes nos encontramos otra vez con la palabra

Madre e hijo es una película extraordinaria, casi sin diálogos, de la cual el autor asegura que el sonido es tan importante como las imágenes.

“mediocridad” en boca de Sokurov. Se refería al mundo de la política y la alusión se relacionaba con el film, que trata sobre Hitler y su entorno. Para él, la ascensión de Hitler ilustra el peligro del “hombre providencial”, una noción facilista con la que los mediocres entronizan a otro mediocre. Y eso es Hitler en el film de Sokurov: un imbécil liso y llano que está fuera de la realidad y ha llegado a ser un monstruo por creer en su propia leyenda. Nuevamente, aparece la figura del artista como el encargado de oponerse a esa resignación colectiva de la inteligencia y la libertad. Sokurov es un heredero de la confianza en la espiritualidad rusa, que se potencia en el arte y confía en él como refugio y antídoto contra la destrucción. Es el mundo de matices y profundidades del arte el que se opone al oportunismo de las consignas, a Hitler y hasta a las

Madre e hijo

Mat' i syn

Rusia-Alemania, 1997, 73'

Dirección: Alexander Sokurov

Producción: Thomas Kufus

Guión: Juri Arabov

Fotografía: Alexei Fyodorov

Música: Mikhail Glinka, Otmar Nussio y Giuseppe Verdi

Montaje: Leda Semyonova

Decorados: Vera Zelinskaya y Esther Ritterbusch

Escenografía: Vera Zelinskaya y Esther Ritterbusch

Intérpretes: Gudrun Geyer, Alexei Ananishnov.

de la misma materia que los sueños

por Eduardo A. Russo

Al comienzo de *Madre e hijo*, sus únicos dos personajes relatan un mismo sueño. La narración inicial del hijo se interrumpe y es continuada por la madre que revela lo que sigue, haciéndolo recordar. Ambos advierten sin asombro el sueño compartido, invitando al espectador a un itinerario intenso como el de esos sueños que perduran por su misma cifra oculta. El film de Alexander Sokurov es, entre otras cosas, una muestra magistral del ideal romántico del arte como un viaje nocturno: busca con sus figuras un poder similar al de los sueños, extrayendo sus imágenes de lo onírico.

Madre naturaleza *Madre e hijo* se narra en pocas líneas. Un hijo cuida de su madre moribunda. La lleva a un último paseo por el bosque y luego de la muerte emprende otro, solitario, antes de volver junto al cadáver. Aunque poco vale contarla: su cualidad perturbadora reside en el modo en que se aparta de la narración, imponiendo la metáfora sobre los encadenamientos del relato. Sokurov se apoya más en los poderes de la imagen que en la seducción de la narrativa. Apelando a una ya clásica dicotomía, se ha caracterizado al suyo como cine de poesía, y no de prosa. Pero no es un revolucionario del lenguaje sino un rebelde romántico.

En *Madre e hijo* late, ante todo, la confronta-

ción romántica resuelta en nostalgia ante la naturaleza, como ocurre con este hijo en tránsito de (o *destinado a*) ser despojado de su madre. En Sokurov se tensa una extraña oposición entre nuestras expectativas en relación con un artista ruso —más precisamente, un heredero de Tarkovski— y la herencia del romanticismo alemán del que se nutre de modo explícito. Si en Tarkovski la naturaleza era el órgano viviente en el que sus criaturas perseveraban —aspirando a la fusión—, en Sokurov asume los contornos de una potencia ajena y hasta aniquiladora. Es por ese cisma que el vínculo posible y la separación inevitable entre madre e hijo asumen una dimensión cósmica.

La agonía romántica El hijo —del lado de la vida— está en el lugar del personaje romántico por excelencia: contemplador siempre en riesgo de ser *anonadado* por el paisaje, más una extensión de su alma que una realidad física. Por su parte, la madre yacente es una con la naturaleza desde el inicio, madre-tierra arropada en una manta parda esperando en un claro del bosque, inmóvil, vacía de todo deseo, apenas animada por el amor del hijo. La madre soñada por Sokurov subsiste en aquel estado que glosaba Keats en su *Oda a la melancolía*: "She dwells with Beauty/Beauty that must die". Toda belleza debe ser mortal, y

el dolor que irrumpe un par de veces en la película tiene la cualidad intransferible del dolor físico.

Uno de los momentos más bellos del film transcurre en la habitación donde la mujer juega con una mariposa en su mano, en los instantes previos a su muerte. Pudorosamente, nada acentúa ese instante central. La mano apenas se detiene luego de alzarse con la mariposa. Como en la más pura imaginaria romántica, es solo una vida que se apaga. La intensidad se desplaza de los cuerpos al espacio, y de éste al trabajo sobre la percepción del espectador.

Tragedia del paisaje En *Madre e hijo* abundan las imágenes distorsionadas anamórficamente, la carencia de tercera dimensión en la pantalla o la decidida alteración de los colores por el uso de filtros o el pintado directo sobre el objetivo. Sokurov desea recordar al espectador que se encuentra ante una superficie bidimensional, que su emoción debe ser correlativa a la *presentación* de las imágenes como tales. En ese sentido, se nutre, como Tarkovski, en la fe ortodoxa de una revelación por la imagen, pero también busca aquellos paisajes interiores, casi alucinatorios, en los que un Caspar David Friedrich se abismaba, o las nieblas que impedían



un acceso pleno a las figuras diseñadas en los cuadros de Ernst Ferdinand Oehme. Las referencias son aportadas por el realizador, explícitamente inspirado en los pintores románticos alemanes para construir la conciencia trágica del paisaje que atraviesa *Madre e Hijo*. En lugar de la profundidad de campo, su paisaje elige aquella otra de los abismos donde el personaje mira y (se) contempla —como el hijo en su trayecto solitario— frente a frente con lo insondable. Los indicios del siglo veinte en el film son solo indirectos. No van mucho más allá de esas huellas de automóvil que orientan brevemente el trayecto del hijo con su madre por el bosque y la planicie. Salvo estos rastros del presente, Sokurov habita un espacio que lo instala como artista de fin de siglo... dieciocho. Un contemporáneo de Friedrich, de Oehme o de Karl Blechen, con las ideas de Novalis (aunque transcurre a la luz del día, madre e hijo es un legítimo *Himno de la noche*). Con la diferencia de que Sokurov hace cine.

La figura desbordada Dos escalas regulan el espacio de *Madre e hijo*. La del plano general lejano, con las figuras limitadas a manchas en un paisaje que se hace protagonista (la presencia de ese imaginario en la banda sonora merecería un artículo aparte, comparada con la escasez y simplicidad de los diálogos) y el de los retratos casi inmóviles, compuestos en planos medios o cercanos. Cerca del final, la mano de la madre yace inmóvil, con la mariposa misteriosamente quieta sobre ella. El rostro del hijo, vuelto de vagar por el bosque, se apoya en la mano. La deformación de la imagen que aplanar tantos planos del film, como contagiada de la horizontal del cuerpo doliente, llega a su punto extremo. La cara del hijo se instala sobre la mano, sopla la mariposa inmóvil y se desliza hasta convertirse en otra mancha en la pantalla, al borde de lo abstracto, disuelta sobre esos dedos que supieron darle la forma en la que dolorosamente persevera hasta el final. Y luego de la expresión de un último anhelo del hijo (la *Liebestod*, el amor de la muerte en estado puro), un largo tramo en negro revela que la imagen ha tocado su límite; el viaje llegó a su fin. La conclusión es una de aquellas que suceden a esos sismos que la pintura o la poesía permiten en algunos momentos excepcionales, y que en el cine son todavía más raros: la apuesta última de Sokurov no es otra que la de obtener, emergiendo de ese trance extremo, un espectador en cierto sentido renacido. ●●

vanguardias que Sokurov llega a tildar de “estalinistas”. El realizador participa de una leyenda que atribuye a los rusos del siglo XIX la comprensión íntima de la cultura occidental. Acaso como ejercicio de esa nostalgia filmó películas basadas en Chéjov y en *Madame Bovary* y hasta en Bernard Shaw, al que admira al punto de sorprender a sus acompañantes en Londres por un interés profundo enfocado en los detalles de la casa en la que vivió el escritor.

El modelo del artista como un solitario entregado a su trabajo ignorando las dificultades materiales está representado acaso en *Una vida humilde*. Allí Sokurov filma a una vieja japonesa en su casa. El lugar es absolutamente despojado, precario incluso. La voz en off aclara que la temperatura de la habitación está alrededor de cero grados. En ese ambiente la anciana realiza sus quehaceres y su día parece transcurrir en la contemplación y el estoicismo. La banda de sonido mezcla fragmentos de Tchaikovski con folclore japonés y el film transmite la impresión de esa espiritualidad que Sokurov vislumbra también en *Madre e hijo*.

Si bien esa visión del artista como arquetipo filosófico y convicción moral conducen a una imagen de Sokurov similar a la del solipsista en la torre de marfil, es porque el panorama no está completo. Hay una dimensión terrenal en esa batalla casi metafísica que contrapone la humildad del artista contra la arrogancia ignorante del hombre providencial y sus acólitos representada por Hitler. En Cannes, nuestro amigo Peter Van Bueren le deslizó en privado a Sokurov la interpretación de que *Moloch* era también un film contra Nikita Mijalkov, otro defensor del alma rusa, pero desde la riqueza, la banalidad y la conveniencia. Sokurov respondió riendo “¿Te diste cuenta?”. Mijalkov es otro nostálgico, cultiva también la versión del ciudadano ruso como un hombre cultivado y ha filmado también en base a Chéjov. Aspira a reunir en su persona al artista y al hombre de Estado en una nueva variante del mito del hombre providencial, que puede ser menos maligno que Hitler pero comparte los mecanismos de su omnipotencia. Sokurov, en cambio, declara que “solo un país feliz podrá llegar a tener un buen gobernante” y participa del movimiento de muchos cineastas rusos empeñados en entorpecer el ascenso de Mijalkov. La lucha tiene dimensiones concretas. Hace poco, Sokurov y sus colegas lograron evitar que Mijalkov fuera nombrado Ministro de la Cinematografía. El nuevo ministro estaba allí en Cannes, en la conferencia de prensa, respaldando a *Moloch*, mientras *El barbero de Siberia* de su enemigo, respaldado por otras facciones políticas, se hundía en el bochorno. La guerra secreta de Cannes era fascinante. El enfrentamiento entre dos bandos o dos indivi-



Sokurov quiere progresar hacia formas radicalmente nuevas. Su tratamiento de los materiales implican un avance colosal para el cine.

duos era también la lucha por el sentido del cine. Mijalkov —que usa el arte para hacer política— contra Sokurov —que cree en la política del arte—. La obra de ambos es el testimonio de que la visión de Sokurov, que conecta profundamente su audacia experimental y su fervor por crear un universo de belleza subyugante con la lucha contra la tiranía tiene una actualidad que recupera el origen político del romanticismo. A su vez, el convencionalismo de Mijalkov, escondido detrás de la técnica y la mera corrección del cineasta cortesano muestra que la crítica estética tiene un valor que excede la inocuidad que acostumbramos adjudicarle. En estos días la obra de ese cineasta extraordinario que es Alexander Sokurov comenzará a exhibirse en Buenos Aires con el estreno de *Madre e hijo*. Es una de las pocas confirmaciones a la vista de que el cine tiene posibilidades que apenas empiezan a explorarse. En el caso de Sokurov esa afirmación tiene la prueba de lo evidente. ●●

Detrás de los olivos

Zire darakhtan e zeyton

Irán, 1994, 103'

Dirección: Abbas Kiarostami

Producción: Abbas Kiarostami

Guión: Abbas Kiarostami

Fotografía: Hossein Djafarain

Montaje: Abbas Kiarostami

Intérpretes: Hossein Rezai, Tahereh Ladiana, Mohamad Ali Keshavarz, Farhad Kheradmand, Zarifeh Shiva.

la voluntad y la luz

por Gustavo Noriega

Detrás de los olivos es una película luminosa por una multitud de razones. Es luminosa desde su fotografía, íntegramente en exteriores, en una región de Irán azotada por un terremoto pero que guarda en su belleza el secreto de algún paraíso perdido. Y es luminosa porque echa luz sobre los seres humanos, sobre cómo funcionan las cosas en el mundo. Mira y hace mirar al mismo tiempo el corazón de la gente y la forma de obtener resultados, tanto en la vida como en la producción de una película. No es solamente cine, es un rayo de luz.

Tercera parte de lo que se conoce como la Trilogía de Koker, *Detrás de los olivos* puede verse por sí sola y convertirse en una experiencia gratificante. Pero la historia de la trilogía es, además, una declaración de principios sobre el cine, sobre el valor de la persistencia y de la mirada. La primera película de las tres está filmada en 1987 y se llama *¿Dónde está la casa de mi amigo?* Cuenta una historia pequeña pero fascinante. En la región de Koker, una zona rural cercana a Teherán, un niño decide que debe devolverle a uno de sus compañeros de colegio su cuaderno, sin el cual éste será castigado. La película es la crónica de los denodados esfuerzos del pequeño por cruzar las colinas y encontrar la casa de la cual no conoce la dirección. En 1990 esa región sufre un terremoto y un año después Kiarostami filma *La vida continúa*, la historia del director de *¿Dónde está la casa de*

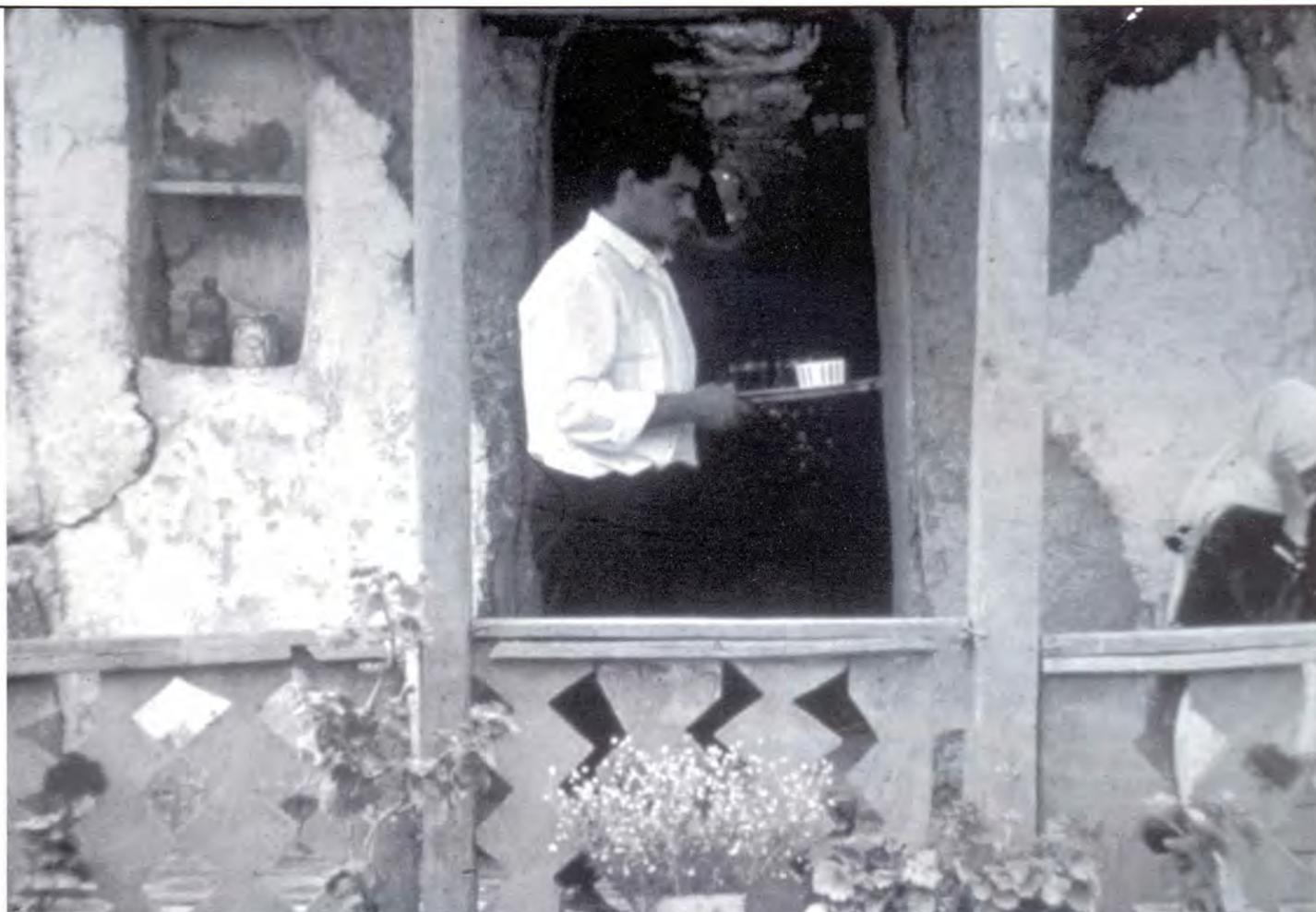
mi amigo? que vuelve a Koker para ver la suerte corrida por los pequeños actores de aquella película luego de la catástrofe. La película narra los esfuerzos del director por atravesar caminos bloqueados para alcanzar la región de Koker. Y, filmada en 1994, *Detrás de los olivos* cuenta una historia de dos de los actores durante la filmación de *La vida continúa*: los esforzados intentos de un campesino analfabeto por conseguir que una muchacha estudiante, que no se digna a dirigirle la palabra, se case con él.

Esfuerzo, esfuerzo, esfuerzo; en todas las historias que cuenta Kiarostami uno de sus personajes se fija un objetivo y, con una terquedad admirable, no descansa hasta lograrlo. Las películas de Kiarostami transmiten un optimismo invencible y no porque las tareas sean fáciles. No hay terremoto que convenza a esos cabezas duras de que lo que intentan hacer es imposible. La idea de que lo que están haciendo es justo y necesario predomina por sobre cualquier dificultad. Y si alguien piensa que hay algo ingenuo y convencional en estas historias de testarudos, basta recordar que en *El sabor de la cereza* el objetivo de su protagonista era suicidarse y no lograban disuadirlo los variados argumentos de sus compañeros de viaje. "Los recursos en Irán son escasos y la persistencia es una virtud estimable", declaró alguna vez Kiarostami refiriéndose a esa característica de sus personajes. El cinismo y la ironía, que pare-

cían la marca definitiva del cine contemporáneo, reciben en el iraní una respuesta contundente: historias de gente que cree firmemente en lo que está haciendo. Y Kiarostami los filma como corresponde, de la misma manera, creyendo en lo que está haciendo, sin segundas miradas ni canchereadas de director eximio.

El plano típico de Kiarostami es una suave colina verde vista a la distancia. En un camino que la surca en zigzag, una persona o un auto asciende o desciende ese camino. La cámara no lo va a abandonar hasta que cumpla con su recorrido. Lleva unos cuantos segundos, más de lo que estamos acostumbrados en el cine de todos los días, y mucho menos con un plano tan general. El esfuerzo del puntito que atraviesa laboriosamente ese camino (el niño de *¿Dónde está...?*, el director de *Y la vida continúa*, los jóvenes de *Detrás de los olivos* y el suicida de *El sabor de la cereza*), en el cumplimiento de la misión en donde ha puesto toda su voluntad, es homenajeado con lo único que necesita: tiempo. Kiarostami les da el tiempo necesario para alcanzar el objetivo planteado mientras comparte con los espectadores la hermosa imagen de la voluntad en movimiento.

En la primera escena de *Detrás de los olivos*, un actor (el único profesional del elenco) mira a cámara y dice: "Soy el actor que interpreta al director de la película que se está filmando".



Inmediatamente una mujer encargada de la producción lo interrumpe: las mujeres que están siendo evaluadas para ser protagonistas de la película están inquietas. El actor que hace de director deja de decir que es actor para comenzar a actuar y, de esa manera, ser el director de la película. Que no es otra que *La vida continúa*, película realmente existente, pero dirigida por Kiarostami. En treinta segundos de película el espectador pasó por tres o cuatro niveles de realidad sin sentirse demasiado incómodo. La película abandona esa explicitación a cámara de que vamos a internarnos en una serie de cajas chinas, pero luego nos mantendrá en ese mundo de ensueño donde los campesinos hacen de actores que hacen de campesinos y los actores hacen de directores y los directores miran todo divertidos, codo a codo con el espectador.

El cine nunca había antes mostrado una mezcla de complejidad y simpleza como la de las películas de Kiarostami. Las películas de la Trilogía se desgranán unas de otras; desprendimientos que, como los cuentos persas, pueden derivar en una cadena infinita. Cada elemento de la serie, cada pequeña historia, es de una simplicidad desconcertante. Lo extraordinario es que, a medida que se van añadiendo niveles y el mismo proceso de producción de la película se va incorporando al edificio, las distintas conductas se funden en una misma. La terca, persistente obcecación de Hossein por arrancarle un sí a

Tahereh tiene un correlato en la obsesiva monotonía que es filmar una película. Los dos niveles se entrecruzan: la toma es repetida infinitas veces pero sale mal porque infinitas veces Hossein le reclama una respuesta a Tahereh distrayendo a ambos de su rol de actores. Hossein y el director son dos voluntades en acción.

Pero si el cine se tratara solo de voluntades no tendría como resultado joyas como *Detrás de los olivos*. A la laboriosa paciencia de no ceder ante los obstáculos, Kiarostami le agrega otra gracia, menos difundida que la terquedad: la mirada. Los ojos del director se funden con los del espectador en la contemplación de la vida cotidiana en una zona rural de Irán: nada podría sonar menos excitante y pocas cosas han resultado tan placenteras, como lo resulta ese plano típico de *El sabor de la cereza*, la vista desde un auto en movimiento durante un tiempo prolongado. Pero si aquella película de Kiarostami, por la cual lo conocimos en la Argentina, era una película áspera, terrosa e inquietante, *Detrás de los olivos* es amable, verde y radiante.

Y nada es más radiante ni transmite la idea de mirada compartida como el último plano de la película, el famoso "plano Kiarostami" desde la distancia, con los dos maravillosos puntitos blancos en medio del fulgor verde, poniendo en juego sus voluntades. Cine cálido, pudoroso y tenaz el de Abbas Kiarostami, un hombre de pe-



lículas sencillas y complejas que ha sabido encontrar belleza e historias en los lugares más insospechados. La última imagen de *Detrás de los olivos* es uno de los finales más maravillosos de la historia del cine, pero no es más que la puesta en práctica de una ética y una sensibilidad que se habían desarrollado durante toda la película. Así que la conclusión no puede ser otra: Kiarostami es un artista extraordinario y acceder a su cine es una de las mejores cosas que nos podrían haber pasado. ●●

La momia

The Mummy

EE.UU., 1999, 122'

Dirección: Stephen Sommers

Producción: James Jacks y Sean Daniel

Guión: Stephen Sommers, Lloyd Fonvielle y Kevin Jarre

Fotografía: Adrian Biddle

Música: Jerry Goldsmith

Montaje: Bob Ducsay

Diseño de producción: Allan Cameron

Intérpretes: Brendan Fraser, Rachel Weisz, John Hannah, Arnold Vosloo, Kevin J. O'Connor, Jonathan Hyde, Oded Fehr, Erick Avari.

la aventura sigue siendo la misma

por Santiago García

La novela popular del siglo XIX dejó una serie de personajes inolvidables que luego llegaron a la pantalla grande. Los mosqueteros de Alejandro Dumas, el Capitán Ahab de Herman Melville, el capitán Nemo de Julio Verne, el Doctor Jekyll y Mr. Hyde de Robert Louis Stevenson, Frankenstein y su criatura de Mary Shelley. Y otros personajes de Dickens, Twain, Conrad, London, Salgari, Kipling... No todos corresponden exactamente al terreno estricto de la novela popular, y algunos hicieron obras importantes en el siglo XX. Pero me imagino que todos los mencionados tienen algo en común: deben estar en los estantes de la biblioteca de Stephen Sommers, el director y guionista de *La momia*. Alguien que recupera en su cine el mismo espíritu de esos grandes autores. Las leyendas de momias y sus maldiciones se remontan a la antigüedad, pero en el siglo XIX algunas versiones literarias reactivaron el mito hasta hacerlo verdaderamente popular. Una de ellas es *La novela de la momia*, escrita en 1857 por Théophile Gautier y otra de Bram Stoker, *La joya de las siete estrellas*. Pero el cine ha entendido siempre a *La momia* como un personaje dentro de los límites del terror. Le ha dado ese puesto y lo ha condenado a compartir cartel con los otros pesos pesados del género. La versión más famosa, la de 1932 dirigida por Karl Freund y protagonizada por Boris Karloff, era bastante

pobre y su fama es completamente inmerecida. Quizás por no estar atentos a la literatura del siglo XIX, dejaron de lado la aventura, que es lo que le da fuerza a toda la historia. Egipto puede asustar, pero más que eso fascina. La idea de la arqueología vivida como una aventura. El sueño de que hay misterios en la tierra que aún no hemos descubierto. Misterios muy concretos, por otra parte: ciudades enteras, libros que se creían perdidos, religiones olvidadas, pactos secretos aún en vigencia y logias que heredan la pesada carga de proteger al mundo de un mal que sigue acechando. *La momia* está dedicada a esa parte nuestra que se conmueve con estos elementos. Esa fuerza que nos hace curiosos, que desde chicos nos invita a ver más allá de la cuna, de la escuela, de las vías del tren, o de cualquier otra frontera misteriosa que vaya surgiendo. En una palabra: nuestra sed de aventuras, algo que la literatura y el cine han ayudado a mantener vivo. Esa pasión está en todos nosotros y eso es lo que nos atrapa del género. Pero en 1999 la creencia en esos misterios pasa más por una visión mística y new age de un mundo paralelo escondido en la mente de todos y manejado por una tecnología superior. A ese modelo responden *Matrix* o *Dark City*, por dar dos ejemplos muy parecidos. Para que en un mundo donde se maneja tanta información se pueda creer en la aventura,

otros decidieron irse a un tiempo inmemorial y "muy muy lejano", como hizo Lucas, que se volcó a los mitos, aunque mezclados con claras referencias visuales de los géneros estrictamente cinematográficos. Fue también Lucas quien llevó a la pantalla a Indiana Jones, un personaje aventurero, hijo del serial, muy cinéfilo y disparatado. Pero Stephen Sommers, director y guionista de *La momia*, gusta de la aventura en su máxima expresión. Combina el universo de los escritores del siglo XIX con los cineastas del Hollywood clásico. Sommers no los reduce a una cita, ni los rebaja a la parodia, ni tampoco los roba; reconstruye el universo de la aventura en su totalidad. De la misma manera que en el primer plano del film nos deja con la boca abierta al reconstruir una ciudad egipcia completa, nos quita el aliento al reconstruir la aventura de la misma manera. Luego de la primera escena en la antigüedad pasamos a 1920, donde se libra una batalla espectacular en la misma ciudad. En dos escenas separadas por escasos minutos, la película nos invita sin trabas a que disfrutemos de un espectáculo monumental, misterioso y atrápante. Una historia tan grande que merece ser contada una y otra vez. Stephen Sommers tiene una carrera dentro del cine mainstream que lo respalda como director. Empezó adaptando *Las aventuras de Huck Finn*,



luego *El libro de la selva* y *Aguaviva*, una película fácilmente asociable con los autores mencionados al comienzo de esta nota. Sommers respeta profundamente ese universo. Si la presencia de arenas movedizas en *El libro de la selva* provocaba tanta alegría no era solo por una iconografía asomada dentro del cine actual: era el regreso mismo de un género. Sommers adopta un tono y un ritmo exacto para sus films. Por una parte, nunca cae en la morosidad pomposa de los que pretenden dar grandes mensajes con discursos que detienen la trama. Pero tampoco en un ritmo arrollador que le termina quitando el sabor a cada una de las escenas. *La momia* es divertida sin ser acelerada. Además Sommers utiliza toda la tecnología en favor de su cine. En el primer plano de la película los efectos digitales nos ponen en el contexto de una ciudad magnífica y espectacular. Luego de ese comienzo con tanto efecto, Sommers narra la película con recursos menos llamativos. Explosiones, fuego, peleas, tiros. No interrumpe todo esto con un catálogo del último chiche descubierto por la industria. Los retoma al final, pero hasta último momento los utiliza para que su película funcione.

Los méritos de *La momia* van más allá de la comprensión de un género en su esencia y su perfecta vigencia en el cine actual. La película tiene

una impecable puesta en escena y una narración sin baches, premisas elementales que no deberían ser tan infrecuentes en el cine americano de hoy.

Y además extiende los méritos a un elenco compenetrado con la trama y el estilo del film. Esto es fácil si se tiene en cuenta la claridad con que están desarrollados los personajes. Que además no son pocos. Brendan Fraser está mucho más cerca de los protagonistas de *Gunga Din* que de Indiana Jones, y todos están lejos de los héroes "modernizados" como el Zorro de Banderas. Pocos gestos, buen humor y un estilo de héroe de punta a punta. Los demás también funcionan: el eterno traidor que interpreta Kevin J. O'Connor (¿acaso no está igual a Peter Lorre?), la heroína intelectual y torpe, y todo un grupo que bien puede hacernos recordar al que seguía las huellas del Capitán Grant. Además, no sería raro que el líder de la logia que protege al mundo de la maldición hiciera de Sandokán en algún próximo proyecto de Sommers. Pero el resumen de la inteligencia del director-guionista está en el aviador inglés que vive en El Cairo, Winston Havelock (Bernard Fox). Lo presenta borracho, abrazado a una odalisca obesa, gritando en un bar y caminando dentro de una fuente. Es el único de su batallón que no murió y añora los grandes viejos tiempos de la aventura. En la

siguiente escena lo vemos en mitad del desierto bajo una sombrilla, escuchando en un fonógrafo una canción con palabras en castellano pero de origen dudoso. Le hacen una oferta que no puede rehusar. Rescatar a la chica, matar al malo, salvar el mundo. Acepta encantado, pero tendrá además una despedida a la altura de su grandeza. Ese respeto por el viejo héroe invita a los espectadores a dejar su cinismo fuera del cine.

Para ver *La momia* hay que olvidarse de las corrección política, de la taquilla, de las citas cinéfilas y de la estupidez del cinismo como posición frente al cine. Hay que acercarse como quien toma un libro de la biblioteca. No cualquier libro, sino uno de esos que formaban parte de colecciones y fueron lentamente segregados al sector juvenil. Como creyendo que no había adultos que los pudieran leer. Hoy en día, el cine mainstream, cuando quiere contar historias de importancia, se hunde en una solemnidad insoportable. Necesita mirar un poco hacia atrás y darse cuenta de que los libros no han pasado de moda. Así como tampoco la necesidad de estas historias. Y que la aventura sigue siendo la misma. "Nada malo puede pasar por leer un libro", dice la protagonista frente al libro que desatará toda la aventura. Y la maldición es vencida con la lectura de otro libro. Nada malo puede pasar por mirar una película como *La momia*. ●●

La otra cara del amor

Chasing Amy

EE.UU., 1997, 113'

Dirección: Kevin Smith

Producción: View Askew

Guión: Kevin Smith

Fotografía: David Klein

Música: David Pirner

Montaje: Kevin Smith y Scott Mosier

Diseño de producción: Robert Holtzman

Intérpretes: Ben Affleck, Joey Lauren

Adams, Jason Lee, Dwight Ewell, Jason

Mewes, Kevin Smith, Ethan Suplee.



suburbia

por Silvia Schwarzböck

La otra cara del amor es un film tan fácil de ver como difícil de interpretar (es decir, es un buen film norteamericano a la vieja usanza). A primera vista, parece una película con un argumento bizarro, sostenida por el carisma de los personajes y por el brillo de los diálogos. Aun si estos fueran sus únicos méritos, estaríamos hablando de virtudes mayores, porque es una muestra de talento cinematográfico el hacernos creer que los personajes tienen vida e ideas propias. Pero la verdadera complejidad del film (los diálogos y los personajes son en realidad la base de su encanto) está en el modo desconcertante en el que se van planteando y resolviendo los conflictos, con la mentalidad de los personajes como único antagonista.

Holden y Banky son historietistas. Crecieron en el mismo barrio suburbano y se conocen de toda la vida. Prácticamente nunca se separan; cada uno es el mejor amigo del otro y en el trabajo han formado una sociedad perfecta, que les permite escribir y dibujar la misma historieta como si fuera de un solo autor. En una convención para fanáticos del comic conocen a Alyssa, una colega que no pertenece —por muchas razones— a lo que ellos llaman el *ghetto*. El *ghetto* es el mundo de la gente sola que sigue cultivando los hábitos antisociales de la adolescencia (“nuestros lectores”, según Holden). Alyssa no encaja ahí: es sofisticada, sociable, simpática y parece estar de vuelta de algunas experiencias que Holden y Banky ni siquiera imaginan para sus personajes. Cuando se ponen a hablar entre los tres, resultan ser del mismo suburbio, pero nunca se conocieron, aunque se

acuerdan de las mismas personas. Holden se enamora de ella sin importarle que sea lesbiana. Pienso que el amor es omnipotente y confía en que la sincronía perfecta entre ellos (que ya ha desplazado su vínculo con Banky) torcerá la elección sexual de Alyssa.

Antes de promediar el film, Holden logra todo lo que quiere, inclusive ser el *amor de su vida* para la chica. Y es recién entonces, después de que el protagonista logró su objetivo más difícil, cuando aparece el verdadero conflicto, porque Holden se entera de que Alyssa no siempre fue lesbiana. Su chica tiene un pasado de experimentación sexual que no es problema en Nueva York (su actual lugar de residencia), pero que fue escandaloso en el suburbio donde ella (y Holden y Banky) crecieron. Alyssa resulta ser la vecina con la que ellos nunca se toparon en su adolescencia, pero de la que todos hablaban escandalizados porque tuvo relaciones sexuales con dos hombres a la vez. De una manera inesperada, la noticia quiebra totalmente la estabilidad emocional de Holden, que no puede siquiera soportar la idea. Y a partir de allí, *La otra cara del amor* se convierte en un extrañísimo tratado sobre la mentalidad suburbana. El coro formado por los vecinos chismosos—invisible a los ojos, pero audible para las conciencias— cobra una fuerza maligna digna de los mejores villanos. Nadie lo ve, porque los personajes lo llevan dentro. Para reconocer su fuerza imperceptible, probemos reconstruir uno de esos diálogos que ellos dicen como si los pensarán (porque a través suyo habla la mentalidad a la que no pueden renunciar).

Banky le propone a Holden una especie de acertijo, que resulta ser un chiste sexista: “Imaginate dos caminos cruzados (dibuja muy bien el cruce de dos calles). Justo en el punto en que se cruzan aparece un billete de cien dólares. En uno de los caminos, se ve una lesbiana fea, de aspecto masculino, resentida contra los hombres y muy enojada. Enfrente de ella hay una lesbiana linda, de aspecto femenino, amistosa con los hombres y muy simpática. En el otro camino están, en una punta, Papá Noel, y en la otra, el conejo de Pascuas. ¿Quién agarrará primero el billete?” Según Banky, Holden acierta: la lesbiana fea, masculina,... etc, “porque las otras tres figuras son creaciones de tu imaginación”.

El hecho de que Banky —el personaje más imbuido de la mentalidad suburbana— sea el que dice los mejores parlamentos tiene un valor documental inédito: es la voz de una conciencia que nunca se escucha en voz alta, salvo a través del rumor o del chiste, relatos anónimos y colectivos, que se repiten sin saber quién los inició.

Hacia el final, cuando aparecen Jay y Silent Joe, las verdaderas creaciones de la imaginación de Holden y Banky (porque son los protagonistas de la historieta que hacen juntos), el film llega a su pico más alto de autoconciencia y al momento culminante de su brillo conceptual: esos dos antihéroes van a convertir el argumento de la película en una especie de mito suburbano, y lo van a contar como si se tratara de una maldición que se repite inevitablemente cada vez que alguien recuerda (en lugar de olvidar) las rígidas reglas de su lugar de pertenencia. ●●

La celebración

Festen

Dinamarca, 1998, 100'

Dirección: Thomas Vinterberg

Producción: Birgitte Hald

Guión: Thomas Vinterberg y Mogens Rukov sobre una idea de Thomas Vinterberg

Montaje: Valdis Oskarsdottir

Intérpretes: Ulrich Thomsen, Henning Moritzen, Thomas Bo Larsen, Paprika Steen, Birthe Neumann, Trine Dyrholm y Helle Dølleris.



qué linda es mi familia

por Gustavo Noriega

La celebración es la primera película producida por las reglas conocidas como Dogma 95, un conjunto de estipulaciones restrictivas (denominadas "Voto de castidad") ideadas por un grupo de cineastas daneses encabezados por el notorio Lars Von Trier. Se da una cosa paradójica. Si no fuera por el barullo que se armó con esta declaración de principios, *La celebración* nunca habría tenido trascendencia ni habría llegado hasta nuestros cines. Y, al mismo tiempo, la única crítica negativa que uno podría hacerle proviene de la inconsecuencia de la película con alguno de los postulados o con los postulados mismos. Como objeto en sí mismo, *La ceremonia* no merece más que los mayores elogios.

El Dogma puede verse como una serie de principios reactivos. Opuesto a la falsedad cinematográfica del cine convencional, decide desistir de todo aquello que parezca construir algo distinto de la realidad. Los decorados, los filtros, la iluminación artificial, el trípode, la steadycam, los géneros, los asesinatos, los efectos especiales, el sonido posproducido, el blanco y negro, la simulación de cambio de época o de geografía respecto del lugar en donde se está filmando y hasta el mismo nombre del director en los carteles son abolidos (la lista completa de reglas está publicada en EA N° 76). No es difícil tomarle examen a la película y ver que una escena —una subjetiva desde el interior de un tubo de pastillas— no puede haber sido hecha más que

con un tubo gigante, o desfondando un tubo real (algo que solo tiene una diferencia de grado con cualquier truco digital), y que la prohibición de elementos "superficiales" —como las armas— parece ser compensado por una serie de elementos dramáticos excesivamente intensos que van desde el suicidio hasta el abuso sexual de los padres. Pero, como ya se ha dicho en estas páginas, el Dogma es una excelente estrategia de marketing y su buen resultado deriva en la presencia de *La celebración* en nuestras salas. Si una de las reglas es vacua e innecesaria y con evidentes propósitos propagandísticos es la de la eliminación del nombre del director en los créditos. Lo primero que uno puede decir de *La celebración* es que hay una persona detrás de ella y que esa persona, Thomas Vinterberg, es enormemente talentosa. La película narra la celebración del cumpleaños del jefe de una familia tradicional danesa. La fiesta se realiza en una inmensa casa donde van a pernoctar decenas y decenas de familiares. Es la primera reunión luego del suicidio de una de sus hijas. Los tres hermanos que la sobreviven tienen diferentes relaciones con el padre, un férreo y autoritario *pater familiae*. Uno de los méritos de Vinterberg es retratar con profundidad la psicología de los tres hermanos y sus complejas interrelaciones familiares. Uno imagina que detrás de esa familia en la que las formalidades esconden bajo la alfombra podredumbres como el autoritarismo, la pedofilia y

el racismo, hay una metáfora de la sociedad danesa. Pero la relación con los personajes se hace tan fuerte que supera los peligros de la representación: resultan muy carnales y el espectador se ve involucrado en alto grado en sus vidas y en su sórdido entorno familiar. Hasta los secundarios toman fuerte vida, en especial el novio negro que viene a poner en claro el fuerte componente racista de la familia, las dos mucamas que tienden un solidario puente a través de las clases sociales (sexo de por medio), y una suerte de jefe de cocineros y mayordomos, un rubio grandote que escucha todo desde la cocina y toma cartas en el asunto de una forma ejemplar. Todos estos inspirados detalles son independientes de cualquier conjunto de reglas que no estén relacionadas con la sabiduría formal y la inteligencia de Thomas Vinterberg. El estilo desmañado e informal encubre una gran planificación, particularmente en el montaje, tan cuidadoso en la construcción de espacios y climas como la más prolija de las películas. El aire de rebelión familiar de *La celebración*, que provoca una contagiosa euforia, parece ser un paralelo con la relación entre el Dogma 95 y el cine mismo. Que la irrupción de este conjunto de directores provoque en el panorama actual el mismo descalabro que provocan los hermanos rebelándose ante el autoritarismo paternal, está por verse. Pero el Dogma ha producido, gracias o a pesar de sus reglas, una muy buena película. ●●

Torrente, el brazo tonto de la ley

España, 1997, 90'

Dirección: Santiago Segura

Producción: Andrés Vicente Gómez

Guión: Santiago Segura

Fotografía: Carles Gusi

Música: Roque Baños

Montaje: Fidel Collados

Diseño de producción: Arrizabalaga y Biafra

Intérpretes: Santiago Segura, Javier Cámara, Neus Asensi, Chus Lampreave, Tony Leblanc, Julián Sanjuan.



la risa del fascista

por Juan Villegas

Habría una calidad moral de la emoción. Uno, con las defensas sentimentales un poco bajas, puede llegar a las lágrimas más vergonzantes hasta con una publicidad de una empresa telefónica o con una escena de Francella en televisión. Sin embargo, ninguno de nosotros sería capaz de poner estos probables llantos al mismo nivel que la emoción de estar frente a algo grande y conmovedor que puede llegar a proponer alguna obra maestra, incluso cuando estas sensaciones nos sorprenden con los ojos secos. Para decirlo con menos palabras: la cantidad de llanto no es directamente proporcional a la calidad de la emoción. De la misma manera, sería también arbitrario e injusto juzgar una película por la cantidad de risa que produce. *Torrente* es muy divertida e incluye una gran variedad de gags eficaces y bien resueltos. Segura es talentoso y su humor, aunque parezca grueso y poco sutil, no deja de ser original y hasta sofisticado. El problema está en que uno se termina riendo con las opiniones y acciones de un tipo totalmente indefendible desde cualquier lugar ético. Y no es que se busque el efecto vanguardista de promover

alguna forma de incomodidad culposa en espectadores bien pensantes y provocar así una reflexión sobre las nociones del bien y el mal, la inestabilidad de los valores morales o lo que sea. Ni siquiera hay una decisión de trabajar en contra o por fuera de la corrección política. Al fin y al cabo, el protagonista termina siendo el héroe de la película, salvando a los chinos buenos y matando a los narcos malos. Lo que me molesta de *Torrente* es imaginarme a un espectador con los mismos rasgos racistas, sexistas y xenófobos del personaje de Segura. Lo veo riéndose con cada uno de sus chistes, aprobando su desprecio por los extranjeros, festejando tal vez su cobardía, disfrutando la película de punta a punta. Tal vez le moleste un poco que este policía sea tan sucio, tenga tendencias homosexuales y le guste la cocaína, pero terminará aceptándolo porque sabe que nadie es perfecto. Sé que no está bien juzgar un objeto estético por la calidad ética o ideológica de sus posibles consumidores, pero pensando en la imagen de este eventual espectador tengo que decir que *Torrente* es una película muy divertida pero no una buena película. ●●

Place Vendôme

Francia, 1998, 117'

Dirección: Nicole Garcia

Producción: Alain Sarde

Guión: Nicole Garcia y Jacques Fieschi

Fotografía: Moune Jamet y Marie-Laure De Decker

Música: Richard Robbins

Montaje: Luc Barnier y Françoise Bonnot

Diseño de producción: Thierry Flamand

Intérpretes: Catherine Deneuve, Jean-Pierre Bacri, Emmanuelle Seigner, Jacques Dutronc, Bernard Fresson, François Berleand, Philippe Clevenot.



los diamantes no son eternos

por Quintín

Place Vendôme transcurre entre joyeros finisimos y vendedores de diamantes, en un submundo exclusivo y secreto que se presta para la intriga pero también para la tilinguería del lujo. Nicole Garcia se queda con la intriga, aunque esta encubre una biografía femenina y esta, a su vez, una incursión en el siempre misterioso tema del doble. Pero, en el fondo, hay una historia de amor. Es en parte por eso que cuesta darse cuenta de qué va la película hasta que resulta demasiado tarde, por lo que lo mejor es verla dos veces. O tres.

Catherine Deneuve es una mujer rica y alcohólica casada con el dueño de una joyería. Cuando el marido se suicida y la deja en una posición difícil, decide volver a la actividad, donde se encuentra con Emmanuelle Seigner, una mujer joven que se parece a ella cuando era joven: es ambiciosa, oscura y está enamorada del hombre que inició a Deneuve en el negocio de los diamantes. Deneuve y Seigner son dos mujeres atrapadas en un mundo de hombres al que nunca terminan de adaptarse y pade-

cen de la misma compulsión por derrotarlos en su juego. Pero la protagonista tiene algo más: un complicado enredo de amor y lealtad en su pasado que vuelve a repetirse.

La complejidad del argumento y la decisión de Garcia de no hacer nada por simplificarlo corren parejos con una realización elegante, poco recargada y muy placentera a la vista. Nadie filmó así a la Deneuve, que muestra una intensidad desvalida, una desesperación sin objeto, un malestar que excede su situación. La directora se jacta de no hacer un cine psicológico sino físico, "rudo como la vida", según sus palabras. Y el film le da la razón: sus personajes se definen por la conducta sin que nada pueda resolver la ecuación de sus pensamientos. Actúan movidos por impulsos trágicos, como si tuvieran la sensación de que están condenados, de que un destino fatal los llama irremediamente. En esa cualidad se aloja la nota emotiva más densa de la película: la sospecha de que luchamos secretamente por una libertad imposible. ●●

The Matrix

Idem

EE.UU., 1999, 135'

Dirección: The Wachowski Brothers

Producción: Joel Silver

Guión: The Wachowski Brothers

Fotografía: Bill Pope

Música: Don Davis

Montaje: Zach Staenberg

Diseño artístico: Owen Paterson

Intérpretes: Keanu Reeves, Laurence

Fishburne, Carrie-Anne Moss, Joe

Pantoliano, Hugo Weaving.



Mi nombre es todo lo que tengo

Mi name is Joe

Gran Bretaña, 1998, 105'

Dirección: Ken Loach

Producción: Rebecca O'Brien

Guión: Paul Laverty

Fotografía: Barry Ackroyd

Música: George Fenton

Montaje: Jonathan Morris

Diseño de producción: Martin Johnson

Intérpretes: Peter Mullan, Louise Goodall,

Gary Lewis, Lorraine McIntosh, Annemarie

Kennedy, Scott Hannah, David Peacock.



el mesías portátil

por Leonardo M. D'Espósito

La realidad virtual ya se ha convertido en un concepto vulgarizado y de amplia circulación. Por eso es posible realizar películas donde sea clave de la trama. De alguna manera, la puesta en cuestión de la realidad ha sustituido a las disquisiciones del cine dentro del cine. Pero hay algo más. La realidad virtual está ligada a la posibilidad de otra vida dentro de esta, donde, gracias a la tecnología, somos todopoderosos. No importa que este mundo transcurra en el cerebro, si los efectos son los mismos que en nuestra experiencia cotidiana. *Matrix* representa un nuevo tipo de cine donde los efectos especiales no existen para introducir lo imposible en el mundo cotidiano, sino donde el mundo cotidiano es un efecto especial.

Si el tema es interesante, la realización no está a la altura. Se trata, otra vez, de la búsqueda de un "elegido" (Keanu Reeves, ese autómatas) que devolverá a la humanidad la libertad perdida en manos de las máquinas. Para que comprendamos bien, tres cuartas partes de los 134 minutos de la película están ocupadas por largas explicaciones acerca del mundo, de la realidad y tutti quanti, expresados con pesadez y solemnidad a través de aforismos del tipo

"conocer el camino no es lo mismo que recorrerlo" y otros naroskismos. En efecto, detrás de todo esto hay una especie de afirmación mística: cualquiera que posea conocimientos suficientes —adquiridos en forma automática— puede convertirse en un salvador. Todo está en la mente. Algo similar a lo que proponen las disciplinas vinculadas a la programación neurolingüística y los manuales de autoayuda. Los hermanos Wachovskey (que perpetraron anteriormente el thriller lésbico *Sin límites*) vuelven a la carga aquí con el preciosismo estético vacío como vehículo de ideas "importantes". Si algo tiene de interesante este nuevo tipo de films es que la reflexión sobre la representación ya no tiene nada que ver con el arte. La discusión por la cuarta pared está perimida desde el vamos, porque de lo que se trata es de la realidad como representación. En este contexto, hablar de las espectaculares escenas de acción (de rigor) o de las actuaciones —adecuadamente mecánicas— resulta superfluo. *Matrix* representa un nuevo tipo de espectáculo que mezcla el individualismo virtual con la religión electrónica. Con un teléfono celular y una conexión a internet, todos podemos ser el mesías.●●

el amor es más fuerte

por Santiago García

Las historias de amor en el cine de Ken Loach no son una novedad. En sus buenas películas logra integrarlas a la trama, como en *Tierra y libertad* o *Riff Raff*; en las muy malas, como *La canción de Carla*, están a la altura del disparate. Con *Ladybird*, *Ladybird* se llevaba al extremo otro defecto de Loach: la idealización del buen salvaje tercermundista. Pero tanto en ese caso como en *La canción de Carla* lo preocupante era la falta de rigor para contar las historias, la obviedad y el subrayado en la posición política del director, y la preocupante inclinación de Loach hacia la historia de amor en detrimento de los conflictos políticos. En *Mi nombre es todo lo que tengo* se termina de confirmar esta tendencia. La historia de amor —más al estilo americano que nunca— es el centro, y todo lo que ocurre alrededor es el marco para el discurso político. Pero como imita al cine americano, termina por adaptarse a las pautas del género romántico. De esta manera, ya no nos importa —y es culpa de Loach, no nuestra— lo

que le pase a los otros personajes. Cuando alguien muere nos relajamos si eso sirve para salvar al protagonista, que por su amor se ha redimido. Los otros, los adictos por ejemplo, no merecen ninguna redención. Entonces las clases bajas ya no son solo el marco, Loach está dando una opinión. Pero, contrariando su propia fama de director político de izquierda, su posición es bastante conservadora. Y cada vez más ajena. Las escenas del equipo de fútbol, la gran pasión de Joe y sus amigos, están filmadas sin gracia, sin cariño y en ningún momento transmiten la pasión que deberían tener los personajes por ese deporte. Ese es otro error grave. Si lo único que le interesa a Loach son las historias de amor, ¿por qué no evita que manipulen nuestra visión de las historias secundarias? La moralina, la falta de convicción al mostrar la clase baja y los constantes golpes bajos convierten a *Mi nombre...* en una copia de los peores defectos del cine americano. Viendo de Ken Loach, eso es muy malo.●●

ANALÍZAME

Analyze This

EE.UU., 1999. Dirección: Harold Ramis. **Guión:** Peter Tolan, Harold Ramis y Kenneth Lonergan. **Fotografía:** Stuart Dryburgh. **Montaje:** Christopher Tellefsen. **Intérpretes:** Billy Crystal, Robert De Niro, Lisa Kudrow, Joe Viterelli, Chazz Palminteri.

Ben Sobol (Billy Cristal, que siempre está perfecto) es un psicólogo a punto de casarse con la mujer que ama (Lisa Kudrow). A pesar de eso, su vida se ha vuelto algo monótona, sus pacientes no le aportan ningún interés y la relación con sus padres no es la mejor. Por otro lado está Paul Vitti (Robert de Niro), un mafioso exitoso, con una familia tipo al que las cosas le van bastante bien hasta que sufre un ataque de pánico que le impide ser violento (y lo que es peor, mantener relaciones extramatrimoniales). Ambos personajes centrales van a estar ligados desde el principio hasta el fin, no solo porque de alguna forma los dos son infelices sino porque la figura paterna ocupa un lugar muy fuerte en sus vidas. En el caso de Ben, su padre es un psicólogo exitoso que ni siquiera se molesta en postergar algunas firmas de libros para ir a la boda de su hijo. En el caso de Paul, el rol del padre estará desdibujado hasta el final del film, en donde se revelará la verdadera importancia de la figura.

Por otra parte, en *Analizame* hay una burla sistemática a todo tipo de instituciones: el casamiento, la mafia y el psicoanálisis. Nada es visto con seriedad, nada es respetado. Paul Vitti recurre a Ben Sobol para que lo cure, con el pleno convencimiento de que el psicoanálisis es una ciencia exacta que mide y regula los pesares sentimentales. Ben Sobol busca en el casamiento un reordenamiento de su vida. Sin embargo, ninguno de los dos va a encontrar lo que busca de la forma en que lo esperaba. Más bien, ambos se van a complementar y finalmente invertirán sus roles. Se salvarán mutuamente. Paul descubrirá que Ben no es un gurú salvador y Ben mirará con otros ojos las actividades mafiosas de su amigo.

Analizame está muy lejos de tener la calidad de *Hechizo del tiempo* (una de las mejores comedias de la historia del cine). De todas formas, a pesar de la floja actuación de Robert de Niro, Harold Ramis logra una de esas películas de las que uno sale citando partes y pedazos de diálogos con amigos y describiendo situaciones como si hubieran sido reales. Ojalá la vida fuera así. ●●

Blas Martínez



EL LADRÓN

Vor

Rusia/Francia. 1998. Dirección: Pavel Chukhrai. **Guión:** Pavel Chukhrai. **Fotografía:** Vladimir Klimov. **Intérpretes:** Vladimir Mashkov, Yekaterina Rednikova, Mikhail Filipchuk.

Nominada al Oscar a la mejor película en lengua extranjera, *El ladrón* trastabilla por la excesiva ambición de su director, Pavel Chukhrai, empeñado en exorcizar el fantasma del stalinismo en 97 minutos, una empresa difícil, sobre todo si el recurso al que se echa mano con fruición es la metáfora obvia. Ambientada a comienzos de la década del 50, cuando todavía resonaban los ecos de la Segunda Guerra Mundial en la Unión Soviética, la película está estructurada en base a los recuerdos que el joven Sania tiene de su niñez. Sania es parido en un camino de barro, en los márgenes del paraíso staliniano. No conoce a su padre y pasa buena parte de su niñez con su madre, golpeado por la miseria y la incertidumbre que suponen las permanentes mudanzas. Hasta que aparece el ladrón del título, un pícaro que se hace pasar por oficial del Ejército Rojo para perpetrar una serie de robos itinerantes. El estafador —bebedor, mujeriego y algo violento— se enamora de la madre del chico, una joven tan bonita como indolente. La historia avanza a medida que se desarrolla la relación entre el chico y su padrastro saqueador. Al deslumbramiento inicial, le siguen un fuerte desengaño y un final trágico, una secuencia que refleja claramente el derrotero del socialismo real. El film se sostiene en la parte inicial por las buenas actuaciones (tanto los protagonistas como los secundarios están muy bien, sobre todo el chico, Misha Philipchuk), pero se resiente a medida que transcurre la historia por el agotamiento de la fórmula: la insistencia en la alegoría aburre y deja la sensación de que, más de una vez, la ingenuidad es un pecado difícil de perdonar. La aparición reciente en el cine argentino de algunas películas increíblemente extemporáneas —*Tres veranos* es el caso más patético— provoca una pregunta: ¿es necesario decir una vez más lo que ya se dijo mil veces? *El ladrón* contesta el interrogante cínicamente: es inevitable imaginar a un interlocutor que reconozca que hacer esta película no tiene ningún sentido, salvo ganar la simpatía de la comunidad de la buena conciencia que decide los premios en los festivales de cine. ●●

Alejandro Lingenti



LOS IMPOSTORES

The Impostors

EE.UU., 1999. Dirección: Stanley Tucci. **Guión:** Stanley Tucci. **Fotografía:** Ken Keisch. **Montaje:** Suzy Elmiger. **Intérpretes:** Oliver Platt, Stanley Tucci, Lili Taylor, Steve Buscemi.

Richard Gere trabajó en *Mujer bonita* junto a Julia Roberts, quien actuó con Kevin Bacon en *Línea mortal*. Este tipo de relaciones es el que exige un juego estadounidense en el que hay que llegar, en la menor cantidad de pasos posibles, hasta Kevin Bacon. Conocer la carrera de Stanley Tucci puede ser muy útil para este juego. Hoy protagonista, Tucci ha sido un muy activo, bastante ecléctico y nada ruidoso actor de reparto en *El honor de los Prizzi*, *Beethoven* y muchas otras. Como realizador, parece pertenecer a un sector del cine independiente norteamericano que propone cosas más sutiles y honestas que los efectismos pseudo-nihilistas de *Happiness* o de *Lo opuesto del sexo*. En 1996, Tucci co-dirigió su ópera prima, *Big Night*, junto al también actor Campbell Scott, y ese mismo año los dos actuaron en una película producida por Scott: *Decechos y sospechas*, que dirigió Greg Mottola. Luego, el grupo intercambió favores con Woody Allen: Mottola hizo un cameo como director de cine en *Celebrity*, y Allen un cameo como dramaturgo en *Los impostores*.

Escrita, producida y dirigida por Tucci y protagonizada por él y muchos de sus actores amigos, *Los impostores* cuenta la historia de dos actores desocupados (Tucci y Platt) que huyen de un iracundo actor malo, pomposo y prestigioso (Molina) y terminan por error dentro de un crucero. Es en este espacio acotado en donde se producen los enredos de comedia que propone el film, de ritmo sostenido aunque nunca frenético. A diferencia de otro sector del cine independiente, ese de la cinefilia pletórica de manías citatorias, Tucci homenajea gran parte del género sin parodiarlo y sin ostentar un listado en celuloide de todos los films que vio. En cambio, hace una comedia fluida, en la que importa más lograr una sucesión de equívocos con buen humor que ofrecer un muestrario de chistes brillantes pero descolgados. No hay aquí un guionista que quiera pasar por realista al ostentar falsos dramatismos, ni tampoco uno que se desviva por hacerse el vivo ni por respetar el "realismo psicológico". Desde el respeto al género, Tucci se ríe de esas imposturas. ●●

Javier Porta Fouz



los estrenos del mes según los críticos

de uno a diez

	Jorge Carnevale Noticias	Sergio Wolf AM del Plata	Leonardo M. D'Esposito El Amante	Diego Battile La Nación	Gustavo J. Castagna El Amante	Molra Soto Humor	Quintín El Amante	Horacio Bernades Página/12	Luciano Monteagudo Página/12	Julian Cooper Herald	Promedio
Madre e hijo		10	10	10	10	9	10	9	10		9,75
Detrás de los olivos	8	10	10	9	10	10	10	10	10	10	9,70
Mundo grúa	6	10	9	9	10	8	10	8	9	8	8,70
Place Vendome	4	8	8	6	8	8	8	8	8	7	7,30
La momia	2	8	9	8	8		8				7,17
Los impostores		7	7	5	7	8	7	7			6,86
Mi nombre es todo lo que tengo		6		6	6	8	6	6	8	8	6,75
La otra cara del amor	3		6	8		7	7	8			6,50
Bailando entre sueños	7					6	5		6	8	6,40
Analízame	6	6	6	6	6	6	6	6		6	6,00
Hamam	5	5	5	6	5	7	7	6	7	6	5,90
El ladrón	7	6		4	6	6					5,80
Torrente	5	3	7	8	3	7	6	7	7	4	5,70
Gloria	3	5		4	5			6	6	7	5,14
The Matrix	4	4	5	6	4	7	6	5		5	5,11
Tres veranos	3	4			4	3		5			3,80
Aprendiendo a vivir	2			5		3	2				3,00
América mía			1	4		2	3		4		2,80
Amor prohibido				2			4	1			2,33
Pozo de zorro		1			1			5			2,33
The Mod Squad			2			2					2,00
Halloween: H2O	2					1	2				1,66
La cara del ángel		1	1	1	1		1	4			1,33

NEW FILM

VIDEO CLUB CINE ARTE

Cine clásico y de autor

Más de 4.000 títulos

Alquiler y venta

Operas

Documentales

Biblioteca de cine para consulta

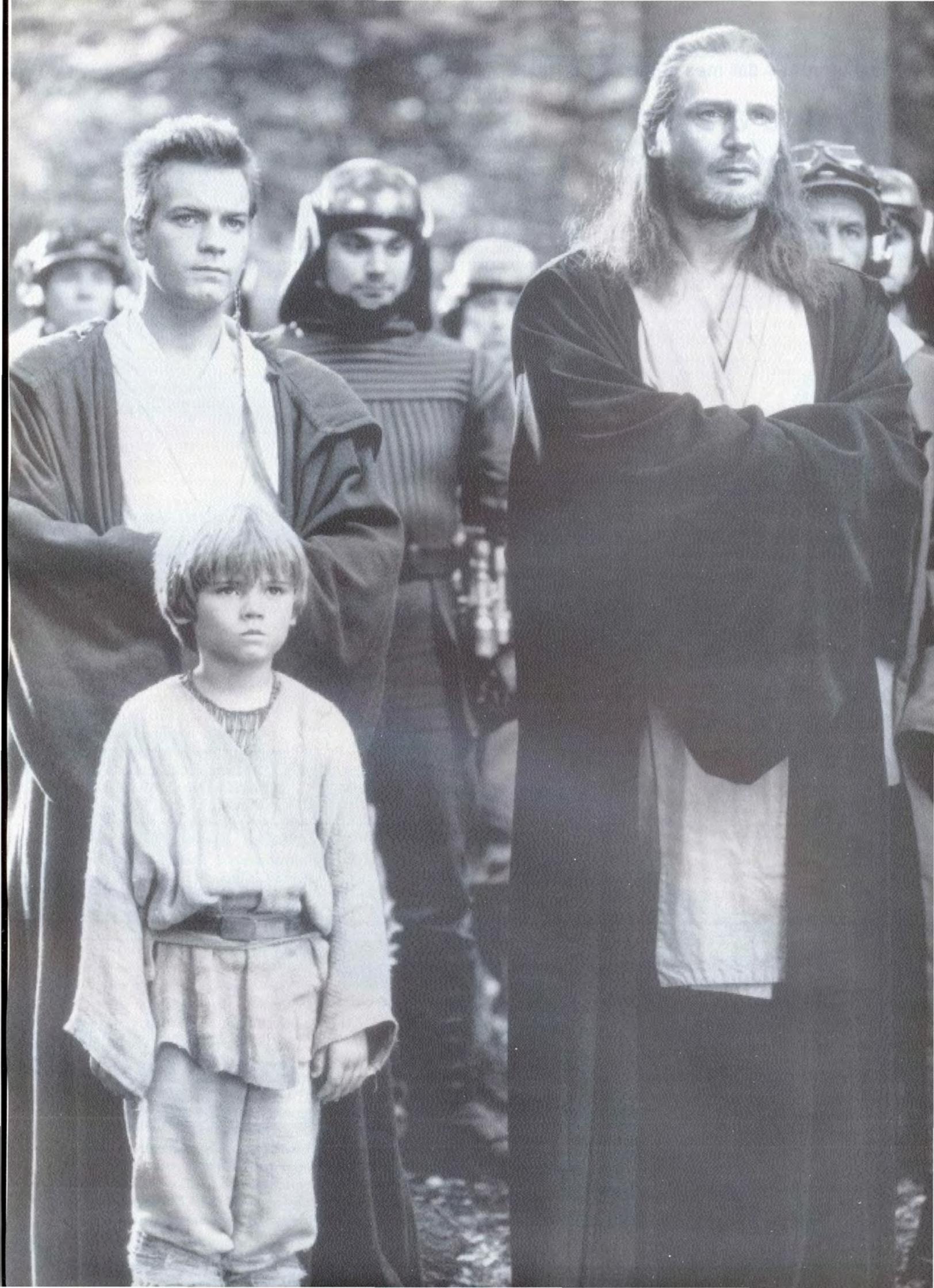
Servicio de consulta Cinemanía en CD-ROM

Cursos de cine para espectadores

Tecnología DVD

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

movicom
La evolución permanente.



Mientras esperábamos su estreno, dos de nuestros redactores discutieron si *Episodio I* iba a superar el millón de espectadores en la Argentina, cifra que solo alcanzó este año *La vida es bella*. Como gente de avería que son, resolvieron hacer una apuesta sobre el tema de discusión. Y como gente pobre que son, el premio de la apuesta es una cajita feliz. Para evaluar lo significativo de la cifra, agreguemos que en 1998 *Titanic* alcanzó la escalofriante cifra de cuatro millones y medio de espectadores, y solo *Un argentino en Nueva York*, *Godzilla*, *La máscara del Zorro* y *Mejor... imposible* llegaron a más de un millón. Con ustedes, los argumentos de los duelistas, las indicaciones de Lucas para la exhibición y la experiencia de ver la película en una computadora.

¿Llegará *Episodio 1* a 1.000.000 de espectadores?

LA APUESTA DEL MILLÓN

Por qué sí. por Santiago García

No se puede analizar una película sin verla, ni tampoco especular seriamente sobre su impacto en el público. Pero a priori pareciera que algunos factores permiten creer que *Episodio I* pasará la barrera del millón de espectadores. Hay buenas y malas razones para que esto ocurra. Empecemos por las malas. En los últimos años, la promoción de películas se ha multiplicado hasta lo impensable. Tanto el cable como Internet han potenciado el furor previo por películas insignificantes y el eco que provocan en los medios es monumental. Hasta el menos conocido de los actores se vuelve un fenómeno si lo trae una ola de información previa. *Episodio I* no es ajena a esto y, por otro lado, esta ola ha sido más grande que la de prácticamente todas las películas juntas. Porque se trata además de un furor impulsado por el fenómeno que, desde hace 20 años, rodea a *La guerra de las galaxias*. Eso la hace arrancar con cifras de espectadores altísimas. Aún siendo un éxito menor al esperado, alcanzará para batir el millón de espectadores en Buenos Aires. Es decir, el récord no depende de la película, ni de si está a la altura de las anteriores. Y es justamente la trilogía original la que le permitirá superar el millón. *La guerra de las galaxias* ha creado un numeroso grupo de seguidores fieles —no hablo de fanáticos, que podrán ser miles pero nunca suficientes para hacer

Por qué no. por Javier Porta Fouz

Los noventa han alimentado la siguiente idea: existiría una cultura popular masiva internacional. Creo que la globalización, que de manera contundente pretende mostrarse inexorable en lo económico, no lo es tanto en el ámbito de determinados productos audiovisuales.

Muchos han pensado que, debido a su éxito en los EE.UU., el modelo de sitcom yanqui tendría que funcionar en la Argentina, trátase de las series originales o de proyectos vernáculos. Los casi siempre fallidos intentos de pasar a la tv abierta las series del canal de cable Sony, más los fracasos de los productos argentinos, parecen abrir fisuras en la tan mentada y aparentemente monolítica globalización cultural. Algo parecido puede ocurrir con *Episodio 1*. En los primeros setenta fueron masivos y populares dos films de Leonardo Favio: *Juan Moreira y Nazareno Cruz y el lobo*. A diferencia de estas películas en el momento de su estreno, que superaron el millón de espectadores sin despeinarse, *Episodio 1* no está inscripta en los moldes de la cultura popular argentina y, a pesar de todo el ruido mediático (del que forma parte esta nota), no superará la cantidad de espectadores de *La vida es bella*, presentada como un compendio de temas populares, particulares, universales, emotivos y problemáticos.



por sí mismos la taquilla principal— y un montón más de admiradores que quizás no vieron en cine *La Edición especial*, pero sí irán a ver *Episodio I*. Además, muchos de ellos lo harán con sus hijos. Incluso admiradores más tímidos tomarán la decisión de volver al cine, abandonando el cómodo sillón del living, para ver un espectáculo que esperan sea grandioso. Muchos que no tienen ganas de ver cine de animación optarán por *Episodio I* y tampoco existe razón aparente para que los niños no obliguen a sus padres a verla. Por el famoso factor del cine infantil (los niños siempre valen el doble, porque no van al cine solos), la película tendrá la misma entrada de vacaciones que *Tarzán*.

En cuanto a quien escribe esto, que ya la habrá visto en las funciones de prensa, colaborará humildemente con varias entradas durante los meses que el film dure en cartel. Durante las primeras semanas, los fanáticos de la saga se sentirán como los fanas del fútbol durante el mundial: sentirán invadido su lugar por gente a la que habitualmente no le interesa. Sería lindo que *Episodio I* pasara el millón de espectadores, pero no a cualquier precio, sobre todo si la película no está a la altura. Pero ese es tema de una próxima discusión. ●●

Si se considera que su lanzamiento será en las vacaciones de invierno, que la promoción es muy fuerte y que la cantidad de salas de estreno será bestial, sería más que necio pensar que la película va a fracasar en la Argentina. Lo que sí afirmo, es que su éxito no será tan inmenso como algunos prevén, porque la relación de la saga con el público argentino de hoy está lejos de ser la que mantiene con el público estadounidense. Un indicio de esto pudo verse en la mediana repercusión del "estreno" en cines argentinos de la edición especial de *La guerra de las galaxias*, *El imperio contraataca* y *El regreso del Jedi* hace dos años.

Si bien aquí también existen fanáticos y seguidores persistentes de la saga, no creo en una atención distintiva del público en general hacia la nueva película. Se ha dado una hipertrofia de cobertura mediática de un film que aquí no quebrará récords de taquilla. La agenda y las prioridades del canal de cable *E! Entertainment* y de Internet, que parecen contaminar gran parte de la información sobre cine y televisión en los medios argentinos, no son la agenda ni las prioridades de la mayoría de los espectadores que llenaron repetidamente las salas para ver *Titanic*. ●●



LA AMENAZA DE LOS FANÁTICOS

Sería triste que nunca en la vida, ni una sola vez, el espíritu del redactor cediera al del hombre, con sus pasiones, sus recuerdos, su experiencia. Sería deplorable que el análisis se adelantara siempre al disfrute sin más. Por mi lado, estoy tranquilo, ya que tuve esa experiencia hace pocos días, en el living de mi casa. Les cuento que antes del 8 de julio de 1999, uno de los secretos mejor guardados en este país eran las imágenes del *Episodio I*, la primera de las "precuelas" de *La guerra de las galaxias*. Pero hecha la ley, hecha la trampa: pocos días después del estreno mundial, comenzaron a llegar en las valijas de los turistas copias piratas del supersecreto de Lucas. De hecho, tres días después de la première, se conseguían desde pulcros telefilms (con una calidad similar al de una copia hogareña de TV) hasta copias hechas en sala con cámaras digitales. Y también comenzaban a circular CD ROMs con versiones completas para PC. A la semana, una copia con caja impresa y video con la advertencia del FBI de copias truchas pegada en la cara superior del VHS, podía adquirirse en la cola misma de ingreso a la proyección, allá en la Gran Manzana.

La saga de los Skywalkers es, para un amplio segmento social de la gente de menos de treinta, una huella imborrable de la infancia o la adolescencia. Todo lo que lleve su marca se termina relacionando con uno de alguna manera. A mí me tocó ver la trilogía de atrás para adelante (empezando por el estreno de *El regreso del Jedi*) y luego esperar

más de diez años a que apareciera en la pantalla nuevamente aquello de "hace mucho tiempo, en una galaxia muy lejana". Todo lo que viniera luego de ese cartel, independientemente de la calidad del producto, sería disfrutar de un reencuentro. Y así fue. No cabe aquí desarrollar un abordaje a la película, por lo expuesto y porque el "monitoreo" que permiten las copias en circulación no permite aventurar conclusiones. Cosa curiosa (para muchos repulsiva) de esta época, que las cosas colectivas se conocen y se disfrutan desde lo más individual, y más desde el consumo que desde otra cosa. Tomar distancia de la horda de los fanáticos más torpes arroja sin remedio hacia una mirada más fría, en la que muchas de las expectativas se desmoronan: a pesar del trabajo de Lucasfilm por conservar la textura de la vieja trilogía, *La amenaza fantasma* es una película de mañana: casi la mitad de sus elementos (desde los decorados hasta los personajes) son hábiles diseños digitales. Como en *Toy Story*, sólo que éstos no son juguetes. Y la trama toda (que muchos consideraron floja) es un transcurrir hacia algo (los capítulos que faltan) y la *orgásmica* posibilidad de acercarse a los días en el que el Imperio aún no era lo que sería luego, y los Jedis eran aún una institución fuerte. Los viejos buenos tiempos. Sobre el personaje denunciado como gay, podemos adelantar que, más que gay, se trata de un negro. Un jamaíquino, casi. ●●

Máximo Eseverri

LOS CONTROLES DE LUCAS

La fortuna de George Lucas está calculada en unos 5000 millones de dólares (para darse una idea, la de Spielberg llega a algo así como 800, todo según la biblia de los millonarios, la revista *Forbes*). *Episodio I* puede lograr que esa cifra se duplique. Los contratos por *merchandising* aseguran negocios por 4000 millones de dólares. La Fox sólo recaudará —a cambio de la distribución mundial— el 8% de la recaudación total y el resto será para Lucas. Para asegurarse, las condiciones del director para la exhibición del film en los Estados Unidos (y en otras partes) son, entre otras:

- la película deberá proyectarse en la sala más grande de un multiplex, y no podrá dejarla antes de 8 semanas (salvo expresa autorización de la Fox);
- las salas que proyectan el film desde el estreno deben mantenerlo un mínimo de entre 8 y 12 semanas;
- está expresamente prohibido utilizar una misma copia para proyectarla en más de una sala;
- los abonos o descuentos no podrán utilizarse durante las primeras ocho semanas;
- durante las primeras dos semanas de exhibición está prohibido proyectar publicidad antes del film;
- solo se pueden difundir un máximo de ocho minutos de trailers antes de la película. ●●

Leonardo M. D'Espósito



La Videoteca

en **Liberarte**

**Corrientes 1555
(1042) Capital Federal
Tel. 4373-4558**

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

Videoclub Gatopardo

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo



Piedras 1086
San Telmo
Tel. 4300-5139
Estac. sin cargo.

Venta y alquiler

Fundación Cineteca Vida
Anuncia
LA BIBLIOTECA DE CINE PRONTO

Un clásico del barrio
venta y alquiler de cine de todos los tiempos
Promoción para estudiantes de imagen y sonido

Av. Rivadavia 4654 Capital
Tel. 4903-7187



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

Librería La Maga

Entre Ríos 1317, Rosario

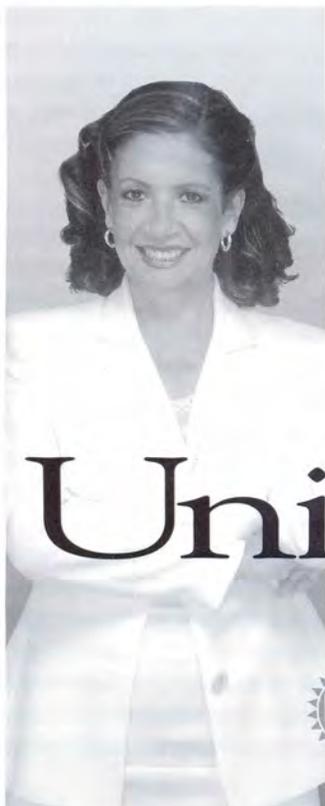
Dos cursos de Eduardo A. Russo

Acercamiento al film
introducción al arte cinematográfico

Actualizaciones en crítica de cine
tendencias contemporáneas en el trabajo sobre el film

informes al 4823 9270
e-mail: erusso@interlink.com.ar

movicom
La evolución permanente.



El mismo compromiso y estilo de siempre, sumado a mucha más potencia y a la gran tecnología del siglo que viene. Con toda la información que usted siempre espera: independiente, pura y certera. En síntesis, una radio única.

Unica

Gloria López Lecube
en "Lo mejor y lo peor"
Lunes a viernes de 7 a 11 hs.



LA NUEVA ISLA - J. Salgado 2745 6º Piso - Tel/Fax: 803-4434 - E-mail: laisla@inra.net.ar - Website: http://www.inra.com.ar

Videoteca

PICCADILLY

• Alquiler de películas
inconseguibles y rarezas,
en video y DVD.

L A M B A R E 8 9 7
(SARMIENTO al 4600)



CINCO MUJERES

Entre encuestas y bocas de urna, el ejemplo de cinco argentinas que muestran la otra cara del país a través de una conducta ética simple: el cuidado del otro **por Tomás Abraham**

Se vive un ambiente político, es decir electoral. Esto se nota en las calles, en las rutas, en todas partes. Se va Menem, y no se va como le hubiera gustado irse. Soñaba con una plaza llena de gente pidiéndole que se quede, que no se vaya nunca más. Deliraba en su fatuidad extrema con ser el hombre más grande de la historia argentina. Quería tener su propio mausoleo. Veía a su Anillaco como una nueva tierra santa en la que convergerían millares de peregrinos de aquí hasta la eternidad. Menem es el punto más alto de la megalomanía vernácula. Galtieri es un pichón a su lado. La corte de Menem ha sido la más ejemplar de todas las cortes que hemos conocido por su desvarío apologético. Hombres serios como Miguel Angel Broda dijeron en sus eruditas columnas, plagadas de porcentajes y algoritmos, que Menem era el estadista más importante del milenio. Periodistas informados como Jorge Castro repitieron por doquier que la revolución productiva argentina era el tema preferido de todos los congresos, de todos los encuentros, que reúnen a los financistas y geopolitólogos más importantes del mundo. Los cortesanos festejaban el retorno de la gloria argentina que brilló entre 1870 y 1920, el orden conservador que colocó al país entre las grandes promesas del mundo. En esta década llegábamos al punto más alto y su Líder era el más grande; si Perón habría de ser recordado en el futuro, lo sería por haber preparado el reinado de Carlos Saúl Menem, etc.

Se va Menem, y se va su corte, en medio de un despelote creciente. Abundan las justificaciones. Es cierto que bajaron los precios de las commodities en un treinta por ciento. Es cierto que el real se devaluó y el peso se reevaluó, han pasado tantas cosas ciertas que parece mentira. Los economistas no lo pueden creer.

Tanto diagnosticaron, tanto analizaron, tanto prescribieron, tanto aseveraron, que ahora invocan a la diosa Fortuna. Quién se hubiera imaginado el colapso mejicano, el malayo, el coreano, el indonesio, el japonés, el ruso, el brasilero ¿no era que la historia había terminado y que el mundo era un mercado ahito de consumidores? ¿Quién entiende semejante desajuste? Pero a grandes males, santo remedio. Ahora que nadie nos da crédito, decidimos que no queremos endeudarnos más. No puede ser lo piola que somos. Parecemos Perón, que le declaró la guerra al eje después de que se rindiera.

¿A que no saben los lectores cómo se llaman los señores y señoras que se dedican a preguntarle a la gente a quién van a votar? Analistas políticos, así se llaman ahora. Estudian eso de la boca de urna. La boca de urna es lo mismo que la ranura de la gente. Uno pone un voto en la boca de la urna y le expresa por la ranura carnal su preferencia al encuestador. Lo bueno es que la gente miente, por eso las bocas de urna a veces salen mal. Es buenísimo mentirles a estos personajes. Propongo una cruzada que le sugiera a la gente decirles cualquier cosa a los encuestadores, que son los empleados de los analistas políticos, que son los que nos aburren hasta el ronquido con sus predicciones. Que de la Rúa un 37%, Duhalde 36,8%, que si Cavallo se junta con tal le da más posibilidades a cual, toda una serie de hipótesis que interesan menos que saber si el almacenero va a tener huevos blancos o marrones este jueves.

Me gustan los analistas políticos y los economistas cuando se hacen los viajados. Graciela Rohmer es una analista política que ostenta el famoso eructo liso. Llamo eructo liso al consabido aoh, repito aoh, un provechito típicamente

norteamericano que se mete entre las palabras. Lo usaba con frecuencia Machinea cuando era presidente del Banco Central en la época de la hiperinflación. Cada vez que hacía aoh, se devaluaba el peso. No se puede creer lo que es la política. Cada vez hay más ex montoneros reconvertidos a la democracia que dicen optar por Duhalde, porque parece que Duhalde... Digo yo, modestamente, ¿es tan fuerte la vocación de cornudo? No lo digo porque esté mal ser cornudo, finalmente es una pasión como cualquier otra, pero debe ser cansador eso de decir que uno le creyó al gran Varón y que después se dió vuelta y nos traicionó. Mejor ir a la India. A mí me gustaría votar a Borges, ahora que no sólo es calle sino también moneda, ahora que podemos ir a Borges al 600, y pagar un taxi con dos Borges, o escuchar a un colectivo gritarnos que nos bajemos en la próxima parada, casualmente la de la calle Borges, porque no tiene cambio de un Borges, etc, que la siga Dolina.

Pero para mí las cosas no tienen el significado que le ven los analistas políticos. A mí la conjunción de la boca de urna y el eructo liso me interesa poco. Creo que hay una gran transformación en la vida política argentina, y nada tiene que ver con los personajes en venta.

Voy a remitirme a un libro recomendado por Gustavo Noriega, *Frente al límite*, del búlgaro-francés Tzvetan Todorov, un regalo para el espíritu. Recomendable para todos los filósofos profesionales que se devanan los sesos con sus tratados de ética. Este libro de ética práctica, porque no hay otra, medita sobre las opciones morales en las situaciones límites. Para esto toma como ejemplo los testimonios de los deportados y sobrevivientes de los campos de concentración. En primerísima instancia los

campos de exterminio nazis, y en segunda instancia los del Gulag.

Todorov nos habla de lo que llama cuidado del otro. Es la relación que tenemos con un ser querido, a quien cuidamos y queremos tanto como a nuestra propia vida, más aún, más que a nuestra propia vida. Un hijo ve partir a su madre en el camión que la llevará a los baños de la muerte, él quedará en el campo de trabajo, pero se sube al camión los quince kilómetros que los separan de Auschwitz para estar con ella. No soporta dejarla sola y muere con ella. A Todorov, para este y otros tantos ejemplos, no le sirve la noción de solidaridad, ni la de caridad, ni la de sacrificio. La solidaridad es con los chaqueños, con los pobres, con los discapacitados, con los de Chiapas, es una entrega a un grupo definido por un atributo general. La caridad es una mirada piadosa a toda criatura de Dios que sufre por un mal terrenal. El sacrificio es una entrega de algo propio y querido cuya pérdida es para salud y bien de otro. El cuidado del otro no es para nadie en general, sino para ése en singular. No ofrece beneficio inmediato como una colecta ni es asimétrica como la limosna. En el cuidado del otro nada se pierde porque todo se gana. Lo que se hace por el bien de un hijo nos beneficia, nos llena de gozo, no es pérdida. El cuidado del otro es recíproco, esperamos lo mismo hacia nosotros. Dignifica al prójimo porque lo hace dueño de la misma voluntad que la mía. El cuidado del otro no excluye el egoísmo, pero es un egoísmo más fuerte que el más fuerte de los egoísmos, el del instinto de conservación de la vida. Podemos dar nuestra vida por el otro, pero este gesto no se deja ganar por la muerte. Lo que queremos es vivir con el otro, pero si el otro se va, nos vamos con él. En la historia argentina reciente hay cinco mu-

eres que entraron en la vida pública a partir de una relación de cuidado con el otro, y no a partir de una ideología o de una posición de defensa y reivindicación de una colectividad. Hebe de Bonafini, Laura Ginsberg, Marta Ohyanarte, Graciela Fernández Meijide y Marta Pelloni. Creo que si hacemos una pausa en la agitación mediática y en la euforia de la actualidad y en el pregón del negocio de los analistas políticos, y escuchamos el murmullo de la historia, vemos que nuestra vida política no es la misma desde que estas mujeres, a partir del cuidado del otro, le han hablado y le hablan a todos los argentinos.

Ellas cinco, desde posiciones políticas o éticas distintas y a veces antagónicas, algunas integradas al establishment político, otras luchando desde posiciones de resistencia marginales a la representatividad tradicional, nos dan otra cara de la Argentina. No hablo de algo que amanece y que nos promete días de esperanza. Hablo de un hecho histórico que se inauguró hace más de veinte años. Tiene la fecha de la marcha de los jueves de Hebe Bonafini y las madres. Hace veinte años, llegaba la comisión de derechos humanos de la OEA y se instalaba en el Congreso. Llegaba también la selección juvenil de fútbol campeona en Japón. Julio Lagos intentaba organizar desde los medios una fiesta popular similar a la del año anterior. ¡Todos al Obelisco!, pedía. En una emisión de

La boca de urna es lo mismo que la ranura de la gente. Uno pone un voto en la boca de la urna y le expresa por la ranura carnal su preferencia al encuestador.

Tiempo Nuevo, Bernardo Neustadt reunía a sus invitados alrededor del tema de las dos Argentinas, la de la pujanza, la paz, el progreso, la esperanza, representada por el Juvenil de Menotti, y la del resentimiento, el derrotismo, la injuria, exhibida por el desfile de aquellas pocas madres que pedía audiencia en su total aislamiento. Los invitados al programa eran el escritor Jorge Montes, Martha Lynch, el comodoro Güiraldes, Bernardo Ezequiel Korembli. Neustadt insistía en su tesis de las dos Argentinas, y le daba el rol protagónico al comodoro Güiraldes, el mismo que hoy pretende representar a la asociación gaucha argentina. Güiraldes era el jefe del programa, con voz de padrino explicaba la nueva era de la Argentina y la triste resaca de una zurda derrotada que no admitía su expulsión de la historia. El resto

de los invitados sabía que debía acompañar aunque no estuvieran convencidos del todo de las palabras del militar. Korembli tuvo la dignidad de carraspear varias veces su garganta, removerse en su silla, y quedarse callado casi todo el programa. Es desde esa época que se inicia el cambio profundo del que hablo. Hebe de Bonafini no tiene otro límite que el que se pone ella misma. No estoy de acuerdo la mayoría de las veces con sus posiciones maximalistas. Pero hay cuestiones más importantes que los acuerdos políticos. Hebe de Bonafini desnuda la mentira de la dirigencia argentina. Le toca el bolsillo, le descubre la guarida, la señala con su índice acusador, condena todas las doctrinas del mal menor, reivindica los ideales y los medios utilizados por la lucha de su hijo. Pero, sobre todo, no les da respiro a los criminales y a los torturadores que asesinaron a gran cantidad de miles de ciudadanos de nuestra sociedad civil.

Podemos hablar de cada una de estas mujeres, expresar la sensación de que la actividad pública de cada una de ellas es al mismo tiempo un luto de resistencia. Todos los lunes de Laura Ginsberg exigiendo en nombre de los familiares de Memoria Activa, frente a Tribunales, justicia y denunciando las alianzas encubridoras que desde el Estado a todas sus ramificaciones encubren el crimen colectivo de la Amia. Podemos evocar recuerdos en tiempos de Alfonsín cuando en un periódico se decía que Martha Ohyanarte le daba una bofetada a un alto funcionario radical por poner trabas en la investigación del secuestro y asesinato de su esposo. A Graciela Fernández Meijide irrumpiendo desde la lucha de la comisión de derechos humanos para pelear la conducción del país. A Marta Pelloni en Catamarca, luchando contra la mafia local y contra la jerarquía eclesiástica, de la mano de la madre de María Soledad. ¿Por qué son mujeres las que, desde el dolor personal y el cuidado del otro, se lanzan a una lucha por un cambio sustancial en la sociedad, en sus instituciones, en sus aparatos de justicia?

Es la pregunta que me hizo el otro día un periodista en el Congreso de Comunicadores Católicos al que me invitó el Padre Jorge Oesterheld, y en el que comencé a hablar de estos temas. No creo que jamás podamos explicar o encontrar argumentos supuestamente científicos para encontrar diferencias psíquicas entre el hombre y la mujer. Todos los científicos que dicen hallar una vía regia y continua entre la biología y las conductas de los hombres, y pretenden saltarse la función simbólica de la cul-

tura para hallar la llave maestra de soñadas mutaciones en una farmacología cósmica, todos estos tecnócratas de la vida serán devorados por los Frankensteins que imaginan crear. Pero puede haber diferencias nunca explicitadas. Se me ocurre que un hombre que se ve ante un hecho de un dolor extremo y cruel, como el de las madres, lo único que se le ocurre hacer es agarrar un chumbo y matar, vengarse. Luego, cuando esto no es posible, y no es posible porque por suerte no mata cualquiera, o porque no se sabe a quién matar, entonces, el hombre se queda quieto, llora, agacha la cabeza, se muere por dentro. La mujer, no, no piensa en matar, encuentra vías de resistencia que no se pierden en el abismo de la muerte. Busca, camina, clama, grita, insiste, entra y sale, no cesa nunca. Saca fuerzas de su dolor. Descubre dentro de sí y en la vida vías que sin olvidar su dolor no le cierran por entero las puertas de la acción ni del amor.

La mujer no piensa en matar, encuentra vías de resistencia que no se pierden en el abismo de la muerte. Busca, camina, clama, grita, insiste, entra y sale, no cesa nunca.

En un trabajo inconcluso que estoy haciendo sobre grupos de autoayuda, aquel que se llama "Padres que perdieron a sus hijos", ya sea en accidentes, enfermedades, por causas pertenecientes a toda la gama del destino, grupos de autogestión sin terapeutas, casi todos los integrantes de los grupos son mujeres, a veces los maridos acompañan. Dejo abierto el misterio porque cerrarlo es vana pretensión.

El cuidado del otro como noción que parte de una ética y se extiende al campo de lo político, es diferente de la base filosófica de la idea de solidaridad. La corriente democrático-liberal, como la de Richard Rorty por ejemplo, piensan la solidaridad como eje vincular de las relaciones sociales en una sociedad democrática. La solidaridad se ejerce en una sociedad desigual, con grupos sociales que tienen un acceso jerarquizado a los bienes materiales. Pero Rorty, y no sólo él, sostiene que en el mundo de hoy los pobres no lo serán menos en una guerra de clases, la tienen perdida desde el vamos. Los ricos, ya sean las corporaciones, las multinacionales, o los Estados de los países ricos, tiene un poder de tal magnitud que ninguna maniobra desde abajo hacia arri-

ba, ya sea guerrilla, huelga insurreccional o resistencia pasiva prolongada, logrará modificar el statu quo. Rorty cree que la renovación de las estrategias —no hay otro modo de llamarlo— de la piedad, la conmoción de las fuentes emocionales de la legitimación del poder, fragilizará el corazón de los que tienen poder, logrará la implementación de las reformas sociales para una sociedad más justa. Esta posibilidad sólo se logra con una política de la solidaridad que exige la ampliación de la idea de "nosotros". Toda solidaridad se basa en una identificación, en una semejanza, en la idea de que hay un mismo elemento humano en el otro y en mí, de que hay una misma realidad que nos hace semejantes, próximos, es decir prójimos. Sólo la insistencia en la exhibición de los rasgos que nos son comunes, en que los motivos del dolor del otro no me son extraños, puede producir una transmutación de la sensibilidad y una modificación en el espectro de la imaginación. Ni es la racionalidad, ni la idea de deber, sino los sentimientos y la imaginación sabiamente conducidas por el poder de los medios de comunicación en su vertiente documentalista, por la riqueza de la novelística y de los trabajos etnológicos, que nos muestran a las sociedades y sus individuos diferentes como semejantes, los que presionando sobre la moral pueden facilitar las reformas legislativas, los cambios de opinión, la licuación de las costumbres y del conformismo. Son ideas, cuántas ideas que tienen los filósofos, para eso están, para seducirnos con sus ideas. Los niños rubios de Kosovo sin duda que conmocionaron más a la famosa opinión pública que los miles de niños iraquíes muertos por el bloqueo y las sanciones que los EE.UU. hacen a su antiguo aliado Saddam Hussein; y no sigo con el ejemplo de Ruanda, Guatemala, para no ser pesado. El mundo de las semejanzas exige montajes estéticos de tal nauseabunda programación que a veces parece mejor dejar que el mundo siga con su crueldad.

Por eso la idea de cuidado del otro es una vía diferente, no parte de un nosotros que se pretende extender hacia comunidades cada vez más amplias, ni parte de un dolor en la forma piadosa montada por la escenografía audiovisual, sino que parte de un dolor real inscripto no en un nosotros sino en un tú, para seguir con los pronombres personales. Es esa relación entre un yo y un tú —como diría Martín Buber— entre rostros —como agregaría el filósofo Emanuel Levinas— que comienza abarcar a otros sin dejar de señalar el macabro mundo de ellos, pronombre siempre presente en una vida de un dolor con causa, y causantes. ●●

DISPAREN SOBRE EL AMANTE



Quintín,

He leído tu comentario¹ acerca de las "paradojas" del festival de cine recientemente realizado y creo que es necesario ejercer mi derecho a réplica, explicando exhaustivamente por qué son erróneas algunas afirmaciones tuyas a ese respecto. Paso a detallar:

[...] "Hubo dos proyectos de 'cine independiente' en Buenos Aires."

Esto es inexacto por partida doble:

1) Nunca hubo dos proyectos. Fue uno solo creado por nuestra organización y, si se quiere, "abandonado" por nosotros posteriormente ante la falta de acuerdo respecto de los términos de su concreción. Ese mismo festival fue continuado por las huérfanas de Lopérido (Manetti y Cia). Te adjunto un detallado resumen de la relación (hasta el mes de octubre de 1999) entre nuestra agrupación y el Gobierno de la Ciudad. Es importante aclarar que nuestro Festival Independiente surgió del ámbito privado y que, previo a nuestra "asociación" al Gobierno de la Ciudad, tanto la asistencia de los invitados como casi todo el material que integraría la programación se encontraban confirmados.

2) Nuestro Festival NUNCA fue de "cine independiente". Podré pecar de cándida en relación con lo que creo es lo correcto, pero no soy tan tonta como para hablar de "independencia". Nuestro festival nunca se pretendió de "cine independiente", y eso es perfectamente comprobable si se hace un buen análisis semántico y gramatical del título original que posteriormente tuvo que ser "transmutado" para dar lugar a la "materialización" supuestamente *ex nihilo*, del nuevo, "otro" festival. En su origen, el Festival (bajo nuestra organización) se llamó "Festival Independiente de Cine y Video en Buenos Aires". El término *independiente* estaba puesto a propósito en esa posición, a modo de modificador gramatical de *festival*: aquellos que

leyeran bien la sutileza, iban a comprender que la independencia era respecto del INCAA; quienes no hilaran tan fino harían una rápida asimilación del término como sinónimo de "alternativo". Es fácil deducir quiénes no leyeron bien la sutileza cuando le cambiaron el título...

"Uno era el que se concretó, pilotado por el Director de Promoción Cultural y finalmente director del evento, Ricardo Manetti."

Ya me he explayado suficientemente a este respecto en el "aburrido" resumen que te adjunto. Sólo cabe mencionar un anacronismo significativo: cuando empezamos la organización —con el festival ya armado— Manetti ni siquiera formaba parte del Gobierno; de hecho, Cecilia Felgueras todavía no estaba en Promoción Cultural. Fue justamente a partir de la posterior gestión de Manetti que nosotros nos abrimos.

"El otro, formulado por un conjunto de particulares encabezado por Cecilia Hecht: ambos grupos trabajaron juntos durante un tiempo pero terminaron enfrentados."

Repito, nunca hubo dos festivales o proyectos de Festival. Confiados en que los funcionarios de Cultura cumplirían con los compromisos asumidos, nosotros realizamos aportes por una suma de dinero que excedía los \$20.000 que luego "el gobierno" me ofreció y que yo rechacé no solo porque significaba apenas una parte del monto por el cual ellos se habían comprometido, sino también porque el resto de las "condiciones" que se imponían atentaban contra mi percepción de lo que una administración cristalina debe ser. En primer lugar, el Secretario de Cultura sugería una administración del dinero "tercerizada" a través de una institución sin fines de lucro que estuviese a mi cargo. Había una razón oficial que, se dijo, justificaba tal maniobra: el Gobierno no tiene modo de ingresar (no puede aceptar) dinero

de sponsors. Pero también se ofreció otro motivo por el cual se hacía imprescindible la "tercerización" que según ellos habría llevado nuestra asociación a muy "feliz" término y con el cual, por supuesto, no acordamos.

En segundo lugar, los \$20.000 posteriormente ofrecidos eran honorarios a mi nombre y no había intención de contratar a ningún otro de los miembros de la organización original. Las posiciones fueron irreconciliables. Si es ése el significado que subyace a lo "*los grupos terminaron enfrentados*", habría considerado más prudente que abandonarás ese hermetismo tan fin de siglo y dedicaras un par de líneas a aportar claridad en lugar de esta oscuridad que está demasiado cercana al límite del discurso difuso de un emisor poco interesado en ser claro. Además, parecería que tu buen olfato de editor esta vez te fue esquivo: ¿no te diste cuenta de que la "*verdadera historia secreta*" (como vos la llamaste) habría sido infinitamente más amena que tu "*párrafo un poco aburrido*"?

"Hecht y los suyos sostienen que les robaron la idea."

Rechazo terminantemente esa afirmación. ¿Acaso hemos caído en un nuevo anacronismo? ¿Robo de idea? Si algún troglodita pudiera poner las cosas en términos de "robo de idea", nosotros, a su vez, habríamos robamos la idea de tantos otros... Por supuesto que esta estrategia a —parafraseándote— "Manetti y los suyos" les viene fenómeno: hagamos creer a todo el mundo que un grupito de personas ingenuas y enardecidas se queja de que les "robaron la idea". Cosa absurda, si las hay, que además nos dejaría en el lugar de idiotas totales. Todo para distraer la atención y no divulgar los hechos concretos que tienen que ver con la continuación de un proyecto armado que se desarmó y volvió a armar con un poco de maquillaje para tener alguna excusa para no

pagar lo que debían a quienes empezaron la cosa desde cero. Quintín, si yo acordara con vos en que "nos robaron la idea" estaría acordando con una ridícula e inaceptable simplificación de los hechos. ¿O ahora se llama "idea" al dinero, al tiempo, al trabajo sobre un proyecto ya listo que se fagocita tras el escudo del poder político? ¿Ahora se llama "robo de idea" al no pago de una deuda reconocida como existente? En resumen, si quieren hablar de "robo", hay robo de proyecto armado y hay robo económico. No "robo de idea". De todos modos, al menos para mí, lo más triste fue tener que cancelar (o posponer) a los invitados. En ese caso, además de "robo", hubo más bien falta de astucia en pos de cierto "divismo" que terminó por hacerles imposible contar con la presencia de otras "divas", de "divas" en serio, como lo es, por darte un ejemplo, la Sra. Gena Rowlands. Si de algo hay que quejarse, es de eso, de lo que no fue: porque pudo haber sido muy bueno.

Y hay que reconocer, eso sí, una falta total de delicadeza que yo identifico con la impunidad. Me fiero a que hubiera sido agradable que la Dirección del Festival a cargo de Manetti no se jactara en los medios de haber "creado" algo que no creó, sino que simplemente continuó, contando con el más estratégico apoyo político, económico y de difusión a que se pueda aspirar en un año electoral como este, en un distrito decisivo como este. Pero claro... ahí habría habido que entrar en detalles.

Es gracioso ver cómo se atreven, en este contexto, a manipular la palabra "robo" y ponerla en boca nuestra, cuando nosotros SIEMPRE explicamos el asunto en términos de no aceptación de ciertas imposiciones. Yo he asumido mi responsabilidad en que las cosas salieran como salieron. Reconozco que estuve poco astuta: no pensé que eran tan elementales. Después, a medida que fui viendo cómo el objetivo inicial del Festival iba a ter-

minar indefectiblemente desvirtuado, decidí no aplicar más tiempo y esfuerzo a trabajar en la organización de un evento masivo junta-vo-tos, lejos del cine, con el cine como excusa.

Por si no estás al tanto te cuento que, en resumen, la idea nuestra era tomar un evento que sirviera, justamente, como excusa para promover la real distribución de películas de difícil o imposible acceso en nuestro país y, sobre todo, la producción de cine nacional en modos alternativos a los créditos del INCAA. Hacer circular más la información y el contacto, debatir acerca de las posibilidades para la producción local, teniendo cierto cuidado al enarbolar la bandera del "cine de bajo presupuesto" que, dicho sea de paso, se torna algo peligrosa si tenemos en cuenta por un lado el alto nivel de desempleo o empleo abusivo que existe y, por el otro, lo patinosa que se hace la "beneficencia" de ciertas organizaciones que se supone vinculan la producción a la distribución tomando como presupuesto básico que lo que más quiere en el mundo un director o un productor es "que su película llegue a la mayor cantidad posible de espectadores". (¿Qué es ese invento de los Cine-mas Paradiso? Cuando escuché todo eso, me cerró la ecuación. En ese momento agradecí tanto estar del otro lado... Me pregunto: ¿habrá algún otro motivo? ¿Será mucho más que simple gula lo que justifique ese afán expansionista mesiánico?).

En fin, la idea nuestra era estimular la confrontación, el debate. Entre otras cosas, fue por eso que el evento se planteó *independiente* del INCAA. (A propósito, y para que tengas aún más información, te cuento que nuestro Festival también pretendió ser co-optado por el Festival de Mar del Plata). Pero volviendo al tema del "robo", es evidente que el Gobierno de la Ciudad tiene cola de paja y abrió el paraguas saliendo a resignificar un término que temieron podríamos utilizar. En fin...

Si te interesa confrontar dichos y papeles te invito a que me solicites todo el material respaldatorio (documentación, presupuestos aprobados, gastos, cartas de los invitados confirmando su presen-

cia, cartas de las distribuidoras internacionales, del Sundance y demás instituciones, etc.). Con mucho gusto te facilitaré todo según tu requerimiento.

"En el mes de marzo seguían buscando sponsors..."

Me ha sorprendido tanto tamaño inexactitud que, sinceramente, no sé cómo refutarla. Es un auténtico disparate.

"...con el argumento de que el Festival verdadero..."

La categoría "verdad" ha sido siempre un difícil problema filosófico. Es deseable cuidar muy bien el contexto en que se utiliza un término como "verdadero". Lo cierto es que me parece que si pensabas hablar de mí con nombre y apellido, una mínima demostración de tu "verdadero" interés por la "verdad" habría sido llamarme, tomar un café conmigo, prolongar la charla que alguna vez tuvimos, pedirme la documentación correspondiente, etc. Después, tu conciencia te habría dictado qué publicar y en qué términos.

Y, si no querés pensarlo de este modo, pensálo desde la perspectiva de la construcción de un verosímil un poco más ajustado, más allá de que el poder político que organizó el Festival haya financiado la publicación de este número especial (*número* en su más amplio espectro de acepciones). Tal vez para el perfil de consumidor de tu revista funcione, pero sospecho que lo que decís de nosotros es bastante poco creíble.

"... el que contaba con apoyo del Sundance, era el suyo"

El Sundance está en todo su derecho de cambiar de opinión, o de *permanecer*, como creo que ellos lo entendieron. El Sundance no da "apoyo" a personas sino a proyectos. En todo caso, y fiel al estilo norteamericano, pecaron de hiperconsistencia (lo cual, también fiel al estilo norteamericano, termina siendo una gran inconsistencia). Siguieron siempre apoyando una idea de "independencia" lejos del marco del INCAA, en Buenos Aires, con la Secretaría de Cultura. Las personas involucradas en el proyecto variaron, pero lo lógico y esperable era que ellos se mantuvieran "apoyando" un evento del "Gobierno de la Ciudad Buenos

Aires". Además, según ellos mismos me explicaron, su idea era venir a Buenos Aires en abril (recordemos que contaban con esas fechas desde que nuestra organización los había invitado) y no iban a cancelar en función una simple "falta de acuerdo" entre los locales.

Te puedo mandar muchísima información respaldatoria con el lindo loguito del Sundance y las firmas de su gente confirmando su apoyo y participación. Dicha documentación data de mucho antes de que se iniciara la gestión de Manetti y continúa hasta algunos días antes de que ocurriera efectivamente el evento "Festival".

"Un operador menemista se ocupaba de la promoción"

¿Qué operador menemista? Acá perdí la pista. No sabía que ninguno de nosotros fuera menemista y mucho menos "operador". ¿Qué es este invento bizarro? Las únicas personas que conozco que podrían dar para el "casting" de menemistas son dos, y los ví una única vez en mi vida. Me llamaron, tomamos un café en diciembre, y nos hicieron una oferta de dinero cuyo origen jamás entendimos, razón por la cual NUNCA acordamos nada. Mirá qué interesantes les habremos parecido para hacer negocios que jamás nos volvieron a llamar.

Quintín, creo haber sido lo suficientemente precisa en mis apreciaciones respecto de las tuyas. Por supuesto, estoy a tu disposición para cualquier aclaración que estimes corresponder. De hecho, si considerás que los elementos que te he brindado no son lo suficientemente explicativos como para que publiques una retractación respecto de las incorrecciones en que se incurrió, no tengo inconvenientes en que nos reunamos a fin de ampliar el aporte.

Atentamente,

Cecilia Hecht

¹ EA 86

Hola Amantes!

Solo quería decirles que me pareció genial la carta enviada por "Mako de Ramos Mejía" sobre su ídolo Takeshi Kitano. ¡Qué bueno que alguien pueda ser tan elocuente sin

palabras difíciles ni retorcidas! Por momentos me reí a carcajadas con su relato de la película *Minna Yatteruka*.

¡Qué capacidad para describir a un artista en todas sus facetas!

Me movilizó mucho, logró transmitirme todo lo que él sentía y si su objetivo era lograr más adeptos al cine de Kitano, al menos logró que sienta una gran curiosidad por él.

Chau.

Paula de Congreso

PD: Estoy pensando en suscribir-me...

Querido Tomás Abraham:

Quería hacerte saber que los lectores de tus páginas en *El Amante* no son imaginarios. De hecho, busco con entusiasmo tus páginas, que últimamente han vuelto a su espesor habitual. El contacto mítico con un ser nacido vacuno me impidió seguir con la lectura algunos números atrás, fue una especie de verborragia que me contagió cierto tedio. Pero bueno, decía que las últimas entregas han sido verdaderas "iluminaciones", al decir de Benjamin, un poco para entender la guerra en los Balcanes, otro poco para compartir un gusto en común: los vulnerables de *Vulnerables*, la pasión que despierta y despertaba (en *Cha Cha Cha*) Alfredo Casero, por su mezcla de ingenuidad meditada, rebeldía adolescente y parodia extrema, que desnuda los fetiches vacíos que nos seducen. Pensé algunas palabras para escribirte, mientras hacía un pequeño viaje interurbano —esto de trasladarse en el espacio es especial para pensar—; ahora resulta que aquellas palabras pensadas se han fugado. Y como no tengo el hábito de Marx (que escribía en los trenes, entre ciudades europeas), tendrás que conformarte con esta recuperación parcial. También te he visto por televisión, creo que con Mona Moncavillo, hablando de la incapacidad de recibir de algunas personas. Estas palabras llegaron en un momento de quiebre con una vieja amistad y me ayudaron a pensar este quiebre, la fractura que se produce cuando uno se cansa de dar. En estos pensamientos había una asociación edípica, que no recuerdo, tenía que ver con nuestras diferen-

cias de edad. En fin, esto salió demasiado recargado, a decir verdad, fue pensado de otra manera. Mis excusas.

Silvina

Me encanta la revista, es reconfortante ver que hay gente a la que le gusta hablar y discutir sobre el cine desde una postura personal, sería (o no tanto) y comprometida, más allá de si concuerdo o no con lo que cada uno diga. Eso sí, esto no es solo una felicitación sino también un pedido, por ahora, suplicante (con el correr del tiempo se volverá amenazante): ¡pónganse las pilas con Internet y completen las páginas con los números que faltan! (los últimos y también algunos viejos de años anteriores, porque se ve poco y nada del 96 para atrás).

Se despide, volviéndolos a felicitar, su humilde servidor.

Pablo Aire,
alias Cristóbal Merrick

Me gustaría saber quién ha hecho la crítica de *La mirada de Ulises*, porque es un film que me ha impactado por su belleza (estéticamente hablando); no había leído ninguna crítica aún, pero entre los comentarios domésticos oí bastantes enfoques (desde aburrida y lenta hasta fenomenal). Para mí, es una excelente película, aunque me perdí en algunos momentos, (sí, en ese en el que la anciana queda sola en una esquina), y me permito opinar: no sé si solamente porque al director le fascinó el ángulo (que realmente es cinematográficamente atractivo, hasta hermoso, diría), sino porque además de estar ella buscando un lugar concreto, creo que está en el centro de una profunda soledad (claro, esto me remite al chiste aquel de "...lo que quiso decir con esa escena...etc. etc.", y seguramente el director no quiso decir nada). Agradezco mucho el comentario y, repito, me gustaría saber quién es su autor/a. Afectuosamente,

Noemí Cuevas
San Carlos de Bariloche
Pcia. de R.Negro. Argentina

Nota de la Redacción: el autor de la nota es Gustavo Noriega.

Queridos escribas del gran amor:

Les envío estas líneas de pura casualidad; he podido acceder a una máquina con acceso a Internet y, al encontrarme por sorpresa en la red con el número de diciembre del año pasado, he decidido escribirles para retarlos. ¿Porqué está tan atrasada? ¿Se olvidaron de pagar? ¿No les alcanzó con la ayuda para el número especial? A ver si se ponen las pilas.

Con respecto a la revista, no voy a gastarme en elogios y demás. Mi crítica es de otro orden: hace un tiempo vengo notando como todo el mundo habla de cine, lo cual no es malo, pero lo que se escucha cada vez se parece más entre sí; no hay opiniones encontradas, toda película es buena y mala a la vez. Si uno presta un poco de atención, se dará cuenta de que las películas más "habladas" son aquellas que nos "comenta" la televisión y, en particular, el cable. Seguro que intervienen intereses comerciales; me provoca un poco

de desazón que ustedes, quizá inconscientemente, queden atrapados en este continuo hablar de los estrenos, de lo momentáneo, de lo presente. No olvido tampoco sus informes o perfiles sobre directores y actores/actrices, pero a veces me canso de leer cada una de las actividades que se suscitan desde la capital. En sus páginas creo notar una búsqueda de un cine integrado al país todo, pero cómo les cuesta salir de Buenos Aires, a no ser que vayan a Rotterdam. No quiero que me piensen un nacionalista en el peor sentido de la palabra, es solamente que me agota estar pensando en qué es lo último que se estrenó en tv o cable para mantener una conversación sobre cine. Por ejemplo ¿qué fue del cine de los futuristas, o es que hay que esperar a que haya una retrospectiva? Aún así, los sigo comprando y los sigo leyendo. Esperando que estas líneas generen algunas puteadas entre ustedes, espero el próximo número.

Gustavo de La Plata

EN EL C.I.C. PODÉS COMENZAR TU CARRERA...

en agosto: Carrera de Dirección de Cine y Televisión

Docentes de trayectoria en Cine y TV

Prácticas constantes en cine 16-35, televisión y video

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



-Título Oficial-

PREMIADA EN FORMA CONSECUTIVA
MEJOR ESCUELA DE CINE
"LAUROS SIN CORTES"

PREMIADA POR EL INSTITUTO NACIONAL
DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES
"BACKSTAGE 12º FESTIVAL INTERNACIONAL"

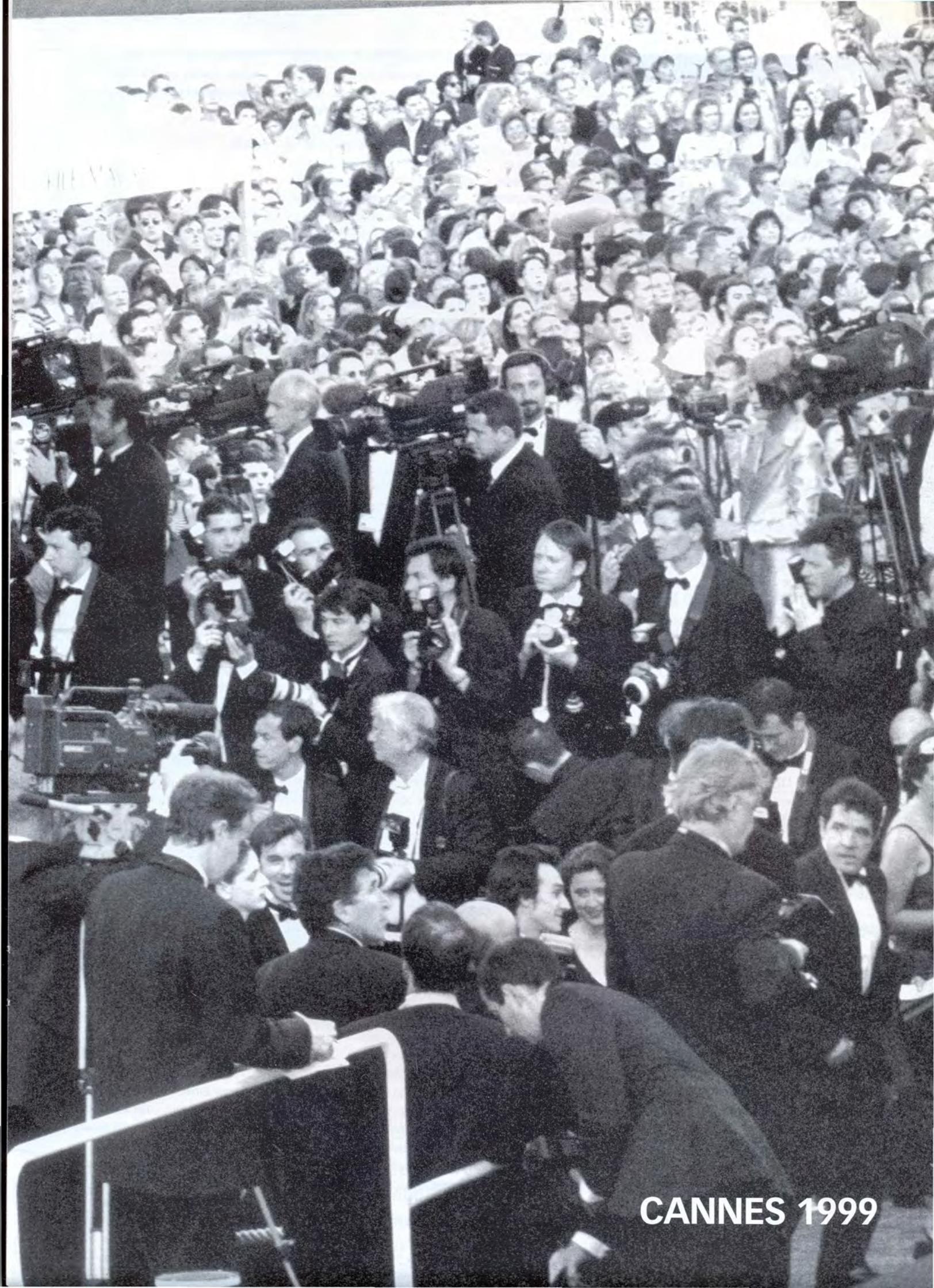
INSTITUTO INCORPORADO A LA
ENSEÑANZA OFICIAL A-1178

MIEMBRO TITULAR DE LA FEDERACIÓN
IBEROAMERICANA DE ESCUELAS
DE IMAGEN Y SONIDO (F.E.I.S.A.L.)

Centro de
Investigación
Cinematográfica

Informes e inscripción:
B. Matienzo 2571,
4 553-5120 / 4 553-2775 / 4 551-5922
cinetic@impsat.com.ar
www.cinetic.com.ar





CANNES 1999

¡VIVA CRONENBERG!

La sorpresa que produjo el Palmarès fue el hecho más saliente de Cannes 99. Más aun cuando desencadenó la polémica más violenta de los últimos tiempos y fue objeto de todo tipo de descalificación. Pero el jurado de David Cronenberg hizo un gran trabajo y su mensaje permite repensar el sentido del Festival, el estado actual del cine y las tendencias que están en juego.

Pasado un mes del Festival de Cannes, el usuario de Internet que accede a la Internet Movie Data Base (*imdb.com*) —uno de los sites de cine más consultados de la red— se encuentra con un editorial escrito por un tal Greg Bulmash (el apellido Bullshit sería más adecuado para el autor) que lleva el título de *Does Cannes Matter Anymore?*, algo así como “¿Sigue siendo importante Cannes?”. Allí advierte que, de seguir así, el dinosaurio de los festivales va camino de la extinción. El argumento de Bulmash es sencillo: Cannes está perdido si no recupera la condición de compinche de Hollywood que pareció tener alguna vez. Y en su pintoresca lengua, afirma que este año hubo “dos cabezas de Hidra trabajando en contra del Festival: David Cronenberg y Gilles Jacob.”

El vehemente Bulmash no está solo en su prédica, pero su medio le permite ser contundente a la hora de decir lo que nombres más conocidos solo insinúan. Muchos periodistas de habla inglesa, que compiten por ser la voz más fiel de los intereses de la industria americana, comparten su indignación y reclaman la cabeza del presidente del jurado de la edición 99 con vistas a un milenio que les depare premios menos indigestos a sus paladares. (El año pasado, Martin Scorsese representó cabalmente su papel: su fallo oportunista y negociado, que excluyó a los brillantes films taiwaneses y consagró las mediocridades de Angelopoulos y Benigni, dejó satisfechos a los que hoy reclaman). Pero Cronenberg tuvo la audacia de contradecirlos con un Palmarès que *Variety* calificó de “perverso”, *The Guardian* de “elitista y despreciativo hacia la audiencia” y hasta el francés *Le Figaro* rotuló de “provocación”, para no citar más que algunos ejemplos ilustrativos del furor que invadía el centro de prensa del Festival unos minutos después de conocido el veredicto.

Es cierto que hubo también elogios. Algunos medios franceses hablaron de “coraje” o de “exigencia”, pero estos términos no estuvieron demasiado fundamentados y dejaron la impre-

sión de que celebraban, ante todo, la francofilia (o la anglofobia) de la premiación. Efectivamente, de los ocho premios, seis correspondieron a películas habladas en francés (*Rosetta* de los hermanos Dardenne se llevó dos, *L'humanité* de Bruno Dumont tres, *La Lettre* de Manoel de Oliveira uno). Los restantes (para *Moloch* de Sokurov y *Todo sobre mi madre* de Almodóvar) también ignoraron la producción angloparlante que domina la cinematografía mundial. En particular, Lynch, Jarmusch y Egoyan, que tenían fervientes partidarios, quedaron afuera.

Lo más cuestionado del Palmarès de Cronenberg y sus cómplices fue que *Todo sobre mi madre* (el favorito casi unánime de todos los americanos que asistieron al Festival) debiera conformarse con el premio a la mejor dirección en lugar de llevarse una Palma de Oro que hubiera sido inmensamente popular entre la concurrencia (un rumor oído en la fiesta de clausura decía incluso que Cronenberg no quería darle a Almodóvar ni siquiera ese premio y que pensaba adjudicárselo a Sokurov).

Pero el fallo del jurado tuvo una coherencia notable y eso fue lo que alteró los ánimos: porque más que en la preferencia de algunas películas sobre otras, se constituyó en un mensaje que solo la mala fe intentó hacer pasar por capricho. El mensaje es tan claro que deja en un segundo plano la discusión sobre los méritos individuales de las películas y las personas elegidas. Es evidente que cualquiera (hasta Cronenberg) sabe perfectamente que Marisa Paredes o Richard Farnsworth son mejores actores que los tres amateurs premiados, a pesar de que Emilie Duquenne, la actriz de *Rosetta*, está magnífica. Pero, ¿qué quiso decir Cronenberg? O, mejor dicho, ¿por qué nos parece que su elección fue excelente y que, contrariamente a lo que se afirma, le devolvió al Festival poder y legitimidad al señalar caminos fértiles en el mundo del cine, en lugar de prestarse dócilmente a exigencias de la industria que le serían

Enviados a Cannes:
Quintín y Flavia de la Fuente

Fotos: FF

fatales? Porque es posible que Hollywood ame- gue un repudio a Cannes que le restará brillo me- diático (este año, solapadamente, ya lo hizo). Pero si el Festival se transforma en una mera es- cala al Oscar, si dilapida su prestigio en la confir- mación del gusto americano y acepta la presión de sus intérpretes, terminará siendo prescindible. Si Cannes no puede ignorar completamente a Hollywood, al menos debe ejercer una resistencia que lo fortalezca y lo haga codiciable. Por el con- trario, la rendición se transformaría en un suicidio.

Lo que está en juego en cualquier Festival impor- tante (de Cannes a Sundance, de Venecia a Rot- terdam, de Berlín a Locarno), es una definición sobre el estado y el porvenir del cine. El fin de si- glo arroja un diagnóstico incierto. Nada empeoró demasiado en los últimos años (aunque el estan- camiento del cine asiático, la declinación del lati- noamericano y la extinción del africano son alarmantes) pero tampoco han surgido indicios importantes de renovación y, en cambio, sí de agotamiento. No nos referimos a la prematura- mente anunciada muerte del cine, sino a la sen- sación compartida de que ni siquiera un plantel de nombres famosos —como los que ofreció esta vez la competencia de Cannes— aseguran un re- sultado decoroso y menos aún la aparición de no- vedades. El cine sigue siendo un negocio extraordinario y sus aspectos industriales y co- merciales prevalecen. No es una novedad, pero tampoco lo es que todas las alternativas a la ten- dencia hegemónica siguen siendo imprescindi- bles para una evolución medianamente saludable, aun en el plano estrictamente moneta- rio. El conservadurismo es peligroso a largo plazo aunque llene las boleterías, sobre todo si es uná- nime. Y, para conservadores, ya están los ameri- canos que, en el mundo del cine, solían aceptar que los otros no lo fueran, hasta que la globaliza- ción los impulsó a considerar que el mundo es uno y es suyo.

Pensando en el futuro, resulta casi una grosería que en medio de problemas sociales terribles, las películas se dediquen (como lo hizo la de Almo- dóvar) a proclamar que vivimos en el mejor de los mundos posibles para satisfacción de un público aletargado. No es una obligación de todo cineasta el prestar atención a los sumergidos, a la Historia, a las tragedias colectivas. Pero sí es un escándalo que nadie lo haga. En ese sentido, el veredicto de Cronenberg y los suyos tuvo la delicadeza de lla- mar la atención sobre ese punto, coronando a las dos películas cuyos personajes mostraban en carne propia las calamidades del siglo en los paí- ses donde la civilización se muestra más orgullo- sa de sí misma. *Rosetta* y *L'humanité* (más que correcto el primero, más que disparatado el se- gundo) mostraron la otra cara de la opulencia del Occidente actual y fueron los únicos en hacerlo. Este señalamiento del jurado fue interpretado por algunos como una celebración del miserabilismo. La estética de cada uno de esos films merece ser debatida y es posible que sus críticos tengan algo

de razón. Pero no la tienen cuando argumentan que la corrección de ese problema es la elimina- ción lisa y llana de los films. Philip French afirma en *The Guardian* que películas así no deben sub- sidiarse porque "rompen el matrimonio entre el arte y la industria". Durante el festival, Todd Mc- Carthy sostuvo en *Variety* que "alguien debería revisar esos guiones antes de que se filmen" y despótica contra los directores "autocompla- cientes". No aclaró quién debería ser ese alguien, pero ambos críticos se proponen como custodios de un cine que "contemple al público". McCarthy extendió su rechazo a las películas de Egoyan, Jarmusch, Kaige, Ripstein, Bellocchio y Ruiz (la lista debe ser hoy más amplia, ya que la nota se publi- có varios días antes de terminar el Festival) y, en cambio, calificó al film de Almodóvar como "el mejor que se vio por lejos". En esta interpreta- ción del presente del cine, *Todo sobre mi madre* aparece nuevamente como el ejemplo a seguir. No hay duda de que es una película que gusta masivamente (también *Godzilla*, a juzgar por las cifras internacionales). Pero ¿qué lógica perversa podría obligar a Jarmusch o Ripstein, a Sokurov u Oliveira a hacer películas que satisfagan a todos? Por el contrario, hay que pedirles que sigan ha- ciendo lo suyo si es que el cine aspira a otro es- tado que no sea la monotonía absoluta. El largo cálculo de Almodóvar para alcanzar la aceptación internacional (o el aún más audaz y pobre cine- matográficamente de Roberto Benigni) requieren de una personalidad especial y de una ansiedad por gustar a toda costa que no está al alcance de cualquiera. Pero gustar a todos parece el deber primero de un director en la industria globalizada, la que permite que los americanos absorban el cine del resto del mundo.

La presencia de Sokurov y Oliveira en el Palmarès va en sentido contrario al del sometimiento al po- pulismo del consenso: es un reconocimiento al derecho de los artistas a seguir por su propia senda. Pero la prioridad que se les dio a *Rosetta* y *L'humanité* al otorgarles los premios más impor- tantes tiene un sentido que no se agota en la elección de películas de tema social. Esos films representan algo más y los premios subrayan una elección estética más profunda. El preferir films simples, de bajo presupuesto, personajes exclui- dos e intérpretes aficionados, carentes de artifi- cios, ajenos a las citas y homenajes constituye un rechazo a la idea de que el cine es un campo re- servado a los profesionales. Además, todos los di- rectores premiados tienen en común una matriz artesanal en su tarea, un sello personal que exce- de la mera intención de dejar una marca de estilo (mientras que Carax, Kaige, Egoyan o Lynch se- rían ejemplos de esta otra tendencia): sus pelícu- las parecen aspirar a abrir una brecha en el cuerpo del cine más que a incorporarse a él con el menor choque posible. El cine del propio Cro- nenberg tiene esa característica. Los que lo cata- logaron como un realizador de terror un poco excéntrico terminaron descubriendo que sus as- piraciones eran otras. No solo que su meta no es

Hollywood, sino algo más radical: que su obra se propone escapar de lo estrictamente cinemato- gráfico entendido como un juego con las cons- tantes de su historia y las variantes de sus recursos establecidos. Almodóvar, por el contra- rio, es un cineasta que se recluye en la cinefilia y sus tradiciones, que se postula como heredero de los clásicos. Cronenberg y sus excursiones por los esoterismos del deseo (en las películas de Al- modóvar, por el contrario, el deseo está cada vez más codificado), Sokurov con su obsesión pictó- rica y su negación del tiempo o la profundidad, Oli- veira con sus menjunjes culturales, los Dardenne con su escuela documentalista y hasta Dumont, con su pretensión de ver a Cristo en cada palur- do, son partes de un cine impuro, apuestas por actualizar la iluminación de André Bazin cuando advirtió que la impureza era lo que permitía evo- lucionar al cine, apartarse de la huella del acade- micismo y del buen tono. Y el olvido de lo social es solo un elemento más del buen tono de los noventa. En ese sentido, es coherente el rechazo de Cronenberg por las recetas que prescriben los profesionales, por la pretensión absurda de que el cine debe avanzar sobre seguro y que las am- biciones artísticas deben someterse al control de los expertos, siempre dispuestos a convertir en obligatorio lo que gustó a la mayoría el año pasa- do. Lejos de ser el resultado de un capricho, el Palmarès de Cronenberg es una defensa necesaria y lúcida de su propio derecho a seguir hacien- do cine, más cuando se sabe detestado por los abogados de la normalidad.

Hay otro aspecto que confirma el acierto de Cro- nenberg. La Palma de Oro figura en el imaginario de todo cineasta. Saber que no es inaccesible, que no está reservada a los previamente consa- grados, que puede ganarse con un film sin espec- tacularidades, que llega desde la nada, es un estímulo para los que, en todo el mundo, se em- peñan en hacer una obra personal, en circunstan- cias difíciles, contra la moda y la presión del ambiente. Alentar esa esperanza, dar señales de que es legítima, es una obligación de Cannes y este año la cumplió con creces. Cuando, en cam- bio, el jurado obra en forma irresponsable o se li- mita a complacer a los poderosos, las consecuencias de la traición se sienten en todas partes.

Ningún festival, y Cannes en particular, se agota en los premios. Sin embargo, hay ocasiones en las que el veredicto resignifica todo lo ocurrido y re- vitaliza el evento, lo arranca de lo previsible y le co- munica un aliento inesperado. La actuación ejemplar del jurado presidido por David Cronen- berg nos tocó particularmente. Si esta nota ensa- ya justificarla es, en parte, porque fue responsable de cierta cuota de alegría que impregna las pági- nas que siguen. A su modo, justificó nuestro viaje, le dio a la excursión de este año un valor que ex- cede el placer de dos cronistas del Tercer Mundo entrometidos en un gran circo y tratando de dis- frutarlo. A veces es posible sentir que la orquesta está tocando también para nosotros. ●●



1



2



3



4



5



6



7



8

1 Fernando Spinner, 2 Manoel de Oliveira, 3 Marco Becchis, 4 Walter Salles, 5 Alexander Sokurov, 6 John Sayles, 7 David Cronenberg, 8 uno de los hermanos Dardenne

DIARIO CANINO

Mezcla de diario íntimo y crónica cinematográfica, este clásico anual intenta dar cuenta de lo ocurrido en los 12 días del Festival. Más aún: pretende transmitir con la mayor ingenuidad posible el placer de espiar en una fiesta ajena, de jugar con una mundanidad imaginaria.



Nuestra gran anfitriona, Jocelyne Antadze Garnier

Prólogo Llegamos a Cannes el 9 de mayo, previa escala de seis horas en Amsterdam que sirvió para comprobar lo bueno que es alejarse de los pesares porteños. No es que la visita haya sido fabulosa, pero basta tomarse un tren desde el aeropuerto de Schiphol, hacer el paseo de los canales en una lancha cargada de japoneses, tomarse al sol una cerveza con croquetas y compartir la euforia de los holandeses en primavera para saborear anticipadamente las tres semanas anuales en las que estos cronistas juegan a ser gente de mundo.

En Cannes nos esperaba nuestra casera, Madame Jocelyne, que había recuperado el optimismo después de

un año de contratiempos, que incluyeron la rotura de una cadera. Nuestra modesta residencia canina había mejorado sustancialmente por el mismo precio. Disponíamos esta vez de un departamento luminoso, bien decorado, con dos jardines soleados y dos ambientes amplios que no disfrutaríamos en lo sucesivo más que en el desayuno. Pero nos sentíamos unos bacanes, especialmente porque Jocelyne nos había preparado una bienvenida que incluía blinis con salmón (especialidad heredada de su marido ruso), canastas de frutas, chocolates suizos y *foie gras* con tostadas, el platillo que nuestro esnobismo gastronómico no puede reconocer como menos que sublime.

Al otro día, para no apartarnos de la rutina, fuimos a buscar a nuestro amigo Gerry Peary, el maniaco crítico americano, al aeropuerto de Niza. Supusimos que en el mismo avión llegaba alguien importante, ya que los camarógrafos de televisión presentes no debían estar allí ni por Gerry ni por nosotros. El personaje en cuestión resultó ser el presidente del jurado, David Cronenberg. No vamos a decir que nos saludó, ni si-



9



10



11



12



14



15



16

9 Mary Elizabeth Mastrantonio, 10 Anjelica Huston, 11 Irène Jacob, 12 Viveke Lindelöf, 13 Natasha Régnier, 14 Emilie Dequenne, 15 Geraldine Chaplin, 16 Marie Gillain

quiera que lo saludamos nosotros (esto ocurriría más tarde); para colmo, F no estaba aun en funciones como fotógrafa. Cronenberg lucía ligeramente agobiado, aunque su llegada fue de lo más pacífica. Ni curiosos, ni lumusinas, ni guardaespaldas visibles, y un lote muy reducido de periodistas. Tal vez ya estaba preparando el magistral golpe de mano que coronó el Festival. Faltaban 48 horas para el comienzo y el súbito encuentro con Cronenberg nos hizo sentir que la apacible Costa Azul, en este mes de mayo, se vería sacudida por la adrenalina que ya empezaba a correr.

Para aprovechar la espera no hicimos demasiado. Apenas un paseo por el Macizo del Esterel, donde escalamos el monte Vinagre para seguir hasta San Rafael con Gerry y Christian Dimitriu, argentino-suizo con residencia en Bruselas y responsable de la Federación de Archivos Cinematográficos (FIAF), un personaje que se incorporó a esta tira el año pasado. Hubo, sí, dos cenas memorables en dos de los pueblos medievales a los que acuden desde

siempre las grandes estrellas del Festival en busca de un momento exclusivo y privado. El primero, Mougins, apenas a diez kilómetros de Cannes, tiene una variada profusión de restaurantes. El más famoso de ellos es el Moulin pero, por recomendación de Jocelyne, no fuimos ahí sino al Bistrot, donde disfrutamos de las sardinas a la menta y el *daube de boeuf*, delicias de la cocina provenzal junto con el *pie et paquets*, al que nunca terminamos de animarnos (pies y vísceras de cordero rellenas, o algo así). La segunda cena fue en un lugar famoso, la Colombe d'or en Saint-Paul de Vence. Allí nos llevó Geraldine, una nativa del lugar y alumna de Gerry en Boston. Es un lugar con historia: Picasso, Chagall, Braque, Miró, Calder y otros pintores solían reunirse allí y sus cuadros y esculturas han quedado como testimonio en el lujoso hotel y restaurante. La tumba de Chagall está a 100 metros y, cuando Gerry entró al cementerio para visitarla, creyó reconocer a Rodrigo Fresán pidiendo un perdón anticipado por el artículo que

aparecería un mes más tarde en *Radar*. Fresán degustaba plácidamente un helado de limón al agua, el signo inequívoco de los elegidos. La comida de la Colombe no es sofisticada sino más bien campesina, pero espectacular. Las raciones de *charcuterie* y las enormes canastas con verdura cruda (incluyendo rabanitos, choclos y zapallitos) son intimidatorias. Los precios también.

Así transcurrieron los días previos, que nos dejaron, con el tiempo, una sensación de euforia que acaso no hayamos sentido en el momento. Pero estábamos preparados para los doce días extenuantes que se avecinaban.

Miércoles 12 de mayo La atmósfera es la del primer día de clase: alegría por el reencuentro con los compañeritos, inquietud por las nuevas maestras, reconocimiento de las instalaciones, recepción de los útiles (credencial, catálogo, portafolio, casillero). Sensación de *déjà vu* esperanzado. Por hoy, el señor director nos perdona y suprime la do-

lorosa función de prensa de las ocho y media de la mañana. La campana suena a las tres de la tarde para recibir la clase inaugural a cargo de Nikita Mijalkov, que promete un año escolar deplorable. Q tiene un viejo pleito con el director de *Oblomov*, *Pieza inconclusa* y *Ojos negros*. Aun en la época en que la crítica lo admiraba unánimemente, Q, que todavía no le conocía la cara, lo detestaba. Sus películas le parecían un vano y aburrido ejercicio de academicismo sin interés alguno. Luego se enteró de que Mijalkov tenía aspiraciones políticas y que, después de haber sido el último cineasta oficial del régimen soviético, ahora era un líder político monárquico y nacionalista con aspiraciones presidenciales. Cuando se estrenó *Sol ardiente*, Q vio en el film (además de un bodrio pomposo y nuevamente sobrelvalorado) una demostración de la ideología reaccionaria de Mijalkov y de su pretensión de representar al gran macho ruso, figura heroica que acompañó simbólicamente a los zares y a Stalin y que busca, impenitentemente, una nueva encarnación. En ese momento, Q parecía un predicador alienado que alertaba contra el nuevo discípulo de Satán. Pero el tiempo, como a todos los predicadores alienados, le daría la razón. *El barbero de Siberia* es una película monstruosa en todos los sentidos posibles. La producción más cara del cine ruso (unos cincuenta millones de dólares), filmada en un espectacular cinemascope, es un intento de volver a los mamotretos hollywoodenses de los 50 y 60, cosas tales como *Ben Hur* o, especialmente, *Doctor Zhivago*, aunque sin lograr siquiera el aura romántica del film de David Lean. En el bodrio de Mijalkov, el paisaje y el melodrama, la dimensión histórica y el conflicto íntimo están mezclados, inflados, falseados. De una pesadez absoluta, *El barbero...* no está a la altura de sus dudosos antecesores, pero les agrega nuevos defectos. Un protagonista que tiene cuarenta años pero interpreta a un cadete de la escuela militar que no pasa de veinte, un elogio del honor militar, la religión, la aristocracia y la monarquía, una declamación insistente de la nobleza del alma rusa, una sobreactuación colectiva al borde del ridículo (Richard Harris pasa del borde) y una comparación anacrónica y antipática de la Rusia zarista con la versión más imperial de los Estados Unidos. Tres horas de bochorno político y cinematográfico del que solo se pueden rescatar la belleza (turística) de las vistas aéreas de los bosques de Siberia. Para colmo, Mijalkov interpreta al zar Alejandro III, y su aparición tiene el sentido inequívoco de un mensaje: "Rusia bajo Alejandro III tuvo un período de estabilidad, de progreso económico. Un periodo sin guerra. El rublo era una moneda fuerte y la producción de cereales era colosal, tanto que Rusia era el granero de Europa. Alejandro III era un soberano sereno que tal vez no fuera un genio, un aventurero como Pedro el Grande, pero sí una persona sólida que dejaba avanzar las cosas tranquilamente... Hoy Rusia está cambiando y podemos esperar que los valores exalta-

dos en mi película reaparezcan en los años futuros." (declaraciones de Mijalkov en el dossier de prensa). El aspirante a déspota está todavía lejos del poder. Por ahora se entretiene presidiendo la federación de cineastas rusos, desde donde intenta ejercer la censura imponiendo "películas para la familia, sin sexo ni violencia", una especie de santo y seña de todos los gobiernos dictatoriales y reaccionarios que hubo y hay en el mundo. A pesar de que la película inauguró el Festival y la prensa suele ser complaciente con los grandes eventos, *El barbero de Siberia* fue abucheada y masacrada por los comentarios. "Cuando la ideología en el cine es tan transparente, no hace más que desacreditar a los propagandistas y revelar su verdadera naturaleza: malos temas pero, sobre todo, malos cineastas. Es bueno que una película tan anodina (aun en su gigantismo) lo demuestre a todo el mundo, después de que este impostor engañara durante años al público y a la crítica" (Olivier Père en *Les Inrockuptibles*). El fracaso de *El barbero de Siberia* hizo que Mijalkov abandonara Cannes antes de lo previsto, no sin declarar que solo se hará cargo del poder si el pueblo se lo pide. Después de todo, puede que el hombre sea más un farsante que una verdadera amenaza. En parte deprimidos por el mal comienzo, en parte todavía contentos por el espíritu inaugural, nos dirigimos a nuestra segunda película, que resultó una agradable sorpresa (ver *Las diez*). *Kadosh*, del israelí Amos Gitai, pasó como un fantasma aunque gustó a muchos. Es la típica película chica, destinada a quedar sepultada por los elefantes y el cansancio de los días posteriores. Uno podría apostar que, si *Kadosh* hubiera cambiado su lugar en el programa con *Rosetta*, se habría llevado algún premio. La otra curiosidad fue que, si bien el Festival se inauguró con una pieza totalitaria, dos de las películas del primer día cuestionaron el fundamentalismo religioso. *Kadosh* y *El otro* del egipcio Youssef Chahine, que no vimos porque le retiramos el crédito al director después de ver un rato de *El destino*, que ganó un premio hace dos años. F no está de acuerdo con esta conducta prejuiciosa a la que se plegó a regañadientes. A la salida nos encontramos con uno de los compañeritos más cercanos, el crítico de la *Folha de São Paulo* Amir Labaki, amargado porque su mujer, la productora Zita Carvalhosa, no pudo acompañarlo. Amir resultó el más próximo en un sentido adicional: este año, Diego Lerer y Luciano Monteaúdo no concurren porque tanto *Clarín* como *Página / 12* resolvieron volver a su actitud pueblerina para ahorrarse el viaje de un cronista (¡misera- bles!). La única sobreviviente de los diarios argentinos fue Adriana Schettini, a la que vimos poco y nada: la diligente Adriana trabaja como un caballo (hizo trece entrevistas, un record para los que cubren Cannes). Fuimos a cenar con Amir a North Beach, su restaurante italiano favorito, en el que esta vez estaba ausente su simpático mesero



al que suponíamos dueño. En realidad, la dueña era la mujer, una bella italiana encargada de la cocina que había resuelto desprenderse de su consorte. Como verán los lectores, los chismes secretos de la farándula de Cannes también están en *El Amante*. El final de la jornada nos encontró cumpliendo con otra vieja rutina: la caminata por la rue d'Antibes, con paradas en Le Petit Carlton y Le Petit Majestic, los antros donde los festivaleros se encuentran para el último trago, que se ingiere de parado en la calle. En estos lugares también se intercambia información como excusa para practicar el levante o viceversa. Todo el mundo está o simula estar contento y un tono de borrachera amable es el indicador por la etiqueta. **Jueves 13** Un día intenso aunque no tanto para F, que faltó a la clase de la mañana. No se perdió nada. O mejor dicho, se perdió uno de los grandes fiascos del Festival, *Pola X* de Leos Carax, el niño terrible y mimado del cine francés. A Carax ya le habíamos retirado el crédito con *Los amantes del Pont Neuf*, película de un adolescente tardío e in-



La omnipresencia de Almodóvar en Cannes, hasta se puso un bar

fatuado. *Pola X* es más de lo mismo: un ladrillo basado en una novela de Herman Melville en la que Guillaume Depardieu hace de un niño rico que abandona a su novia por una inmigrante misteriosa y menesterosa, que dice ser su hermana y habla con un espantoso acento balcánico. Ella es Katerina Golubeva, que deslumbró con su belleza al Festival de Mar del Plata en 1996. Y también con su arrogancia. Golubeva y su marido, el cineasta Sharunas Bartas (que también actúa en *Pola X*), creen que el cine es una experiencia extrema, y que los artistas son más artistas si están sucios y coquetean con la miseria. Hay una escena de sexo explícito entre Depardieu y Golubeva en la posición conocida como "69", que los diarios describieron con eufemismos rarísimos para evitar la metáfora popular. A diferencia de lo que ocurrió el año pasado con *Los idiotas*, donde Lars von Trier recurría a actores porno para una promocionada escena de penetración, aquí nos aseguran que fueron los actores los que rodaron la escena. Nadie podría jurarlo, porque esta transcurre en la penumbra. Catherine Deneuve hace de madre de Depardieu hijo y Carax la muestra desnuda en la

bañadera sin motivo aparente. Deneuve mira con cara de "¿Qué estaré haciendo aquí?". El cine de Carax arrastra una confusión original (en el sentido de pecado original). Su supuesta profundidad es mera puerilidad, mientras que la belleza espectacular de alguno de sus planos no requiere de los sacrificios y caprichos a los que el director recurre por posar de artista maldito, una especie de Jim Morrison del cine.

Al terminar la película, Q estaba convencido de que había visto una obra fallida y desmesurada, pero calculó que no tardaría en tropezarse con alguien que afirmara que se trataba de una obra maestra. El personaje imaginado no tardó ni cinco minutos en aparecer. Fue Jean Roy, director de la Semana de la Crítica y crítico de *L'Humanité*, que afirmó "Je le trouve magnifique". Q le comunicó que estaba esperando que alguien le dijera eso, aunque nunca imaginó que sería Roy el encargado de hacer la afirmación. A lo que Roy respondió: "Notre charme devient de notre imprévisibilité", confirmando que Roy es el rey (como su nombre lo indica) de las respuestas rápidas e ingeniosas. Su comentario resultó un anticipo de lo que la crítica francesa diría de *Pola X*. Como si se tratara de una cuestión de orgullo nacional, todos los medios franceses saludaron la película como un triunfo, mientras los críticos del resto del mundo se ponían de acuerdo en que era un desastre. "El film, a pesar de algunas debilidades, confirma la potencia creativa de su autor." (*Le Monde*). "Hay que recibir *Pola X* como la realización de las pesadillas de su autor, la puesta en forma de sus angustias, de sus repulsiones. Una liberación en forma de autodestrucción. Un exorcismo, una catarsis." (*Cahiers du Cinéma*) ¿Por qué solo los franceses pueden tomarse a Carax en serio?

El episodio Carax fue el primero de una batalla secreta que se extendió a todo lo largo del Festival, y que culminaría en el Palmarès: los franceses vieron un Festival, los americanos otro y los neutrales un tercero sobre el que no se ponen de acuerdo. A la tarde, una maratón de "cine independiente" que empezó con *Judy Berlin*, escrita y dirigida por Eric Mendelson (que ganó como mejor director en el festival de Sundance). El gusto Sundance no nos podía fallar: un film sobre un cineasta que vuelve a su pueblito donde todos, aun él mismo, se comportan como semi zombies. Eso sí, todos son tiernos salvo los viejos compañeros de colegio, y un oportuno eclipse los ayuda a expresar sus sentimientos más íntimos. Blanco y negro, bajo presupuesto, Madeleine Kahn y Julie Kavner. Un toque de realismo mágico, corazones abiertos, intrascendencia y simpatía. F se aburría a los tres minutos, Q a los cinco. Los americanos salieron extasiados. Decían conocer gente igual, pueblitos iguales, sentimientos iguales. Nosotros no. ¿Por qué los americanos se tomarán en serio estas películas?

Un aliado inesperado del film resultó Walter Achugar, distribuidor uruguayo-argentino-español, res-

ponsable de gran parte del cine alternativo que se estrena en la Argentina como socio de Pascual Condito. Achugar estaba fascinado y se abrazaba con Gerry, mientras gritaba que no entendíamos nada, como hace siempre que nos ve. Nosotros, a la vez, estábamos fascinados con Achugar. No por sus gustos cinematográficos, sino por su habilidad para colarse. Había entrado sin credencial de ningún tipo al Palais (una hazaña incomparable teniendo en cuenta que hay que atravesar una fila de diez guardias frente a los cuales uno siente que será rechazado aunque tenga todo en regla). Luego, Achugar se había metido en la función de prensa de *Judy Berlin* sin ser periodista. A continuación nos acompañó al Club de la prensa, donde sirven café horrible y jugos más horribles pero gratis, y donde también hay que mostrar la credencial. Con tres coladas en su haber, Achugar se agrandó y fue por la cuarta. Era la función de prensa de *Bootleg Film* de Masajiro Kobayashi, a la que entró gritando con la mano en alto "¡Jury, jury!". Una performance genial que completó con el chiste más gracioso del Festival, aunque solo lo entendimos nosotros. A los diez minutos se hartó del film y gritó: "Como jurado, voto en contra de esta película", antes de retirarse de la sala con gesto arrogante.

La película no resultó tan mala como dijo Achugar: es una tarantinada japonesa, donde un gangster y un policía vestidos con trajes negros recorren una ruta, secuestran y matan gente, se pelean, toman cerveza y discuten sobre películas independientes americanas entre sí y con sus rehenes. El cine independiente parece promover una progresión infinita: Tarantino ve cine de Hong Kong, Kobayashi ve a Tarantino, mañana Juan Pérez verá a Kobayashi. *Bootleg Film (Película pirata)* ironiza sobre el segundo grado y la globalización de las imágenes sin dejar de pertenecer al género que parodia, que en el fondo no es más que cine pop a la oriental. A Q le cayó simpática y F se durmió, asumiendo la tercera posición. Esta es una importante ley de Cannes. Si a uno lo interrogan sobre un film debe adoptar una de estas tres posiciones: me gustó, no me gustó, me dormí.

Kobayashi resultó el primero de una sección muy especial del Festival: los directores parientes, verdaderos o falsos. Kobayashi Masahiro no es nada del famoso realizador Kobayashi Masaki, el de *La condición humana*. Del mismo modo, Kurosawa Kiyoshi (ver más adelante) no es nada de Kurosawa Akira. En cambio, Sophia Coppola es la hija de Francis Ford y Anjelica Huston es la hija de John. También Emille Deleuze (que ganó el premio de la FIPRESCI por *La peau neuve*) es la hija del filósofo Gilles. Moraleja: las hijas eran verdaderas y los hijos, falsos.

La tercera independiente resultó la mejor: *Ratcatcher*, opera prima de la escocesa Lynne Ramsay, es la típica película sobre los recuerdos de infancia de un adulto. Estos no son precisamente líricos sino más bien sórdidos y, sobre todo, sucios: la historia transcurre durante una huelga de basureros que in-

fiesta las calles de Glasgow de ratas y hedores. Además, hay niños que se ahogan en un canal, escenas de violencia familiar, roedores masacrados y otras delicias. Ramsay se las arregla para darle intensidad y rigor al relato, belleza plástica y fantasía. Una primera película correcta, prometedora para su carrera en el circuito festivalero y para la realizadora en lo sucesivo, pero que deja la sensación —como muchas otras que se ven en los festivales— de que solo busca ser inobjetable para los críticos y seleccionadores internacionales. Una especie de academicismo para debutantes. Como escribió un crítico francés, mucha gente confunde arte con estilo. La segunda película del día en competencia fue *Wonderland* de Michael Winterbottom, cliente de Cannes y autor de la repugnante *Bienvenidos a Sarajevo*. En realidad, por ser de Winterbottom resultó más que pasable. Es una película coral que registra, cámara en mano, las vidas cruzadas de una familia londinense durante un fin de semana. Lo mejor del film es que sostiene el ritmo, se hace fluida y permite que el espectador se interese medianamente por el destino de los personajes. Lo peor es que las historias del film son de un convencionalismo de telenovela y la moraleja, una declaración de que los pobres también tienen

GARAGE OLIMPO

Garage Olimpo, de Marco Bechis, fue la única película argentina en Cannes. Por primera vez, el cine se ocupa de lo ocurrido en los campos de detención de la dictadura, no solo de las torturas y los asesinatos sino, en particular, de la terrible relación entre una víctima y un represor. Bechis filma correctamente y trata el tema sin sensacionalismo y con el pudor necesario. Los carceleros son jóvenes comunes que encaran su tarea como un trabajo, sin especial sadismo, y ponen en evidencia la burocracia de la muerte. Pero la misma honestidad del director lo inhibe. Así es como el film está siempre a mitad de camino entre lo conocido y lo que no se quiere conocer. La lógica del horror demanda siempre más y hace que ningún hecho morboso parezca suficiente una vez que se ingresó en su territorio. Nadie puede con esa ambigüedad y esa sensación es la verdadera experiencia límite del film.



sentimientos, al estilo del peor Loach.

A la noche, cena con la delegación holandesa: Simon Field, el inglés director del Festival de Rotterdam y el ya famoso en Buenos Aires Peter van Bueren, crítico y cantante. Estábamos todos tan cansados que nadie recuerda de qué se habló. Brumosamente recordamos que Field prometió invitarnos a Rotterdam, donde dice que nos extrañan.

Viernes 14 Nuestra querida amiga y correctora Gabriela Ventureira, de tanto cumplir años en nuestros diarios caninos, llegó a los 40. Felicidades. Faltazo a la función de la madrugada, pero con justificativo. Daban (fuera de concurso) *La emboscada* con Sean Connery y Catherine Zeta Jones. Una concesión de Gilles Jacob a la industria de Hollywood, con la que este año hubo grandes tensiones. Pero de todos modos, ¿qué diablos tiene que hacer esa película acá? Aprovechamos para dormir un par de horas más y tomar tranquilos el clásico desayuno provenzal (un invento de F que alude a un típico desayuno continental pero en el patio soleado). Y nos fuimos a ver *M/other*, del japonés Nobujiro Suwa a la Quincena. Una grata experiencia aunque un poco larga, sin embargo. La palabra experiencia se aplica también a la producción de la película: a partir de una premisa simple (la relación de un divorciado con una mujer más joven, que se complica porque el hijo pequeño de él debe pasar una temporada en la casa), los actores improvisan y van delineando una historia con algo de bergmaniano sobre la vida de una pareja en el Japón contemporáneo, detrás de la cual se filtran los conflictos de la sociedad y las tensiones entre tradición y modernidad. El experimento funciona (para el cine, no para la pareja) y el film logra momentos de intensa verdad y emoción. Su carácter abierto esquiva moralejas y desenlaces didácticos, y parece como si todo transcurriera en tiempo presente. Probablemente haya sido la película más novedosa de todas las que vimos, y una de las pocas de los nuevos directores presentes en Cannes que excedía la mera corrección y la estética festivalera. Para prolongar la felicidad oriental acudimos a ver *So Close to Paradise* del chino Wang Xiao Shuai. Una película difícil en la que F asumió rápidamente la tercera posición. Q intentó captar una historia de dos hermanos que llegan de la provincia para ganarse la vida en la gran ciudad. Uno de ellos se transforma en pequeño delincuente, el otro vive de changas en el puerto. Ambos se enamoran de la misma mujer, una cantante de karaoke vietnamita completamente desafinada. Luego hay intrigas entre mafiosos, ajustes de cuentas y un final edificante reforzado por una voz en off. La película tiene un estilo seco y poético que recuerda a *Xiao Wu*, el extraordinario film de Jia Zhangke exhibido en el Festival de Buenos Aires. Pero había algo raro. Q salió pensando que había visto dos films en uno: el primero interesante, el otro un panfleto oficial y moralizante. Tenía razón. Después se enteró de que *So Close to Paradise* es el resultado de una brutal operación de censura que abarcó cinco

años, desde el guión hasta el montaje. El gobierno chino obligó al director a una infinidad de modificaciones. Desde el cambio de título (se iba a llamar *La chica de Vietnam*), hasta el agregado de la voz en off y el final edificante. Lo más curioso es que la chica no es vietnamita sino que "vietnamita" es una expresión para prostituta y tampoco era originalmente una cantante de karaoke, profesión que los censores obligaron a inventarle. Estos horrores se pueden leer en la edición especial de *Cahiers du Cinéma* dedicada al cine chino que apareció un mes atrás. Sin embargo, nadie durante el Festival habló de esta situación escandalosa. China continental es uno de los mayores enemigos actuales de la libertad artística. La censura amenaza extenderse también a la anexada Hong Kong. Para completar un cuadro sombrío, en Taiwán las cosas no están mucho mejor y el gobierno se niega a subsidiar las películas más interesantes. A la noche llegó al fin la hora de Sokurov y *Moloch*, una de las películas que más esperábamos del Festival (ver *Las diez* y pág 8). El film satisfizo nuestras expectativas. En cambio, nos sorprendió el tratamiento de los críticos, que la ignoraron o la maltrataron. Algunas excepciones fueron Peter van Bueren y el inglés Derek Malcolm. Pero, en general, era como si *Moloch* estuviera apestada. A tal punto que, en una conferencia de prensa semi vacía, Sokurov le agradeció públicamente al veterano crítico francés Marcel Martin que estuviera allí. Las reacciones fueron desde la hipocresía de decir que el film era bello visualmente pero vacío hasta la canallada de afirmar que era peligroso. Es bueno comparar el ostracismo de Sokurov con la aclamación dedicada internacionalmente a *La vida es bella*. Mostrar a Hitler y su entorno íntimo sin ponerle los colmillos de Drácula a los personajes es demasiado para las almas bellas. A la noche, cenamos con Christian y Achugar comiendo griega. Dimitriu se lució eligiendo platos de sus ancestros y Achugar contando anécdotas de su pasado militante, incluida una salida de la cárcel por gestión de Pino Solanas en el 73. Al fin comprendimos cómo le resultaba tan fácil colarse en el Palais: había hecho cosas mucho más difíciles. En la traspasada, nos reencontramos con una vieja amiga, con la que nos sentimos como chanchos a pesar de habernos visto solo durante doce horas en Karlovy Vary. Era Viveke Windeloev, la productora de Lars von Trier. A la tarde nos la habíamos cruzado por la rue d'Antibes donde venía con un audifono en la oreja. Como Viveke no tiene ni edad ni aspecto de andar con un walkman por la calle, sospechamos que se trataba de otra cosa. Efectivamente, el audifono estaba conectado a un celular y la propietaria lo tenía porque el uso excesivo del teléfono portátil produce cáncer, según los médicos daneses. Y Viveke usa mucho el celular. No es para menos. Ese día debía conseguir la financiación para un proyecto a rodarse en África y, al mismo tiempo, cerrar el trato con New Line para la producción del último film de Lars que se empezaba a rodar dos días más tarde.

Se trata de una comedia musical (nada de Dogma) con la cantante Björk. La actividad de esta mujer (que sube a un avión más de 200 veces por año) es prodigiosa. Zentropa, la sociedad formada por von Trier, Viveke y Peter Aalbaek Jensen, un individuo de barba pelirroja de lo más simpático y que habla un inglés con acento rarísimo, puso al cine danés en el mapa. Hoy Zentropa se expande haciendo honor a su nombre totalitario. Viveke estaba en Cannes rodeada de más de diez asistentes, unas rubias danesas impresionantes que no superaban los veinticinco años pero que ya sabían todo lo que hay que saber sobre el negocio, según nos informó la productora. Esa noche, Viveke y su grupo de bellas vikingas habían asistido a tres fiestas y parecían la corte de la reina de Dinamarca. Este fue uno de nuestros escasos contactos con el mundo de los negocios en Cannes. Los daneses nos dejaron impresionados.

Sábado 15 Esta vez nos rateamos de *Todo sobre mi madre* de Almodóvar, lo que casi constituye un error fatal: fue la película más comentada del Festival y no verla hubiera sido un motivo de lamentación continuo. Saber qué películas esquivar es parte de la ciencia canina y uno nunca termina de aprenderla. A la mañana temprano Q pensó que otro Almodóvar le aportaría poco (de lo contrario había que levantarse) y F (fiel seguidora de Pedro) que sería fácil conseguir entradas para las dos de la tarde. Así que nos fuimos a ver *Sud* de Chantal Ackerman, una realizadora de enorme prestigio en círculos intelectuales cuyos films nunca pudimos entender. Este sí: un documental hecho y proyectado en video sobre el linchamiento de un negro en un pueblito de Texas. Interminables travelings desde un auto intercalados con entrevistas que se revelan al final (los travelings) como el trayecto



F y Marisa Paredes

realizado por los criminales. Lo que se llama una película irrelevante, que se agota en su idea de supuesto rigor cinematográfico. Nada del sur americano que uno no haya imaginado, nada del cine que no haya visto, solo una directora que proyecta su prestigio, no una película. Ni siquiera es atractiva visualmente y parece más bien desganada. Tres buh por Ackerman (parte de la audiencia hizo lo mismo). Los buh son parte de la cultura de Cannes y siempre hay alguien que aplaude para contrarres-



Tres rostros de Takeshi Kitano



tar (a veces solo parientes y allegados). La cantidad de buhs, además, sale en los diarios, de modo que los espectadores hacen historia. Este año, el record de buhs se lo llevó Peter Greenaway y el de aplausos Almodóvar. A eso íbamos.

Lamentando la pérdida de tiempo con *Sud* salimos a la carrera desde el Noga Hilton (sede de la Quinceña de los Realizadores) hacia la oficina de prensa del Palais. A esa altura, ya habíamos reconocido que el optimismo matinal era un caso de pereza simple y que no íbamos a ser ayudados por no madrugar. Pero cuando la mala conciencia nos impulsaba a pasar de la caminata rápida a la corrida desesperada (y mientras nos encontrábamos con gente que nos decía que el film de Almodóvar era genial) se produjo un milagro que asumió la forma de la familia Vigo: padre e hijo (tradicionales distribuidores de cine en Buenos Aires) nos cruzaron en La Croisette. Mientras Q se detenía a saludarlos cortesmente, F (que no los conocía) protestaba con Gerry por la pérdida de tiempo. Cuando finalmente F lo tuvo a tiro a Q y pudo reprocharle sus manías sociales, éste desplegó una sonrisa de triunfo y mostró las dos entradas que los Vigo le habían obsequiado. F empezó a saltar de alegría y Gerry (que piensa que es el campeón de la mala suerte) confirmó una vez más su destino.

Así vimos *Todo sobre mi madre*, en una sala repleta (en la Lumière caben 2500 personas) que aplaudió no solo antes y después sino cada cinco minutos festejando cada chiste o frase ingeniosa. Ejemplo: Cecilia Roth, "Estoy contenta porque Videla está en cana" (Aplausos). Agrado (el travesti): "Los ojos almendrados me costaron 80.000 pesetas; las siliconas en los labios, la frente, los pómulos las caderas y

las nalgas... el litro está a 60.000. Perdí la cuenta, calcúlenlo ustedes. ¿Las tetas? Tengo solo dos... no soy un monstruo. A 70.000 cada una. Pero las tengo largamente amortizadas." (Ovación).

Salimos del cine con una sensación extraña. No nos había gustado la película, pero la euforia circundante era tan grande que se nos contagió. Y además, el film estaba mucho más vivo que el de Chantal Ackerman. De *Todo sobre mi madre* se puede decir cualquier cosa menos que es una película para festivales. Al contrario, su público potencial es infinito y puede repetir el fenómeno de *La vida es bella*. Detalles en la pág. 53.

Enojados pero tonificados, nos fuimos a almorzar a una especie de kiosco al aire libre. Enseguida se hizo la hora de ver una película de la gran retrospectiva *Le film d'amour*, que se proyectó en la magnífica sala de los Ambassadeurs. Daban películas como *Notorius*, *Gertrud*, *El Peeping Tom*, *La casa del ángel*, *Lucas de la ciudad*, *Algo para recordar*, *El puente de Waterloo*, *Madame D*, *Un verano con Mónica*, un Mizoguchi que no conocíamos, *Desayuno en Tiffany's* y *Las damas del bosque de Boulogne*, entre otras. Esta sección funcionó como la válvula de escape del Festival. Todos los días se podía asistir a la siguiente conversación. Fulano: "Vengo de ver un bodrio tremendo que me habían dicho que era bueno." Mengano (con sonrisa embobada): "Yo, en cambio, estaba podrido de ver películas aburridas y pretensiosas. Me fui a *Le film d'amour* donde daban Una obra maestra." Fulano: "Ah, claro. Así cualquiera. Pero yo vine a trabajar." Nuestro deslíz cinéfilo del día no resultó una obra maestra pero sí una película sumamente agradable: *One Way Passage*

(1932) de Tay Garnett, con William Powell y Kay Francis, donde un prófugo condenado a muerte y una enferma terminal que ignoran el problema del otro viven un romance apasionado a bordo de un transatlántico. Ninguno de los dos se salva, algo que en una película actual sería impensable. La escena de sexo se resuelve de la siguiente manera. Plano de ambos prendiendo un cigarrillo. Ambos apoyan el cigarrillo en el cenicero. Fundido. Los cigarrillos están ahora reducidos a cenizas. Plano de ella descansando en los brazos de él, ambos con aire satisfecho (vestidos, por supuesto).

Más entonados, salimos corriendo para ver la película en competencia *El emperador y el asesino* de Chen Kaige. Cuando nos acomodamos en los asientos, vimos diez minutos de película sin entender nada sobre una intriga palaciega de la dinastía

Chin-chu-lin durante el siglo no sé cuánto antes de Cristo que seguramente representaba un mensaje codificado para la juventud china contemporánea. Recordando a) que las películas de Chen Kaige son ejercicios académicos decorativos e insoportables y b) que faltaban tres horas de película, nos dirigimos sigilosamente a la salida con una sonrisa pérfida. Tras un descanso en nuestra residencia de la calle Lacour, volvimos a la carga para ver *The Winslow Boy* de David Mamet, por la que no dábamos un peso pero que nos habían recomendado. Mamet nos dio una bella sorpresa. Como ocurriría con otros directores a lo largo del Festival (Lynch, Kitano, Jarmusch, Ripstein), Mamet se apartó de los films que venía realizando, que se caracterizaban hasta hoy por tramas intrincadas donde los protagonistas se engañaban mutuamente y sorprendían al espectador. Una marca distintiva prestigiosa, cruel y superficial que nunca nos gustó, a pesar de que hay mucha gente que da la vida por Mamet. Aquí no hay nada de eso. Es una pieza de época (principios de siglo en Londres) en la que un chico es expulsado de la Academia Militar por haber robado cinco libras. Convencido de su inocencia, el padre contrata a un abogado carísimo que pone a la familia al borde de la ruina. La hija mayor es una feminista que está por casarse con un oficial, pero se ve atraída por el abogado excéntrico y conservador. Hay un juicio que no se ve, un suspenso que no se explota y el film basa su singular encanto en diálogos de un ingenio y una sutileza que el cine no suele ofrecer en estos días. Un placer, a pesar de que la crítica consideró que era una película estúpida, del tipo cine inglés de cucharitas. Una apreciación errónea. Mamet no muestra cucharitas, no pinta la época, no hace sobreactuar a nadie y mantiene el interés de punta a punta sin ningún recurso tradicional más que la apelación a la inteligencia de los personajes y de los espectadores. Están fantásticos los actores: Nigel Hawthorne, Jeremy Northam y Rebecca Pidgeon. F sacó fotos de Mamet y Northam (además le dio la mano y lo felicitó, cambiando una vez más, en un instante, de tímida incu-rable a cholula descontrolada). Al volver a Buenos

Aires, cuando revisábamos las fotos para publicar en este número, aparecieron dos personajes de smoking que no pudimos reconocer. Las hicimos a un lado. Horas más tarde, las neuronas de F reaccionaron e identificaron a los retratados. Tarde: las fotos se habían desvanecido y por eso no se publican en *El Amante*.

A esa hora (eran las 12 de la noche) y en esa sala (no era una función de prensa) había pocos periodistas. Sin embargo, un par de filas adelante se hallaba Luis Pedro Toni. Además estaba Amir Labaki, a quien también le encantó la película y con el que fuimos a comer otra vez al North Beach. En realidad, la intención de Labaki era preguntarle a la tana por qué había echado al marido. Moraleja: los chismosos se ocultan detrás de los rostros más respetables.

Domingo 16 Q hizo un gran sacrificio y se levantó para ver *El tiempo recobrado* de Raoul Ruiz basado en la obra de Proust, que dura 2 horas y 38 minutos (la de Ruiz, no la de Proust). Luchando heroicamente para no caer en la tercera posición, llegó hasta el final con el recuerdo difuso de haber visto a John Malkovich interpretando a "un magnífico barón de Charlus" como escribió un crítico amigo que no vio la película. En realidad, el film en sí es un viaje brumoso por el libro de Proust (último tomo de *En busca del tiempo perdido*) en el que coexisten personajes de distintos tiempos. El que representa al escritor, un simpático y algo ido Marcello Mazzarella, curioseaba por los ambientes que solía frecuentar. ¿Qué decir de Ruiz? Dos cosas. Por un lado, representa al latinoamericano integrado a la cultura francesa, pero que no reniega de su costado vernáculo (uno piensa en una larga lista que va de Cortázar a Cozarinsky). En particular en sus últimas películas, como *Genealogía de un crimen*, intenta demostrar que domina esa cultura mejor que los franceses, empresa más bien irrelevante. Por el otro, Ruiz es de esos artistas que se prolongan fuera de su obra específica (uno piensa en una corta lista que va de Borges a Godard) y son genios de las entrevistas. El Ruiz oral es fascinante, y haber adaptado a Proust le permitió conceder reportajes dignos de leerse porque el director mezcla elementos culturales con una clara vocación ficcional. Por ejemplo: "Lo que me hizo releer a Proust para hacer esta película fue una declaración de Gödel a propósito de Einstein, en un artículo titulado *Algunas consideraciones sobre la filosofía idealista vista por la teoría de la relatividad*". Nadie puede tomarse esto en serio (ni el propio Ruiz, suponemos), pero no deja de ser muy divertido, acaso más que las tres horas de su film. Este no está mal y la fotografía de Ricardo Aronovich es magnífica. Además, dan ganas de leer a Proust. Pero un crítico francés escribió lo siguiente: "*Le temps retrouvé* de Ruiz es menos bella, menos poderosa, menos conmovedora que Proust". Y a partir de allí nuestro colega empieza a justificar la película. Es inútil después de haber escrito esa

frase. Está todo dicho.

F se integró al equipo festivalero tras un sueño reparador y justo a tiempo para ver *Mi enemigo íntimo*, el retrato de Klaus Kinski filmado por Werner Herzog. La película empieza maravillosamente. Herzog llega con el camarógrafo a un departamento ocupado por un matrimonio burgués y pide permiso para entrar. Cuando la casa era una especie de conventillo, Herzog había convivido allí con Kinski. Ante unos atónitos dueños de casa, Herzog cuenta los disparates y los escándalos de Kinski antes de convertirse en un actor famoso (resulta claro que siempre estuvo loco o, por lo menos, que siempre se hizo el loco con la misma intensidad). Luego, el film recorre la filmografía conjunta del actor y el director y visita las locaciones de varias de ellas. La recorrida se intercala con escenas de las películas. Aquí las opiniones empiezan a dividirse. Para F es una película hipnótica, como si el film reviviera la aventura de esos rodajes. El cariño de Herzog por Kinski y su carisma como narrador le resultaron enormemente gratos y le dieron ganas de rever *Aguirre* y *Fitzcarraldo*, debido a la selección de fragmentos que hace el director, en los que el impacto de la naturaleza es tan poderoso. El misticismo de Kinski y Herzog con el arte es digno de volver a verse y se lo extraña. (Además, F está segura, porque sabe que Kinski no se le va a aparecer en persona). Q, por su parte, se aburrió bastante y sucumbió a la tercera posición. Sin embargo, adhirió a una frase de Alan Franey, director del Festival de Vancouver: "El problema es que Kinski no era un buen actor. Y Herzog sigue atado a su leyenda, y a la leyenda de Herzog con Kinski. Hoy ya nadie sabe quién es Kinski ni quién es Herzog ni qué pasó en el rodaje de *Fitzcarraldo*. Pero para Herzog, el tiempo parece no haber transcurrido." Q agrega que el misticismo de Herzog, que tan buenos resultados le dio en el pasado, debería hoy dirigirse hacia nuevos horizontes.

Mientras Q iba a ver *Garage Olimpo* (ver recuadro), F prefirió algo un poco más ligero. *Le film d'amour* era la solución para su problema. Ligereza encontró y un bodrio también: *Medias de seda* de Ruben Mamoulian, la insulsa remake musical de *Ninotchka* le pareció, pese a Fred Astaire y Cyd Charisse, apropiada para demostrar que hace 40 años se hacían películas tan malas como las de ahora y acaso más reaccionarias.

Q salió pálido de *Garage Olimpo* y le costó un buen rato recuperarse. Achugar ya se lo había anticipado: "no pude dormir", le contó.

El estado de depresión era apropiado para un melodrama de Ripstein. Pero *El coronel no tiene quien le escriba* tiene el tono, la estética, las actuaciones y las locaciones de un melodrama de Ripstein pero no lo es. Tampoco, felizmente, era de García Márquez. (ver pág. 51).

Esa noche cenamos con Oscar Peyrou y Jannike Åhlund, la crítica sueca que estuvo en el jurado de la FIPRESCI en Mar del Plata. Jannike (de unos 45 años) es una rubia linda y saludable, como las de



las películas de educación sexual sueca de los sesenta (así dice Q, al menos, mientras F lo mira con cara desconfiada). Jannike anda en bicicleta por Cannes, lo que la convierte en la única crítica movilizada. La cena (china) fue encantadora. No solo por la compañía sino por los temas de conversación, tan absolutamente desligados de todo lo que uno oye durante todo el año. En primer lugar, se trató el tema de los islandeses, que Jannike describió de la siguiente manera: "En Islandia hay tres clases de personas. Una minoría abstemia, un conjunto de gente internada en los centros de rehabilitación para alcohólicos y el resto, que está pensando en ingresar a ellos en cualquier momento." Luego, se pasó al tema de la astronomía. Para F y Q (Peyrou lo vio personalmente) el tema de las noches blancas en los países nórdicos resulta un motivo de curiosidad y fantasía permanente. Cada vez que se encuentran con un habitante de esos países le preguntan si es verdad que es así y cómo. Las charlas son del siguiente tipo: "¿cómo es que no se pone el sol?" Respuesta: "No, se pone pero vuelve a aparecer al rato y nunca se va la luz." Pregunta: "Pero, ¿cómo puede ser? si tiene que ponerse por el Oeste y reaparecer por el Este. En cinco minutos no puede hacer eso." Respuesta: "Es que estamos cerca del Polo Norte." Y así hasta el cansancio. Al final, las explicaciones de unos y otros mostraron que todos éramos precopernicanos: en ningún momento se nos ocurrió que el sol no giraba alrededor de la Tierra.

Lunes 17 F sigue fiel a sus principios, mientras que Q se vuelve a levantar temprano para ver *El viaje de Felicia* de Atom Egoyan, uno de los candidatos a ganar la Palma según los aprontes previos. Además, en el '96 Egoyan había sido miembro del jurado que premió a su compatriota Cronenberg. Se esperaba reciprocidad al estilo criollo, olvidando que los canadienses son gente rara, al menos esos dos. Por las dudas, Egoyan declaró que hacer una cosa de esas era típico de un país pequeño y Canadá no lo era. Si la ética se mantuvo, la estética también: Egoyan obsequió a los presentes con otra de sus fábulas crueles y estetizadas sobre una chica irlandesa que

busca al novio en Inglaterra y se encuentra con Bob Hoskins, un anciano bonachón que en realidad es un asesino serial. Egoyan es un indiscutido de Cannes. Solo estos humildes cronistas reniegan cada vez que tienen que ver sus películas, que les parecen falsas, amaneradas, vacías y pretensiosas. Pero esta vez ocurrió algo extraño. El film cosechó adhesiones, pero muchos de los fanáticos expresaron su desilusión al ver que era más de lo mismo. Y ese fue uno de los grandes méritos de Cannes 99: los directores no se repitieron y, cuando se les dio por insistir con una película parecida a las anteriores, mostraron que no basta con ser una firma que se copia a sí misma. Como si, de pronto, la admiración por personajes como Angelopoulos, que ganó la Palma de Oro en 1998 a fuerza de calcarse año tras año, se hubiera desvanecido. Y como si el estilo de gran autor que viene a exponer su caligrafía conocida empezara a pertenecer al pasado. Tal vez este sea resultado de la impaciencia y la sed de novedades. Tal vez, por el contrario, una forma de la imposición esté llegando a su fin.

A la tarde, Q se ganó el pan escribiendo para tres puntos en condiciones penosas. Para conservar su puesto en el centro de prensa, no podía levantarse ni para ir al baño. Mientras tanto, F se castigaba con una película en competencia, la china *Love Will Tear Us Apart*, opera prima de Yu Lik Wai. El film, sobre inmigrantes chinos en los tugurios de Hong-Kong de fin de siglo, la desconcertó. Es la película más triste que se vio en Cannes. Al mismo tiempo, es difícil de seguir. Yu, fotógrafo de *Xiao Wu*, filma fragmentos de acciones, momentos que parecen conectarse exclusivamente por su común melancolía. Q se quedó con ganas de verla, pensando que el cine chino está proscripto de la cartelera de Buenos Aires. Grande fue su sorpresa cuando, a la vuelta, el distribuidor David Leda le contó que había comprado la película para estrenarla por aquí. Leda nos prestó además una cassette, que vimos con el mismo desconcierto que asaltó a F la primera vez. *Love Will Tear Us Apart* es apocalíptica como los films del taiwanés Tsai Ming Lang (nunca estrenados en la Argentina), pero peor. Es una declaración de que toda esperanza de una vida digna ha sido abolida para



(De izq. a der. y de arriba a abajo) David Cronenberg y Holly Hunter, Jannike Ahlund y Oscar Peyrou, Donald Ranvaud y Benicio Del Toro, Gerry Peary y Walter Achugar, Peter Aalbaek Jensen y Peter van Bueren, Flavia y Quintin.



Po-chu, Peter Brunette, John Powers, Gerry Peary, Allan Franey y Q.

los chinos de ambos lados de la frontera. En el dossier de prensa, el experto en cine oriental Tony Rayns dice que el título ("El amor nos hará pedazos") no se refiere a una relación entre personas sino al nuevo lazo político entre la ex colonia británica y la parte continental de China. Leemos, además, que los nativos de Hong Kong, antes orgullosos por su conexión occidental, hoy se sienten ciudadanos de segunda. Q tiene la impresión de que la película de Yu permite espiar una tragedia futura de dimensión impredecible.

Mientras Q seguía atado a la computadora, F se dio una vuelta por *Le film d'amour* donde daban *Tu nombre es tentación*, una película de Joseph von Sternberg del 35, la última con Marlene Dietrich, de la que habló Eduardo Russo en el número anterior. F salió alucinada: había visto una de las películas más barrocas de todos los tiempos. Cada plano era de una belleza inusitada. Otras veces, la cara glamorosa de Marlene ocupaba toda la pantalla. Susan Sontag la describe como una cima del camp. F no puede asegurar que no se trate, en cambio, de una obra maestra. En todo caso, la intensidad de la experiencia vale la pena, camp o no camp.

F excitada y Q exhausto se dirigieron a ver *L'Humanité* de Bruno Dumont, la película más discutida del Festival (ver pág. 52). F dice que Q durmió por lo menos una hora. Q no sabe, pero tuvo una experiencia extraña. Veía que a cada rato aparecía en la pantalla un tipo gordo, medio colorado y con cara de idiota en primerísimo plano. Una parte de la platea estallaba en carcajadas. Q no sabe si se despertaba por las carcajadas, y no entendía si la escena era para reírse; tampoco podía determinar qué hacía esa cara allí. Los risueños resultaron los detractores de la película que eran callados a chistidos por los franceses. F ni siquiera gozaba del alivio de la risotada. Todo le parecía inútil y patético. Nuestra estadia canina no se caracteriza por la parranda nocturna. Los críticos americanos viven asistiendo a las *big parties* de los estudios donde se codean con los magnates y las estrellas. Lo nuestro es más bien modesto. Pero ese día se nos juntaron tres fiestas. En realidad, para la única que teníamos una invitación formal era para el 50 aniversario de Unifrance, que tiró la casa por la ventana con monos, payasos, equilibristas, trapecistas y fuegos artificiales. Esa fiesta duró hasta las siete de la mañana y

estaba todo el mundo, hasta Ronaldo, el futbolista. Todo el mundo salvo nosotros, que preferimos una cena íntima en nuestro jardín: pizzetas y queso *Caprice des dieux*, un manjar económico que hace las delicias de F. También nos habían invitado oralmente a la recepción de *Garage Olimpo*. Pero era del tipo de eventos que se desarrollan lejos de La Croisette y hay que tomar un ómnibus que los organizadores fletan especialmente para los invitados. Como nuestros principios nos prohíben utilizar vehículos motorizados durante el transcurso del Festival, desistimos. A la tercera fiesta ni siquiera nos habían invitado pero nos sentíamos obligados a asistir. Era la recepción de *El coronel no tiene quien le escriba*, que además nos quedaba cerca y era en una playa. Los guardias no nos dejaron entrar, así que debimos recurrir al productor francés de la película, Thierry Forte, que tampoco nos dejó pasar alegando que no nos conocía. Después de molestar sin éxito a varios otros personajes de distintas nacionalidades, decidimos que necesitábamos un experto. Así fue como terminamos entrando bajo la protección de Walter Achugar. Reencontrarse con los Ripstein después de un año (exactamente en el mismo lugar) fue un placer, como siempre. Además de amigos, son las únicas personas en Cannes que nos dicen que leen *El Amante*. La fiesta estaba muy animada y había muchos famosos. Saludamos a Salma Hayek, a Walter Salles y a Carmen Guarini. Mika Kaurismäki, probablemente el único finlandés cálido, y su bella mujer, también cineasta, nos saludaron a nosotros. Pero el animal de Q tuvo un lapsus y le dijo: "Hola Aki. Tanto tiempo.", a lo cual Mika respondió: "Yo soy Mika, no Aki." Q no sabía cómo disculparse, además de que el error era ridículo porque vimos varias veces a Mika y jamás nos cruzamos con Aki. La metida de pata no sería la única. Dos días más tarde nos topamos con



Toscan du Plantier en el almuerzo de Unifrance

el productor italo-anglo-brasileño Donald Ranvaud, que nos presentó a un tipo muy simpático, el actor Benicio Del Toro, a quien Q confundió con el director Guillermo Del Toro. Para arreglarla, Q le dijo que claro, que lo había visto el año anterior en la película de Lynch, cuando en realidad era la de Terry Gilliam. Ahora se entiende por qué no nos invitan a las fiestas. Pero lo de Q no es nada al lado del despiste de Paz Alicia Garcadiago de Ripstein: la noche anterior, en una cena con Gilles Jacob, el productor portugués Paulo Branco le presenta a un director compatriota.

Paz enarbola su mejor sonrisa, extiende sus dos manos, toma las del hombre y le dice: "Encantada de conocerlo por fin, maestro Oliveira." Una performance brillante salvo por un detalle. El hombre no era el nonagenario, alto y distinguido Manoel de Oliveira sino el sexagenario y contrahecho João Cesar Monteiro. Volvamos a la fiesta. Ripstein estaba borracho pero aun así alcanzó a preguntarnos por Vera, la sobrina de F (F dice que también lo es de Q, pero no entremos en discusiones sobre la transitividad de los parentescos) y a exigirnos que publicáramos que Paz había conseguido casar a su hija mayor y había ascendido a la categoría de suegra. Después de un par de tequilas nos retiramos a nuestros aposentos, quedando con los Ripstein en vernos un par de días más tarde.

Martes 18 Después de la traspasada correspondía un faltazo. Esta vez le tocó a Tim Robbins, que quedó pospuesto para el repechaje del domingo. Cada vez que uno se ratea, empieza a pensar que se perdió algo importante. En este caso, los comentarios eran diversos, pero algunos suponían haber visto la Palma de Oro (los corrillos de Cannes no son demasiado confiables). Así que nos levantamos tarde, paseamos un poco después de un largo desayuno provenzal y, pasado el mediodía, nos dimos una vuelta por el stand de *Variety* donde Geraldine nos había dicho que el Independent Feature Project (IFP)—la organización que representa a los independientes americanos (versión no Sundance)—había preparado un encuentro con cineastas como Jarmusch, Spike Lee y otros. Había sido el día anterior. El foro de ese día era con productores. Pero aprovechamos para charlar con Karen Schwartzman, la inquieta promotora cultural que conocimos en Buenos Aires y que está a cargo del IFP. Karen estaba exultante por el éxito de los encuentros del IFP y nos contó que este año puede haber una representación del cine independiente argentino en el mercado que el IFP organiza en Nueva York.

La tarde era soleada, el clima suave como durante todo el Festival. La estábamos pasando como nunca: Q, más tranquilo que de costumbre; F estaba un poco menos fóbica. La vida nos sonreía. Pero el deber siempre llama. Así que nos fuimos a ver una película taiwanesa llamada *The personals* de Chen Kuo-fu que resultó divertida. Con un tono alegre, poco habitual en las películas de Cannes (que suelen preferir la solemnidad) el film cuenta las aventuras de una atractiva mujer de unos treinta años que intenta conseguir marido mediante los anuncios personales de un diario para olvidar a su amante, un hombre casado que ya no responde sus mensajes en el contestador. Los candidatos desfilan delante de la cámara y componen una galería de tipos que podría describir todas las vidas posibles de la sociedad taiwanesa, desde un músico ciego hasta un avaro compulsivo, pasando por todo tipo de chantas y estafadores. La protagonista

siente atracción por algunos, asco por otros, indiferencia, piedad y fastidio, pero no se decide por ninguno. Al final, una voz responde en el teléfono al que sigue llamando diariamente: es la esposa del amante que le comunica la muerte de su marido. Está muy bien la película, sencilla e inteligente. Salimos corriendo para ver la última de Jarmusch. Los films de Jim Jarmusch no tienen demasiado éxito. Casi clandestinas al principio, con críticas dudosas después, cierto prestigio europeo no impide que sea un cineasta maldito en los Estados Unidos. Sin embargo, es una leyenda. La prueba fue la función exclusiva para la prensa de ese día donde daban *Ghost Dog: The Way of the Samurai*: la cola triplicaba fácilmente la habitual. A pesar de la espera de una hora, estuvimos a punto de quedarnos afuera. En nuestros tres años de Cannes, solo Wim Wenders produjo aglomeraciones semejantes en la sesión de las siete de la tarde. Es como si todo crítico, periodista, cronista, reportero y la fauna completa de comentaristas que asisten al Festival reaccionara frente al nombre de Jarmusch con el mismo fervor y la imperiosa necesidad de asistir a su película. Jarmusch está en una categoría extracineamatográfica, representa una esperanza indefinible que combina libertad con modernidad y es patrimonio de una generación. Aunque hay cineastas cuya obra los califica más para ese lugar (Wong Kar-wai, Kaurismäki), Jarmusch está (como Wenders alguna vez) más cerca del rock y su nombre pertenece más a una lista integrada por Tom Waits, Lou Reed o Nick Cave que a un panteón estrictamente cinéfilo. Dicho esto, hay que agregar que Q salió fascinado de la película (ver *Las diez*) y que a F le pareció lo mejor del director, a pesar de que ambos habían odiado *Dead Man*, que acaba de aparecer en video (ver comen-

tario en pag 56) en Buenos Aires. Como nos sentíamos un poco en falta porque el promedio de películas del día era bajo, a la noche tarde nos fuimos a ver *Charisma*, la película del falso Kurosawa. Fue un error. F dice que Q se durmió y Q dice que F se durmió. Lo cierto es que entre los dos vieron una de las películas más raras del Festival y, posiblemente, de todos los festivales. Un policía suspendido va a parar a una extraña comarca en la que se encuentra con personajes tales como una bióloga y su hermanita asesina, un loco suelto, una mujer paralítica y otros especímenes. Todo gira alrededor de un árbol que tiene nombre propio y se llama como la película: la bióloga lo quiere liquidar aduciendo que ese árbol aniquila toda la flora del bosque. El loco lo defiende a tiros. Unos soldados irrumpen en el bosque para llevárselo porque lo suponen de un valor incalculable. Las imágenes de la película muestran que el falso Kurosawa no está desprovisto de talento. Pero la historia es incomprensible, una mezcla de Tarkovski con spaghetti western. Algunos dicen que el director es un genio. Nos sentimos inclinados a creerles, de puro crédulos nomás. Pero el verdadero error de entrar a ver *Charisma* fue que a la salida no encontrábamos donde comer. No es que en Cannes falten lugares abiertos a las doce de la noche, pero tomamos por la calle equivocada y, en cada lugar al que entrábamos, nos decían que la cocina acababa de cerrar con la falta de amabilidad francesa, china, griega, italiana o tailandesa de los empleados que se quieren ir a la casa. Finalmente dimos con un lugar abierto: resultó ser un auto-servicio libanés. La desesperación nos hizo elegir el peor plato: una degustación de manjares orientales fríos, de los que no pudimos comer ni la tercera parte. Maldiciendo nos fuimos a dormir y, mientras ca-

minábamos a casa, veíamos apetitosos restaurantes abiertos que nos parecían paraísos perdidos de la gastronomía. No siempre se gana.

Miércoles 19 Sin ningún remordimiento prescindimos de *La balia* de Marco Bellocchio, una película de época, aunque dos años atrás nos había gustado *El príncipe de Hamburgo*, otra película de época de Bellocchio. Q tiene un prejuicio contra las piezas de época y F tiene prejuicios contra las películas que dan a la mañana. De todos modos, estábamos seguros de que no ganaría la Palma de Oro: la sensación térmica de Cannes 99 era extremadamente desfavorable a los directores veteranos y prestigiosos. Bastaba ir a las conferencias de prensa de Oliveira, Sokurov o el propio Bellocchio para comprobar que los medios no los estaban esperando y que, en cambio, había mucha gente dispuesta a dar la vida por entrar en las de Almodóvar, Carax, Lynch o Tim Robbins. Para ser popular entre los periodistas caninos hay que ser americano, francés, joven o haber hecho mucho ruido con la película. Por ejemplo, Kitano no reúne ninguna de esas condiciones. A pesar de ser un director aparentemente *hot*, no logró una presencia masiva en la conferencia simplemente porque hizo una comedia y de él se esperaba otra cosa. La ingratitud y el exitismo rigen las costumbres en Cannes. Aunque reconozcamos que ni por todo el oro del mundo hubiéramos ido a la conferencia de Bellocchio. Lo dicho anteriormente se aplica, en buena parte, a estos cronistas. F disiente y dice que a Q se aplica pero no a ella, que quiere conocer y sacarle fotos a todos los realizadores y a todos los actores. Q responde que prefiere la descortesía al cholulismo.



Infructuosos intentos de fotografiar el rostro de João Cesar Monteiro en la rue d'Antibes.

La primera película del día debió haber sido la última de Jacques Doillon, el director de *Ponette*, que daban en el mercado. Pero no nos dejaron entrar porque allí tienen prioridad los distribuidores. Así que vimos, en cambio, *Caminos en la noche*, una película del alemán Andreas Kleinert en la *Quincena de los Realizadores*. En blanco y negro, un ex funcionario policial de la RDA ahora desocupado se dedica a entrenar a un grupo de jóvenes modernos para que golpeen skinheads y otros malhechores en el subte, como lo hacía Charles Bronson en la famosa saga facista llamada *El vengador anónimo*. Cansado de seguir el punto de vista de los aporreadores, Kleinert decide que el protagonista tiene un vacío en su vida y lo termina suicidando no sin que antes asalte una joyería para dejarle un collar de regalo a su abnegada mujer. La película atrasa a una modernidad de los 70, que tiene ahora como coartada la caída del muro. Kleinert filma como si Fassbinder no hubiera existido.

De ahí nos fuimos corriendo a ver una película perfecta: *Sicilia* del matrimonio Straub-Huillet (ver *Las diez*). Hace cuatro años *Crónica de Ana Magdalena Bach*, una de las primeras películas del dúo, nos fascinó en París. Los Straub son una leyenda y mientras sus seguidores los consideran los mejores cineastas en actividad, una vasta mayoría de detractores los cataloga de plomos, sectarios y anticuados. Con solo dos films de los Straub (que están activos desde los 60) en nuestro historial, nos inclinamos ampliamente a coincidir con la fracción partidaria. Son del tipo de cineastas que hace definitivamente injusta la impaciencia del periodismo que describíamos en líneas anteriores. La duda entre un cine de arte y otro de entretenimiento se rompe frente a los Straub: no hay nada de pose, esnobismo, intimidación cultural, prestigio del tema ni solemnidad impostada cuando se admira a cineastas de una jerarquía como la de este matrimonio iconoclasta y clandestino, que consigue una pureza y un placer máximos en el cine. Mensaje a Luciano Monteagudo: ¿para cuándo una retrospectiva de los Straub en la sala Lugones?

En las antipodas del arte de los Straub está *Nos Vies Heureuses* de Jacques Maillot, la cuarta película francesa en competencia. Un mamarracho donde varios jóvenes entrecruzan sus vidas al estilo *Ciudad de ángeles* o, mejor, al estilo telenovela. Una viuda joven, un gay, un católico militante y un inmigrante pretenden pasar por representativos de una generación y acaso lo sean: la de los cineastas franceses que se miran el ombligo. Para hacerla atractiva, el dossier de prensa de la película reproduce algunos diálogos: Ali: "¿Qué hacés en la vida?". Julie: "No mucho. Boludeces." Ali: "¿Qué?" Julie: "Acabo de intentar suicidarme." Ali: "¿En serio? Fantástico." Julie: "¿Te parece?" Ali: "Claro, porque fracasaste." Fastidiados por tanta pavada, huimos a la media

hora con la sensación de que lo peor de Cannes es el cine francés (por lo menos el cine francés que se ve en Cannes). En tres años solo vimos dos films decentes: *Western* de Manuel Poirier y *La vida soñada* de Eric Zonca, y ninguno brillante. Es como si una vasta zona del cine francés hubiera implosionado: refugiados en ciertas premisas de la Nouvelle Vague (historias de jóvenes contemporáneos, actores frescos, interés en los cuerpos, falta de simbolismos y alegorías), los nuevos directores se dedican a ejercitar el narcisismo y a mostrar con descaro que sus ideas sobre el mundo caben en el cerebro de un paramedio.

Mientras nos reponíamos de una media hora insoportable bebiendo jugo de naranja en una terraza, vimos pasar a João Cesar Monteiro, el sátiro portugués, autor de la divertida y libidinoso *La comedia de dios* y de la fallida y tediosa *La pelvis de JW* (F recuerda con malicia que Q le dio un premio como jurado de FIPRESCI en Mar del Plata). Monteiro estaba en Cannes para presentar *Las bodas de dios*, una película que resultó muy elogiada. Pero F odia a Monteiro, le parece que es el manosanta de Olmedo bendecido por el talento para el cine. Según ella, representa la visión masculina del mundo desde su zona más repugnante y patológica. Q, sin adherir totalmente (por la parte que le toca), sufre de un extraño malestar en presencia de Monteiro, un tipo que pesa treinta kilos y es un enano barbudo. Pese al tamaño, a Q Monteiro le da miedo, tal vez porque es idéntico a Nosferatu. Dejamos el bar, iniciamos nuestro periplo y, de pronto, vemos que



Jeff Goldblum, miembro del jurado en la fiesta de cierre

Monteiro va caminando delante nuestro, cargando una bolsa más grande que él. Q, conociendo la afición de F por fotografiar a los famosos, la incita a que se adelante y le pida que pose para su cámara. Pero Monteiro no logra convocar el yo cholulo de F. El resultado son tres fotos de la espalda de Monteiro caminando en zigzag (como el personaje de *El* de Buñuel) por la rue d'Antibes. Esa noche era el ágape del Festival de San Sebastián, el más amigable de los festejos caninos, donde los anfitriones no contratan custodia y, en cambio, gastan el dinero en unas raciones infinitas de jamón y chorizo ibéricos. Es un deber concurrir al evento, que reúne a los amigos del

festival vasco, aun a nosotros que nunca fuimos pero que nos sentimos seducidos por la muestra de hospitalidad que brindan en Cannes. Aprovechamos para encontrar a los amigos, conocidos y aun a los enemigos como Paulo Paranaguá, que demostró una clase que lo honra después de un rispido incidente epistolar. También estaba el Secretario General de la FIPRESCI, Klaus Eder, al que reportamos los logros de la sección argentina y del que recibimos burocráticas felicitaciones. De pronto, apareció Ripstein más borracho que la noche anterior y empezó a repartir besos. Tuvo algunas dificultades con Anjelica Huston: debió treparse a un banquito para besarla en la boca y se bajó solo para reprocharle a F que no hubiese inmortalizado el momento con su cámara.

Jueves 20 F decidió que Kitano valía una misa y rompió el boicot matutino unipersonal. Fuimos a ver *El verano de Kikujiro*, que justificó el madrugón (ver *Las diez*). Para algunos fue una decepción por el tono ligero y burlón y aun porque Kitano abandonó a sus yakuzas. El film podría haberse publicitado con el eslogan: "¡Kitano habla!" o también "¡Kitano ríe!", como se hizo con Greta Garbo cuando pasó del mudo al sonoro y cuando filmó *Ninotchka*, su primera comedia. Es cierto que es una película menor (el coprotagonista es un chico), desmañada por momentos. Pero Kitano no puede hacer una película mala: es como Eastwood, como Carpenter y, además, tiene la gracia de un poeta.

A la salida, corrimos para ver el debut como director de Christopher Doyle, el fotógrafo australiano de Wong Kar-wai y de otros clásicos asiáticos. A los diez minutos F pensó: "¿Qué estoy haciendo acá? Me voy a la conferencia de prensa de Kitano." Y hacia allí huyó. Aquí van algunos fragmentos seleccionados, destinados a ilustrar un diálogo entre el choque de dos culturas que se revela poco menos que imposible. Los periodistas intentaban interpretarlo a la occidental y Kitano, en fluido japonés, rechazaba cada una de las hipótesis.

Periodista: ¿Cuáles son sus influencias entre los cineastas occidentales?

K: Ninguna. No tengo influencias occidentales. Soy profundamente japonés. Como tal, mantengo una cierta distancia con los personajes y eso marca mi cine: una cierta reserva, modestia o pudor.

P: Su práctica cómica recuerda al burlesco, en particular a Chico Marx y W. C. Fields.

K: No, mi burlesco es típico del cómico japonés con su particular distancia. Lo que vieron se origina en "Beat" Takeshi, mi personaje radial y televisivo.

P: Sin embargo, en la película aparece la imagen de un ángel, que es un símbolo típicamente occidental.

K: Sí, es una imagen que vi en el extranjero. Me pareció simpática, graciosa, pero no le doy ningún valor religioso.

P: ¿Cree en el ángel guardián?

K: Depende del día y las necesidades.



El niño José Carlos Avellar saluda en el primer día de clases

P: En su film aparece una esvástica en la ropa de un personaje. ¿Qué puede decirnos de eso? (El traductor le transmite la pregunta. Kitano no entiende. El traductor dice "nazis, nazis". Finalmente Kitano da señales de haber captado algo. Estalla en una carcajada y finalmente responde.)

K: ¡No, no! Es algo que se le ocurrió al diseñador de vestuario. Pero no es una referencia occidental: la esvástica aparece en un templo budista donde tiene un sentido exactamente opuesto. Es algo que se usa.

P: Dicen que va a filmar una película en inglés, en Los Angeles.

K: Sí, pero no está muy avanzada. El protagonista es un japonés que llega a EE.UU. Está más o menos como yo, que no hablo inglés.

Mientras tanto, Q sufría como un samurai al borde del harakiri con Chris Doyle y su antipelícula: cuatro personajes desagradables que parecen improvisar sus vidas en los antros de Hong Kong. Es como asistir a instantáneas autobiográficas de Doyle y sus amigos recolectadas por un fotógrafo complaciente. Lo único bueno de la película sucede después de los títulos finales. De la nada, aparece una vieja inglesa sobre un escenario y se despacha con un rap muy sugestivo. Es como si Doyle hubiera comprendido que tenía que hacer algo por el espectador, aunque fuera demasiado tarde.

Adieu, Plancher des Vaches es una película del georgiano Otar Iosseliani, otro autor de los márgenes asimilado a la cultura francesa, viejo cliente de Cannes y portador de un nombre prestigioso. Es la primera película suya que vemos y no hay duda de que el tipo es un cineasta de talento. Tal vez el film esté un poco demasiado recocado en salsa parisina. El título, una vieja expresión marinera que alude a la necesidad de abandonar la tierra firme, tiene que ver con la huida de la civilización burguesa. Aquí hay un adolescente, hijo de ricos, que se confunde voluntariamente con delincuentes y marginales. Su padre es un borracho que, dominado por una mujer empresaria, se refugia en la compañía de un mendigo tan alcohólico como él. La película tiene un tono ligero, de comedia brillante de los años 30 (algo así como *Boudou, salvado por las aguas* de Jean Renoir), y es una fábula dionisiaca con un giro levemente absurdo. No está mal, las imáge-

nes son de primera, pero da la impresión de que Iosseliani está más interesado en celebrar el vino que en otra cosa. Vale la pena verla solo por un pájaro exótico y gigantesco que anda suelto por la mansión y que no fue mejorado por ninguna técnica de efectos especiales.

Después de Iosseliani venía otro pequeño maestro europeo, el suizo Daniel Schmid, una especie de discípulo atildado de Fassbinder. *Beresina o los últimos días de Suiza* es una película divertida sobre una prostituta rusa que aspira a conseguir la ciudadanía suiza a través de la influencia de sus poderosos clientes. La joven (Elena Panova), una gordita inocente y atractiva, le sirve al director para imaginar un golpe de Estado y retratar con más cariño que sorna las curiosas instituciones de su país. Un film simpático que parecía la continuación del de Iosseliani y que permite sospechar que Suiza es un país más raro que Taiwán.

De allí a la película en competencia de Manoel de Oliveira, *La carta*, basada en una novela del siglo XVII: *La princesa de Clèves* de Madame de La Fayette. La historia es un melodrama en el que una mujer casada, fiel y devota, se enamora perdidamente de un hombre al que se resiste a entregar-



El afiche de la película de Ripstein en La Croisette

se, aun después de quedar viuda. Oliveira introduce al músico Pedro Abrunhosa, que interpreta a un cantante de rock homónimo y sustituye al príncipe original en el lugar de un individuo más poderoso y más atractivo para las mujeres que cualquier mortal. El planteo anacrónico le permite al director jugar con ironía entre la descripción de un caso de simple histeria y la fábula moral con resonancias metafísicas. Chiara Mastroianni está linda y sostiene con su mirada un personaje que podría ser absurdo en manos de otra actriz. Q durmió de lo lindo y se despertó para decir que la película era demasiado académica para su gusto. F, en cambio, disfrutó de las imáge-

nes y de una narración por momentos desopilante por exceso de dramatismo. Una tarde curiosa: Iosseliani, Schmid y Oliveira podrían crear una escuela de cine denominada "El plano fino" a la que deberían asistir los cineastas cambalacheros contemporáneos (la inmensa mayoría). Una vez dictado el curso (más otro complementario de cultura general), los maestros podrían pasar a retiro y dejar su lugar a una generación ahora sabia y con una inspiración renovada. F acusa a Q de practicar la guerra del cerdo y Q responde que su solución es equitativa, que castiga por igual a viejos y jóvenes y que el cine actual necesita de soluciones drásticas. F insiste en que Q es un desagrado decidido con los artistas.

Esa noche fuimos a cenar con Peyrou y Dimitriu en *La mère Besson*, un restaurante tradicional de Cannes, al que suelen concurrir famosos. Estaba la delegación suiza con Daniel Schmid a la cabeza y Geraldine Chaplin (ex cuñada de Dimitriu) a los pies. Pero si *La mère Besson* es una reliquia del Festival, también es un restaurante caro y muy mal atendido. A tal punto que tardaron tres horas en traernos una comida elemental. Muertos de frío (cenábamos en la vereda) y fastidiosos, acudimos a encontrarnos para tomar café con los Ripstein en el *Blue Bar*, otro reducto tradicional, al que acuden famosos, tan caro y mal atendido como el anterior. Los Ripstein estaban acompañados por el productor Jorge Sánchez y otra productora argentina a la que no conocíamos. La depresión de los Ripstein no se debía a la mala atención de los mozos del *Blue Bar* sino a la sensación de que Cannes era un lugar al que no podían dejar de asistir pero que los hacía sufrir enormemente: se sentían integrantes de una comparsa de figurantes a los que no se les presta ninguna atención real. Durante la cena, Klaus Eder había sacado la bola de cristal y les había anunciado que no se llevarían ningún premio, que estos estarían reservados este año a los americanos y europeos. La historia tiene una moraleja triste: por más García Márquez, Mafalda Paredes, Salma Hayek y elementos de prestigio que acompañen a una realización impecable, los premios están hoy prácticamente vedados para un latinoamericano. El cine de la región no es un artículo codiciado en Cannes. Su techo parece ser el de un lugar en el programa competitivo después de que el director haya hecho una carrera brillante. Apesadumbrados por la tristeza de los Ripstein y resfriados, nos fuimos a dormir esperando días mejores.

Viernes 21 Ignoramos a David Lynch, que quedó para recuperar el domingo, y repusimos fuerzas para asistir a un almuerzo de Unifrance al que nos invitó la flaca movediza Véronique Bouffard cuando le llevamos *El Amante* con la cobertura del Festival de Acapulco. Unifrance, dirigida por el poderoso productor Daniel Toscan du Plantier, tiene como objetivo oficial difundir el cine francés

en el exterior. Pero su verdadera misión es organizar banquetes, lo que es absolutamente lógico. Si el cine francés deja mucho que desear últimamente, la comida y los vinos siguen siendo insuperables. Es de buen diplomático advertirlo y Toscan lo es. Así que, en un balcón con vista al mar del restaurante del Noga Hilton, asistimos a un sofisticado almuerzo en honor de los directores extranjeros que hicieron coproducciones con Francia. Casi todos se excusaron, pero nosotros morfamos lo mismo en compañía de Jorge Sánchez, Thierry Forte (que seguía sin reconocernos), el crítico ruso Andrei Plajov y un funcionario francés poliglota. A Peyrou, un fanático de la comida *au garron* y abonado a los almuerzos y cenas de Unifrance, le tocó con los iraníes de la película en competencia que menos posibilidades tenía de ganar porque estaba compuesta de tres cortos de directores distintos. Según Peyrou, los iraníes no hacían más que agradecer al gobierno las bondades de su país. F comió el mejor helado de su vida. A los postres, una mujer vestida con túnica invitó a Q a asistir al festival de Bombay. Se lo había confundido con Ripstein.

Para bajar la comida, nos fuimos a ver una película taiwanesa, *La marcha de la felicidad* de Lin Cheng-Sheng, que resultó una pieza didáctica y sentimental sobre la historia de Taiwán. Un grupo teatral representa una obra a pesar de la oposición del gobierno japonés primero y del nacionalista después. Hay romances y peleas y una galería de personajes más o menos estereotipados. Lo más interesante es comprobar que los taiwaneses no la vienen pasando mejor que sus hermanos de Hong Kong y China Popular: dominados por los japoneses o por Chan Kai Shek y sus sucesores, y asediados por los comunistas, han visto su identidad nacional y su lengua proscribas, y la censura artística es una constante de los últimos cien años.

Nos esperaba Peter Greenaway con *Ocho mujeres y media*, su opus seudofeliniano. Hace rato que sabemos que Greenaway es un camelo, pero esta vez nos dimos el gusto de que el impostor quedara en evidencia. El film trata sobre el eterno personaje poderoso y asqueroso entrado en años que esta vez es un ricachón que queda viudo. Para consolarse, emprende un viaje iniciático por el mundo del sexo cuya primera escala es un coito con el hijo la noche del velorio. Reconfortado, el hombre pasa a contratar ocho mujeres normales y una sin piernas para que les sirvan de esclavas sexuales (las ocho mujeres y media, je). Lo que sucede después tampoco es muy interesante, pero dos cosas llaman la atención. La primera, lo torpemente filmada que está la película. Las simetrías de Greenaway parecen, más que nunca, juegos infantiles. La segunda, que el director ha entrado en una especie de chochera desde la que decide autocomplacerse: en lugar de castigar a su protagonista (tan autobiográfico como siem-

pre) lo premia con la felicidad. Es como si el niño Greenaway hubiera decidido que esta vez se merecía el postre. Un coro de abucheos merecidos y unos pocos aplausos coronaron la vergonzosa velada. Al otro día nos encontramos con uno de los pocos que aplaudió. Se trata de un periodista italiano que afirmaba que Greenaway era un gran intelectual, un genio del siglo XX, y que escuchar sus teorías sobre la muerte del cine y la necesidad de superarlo le daba verdadero placer. Algo parecido nos había dicho Amir Labaki, que había arreglado la sexta entrevista de su carrera con el director, al que describía como el más lúcido de los que había reportado. Claro, Amir se apresuró a cancelar la entrevista después de ver el film. Pero el tano seguía insistiendo y describía la conferencia de prensa como un momento de iluminación. Si uno lee declaraciones de Greenaway, confirma que se trata de un tipo inteligente. El problema es que no sabe hacer cine y para disimularlo pretende estar por encima de él. Tiene un público ingenuo, del que nuestro amigo italiano forma parte. El tano, por ejemplo, desprecia a Kitanos porque dice que el japonés "no tiene nivel teórico", materia en la que Greenaway sobresale. Moraleja: no hay peor enemigo del arte que un universitario aplicado.

A la noche, cena con los amigos gringos. Una de



Parte del mural de *Les films d'amour* en el palais

nuestras referencias en el Festival para saber cómo va la cosa son los amigos de Gerry, que nos sirven como contrapeso de los europeos. Esta vez nos tocó con Peter Brunette, que cubrió la muestra para el site *film.com*, John Powers, de *Vogue*, el canadiense Allan Franey y la china Po-Chu, ambos del Festival de Vancouver y, por supuesto, con Gerry. Brunette, descendiente de italianos, es un tipo muy cálido, que además habla idiomas (algo raro en un yanqui). Powers, al que no conocíamos, resultó un tipo brillante. La conversación fue muy animada y repasamos todos los tópicos del Festival. Los gringos querían saber por qué no nos gustaba la película de Almodóvar (a esa altura una fija para ganar la Palma de Oro), una opinión en la que solo algunos críticos españoles nos acompañaban en secreto. Pero en muchos rubros coincidimos con la gringada. Este grupo desafiaba la idea preconcebida

sobre la vulgaridad y populismo de los críticos americanos. Son gente formada, que escribe bien y están muy abiertos al cine de otros países. Eso sí, no pueden desprenderse de la idea de que los guiones son todo, una maldición que dificulta toda conversación de cine con un yanqui. Los canadienses tienden, en cambio, a alejarse un poco más de Hollywood en eso. Pero Franey es un programador y, como tal, acepta películas porque las necesita para el festival, lo que condiciona su gusto. Algo parecido le sucede a Simon Field y también a Andrés Di Tella. Q acuñó una frase. Cuando un representante de un festival le dice que le gustó una película, le pregunta si está hablando como programador o como ser humano. Como era la última noche de Gerry en Cannes, continuamos la farra en el Petit Majestic donde departimos con críticos de países diversos. Entre ellos un danés joven, loco y pelado llamado Henrik List. Al otro día, Brunette nos contó que había interrumpido la conversación con List para irse a dormir. Pero el loco se apareció a las cinco de la mañana por su hotel para seguirla. Eran los últimos días y entre los críticos circulaba la ansiedad por hacer la interpretación correcta del Festival y sus películas. En eso Cannes es muy saludable y sigue cultivando la tradición de la polémica, aunque esta no se vea después reflejada en los medios, que exigen versiones mucho más convencionales.

Sábado 22 El sábado es el último día de la programación regular. En la función de las ocho y media daban *Limbo* de John Sayles, que salteamos con la excusa de la traspachada. Ese día se presentaba otra película en competencia, *Rosetta* de los hermanos Dardenne. Había una función de prensa a las once y otra a la una en la pequeña sala Bazin. La película venía con cierto ruido, un rumor muy sutil de que podía pasar algo con ella. Nos pareció que tenía más posibilidades de ganar un premio que la de Sayles y, además, sonaba más interesante frente al previsible director americano. Pero la perspectiva era que nos íbamos a perder las dos películas. Sin embargo, aconteció otro raro milagro canino y pudimos ver las dos. Mejor dicho, vimos *Rosetta* y, mientras Q veía *Limbo*, F disfrutaba de *Agnes Browne* de Anjelica Huston.

F no tuvo mucha compañía entre los críticos, que trataron bastante mal el film, a diferencia del público, que la adoró. Lo más suave que dijeron los diarios fue que "la ingenuidad no es suficiente". Efectivamente, *Agnes Browne* es un cuento de hadas situado en Dublín durante los 60 en el que la heroína (la propia Anjelica) es una madre de siete hijos que acaba de enviudar y se las arregla para sacar adelante a su familia y rehacer su vida. La película no es realista pero tampoco pretende serlo, no se trata de un sub Ken Loach sino más bien de un Capra con un final feliz milagroso



La fiesta mexicana. Fernando Luján, Walter Salles y Paz Alicia Garcíadiego, Ripstein pavoneándose, Mika Kaurismäki, Jorge Sánchez besado por Ripstein, Salma Hayek y otra vez Arturo, el ojo de Q, Ripstein y W. Salles.

que incluye la presencia del cantante Tom Jones, el ídolo de la protagonista. La película para llorar de Cannes, un lugar que peca por exceso de pudor y sobreabundancia del drama seco. Con anteojos negros que ocultaban sus ojos llenos de lágrimas, F recorrió La Croisette para encontrarse con un Q decepcionado por Sayles. Alguno de los comensales de la noche anterior había preguntado por qué Sayles, tan buen tipo y tan bien intencionado, filma tan mal. Otro deslizó la teoría de que entre las ideas de Sayles estaba la de que un plano bien filmado es un pecado burgués. Lo cierto es que Sayles filma mal y *Limbo* es una nueva demostración. Encima, esta es una historia terriblemente convencional que transcurre en Alaska, donde David Strathairn, un ex pescador y ex basquetbolista lacónico, forma una pareja con la cantante Mary Elizabeth Mastrantonio, que tiene una hija adolescente y rebelde. La cosa se pone peor cuando el trío emprende un viaje en lancha por una zona salvaje y unos criminales los arrojan a una isla desierta, donde los protagonistas se transforman en la familia Robinson. El final es abierto, como si Sayles quisiera decir que lo importante no es eso. Pero lo importante es peor que eso: un discurso sobre la integración familiar y la revelación de que la hija es un genio literario. Un telefilm en Cannes.

Nos fuimos corriendo a ver *Rosetta* (ver *Las diez*) a la única función para el público (las otras películas pasan dos o tres veces). El gran auditorio Lumière estaba repleto, los directores y la actriz presentes. Era la gran ceremonia de Cannes, con granaderos y subida de escaleras incluida pero, afortunadamente, sin smoking, apenas con "vestimenta correcta exigida" porque era a las cinco de

la tarde. Mientras esperábamos, F le contó a Q el argumento de *Agnes Browne* y se las arregló, como siempre, para hacerlo llorar más que si hubiera visto la película en el cine. Es posible que esta extraña costumbre, que se inició hace más de veinte años con el relato de una función de titeres en el Teatro San Martín (*La bella y la bestia* con puesta de Ariel Bufano), esté en el origen ya mitológico de esta revista. *Rosetta* nos gustó, pero no nos imaginamos que las fotos que sacó F a la salida del cine serían el testimonio de la Palma de Oro.

Para continuar con un día excelente para F (no tanto para Q que se fue a escribir para *trespuntos*), qué mejor que *Le film d'amour*. Esa tarde daban *Ruby Gentry*, un melodrama social de King Vidor con Jennifer Jones, Karl Malden y Charlton Heston, que le pareció una obra maestra de las emociones extremas. Un *must*, como diría Jorge García. Mientras Q seguía atado a la computadora, F completó su banquete cinéfilo con *El amor a los 20 años*, una película colectiva de Truffaut, Rosellini y Wajda, entre otros. Solo tuvo tiempo para Truffaut, al que sigue extrañando, y después de reencontrarse con Antoine Doinel salió satisfecha para cenar comida china con Q y el dúo de exiliados Peyrou y Dimitriu.

Domingo 23 El domingo del Palmarès es un día muy especial. La atmósfera es relajada, hay menos gente, el mercado ya cerró, no hay funciones oficiales ni conferencias de prensa. Todo se reduce a esperar, a tomar sol, charlar con amigos, despedirse. Es una jornada agradable y un poco triste. A lo sumo, se pueden recuperar las películas de la competencia, siempre y cuando las que a uno le



falten no se proyecten en el mismo horario. Esta vez tuvimos suerte: las que nos interesaba ver (la de Lynch y la de Tim Robbins) eran accesibles. Nos habían anticipado que *The Straight Story* no era el Lynch perverso, cínico y manierista de costumbre. Irreprochable y conservador, el film produjo un gran desconcierto en la crítica. Muchos se preguntaron dónde estaba el Lynch transgresor de *Terciopelo azul* y *Carretera perdida*. Tal vez sea mejor que se quede en su casa, pero lo cierto es que la película gustó (es imposible no disfrutarla) pero no llegó a entusiasmar.

Así y todo, cuando un rato más tarde tomábamos café al sol con Peter Brunette y repasábamos las posibilidades para el Palmarès, la de Lynch entraba seguro. Más seguro todavía estaba Almodóvar con *Todo sobre mi madre*, que hasta sus detractores encontraban imbatible. Los premios menores, especulábamos, caerían en *Rosetta*, tal vez en

Robbins o Jarmusch (algún americano siempre figura). Oliveira era siempre candidato, Ruiz estaba cantado como presencia francesa y la incógnita era Sokurov. Los premios de actuación estaban igualmente claros: Marisa Paredes y tal vez Cecilia Roth o Chiara Mastroianni, entre las mujeres; Richard Franksworth o Forrest Whitaker, entre los hombres. Nos despedimos de Brunette, que partía para encontrarse con su mujer para una *road movie* por Italia.

Nuestra última película del festival resultó *Cradle Will Rock* de Tim Robbins y su banda: Susan Sarandon, John Turturro, John y Joan Cusak, Vanessa Redgrave, Bill Murray, Emily Watson. Decidimos instituir el premio "el plomo de oro" y otorgárselo a esta producción pesada, pomposa y acartonada. El asunto prometía: se trata de recrear los avatares de una comedia musical que Orson Welles intentó poner en escena con el Federal Theater a fines de los treinta y fue censurada por los funcionarios anticomunistas. Es una de esas películas terribles en las que los personajes son famosos (Welles, Nelson Rockefeller, Diego Rivera y

Frida Khalo) pero funcionan como estereotipos y caricaturas. Robbins puede ser un cineasta indignante: convencido de que es un genio, no tiene la perspicacia para advertir el genio ajeno, en este caso el de Welles, al que pinta poco menos que como a un monigote. Pero la película excede ampliamente sus posibilidades y recuerda en su estética las puestas más pretensiosas y vulgares de Broadway. Para colmo, Robbins declama un izquierdismo que mitologiza al dudoso Partido Comunista americano de la época. Aunque nos digan que esto no tiene nada que ver, nuestros amigos nos contaron que Robbins es uno de los personajes más desagradables y falsos del cine americano, un palurdo agrandado y voraz que se vende como un producto de izquierda. ¡Uff! (Esta fue nuestra reseña rencorosa de la temporada). Q se encontraba en un dilema. Tenía que terminar el artículo para *trespuntos* y debía incluir el *Palmarès*. Entre la ceremonia y el cierre definitivo del centro de prensa hay solo dos horas. Y Q es lento, por lo que optó por escribir su versión de lo que sería la premiación (junto con unos mil periodistas más del resto del mundo que dieron por ganador anticipado a Almodóvar). Mientras escribía ese artículo que nunca llegaría a publicarse, advirtió que el Festival arrojaba un saldo contradictorio: por un lado, las películas habían sido buenas en general aunque no deslumbrantes. Por el otro, la consagración de Almodóvar no solo era injusta sino que le daba a Cannes un lugar peligroso: el de convertirse en una mera antesala del Oscar, el de sancionar todo lo que la industria americana considera potable en el cine internacional. El caso de Benigni estaba fresco y quedaba claro que Almodóvar era la perla perfecta para continuar vendiendo un cine de consenso, optimista, hábilmente manufacturado y sin verdadero interés hacia el futuro. Así que estaba un poco triste con su interpretación, hasta que Cronenberg y sus secuaces resignificaron todo el Festival en media hora y le devolvieron la vitalidad que Scorsese le había negado el año anterior con su *Palmarès* tramposo, negociado y banal. Mientras F cubría la ceremonia desde un televisor en un pasillo del Palais, Q guardaba su silla en un centro de prensa desierto, pero podía ver sin sonido una pantalla gigante ubicada a la entrada del teatro. Cuando vio que subía al escenario Almodóvar y se llevaba un diploma (que no era la Palma), destruyó su archivo con alegría, y tras ver a *Rosetta* alzarse con el premio mayor, emprendió la escritura de la versión definitiva de su nota que contradecía punto por punto a la anterior. Mientras el asombro y la indignación (y el apuro) de la mayoría sobrevolaban la sala de prensa, F se fue a vestir para la fiesta de clausura, a la que este año había podido colarse nuevamente gracias a Peyrou. Se fue pensando en los momentos culminantes de la premiación: la gracia y dignidad con que Almodóvar aceptó la derrota, la curiosa men-

ción de los otros excluidos (Lynch, Jarmusch, Rips-tein y Egoyan) a los que les dedicó el premio, sin olvidarse de sus actrices ni de la democracia española. Fue una forma finísima de protestar, de defender el que hubiera sido un *Palmarès* donde a cada uno se le reconocía su lugar preestablecido. Almodóvar encarna la versión moderna del autor, el cineasta lo suficientemente hábil y original como para pasar por un genio ante el gran público, independientemente de su falta circunstancial o permanente de honestidad y riesgo.

La fiesta fue breve, como siempre. Los mozos le tiraban una cena deliciosa por la cabeza a los comensales sin lograr arruinarla del todo. Hubo algunos momentos destacados. Por ejemplo, comprobar que nuestra amiga y profesora de Columbia, Annette Insdorf, había conseguido un novio actor muy buen mozo. Pero lo mejor fue el apretón de manos entre F y Cronenberg (dos potencias se saludan). F rondaba con su cámara pensando que el presidente del jurado no estaba disponible para las fotos. Sin embargo, David le dedicó de pronto una mirada plácida y sonriente (totalmente opuesta a la preocupación que le advertimos a su llegada). Monsieur le président se sentía con la satisfacción del deber cumplido. Había armado flor de zafarrancho. Tras posar para *El Amante*, Cronenberg recibió el saludo de nuestra reportera, que no pudo con su compulsión a decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad a la gente que aprecia. F extendió la mano y cuando el cineasta se la estrechaba le dijo: "Gracias por sus películas. Me encantan todas. No, mejor dicho, casi todas." Con las piernas temblando se retiró para saludar a otras personalidades, entre ellas a Anjélica Huston, a la que felicitó de manera parecida. Cumplida la misión, Oscar y F, se encontraron con Q y Dimitriu, que estaban cenando en el bar Mokito una pantagruélica *pierrade* (una carne en trozos que se asa en una piedra ubicada al centro de la mesa). El último conocido en aparecer fue Enrique Piñeyro, ex piloto de avión y ahora productor y actor de *Garage Olimpo*, que nos contó su experiencia de debutante canino y la entrevista que el equipo del film tuvo con Gilles Jacob en un lugar del Palacio al que se llega después de atravesar pasadizos y puertas secretas.

A la vuelta, en la última caminata por la rue d'Antibes, descubrimos al Petit Carlton con la persiana baja. Era la señal de que Cannes 99 había terminado.

Epilogo. El lunes nos despedimos de Madame Jocelyne hasta el año que viene, ordenamos los papeles, tomamos el último café en La Croisette. Era el primer día de verano, feriado y Cannes recuperaba su ritmo habitual. Cansados, todavía eufóricos y comentando los premios, partimos en nuestro auto alquilado a una gira campesina de tres días que nos llevó por la ruta Napoleón a los Alpes, luego a las praderas onduladas de Borgoña y finalmente a París. Se puede decir que fuimos felices. ●●

EL PALMARÉS

Palma de Oro: **Rosetta de los hermanos Luc y Jean-Pierre Dardenne.**

Gran premio especial del jurado: **L'Humanité de Bruno Dumont.**

Premio a la dirección: **Todo sobre mi madre de Pedro Almodóvar.**

Premio al guión: **Moloch.**

Premio del jurado: **La lettre de Manoel de Oliveira.**

Premio a la actuación femenina (ex-aequo): **Emilie Dequenne por Rosetta y Séverine Canelee por L'Humanité.**

Premio a la actuación masculina: **Emmanuel Schotté por L'Humanité.**

Premio de la comisión superior técnica: **El emperador y el asesino de Chen Kaige.**

Cámara de Oro: **Mrana Shimhasanam de Murali Nair.**

Palma de Oro al cortometraje: **When the Days Breaks.**

Premio del jurado de cortometraje (ex-aequo): **So-Poong de Song Ilgon y Stop de Rodolphe Marconi.**

PREMIOS SEMANA DE LA CRÍTICA

Cortometraje: **Shoes Off! de Mark Sawers.**

Largometraje: **Flores de otro mundo de Iciar Bollain.**

PREMIOS DE LA FIPRESCI

Película en competencia: **Peau Neuve de Emilie Deleuze.**

Película fuera de competencia: **M/other de Nobuhiro Suwa.**

LAS DIEZ DE CANNES

Por lo bueno o por lo ruidoso, seleccionamos estas diez películas como las más representativas del Festival. No contentos con la opinión propia, incluimos también lo que piensan de los films los directores y algunos colegas del Primer Mundo.

EL CORONEL ...

México, dirigida por Arturo Ripstein, con Fernando Luján, Marisa Paredes, Salma Hayek

De qué se trata: Traslación a México del libro de García Márquez, en el que un viejo militar aguarda en vano una pensión y confía en que su gallo de riña le permitirá recuperar la dignidad y complacer a su mujer desesperada después del asesinato de su hijo.

El director: A los 55 años y después de 25 películas, Ripstein se ha transformado en el gran autor latinoamericano, un lugar que solo Glauber Rocha ocupó en el mundo del cine internacional. Desde 1986 tiene también quien le escribe, su mujer Paz Alicia Garcíadiago. A partir de esa alianza estratégica, el barroco estilo visual de Ripstein se amalgamó con sus historias para hacer nacer un género: el



melodrama ripsteiniano, que narra cuentos de perdedores y desesperados que alcanzan la grandeza a fuerza de persistir en sus miserias.

Qué nos pareció: A diferencia de las últimas películas (aunque algo de esto se insinuara en la más desprolija *El evangelio de las maravillas*) el acento de una típica historia de personajes ripsteinianos (mucho más matizados que los arquetipos monolíticos de García Márquez) está colocado en el amor entre la pareja de ancianos, lo que le da al film una ternura que los films anteriores lograban disimular. Este nuevo tono es más interesante que las intrigas pueblerinas y la sordidez del sistema, más que los horrores cotidianos y la soledad colectiva. Esa ternura y la obstinación de los protagonistas son una buena metáfora para la empresa cinematográfica de Ripstein.

Sic: Paz Alicia Garcíadiago: "Debía apropiarme de la novela, arrancársela a García Márquez, con la audacia que dan la pasión y la pretensión. Debía arrancársela porque el cine no admite una doble lealtad. Es un dios exigente y presuntuoso. Y yo hago cine."
Marisa Paredes en *Positif*: "Hay una complicidad enorme entre Ripstein y Paz. Llegan a ser como una sola persona. No se puede ignorar a Paz cuando se habla de la obra de Ripstein desde que los dos colaboran."

GHOST DOG

EE.UU., dirigida por Jim Jarmusch, con Forest Whitaker, John Tormey y Henry Silva.

De qué se trata: Whitaker es un criador de palomas mensajeras y un asesino a sueldo que no solo vive leyendo historias de samurais sino que siente la mística de ser uno de ellos. Sus únicos amigos son una nena con la que intercambia lecturas en la plaza y un haitiano que vende helados y no sabe una palabra de inglés. Los jefes de Whitaker, unos decadentes mafiosos italianos, deciden deshacerse de él. Un elemento fundamental de la película es la música de RZA, el líder del grupo rapero Wu Tang Clan que acompaña los latidos del film.

El director: Jim Jarmusch (46 años) es un icono. Su nombre está asociado con la entelequia denominada "cine independiente" que contribuyó a crear



como ningún otro cineasta, con la posible excepción de John Casavettes. El parentesco con el rock, el toque europeizante, la amistad con pares tales como Wim Wenders o Neil Young son más responsables de su fama que sus películas (que no se suelen estrenar en la Argentina), de *Permanent Vacation* (1980) y *Stranger than Paradise* (1984) hasta *Dead Man* (1995).

Qué nos pareció: Muy buena a F, excelente a Q, que prometió revisar sus conceptos sobre Jarmusch. No tanto sus películas, sino un talento artístico que nunca le atribuyó. *Ghost Dog* es muchas cosas pero sobre todo una reflexión sobre el cine americano de la última década y una poética, refinada mirada sobre la inestabilidad del presente. Jarmusch parece proponerse al modo Cervantes (a quien cita) hacer el último film de gangsters: una película que demuestra que ya no es posible seguir jugando con los códigos del género y, al mismo tiempo, seguir perteneciendo a él de algún modo.

Sic: Forest Whitaker: "Me costó acostumbrarme a una película donde hablo poco. Me entrené a través de la meditación. Durante el rodaje caminaba por Nueva York solo, con mi sable, y vivía retirado en compañía de un pájaro y libros de filosofía oriental."
Todd McCarthy en *Variety*: *Ghost Dog* no hará un centavo más en la boletería que la comercialmente muerta *Dead Man*.

L'HUMANITÉ

Francia, dirigida por Bruno Dumont, con Emmanuel Schotté y Séverine Canele.

De qué se trata: Una niña aparece violada y muerta en los campos de Flandes. En el pueblo vecino Pharaon, una especie de Rantés que ama por igual a todos los seres humanos y sufre por ellos, investiga bajo las órdenes de un comisario tan tonto como él. Pharaon está enamorado de su vecina Domino, una rubia gigante que vive haciendo el amor con su novio. La vida de estos personajes y el imposible avance de la investigación reptan a lo largo de dos horas y media.

El director: Bruno Dumont nació en 1958. Tras cuarenta cortos documentales y publicitarios y estudiar filosofía, presentó en 1996 *La vida de Jesús* en



Cannes, donde obtuvo una mención para la Cámara de Oro y fue aclamado por el ascetismo y la crudeza de una historia de violencia y aburrimiento pueblerino. La película recorrió los festivales del mundo incluido el de Mar del Plata. Cosechó infinitos premios, entre ellos el de la FIPRESCI en Chicago, donde Q. hizo todo lo posible para evitarlo y no tuvo éxito.

Qué nos pareció: Interminable, pretenciosa, solemne, pedante, innecesaria. Sin embargo, hay que reconocer que Dumont tiene una estética. Largos planos sobre los cuerpos, encuadres de obsesiva prolijidad, gusto por la fealdad y el grotesco en los actos humanos. Las vaginas vistas frontalmente ya parecen una constante de su obra. La consistencia, la insistencia, la insolencia de Dumont invitan a la irritación y a la idolatría, pero inspiran una forma compulsiva del respeto.

Sic: Bruno Dumont: "...invisible, en la apertura de sus muslos muertos, su gran vagina: todos sus pelos negros del origen del mundo... Ese sexo lloroso y lúcido es... el fin del mundo probable. ...Domino está llorando. ¿Dónde poner la cámara? Entre sus muslos, que es allí donde ella llora." (Pregunta de *El Amante*: ¿Qué cineasta argentino podría hacer estas declaraciones?) Angel Fernández Santos en *El País*: "...una maquinaria visual perfecta destinada a fomentar que la gente no concorra más al cine."

KADOSH

Israel, dirigida por Amos Gitai, con Yaël Abecassis, Yoram Hattab y Meital Barda.

De qué se trata: En Mea Shearim, el barrio judío ortodoxo de Jerusalem, dos hermanas se enfrentan con la crueldad, la misoginia y la intolerancia de la comunidad. Estas se encarnan en un marido débil y frustrado porque no puede cumplir con el deber de tener hijos y otro violento y arrogante, ambos controlados por un rabino dictatorial y dogmático. Una de las hermanas se rebela, la otra se precipita en la locura.

El director: Gitai nació en Haifa en 1950 y estudió arquitectura. Sus trabajos incluyen puestas teatrales y films documentales realizados en distintas partes del mundo. Siempre tuvo problemas con la censura de su país y este film no fue la excepción: fue



considerado "sin derecho a subsidio por su falta de valor artístico" por las autoridades cinematográficas israelíes. *Kadosh* forma parte de una trilogía sobre ciudades de Israel que completan *Devarim*, rodada en Tel Aviv y *Yom Yom* en Haifa.

Qué nos pareció: Una de las sorpresas del festival. Rigurosa, profunda, dolorosa, la película se ocupa de un tema nunca tratado antes por el cine y se introduce en la intimidad de la comunidad ortodoxa con un cuidado antropológico que excede la mera denuncia de los excesos de la fe. Gitai exhibe el mismo cuidado en registrar la belleza de los ritos y la atmósfera mística del judaísmo que en mantener la visión laica del mundo que le permite utilizar a un actor palestino en el papel del rabino.

Sic: Amos Gitai: "En la diáspora el judaísmo admitía distintas interpretaciones para los textos sagrados. Hoy hay en Israel un discurso orquestado, único; una especie de religión de Estado que tiene ambiciones territoriales. Tanto los actores como yo desconfiamos de la influencia creciente de los que apoyan estas visiones místico-apocalípticas." "Pero la actitud de los religiosos del film me fascina: tienen una actitud moderna a fuerza de ser arcaicos. Lo único que les interesa es el texto."

MOLOCH

Rusia, dirigida por Alexander Sokurov, con Leonid Mosgoi, Elena Rufanova.

De qué se trata: Primavera de 1942. Adolf Hitler y Eva Braun pasan un fin de semana en Berchtesgarden, acompañados por el matrimonio Goebbels, Martin Bormann y un escriba que apunta para la posteridad todo lo que Hitler dice. Eva es una mujer vivaz, humana, que sabe que está enamorada de un monstruo. Entre las brumas de la montaña, el discurso sicótico y pueril de Hitler (los intérpretes están doblados al alemán), la obsecuencia ignorante de sus subordinados y la prohibición de hablar de la guerra acrecientan la impresión de irrealidad.

El director: Sokurov nació en 1951 en Siberia. Realizó más de 30 largometrajes, cortos y documentales. Durante diez años sus obras estuvieron



prohibidas en la Unión Soviética. Desde hace unos años se lo conoce en Occidente y su prestigio, basado en el rigor y la originalidad de sus imágenes, ha crecido hasta colocarlo entre los cineastas más respetados de la actualidad. Sokurov es un maestro a la antigua, que cree en el Arte como en una misión sagrada.

Qué nos pareció: Extraordinaria. Una película hipnótica, acaso la única en la historia del cine que soporta la presencia de Hitler como personaje de ficción sin desmoronarse. Las imágenes son, como en *Madre e hijo*, deslumbrantes y los diálogos son de una precisión histórica y de un interés notables (aunque la crítica los haya ridiculizado en el festival). Enfrentarse con Hitler es una tarea que desbordaría a cualquier cineasta, pero Sokurov está a la altura de las circunstancias: sólo un arte mayor puede lidiar con una verdad insoponible.

Sic: Alexander Sokurov: "Humanizar a Hitler no es una elección sino un deber. Como artista estoy obligado a tratarlo así y no como un mito, del mismo modo en que lo haría un médico o un científico." Frédéric Bonnaud en *Les Inrockuptibles*: "Sokurov es un gran pintor pero un mal dramaturgo. Está más cerca de Mel Brooks que de Bertold Brecht".

ROSETTA

Bélgica, dirigida por Luc y Jean-Pierre Dardenne, con Emilie Dequenne.

De qué se trata: Rosetta, una adolescente endurecida, casi desquiciada, vive en una casa rodante en los suburbios con su madre alcohólica. Su obsesión es conseguir un empleo estable para sentir que no está excluida de la sociedad. El film la sigue cámara en mano en su desesperación por lograr el objetivo a cualquier precio.

Los directores: Los hermanos Dardenne (Luc tiene 45 años y Jean-Pierre 48) se hicieron conocer como documentalistas (ya realizaron 60, a razón de cinco por año). En 1996 presentaron en Cannes un largometraje de ficción, *La promesse*, que ganó infinidad de premios en los festivales de todo el mundo y obtuvo enormes elogios de la crítica por su mirada sin concesiones sobre lo social.



Qué nos pareció: La diferencia entre la dura, seca, ascética *Rosetta* con otros films sobre los desclasados europeos como *Marius* y *Jeannette* y las películas de Loach es que aquí no hay humor y ni siquiera una gran empatía con la protagonista. Mientras algunos ven en la película un ejercicio de miserabilismo, otros la ensalzan por su rechazo del sentido didáctico y del falso optimismo de las otras ficciones sobre la clase obrera. No hay duda de que los Dardenne son austeros pero no es el realismo lo que hace interesante al film ni su valor como diagnóstico o vaticinio, sino su intensidad física y una fábula que podría provenir de Roberto Arlt, con sus alternativas de traición y solidaridad. *Rosetta* no es una obra maestra pero es lo suficientemente rigurosa para que los premios no le queden grandes.

Sic: Luc Dardenne: "Rosetta nació de K, el personaje de Kafka que no puede acceder al castillo, que es rechazado en el pueblo, que se pregunta si existe en realidad." Roberto Silvestri en *Il Manifesto*: "Un caso de sadismo patronal, de placer para el público perverso." Serge Kaganski en *Les Inrockuptibles*: "Un objeto rugoso, que no arquea las cejas frente a la crueldad del mundo, que mira la mierda a los ojos sin comentarla."

SICILIA!

Francia, dirigida por Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, con Gianni Buscarino, Angela Nugara y Vittorio Vigneri

De qué se trata: Basada en una novela de Elio Vittorini, publicada en episodios entre 1938 y 1939, que los directores llevaron previamente al teatro. Cuenta la historia de un siciliano que vuelve a su pueblo después de permanecer 15 años en el Norte de Italia. La película dura solo 66 minutos y se divide en cuatro conversaciones del protagonista: con un vendedor ambulante, con dos pasajeros en el tren, con la madre y con un afilador de cuchillos.

Los directores: Jean-Marie Straub nació en 1933, Danièle Huillet en 1936. Desde 1962 colaboraron en más de veinte películas. Los Straub (como se conoce al matrimonio en el mundo del cine) tienen fama de excéntricos y de



marxistas. De lo primero da testimonio el hecho de que no concurrieron a Cannes para presentar el film. De lo segundo, una cita de Vittorini en el dossier de prensa: "Marx parte del aparente pesimismo de Hölderlin para afirmar su gran confianza. Básicamente, entre dos cineastas descomunales".

Qué nos pareció: Una película brillante, en la que cada escena es una lección de cine y una descripción precisa y mordaz de la vida siciliana de la primera mitad del siglo. El momento en el tren, donde los pasajeros desprecian a un paisano que se metió a policía y el diálogo con la madre en el que el protagonista revive su infancia y descubre sus secretos son de una ironía y una emoción pasmosas, que prueban que cualquier guionista y director comercial debería envidiarle a los Straub su dominio de la técnica cinematográfica.

Sic: Jean-Luc Godard: "Gracias por estos momentos de belleza y de claridad en un mundo sombrío y estúpido."

Olivier Séguret en *Libération*: "Los Straub son los cineastas más pobres del mundo y, al mismo tiempo, los mejores. Son los últimos talladores de diamantes del cine: cada uno de sus films es una roca transparente y pura, que puede rayar a cualquier otra piedra pero no ser rayada por ninguna."

THE STRAIGHT STORY

EE.UU., dirigida por David Lynch, con Richard Farnsworth, Sissy Spacek y Harry Dean Stanton.

De qué se trata: Alvin Straight, un viejo de 73 años, gravemente enfermo, que camina ayudado por dos bastones y tiene una hija "lenta" recibe la noticia de que su hermano, con el que no se habla desde hace años, sufrió un ataque cardíaco. Straight (la historia fue real) viaja 800 kilómetros a bordo de una cortadora de césped para reconciliarse antes de morir.

El director: Lynch (53 años) es el típico director de culto. Desde *Eraserhead* (1976), hasta *Carretera perdida* (1996) pasando por la serie televisiva *Twin Peaks* (1990-91), la obra de Lynch es una mezcla de pop con vanguardia fuertemente asentada en la pintura y los sueños.



Qué nos pareció: Como todo el mundo, no esperábamos una película de Lynch sin imágenes oníricas, y que no abusara del truco de descubrir una realidad perversa y sórdida detrás de las apariencias. Esta vez Lynch se queda de este lado de la belleza naïf, de las imágenes de las praderas del medio oeste y del sentimentalismo primario de una road movie en la que todos los personajes tienen un corazón bondadoso. Es como si quisiera demostrar que puede hacer una película amable, sencilla como el apellido del protagonista y placentera. A diferencia de muchos seguidores decepcionados, no tenemos nada que objetar a estas intenciones. Si el film es notoriamente conservador, también lo son los anteriores.

Sic: Alvin Straight (en el film): "Mira el cielo, Rosie. Está lleno de estrellas esta noche."

Samuel Blumenfeld en *Le Monde*: "Lynch da una imagen pura y lisa de la noche estrellada. Nos gustaría saber qué es lo que esconde."
Didier Péron en *Libération*: "David Lynch podría filmar un plano fijo de cuatro horas de la alfombra de su estudio y sería más interesante que el 90% de la producción cinematográfica mundial."

Mary Sweeney, mujer, co-guionista y productora de Lynch: "Los que lo conocen saben que David tiene un corazón de oro."

TODO SOBRE MI MADRE

España, dirigida por Pedro Almodóvar, con Cecilia Roth, Marisa Paredes y Candela Peña.

De qué se trata: Cecilia Roth pierde a su hijo al ser aplastado por un automóvil cuando intentaba obtener un autógrafo de Marisa Paredes, una famosa actriz de teatro. Desesperada, vuelve a Barcelona donde se encuentra con un travesti, una monja embarazada, la actriz y su amante drogadicta y, finalmente, con el padre del chico que es otro travesti. En el camino, los personajes reviven *La malvada* y *Un tranvía llamado deseo*.

El director: Almodóvar nació en La Mancha en 1951. Aprendió a filmar a fuerza de hacer películas tan torpes como frescas y originales. En los 80 era sincero y explotaba temas personales: su infancia provinciana y su madurez en medio de la movida madrileña. Luego se hizo presti-



gioso, internacional con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987), pop con *Kika* (1993), patriota en *Came trémula* (1997). A veces se permite volver a una emoción sincera como en *La flor de mi secreto* (1995).

Qué nos pareció: Eficaz y tremendamente deshonesto en lo artístico e ideológico. Con un ritmo febril al modo de *Mujeres* (una protagonista sensata rodeada de una galería de mujeres desquiciadas), Almodóvar manipula la emoción del espectador, distribuye como un gran chef los chistes y los momentos dramáticos. La historia está al servicio de un mensaje hipócrita, falsamente humanitario, complaciente con la sociedad y orientado al mercado masivo internacional más indulgente, donde tendrá un éxito enorme.

Sic: Todd McCarthy en *Variety*: "En esta época, crear un film que sea respetable artísticamente y accesible al vasto público general es un milagro, pero Almodóvar lo ha logrado."
Vincent Ostrin en *Les Inrockuptibles*: "Almodóvar encontró la cuadratura del círculo, la piedra filosofal."

Pedro Almodóvar: "Es como la gran rueda de la vida. Algunos están arriba, otros abajo, pero todo el mundo es un artista."

Pedro Almodóvar: "Las familias deben ser respetadas independientemente de cómo estén compuestas porque lo esencial es que los miembros que la componen se amen entre sí."

EL VERANO DE KIKUJIRO

Japón, dirigida por Takeshi Kitano, con Takeshi Kitano, Yusuke Sekiguchi y Kayoko Kishimoto.

De qué se trata: Kitano hace de un atorrante de barrio, vago y jugador empedernido. Un día la mujer lo manda a que acompañe a un chico en un viaje para conocer a la madre. En el camino, Kitano se gasta toda la plata en las carreras pero aun así logra llegar a destino y hacerse amigo del chico, que nunca llegará a hablar con su madre.

El director: A los 52 años, Takeshi Kitano es uno de los cineastas más singulares del mundo, además de estrella de la radio y la televisión, pintor, músico, poeta y entrenador de béisbol. Con ocho films (solo *Flores de fuego* se estrenó en la Argentina) y cincuenta libros publicados, su carrera es venturosamente impredecible.



Qué nos pareció: Deliciosa, original, inspirada, libre, bella. La clase de película que no necesita de interpretaciones, que habla por sí misma. Aquí no hay yakuzas ni violencia y Kitano se muestra en un papel mucho más expuesto, mucho menos codificado que el matón lacónico que suele interpretar. La relación con el chico y el desenlace no tienen el sentimentalismo obligatorio de las películas occidentales, sino una ternura distante, parca y que no viene previamente deglutida sino que se despliega casualmente.

Sic: Kitano: "En Japón se me trata de vulgar y yo trato de ser refinado en contra de esa opinión."

Olivier Séguret en *Libération*: "Un cuento para niños vulgar, cuyo universo estético cursi lo emparenta con una publicidad del Pequeño Pony."

Kitano: "Hacer actuar a un chico no tiene nada de especial. Es como hacer actuar a un animal."

Patrick Z. McGavin en *The Hollywood Reporter*: "Kikujiro no es una obra mayor como *Flores de fuego*, *Sonatine* o *Escenas en el mar*. Pero es muy divertida."

Kitano: "Después de *Flores de fuego*, tuve la sensación de que mi cine comenzaba a llevar la etiqueta 'yakuza, violencia, vida y muerte'. Y ya no podía identificarme completamente con mis películas. Espero poder traicionar las expectativas del público durante mucho tiempo más."

Otras películas destacadas del Festival

CATALOGO

BERESINA



Suiza, dirigida por Daniel Schmid.

TAN CERCA DEL PARAÍSO



China, dirigida por Wang Xiao Shuai.

WONDERLAND



Gran Bretaña, dirigida por Michael Winterbottom.

EL TIEMPO RECOBRADO



Francia, dirigida por Raoul Ruiz.

MOTHER



Japón, dirigida por Suwa Nobuhiro.

LA CARTA



Francia-Portugal, dirigida por Manoel de Oliveira.

THE WINSLOW BOY



EE.UU., dirigida por David Mamet.

RATCATCHER



EE.UU., dirigida por Lynne Ramsay.

FELICIA'S JOURNEY



Canadá, dirigida por Atom Egoyan.

Las películas de Cannes se agrupan en varias secciones. La *competencia* reunió 22 films y la *selección oficial* se completó con otros 8 fuera de concurso (entre ellas, la inauguración y la clausura). Luego viene *Un certain regard*, una especie de segunda selección programada también por Gilles Jacob y un comité secreto con 23 películas. Esta sección, bendecida por las autoridades del festival, compite con las dos secciones paralelas tradicionales. La *Quincena de los realizadores*, organizada por la asociación de directores

franceses y que este año empezó a dirigir Marie-Pierre Macia luego de la renuncia de su fundador, Pierre-Henry Deleau, saltó a 23 películas. La *Semana de la crítica*, a cargo de Jean Roy y la Asociación de críticos franceses, incluyó solo 7 films, como siempre. Jacob y los suyos son responsables también de la muestra de la *Cinéfondation*, una institución que agrupa a las escuelas de cine, representada por 20 películas. También de las retrospectivas *Films d'amour* (20 largos) y el *Homenaje a Louise Brooks* (3, pero con música).

Total: 135 películas, sin contar los cortometrajes de las distintas secciones. Los cronistas de *El Amante* vimos 44 largos (y ningún corto), mayormente en la competencia y en *Un certain regard*.

El jurado oficial de largos estuvo integrado por cinco directores: David Cronenberg (presidente), André Téchiné, George Miller, Maurizio Nichetti y Doris Dörrie; tres actores: Holly Hunter, Jeff Goldblum y Dominique Blanc; una autora de teatro, Jazmyna Reza y una cantante de ópera, Barbara Hendricks.

JUDY BERLIN



EE.UU., dirigida por Eric Mendelsohn

MI ENEMIGO ÍNTIMO



Alemania, dirigida por Werner Herzog.

OCHO MUJERES Y MEDIA



Inglaterra, dirigida por Peter Greenaway.

LIMBO



EE.UU., dirigida por John Sayles.

ADIEU, PLANCHER DES VACHES



Francia, dirigida por Otar Iosseliani.

LOVE WILL TEAR US APART



China, dirigida por Yu Likwai

CAMINOS EN LA NOCHE



Alemania, dirigida por Andreas Kleinert.

POLA X



Francia, dirigida por Leos Carax.

THE PERSONALS



Taiwan, dirigida por Chen Kuo-Fu

DEAD MAN

Idem, EE.UU., 1996, dirigida por Jim Jarmusch, con Johnny Depp, Robert Mitchum, Lance Henriksen. (RKV)



Perplejidad: tu nombre es Jim Jarmusch. Hace unos años, el albino director decidió filmar un western. Lo hizo: nadie que vea *Dead man* podría afirmar lo contrario, por lo menos desde lo visual. Aunque la iluminación en blanco y negro de Robby Müller acerque la imagen más a las fotografías del Salvaje Oeste tomadas a mediados y fines del siglo pasado que a la mitológica iconografía forjada por el cine. A este realismo estético se opone una historia pautada por el absurdo, donde el humor aparece como resultado de pensar cada escena. Es un humor sin alegría y no inmediato, que requiere de la distancia del espectador. Distancia y frialdad: la empatía con los personajes nos está

vedada; la emoción, muerta. Muchos son los registros que se cruzan, como si tal cosa, en *Dead man*. Casi todos tienen que ver con la comedia, desde la astracanada a lo Tres Chiflados (la escena con Iggy Pop y Billy Bob Thornton) hasta la parodia (el indio educado en Inglaterra, una especie de personaje de *Locura en el Oeste* pasado por marihuana). No faltan la cita culta (el personaje de Johnny Depp se llama William Blake, y su relación con el indio depende de ser homónimo del poeta y pintor inglés) ni la cinéfila (la presencia de Robert Mitchum). Pero el todo es una especie de catálogo desapasionado, algo así como una colección de figuritas o reunión de amigos para actuar una

película del oeste en lugar de reírse frente al televisor. A pesar de todo esto, Jarmusch logra crear imágenes prodigiosas, como esa enorme boca de pájaro que se abre casi al final o la mano que se come el asesino encarnado por Lance Henriksen. Ciertos pasajes del lento deambular de los protagonistas por bosques salvajes parecen transmitir cierto lirismo. Pero todo se diluye rápidamente. Queda la sensación de que los actores se divertieron mucho, pero que nunca estuvimos invitados a la fiesta. Lo demás, es desconcierto.

Leonardo M. D'Espósito

LA NUEVA VIDA DE STELLA

(How Stella Got Her Groove Back)
EE.UU., 1998, dirigida por Kevin Rodney Sullivan, con Angela Bassett, Taye Diggs, Whoopi Goldberg, Regina King. (Gativideo)

El western (por obvias razones) y el drama romántico (por motivos no tan evidentes) no suelen ser abordados por el cine de la comunidad afroamericana. Teniendo en cuenta que en la Argentina son pocos los estrenos de este origen (dicen los distribuidores que las películas "de negros" no tienen apoyo del público), este efecto se acentúa todavía

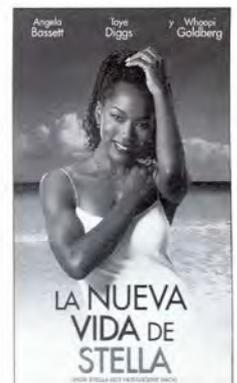
más. *La nueva vida de Stella* es un drama romántico en el cual una cuarentona, separada de su marido, con un hijo a su cuidado, exitosa en los negocios y desafortunada en el amor (Angela Bassett mostrando su costado más tierno) decide emprender un viaje de placer a las paradisíacas arenas de Jamaica con su más fiel amiga (Whoopi Goldberg en el típico rol de *comic relief*: siempre un gag a flor de labios). Allí se enamorará de un hombre veinte años más joven, hecho que acarreará los obvios problemas de índole social y cultural que son de esperar.

A pesar de algunos momentos interesan-

tes y la profesionalidad implícita en todos los rubros, *La nueva vida de Stella* no puede evitar caer en la previsibilidad quilométrica y cierta ramplonería molesta. El cáncer, sombra nefasta pero redentora del cine norteamericano de estos tiempos, aparece nuevamente para dar lecciones de vida a la protagonista. Para variar, el amor es más fuerte. Finalmente, una nota frívola y una pregunta:

—Jamaica tiene unas playas hermosas.
—¿Cuántas mujeres llevan sus cuarenta años tan bien como Angela Bassett?

Diego Brodersen





LA CORONA NEGRA

España, 1950, dirigida por Luis Saslavsky, con María Félix, Rossano Brazzi y Vittorio Gassman. (Yesterday)

Periodista, crítico de cine, escritor y director —entre otras actividades—, las películas de Luis Saslavsky (1905-1995) hoy cobran una importancia mayor que en los años de permanente actividad del cine argentino clásico. Saslavsky fue crítico de *La Nación* a comienzos de los 30, época en la que es enviado como corresponsal a Hollywood para cubrir los orígenes del *star-system* y del cine sonoro. Allí, el joven periodista conoce a las estrellas que amará de por vida —Joan Crawford, Bette Davis, Marlene Dietrich, Norma Shearer— y descubre un mundo artificial que lo enloquece (y que influirá en su cine), pero también una industria con sus fracasos y sus lamentos que aparecerá en sus crónicas, posteriormente recopiladas en "La fábrica lloraba de noche", un libro que desmenuza la cara oculta de Hollywood. De regreso, Saslavsky filma dos películas con actores del teatro independiente que no reciben la aceptación del público, y recién con *La fuga* (1937), un melodrama policial, los productores de aquel entonces se preguntan el nombre de ese atrevido director que había transformado a Tita Merello en una vampiresa. Un contrato con Sono Film lo acerca a Libertad Lamarque, oportunidad para que filme dos de los mejores melodramas del período clásico (*Puerta cerrada* y *La casa del recuerdo*) y una comedia (*Eclipse de sol*), donde se confirma el buen gusto del director en la utilización de la escenografía y los decorados al servicio de una puesta en escena que remite a los melodramas hollywoodenses de los años 30. Saslavsky fue un innovador temático y formal y una personalidad que rechazaba los films

populares, y que nunca ocultó su fastidio por el costumbrismo arrabalero y folclórico de nuestro cine. Después de su trilogía con LL, entre otros films, sintetiza su particular y pomposo estilo visual en *Los ojos más lindos del mundo* (1943), *La dama duende* (1944) y *Camino del infierno* (1945), y se ríe de los gauchos y las tradiciones argentinas en *Vidalita* (1948), con el protagónico de Mirtha Legrand vestida de hombre. Esta es la película que el contexto político y social no soporta (con el siniestro Raúl Apold, Secretario de Información Pública a la cabeza), cuestión que apura el exilio del director. Vendrán las coproducciones con Francia, México y España, algunas logradas y otras fallidas. A fines de los 50 se produce el regreso y algunos títulos más, entre ellos, *Las ratas* (1963), sobre el texto de José Bianco (comentada por Sergio Wolf en el número anterior).

La corona negra es la primera película de Saslavsky en el exilio y un film ideal para confirmar su adicción al melodrama, con una diva como personaje central (en este caso, nada menos que la mexicana María Félix), el minucioso empleo de objetos y decorados con intenciones dramáticas, y el refinamiento y el buen gusto que el director mostraba dentro del género. El film, además, muestra dos curiosidades: Vittorio Gassman (doblado al español) en uno de sus primeros trabajos y —nada más y nada menos— un argumento original escrito por Jean Cocteau. ¡Qué sociedad, amigos...!

Gustavo J. Castagna

LOS CLÁSICOS DEL MES

Se editan tres películas mudas de Fritz Lang, es decir, antes de que el director emprendiera su exilio a Francia luego de que Goebbels le ofreciera hacerse cargo de la política industrial y económica del cine alemán. A *Los nibelungos 1 y 2* (con sus dos partes: *Sigfrido* y *La venganza de Krimhilda*), filmadas en 1924, es probable que el tiempo no las haya favorecido por la ingenuidad con la que se transmiten sus varias líneas temáticas. Sin embargo, la saga mítica de Lang sobre leyendas del pasado alemán influyó en más de una película de ciencia-ficción presentemente innovadora. También se edita *La mujer en la luna*, último film mudo del realizador, donde se manifiesta uno de los temas centrales de su larga filmografía: la lucha del hombre contra las circunstancias. (Epoca).

Hace pocos meses fueron comentadas en esta sección *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* y *Antonio Das Mortes* de Glauber Rocha, razón más que suficiente para reclamar las ediciones de otras películas del realizador brasileño. Bienvenidos, entonces, los lanzamientos de *Tierra en trance* y *Cabezas cortadas*. En ambas se materializa el estilo hermético y conceptual de Rocha, plagado de citas literarias y cinematográficas como buena parte del cine de los años 60. Más allá de los reparos que puedan hacerse hoy en día (*Cabezas cortadas* nunca estuvo entre las mejores obras del director), es innegable que Rocha fue el realizador más talentoso de los 60 en Latinoamérica. (Yesterday). Un interrogante a resolver será una nueva visión de *Siete días de mayo* de

John Frankenheimer, un thriller político de los 60 con un reparto estelar: Burt Lancaster, Kirk Douglas, Ava Gardner, Martin Balsam, Edmond O'Brien y Fredrich March, como el presidente de los Estados Unidos. Con idénticas pretensiones argumentales que *El embajador del miedo* —del mismo realizador—, por aquella década *Siete días de mayo* fue uno de los referentes de un cine de fuerte compromiso social. (Cobi).

Amarga victoria, del casi siempre eficiente Edmund Goulding, es un excelente melodrama de los años 40 con una Bette Davis en su mejor forma (¿alguna vez la perdió?), donde su personaje padece de una grave enfermedad (Época). Siempre es bueno recordar que las películas de John Ford están entre lo

mejor que diera el cine. *Marcha de valientes* es uno de sus últimos films y un western melancólico y contemplativo, con una historia ínfima que sirve como excusa para que el director vuelva a reflexionar sobre el paso del tiempo y las amistades masculinas. (Cobi). Finalmente, *Rebeca* de Alfred Hitchcock fue el gran desafío que se impuso el director en su primer film norteamericano frente al autoritarismo que caracterizaba al productor David Selznick. Si bien, en mi opinión, *Rebeca* no está entre las mejores películas de Hitchcock, bien vale una revisión para confirmar que nada ni nadie pudo impedir que el director saliera más que airoso de semejante proeza. (Epoca).

Gustavo J. Castagna



FUERA DE CONTROL
(No Tomorrow) EE.UU., 1999, dirigida por Master P, con Gary Daniels, Gary Busey, Pam Grier, Jeff Fahey. (SBP)

Quedará pendiente el posible estudio sobre un género reciente que podríamos denominar "nueva clase B", en el cual estarían contemplados una considerable cantidad de films realizados específicamente para video o para cadenas de cable. Raza filmica que —al igual que su hermana de las década del treinta y del cuarenta— suele generar, de tanto en tanto, alguna joyita de bajo presupuesto.

Si bien no es este el caso, *Fuera de Control* resulta un fiel exponente de esta clase de cine, diseñado para el consumo rápido y para su aún más rápido olvido. Rusos, chinos, agentes del FBI, prostitutas de buen corazón y un detonador nuclear al que todos quieren tener acceso. El esquemático guión resulta un compendio de diálogos remanidos hilvanados con la única excusa de llegar lo antes posible a la siguiente escena de acción. Escenas que, nobleza obliga, son técnicamente impecables y bastante divertidas.

Fuera de control ofrece, además, la parti-

cipación de tres actores con una traza y trayectorias singulares: Gary Busey —que suele alternar apariciones en films mainstream de gran presupuesto con subproductos del directo a video—, Jeff Fahey —uno de los verdaderos príncipes del cine barato, aquí en su mejor forma, es decir: absolutamente desquiciado y fuera de control—, y, finalmente, Pam Grier —reina indiscutida del *blaxploitation* de los setenta, mercedamente recuperada por Tarantino en su último film, ahora con más trabajo y años a cuestas.

Diego Brodersen



LA QUIERE...MATAR
(Home Fries) EE.UU., 1998, dirigida por Dean Parisot, con Drew Barrymore, Catherine O'Hara, Luke Wilson, Jake Busey. (AVH)

Bajo este horrible título que nada tiene que ver con el original (algo así como "papas fritas hechas en casa"), se esconde una amable comedia de humor negro que entretiene sin excesos. Basada en una premisa simple pero efectiva llevada hasta el extremo, logra que en algún punto aceptemos relaciones y situaciones que, en la realidad, sólo podrían darse dentro de un neuropsiquiátrico. Drew Barrymore nunca estuvo tan simpática como en el papel de la joven Sally. Embarazada y abandonada,

trabaja arduamente en un grasoso local de una cadena de *fast food*. El padre del futuro niño ha sido asesinado por sus hijastros y su esposa. Y ya se sabe, pueblo chico... Las referencias irónicas sobre la vida de pueblo son constantes, pero hay cierta ternura en la mirada hacia estos seres simples que evitan el cinismo tan caro a cierto cine actual. Dato anecdótico: los productores ejecutivos de *La quiere...matar* son (entre otros) Barry Levinson y Lawrence Kasdan, aunque es preciso aclarar que esto no se nota en lo más mínimo: nada más alejado de sus visiones cinematográficas que esta original y pequeña película.

Diego Brodersen

AHORA EN VIDEO

Tienes un e-mail (You've Got Mail), dirigida por Nora Ephron. (AVH)
Vuelve la pareja favorita de la comedia romántica de los noventa. Remake del clásico de Lubitsch que cambia casi todo pero no el espíritu. Una película más seria e inteligente de lo que se puede creer. Comentario a favor y perfil Meg Ryan en EA N° 85.

America X (American History X), dirigida por Tony Kaye. (AVH)
Una película contra los skinheads filmada con un sadismo digno de uno de ellos. Estética de shampoo para una violación y planos detalle para un asesinato. Un primor.
Comentario en contra en EA N° 85

Babe 2 (Babe, Pig in the City), dirigida por George Miller. (AVH)
Volvió el chanchito pero no la polémica. Mucho mejor que la anterior, *Babe 2* es una película jugada e imaginativa, con buenos personajes y un tono negro que llega hasta las últimas consecuencias. Una buena sorpresa.
Comentario a favor en EA N° 84.

Lolita, dirigida por Adrian Lyne. (AVH)
La película es mala, el final es peor. Todo el asunto es un gran engaño. Ideal para hombres que no tienen el coraje de salir

con mujeres adultas. O para los que deseen ver a Frank Langella desnudo.
Comentario en contra en EA N° 87.

Viaje al principio del mundo, (Viajem ao principio do mundo), dirigida por Manoel de Oliveira. (AVH)
Manoel de Oliveira puede ser famoso por ser el director más viejo del mundo. O quizá sería bueno tenerlo en cuenta como uno de los pocos que decide contar las cosas a su manera sin ser pretencioso ni creerse un gran director. En esto último, claro, está equivocado.
Comentarios a favor en EA N° 82.

¿Conoces a Joe Black? (Meet Joe Black), dirigida por Martin Brest. (AVH)
177 minutos para contar una historia que ya se contó en dos horas menos. Si tiene un día libre véala, sino lea lo que sigue. Pitt es la muerte, Hopkins un ricachón al que le llegó la hora, Pitt se enamora de la hija del ricachón, esto se debe a que tomó el cuerpo de un joven que ella había conocido el día anterior, pero al final se resigna a no poder quedarse con ella. El ricachón muere pero es feliz, porque es un ricachón noble.
Breve comentario en contra en EA N° 82.

Un plan simple (A Simple Plan), dirigida por Sam Raimi. (AVH)

Menos fría que *Fargo*, y menos despectiva con respecto a la humanidad. Pero no por eso cálida y humanista. Un guión que cierra a la perfección pero que, para hacerlo, recibe un par de patadas en la psicología de Billy Bob Thornton, que pasa de tonto a sabio y viceversa de una escena a otra. Pero tiene sus buenos momentos.
Comentario a favor en EA N° 85.

La vida es bella (La vita é bella), dirigida por Roberto Benigni. (Gatívideo)
Si la vida fue bella alguna vez, dejó de serlo cuando este invento superó la barrera del millón de espectadores en Argentina y se llevó el Oscar al mejor actor entre muchos ridículos premios. En *El Amante* se publicaron tres notas. Una en contra, la otra en contra y una tercera, en otro número, también en contra.
Comentarios en contra en EA N° 84 y en EA N° 85.

La delgada línea roja (The Thin Red Line), dirigida por Terrence Malick. (Gatívideo)
Volvió Malick y lo hizo con todo. Una puesta en escena personal y un proyecto que solo responde a la necesidad de un artista de contar una historia. O varias historias: el uso de la voz en off es memorable. Un elenco gigante con estrellas que colaboran con la película.
Comentario en EA N° 84.

Joe, el gran Gorila (Mighty Joe Young), dirigida por Ron Underwood. (Gatívideo)
Gran tontería gran, pero simpática e inocua. Los franeleos entre Charlize Theron y el gorila no llegan a la altura de Sigourney Weaver y Dígito en *Gorilas en la niebla*. Pero sin entrar en opiniones políticas, varios se volvieron gorilas de inmediato en esta redacción.
Comentario en EA N° 84.

Celebrity, dirigida por Woody Allen. (Transeuropa)
Blanco y negro para Allen. Más negro que blanco. O fue blanco de las críticas, o se las vio negras con este estreno. O no todo es blanco y negro después de todo. Flavia no la vio aún, lo que hace pensar seriamente sobre la calidad del film.
Comentario en EA N° 86.

Los expedientes X (The X Files), dirigida por Rob Bowman. (Gatívideo)
Hagamos un trato: nosotros los ignoramos y ustedes no vuelven al cine. Pero en *El Amante* hubo polémica, así que ya no podemos ignorarlos. La verdad está allá afuera. Del cine, porque aún no entendemos qué tiene que ver con los expedientes X.
Polémica en EA N° 79.

**LA ÚLTIMA ORDEN**

(The Last Command) EE.UU., 1928, dirigida por Josef von Sternberg con Emil Jannings, Evelyn Brent, William Powell, Nicholas Soussanin. (Época).

Podría considerarse esta reseña como apéndice —o prelude, si atendemos a la cronología— de lo expresado en nuestro reciente artículo sobre JvS, “La pasión del artificio” (EA N°87). Allí referimos brevemente a esa joya delirante que es *La última orden*, de la que tenemos hoy el enfermizo placer de ocuparnos en detalle.

En la cumbre de su estilo recargado, Emil Jannings es un general zarista (para más datos, primo de Nicolás II) que tras la revolución bolchevique ha recalado en Hollywood para sobrevivir como extra. El ahora apenas hombre fue un grandioso patriota, y en su rostro se adivinan las marcas de la tragedia, que algunos malinterpretan como los signos de un mal de Parkinson avanzado. Von

Sternberg dispone —con los recursos Paramount a todo trapo— un imperio crepuscular y semitapado por la nieve, donde los bolcheviques, esas pandillas de forajidos desaforados animados por barriles de vodka, todo lo demuelen a pancartas, gritos y trompadas. Entre ellos se destaca, no obstante, la orgiástica e irresistible Natalie Dabrova, “la revolucionaria más peligrosa de Rusia”. En medio de los caprichos imperiales y la lucha de clases —que no es el motor de esta historia—, se diseña un romance a la medida del gesto Jannings y de las tortuosidades sternberguianas, que avanza firmemente entre corajes, traiciones y cobardías hasta el previsible sacrificio y la redención final por la muerte. Como en todo Sternberg, mientras la irrisión argumental convoca a la ironía, el poder de la imagen llama —mediante la exposición del artificio— a una emoción que nunca deja de sorprender al espectador cuando irrumpe como

verdadera. No es otra cosa lo que ocurre en el paroxismo final —ya superado el prolongado flashback que da cuerpo al film, largo como para hacer honor al famoso invierno ruso— donde, entre trincheras de utilería, asistimos a las peripecias de “la última orden” que bautiza a la película. Un espectáculo aparte en el film es la figura del “gran director ruso” Leonid Andreyev (William Powell), quien, victimizado en San Petersburgo por el general Alexander, encuentra su revancha gracias al vertiginoso ascenso hollywoodense —que lo encumbra como afamado cineasta— con la oportunidad de *dirigirlo*. El cineasta ex-revolucionario que encarna Powell —con su habitual y elegante cinismo— apenas enmascara a aquel otro que, tras la cámara, trazaba obsesivamente el mapa de su fantasía de humillación y de nobleza última, añadiendo otra pincelada a su retrato.

Eduardo A. Russo

**AMOR QUE MATA**

(The Strange Affair of Uncle Harry) EE.UU., 1945, dirigida por Robert Siodmak, con George Sanders, Geraldine Fitzgerald, Ella Raines. (Época)

Curioso film de Robert Siodmak que sufrió serios problemas con la censura en su momento. El protagonista es Harry Quincy, un hombre de familia rica venida a menos que vive con sus dos hermanas trabajando para mantenerlas. La hermana menor, Hettie, profesa un posesivo amor por su hermano, lo que la lleva a boicotear sus planes de matrimonio. La

película adquiere poco a poco un tono agobiante y un par de giros profundizan aún más ese clima. No sabemos cómo terminaba la versión original, pero aun con su final impuesto, el film transmite una inmensa desolación. Censurada o no, *Amor que mata* consigue su objetivo. Como ocurría con el primer episodio de *No abras nunca esa puerta* de Carlos Hugo Christensen, el melodrama y el policial se dan aquí la mano sin ningún problema; es más: se potencian mutuamente.

Santiago García

movicom
La evolución permanente.

movicom
La evolución permanente.

movicom
La evolución permanente.



Epoca

El hogar
de los clásicos

Más de 900 películas subtitruladas.
Terror y ciencia ficción.
Cine mudo.
Francés.
Italiano.
Japonés.
Americano.
Vanguardia.
Seriales.
Dibujos animados.

VENTAS: Av. de mayo 1365 6° 33 1085, Capital Federal.
Tel.: 4381-1363 y comercios autorizados.
SOLICITE CATALOGO SIN CARGO

AGENDA

SALA LUGONES

Homenaje a María Casares

Una celebración de la gran actriz franco-española, con tres de sus films más representativos. Con el auspicio y la colaboración de la Alianza Francesa. Del martes 6 al jueves 8.

El cine de Marion Hansel

Cuatro films de esta realizadora belga, considerada una de las cineastas más prestigiosas de Europa. Con el auspicio y la colaboración de la Embajada de Bélgica. Del sábado 10 al miércoles 14.

El cine dentro del cine

Dieciocho films de todas las épocas y directores como Wenders, Keaton, Wilder, Clair, Chaplin, Mijalkov, Aldrich y Pasolini, que dan cuenta de las difíciles relaciones del cine consigo mismo. Del jueves 15 al lunes 2 de agosto.

MUSEO DEL CINE

Proyección con debate

El viernes 2 de julio, el Museo del Cine y el Colegio de Abogados de la Capital Federal ofrecerán la proyección con debate

de *Cómplices* (1998) de Néstor Montalbano. La exhibición se hará a las 20 hs. en Av. Corrientes 1441, con entrada gratuita y la presencia del director y los intérpretes.

Ciclo internacional

Los miércoles de julio a las 18 hs. en Av. San Juan 350, con entrada gratuita culminará el ciclo *Locomotoras y Vagones*. Los films a proyectarse serán los siguientes:

7-7: *El maquinista de la General* (1927) de Buster Keaton.

14-7: *Escape en tren* (1985) de Andrei

Konchalovski.

21-7: *Asalto al tren blindado* (1977) de Nikita Mijalkov.

28-7: *Kilómetro 111* (1938) de Mario Soffici.

TOMA CERO EN FM LA ISLA

En su segunda etapa, retorna al aire *Toma Cero*, un programa dedicado al cine en todos sus formatos, con la conducción de Leonardo M. D'Espósito y Diego Brodersen. Todos los jueves desde las 23 hs. en FM La Isla 89.9.

PARA LOS AMANTES DEL BUEN CINE! PRIMER PLANO FILM GROUP presenta

GOLPEANDO LAS PUERTAS DEL CIELO Un film de Thomas Jahn
(KNOCKIN' ON HEAVEN'S DOOR)

CONOZCO LA CANCION Un film de Alain Resnais
(ON CONNAIT LA CHANSON)

EL TREN DE LA VIDA Un film de Radu Mihaileanu
(TRAIN OF LIFE)

DETRAS DE LOS OLIVOS Un film de Abbas Kiarostami
(THROUGH THE OLIVE TREES)

EL ESPEJO Un film de Jafar Panahi
(THE MIRROR)

COOKIE'S FORTUNE Un film de Robert Altman

ARTEMISIA Un film de Agnes Merlet

SABES NADAR? Un film de Diego Kaplan

LA ETERNIDAD Y UN DIA Un film de Theo Angelopoulos
(ETERNITY AND A DAY)

**Y LAS PELICULAS GANADORAS DEL
BUENOS AIRES FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE**

LA MANZANA • LA NOVIA POLACA • EL HIJO ADOPTIVO • LA VIDA DESPUES DE LA MUERTE

PRIMER PLANO INVITA A TODOS LOS ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS Y ESTUDIANTES DE CINE QUE DESEEN TENER EL BENEFICIO DE PODER INGRESAR A LAS SALAS LORCA 1, LORCA 2 Y LORANGE SOLO POR \$ 3,50 TODOS LOS DIAS INCLUYENDO SABADOS Y DOMINGOS. PRESENTANDO EN PRIMER PLANO (RIOBAMBA 477) TU LIBRETA UNIVERSITARIA Y DOS FOTOS 4X4, PARA PODER OBTENER TU CARNET.

Festivales Internacionales de Cine /99

Organizamos su viaje a los festivales de:

San Sebastián, Montreal
Cannes, Venecia,
Toronto, New York,
Berlín, Sao Paulo y otros.
Con opción de combinar su viaje
con otros destinos

Sol

y

Mar

Leg 9948

Pasajes Aéreos, hoteles, alquiler de autos
Inscripciones-Pasajes Aéreos
Hoteles-Traslados
Asistencia Médica
Los mejores precios y excelencia en servicios

Envíe sus datos para recibir información sobre los festivales
E mail: solymer2000@yahoo.com

Viamonte 783 8 Piso of 69
Tel 4328-4972 Fax 4326-0155

DESHONRA, 1952, dirigida por Daniel Tinayre, con Fanny Navarro y Mecha Ortiz.

Volver, 13/7, 17 hs.; 14/7, 5.30 hs.

En los años del cine clásico argentino, las obsesiones temáticas y formales de Tinayre no permitían comparaciones. La mayor parte de *Deshonra* transcurre en una cárcel de mujeres, ámbito ideal para que el realizador manifieste su minucioso trabajo con la puesta en escena que, por momentos, deja entrever algunos problemas narrativos. Como información adicional, en un film repleto de estrellas de la época (por ejemplo, Tita Merello como una "señora de la sociedad" que muere en una macabra escena), se destaca el protagonismo de Fanny Navarro, emblema del

peronismo de los 50 en su vertiente *evitista*.

YO LE DISPARE A ANDY WARHOL

(*I Shot Andy Warhol*), 1996, dirigida por Mary Marron, con Lili Taylor y Jared Harris.

Movie City, varias emisiones.

Una más que interesante descripción de la cultura *under neoyorquina* (posteriormente "oficializada" y aceptada) resulta esta película de Mary Marron, que tiene como relato central el intento de asesinato de Andy Warhol por parte de una de sus ex-admiradoras, la enloquecida Valerie Solanas. Y, si de locas se trata, nada mejor que disfrutar del trabajo de Lili Taylor, a quien se la ve (si esto es posible) más inquieta y locuaz que en otros films.

CONAN, EL BARBARO (*Conan, the Barbarian*), 1982, dirigida por John Milius, con Arnold Schwarzenegger y Max Von Sydow.

The Film Zone, 25/7, 12 hs.

En su momento, y desde la aparición del musculoso Conan, los films sobre la mitología heroica provocaron dos cuestiones antagónicas. Por un lado, el retorno al género de aventuras, ahora en su faceta ideológica, que en la película de Milius tiene a los axiomas de Nietzsche como referente principal. Pero, desde este film, cualquier palurdo salido de un gimnasio fisicoculturista empezó a trabajar en el cine. *Conan, el bárbaro* (no confundir con la menos que discreta continuación dirigida por Richard Fleischer), es, por lejos, el mejor título

de esta tendencia temática de los años 80.

¿QUE PASA PUSSYCAT? (*What's New, Pussycat?*), 1965, dirigida por Clive Donner, con Peter Sellers y Peter O'Toole.

The Film Zone, 15/7, 18 hs.

Del más que deficiente Clive Donner se exhibirá esta comedia lunática de los 60 que, en sus mejores momentos, se acerca a los films de género de Blake Edwards. *¿Qué pasa Pussy-cat?* tiene en su reparto al mejor Peter Sellers, a un amanerado y galán Peter O'Toole y a un bello casting femenino de la época (Ursula Andress, Romy Schneider, Paula Prentiss). Por sí fuera poco, la película marcó el debut de Woody Allen como actor y guionista.

KEN RUSSELL: ¿GENIO O FARSANTE?

Años atrás, el cine de Ken Russell era uno de los más respetados por la crítica y por sus seguidores incondicionales. En estos días, el director británico —nacido en 1927— solo es el recuerdo de una adolescencia agitada y de trasnoches en cineclubes, retrospectivas de su filmografía y copias en pésimo estado. En los años 70, se consideraba a Russell como un genio del cine debido a sus extremas propuestas temáticas y a su delirante puesta en escena. Sin embargo, el tiempo pasó y defender hoy los films del realizador puede parecer una tarea utópica. Más aún si se considera que Ken Russell es un director defenestrado por la mayoría de los cinéfilos, acusado de *grasa* y *berreta* de acuerdo con algunas apreciaciones culturales de los últimos años y uno de los responsables de fomentar los códigos del videoclip en el cine. Efectivamente, ante semejante panorama, recomendar cuatro de sus películas es un disparate sin sentido.

Más allá de sus fanáticos y detractores, creo que aquellos elogios fueron

exagerados pero también me resulta penoso el silencio y el rechazo de estos últimos años. Para bien o para mal de la historia del cine, los films de Russell marcaron una época a través del constante bombardeo de imágenes, el buen o el mal gusto por la forma, el particular acercamiento a figuras célebres (Chopin, Gaudier, Mahler, Valentino) y el coqueteo con la literatura prestigiosa (D. H. Lawrence en *La otra cara del amor*, Aldous Huxley en *Los demonios*), el género musical (*El novio*) y la opera rock (*Lisztomanía*, *Tommy*).

Probablemente, la puesta de la obra musical de The Who haya sido un punto de inflexión en la carrera de Russell, comenzada en 1963 con *Una playa con mostaza*, un film con los códigos más reconocibles del free-cinema en su vertiente pop lesteriana. De ahí en adelante vinieron más películas, la mayoría horribles (*Prostituta*, *Gothic*, el episodio de *Aria* que remite —sin aclararlo— a *La noche boca arriba* de Cortázar) y otras editadas directamente en video, que mostraron la triste decadencia de un estilo personal e intransferible.

En julio, el cable exhibirá cuatro películas de la primera época del director, una buena oportunidad para

revisar (o descubrir) a una personalidad del cine de la que, allá lejos y hace tiempo, todo el mundo hablaba, a favor o en contra. Los films a emitirse son los siguientes:

Con el mundo a sus pies (1967) es la segunda película de Russell, que fue considerada como una comedia lunática que anunciaba el desmeledado estilo de los films siguientes. (**Space**, 6 hs.)

El novio (1971) o cómo el director homenaja al musical en blanco y negro de Busby Berkeley con sus enormes decorados y escenografías que hoy pueden interpretarse de manera kitsch. (**TNT**, 22/7, 6 hs.)

El mesías salvaje (1972) la biografía del escultor Henri Gaudier que, en manos de Ken Russell, se transforma en un delirante ejercicio de estilo. En mi opinión, una de sus mejores películas. (**TNT**, 13/7, 10 hs.)

Tommy (1975) o una propuesta límite en la filmografía del realizador. Si usted aún soporta a Roger Daltrey corriendo entre las olas o si se acuerda de Tina Turner como La reina del ácido, (re)véala. A mi me gusta, ¿qué le voy a hacer? (**Film & Arts**, 15/7, 0.55, 8.55 y 16.55 hs.)

Gustavo J. Castagna

RAGTIME, 1981, dirigida por Milos Forman, con James Cagney y Elizabeth McGovern.

Film & Arts, 4/7, 23 hs.; 5/7, 7 y 15 hs.

¿Cuántos directores todavía en actividad fueron tan sobrevalorados como Milos Forman? ¿Veinte? ¿Diez? ¿Uno? ¿Nada más que el realizador de *Atrapado sin salida* y *Larry Flint*? El muy débil recuerdo que tengo de *Ragtime* tiene relación con la exacerbada reconstrucción de época, con una escena clave que transcurre dentro de un auto y con el magnífico trabajo de James Cagney como el jefe de policía, en el que fue su último trabajo. Será cuestión de revisar este olvidado film para dar una opinión definitiva.

DUELO (*Duel*), 1971, dirigida por Steven Spielberg, con Dennis Weaver y Tim Herbert.

Space, 30/7, 20 hs.

Una de las grandes operas primas de la historia del cine y de la televisión, ya que el debut de Spielberg como director fue concebido para ese formato. En los 60, Godard había expresado que para hacer una película solo se necesitaba un hombre, una mujer y un auto. El joven Steven fil-

mó una historia con un hombre en su auto perseguido por un camión. Nada más que eso. A puro clima y sugestión desarrolla la trama de *Reto a muerte*, donde lo que menos interesa es saber quién maneja ese enorme camión con (o sin) dueño.

PISTOLEROS DEL ATARDECER (*Ride the High Country*), 1962, dirigida por Sam Peckinpah, con Randolph Scott y Joel McCrea.

TNT, 17/7, 10 hs.

Segundo film de Peckinpah cuando aún el director no se había fanatizado con el uso del ralenti. Clásica película del género en su vertiente crepuscular, *Pistoleros del atardecer* entrega dos *rocasas* actuaciones de Scott (en su último papel) y McCrea, además del secundario notable de Edgar Buchanan, personificando a un jugador empedernido.

TRES OPERAS PRIMA



Apagada la euforia que habían provocado los films de Leopoldo Torre Nilsson y de la Generación del 60, y con la dictadura paleozoica de Onganía en el poder, el cine argentino de aquellos años vivía otra de sus reiteradas crisis. En la clandestinidad, por otra parte, El Grupo Cine Liberación filmaba una película que alcanzaría la categoría de mito (*La hora de los hornos*), pero todavía deberían esperarse algunos años para que un cine político y de connotaciones realistas volviera a ocupar las salas y fuera aprobado por el espectador. En consecuencia, la segunda mitad de la década del 60 de nuestro cine resulta una época muy difícil de clasificar ya que en ese período conviven, por ejemplo, los primeros films de directores provenientes de la publicidad (*Mosaico* de Néstor Paternostro, *The Players vs. Angeles Caídos* de Alberto Fischerman), numerosos títulos industriales sin ningún interés, la trilogía inicial de Favio, algunos esbozos de un cine político y urgente, y la presentación de varias operas primas.

La programación de julio de Volver

EL TESORO DEL AHORCADO (*The Law and Jake Wade*), 1958, dirigida por John Sturges, con Robert Taylor y Richard Widmark.

TNT, 10/7, 10 hs.

Atractivo western del desperejo John Sturges filmado en la época de agonia del género. Sin la clásica elección de espacios abiertos ni un héroe de fácil identificación con el espectador (en ese sentido, el trabajo de Robert Taylor no ayuda demasiado), *El tesoro del ahorcado* tiene su interés en la concentrada utilización del tiempo, en algunas escenas de marcada violencia física y en la interpretación de Richard Widmark, encarnando a uno de sus siempre bienvenidos villanos.

EL PENDIENTE, 1951, dirigida por León Klimovsky, con Mirtha Legrand y José Cibrián.

Volver, 27/7, 17 hs.; 28/7, 5.30 hs.

exhibirá los debuts de tres realizadores con diferentes criterios temáticos y formales, dentro de una época de nuestro cine (1966-1971) marcada por la heterogeneidad de la mayoría de las propuestas.

Palo y hueso, 1966/67, es la rigurosa adaptación del cuento de Juan José Saer, tarea realizada por el mismo escritor junto al director del film, Nicolás Sarquís. En los invisibles límites que se establecen entre el documental y la ficción, y con una indisoluble predilección por los tiempos muertos, la opera prima del realizador contó con la colaboración de un equipo de egresados de la Escuela del Litoral de Santa Fe.

(8/7, 0 hs.)

Nosotros los monos (1968/70), de Edmund Valladares, es una feroz crítica al mundo del boxeo, donde la mayoría de los protagonistas estuvieron a cargo de púgiles no profesionales. El proyecto del film surgió a propósito de la muerte en el ring del boxeador pampeano Mario Paladino, en una pelea emitida por Canal 13 en el programa "Entre las sogas". **(13/7, 0 hs.)**

Tute cabrero, 1968, sobre un guión televisivo de Roberto Cossa, es la realista historia de tres compañeros de trabajo que deben competir por un único puesto. Más allá de cierta teatralidad de la puesta en escena, el film de Juan José Jusid —quien, al igual que Sarquís, jamás volvería a repetir las virtudes de su opera prima— presenta muy buenas actuaciones del trío protagónico (Brandoni, Soriano, Gené). **(21/7, 0 hs.)**

Gustavo J. Castagna

Extraña inserción del viejo cine argentino en el policial psicológico, este film de Klimovsky aun puede disfrutarse por algunos logrados climas, bastante atípicos en la desigual carrera del director. La historia de una mujer que le es infiel al esposo y que olvida un pendiente luego de pasar la noche con su amante, se basa en un cuento del escritor norteamericano William Irish, un escritor que volvería a ser adaptado en *No abras nunca esa puerta* y *Si muero antes de despertar*, ambas de Carlos Hugo Christensen. Una rareza a descubrir.

MUÑECAS DE CALIFORNIA (... *All the Marbles*), 1981, dirigida por Robert Aldrich, con Peter Falk y Vicki Frederick. **Space, 15/7, 16 hs.**

La última película de Aldrich se sitúa en un punto medio entre sus mejores realizaciones (varias) y sus peores obras (también varias). La historia de un *manager* de luchadoras de catch es el argumento ideal para que el director ironice sobre un mundo de apuestas y de chicas peléndose en el barro, fetichismo que tanto complace a los espectadores voyeuristas. Sin embargo, el tono del film es farsesco y agradable, como lo señala el rostro de Peter Falk, rodeado de mujeres de dos metros de estatura provistas de enormes pectorales.

EL CAMPO DE CEBOLLAS (*The Onion Field*), 1979, dirigida por Harold Becker, con John Savage y James Woods. **TNT, 12/7, 19.45 hs.**

Desde el momento de su estreno que no veo esta opera prima de Harold Becker, el director de *Prohibida obsesión*, con Al Pacino y Ellen Barkin. Una historia de crímenes políticos basada en un caso real, daría a entender que se trata de otra película de denuncia, con los riesgos que esto implica. Sin embargo, y pese al magro recuerdo que tengo del film, la trama convencía por su rigurosa narración pausada a través de los mecanismos intrínsecos del thriller detectivesco. Veremos.

CAYENDO EN LA TENTACION (*Touch*), 1997, dirigida por Paul Schrader, con Bridget Fonda y Lolita Davidovich. **Movie City, varias emisiones.**

Paul Schrader estuvo unos días en Mar del Plata durante uno de los festivales y, entre otras actividades, presentó *Cayendo en la tentación*, su film anterior a *Affliction*. Cuenta la historia de un joven que tiene la habilidad de curar gente con solo tocarla con la mano. Aparentemente se

trataría de una comedia sobre la religión y sus diversos usos, cuestión que se opondría a la seriedad calvinista de los guiones de Schrader (*El toro salvaje*, *La última tentación de Cristo*) en sociedad con Scorsese. Un enigma a descifrar.

MUERTOS DE MIEDO (*The Frighteners*), 1997, dirigida por Peter Jackson, con Michael J. Fox y Peter Dobson.

Cinecanal, 5/7, 0 hs.; 13/7, 23.45 hs.; 23/7, 0 hs.; 31/7, 3.20 hs.

Fallida inserción del neocelandés Peter Jackson en la industria americana. En ningún momento de esta historia de fantasmas simpáticos (y bastante tontos) se vislumbran los toques personales del director desde su vertiente gore (*Mal gusto*) o a través de su tipología neurótica (*Criaturas celestiales*). En esta película, Jackson contó con una mayor producción y con efectos especiales no tan berretas, pero el problema más grave no fue el presupuesto sino la falta de talento.

EL SORDO SMITH Y SU AMIGO OREJAS (*Deaf Smith and Johnny Ears*), 1973, dirigida por Paolo Cavara, con Anthony Quinn y Franco Nero. **TNT, 24/7, 12 hs.**

Siempre es arriesgado recomendar una película que fue vista durante la adolescencia en el cine de barrio. Puedo decir que *El sordo Smith y su amigo Orejas*, filmada en Italia, es un film de los ocasos del spaghetti-western, que Franco Nero con sus dos gestos actorales estaba muy bien en su papel y que Anthony Quinn no hablaba en toda la película. También, que se trataba de una comedia con varios momentos divertidos. Es difícil intentar convencer a alguien con la visión de un adolescente pero... bueno, ya lo hice.

SIN NADA ENCIMA (*Noises Off*), 1992, dirigida por Peter Bogdanovich, con Michael Caine y Carol Burnett. **Space, 17/7, 18 hs.**

Obra maestra de un gran director, *Noises Off* es una comedia disparatada y otoñal sobre personajes y situaciones. Esta frase que resume la comedia como género encaja perfectamente en la película de Bogdanovich, que cuenta la historia en tres actos de una compañía teatral donde permanentemente se confunde la apariencia con la realidad. Más allá de su tono elegante, de las maravillosas interpretaciones y de la inteligencia del director, la película confirma que el buen cine, entre otras cuestiones, pasa por la elección de la puesta en escena.

BEAVIS Y BUTTHEAD (*Beavis & Butt-head do America*), 1996, dirigida por Mike Judge.

Movie City, varias emisiones.

Es doblemente arriesgado recomendar una película como ésta que fue vista en video hace un año. Mucho más cuando los personajes son Beavis y Buttthead, para muchos un par de imbéciles maleducados, y para otros, dos chicos que no deberían haber aparecido jamás por la pantalla de MTV. Además, es muy complicado sugerir la visión de este film, que a uno le gusta mucho pero sobre el que reconoce que tiene pocos defensores, excepto los fanáticos de la tira televisiva. Como uno mismo. Efectivamente, es difícil defender a Beavis y Buttthead cuando no se es adolescente pero... bueno, ya lo hice.

SEPTEMBER SONGS: MUSIC OF KURT WEILL, 1987, dirigida por Larry Weinstein, con Lou Reed y Nick Cave. Film & Arts, 27/7, 19 hs.; 28/7, 3 hs.

En *September Songs* cualquier semejanza con las convenciones narrativas de los *biopics* no tiene ningún sentido. La vida y la obra del compositor Kurt Weill se manifiestan a través de una puesta en escena artificial deudora del teatro, con numerosas canciones y textos en off. Por allí desfilan, entre otros, Nick Cave, Teresa Stratas, Elvis Costello, William Burroughs y la voz de Bertold Brecht, transformando la película en una experiencia diferente, sensorial e irreplicable. Lou Reed interpreta el tema central, por lo que aprovecho la ausencia del autor habitual de esta sección (que volverá en el próximo número) para decir que la voz

del ex-Velvet poco tiene que ver con la del último Goyeneche, como el sudor ando diciendo por ahí.

CONFIDENCIA APASIONADA (*Bedroom Window*), 1986, dirigida por Curtis Hanson, con Isabelle Huppert y Elizabeth McGovern. TNT, 29/7, 22 hs.

Antes de que gran parte de la crítica defendiera esa película tramposa que fue *La mano que mece la cuna*, Curtis Hanson había realizado *Confidencia apasionada*, un relato de asfixiante suspenso que lo aproximaba al instinto malsano y manipulador del cine de Hitchcock. Sin embargo, en este caso, el realizador jamás pretende citar un modelo narrativo único e irreplicable en la historia del cine, ya que el film ostenta su propia autonomía. Pese

a que una ventana es la razón fundamental de la historia.

LA MUJER DE MI PASADO (*Out of the Past*), 1947, dirigida por Jacques Tourneur, con Robert Mitchum y Jane Greer. Space, 23/7, 16 hs.

Gran título del policial negro en su etapa clásica. *Out of the Past* hoy es una película de culto y un referente cotidiano en la memoria de los cinefilos. A la perspicaz dirección de Jacques Tourneur se le suma una estructura narrativa de una atractiva complejidad. El film marcó el debut actoral de Kirk Douglas, otra soberbia interpretación de Robert Mitchum y la belleza de Jane Greer, una de las musas del cine negro por la que los dos personajes masculinos pierden la cabeza.

Las películas de julio en TV						
Do	Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa
				1 <i>Fat City</i> (J. Huston) Space, 16 hs. <i>Barrio Chino</i> (R. Polanski) Cinecanal, 23.35 hs.	2 <i>Darkman</i> (S. Raimi) Cinecanal 2, 0.35 hs. <i>Cry Baby</i> (J. Waters) The Film Zone, 22.05 hs.	3 <i>The Thin Blue Line</i> (E. Morris) Film & Arts, 15 hs. <i>Los intocables</i> (B. De Palma) Cinecanal 2, 22.35 hs.
4 <i>Queimada</i> (G. Pontecorvo) Space, 6 hs. <i>Pelotón</i> (O. Stone) TNT, 17.55 hs.	5 <i>El candidato</i> (M. Rydell) TNT, 10.05 hs. <i>La balandra Isabel llegó esta tarde</i> (C. H. Christensen) Volver, 18.30 hs.	6 <i>Arsénico y encaje antiguo</i> (F. Capra) Space, 16 hs. <i>La muerte le sienta bien</i> (R. Zemeckis) Cinecanal, 22 hs.	7 <i>Cuando los jóvenes crecen</i> (B. Levinson) TNT, 14 hs. <i>Una mujer llamada Nell</i> (M. Apted) The Film Zone, 20.10 hs.	8 <i>The Lodger</i> (A. Hitchcock) Film & Arts, 15 hs. <i>La calle 42</i> (L. Bacon) Space, 18 hs.	9 <i>Yankee Doodle Dandy</i> (M. Curtiz) Space, 16 hs. <i>¿Me la saca doctor?</i> (F. Perry) The Film Zone, 18 hs.	10 <i>El precio de un hombre</i> (A. Mann) TNT, 8.10 hs. <i>El pacificador</i> (M. Leder) Movie City, 20.05 hs.
11 <i>Max et les ferrailleurs</i> (C. Sautet) Film & Arts, 21 hs. <i>Los puentes de Madison</i> (C. Eastwood) TNT, 22 hs.	12 <i>Hotel des Amériques</i> (A. Têchine) Film & Arts, 9 hs. <i>Desde adentro</i> (A. Penn) Movie City, 14 hs.	13 <i>La carga de la brigada ligera</i> (M. Curtiz) Space, 16 hs. <i>Wall Street</i> (O. Stone) The Film Zone, 22 hs.	14 <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i> (P. Almodóvar) Canal 365, 22 hs. <i>Ni idea</i> (A. Heckerling) Space, 22 hs.	15 <i>Blue Collar</i> (P. Schrader) The Film Zone, 0.25 hs. <i>Historias del Metro</i> (A. Maclean y A. Ferrara) Cinecanal, 22 hs.	16 <i>Dinero del cielo</i> (H. Ross) TNT, 8 hs. <i>Tirá a mamá del tren</i> (D. De Vito) Space, 18 hs.	17 <i>Gerónimo</i> (W. Hill) Space, 20 hs. <i>Brazil</i> (T. Gilliam) The Film Zone, 22 hs.
18 <i>Los locos Addams</i> (B. Sonnenfeld) The Film Zone, 20 hs. <i>39 escalones</i> (A. Hitchcock) Film & Arts, 21 hs.	19 <i>Blow up</i> (M. Antonioni) Space, 5.30 hs. <i>La pareja desaparecida</i> (H. Ross) TNT, 10.05 hs.	20 <i>El carnaval de las águilas</i> (G. Roy Hill) Cinecanal, 12 hs. <i>El corcel negro</i> (C. Ballard) Space, 23.55 hs.	21 <i>Bonnie and Clyde</i> (A. Penn) TNT, 0 hs. <i>Alien 4</i> (J. P. Jeunet) Movie City, 19.20 hs.	22 <i>La mosca</i> (K. Neumann) Cinecanal, 5.10 hs. <i>New York, New York</i> (M. Scorsese) Space, 22 hs.	23 <i>Dead Man</i> (J. Jarmusch) Movie City, 0.05 hs. <i>Hermanas diabólicas</i> (B. De Palma) Space, 23.55 hs.	24 <i>Aliens</i> (J. Cameron) The Film Zone, 12 hs. <i>Dos vaqueros errantes</i> (B. Edwards) TNT, 13.45 hs.
25 <i>Guerreros y cautivas</i> (E. Cozarinsky) Volver, 10.30 hs. <i>Una temporada de incendios</i> (J. Frankenheimer) TNT, 12 hs.	26 <i>La leyenda del tamarindo</i> (B. Edwards) TNT, 12 hs. <i>La mujer del año</i> (G. Stevens) Space, 18 hs.	27 <i>Días de trueno</i> (T. Scott) The Film Zone, 20.05 hs. <i>La traición del halcón</i> (J. Schlesinger) TNT, 22 hs.	28 <i>Vestida para matar</i> (B. De Palma) TNT, 20 hs. <i>Sintonía de amor</i> (N. Ephron) Space, 22 hs.	29 <i>Bugsy Malone</i> (A. Parker) Film & Arts, 17 hs. <i>Taxi Driver</i> (M. Scorsese) Space, 23.55 hs.	30 <i>Paralelo 49</i> (M. Powell) Film & Arts, 15 hs. <i>Mi familia</i> (G. Nava) Space, 22 hs. I-SAT, 15.45 hs.	31 <i>Elmer Gantry</i> (R. Brooks) The Film Zone, 10 hs. <i>La ley de la frontera</i> (A. Aristarain) Volver, 20 hs.



Hoy: Rachel Weisz

Actriz, inglesa, 29 años, Rachel Weisz viene para que se cumpla una regla de *El Amante*, aquella que dice que debemos romper nuestras propias reglas. Cuando comenzamos la sección "Última Página" pensamos que este espacio debería estar consagrado a alguna figura de relevancia cinematográfica cuya carrera hubiera alcanzado en el mes en cuestión algún peso crítico que la hiciera merecedora del elogio o el escarnio. Pero apareció *La momia*, con su perfecta recuperación del universo de aventuras y Rachel Weisz, como "la chica a ser rescatada", cautivó los ojos y las almas mucho antes de que su carrera alcance un peso de algún tipo. Pero la Weisz es mucho más que un objeto de admiración estética (que lo es). Su personaje le da al género de aventuras un condimento: una chica de anteojos que cambia su mundo cerrado de bibliotecas por la aventura en el espacio abierto del desierto pero que, en lugar de convertirse en el problema de los expedicionarios, se convierte en una aventurera más, colaborando con sus conocimientos arqueológicos. Y a la película, como actriz, Weisz le da el tiempo y el tono justos en los momentos de comedia y una química perfecta en los de choque y romance con Brendan Fraser. Da gusto verla levantarse orgullosa en el medio del desierto, luego de una cabalgata a camello, polvorienta y

hermosa y proclamar desafiante: "Porque yo... ¡soy bibliotecaria!".

Educada en Cambridge, actriz de teatro (está haciendo *De repente en el verano* en el West End), novia de un cantante de rock, Rachel Weisz decidió no seguir el camino de sus compatriotas Minnie Driver y la promocionada Catherine Zeta-Jones y resistió la mudanza a EE.UU. para mejorar su carrera. Pero de los anodinos datos que el incipiente admirador rescata de una carrera que recién despegó (su paso por *Reacción en cadena* con Morgan Freeman y Keanu Reeves fue inadvertido) uno llama la atención y alimenta la sospecha de que es una elegida. Cuando Rachel era una lolita de 14 años y compartía su tiempo entre el colegio y su carrera de modelo, un productor importante se acercó a los padres para proponerle un papel en una película de Hollywood junto con un actor de mucha importancia. Contra los deseos de los padres, Rachel se negó a cambiar su vida cotidiana y rechazó abiertamente la oferta, postergando por unos cuantos años su ingreso al cine. El actor era Richard Gere y la película, *Rey David*, uno de los bodrios y fracasos más estrepitosos de los últimos tiempos. Su clarividencia y buen gusto no son casualidad, es que la chica... ¡es bibliotecaria!

Gustavo Noriega

XXXXXX

EXCELENTE

★★★★★

UNA JOYA DEL GRAN
CINE ARGENTINO DE FIN DE SIGLO.

Diego Lerer, CLARIN

EL MEJOR FILM ARGENTINO
DE LOS ULTIMOS TIEMPOS.

Diego Batlle, LA NACION

GANADORA

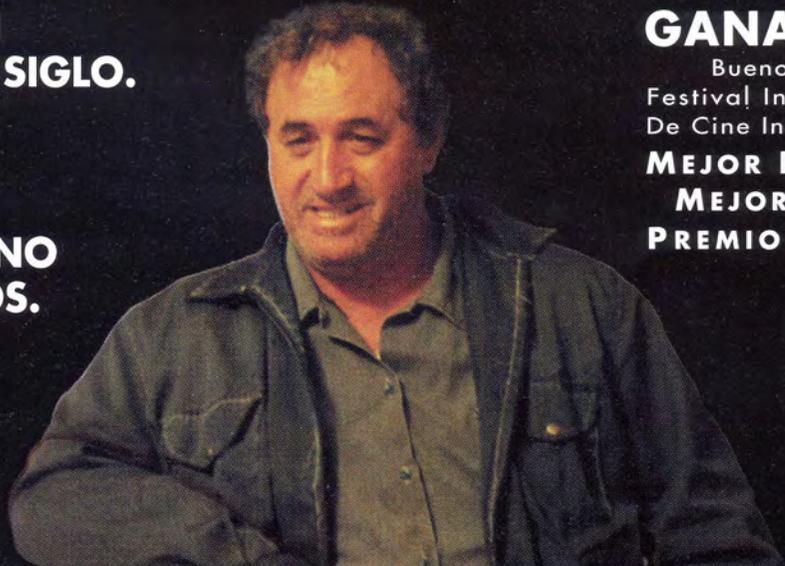
Buenos Aires

Festival Internacional
De Cine Independiente

MEJOR DIRECTOR

MEJOR ACTOR

PREMIO O.C.I.C



CINEMATOGRAFICA

Pablo Trapero y Lita Stantic presentan

MUNDO GRUVA

Dirección
**PABLO
TRAPERO**

Luis Margani - Adriana Aizemberg - Daniel Valenzuela - Roly Serrano - Federico Esquerro - Graciana Chironi - Alfonso Rementeria
Fotografía Cobi Migliora - Montaje Nicolás Goldbart - Jefatura de Producción Fiona Heine/Hernán Mussaluppi
Asistencia de Dirección Ana Katz - Sonido Catriel Vildosola - Arte Andrés Tambornino - Guión y Dirección Pablo Trapero



El Saludador

de Roberto Cossa

Con Hugo Arana
María Cristina Laurenz
Gerardo Serre

Puesta en escena:
Daniel Marcove - Roberto Cossa

Miércoles a
domingos 21 hs.
Platea \$ 8.-
Miércoles \$ 4.-

Fotos: Carlos Furrman / Montajes: Pablo Bolognina



Teatro
San Martín

Avda. Corrientes 1530.

Servicio de información: 0-800-333-5254

GOBIERNO DE LA CIUDAD