

EL AMANTE

CINE



EL CORONEL
La madurez de Ripstein

HITLER
La obra de Syberberg

SAN SEBASTIAN
Qué hay de nuevo

MANUELITA
Los secretos del papelón

VELVET GOLDMINE

EL BRILLO DEL ROCK

AÑO 8 N° 92 NOVIEMBRE 1999

ISSN 03292606

ARG \$ 7,50

URU \$ 50

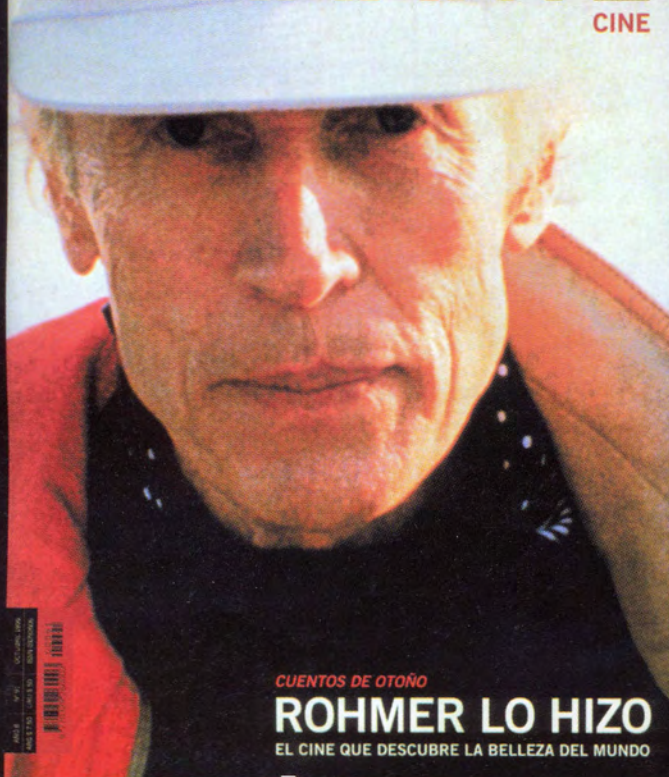
00092

9 770329 260003

DOSSIER ROSSELLINI CAETANO, EL CHILAVERT DEL CINE ELECCIONES DE PELICULA

EL AMANTE

CINE



CUENTOS DE OTOÑO

ROHMER LO HIZO

EL CINE QUE DESCUBRE LA BELLEZA DEL MUNDO

Hay otras maneras de llegar a Francia



FOROS

ESTRENOS

NOTICIAS

REPORTAJES

NOTAS

www.elamante.com.ar

Directores

Eduardo Antin (Quintín)
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 Eseverri
Lisandro de la Fuente
Diego Brodersen
Blas Eloy Martínez
Leonardo M. D'Espósito
Javier Porta Fouz
Juan Villegas
Sergio Wolf
Hugo Salas
Marcelo Delgado
Tino y Norma Postel

Secretaría

Natasha Alimova (un solcito)

A todo corazón

Martha González

Corresponsal extranjero en el calabozo

Gustavo J. Castagna, más flaco que David Bowie

Cadete glamoroso

Gustavo Requena Johnson, te manda saludos Aimar

Banquete brillante

Norma Postel, la estrella de los cierres

Las mejores tortillas

Benjamina, ¡no te vayas!

Correctora electa por unanimidad

Gabriela Ventureira, cumple, dignifica y corrige

Meritorio de corrección

Jorge García (no tiene quien le escriba)

Jefe de archivo

Santiago Sexto Sentido García, un muerto de hambre

Traducción del vasco

Lisandro de la Fuente, el hermano del sidecar

Meritorio dormilón

Hugo Salas, diagnóstico: mononucleosis

Colada ausente

Marcela Gamberini, si no venís, no sos colada

Diseño gráfico

Araujo, D'Amore, dg (gato negro, gato blanco)

El Amante es propiedad 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
En internet <http://elamante.com.ar>

Preimpresión e impresión digital

GEA. Rocamora 4157
Tel 4861-1550

Imprenta

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

Distribución en Capital

Vaccaro, Sánchez y Cia. SA. Moreno 794 9° piso. Buenos Aires

Distribución en el interior

DISA SA.
Tel 4304-9377 / 4306-6347

4

**Velvet Goldmine**

La tercera película de Todd Haynes cuenta al estilo de *El ciudadano* la época en que el rock se vistió con brillos y tacones.

10

**Ripstein y el coronel ***

Hablamos con el director mexicano que adaptó junto a su mujer Paz Alicia Garciadiego la novela de García Márquez.

26

**Hans-Jürgen Syberberg**

El autor de *Hitler, una película de Alemania* pasó por Buenos Aires, mostró su obra completa, juntó plantas y conversó con nosotros.

48

**Escandalosa tortuga**

No solo es la peor película para mandar a cualquier competencia: también su presupuesto ha sido puesto en duda.

3 Editorial

- Críticas** 14 **A todo corazón**
16 **Polémica: Gato negro, gato blanco**
18 **Sexto sentido**
20 **El espejo**
21 **Che, un hombre de este mundo**
22 **Pi**
22 **Los últimos días**
22 **Diablo, familia y propiedad**
22 **Alerta en lo profundo**
23 **Austin Powers: el espía seductor**
23 **Entre las piernas**
23 **La loba**
23 **Solo por amor**
23 **Escuadrón espacial**
23 **La hija del general**
24 **De 10 a 1**
25 **Correo**
33 **Lista de estrenos 1999**

- Guía de El Amante** 50 **Música: Caetano Veloso**
52 **Video**
58 **Cine en TV**
62 **Picado**
64 **Ultima página**



SECRETARIA DE CULTURA
PRESIDENCIA DE LA NACION



CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE JORGE LUIS BORGES



La Secretaría de Cultura
de la Presidencia de la
Nación agradece
especialmente el
invalorable aporte
fotográfico de **Sara Facio**
en el Centenario del
Nacimiento de Borges.

LEER
ES UN
PLACER,
GENIAL...



EXPOSICION ITINERANTE
EN EL MUSEO NACIONAL
DE BELLAS ARTES

CICLO DE CONFERENCIAS
EL UNIVERSO DE BORGES

MARATON DE LECTURA
DE OBRAS DE BORGES

GRAN PREMIO
INTERNACIONAL
JORGE LUIS BORGES 1999
CONCURSO DE POESIA Y CUENTO

GRAN CONCURSO
INTERNACIONAL
DE PINTURA Y ESCULTURA

PREMIO NACIONAL
BORGES Y LOS JOVENES
OPERA PRIMA GUION
DE VIDEO

El lunes 25, mientras los candidatos electos el día anterior se prometían mutuamente colaborar para que al despilfarro y la oscuridad menemista le siguiera un período de austeridad y transparencia, las cámaras y los sindicatos que agrupan a las distintas ramas de la actividad cinematográfica elegían a *Manuelita* para representar a la Argentina en la próxima votación para los Oscar. Era la película más cara de la historia y el análisis de su presupuesto (ver página 48) arrojaba más de una sospecha. Ni austeridad ni transparencia, parece haber sido la consigna. Y una preferencia por los grandes y poderosos que recuerda otra de las características del gobierno nacional saliente.

Es una vergüenza, como dice la gente en la calle que, en este caso, no vota. No hay que ser un experto para saber que *Manuelita* es una mala película, que no tiene chance alguna de alcanzar el premio y que tiene como único mérito el éxito económico. Si es que ese es un mérito, desde el punto de vista de la producción: un film que será subsidiado en más de cuatro millones hace que al menos otras cuatro películas no puedan realizarse. Pero la corporación del cine argentino cree que su interés es el de los grandes productores. Es lógico que las cámaras que los representan voten el film. Y los amigos de los grandes productores que tienen sellos de goma que participan en la votación. Pedirles grandeza o criterio estético no forma parte de las costumbres del medio. Pero los directores y productores agrupados en organizaciones que tienen la "i" de independiente en su sigla o el sindicato de técnicos, que nada tienen por ganar si se hacen menos películas más caras, ¿por qué la votan?

Es un escándalo. Broche de oro para la administración de Julio Mahárbiz, consistente con su estilo. Pero, sobre todo, indicio de los tiempos que se vienen. Porque son los protagonistas del cine argentino y no su administración los que han inclinado esta elección absurda. La ficción que comparten quienes votaron a ganador es que el cine argentino es una industria y que su función es repartirse el botín del Estado. Lo primero es falso, lo segundo inmoral. Una industria produce dentro de ciertos parámetros de calidad, tiene un mercado, busca exportar y perfeccionarse. Un negocio para unos pocos en perjuicio de los otros, eso es el cine argentino y lo seguirá siendo mientras se mantengan sus actuales estructuras, su estilo de administración y sus reglamentaciones, como, por ejemplo, la que establece cómo se elige la película del Oscar. La salida de Mahárbiz no lo hará cambiar en nada si se deja al zorro al cuidado del gallinero, como el zorro y algunas gallinas pretenden.

Es imposible asegurar que en cuatro años –un período presidencial– el cine argentino logre una media anual de buenas películas, llegada al público, puestos de trabajo y capacidad de interesar en otras latitudes. Pero se imponen dos o tres medidas nada extremas: un tope para los subsidios y un límite para la televisión, un espacio para lo nuevo y lo alternativo, una adecuada promoción en el exterior. Es el Estado, ese ausente que necesita ser reconstruido, el encargado de ordenar el caos del cine, terminar con las prebendas, mirar hacia el futuro. Quienes decidieron la votación por *Manuelita*, en cambio, no deberían mandar más. El cine pertenece a todos: a los que lo hacen y a los que lo sostienen y, sobre todo, a los que lo aman. No a los que buscan el beneficio a cualquier precio, aun el del ridículo. ■

El próximo número de *El Amante* se demorará unos pocos días más para cubrir el Festival de Mar del Plata. Hasta entonces.

NO VALIDO PARA CAPITAL FEDERAL

SUSCRIBASE A **EL AMANTE** POR UN AÑO Y RECIBA UN LIBRO DE REGALO

TIPO DE SUSCRIPCION (12 NUMEROS Y UN LIBRO)

\$ 70 ARGENTINA
(O 2 PAGOS DE \$ 35)

U\$S 130 MERCOSUR
(70 + U\$S 60 DE GASTOS DE ENVIO)

U\$S 150 RESTO DE AMERICA
(70 + U\$S 80 DE GASTOS DE ENVIO)

U\$S 160 RESTO DEL MUNDO
(70 + U\$S 90 DE GASTOS DE ENVIO)

Envíe este cupón y un cheque o giro postal a la orden de **Ediciones Tatanka S.A.**, Esmeralda 779 6° A (1007) Buenos Aires, o comuníquese con la redacción de *El Amante*: 4322-7518/4326-5090.
O por e-mail a: amantecine@interlink.com.ar

Quiero una suscripción anual (12 números) y un libro gratis

NOMBRE Y APELLIDO

DIRECCION

TELEFONO

☐ LIBRO MARTIN SCORSESE
☐ LIBRO WIM WENDERS

VELVET GOLDMINE

ESTADOS UNIDOS

1998, 123'

DIRECCION Todd Haynes

PRODUCCION Christine Vachon

GUION Todd Haynes, sobre una historia
de James Lyons y Todd Haynes

FOTOGRAFIA Maryse Alberti

MUSICA Carter Burwell y temas varios

MONTAJE James Lyons

DISEÑO DE PRODUCCION Christopher Hobbs

INTERPRETES Ewan McGregor, Jonathan Rhys Meyers, Toni Collette,
Christian Bale, Eddie Izzard, Emily Woof, Michael Feast,
Janet McTeer, Mairead McKinley, Luke Morgan Oliver.

El glam y cómo lograrlo

La estructura es la de *El ciudadano*, la estética recuerda a la de Ken Russell, el punto de partida es Oscar Wilde y la historia recuerda a la de David Bowie y su relación con Iggy Pop. Pero la película de Todd Haynes es mucho más que eso.

por GUSTAVO J. CASTAGNA

EXTRAÑA PAREJA. El cine y el rock siempre mantuvieron una relación de mutua atracción pero, al mismo tiempo, de excesivo respeto. Desde las películas iniciales donde sonaron los primeros acordes del *rockabilly*, pasando por los megadocumentales de la década del 60 (*Woodstock*) y los films biográficos donde el protagonista se convertía en mártir después de la previsible "temporada en el infierno" de las drogas (*The Doors* de Oliver Stone, *Sid & Nancy* de Alex Cox), la comunión entre cine y rock no ha planteado demasiados interrogantes. Más allá de la importancia de algunas de las películas citadas, el rock en el cine pocas veces superó sus propias descripciones coyunturales o, en todo caso, quedó reducido a la luctuosa idea de que "todo tiempo pasado fue mejor". Existen, eso sí, excelentes documentos de época, como *Monterey Pop* (1966) y *Don't Look Back* (1967) de D. A. Pennebaker, sobre el Dylan de mediados de los 60, o *The Last Waltz* (1978) de Martin Scorsese, el melancólico y emotivo réquiem sobre la despedida de The Band. Pero será *The Great* ►



Rock 'N' Roll Swindle (1980) de Julien Temple el primer trabajo que se atreverá a transgredir aquellas normas implantadas en los años 60, que postulaban que el rock había nacido como un fenómeno contracultural destinado a combatir las desgracias de este mundo. En ese film, cuando Sid Vicious todavía no se había transformado en el anteuúltimo mártir del rock (el último fue Kurt Cobain de Nirvana), el punk dejaba caer sus máscaras a través de una lectura autoparódica. La mirada realista de Temple, que elude la pretensión moralizante de que el rock había nacido para cambiar (o mejorar) el mundo, culmina con el retorno, hace dos años, de Sex Pistols, la banda iconográfica del punk. En la conferencia de prensa donde Johnny Rotten y el resto del grupo anunciaron su vuelta, un periodista le preguntó por los motivos del regreso y el cantante —que debe gozar de una suculenta cuenta bancaria— respondió de inmediato: “Para sacarles la plata a ustedes, estúpidos”.

POLVO DE ESTRELLAS. *Velvet Goldmine* se sitúa en las antípodas de las películas celebratorias y de los homenajes de ocasión. No se trata únicamente de una ficción sobre la época del *glam*, ni del retrato de la relación entre los sosías de David Bowie e Iggy Pop, y tampoco pretende rememorar aquellos viejos y buenos tiempos. Todd Haynes era un niño cuando Bowie grabó *Ziggy Stardust*

(1972) y fabricó un personaje —recurriendo al disfraz— para imponer una de las características esenciales del glam. A ese mundo de rimmel, lentejuelas, bisexualidad, exhibicionismo y hedonismo —propuesto desde la figura del artista que no solo está en escena para ser escuchado por su audiencia sino también para ser observado y deseado—, Haynes le imprime una mirada oblicua y de una sutil complejidad.

Hasta *Velvet Goldmine*, la mayoría de los films rockeros (ficciones y documentales) se contaban desde el candor y la admiración por el artista y su época. Haynes hace lo contrario, ya que la “actualidad” transcurre en los 80 y el lugar que él ocupa como observador de la historia es el del periodista Arthur Stuart, quien tiene la misión de descubrir qué fue de la estrella Brian Slade luego de su fraguado asesinato en escena. Este punto de partida le sirve a Haynes para



reescribir no solo la época del glam sino la vida del investigador, ya que el periodista escarba en su pasado como espectador de aquellos años de zapatos con plataformas y trajes espaciales. La visión de Haynes sobre ese mundo no necesita de la nostalgia ni de la gratuita glorificación.

Después de la utopía hippie, tal como lo muestra *Velvet Goldmine*, el glam festejó el reviente en la primera mitad de los 70 pero también destruyó su pose rebelde e individualista el día en que Bowie enterró a su personaje de Ziggy Stardust. En ese sentido, la película de Haynes introduce elementos biográficos reconocidos pero jamás propone una mirada revisionista. Cuando Stuart —el alter ego de Haynes— entrevista a la ex esposa de Slade, a Curt Wild (la otra deidad del glam) y al primer representante de la estrella, el film nos está diciendo que la historia oficial es la del periodista que en esos años

DAVID BOWIE: DE LA MASCARA A LA TARJETA

8 de julio, 1972, así escribía Peter Holmes, de la publicación *Gay News*: “En esa hora y pico que pasamos en el Royal Festival Hall, David Bowie pasó del rock más eléctrico y salvaje a baladas sencillas como *Space Oddity* y la versión de un poema de Jacques Brel. Sus palabras contenían conceptos de la ciencia ficción y del despertar de una nueva era de liberación sexual. Y fue genial. Todo el tiempo. Bowie es, probablemente, el mejor músico de rock en la Inglaterra actual. Un buen día, sin dudas, va a ser un personaje tan popular como merece. Y eso le va a dar al gay rock un vocero potente”. 26 de octubre, 1999, esto puede leerse en el sitio www.davidbowie.com: “Bienvenido a *BowieBanc.com*, donde podés abrir una cuenta bancaria online con *USABancShares.com*, pagar desde allí impuestos y servicios, tener una tarjeta de crédito MasterCard y obtener además 12 meses de acceso premium al servidor *BowieNet*, un pase virtual al backstage del mundo de la música, el arte, los films y la literatura de David”. En 1972 David Bowie se coronó rey de muchas cosas. Entre ellas, de la posibilidad de estirar y confundir los alcances del tiempo y del espacio. Verlo hoy en la película *Ziggy*

Stardust and the Spiders from Mars de D. A. Pennebaker es sentirse gemelo y pequeño al mismo tiempo de ese hombre que parecía vivir en todos los tiempos verbales y ser dominador de la extensión del universo donde se sitúan todos los cuerpos físicos. Podía alcanzarnos a todos con el golpe de su voz y la caricia de su boa de plumas. En ese punto, el viaje de Arthur Stuart (Christian Bale) en *Velvet Goldmine* sintetiza la sensación ante la inmensidad cercana de la estrella, al tiempo que destila desde los mullidos límites de su ficción al mejor Bowie que hayamos visto en años. Desde *Lodger* (o quizá desde *Scary Monsters* o desde *Let's Dance*; muchos años en cualquier caso), no hay ningún disco del ahora Duque Gris que pueda inquietarnos y conmovernos como la película de Todd Haynes, que nos permita mirarnos del modo en que podemos hacerlo en *Velvet Goldmine*, film al que Bowie no pudo quitarle el cuerpo pero le negó miserablemente su nombre. 1972, otra vez: Bowie editaba en el mismo año *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* y *Hunky Dory*. Y construía su modelo extraterrestre de estrella de rock declarándose bisexual, vistiéndose

se con ropas de mujer, dejándose llevar por sublimes metamorfosis de una canción a otra, clavando los colmillos en el cuello del feroz macho Iggy Pop, exhibiendo una sensibilidad tan teatral como dionisiaca y poniéndose al frente de una banda asesina. Bowie era una figura compleja, impactante, lejana y muy deseable. Su puesta en escena podía quedar situada bajo un reflector de artificio mesiánico, pero es por lo menos una frivolidad usar hoy la palabra “incorrección” para etiquetar su política sexual, sus excesos, su divina decadencia y hasta esos gestos levemente fascistas en los que podía llegar a caer. Era, más bien, el pionero en una agenda de corrección rockera bien distinta a la que ahora se usa: celebración del gueto, de las máscaras, de cierto oscurantismo, del obvio menú de sexo y drogas. El Bowie 1999, con su flamante disco *hours...*, parece dispuesto a recuperar el sentido teatral construyendo un personaje desencantado y decadente al que, contrariamente a lo que sucede en la película, le pone el nombre pero no el cuerpo. Paradojas del tiempo y el espacio: el Bowie de hoy no existe, porque el Bowie que existe está ayer. Marcelo Delgado



concurría a los recitales de sus ídolos embadurnados de maquillaje y brillantina.

Pero *Velvet Goldmine* no solo recrea el universo artificial del glam sino que también reflexiona sobre los tiempos venideros que, según la óptica de Haynes, tienen poco para "mostrar". En el contrapunto visual entre los 70 y los 80, la película traza diferencias aterradoras. En una de las últimas escenas, el periodista encuentra a Curt Wild en un bar poblado de fans de Tommy Stone, el nuevo ídolo de la juventud, una especie de reencarnación de Brian Slade en otro personaje, a quien ahora se lo ve orgulloso con su pronunciado jopo y apoyando al presidente de turno que gobierna para el futuro de América. Este maravilloso momento de *Velvet Goldmine*, donde Stuart está a punto de cerrar su investigación sobre los restos del glam que tiene frente a sí (la actitud conservadora de Slade-Stone, la presencia fantasmal de Wild), adquiere en la mirada de Haynes una lectura ambigua y al mismo tiempo contundente.

El director conecta los 80 con la actualidad del rock, con la estética vendible desde la MTV y con la nula autenticidad que impone el rápido consumo. Wild charla con Stuart, recuerda los buenos tiempos y le señala al grupo de fans de Stone, mostrados con ropa de los años 50 y preocupados por conseguir una entrada para ver al ídolo del jopo amarillo. Pero en ningún instante de esta compleja escena Haynes elige una postura melancólica o anacrónica, como ocurre en tantos films sobre rock. El director muestra que aquella pose setentista que los seguidores disfrutaban en todos sus aspectos (musicales, carnales, narcisistas) fue creada y destruida por los propios fundadores y terminó siendo otro objeto de consumo de la sociedad que, además, aceptó el disfraz y el lápiz labial pero en un tono caricaturesco y poco creíble. Sin embargo, el realizador culmina su relato rescatando el espíritu del glam al comparar aquella época y a esos músicos con los que hoy llevan maquillaje y peinados de peluquería y que —dentro del rock— son los que venden más discos. Hace tiempo, nos dice Haynes, que el glam está presente en cualquier aspecto de la música y, por lo tanto, ya pertenece a una sociedad que acepta y descarta fórmulas y modas. Pe-

ro en los últimos veinte años la herencia es limitada ya que solo quedan su cáscara glamorosa y los elementos exteriores: el exceso sexual fue reprimido por el sida, el verdadero disfraz se transfirió a la miserable pose que encubre el engaño y la simulación, y el deseo de los fanáticos terminó en la firma de autógrafos, el previsible *pogo* y la histeria de las *groupies* que son elegidas para besar a su ídolo arriba del escenario. En las imágenes de *Velvet Goldmine*, Haynes expresa que el glam tuvo al menos la suficiente valentía —como lo había mostrado *The Great Rock 'N' Roll Swindle* con el punk— para desenmascarse a sí mismo. Por esa razón es que el periodista, como observador de la historia, será el que imprima la leyenda del glam: gozosa en los 70, superficial y patética en las décadas siguientes.

TOMMY KANE. Ya desde el prólogo *Velvet Goldmine* expone sus ambiciones temáticas y formales. La apuesta de Haynes no admite vueltas: un adolescente Oscar Wilde confiesa su deseo de ser el primer artista pop y una nave espacial conecta elípticamente al Dublín de la segunda mitad del siglo XIX con el glam en pleno apogeo, más de cien años después. Además, el tiempo se prolongará hasta los 80 en Nueva York, en el marco de una ciudad vigilada y autoritaria donde Tommy Stone controla su peinado. En *Velvet Goldmine* confluyen la marca pop de los films de Richard Lester con The Beatles, los viajes lisérgicos de las mejores películas de Ken Russell, la estructura narrativa de *El ciudadano* de Orson Welles y el retrato de una Nueva York orwelliana, con una puesta en escena gélida que refleja una ciudad custodiada por la policía. Este cóctel de tendencias narrativas y estéticas tienen una resolución ejemplar en *Velvet Goldmine*. Haynes recurre a distintas formas de representación que fueron descartadas apresuradamente por la cultura cinéfila, como los films de Russell y Lester, acaso los pioneros de la fragmentación que caracteriza al videoclip. Russell, por ejemplo, ya había mostrado su propia nave espacial en *Lisztomanía*, con Roger Daltrey destruyendo a un émulo de Hitler, y el representante de Slade es una imitación de Oliver Reed en *Tommy*. Pero la actitud de Haynes no se limita a la

cita textual sino a una reformulación de aquel cine descontrolado que las atolondradas lecturas actuales califican de ingenuamente bizarro. Por eso Haynes elude el amaneramiento del cine de Russell para seleccionar solamente los materiales que le interesan, tales como su parafernalia visual y la intensidad de su paleta cromática. Y dado que Haynes es un director inteligente y no un autor de films (ver la excelente nota de Javier Porta Fouz, página 8), cuenta la historia de Slade como si fuera la de Charles Foster Kane, un personaje ambicioso y megalómano que seguirá siendo un enigma. ¿Ken Russell y Orson Welles como referentes? Esa sociedad estética aparentemente imposible se manifiesta, por ejemplo, cuando Slade canta a solas en un palacio barroco de color naranja —con la fragmentación clipea que Haynes jamás pretende disimular—, ya lejos de su público y a pocos minutos de morir en escena para volver a cambiar de identidad. El fantasma de "Rosebud" sobrevuela las imágenes de *Velvet Goldmine* pero más de una vez se da la mano con la delirante pirotecnia que caracterizaba a aquel salvador del mundo llamado Tommy, un ex ciego, sordo y mudo a quien todos adoraban en la película de Russell.

LOS CHICOS SOLO QUERIAN DIVERTIRSE.

Recientemente se editaron los últimos discos de David Bowie e Iggy Pop, ya cincuentones y desde hace tiempo enamorados y románticos. Excelentes músicos los dos, se les puede aplicar perfectamente el axioma de que "las vivieron y las hicieron todas", al que siempre se recurre cuando se habla de los sobrevivientes que pasaron por uno o todos los excesos posibles. *Velvet Goldmine* no le hace ningún favor a la figura del "Vampiro Bowie" (porque siempre está al tanto de la renovación en la música) que rechazó la inclusión de sus temas. Por otra parte, desconozco la opinión de la "Iguana Pop" (por su cara arrugada) sobre esta compleja relectura de los años del glam. Tampoco me voy a enterar de lo que piensa Haynes acerca de los discos de ambos. Pero de algo estoy seguro: si desde hace tiempo la música no puede cambiar los horrores del mundo, una película como *Velvet Goldmine* mejora el cine de estos días. ■

El autor ecléctico

Con apenas tres largometrajes en su haber, todos diferentes entre sí, el director de *Velvet Goldmine* configura una de las más interesantes cinematografías provenientes del cine independiente norteamericano.

por JAVIER PORTA FOUZ

"Para mí el cine no es un vehículo para la expresión profunda o auténtica del alma del director, sino un acto de interpretación de las formas y lenguajes que conocemos", decía Todd Haynes en la entrevista que le hizo Quintín durante el Festival de Buenos Aires. Aplicar a su cine el clásico análisis autorista no solo está desaconsejado sino que, a la luz de sus tres largometrajes, puede resultar muy complicado. Su obra elude de manera nítida y elegante los intentos tradicionales de sistematización de rasgos temáticos y estilísticos. Quizá sea hora de liquidar definitivamente la idea de que solo los "autores" pueden generar obras importantes. Todd Haynes es un gran director de cine, y no por no tener una coherencia autorial ni a pesar de no tenerla. Se trata de talento, algo más difícil de encontrar que rasgos que se repiten de un film a otro. Haynes tiene claros principios frente a su rol como realizador gay. Según sus declaraciones, su trabajo consiste en crear imágenes positivas de la homosexualidad y en mostrar que los gays son positivos. Pero esto dista de ser muy simple por la manera en la que Haynes plantea lo gay en el cine. Una escena de sexo entre dos hombres no indica necesariamente que se esté en presencia de un film gay, lo que importa —para Haynes— es subvertir las estructuras narrativas tradicionales. Por eso interpreta que Alfred Hitchcock y Billy Wilder, sin ser gays, han realizado films que podrían verse como



más gays que los de muchos realizadores homosexuales. Es en este sentido de jugar con nuevas estructuras narrativas, de desafío a las perspectivas establecidas, de expresión de lo nuevo, de lo minoritario, en el que Haynes entiende lo gay, y no como la existencia de una sensibilidad en esencia homosexual, en la que él no cree. Y si Haynes cita mucho a Oscar Wilde en sus respuestas y en *Velvet Goldmine* lo presenta como la primera estrella pop de la historia, adopta también sus ideas sobre la manera en la que debe proceder el artista. "La coherencia es la virtud de los imbéciles", como tantas de las famosas y seductoras frases de Wilde, es paradójica y extrema; sin embargo, no deja de ser productiva para aclarar lo que el irlandés decía a un auditorio de norteamericanos en 1862 (transcripto en *El arte y el artesano*): "No se les ha enseñado que todo

material y tejido tienen sus cualidades propias. El dibujo adecuado para los unos es totalmente inadecuado para los otros, así como el dibujo que podríais realizar sobre una carpeta lisa debería ser totalmente distinto del dibujo que podríais realizar sobre un cortinado, porque el uno siempre será liso, y el otro, quebrado en pliegues".

Sida hecho metáfora, exclusión, ensayo sobre la marginación: *Poison*, primer largometraje de Haynes, es un triple ejercicio de estilo con tres historias filmadas de maneras radicalmente distintas. Mediante un montaje de elaborada yuxtaposición, se abren múltiples lecturas y resignificaciones hasta terminar el film. Por un lado hay una historia de amor gay en una prisión ("Homo"), con reminiscencias de Pasolini y evidentes referencias a la iluminación y la escenografía.

FILMOGRAFÍA COMO DIRECTOR

Assassins: A Film Concerning Rimbaud (1985). Realizado en súper 8 mientras estudiaba Artes y Semiótica en la Brown University. *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987). Sobre The Carpenters, con sus canciones pero sin solicitar los derechos. Una película de 47 minutos interpretada por muñecas Barbie y muñecos Ken. Richard Carpenter, hermano de Karen, prohibió el uso de las canciones en la película y, aunque Haynes ofreció exhibir el film solo en escuelas y clínicas y donar lo recaudado al fondo Karen Carpenter para la investigación de la anorexia, la película hoy no se puede exhibir. Circulan videos ilegales en EE.UU. *Poison* (1991). Hecha en 16 mm con menos de 250.000 dólares. Recibió dinero del Fondo de las Artes y ganó el Gran Premio del Jurado en Sundance. Fue atacada por la nueva derecha religiosa norteamericana y se volvió más famosa. *Dottie Gets Spanked* (1993). Para televisión. En 27 minutos, la historia de un nene que se viste de mujer al estilo Lucille Ball. Cuatro años antes de *Mi vida en rosa*. *Safe* (1995). Costó un millón. Primera película hecha en 35 mm. Fracaso de público pero no de crítica. Se dio en cable en Argentina como *A salvo*. Debido a que Haynes desarrolló esta película durante una especie de primavera liberal de Clinton, ubicó la acción en los ochenta para que el mundo reaganiano le diera un toque más conservador. Luego se dio cuenta de que la ambientación había sido innecesaria.

fía de los "exteriores" de *Querelle* de Fassbinder. Otro relato es el de un médico que toma por error su remedio experimental y se convierte en un monstruo ("Horror"); con un aire de película clase B, se combinan el cómic, encuadres dignos de *El ciudadano* y toques de luz expresionista. Este grado de artificio contrasta con la tercera línea narrativa, en donde Haynes cuenta lo que el cine independiente norteamericano de los 90 tomaría como bandera: la vida de una familia suburbana disfuncional. "Hero" trata sobre un nene que huye de su casa luego de matar a su violento padre. El registro es de semidocumental televisivo, con contradictorias declaraciones a cámara de los amiguitos del nene, de su adúltera madre y del insano personal del colegio. Si el tono elegido para la historia de la prisión es de lirismo decadente y en el relato del médico hay una visión dura y sombría, la mirada sobre el suburbio es sumamente ácida. Haynes logra hacer funcionar las tres historias y en ocasiones consigue el prodigio de que la transición entre una y otra sea fluida, un logro mayor si se consideran los disímiles tratamientos y lo osado de la mezcla. Con *Poison*, Haynes afirma que maneja diversos temas y varias opciones de puesta en escena, y deja abiertas muchas posibilidades para su segunda película. Sin embargo, era difícil prever algo como *Safe*, una de las películas más importantes de los noventa y el gran ensayo fílmico sobre el malestar de la ciudad contemporánea. En el sentido más descriptivo y menos valorativo de la expresión, *Safe* es una película sin vida: carente de primeros planos, con movimientos de cámara muy lentos y austera hasta la incomodidad para presentar situaciones, espacios y personajes, aislados en tomas de gran angular. Sin marcas

que hagan prestar mayor o menor atención y sin clausuras de sentido desde las cuales sentirse más seguro, el film es una tragedia mucho más indigerible por cuanto las emociones están enterradas y los mundos descriptos —el urbano, el suburbano y también el así llamado mundo ecológico, natural o New Age— son todos inertes y peligrosos. La extraña enfermedad (y aquí también es válida la lectura acerca del sida) de un ama de casa de un rico suburbio californiano es provocada ¿por los gases tóxicos de los autos y camiones de las autopistas?; ¿por la vacuidad de su marido y su grupo social?; ¿por la comida ultraprocesada y por su contrapartida de comer solo fruta?; ¿por la tecnología, los productos químicos, el encierro y la imposible adaptación a la dureza de la ciudad?; ¿por ella misma?

Si *Poison* y *Velvet Goldmine* manejan diversas representaciones de la homo o la bisexualidad y del dandismo y la impostura a la Wilde, el tono apagado de *Safe* y su revulsividad expansiva hacen más oscuras sus filiaciones. Sin embargo, hay demasiadas coincidencias con las descripciones urbanas de Lewis Mumford —arquitecto humanista, filósofo, historiador y ensayista de la técnica, la ciudad y la máquina— como para pasarlas por alto. En los sesenta, en el capítulo "California y el horizonte humano" de su libro *Perspectivas urbanas*, Mumford hablaba de "la explosión suburbana (dándole a *sub* el significado de *inferior*)" y afirmaba que "las perspectivas humanas —tanto en California como en cualquier otro lugar 'civilizado'— no han de resultar promisorias mientras no se reconozca a tales condiciones como lo que son: no signos reales de progreso, sino síntomas de desequilibrio humano y desintegración social". *Safe* toma lo que Mumford denominaba,

con ironía, "cercanías suburbanas ideales" y las disecciona, pero también opera de la misma manera sobre el centro de rehabilitación "natural" de Wrenwood; mostrado como la contracara del ambiente urbano, no es más que su puesta en espejo sin cambios reales, como el beso gay visto solo desde el contenido. En Wrenwood aparecen un enfermo de sida y una negra, y —quebrando con cualquier previsibilidad y corrección política— son a todas luces imbéciles que dicen y festejan peroratas del tipo "he dejado de leer los diarios porque son energía negativa y la energía positiva tiene que venir de mí". Haynes apunta también a la buena conciencia del falso progresismo actual que abandona la lucha institucional o, peor aun, que llena las instituciones de ideas estúpidas. *Safe* es la liberación del poder inteligente y reflexivo del cine, ofrecido al espectador a través de una mirada del realizador piadosa pero implacable, justa y siempre compasiva, nunca lastimera y jamás explícita. Ahora, con *Velvet Goldmine*, Haynes logró aplicar el *glam* como estética cinematográfica a su épica sobre el glam rock, su pintura sobre el artificio y la pose de la mentira: planos cortos, colorido, zoom setentista, movimientos alucinados de cámara. Desde una mirada opuesta a la de MTV, Haynes no pretende formar parte del mundo del rock y por eso descubre a sus personajes desde la distancia. Para esto, en un gesto muy ambicioso, toma la estructura narrativa de *El ciudadano*, una película dirigida por alguien con una indiscutible pose glam. En un futuro, quizás Haynes sorprenda a todos convirtiéndose en uno de esos autores que expresan su alma en el cine, o quizás continúe haciendo films muy distintos entre sí. Lo que realmente importa es que siga siendo talentoso. ■

EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA

MEXICO-ESPAÑA-FRANCIA

1999, 118'

DIRECCION Arturo Ripstein

PRODUCCION Jorge Sánchez

GUION Paz Alicia Garciadiego

sobre la novela de Gabriel García Márquez

FOTOGRAFIA Guillermo Granillo

MUSICA David Mansfield

MONTAJE Fernando Pardo

DIRECCION ARTISTICA Antonio Muñozhiero

INTERPRETES Marisa Paredes, Fernando Luján, Salma Hayek, Ernesto

Yáñez, Rafael Inclán, Patricia Reyes Spíndola, Odiseo

Bichir, Esteban Soberanes, Daniel Giménez Cacho.

Ripstein filma la espera

por JUAN VILLEGAS

No era difícil presuponer que el mejor momento de Ripstein ya había quedado en el pasado. Ahora solo nos restaba esperar alguna buena película realizada con la seguridad que otorga el oficio adquirido a lo largo de tantos años, pero sin la fuerza y la originalidad de otros tiempos. La figura peligrosa de García Márquez y el carácter internacional de la producción aumentaban aun más nuestra desconfianza. No pocos grandes cineastas han errado su camino frente a los grandes nombres de la literatura, y son muchos también los que cayeron en las trampas de las coproducciones. Pero Ripstein logró superar ambos peligros con honestidad y talento, y construyó una película conmovedora. Esa es una muy buena noticia. El cine de Ripstein sigue siendo la respuesta necesaria a tanta excusa latinoamericana, la prueba de una eficacia posible en medio de tanta queja inútil, una opción contra la mediocridad y las soluciones fáciles y la confirmación de un cineasta cuyo talento está a la altura de sus ambiciones. Esta adaptación de la novela de García Márquez deja además en el aire la sensación de que su carrera cinematográfica parece haber tomado un nuevo rumbo. Es cierto que no hay modificaciones de estilo importantes con respecto a su obra precedente. La planificación visual basada casi exclusivamente en sus ya famosos planos secuencia, el rigor en la composición plástica de la imagen y la densidad de los acontecimientos organizan la construcción narrativa de *El coronel no tiene quien le escriba* de la

misma forma que lo han hecho en el resto de su filmografía. Sin embargo, algo más profundo y menos evidente revela una actitud distinta, una nueva forma de mirar. Me resulta muy difícil precisar los mecanismos de puesta en escena que permiten justificar esta afirmación, pero no hay duda de que este es un Ripstein distinto, más reposado, menos irónico y más identificado con los sentimientos de los personajes. La distancia afectiva que presidía todas sus películas se ha acertado aquí más que nunca. Lo notable y paradójico es que ese cambio de tono se dé sin variantes en su sistema narrativo ni en los procedimientos estilísticos. En *Principio y fin* y *La mujer del puerto* y, en menor medida, en *La reina de la noche*, el grado de estilización y el tono trágico que adquirían sus historias le habían permitido acercarse más que nunca a la perfección. Las dos primeras, obras maestras del espanto ante un mundo oscuro y angustioso, eran la culminación de un estilo inconfundible, la prueba de que Ripstein era un cineasta que se atrevía al horror y no esquivaba la trascendencia. Pero después vino *Profundo carmesí*, en la que, más allá de sus virtudes evidentes, la puesta en escena barroca caía muchas veces en lo decorativo y el supuesto humor de la película se deshacía en lo patético frente a la crueldad gratuita de algunas escenas. *El evangelio de las maravillas*, con su acercamiento a la comedia satírica, implicaba una búsqueda distinta. El resultado también fue parcialmente fallido, como si Ripstein tuviera difi-

cultades para encontrar el tono justo para que la gracia implícita en muchas de las situaciones resulte eficaz. La belleza de las imágenes era en ambos casos innegable; el talento para la composición y la precisión en el detalle volvían a deslumbrar. Sin embargo, los planos secuencia de esas películas tenían algo de forzado. Por distintas razones daban la impresión algo molesta de que eran una imposición formal propuesta de antemano. No está mal que así sea, pero los buenos films deben crear la ilusión de que la forma elegida es inevitable, de que las escenas no podrían estar filmadas de otra manera. Sin embargo, más allá del mejor o peor resultado final de las películas y de que el tono y hasta el género a los que se apunte sean diversos, lo que sorprende es que Ripstein planifique la narración de cada historia con idéntico sistema formal. Si me atrevo a decir que con esta película comienza un nuevo y acertado ciclo en su filmografía, es precisamente porque a primera vista nada parece haber cambiado. Quiero decir que está claro que no se trata de cambios externos que respondan solamente a una necesidad de probar algún recurso formal nuevo o a algún deseo de experimentación. Esta nueva etapa tiene mucho que ver con la madurez, es el resultado de un artista que ya no necesita ni golpes de efecto ni hacer visible la violencia para mostrar la complejidad del mundo y el tamaño del horror ante la muerte, un cineasta interesado en la difícil y poco habitual costumbre de filmar buenas películas.



Cada viernes encuentra al coronel esperando esa pensión que nunca llegará. Hay algo que está más allá de la tozudez y el empeñamiento ciego en esta actitud. No es su tenacidad frente a la injusticia promovida por la burocracia administrativa lo que nos conmueve. No es eso simplemente porque es otra cosa lo que cuenta la película. Ripstein filma la espera, pero no una espera en particular. Lo que interesa acá es una situación universal del hombre frente al mundo. La película puede estar proponiendo una interpretación política, pero a la vez su propia construcción trasciende esa posible lectura. Las referencias políticas aparecen cada tanto, pero más que nada para definir el contexto. Lo que espera el coronel no es la pensión prometida; lo que espera el coronel es otra cosa. Es por eso que Ripstein evita todo el tiempo el suspense. Cada vez que va a la oficina de correo, la misma puesta de cámara parece decirnos que nada ha llegado para él. Luego, el empleado confirmará esta presunción, pero nosotros, igual que el coronel, ya sabíamos que no había buenas noticias. *El coronel no tiene quien le escriba* es además, como casi todas las películas de Ripstein, una historia de amor. Y aquí está la verdadera apuesta de la adaptación. En la novela de García Márquez la relación entre el coronel y su esposa tiene una importancia menor. Incluso se da a entender que están juntos solo por el peso de la costumbre. La película, en cambio, se detiene en mostrar con pudor y emoción ese amor de viejos. Todavía hay

pasión en esos dos cuerpos cansados; hay celos en la mujer porque él le presta más atención al gallo que a ella, y hay admiración en el hombre por esa mujer que lo abruma con sus reproches pero lo acompaña y lo entiende. Ripstein evita todo subrayado, pero una historia común de muchos años se puede adivinar en cada uno de los planos. Pocas veces el cine ha mirado con tanta verdad y sin falsos sentimentalismos esa mezcla de sentimientos que pueden unir a una pareja luego de tanto tiempo. Hay un momento de la novela en el que la mujer, cansada de tanta injusticia, le dice: "Ahora todo el mundo tiene su vida asegurada y tú estás muerto de hambre, completamente solo". La respuesta del coronel es: "No estoy solo". Creo que ese diálogo no está incluido en la película, pero cada uno de los planos y cada movimiento de cámara reencuadrando la cotidiana espera de esta pareja olvidada por el mundo parecen responder al sentimiento que se desprende de ese fragmento. El sobreentendido, el pudor y la discreción están en los personajes y están en la forma en que los mira su director. De esa mirada tal vez surge el nuevo tono en su cine, el acercamiento emocional más directo hacia los personajes. El coronel y su mujer, a pesar de los reproches y el cansancio, todavía tienen el cariño y la confianza. Así como Ripstein logra revelarnos un pasado sin mostrarlo, también hace visibles los sentimientos que unen a los dos protagonistas aunque ellos se empecinen en disimularlos. ■



P O R N U E V O S C A M I N O S

¿Qué diferencias hay con el libro en *El coronel no tiene quien le escriba*?

Por un lado, la inclusión de un par de personajes que en el libro están latentes, uno soslayado por completo y el otro que está en la parte de atrás: la mujer del coronel. Paz Alicia decidió que tenía una preponderancia que el libro no le reconocía y lo echamos para adelante. Por otro lado, la película está situada en México. García Márquez la situó en una Colombia mítica, la misma que usó después en *Cien años de soledad*. El pueblo del coronel es cercano a Macondo y aparece Aureliano Buendía. Sus personajes piensan en colombiano, y eso está transpuesto a México. Pero es una traducción más o menos seria de lo que es la novela: una historia dulce y triste.

La historia de amor, sin embargo, ocupa un lugar principal.

En la novela, García Márquez trata más bien un tema social, pero en las autobiografías que nos hacemos permanentemente, la historia de amor es lo que más nos aparecía.

Es un amor distinto al de tus otras películas. Pensemos en *Profundo carmesí*, por ejemplo.

En *Profundo carmesí* hablábamos de lo que los franceses de los 20 y los 30 llamaban el *amour fou*, un amor enloquecido, determinado a su vez por el tratamiento del amor romántico en los alemanes de mediados del siglo XIX. Un amor cuya única reivindicación es la muerte, la unión eterna. En esta película hay un amor sereno, si es que existe esa posibilidad, que no sé hasta qué punto es viable, pero es un amor que no tiene que mencionarse para saber que existe, sino que aflora y que flota y determina a los personajes. Tal vez eso sólo exista en el cine. En la vida real no sé, yo de eso sé poco, indago poco, generalmente me equivoco y me tropiezo. En las películas, en cambio, la verdad de las mentiras es patente.

La última vez que te vimos fue en Cannes, una noche un poco tanguera en el medio del éxito de Almodóvar.

Las últimas noticias que teníamos de Ripstein eran un poco insólitas. Estaba filmando en digital y dirigiendo una ópera.

Así que lo llamamos por teléfono para confirmar las versiones y, de paso, preguntarle por su última película. **por QUINTIN**

Almodóvar es Almodóvar y yo soy yo. En Cannes no me premiaron. El jurado decidió irse por la excepción cultural, que para mí es entrar en un terreno delirante. Premiar a un minusválido que hace de minusválido (el actor de *L'humanité*) es premiar las apariencias. Pero en fin, se gana y se pierde. Es mejor ganar que perder pero cuando uno pierde hay que ser buen ganador. Pero no tengo puesto el ojo en lograr una aceptación plena, nunca lo he tenido y no sé cómo se hace. Almodóvar es infinitamente más brillante que yo para eso. Es mi amigo pero sus películas a veces no me gustan. Yo hago lo que creo que me sale bien, lo mejor que puedo. Nunca he tenido en consideración las opciones para complacer. No creo que mi misión ni mi llamado sean por ese territorio. No sabría por dónde empezar.

¿Dónde ubicás *El coronel* en tu filmografía?

Yo cerré un ciclo con *El evangelio de las maravillas*, una especie de suma y compendio de mi cine. Posiblemente sea mi película más incomprensible. Allí hay muchas cosas metidas, no busqué la perfección formal sino todo lo contrario. Es una película infinitamente más subversiva y la subversión es caótica. *El coronel* busca otra coloratura dentro del cine. Probablemente lo logré. Es una historia absolutamente lineal, con descripciones muy cabales y muy precisas de los personajes.

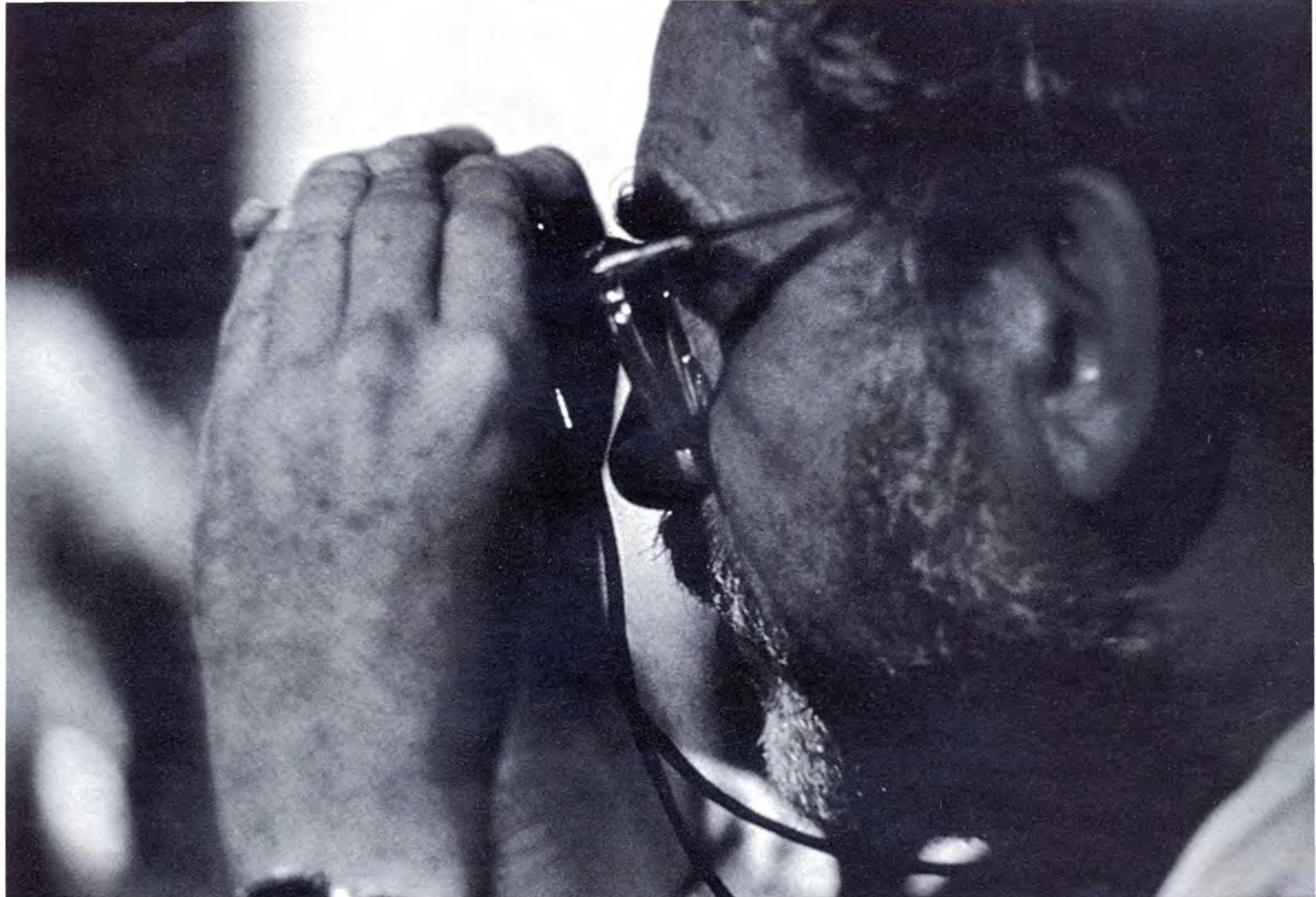
Busqué un camino que no había transitado antes, el de una cierta serenidad.

¿Es una cuestión de madurez o estética?

Está entre las dos. Inevitablemente me vuelvo más viejo. Pero trato de ir por caminos inexplorados, a ver cómo me va. *El evangelio* cierra ese ciclo que se inició con *Tiempo de morir*, mi primera película, donde ya estaba todo lo que iba a hacer después. Ahora no sé qué pasará. No creo que vaya a convertirme en otro señor que ve el mundo de otra manera.

Estás filmando una película en digital. ¿Cómo fue que lo decidiste?

En parte por razones económicas. En una economía deprimida como la mexicana, donde se hacen seis películas por año, hacer films normales es una especie de lujo. Este formato baja mucho los costos, a una quinta parte del costo de mis películas anteriores. Es muy rotundo en ese sentido. Pero también hay decisiones estéticas. El digital es una puerta que no conocía y que estoy conociendo. No es cine, no pretende imitar a una película en celuloide. No es video, no es televisión y tampoco es un híbrido sino algo nuevo. No tiene las opciones mecánicas que el cine determina, ni las calidades de fotografía del cine. Es otro el resultado. Tampoco es video, porque no es un producto de televisión. No es un videote ni una pelucita. Es cine digital. La palabra "video"



no se menciona ni debe mencionarse. Pero tiene sus ventajas. Cada vez más, los espectadores confunden una buena fotografía con una buena película. Eso siempre me alarmó pero ahora se llega a una calidad tal dentro de la imagen cinematográfica que devora todo el resto. El digital tiene enormes posibilidades de captura de la imagen, infinitamente mayores que las del cine convencional, que ya terminaba siendo un medio de fotógrafo, el tipo que se llevaba el tiempo de rodaje. El digital es la posibilidad de volver al cine como escritura, a la cámara estilográfica de Astruc. Cuando filmé por primera vez, hace 35 años, se necesitaban cuatro personas para cargar la cámara. En ese momento pensé que yo necesitaba una cámara alada. Finalmente la he encontrado.

En tus películas tu escritura se reconoce en los planos secuencia tan cuidados.

Pero los digitales tienen la verdadera dimensión. Son menos prolijos, pero la desprolijidad es parte de la estética. Ahora sí, jugar a la imperfección como posición ética tiene sentido. El digital es una opción de fractura que está buscando sus propios cánones.

¿En qué difiere el rodaje en digital del tradicional?

No tienes un tiempo limitado para tu propia escritura sino todo el que necesitas. Y no tienes sobre la cabeza el ominoso

costo del celuloide. Puedes ensayar poco e incluso filmar los ensayos. Los actores no dejan su obra en el ensayo, sino que la van creando a medida que repiten. Antes filmaba un promedio de tres a siete veces cada toma. Ahora hago quince de promedio, a veces veinte. Y lo hago en la mitad del tiempo. Los actores van variando ciertas cosas. Vas buscando opciones de diversidad. La interpretación se vuelve muy curiosa a partir de la repetición. Llegas a un momento de fatiga de los actores y usas esa fatiga en tu beneficio. Como los actores no saben cuándo se termina, empiezan a hacer variantes y se revela la cara detrás de la máscara

¿Algo que ver con Kubrick y sus infinitas tomas?

Kubrick buscaba exprimir a los actores hasta la perfección. Era un perfeccionista que nunca era perfecto. Kubrick decepciona más veces que no. Pero jugaba con la búsqueda de la actuación absoluta. Así, la despoja completamente de su carácter de artificio y termina creando algo completamente artificial.

¿Cómo se llama la película y de qué se trata?

Se llama *Así es la vida* y es una versión de *Medea*, a su vez en la versión de Séneca.

Es una tragedia griega en sentido aristotélico ubicada en el México actual.

¿Actúa Sandrini?

¿Qué?

¿Qué te pareció la *Medea* de Pasolini?

Más operática que trágica.

¿Es cierto que dirigiste una ópera?

Sí, *Salomé* de Richard Strauss y Oscar Wilde. Me llamaron y acepté. La empecé a dirigir en México y terminé por teléfono desde Venecia. Obtuvo un éxito rotundo, aunque fueron solo cuatro funciones.

No sabíamos que eras melómano...

No, qué va. Soy un analfabeto musical. A veces escucho óperas cuando leo. Pero eso no es una cultura. El director de orquesta me explicó cómo era la música. Los leitmotifs de Strauss. Yo también uso leitmotifs. Lo que hice fue planificar la puesta en escena, dirigir el trabajo actuarial de los cantantes. Hubo unos incidentes atroces con las divas, un mundo que no conocía. A una la echamos la noche del estreno.

¿Qué diferencias hay entre las divas de la ópera y las del cine?

Al menos en nuestros países, los actores son infinitamente más humildes frente a su trabajo. Las divas de la ópera pretenden ser semidioses de alguna especie.

Una vez trabajaste con Peter O'Toole...

Eso fue peor. Además de diva era un demencia.

¿Y cómo hiciste para dominar a las divas?

Recurrí al espíritu del insulto y funcionó.

¿Repetirías la experiencia?

Sí. Dentro de mucho, mucho tiempo... ■

A TODO CORAZON

A la place du cœur

FRANCIA

1998, 113'

DIRECCION Robert Guédiguian

PRODUCCION AGAT Films & Cie
en coproducción con Le Studio Canal+

GUION Jean-Louis Miliès y Robert Guédiguian
sobre la novela *If Beale Street Could Talk* de James Baldwin

FOTOGRAFIA Bernard Cavalie

MUSICA Jacques Menichetti

MONTAJE Bernard Sasia

INTERPRETES Ariane Ascaride, Christine Brûcher, Jean-Pierre Darroussin,
Gérard Meylan, Alexandre Ogou, Laure Raoust.

Pequeños guerreros

por GUSTAVO NORIEGA

"Todo iría mejor si la gente no tuviera una piedra en el lugar del corazón", declaró el director francés Robert Guédiguian al explicar el título original de su última película. Nada sería más fácil que burlarse de esa frase y del sentimentalismo populista de sus películas, totalmente consecuentes con aquella idea. Nada más antipático e injusto también, ya que, en sus fábulas de proletarios buenos que obtienen pequeñas victorias, Guédiguian ejerce un acto de resistencia cultural que excede en mucho la ingenuidad y la comodidad de los buenos sentimientos. ¿Tienen las películas las mismas características que sus personajes? Muchas veces sí, otras no. En nuestro caso, los personajes de Guédiguian son solidarios y nobles y otro tanto se puede decir de *Marius y Jeanette* y de *A todo corazón*, sus dos obras estrenadas en la Argentina. Son dos películas realizadas con plena convicción, a contramano de la época pero sin dejar de reflejarla. En ambas, una pequeña comunidad de proletarios golpeados por la decadencia del trabajo y por la descendente posición de los obreros en la sociedad, se nuclean y se apoyan fraternalmente los unos a los otros, reafirmando así sus lazos humanos. A través de esa unión solidaria, basada en el afecto y en las buenas intenciones, los personajes de Guédiguian logran superar las dificultades de un mundo crecientemente hostil y deshumanizado y muestran destellos de cómo podríamos vivir si no tuviéramos una piedra en el lugar del corazón.

A todo corazón está basada en *Si la calle Beale hablara*, una novela del escritor negro norteamericano James Baldwin. La adaptación la hizo el propio Guédiguian, ambientando la acción en la Joliette, el barrio portuario de Marsella ahora convertido en un feo cruce de autopistas. Los personajes principales son Clim y Bébé, una pareja de adolescentes. Ella es blanca, él es negro. Son hermosos, perfectos, angelicales. Bébé es acusado falsamente por un policía racista de una violación y termina en la cárcel. Clim está embarazada. Su madre, Clementine (la proletariamente hermosa Ariane Ascaride), trata de buscar a la víctima de la violación para que admita que su reconocimiento de Bébé fue forzado por el policía. Para ello debe viajar nada menos que a Sarajevo (en la novela de Baldwin la acción se trasladaba a Puerto Rico). El brusco cambio geográfico en una película tan contenida provoca un quiebre en el relato: es sorprendente y por algún momento desorienta, parece que la película se va a cualquier lado. Pero se sostiene de la misma manera en que la convicción de Guédiguian sostiene las relaciones entre los personajes: los bosnios que se cruzan con Clementine ven en ella a alguien con los mismos problemas. Una persona que necesita ayuda y a la que solo la separa –y no mucho– el lenguaje. Los habitantes de Sarajevo son a los trabajadores marseleses como los puertorriqueños a los negros norteamericanos en la novela de Baldwin: gente como uno mismo que solo está un poco peor.

Guédiguian fue militante del Partido Comunista entre 1968 y 1980; curiosamente o no, dejó de militar cuando filmó su primera película. Vive en París desde hace 25 años aunque sus películas están ambientadas en su Marsella natal. En su juventud viajó a la capital francesa para preparar la tesis de licenciatura y allí se quedó. El título de la tesis era: "La concepción del Estado en el movimiento obrero entre 1895 y 1914". Difícilmente pueda uno cuestionarle su conocimiento del proletariado francés; en realidad, con semejante antecedente, lo que menos se esperaría es que de allí saliera un director de cine. Años de marxismo para terminar representando a los obreros franceses poniendo el énfasis en sus corazones y no en las condiciones objetivas de explotación a la que son sometidos. Al comprobar la sofisticación política de los antecedentes de Guédiguian hay que concluir que la casi idealizada descripción de los obreros de *A todo corazón* es totalmente deliberada: una toma de posición. La comunidad de la película es cerrada y pequeña: no hay partidos políticos ni sindicatos, los protagonistas, aislados, relucen en su bondad y belleza. Solo desentonan los representantes de las instituciones que acechan como una amenaza externa: el policía, portador del veneno del racismo, y la Iglesia, a través de la locura mística de la madre adoptiva de Bébé. Pero además la bondad se extiende en los estratos sociales y en el espacio. El dueño del departamento



que alquilan Clim y Bébé –un propietario– es un viejo extraordinariamente generoso que no demuestra ningún interés en cobrarles. La gente que la madre de Clim encuentra en Sarajevo es igualmente solidaria y dispuesta a escuchar las razones del corazón. Esa comunidad mostrada de una forma estilizada que huye del naturalismo como de la peste, es una construcción cinematográfica, pero como tal, es un postulado, una declaración.

Esta comunidad solidaria se duplica en la de los actores. Todos los personajes importantes, salvo Clim y Bébé, son interpretados por los mismos actores que protagonizaron *Marius y Jeannette* y que vienen trabajando juntos desde hace bastante tiempo. La aparición de cada uno de ellos genera en el espectador una cariñosa sensación de confianza. Ariane Ascaride es la mujer de Guédiguian en la vida real. Gérard Meylan, el Marius de la película anterior y padre adoptivo de Bébé en esta, es un amigo de la infancia del director. La asociación entre sus lazos personales y los de los personajes es inmediata y, si se lo piensa, necesaria. Solo se pueden filmar películas como las de Guédiguian con un grupo de amigos, con gente identificada. Ese aire de camaradería los convierte en actores formidables.

¿Pero qué es lo que transforma en un gesto de resistencia a una película que rebosa de actos afectuosos, que pone el acento en los vínculos inmediatos, que no busca indagar



en el papel de las luchas políticas colectivas? Desmoralizados, con sus lazos sociales rotos, ya sin esperanzas de progreso social pero con la incertidumbre de la catástrofe inminente; con la posibilidad de buscar en las reacciones racistas alguna explicación fácil a su creciente deterioro, o derivar la rabia hacia la droga o el delito, los obreros manuales, trabajadores orgullosos de otras épocas, dueños de un saber que ya no sirve, hunden su presente en la desesperación. Cualquier gesto de rehumanización es un acto de rebeldía. Como la sonrisa permanente y la mentira piadosa de Rulo en *Mundo grúa*, las acciones solidarias y el afecto prodigado de los personajes de Guédiguian son algo más que la idealización de una clase social por parte de un director distraído. Son un pequeño movimiento de resistencia, una negativa a la fatalidad. Entrevistado por el diario de izquierda *Libération*, Guédiguian se ve enfrentado a la acusación de que las ideas de su película no quedan

lejos de una vieja consigna fascista: "Trabajo, familia, patria". Guédiguian contesta: "¡No patria, ciertamente! Y el trabajo y la familia son extremadamente importantes: han estructurado al mundo obrero. Ya basta de berrear que la familia es burguesa. En los barrios marginales, la desintegración de la familia es una catástrofe terrible". Lo que para una mirada "progresista" instalada en la comodidad de la clase media puede pasar como reaccionario o como una fábula ingenua ("Lo social para infantes", titulaba *Libération* la crítica de *A todo corazón*) no es otra cosa que la forma en que se rechaza el estado actual de las cosas.

Marius y Jeannette estaba dedicada "a los millones de obreros desconocidos del mundo". Hermanada en su misma vocación amorosamente contestataria, *A todo corazón* es un encantador regalo para los desamparados. Pero no solo eso: es también una guía de acción revolucionaria. Ser solidarios nos pone a la izquierda del mundo. ■

GATO NEGRO, GATO BLANCO

Crna macka, beli macor

YUGOSLAVIA-FRANCIA-ALEMANIA

1996-1998, 128'

DIRECCION Emir Kusturica

PRODUCCION Karl Baumgartner

GUION Emir Kusturica y Gordan Mihic

FOTOGRAFIA Thierry Arbogast

MUSICA Dr Nalle Karajlic, Vojislav Aralica y Dejan Sparavalo

MONTAJE Svetolic Mica Zajc

DIRECCION ARTISTICA Milenko Jeremic

INTERPRETES Bajram Severdzan, Srdjan Todorovic, Branka Katic, Florijan Ajdini, Salija Ibraimova, Ljubica Adzovic, Zabit Memedov.



Traficantes de bazar

a favor DIEGO BRODERSEN

El de Emir Kusturica es un cine del exceso. Y cualquier exceso, por regla general, provoca un rechazo visceral en quien no lo comparte y una absoluta entrega de parte de quien en él participa. Verbigracia de la tan mentada globalización, la primera palabra que se pronuncia en *Gato negro, gato blanco* es "Maradona". De ahí en más, virtualmente cualquier cosa puede llegar a suceder en este imprevisible collage visual y sonoro poblado de seres tratando de sobrevivir a cualquier precio en un medio siempre hostil e imprevisible; desatino controlado de uno de los pocos cineastas actuales con estética e imaginaria propias; desenfado y arbitrario bestiario de personajes de caricatura explotando en la pantalla con fresca irresponsabilidad.

En principio, deberíamos preguntarnos si existe alguna posibilidad de que un film proveniente de una zona del planeta que ha sido, durante la mayor parte de este siglo, una cantera de odios, traiciones y muertes innecesarias, carezca de personajes y situaciones excesivos. Ya desde el título mismo, *Barril de pólvora*, de Goran Paskaljevik, comparte con el cine de Kusturica cierta mirada con referencias constantes a la violencia en estado latente, a la lucha fratricida, a los sueños imposibles. Pero a diferencia de este último, Paskaljevik recurre constantemente a la metáfora burda y a una tendencia a lo teatral —más específicamente el psicodrama— para retratar la locura de la vida cotidiana en la ciudad de Belgrado.

En *Underground*, anterior film de Kusturica, sobrevuela la nostalgia por un país que ya no existe, por un espejo que alguna vez reflejó la imagen de la unidad —falsa unión cobijada bajo el ala comunista de Tito— quebrado ahora en incontables fragmentos imposibles de unir. Ahora, en cambio, abandona el énfasis en lo social y lo político —tópico que atrajo más de una polémica ideológica en ámbitos incluso extracinematográficos—, pero no la idea de la estratificación generacional: los abuelos están mucho más unidos a los nietos que a los padres, absortos en sus efímeras ambiciones y arrasando tras ellos a todos los que están a su alrededor. Los ancianos son capaces de sacrificar literalmente sus vidas con tal de salvar a los jóvenes de un casamiento no deseado que continuará regenerando la eterna maldición del gitano yugoslavo: ser un paria en la tierra de los parias. La escena del día de campo, el muchacho vadeando el río en busca de un simbólico helado para su amada, destila alegría y esperanza en cada uno de sus planos. Alegría por la pasión que nace naturalmente y esperanza de poder escapar de la férrea tradición que la amenaza. Hacer el amor en medio de un campo de girasoles o pasarse la vida detrás de un tren fantasma, esa parece ser la cuestión.

Gato negro, gato blanco es una comedia alucinada que corre a doscientos kilómetros por hora sin detenerse siquiera a tomar aliento, compuesta por una serie de personajes tan imposibles como entrañables:

traficantes de bazar revolviendo en la basura de otras culturas, casamenteros burócratas, consumidores de cocaína-en-crucifijo armados hasta los dientes, muertos avivados mantenidos en cautiverio, acompañados por chanchos, gansos y los siempre presentes músicos, esta vez atados a un árbol, como para que no escapen.

Resultaría casi imposible y sumamente penoso intentar una sinopsis de la catarata de acontecimientos que ocurren durante las más de dos horas de metraje de la película, y atentaría contra más de un sorpresivo giro de la historia. Por momentos, todo se transforma en un *cartoon* de Tex Avery pasado en cámara rápida, con un *timing* preciso en el montaje (algo que Kusturica, al igual que el texano, manejó siempre a la perfección). El barroquismo de la puesta en escena, la inverosimilitud de algunos momentos y la cualidad frenética del desarrollo de la trama resultan no solo necesarios, sino indispensables.

Finalmente, resta decir algo que había quedado en el tintero: *Gato negro, gato blanco* no es una obra maestra ni un legado fílmico que contribuirá al mejoramiento de la humanidad. Pero eso ya lo sabíamos, ¿no? ▀



Tiempo de desmesura

en contra MARCELA GAMBERINI

Gato negro, gato blanco es la sexta película de Emir Kusturica. Como en *Tiempo de gitanos* y en *Underground*, la intención es retratar la vida de una comunidad de gitanos. Contar el argumento —para quien esto escribe— no es tarea sencilla; en *Gato negro, gato blanco* Kusturica habla de todo y a la vez no habla de nada en particular. Son varios relatos cosidos en una trama demasiado espesa, sazonada con personajes que se tornan odiosos y condimentada con varias escenas arbitrarias. Todo esto hace que *Gato negro, gato blanco* se vacíe de contenido y no tenga nada que decir. Ni siquiera están presentes las buenas bandas de sonido de sus films anteriores, que lograban reforzar las sugestivas atmósferas visuales.

Una de las muchas deficiencias de la película es no optar por ningún género en particular. *Gato negro, gato blanco* es, según el propio Kusturica, una comedia (muy poco eficaz), de esas en las que el destino es la fuerza superior que une a los personajes; pero también arranca como un policial, con un robo, una transgresión, con la circulación ilegal del dinero, y además es una historia de vecinos, de hermanos, de padres, de hijos, de nietos, etc. Si en sus cinco películas anteriores —¿Te acuerdas de Dolly Bell?, Papá salió en viaje de negocios, Tiempo de gitanos, Sueños en Arizona, Underground— su estética se manifestaba en la manera desmesurada de encarar las historias, en *Gato negro, gato blanco* se potencia este gesto. Desmesu-

ra que tiene que ver, en este caso, con el modo en que se narra una historia y el tratamiento que se les aplica a los personajes.

En la mayoría de sus películas, Kusturica mostraba una gran avidez argumental, pero esta avidez siempre aparecía controlada por su mirada abarcadora. El descontrol tenía que ver, sobre todo, con la fuerza de las historias, con las impetuosas relaciones entre los personajes, con la belleza furiosa de las imágenes, con la impresionante banda de sonido, con las alegóricas referencias a la situación social de su pueblo. Todo esto se elaboraba bajo la mirada protectora de un director que, por las imborrables marcas que dejaba en sus films, podía ser considerado uno de los últimos autores con personalidad cinematográfica de la actualidad. En *Gato negro, gato blanco* Kusturica abandona la película y la desmesura se torna rápidamente en despropósito. El film es el escenario de una rápida y desbocada cadena de sucesos, muchos de ellos arbitrarios. Lo que más llama la atención es la desprotección de los personajes: gitanos ricos, pobres, usureros, malvados, inocentes y engañados se mezclan todo el tiempo volviéndose odiosos a la media hora de película porque, además de ser molestamente hiperquinéticos y de tener una detestable idea de lo que es el dinamismo, carecen de claras motivaciones para actuar y, lo que es todavía peor, son personajes sin ningún tipo de sensibilidad o emotividad.

Si el desborde, el descontrol y el manierismo eran algunas de las estrategias que Kusturica utilizaba para emocionar a los espectadores, en *Gato negro, gato blanco*, el desborde es tal que agobia, aplastando cualquiera de los sentidos posibles. La misma historia que se cuenta está plagada de escenas que son el apogeo de la arbitrariedad: por ejemplo, el cerdo que se come un auto en un camino, la sobreabundancia de gansos yendo y viniendo, una secuencia donde a uno de los personajes se le tiende una trampa y cae en un pozo repleto de excrementos. Incluso no logra entenderse con claridad la significación que aporta a la historia la cuestión de los dos gatos. Quizá tenga que ver con cierto binarismo con el que juega la película: la idea de duplicidad, de las dos caras interdependientes y necesariamente unidas del bien y del mal, de la suerte y de la desgracia, de la marginalidad y de la riqueza, del amor y del destino. Pero aun si aceptamos esta interpretación forzada, la película no se hace cargo de ese eje, no lo resuelve, ni siquiera lo trabaja de manera consciente.

Si en sus películas anteriores Kusturica era una especie de dios protector que controlaba la desmesura de los personajes, en *Gato negro, gato blanco*, el director se transforma en uno más de los mortales y cae él mismo en el descontrol, cometiendo uno de los peores pecados que un cineasta puede cometer: abandonar a sus criaturas y olvidar qué es lo que quiere contar. ▀

SEXTO SENTIDO

The Sixth Sense

ESTADOS UNIDOS

1999, 110'

DIRECCION M. Night Shyamalan
PRODUCCION Frank Marshall, Kathleen Kennedy y Barry Mendel
GUION M. Night Shyamalan
FOTOGRAFIA Tak Fujimoto
MUSICA James Newton Howard
MONTAJE Andrew Mondschein
DISEÑO DE PRODUCCION Larry Fulton
INTERPRETES Bruce Willis, Haley Joel Osment, Toni Collette, Olivia Williams, Donnie Wahlberg, Glenn Fitzgerald, Mischa Barton, Trevor Morgan.

El amor sí existe

por LEONARDO M. D'ESPOSITO

Sexto sentido, éxito enorme en los Estados Unidos y casi en cualquier parte, desmiente a quienes creen que el público solo quiere montaje acelerado, explosiones e imágenes generadas por computadora. No se trata de esto, sino de una historia de fantasmas bien contada cuyo ritmo recuerda a la pausada construcción de la pesadilla en *El exorcista*. Tampoco se trata de asustar con golpes de efecto, sino de crear un misterio que el espectador se sienta impulsado a develar junto con los protagonistas. Contar algo de la historia o adelantar su trama implica traicionar una construcción minuciosa desarrollada con un gran cariño por los personajes y por las posibilidades del cine. Pues *Sexto sentido* es una historia solo posible en la pantalla. Su manejo del tiempo y del fuera de campo para ocultar los secretos que vertebran la película resulta casi experimental.

Sexto sentido parte de una idea que, a pesar de su lógica, resulta inédita en el cine: los fantasmas también son seres humanos, muertos que no saben que han muerto, seres invisibles para el común de los todavía mortales. El film no exige creer en Dios o el Más Allá: simplemente plantea la existencia de las almas en pena sin teorizar al respecto. La aparición de una iglesia no es vehículo de catecismo, sino parte del ambiente de esa Filadelfia gris donde se desarrolla la película (y que mucho recuerda al Washington otoñal de *El exorcista*). Pero lo más interesante de los fantasmas es que permiten al director

y guionista M. Night Shyamalan mostrar lo no mostrado. Entre otras cosas, la historia oculta de los Estados Unidos. En una de las escenas, Cole, el chico que ve a los muertos, dice en una clase de historia que, cien años antes, en su escuela mataban a gente inocente. El maestro le replica que no, que la escuela era una corte. Pero Cole sabe que eso no es cierto, porque ve a los ajusticiados. Y no puede decirlo porque, para ser aceptado, debe aceptar también la versión oficial de la historia y callar sus secretos. Lo mismo sucede con las perversiones de la vida cotidiana, desde la mujer abusada por su marido hasta el chico que se suicida accidentalmente con un arma que guarda su padre. La historia y la vida privada también generan sus fantasmas. Los seres humanos, sus protagonistas, son marca y prueba del tiempo que pasa. La muerte no borra el pasado: basta con la sensibilidad para descubrir que las huellas permanecen. *Sexto sentido* lo dice con rigor cinematográfico, aprovechando las posibilidades del relato de fantasmas y sin caer en lo didáctico.

Sexto sentido es, también, una demostración de que el amor sí existe. El amor matrimonial, el de una madre por su hijo, el de una persona cualquiera por su prójimo, el de los vivos por sus muertos queridos son diferentes manifestaciones de un sentimiento indefinible pero real, algo que no puede reducirse a la mera enumeración de fórmulas. Si el film tiene alguna dimensión espiri-



tual es que algo no instintivo liga a las personas y las impulsa, en muchos casos, a comprenderse unas a otras. Ninguna línea de diálogo lo menciona, pero la emoción que despierta la película requiere, para que surja, que creamos en su existencia.

Mantener la tensión del relato es una tarea que recae en los actores. Si Toni Collette (la madre de Cole) está perfecta, si el pibe Haley Joel Osment permite que el espectador se solidarice con su terror y su angustia, las palmas se las lleva esa imagen cinematográfica llamada Bruce Willis. En su rostro afaible y a la vez duro, sobrevuela el gesto de quien ha perdido algo irremediamente.

Filmando fantasmas

Curiosamente, en la larga estirpe del cine fantástico, los fantasmas no han tenido demasiadas oportunidades de estremecer espectadores. Son más bien pocas las apariciones fantasmales en el cine –y menos las ligadas a alguna obra maestra– en relación con la presencia fundamental que han tenido en los relatos terroríficos, desde las tradiciones orales a las narraciones escritas. Algo complica la vida del fantasma en la pantalla; cierta tendencia radicada en su carácter mismo de *aparición* lo alivia, hace que el escalofrío se atenúe y que a menudo gire a la amabilidad romántica de, por ejemplo, *La dama y el fantasma* (Joseph Mankiewicz, 1947) o a la comedia, en la línea que va desde algunos films de Méliès hasta *Los cazafantasmas* (Ivan Reitman, 1984). Fantasmas aliados, mensajeros del más allá o simplemente bromistas pesados. Lo cierto es que en forma temprana el cine eligió dar miedo con figuras más corpóreas como las del monstruo, cuya amenaza material competía en la pantalla con el horror de sus propias atrocidades físicas. Y los espectros –acaso porque toda película es en algún sentido una película de fantasmas– tuvieron contadas ocasiones para aparecer con la contundencia que solían manifestar en el relato oral o escrito. En una lista que no pretende ser exhaustiva, films como *Al morir la noche* (Cavalcanti y otros, 1944), *El mandato de otro mundo* (Lewis Allen, 1944, que comentamos en EA 48), *The Haunting* (Robert Wise, 1963, de la que acaba de perpetrarse una bochornosa remake), *Historia de fantasmas* (John Irvin, 1981) o la notable *La dama de blanco* (Frank LaLoggia, 1988) participan de una serie de la que seguro nos olvidamos de algún título, pero que tampoco es mucho más larga. Ahora debemos agregar a *Sexto sentido*.

Señalamos al pasar que todo film es de fantasmas. La misma imagen de cine es una aparición. Pero *Sexto sentido* es también –aunque no estuviera en las intenciones de su director y guionista– una interrogación sobre el sentido del relato y la posibilidad de armar un mundo que es coherente solo de acuerdo a un punto de vista, aunque parezca de consistencia propia. “Los fantasmas no saben que están muertos –explica Cole al psiquiatra Crowe–; ven solo lo que quieren ver.” No demasiado distinto, esto último, a lo que nos ocurre a los vivos. Y exactamente lo mismo que nos pasa cuando miramos una película. Lo que en *Sexto sentido* nos depara en la vuelta de tuerca final –ya que estamos, vale la pena evocar la salu-

dable distancia que estos fantasmas guardan de aquel *bluff* multiestelar que fue *Posesión satánica* (Jack Clayton, 1963), a partir de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James– no es otra cosa que la perturbación de haber ocupado por un buen tiempo el lugar de los muertos. Jugar sin saberlo a ver la vida desde la otra orilla. Y lo interesante que la película de Shyamalan –de quien poco sabemos aparte de que nació en Madrás, y que en sus dos films anteriores narró historias de chicos– es que lo hace en forma modesta, confiando básicamente en los poderes de la narración clásica –hasta en una modalidad medio retro– con una puesta en escena fundada en la sustracción, y no en la atracción espectacular. Aunque pida prestado a Tourneur, Tarkovski o Carpenter (que tuvo su momento fantasmal con *La niebla*, pero no pudo resolverlo sin monstruos cada-véricos), se lo apropia en su beneficio. Esa mirada *desde el otro lado* posee además un interés adicional. Esa Filadelfia invernal y pesadumbrosa es, para las entristecidas percepciones de Cole y Crowe –y del indio Shyamalan–, un lugar desierto y hasta hostil. Una ciudad de *almas en pena* (bella figura, singularmente ajustada para estas circunstancias). El desfile incesante de fantasmas en la escuela erigida en el viejo tribunal, en las casas acomodadas antes residencias de señores esclavistas, en los departamentos que ocultan crímenes domésticos y espantosos, delinean el mapa aterrador que muestra un mundo confortable en tanto ciego a su basamento infernal. En alguna oportunidad, *Sexto sentido* parece vacilar y desplazarse al drama familiar con aditamento sobrenatural, a las penurias de la comunicación humana o a desventuras paranormales. Pero puede evadirlas por su apelación decidida, sin la menor concesión a las astucias del espectador avisado o a la parodia, a los más legítimos sobresaltos y a su tersa melancolía (que hay que agradecerle, en tiempos de la inevitable confluencia de horror e histeria estridente). *Sexto sentido* trabaja sobre aquellos temores que alguna vez creímos dejar atrás: a lo que acecha debajo de la cama o en la habitación solitaria, a lo desconocido al fondo del pasillo, o a lo que esconde un ruido inesperado que quiebra el silencio. Pero a la vez en sordina, discretamente, sin pretensiones, toca en ese punto en que los fantasmas se ligan con los muertos de cada uno. Y consigue que uno recuerde su triste historia justo al apagar la última luz, durante más de una noche. **Eduardo A. Russo**

Y siempre se trata de la mujer amada. Hombre que se sabe íntegro solamente en la pareja, Bruce Willis es otra prueba (viviente) de que el amor existe, de que se goza y se sufre. Este melancólico irredento, este animal de la pantalla al que siempre le quedan grandes las tres dimensiones pero que llena y trasciende las dos de la imagen plana, es el perfecto protagonista de *Sexto sentido*: un hombre triste que descubre que el amor es el lazo entre el cuerpo y el alma. Que la vida es más fuerte, pero el amor es imprescindible. La precisa relojería de *Sexto sentido* es otra muestra de amor, pero por el cine, un arte vivo que, como alguien dijo hace mucho, se hace con los muertos. **A**

EL ESPEJO

Ayneh

IRAN

1997, 95'

DIRECCION Yafar Panahi
PRODUCCION Yafar Panahi y Vahid Nikkad Azad
GUION Yafar Panahi
FOTOGRAFIA Fardat Yodat
SONIDO Yadollah Nayali
INTERPRETES Mina Mohammad Jani, Kazem Mochdehi,
M. Chirzad, R. Mazdeni, T. Samadpur, N. Omumi.



Reflejar, reproducir, representar

por SERGIO WOLF

Es muy frecuente que se piensen los movimientos de cámara de un film como cuestiones técnicas, cuando en realidad son cuestiones expresivas. Porque, de no ser así, ¿cómo haría un cineasta para expresar lo que desea a través del cine? Por eso, el movimiento de cámara de la escena inicial de *El espejo* es la película toda, y difícilmente podría hablarse del film sin referirse a él.

La cámara está en la intersección de cuatro esquinas, sobre la acera, y casi siempre a la altura de las rodillas de un adulto, girando sobre su eje 360, 720 o 1.080 grados. Este extenso plano secuencia, desprovisto de música como todo el film pero con sonido directo –y estrictamente referencial respecto de lo que muestra y de la distancia a la que lo muestra–, es un movimiento parsimonioso en el que, a veces, queda en cuadro quien será protagonista excluyente, la nena Mina (Mina Mohammad Jani), esperando todavía que su madre llegue a buscarla al salir de la escuela. En ese recorrido indetenible y fijo de la cámara, hay escenas cotidianas, con un anciano que quiere y no puede cruzar la calle, algún embotellamiento, vendedores de ocasión, gente pasando.

En esta escena no solo son visibles las ideas de que la anécdota mínima es parte de la épica diaria de la vida, o que el interés está en la espera y la dilatación del tiempo, o que el problema consiste en có-

mo construir ficción con un referente que se pretende respetar, todas ellas, zonas clave de *El espejo* y quizá del cine iraní contemporáneo en general. En esa escena, el director Panahi se interroga –como cineasta moderno que es– sobre la potencialidad del aparato cinematográfico como evidencia de una especificidad artística. Y si bien el “espejo” del título alude a la relación especular que se establece entre la historia ficcional protagonizada por Mina y la historia real de una persona llamada Mina y que el director decide unir con la otra cuando ella se cansa “de emocionarse tanto”, también cabe pensar si para el director real, para Panahi, la cámara funciona como espejo. Y en el caso de que así fuera, si esa cámara “espejo” sirve para reflejar, reproducir o representar. Ante esa pregunta, es notorio que para Panahi sirve para representar.

Como suele ocurrir también con varios de los mejores autores iraníes, ese plano secuencia revela no solo que Panahi domina el lenguaje del cine, sino que lo diseña, llevándolo hasta su más despojada materialidad. *El espejo* está en ese plano que parece girar infinitamente y verlo todo como si estuviera vigilando, cuando no es sino una ilusión, porque todo va quedando fuera de campo, requiriendo que completemos un sentido apenas insinuado. El hecho de que ese plano sea un movimiento panorámico, a su vez, retoma la discusión sobre el sentido moral de una

puesta en escena. El cine moderno –de Antonioni y Bresson para acá– se caracterizó por buscar una imagen menos enfática, taxativa o vertiginosa del mundo y por eso mismo más cercana al documental, o al menos que reintegre el mundo con toda su aspereza y contradicción, viéndolo como si fuera siempre la primera vez. En ese sentido, no es mero azar que Kiarostami o Panahi utilicen con preferencia el plano panorámico, en oposición a un Scorsese o un Tarantino, que emplean el travelling. En los iraníes, se trata de una puesta en escena mostrativa, consciente de que la panorámica es siempre más descriptiva que reveladora del mundo. En cambio, en los americanos, se trata de una puesta en escena –aunque pueda llevar a confusión– enfáticamente narrativa, entendiendo por narrativa ordenar, manipular, hacer avanzar y cerrar el relato como un mundo creado específicamente para la obra por el autor.

Como el movimiento de cámara inicial, *El espejo* es un viaje pero, al revés de lo habitual, no produce transformación porque es un viaje inmóvil, un camino centrado en sí mismo, que mira a su alrededor para poder después mirar más allá, aunque haya que girar indefinidamente para, una vez comprendido lo cercano, animarse a mirar lo que está alejado de nuestros ojos. Y, paradójicamente, mirando lo inmediato se logra ver lo infinito. ■

CHE, UN HOMBRE DE ESTE MUNDO

Los dos Che

ARGENTINA
1997, 85'
DIRECCION Marcelo Schapces
PRODUCCION Baraka Portaña
Producciones
GUION Marcelo Schapces
FOTOGRAFIA Huberto Valera
MUSICA Luis María Serra
MONTAJE Jorge Edelstein
SONIDO Jorge Plá



Después de las dos pésimas ficciones perpetradas por el cine argentino (*El Che* y *Hasta la victoria, siempre*), el documental de Schapces viene a hacerle algo de justicia al personaje. A partir de los homenajes realizados dos años atrás en Cuba, el director desafía las convenciones históricas y los lugares comunes de tantos relatos, anécdotas, películas olvidables (con la excepción de la estupenda *Diario de Bolivia* del suizo Richard Dindo) y documentales sin demasiados riesgos sobre la vida del Che.

Las entrevistas a quienes conocieron al personaje no escapan a la estética rutinaria utilizada en esta clase de documentos filmicos. Sin embargo, la mayoría de los testimonios transmiten una absoluta veracidad por la claridad conceptual de los entrevistados –que en muchos momentos eluden el fanatismo ideológico– al recordar a un personaje a quien la Historia siempre mostró sin errores ni dudas. En *Che, un hombre de este mundo* no faltan los recuerdos elegíacos sobre Guevara como combatiente ni sus decisiones como minis-

tro, que sorprendían (y que aún siguen sorprendiendo) a varios de sus compañeros. El material de archivo, en ese sentido, resulta bastante novedoso, ya que más de una vez se observa que el Che no necesitaba elogios desmedidos ni aplausos burocráticos.

En el sutil debate interno que plantean las imágenes, entre el Che de bronce (homenajes, fotografías) y el Che humano (en las impactantes y simpáticas escenas de su casamiento), se encuentran las virtudes de la película. En uno de los testimonios se explica sintéticamente la malograda incursión en el Congo diciendo que se trató de una táctica revolucionaria sin ningún sentido. En contrapunto, las palabras de una de las hijas del Che elogian al combatiente por encima de la ausencia paterna. Es que *Che, un hombre de este mundo*, cuyas imágenes fluctúan entre aquellos aspectos que la Historia ya erigió en bronce y algunos rasgos desconocidos del personaje, resulta un film atractivo y digno que, además, no tiene el propósito de constituirse en un trabajo definitivo. **Gustavo J. Castagna**

PI

La cifra impar

EE.UU.
1998, 80'
DIRECCION Darren Aronofsky
PRODUCCION Eric Watson
GUION Darren Aronofsky
FOTOGRAFIA Matthew Libatique
MUSICA Clint Mansell
MONTAJE Ören Sarch
DIRECCION ARTISTICA Matthew Maraffi
INTERPRETES Sean Gullette, Mark Margolis, Ben Shenkman, Pamela Hart, Stephen Pearlman, Samia Shoaib.



Como todos saben y pocos recuerdan, pi es el número que resulta de dividir el perímetro de la circunferencia por su diámetro, cualquiera sea el tamaño del círculo. Lo que significa que si superponemos un hilo con la longitud del diámetro sobre la circunferencia, para cubrirla en su totalidad necesitamos tres hilos y un poquito más. Ese poquito extra es la fracción decimal que sigue al 3; una serie de números que memorizamos en nuestra infancia y que arrancaban con el famoso 14159. La cantidad de decimales es infinita, una característica de los números irracionales como pi. Su nombre –irracional– no se explica porque discutan por cualquier cosa sin argumentos sino porque no se pueden expresar como producto de la “razón” de dos números enteros, como por ejemplo 0,6 es la razón entre 3 y 5. Ahora bien, si el universo estuviera diseñado por un ente autoconsciente, los decimales de pi serían un excelente lugar para dejar una marca. Dicho de otra manera: si uno encontrara un código en los decimales de pi que encerrara un mensaje, entonces

el universo estaría diseñado por Algo/Alguien: hay un Dios.

Eso es lo que descubre Max Cohen, brillante matemático pero de personalidad inestable, paranoico, que sufre de terribles dolores de cabeza y que vive en un departamento infesto ocupado en su mayor parte por una gigantesca computadora llamada Euclides. Como Icaro, se acerca peligrosamente al Sol, que en este caso es el nombre de Dios escrito en forma de un número de 216 cifras en los decimales de pi, en la Torá y en las fluctuaciones de la bolsa de valores de Nueva York.

Pi es una película que combina la estética de MTV pasada por blanco y negro saturados, el ritmo machacón de la música tecno y una enorme energía puesta al servicio de la narración. Es una linda historia –a Borges no le hubiera disgustado– y está relatada con seriedad y convencimiento. Es ese tipo de películas que se defienden por sí mismas y no necesitan el adorno de anunciar que se hicieron con poca plata.

Gustavo Noriega

LOS ULTIMOS DIAS

The Last Days

EE.UU., 1998, 87'. DIRECCION James Moll. PRODUCCION June Beallor y Ken Lipper. PRODUCCION EJECUTIVA Steven Spielberg. FOTOGRAFIA Harris Done. MUSICA Hans Zimmer. MONTAJE James Moll. TESTIMONIOS Tom Lantos, Alice Lok Cahana, Renée Firestone, Bill Basch, Irene Zisblatt.



Los últimos días es un documental que narra la vida de cinco judíos húngaros sobrevivientes del Holocausto, luego nacionalizados norteamericanos. El tratamiento que los nazis tuvieron para con los judíos húngaros fue revelador del núcleo salvajemente irracional de su empresa. Como se indica en uno de los testimonios con que abre la película, los nazis comenzaron la "limpieza étnica" de Hungría cuando la guerra empezaba su fase final. Al Tercer Reich le interesaba más destinar recursos para dejar a Europa sin judíos que resistir la ofensiva aliada. El documental cuenta con bastante rigor, un notable material de archivo y un buen manejo de la técnica, la terrible historia de estos cinco sobrevivientes. Pero los judíos húngaros son, después de la guerra, también ciudadanos norteamericanos. Sus historias son absolutamente fascinantes y es razonable que en su viaje del infierno a la normalidad, consideren que viven en un paraíso, tal como lo declara uno de los testigos. Uno de los problemas de la película es que no puede desprenderse de esa misma mirada de los protagonistas o, más bien, la refuerza de manera arbitraria. Es absolutamente sintomático el hecho de que el director haya elegido los testimonios de dos soldados norteamericanos de etnias diferentes a la anglosajona: uno es negro y el otro es de origen japonés. Para los afanes pedagógicos de la película es un dato muy confuso ya que oculta la terrible situación en la que ambos grupos se encontraban en aquella época en los Estados Unidos. El orgullo nacional, algo que Spielberg despliega en muchas de sus películas, tiene una cara doble y una de ellas se parece muchísimo a la que originó al nazismo. Entre el relato contenido de los horrores en la primera parte y la exaltación de su nuevo país en la segunda, medía un mundo. **Gustavo Noriega**

DIABLO, FAMILIA Y PROPIEDAD

ARGENTINA, 1999, 90'. DIRECCION Fernando Krichmar. PRODUCCION Agustín Bocha Fernández y Alejandra Guzzo. GUION Fernando Krichmar sobre idea de A. Fernández. FOTOGRAFIA Segundo Cerrato. MUSICA Artin Bravo. MONTAJE Fernando Krichmar.



Bienvenido sea todo nuevo acercamiento a las realidades de nuestro país a través de una mirada documental. Desde su auto-proclamada pertenencia al Grupo Cine Insurgente, *Diablo, familia y propiedad* se inscribe en la tradición del cine de barricada, propuesto (o impuesto) no como un fin en sí mismo, sino como un medio para concientizar al espectador y alterar, en la medida de lo posible, alguna de estas realidades. A pesar de las deficiencias técnicas propias del formato Super-VHS en el cual ha sido realizado, esta reflexión sobre la lucha de clases centrada en la historia del ingenio Ledesma genera interés por su apuesta a hilvanar los acontecimientos político-sociales de este siglo desde una posición de inexorable y casi metafísica resistencia. La eterna explotación del obrero a manos del patrón interceptada, en este caso, por el mito de El Familiar: ser diabólico que se pasea por los subsuelos del ingenio y que, de tanto en tanto, demanda la sangre de algún trabajador para que la zafra resulte fructífera. Con una mirada casi antropológica en su primera parte, *Diablo, familia y propiedad* comienza a adoptar, en su descripción de la última dictadura militar y de los cambios políticos ocurridos en años recientes, cierto tono discursivo un tanto ingenuo que no deforma pero sí simplifica. Y lo que en principio resultaba interesante e incluso movilizador termina agotándose por el abuso de los mismos recursos de las campañas proselitistas: la retórica y el didactismo. **Diego Brodersen**

ALERTA EN LO PROFUNDO

Deep Blue Sea

EE.UU., 1999, 100'. DIRECCION Renny Harlin. PRODUCCION Akiva Goldsman, Tony Ludwig, Alan Riche. GUION Duncan Kennedy y Donna Powers & Wayne Powers. FOTOGRAFIA Stephen Windon. MUSICA Trevor Rabin. MONTAJE Frank J. Urioste, Derek G. Brechin, Dallas S. Puett. DISEÑO DE PRODUCCION William Sandell. INTERPRETES Saffron Burrows, Thomas Jane, LL Cool J.



Renny Harlin se hizo una merecida fama de director sádico. Quizá trate bien a los actores en el rodaje y sea una buena persona (quizá), pero a la hora de filmar a sus personajes, es un sádico de campeonato. Sus primeros grandes golpes fueron *Duro de matar II* y *Riesgo total*, dos películas malas y perversas. Pero luego se casó con Geena Davis y realizó *La pirata* y *El largo beso del adiós*, con las que no mejoró como director pero levantó la puntería gracias al carisma irresistible de Geena. No me quiero hacer el bobo: esas dos películas me gustaron a mí y a nadie más que esté fuera de una institución mental. Pero además del carisma de Davis, hay que reconocer que Renny se perfeccionó, puso su cine al servicio de su imaginación sádica y se volvió creativo. Esa creatividad alcanza un punto bien alto en *Alerta en lo profundo*, y eso es todo lo que se puede decir a favor de la película. Un guión disparatado (también lo era el de *El largo beso del adiós*) centrado en un experimento que transforma a los tiburones más feroces del mundo en los más inteligentes. Harlin sabe que se filmó *Tiburón* y que el público no la olvidó, y a partir de eso, trata de evitar las comparaciones usando la inteligencia y resolviendo muy bien la primera escena. A continuación, solo se trata de ver cómo mata mejor a cada personaje; en cuanto premisa básica, no hay duda de que es un poco terrible pero cuando Harlin acierta, acierta con todo. Además, como sabe que la gente no recuerda *Tiburón II* ni las otras secuelas, se sirve de algunos elementos de esas películas. En el film se nota la ausencia de Geena Davis y que el director no pudo encontrar una reemplazante. La actriz, cuyo nombre no vale la pena recordar, es la misma que protagonizó *Escuadrón espacial*. Por ahora no logra que nos importe su destino en la pantalla. **Santiago García**

AUSTIN POWERS: EL ESPIA SEDUCTOR

Austin Powers: The Spy Who Shagged Me

EE.UU., 1999. DIRIGIDA POR Jay Roach, CON Mike Myers, Heather Graham, Michael York, Robert Wagner y Elizabeth Hurley.



Esta segunda y superflua parte de la saga *Austin Powers* es la demostración precisa de que Hollywood puede crear un éxito inflando otro, aunque los vientos inflacionarios no provengan del oxígeno de la libertad creativa sino de la mala digestión hepática de ejecutivos angurrientos y estrellas obscuras. **Leonardo M. D'Espósito**

ENTRE LAS PIERNAS

ESPAÑA, 1999. DIRIGIDA POR Manuel Gómez Pereira, CON Victoria Abril, Javier Bardem y Carmelo Gómez.

El artesano Gómez Pereira cuenta mal una historia que tiene un buen punto de partida (la terapia grupal de una serie de personajes obsesionados con el sexo) pero que a los pocos minutos deriva en un policial pretencioso al que le sobra –como mínimo– media hora. Típico exponente del cine español de exportación, *Entre las piernas* muestra varias escenas con personajes arrinconados contra paredes y autos; el resultado es horrible y con más vueltas de tuerca que un sacacorchos usado en las Navidades de 1950. El interesante trío protagonista –Bardem, una ajada y siempre dispuesta Victoria Abril y ese excelente actor llamado Carmelo Gómez– no pueden hacer nada ante semejante desatino. **Gustavo J. Castagna**

LA LOBA

La loba

ITALIA, 1996. DIRIGIDA POR Gabriele Lavia, CON Monica Guerritore, Raoul Bova, Michele Placido y Giancarlo Giannini.

En la campaña siciliana del siglo pasado, una viuda de mala reputación vive su dra-

ma: se enamora, pero el objeto de su amor se casa con su hija. Hay subrayados, fatalismo de cuarta, uso profuso y preamateur de planos cenitales, grúas y ralents, desopilantes actuaciones que se pretenden serias y una visión antediluviana sobre el sexo. Todo esto, acompañado por un hedor de alta cultura pretenciosa, hace de *La loba* una película realizada por y para enemigos del cine. **Javier Porta Fouz**

SOLO POR AMOR

A Merry War

GRAN BRETAÑA-EE.UU., 1997. DIRIGIDA POR Robert Bierman, CON Richard E. Grant, Helena Bonham Carter, Jim Carter y Harriet Walter.

Robert Bierman sólo era conocido en nuestro país por *El beso del vampiro*, un producto efectista y de mal gusto al servicio de los desbordes de Nicolas Cage. En este caso arremete contra una novela de George Orwell ambientada en el Londres de los años treinta acerca de las pretensiones de un joven burgués de convertirse en poeta. Nada queda aquí del humor satírico del escritor y el resultado es un film de un costumbrismo chato y sin vuelo al que poco ayuda la presencia de Richard E. Grant en el protagonista. **Jorge García**

ESCUADRON ESPACIAL

Wing Commander

EE.UU., 1999. DIRIGIDA POR Chris Roberts, CON Freddie Prinze Jr., Saffron Burrows, Matthew Lillard y Tcheky Karyo.



Escuadrón espacial posee muchos elementos de *Solo los ángeles tienen alas* de Howard Hawks. Las relaciones entre los personajes, la negación de la muerte de un piloto como código de supervivencia, las mujeres fuertes que forman parte del grupo... Pero estos navegantes espaciales están a un mi-

llón de años luz de aquellos personajes. Y la película es una de las peores de la década. ¿Qué falló? Además de los actores, el guión y el director, el problema es la falta de intención. Nadie sabe a dónde va, todo se desarrolla con pereza hasta llegar a un final indiferente. La negación de la muerte es caprichosa y las mujeres se ponen a la par de los hombres de forma artificial, como si fueran modelos jugando a ser mecánicas para una producción fotográfica. Y el ínfimo interés por los seres humanos termina notándose. *Escuadrón espacial* vuelve todo irrelevante: la amistad, el amor, el dolor, el heroísmo, la cobardía, la lealtad. El cine. **Santiago García**

LA HIJA DEL GENERAL

The General's Daughter

EE.UU., 1999. DIRIGIDA POR Simon West, CON John Travolta, Madeleine Stowe, James Cromwell, Timothy Hutton y James Woods.



Una mujer aparece asesinada en el campo de entrenamiento de una base militar. La víctima, que era capitana, resulta ser la hija de un prestigioso general a punto de retirarse para dedicarse a la política. Como *Valor bajo fuego*, la película se autodenomina defensora de los derechos de la mujer dentro del ejército pero termina desplegando un discurso intimidatorio. No puede haber una sola mujer que quiera enrolarse en el ejército después de ver esta película. La investigadora que interpreta Madeleine Stowe es un personaje forzado que solo sirve para decir que los derechos de la mujer no deben ser regalados por los hombres sino ganados por ellas. Aunque si esta película tiene algo que la define, es su falta de fe en la posibilidad de integrar a las mujeres en universos tradicionalmente masculinos. **SG**

DE DIEZ A UNO

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	SERGIO WOLF AM DEL PLAYA	DIEGO LERER CLARIN	DIEGO BATLLE LA NACION	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	MOIRA SOTO HUMOR	QUINTIN EL AMANTE	LUCIANO MONTEAGUDO PAGINA 12	SANTIAGO GARCIA ESPECTADOR	HORACIO BERNADES PAGINA 12	
EL ESPEJO	9	9	9	8	7	9	9	9	8		8,56
VELVET GOLDMINE	7	10	8	9	8	9	7	7	8		8,11
EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA			7	8		8	7	8			7,60
PI	6	8	8	8	5	8	7		7		7,13
ED TV			6	6				8			6,67
SEXTO SENTIDO	6		8	5	7	5	7		9	6	6,63
SLAM	5	6	6	7		7			6		6,17
GATO NEGRO, GATO BLANCO	4		5	7	5	8	8	6	7	5	6,11
LOS ULTIMOS DIAS							6	5	5	8	6,00
AULAS PELIGROSAS	7	5		5				5	6		5,60
CHE, UN HOMBRE DE ESTE MUNDO		5		6							5,50
SOLO POR AMOR			5					5			5,00
ALERTA EN LO PROFUNDO	5	5	5			3		5			4,60
LA SOMBRA DE LA NOCHE	5	4		5			2	5	3		4,00
LA HIJA DEL GENERAL	5		5			2		4	3		3,80
INOCENCIA ROBADA	4		4	3			1		2		2,80
LA LOBA	1							4			2,50
ESCUADRON ESPACIAL	3								1		2,00
EL TRIUNFO DE LOS NERDS	1	1	5			1					2,00

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

ABIERTA LA INSCRIPCION AÑO 2000

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
cinecic@impsat1.com.ar
www.cinecic.com.ar

Escríbanos a **Esmeralda 779 6° A**
(1007) Buenos Aires, República Argentina
por e-mail amantecine@interlink.com.ar
por fax (011) 4322-7518

Querido Quintín:

Un poco tarde llegó a mis manos el ejemplar 90 de *El Amante*, lo cual me ha producido un ramillete de sensaciones diversas: un poco de sana envidia (*Tiempo de Cine* no tuvo tan larga vida) y también de sana alegría por el hecho de que una revista de cine haya durado tanto tiempo.

Otra sorpresa fue la de tener el honor de ser mentado en la página 63 de ese número. Lo estoy volviendo a leer mientras me deleito escuchando el *Concierto para cuatro claves* de Juan Sebastián Bach. Te digo que yo llevo escuchando música clásica desde hace cincuenta años y no tengo ningún síntoma del síndrome de Jourdain del que informa Hugo Salas, cuando se ocupó de ello en esa nota sobre *El violín rojo*, que seguramente por error salió en la sección de críticas de la revista. Alguien me dijo que era una broma pero a mí me pareció simplemente lo que en mi barrio se llamaba una boludez.

En la charla que tuvimos en el 2001 (no en el año, obviamente, sino en el boliche de Lavalle y Ayacucho) te critiqué con una vehemencia que confundiste con furia la nota de ese chico Salas y lo hice desde varios y distintos puntos de vista, los que paso a detallar con el desorden que me suele caracterizar:

1. Suponé que un tipo quería saber de qué se trataba *El violín rojo* de François Girard y que no la pudo ver ya que, gracias a los palos recibidos, no tuvo larga vida en la cartelera. Ese tipo seguramente habría visto por Film & Arts el anterior film de Girard, 32 cortos sobre Glenn Gould, y tenía, como ya dijimos, interés en conocer la opinión de una revista de cine. Vio en un kiosco tu revista, con su moderna y también bella portada, pagó los siete mangos con cincuenta correspondientes y encontró, en vez de una crítica, una broma. Tiró la guita a la basura. Y eso, en estos tiempos de mishiadura, no se hace... Todavía los estará puteando.

2. Orson Welles dijo una vez que un film no es perfecto si no es perfectamente musical, y no se refería a la música de fondo sino a la estructura y la cadencia que tiene que poseer su estructura. Freud, por otra parte, afirmaba que los chistes tienen una profunda relación con el subconsciente, y esta broma sobre la música clásica demues-

tra, tal vez, una posición anticultural de Salas sobre ese tema.

Y para darle un toque de *qualité* a estas divagaciones me voy a permitir citar, con el perdón de ustedes, un texto de William Shakespeare del quinto acto, escena primera, de *El mercader de Venecia*. Dice así: "Si hay alguien que en sí no tenga sombra de música, ni le conmueva un acorde de sonidos suaves, ese está dispuesto a la traición, al fraude, al robo, son tenebrosos los reflejos de su alma cual la noche y negros como el Erebo: a tal hombre no se da fe. Escuchad la música".

3. Yo no dije que Salas era un hijo de Goebbels. A los nazis les gustaba la música. Eso, con perdón de Shakespeare, no les impedía ser unos monstruosos hijos de puta. Lo que te dije era que ni Goebbels hubiese escrito esa no-nota. Y la llamo así porque me acuerdo de que alguien, creo que en tu revista, se asombraba de cómo un no-film como *El cartero* había tenido tanto éxito. Y a propósito, ¿vos sabés qué es un no-film?

4. El diccionario Sopena define al cineasta de esta manera: "Nombre que se dan algunos estetas de la cinematografía y que se ha hecho extensivo a los autores y directores cinematográficos y aun a los mismos artistas de cine". Cito esta frase pues en la sección video del mismo número, en el comentario de *El violín rojo*, el anónimo autor de la reseña, en un ataque de soberbia aguda, dice que la crítica a esa película en el número 86 había sido hecha en tono humorístico (muchos lectores tuvieron ataques de risa tan agudos que afectaron su salud mucho más que la música clásica), lo que hirió la sensibilidad de los cultores de la *qualité*, para luego expresar que a él lo hiere el hecho de que existan directores que hagan películas como esta y se sigan llamando cineastas. Pobre Girard, ya no es más un cineasta. Parece que los directivos de la Oficina Nacional del Cine de Canadá leyeron esta nota y le prohibieron seguir haciendo películas para que los redactores de *El Amante* no se sientan heridos. Según se comenta en Montreal, Girard puso un kiosquito hasta que dure la prohibición y aprovecha los ratos libres estudiando castellano para poder leer tu revista y aprender cómo se hace para ser un verdadero cineasta. Menos mal que ustedes no tienen poder...

5. Y para terminar, les recomiendo que lean o vuelvan a leer el famoso artículo que

Truffaut escribió en 1950: "Una cierta tendencia del cine francés". El mismo era básicamente un ataque a los guionistas Aurenche y Bost, y sus inteligentes y también discutibles conceptos estaban referidos al cine de su país en esa época. Ya hace de esto nada menos que cincuenta años. Y ustedes lo siguen aplicando y mal. Sean más modernos, por favor, y no desorienten más a la gente. Como sucedió con la crítica de un diario donde se dijo que *El violín rojo* era un film de calidad, para después ponerle regular. Muchos no entendían esa contradicción. Eran, seguramente, seres pedestres que no leían *El Amante* y, seguramente, pobres, no conocían el artículo de Truffaut. A esa gente habría que prohibirle ir al cine...

6. Por último, aunque no lo crean, les diré que deseo sinceramente que *El Amante* siga saliendo, pero tengan cuidado. *Tiempo de Cine* dejó de salir por escasez de plata. Y temo que, si algún día ustedes tienen que cerrar, será, seguramente, por abundancia de soberbia más que por falta de plata. Un abrazo y, como dicen los hampones franceses, sin rencor.

Salvador Sammaritano

Querida Claudia:

Fue un gusto recibir tu mensaje la noche pasada. Eran las cuatro de la mañana aquí en Milán, estaba escribiendo y ya sabía, por el silencio que reinaba alrededor del teléfono, que la elección de los votantes no había sido *Garage Olimpo*. Fuiste la que me dio la noticia: una noticia cómica. No vi *Manuelita*, así que no puedo emitir ningún juicio sobre el film. No tengo absolutamente nada en contra de que una película de animación sea candidata al Oscar. Puede que esté realizada con gran maestría y que merezca competir con la industria americana de dibujos animados. Pero también creo que se perdió una ocasión (otra) de volcar al mundo el tema de la violencia del Estado contra sus ciudadanos, enfermedad que atacó a la Argentina y de la que aún no se ha curado, y que sigue atacando a medio planeta. Personalmente estoy aliviado, un camino hacia Hollywood habría implicado otros seis meses entre un avión y otro; pero estoy apenado por lo que podría haber significado difundir una vez más ese tema maldito a nivel internacional. Me queda una duda: ¿los votantes eligieron libremente entre los dos films, o muchos ni siquiera vieron *Garage Olimpo*?

Un beso grande.

Marco Bechis

H a n s

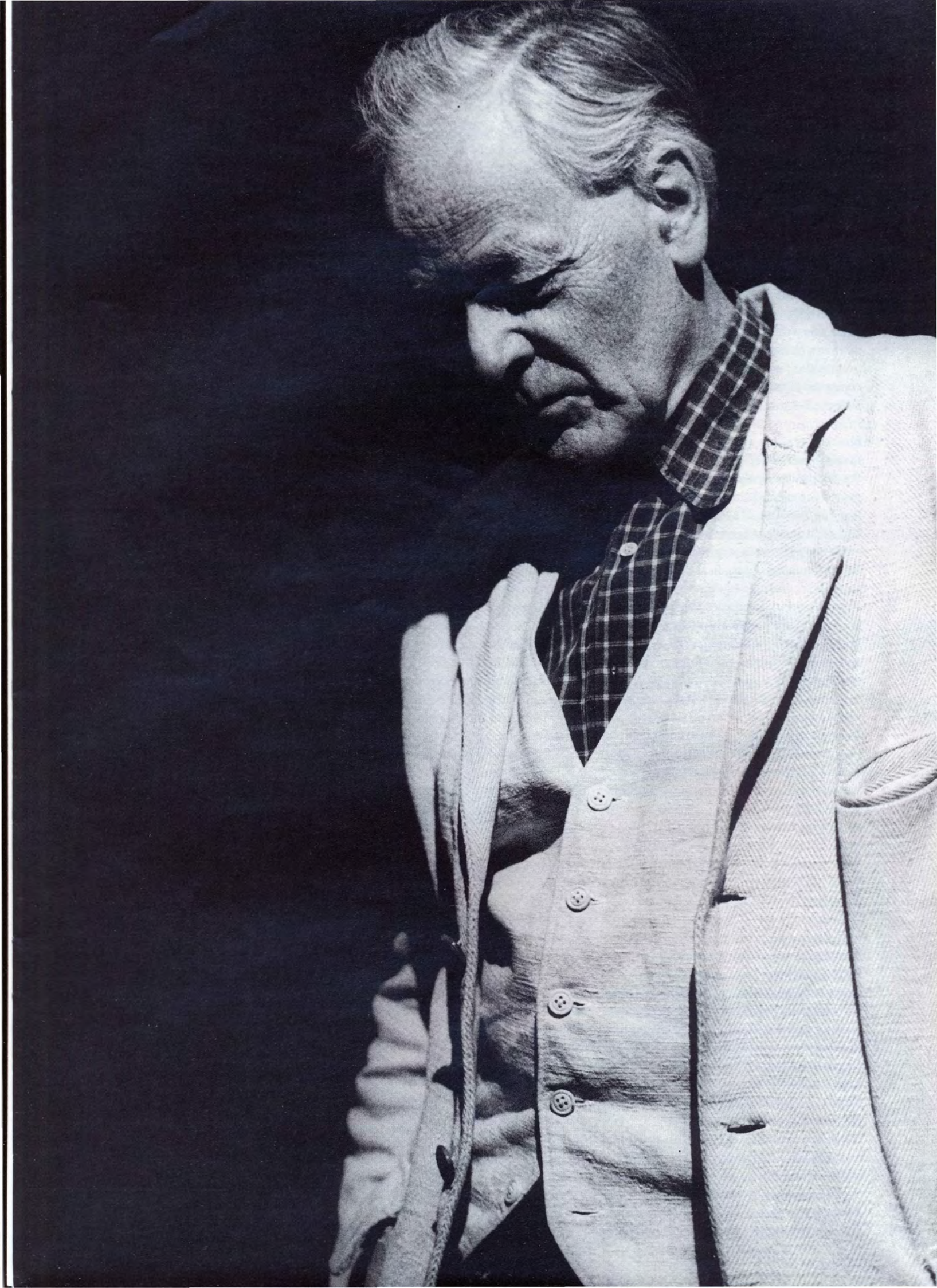
J ü r g e n

S y b e r b e r g

H i t l e r

e n

n o s o t r o s



Un agradecimiento especial
a Ricardo Parodi y a Silvia Fehrmann

Antes que cualquier otra cosa, Syberberg es el director de *Hitler, una película de Alemania*. Terminada en 1977, fue una obra intempestiva entonces y lo sigue siendo hoy: es cine del futuro por definición, del que está condenado a adelantarse a su tiempo una y otra vez. Antes y después de *Hitler*, Syberberg fue el autor de otras películas, de algunas instalaciones y de varios libros, pero todo eso junto no fue comparable al hecho de haber filmado una obra maestra sobre un tema imposible. Porque si se destruyeran todas las copias del *Hitler*—más lo que Sontag, Daney, Deleuze, Foucault, Moravia y otros han escrito sobre él— y nadie recordara nada de aquel film, las próximas generaciones no pensarían de Syberberg lo mismo que nosotros. Por eso parecía decepcionante que hubiera puesto como condición de su visita no hablar de *Hitler* sino de sus últimos trabajos. El hecho de que finalmente hablara de todas sus películas, pero más que nada de *Hitler*, fue un verdadero gesto de grandeza. Porque no debe ser nada fácil sobrevivir a una obra maestra, aceptar que para los críticos todo lo que hizo antes es su antecedente y todo lo que hizo después son intentos de escapar a su influjo, rupturas, pero rupturas que se miden por comparación con ella. Syberberg demostró tener la estatura trágica suficiente como para estar a la altura de esta desgracia. De hecho, fue él mismo quien rompió el hielo sobre el tema *Hitler*. El día de su llegada se organizó una conferencia de prensa bastante informal, sobre todo porque la mayoría de los asistentes no parecían ser ni periodistas ni críticos de cine, sino más bien gente vinculada a la cultura, que mostraba un respeto reverencial por el invitado de honor. Syberberg fue presentado por Ricardo Parodi, director del Centro de Teoría de la Imagen y curador de la retrospectiva junto a Inge Stache, del Instituto Goethe. Una vez terminada la presentación, toma la palabra el cineasta y lo primero que dice es que no entiende el interés que puede tener fuera de Alemania una problemática tan provinciana como la de sus películas. Sus personajes, que se expresan en largos monólogos en lengua alemana, no pueden decir nada a los argentinos, “salvo Hitler, que es la mejor mercadería de exportación que tiene Alemania”. Ese fue el comienzo de una larga alocución, con la que Syberberg demostró que su tan mentada fobia no es otra cosa que el deseo de no ser invadido, una actitud que está mucho más cerca de lo saludable que de lo patológico. Fue muy desconcertante ver cómo lo que se decía de este hombre antes de su

El autor de *Hitler* pasó por Buenos Aires para acompañar una retrospectiva de sus films. El misterio de su personaje y la complejidad de su obra se develan en esta nota. por SILVIA SCHWARZBÖCK

llegada resultó ser cierto en un sentido distinto del supuesto: Syberberg se mostró inaccesible de la manera en que es bueno serlo, es decir, no siendo seducible por el arte de las relaciones públicas. De vez en cuando es bueno ver que a alguien no le alcanzan la amabilidad y el tono distendido de una charla ocasional para mostrarse tal cual es. Mi estima por Syberberg aumentó gracias a esa distancia, distancia que seguramente rompe cuando está con aquellos con quienes ha decidido romperla. Ahora, al margen, es curioso que la falta de un talento tan profano, por el hecho de que hoy es moneda común también entre los artistas, sea confundido con excentricidad o fobia. Tal vez sea esa impenetrabilidad, combinada con la otra mitad del lugar común sobre la mentalidad romántica, la que lleva a pensar en él como un artista extemporáneo, que vive a disgusto la banalidad general del mundo y por eso puede crear una obra tan singular y cerrada sobre sí misma como es la suya. Después de romper él mismo el tabú que se había autoimpuesto, Syberberg estaba listo para hablar de las tres etapas de su obra. La primera es básicamente la de la *Trilogía alemana* (Ludwig de 1972, Karl May de 1974 y *Hitler* de 1976-77), culmina con *Parsifal* (1982) y se caracteriza por la riqueza de las imágenes, las citas y las referencias culturales. En esta etapa incluye *Winifred Wagner y la historia de la casa Wahnfried* (un documental) y *Theodor Hiernéis, el cocinero del rey* (un falso documental). No obstante, deja de lado otros documentales anteriores, que fueron exhibidos en la retrospectiva: *Romy, anatomía de un rostro* (1960), sobre Romy Schneider; *Después de mi última mudanza*, de 1970, una filmación de Brecht con el Berliner Ensemble realizada en 1953, cuando era su discípulo, y *Sex-Business* (1969), sobre el productor de películas pornográficas Alois Brummer. La segunda etapa—dice—está compuesta por largos monólogos, sin citas ni referencias culturales, pero “con tantos matices como puede haberlos en una suite para cello de Bach”. Estos monólogos, interpretados todos por Edith Clever, serían la representación del mundo de una persona en

otra persona, una operación que se transfiere también al espectador, que debe crear él mismo, con su fantasía, el espacio de la representación. Syberberg se refiere a *La noche* (1985), a *Penthesilea* (1987-88), a *La marquesa de O* (1989), y a *Un sueño... y si no qué* (1994). La tercera es la etapa actual, que se abre con su instalación realizada para la última Documenta X de Kassel (*Cave of Memory*, 1997), en la que ya no aparece una persona monologando, sino un espacio que necesita ser llenado con imágenes. Mientras lo recorre, el receptor está obligado a reconstruir dentro suyo ese espacio. La percepción, no obstante, es análoga a la de los grandes frescos del Giotto o de Goya: uno puede concentrarse en un fragmento o ver la totalidad. En el momento de responder preguntas, Syberberg deja entrever un rasgo suyo que quedará más al descubierto en los dos días siguientes, cuando se intente que dialogue con intelectuales argentinos: que no tiene una teoría sobre su obra o, mejor dicho, que no teoriza las respuestas que da sobre ella. Se podría decir que este es un rasgo muy común entre los cineastas, o entre los artistas en general, pero también habría que aclarar que esa idea es cada vez menos cierta. Hoy por hoy, el mismo trajín que las relaciones públicas ha creado para todas las artes le ha impuesto a cada artista tener un discurso sobre su obra, sea para entrar en diálogo con los medios, sea para presentarse a una beca o conseguir un subsidio. No es ni una novedad ni una deshonra, todo depende del grado de conciencia que cada uno tenga sobre la trastienda del mercado cultural. Pero Syberberg da la impresión—o quiere dar la impresión—de que está familiarizado con sus propias películas desde otro lugar, que sería un error pensar que es más esencial o profundo que el de otros cineastas; quizá se trata simplemente de que no quiere discutir en público o de que no está habituado a hacerlo. De hecho, muchas de sus ideas sobre el cine (propio y ajeno) las ha volcado en libros, pero no es lo mismo escribir una idea que exponerla. Muchas veces, las personas dadas a escribir se agotan en lo que escriben. No son buenos conversadores ni buenos polemistas ni bue-

nos oradores. Que es como decir que carecen del talento de entretenerse hablando (una pasión, por otra parte, muy propia de los intelectuales argentinos). Cuando se le preguntó, por ejemplo, cuáles eran las razones del pasaje de la primera a la segunda etapa, Syberberg dijo que se debía al hecho de haber conocido a Edith Clever durante la filmación del *Parsifal*. Como se entendían muy bien, decidieron trabajar juntos y a solas. De ahí surgió la idea de hacer *La noche*, respondiendo al desafío de mostrar a una misma persona durante seis horas, con la música de *El clave bien temperado* de Bach de fondo, di-



ciendo textos de distinta procedencia, de diferentes autores, como si todos estuvieran escritos para una sola pieza. De ese modo, el monólogo obliga al espectador a encontrar matices y diferencias en un flujo que parece uniforme, como el de una composición musical (su metáfora preferida: el cineasta como compositor, un Wagner al revés). En la entrevista, aclaró que en realidad tenía razones estéticas para cambiar, porque el kitsch era un lenguaje que estaba agotado y había perdido totalmente su capacidad irónica.

Los dos días siguientes, Syberberg escuchó a Alan Pauls, Esteban Ierardo, Ricardo Parodi, Raúl García, Horacio González y Ricardo Ibarlucía hablando sobre distintos aspectos de su obra. A ninguno le contestó ni le comentó nada sobre lo que habían expuesto. Cuando le preguntamos al respecto, dijo que no le interesaban ni el discurso académico ni las opiniones de los académicos. Su respuesta fue un poco desconcertante, pero digna de reflexión, sobre todo porque dentro del contexto académico local los panelistas de este evento son considerados intelectuales, no meros académicos o representantes puros del discurso académico. Sy-

berberg es doctor en Historia de la Literatura, por lo tanto conoce perfectamente lo que es un discurso académico y lo conoce en una de sus mejores versiones posibles, la de la universidad alemana. No estaría mal ponerse a pensar por qué nuestros intelectuales suenan académicos para un alemán letrado.

UNA TARDE CON SYBERBERG. Syberberg no da exactamente "entrevistas". Silvia Fehrmann, del Instituto Goethe, nos había recomendado invitarlo a comer o a tomar un café, como hacían todos los que querían entrevistarlo. Con Quintín respetamos al pie de la letra su recomendación y no grabamos la charla. La edición de lo que hablamos con él quedó convertida en "Syberberg por Syberberg" (ver nota aparte), que tal vez sea el mejor modo de aproximarse al tipo de respuestas que da este cineasta: definiciones precisas o juicios categóricos, pero siempre entremezclados con impresiones subjetivas o datos biográficos.

La entrevista fue una hora antes de la presentación de *La noche*. Quintín se quedó a ver la película y, como yo ya la había visto, Ricardo Parodi me ofreció acompañarlo a un paseo con Syberberg por el Rosedal (el cultivo de rosas es una de las pasiones del director) y por las calles de Palermo Viejo (porque quería conocer el barrio de Borges). No obstante su entusiasmo por el paseo, insistía en que a las once de la noche tenían que volver al San Martín para ver cuántos espectadores se habían quedado hasta el final de las seis horas de película (con todos los monólogos hizo lo mismo).

Durante la caminata por los bosques de Palermo, Syberberg dijo que lo que le pareció más interesante de Buenos Aires es su vegetación (los árboles, las flores y las piedras lo apasionan). De hecho, cortó ramas de todos los ejemplares que no existen en Europa y filmó un ombú gigante, un jacarandá, un palo borracho y un ceibo (este último lo tenía deslumbrado: su cara de alegría en el momento en que logramos cortarle una rama que estaba muy alta fue indescriptible). Más allá del nulo interés que uno pueda tener por la botánica, el entusiasmo de Syberberg resultaba contagioso (sobre todo, porque contrastaba con la actitud de extrema distancia mantenida durante las charlas). En todo caso, los árboles compensaron el hecho de que los lugares que le podíamos mostrar como añejos no iban más allá del siglo XIX. Palermo Viejo no es lo suficientemente viejo como para impresionar a un europeo, y la estética fashion que lo ha invadido alteró hasta el concepto mismo de pintoresquismo.

LA RETROSPECTIVA. De las tres etapas de la filmografía de Syberberg, la primera sigue siendo no solo la mejor sino también la más vanguardista. Los monólogos, si bien repre-

sentan un giro necesario e interesante, terminan siendo condescendientes con un estilo de vanguardia académica que atenta contra el propio programa conceptual de las obras. Dentro del itinerario de su cine, representan un retroceso, aunque para cualquier filmografía normal pudieran representar un avance. Syberberg, que con el *Hitler* se había adelantado a su tiempo, se vuelve actual a partir de sus monólogos. No es casual que de esa etapa pase a la de la instalación para Documenta X: es la transición lógica hacia la contemporaneidad radical, y la confirmación de que sus trabajos están a tono con el presente, de que no desentonan con el tipo de obras que suelen presentarse en este tipo de eventos. Es decir, están dentro de un género reconocible, donde los manifiestos conceptuales pueden ser más o menos interesantes, pero todos son pertinentes. Ver por primera vez el *Hitler* es una experiencia inédita, verlo por enésima vez, probablemente también. Ver *La marquesa de O*, *La noche* o *Un sueño...* es una experiencia extraordinaria, porque se trata de obras extraordinarias que salen de lo común por su principio mismo de construcción y hasta por el tiempo que duran. Pero al cabo de una hora (o menos) ya comprendimos cómo está construida cualquiera de ellas y calculamos cómo va a administrar su principio constructivo en el curso de los minutos que restan. Es decir, es fácil deducir cuál es su programa y, por lo tanto, predecir la obra. Es cierto que para un espectador poco entrenado esta tarea puede resultar un desafío mortal, pero no existen espectadores poco entrenados que vayan a ver películas de Syberberg. Que uno juzgue quizá demasiado duramente estas dos últimas etapas de su cine (aun cuando personalmente disfrute de *La marquesa de O* o *Un sueño...*) es un acto de justicia con la propia grandeza del director. Pocos cineastas son capaces de filmar algo de la estatura del *Hitler*. Pero también es verdad que pocos sobreviven a la maldición de contar con una obra maestra en su haber. Si es difícil diferenciarse del cine ajeno, más difícil todavía es diferenciarse del propio. Pero Syberberg tuvo la audacia de no convertirse en un autor que se repite obsesivamente a sí mismo. Ni tampoco trató de beneficiarse de una supuesta aura de artista maldito, porque sabe que las audacias pasadas le fueron bien recompensadas con el beneplácito de los intelectuales más prestigiosos. La comprensión la tuvo de quien debía tenerla y fue proporcional a los riesgos corridos. Además, si algo no parece Syberberg es un hombre clamando comprensión. De hecho, en la entrevista comentó al pasar que a un amigo suyo no le gustaban los monólogos. Probablemente lo haya escuchado y por eso se preocupa tanto por el número de espectadores fieles que se quedan hasta el final de cada función. ■

E l l e n g u a j e

d e l a

d e r e c h a

La fascinación de los intelectuales progresistas argentinos por los artistas provocadores fue iluminada por la visita de Syberberg y la entronización irresponsable del novelista Fogwill. por QUINTIN

Hay muchos que todavía intentan reponerse de la elección en la provincia de Buenos Aires, donde el triunfador apeló en los últimos días de la campaña a la descalificación de su adversaria por marxista, abortista y anticristiana. Y ganó igual. Tal vez gracias a esas declaraciones, tal vez a pesar de ellas. Es difícil saberlo. También es difícil saber si Alfonsín ganó gracias a la famosa quema del cajón, aunque la leyenda lo ha impuesto como un hecho probado.

Hasta donde alcanzan mis recuerdos, siempre existieron el progresismo y la desconfianza hacia el progresismo. En los ambientes de la clase media porteña que pasó por la universidad, el progresismo es mayoría y su lenguaje el natural, aquel cuyo uso no necesita de explicaciones previas. Las declaraciones del gobernador electo Ruckauf, en un gesto irresponsable y oportunista destinado probablemente a robarle los votos al candidato conocido por torturador, son inaceptables para el progresismo. Si se piensa que lo peor que le ocurrió a la Argentina fue la dictadura militar, está claro que el macartismo de Ruckauf convoca esos tiempos oscuros y la posibilidad de que vuelvan. Claro que, como todo el mundo sabe y preferiría no saber, hay una multitud que no piensa así aunque nadie lo dice en público. El lenguaje de la derecha (y aun el voto de la derecha) es vergonzante entre los que viven más o menos rodeados de progresistas (en particular, todos los habitantes de la Capital). Algo así pasa en las redacciones. Si alguien votó en contra de la Alianza en la redacción de un diario, por ejemplo, solo lo confesará si lo hizo en blanco o por un partido de izquierda. Hasta el mismo voto aliancista en Capital es un voto antiprogresista y prefiero que no me pregunten por qué voté a un candidato que está abiertamente en contra del aborto. De paso, ese es el tema que podría demostrar vía referéndum que la mayoría del electorado argentino es menos conservador en la práctica de lo que la oferta electoral para presidente hace suponer. Pero el progresis-

mo también es vergonzante y de eso no habla. (¿Qué hubiera pasado si Fernández Meijide contestaba: "Y a mucha honra"? Por lo menos en ese rubro.)

Mientras Ruckauf se empeñaba en desacreditarse frente a quienes nunca lo votarían, el cineasta alemán Hans-Jürgen Syberberg visitaba Buenos Aires. Alejado de toda preocupación preelectoral, consagraba sus afanes a buscar flores de ceibo mucho más que a dialogar con los intelectuales argentinos (ver nota de Silvia Schwarzböck). El prestigio de su figura y la naturaleza de sus trabajos excuden el terreno de la crítica de cine rasa, que no se asomó en general por el Goethe ni por la Sala Lugones. Syberberg es un personaje para el mundo de la cultura, para la universidad y el periodismo ilustrado. Un mundo que asoma a la superficie en revistas especializadas y suplementos, cuyos redactores forman parte de lo que podría denominarse el segmento más sofisticado del ambiente de las letras. Filósofos, escritores, académicos, intelectuales, críticos literarios y su periferia, aquella que los lee y muchas veces los conoce. Ese mundo es progresista (nadie votó allí por Cavallo o por Duhalde ni considera un oprobio ser ateo o marxista) aunque se sabe diferente del progresismo silvestre. Es la concepción del arte lo que los diferencia. Mientras los progresistas silvestres (como los que dan el Premio Nobel, por ejemplo, que por serlo nunca se lo dieron a Borges) creen que un artista no merece respeto si no integra aunque sea vagamente la izquierda, los progresistas sofisticados saben que el gran arte es esencialmente radical y se construye contra el lugar común bienpensante. A las alturas del virtuosismo y la ruptura con los moldes, a la posibilidad de iluminar y desafiar al mundo se llega siguiendo rigurosas obsesiones personales que no se expresan en una mesa de café o en una entrevista. Y esas obsesiones en su estado primitivo pueden ser cualquier cosa y acabar en cualquier otra como el antisemitismo de Céline, el militarismo

de Jünger o la melancolía aristocrática y conservadora de Hans-Jürgen Syberberg, cuyo ajuste de cuentas con Hitler parte del puro terror del sibarita ante la horda y del desdén de un artista consumado por uno mediocre. Eso no le quita a la película de Syberberg un ápice de su brillo, de su categoría, de su poder de anticipación ni de su valor cognitivo. Más bien, transformadas por el talento del artista, las obsesiones se convierten en revolucionarias en términos artísticos. Sus compatriotas no lo reconocieron así cuando Syberberg presentó su film en 1977. El progresismo (tan contaminado por el estalinismo en esa época) sostenía que un reaccionario en política (Syberberg lo es, porque su crítica de la sociedad prescinde por completo de los efectos del capitalismo) solo puede producir arte peligroso (?) o de segunda clase. Pero hubo quienes vieron claro y le hicieron justicia. La película tuvo encendidos e insospechables defensores en Serge Daney o en el brillante artículo de Susan Sontag. Por eso, cuando Syberberg llegó muchos años después a Buenos Aires, nadie le recordó los argumentos de sus detractores. Hasta hubo algún despistado que lo consideró un ideólogo de la revolución. La carga de la prueba se había invertido: ahora, el artista radical no puede ser un adversario político del progresismo ilustrado. Syberberg se limitó a callar sobre esas materias. "Mi tiempo parece haber llegado", nos dijo, y creí advertir en él un dejo de sorna.

En la vereda opuesta de la consideración de los progresistas ilustrados se encuentran los artistas que basan su popularidad en gestos exteriores hacia el progresismo sin que su obra tenga la capacidad de subvertir las estructuras conservadoras del mundo, de elevarse sobre el horizonte del consenso y el consuelo sentimental de las mayorías. Desde hace algunos años, Ernesto Sabato ha sido seleccionado como blanco oficial de la crítica literaria argentina (tan complaciente en general), porque se lo supone un defensor de

la razón bienpensante desde una obra sin mérito. No se le reconoce siquiera el haber sido un precursor de la incorrección política con sus diatribas contra los ciegos, que tan festejadas serían en un director de cine americano independiente. Un verdadero artista, dice el canon de nuestros periodistas culturales, debe ser necesariamente un provocador del gusto medio y sus ideas chocarle al progresismo silvestre.

Pero el círculo se ha cerrado de una manera inesperada. Si ayer una declaración contraria al dogma de la izquierda podía descalificar una producción excelsa, hoy le confiere un valor extraordinario a una obra mediocre. Es lo que acaba de ocurrir con la aparición de *Vivir afuera*, la última novela de Fogwill, un trabajo en el que cuesta mucho reconocer al gran escritor que sus admiradores dicen que es. No he podido leer una sola línea que la discuta y sí, en cambio, panegíricos desatados. Fogwill es un personaje muy querido en el ambiente literario aunque suele hacer profesión de solitario arrogante y de víctima de la industria cultural. La solapa del libro incluye esta cita: "Soberbio, austero, lanzado a fondo, Fogwill no tiene quien le gane en su capacidad de intimidar, irritar, seducir, imponer respeto". Es curioso. No parece que en esa frase, aparecida en el *Diario de Poesía*, se esté hablando de un escritor, sino más bien de un comediante o un monologuista televisivo. Tal vez no se refieran allí a un libro, sino a una conversación mantenida con Fogwill en un café o a una conferencia. ¿Por qué habría un autor de intimidar o imponer respeto? A menos que después desafíe a sus lectores a un duelo criollo. O los seduzca bailando tangos. Pero es cierto que Fogwill inspira sentimientos semejantes en sus colegas. Al menos, así lo manifiestan algunos, que suelen contar anécdotas de su personalidad explosiva, de su habilidad para la esgrima verbal. Nunca fui testigo de ellas, aunque leí algunas de sus declaraciones y confieso que logra irritarme. Su insistencia en que no hubo treinta mil desaparecidos, por ejemplo. Su posición en contra del aborto y a favor del Papa. Su tendencia general a lanzar brutos contra el progresismo, sin fundamentarlas nunca ni llevarlas a fondo. Como si Fogwill supiera que su eficacia en ese arte reside en que sus interlocutores nunca le creen del todo. Acaso porque comparten una pertenencia que los lleva a celebrar en Fogwill lo que los subleva en Ruckauf. En fin, se trata de un personaje excéntrico y es legítimo que despierte simpatía entre tanto adocenamiento y solemnidad. Siempre que uno no lo lea ni lea lo que se escribe sobre él. Por ejemplo, el artículo de Daniel Link aparecido en *Radar* el 10 de octubre pasado, pocos días antes de que el candidato a gobernador lanzara su ofensiva macartista. No

recuerdo haber leído un elogio tan apasionado con peores fundamentos. Escribe Link: "Es que la de Fogwill es una inteligencia 'superior', y por lo tanto un poco inhumana: como si se tratara de la inteligencia de una divinidad o de un alienígena. [...] ¿Cómo no habría de enloquecer un dios tratando de comprender –y en su caso de consignar por escrito– este triste mundo nuestro que llamamos Argentina? [...] Fogwill no solo es inteligente sino también sabio. [...] De la articulación de esas experiencias y su inteligencia provienen sus poemas y ficciones. [...] La sabiduría de Fogwill se nos había revelado en varias tareas. [...] Fue el inventor, entre otras cosas, de los horóscopos que acompañaban el chicle Bazooka". Es cierto,



Hitler, una película de Alemania, de Syberberg

Link escribe esas cosas. Haré un solo comentario: Link se deslumbra con la inteligencia de Fogwill, una cualidad que los adultos saben que corresponde predicar de los niños y los perros, no de los escritores. ¿Qué sentido puede tener decir que Cervantes era inteligente? Sigue Link: "Fogwill siempre tiene algo que decir (sobre todo del sentido común progresista) [...] es lo que garantiza la marcha de su pensamiento, su proliferación, su potencia revolucionaria". Ajá. Concedamos que Fogwill tiene la habilidad dialéctica que dice Link. Las consecuencias deberían manifestarse en su prosa. Eso no ocurre, no al menos en *Vivir afuera*. En cambio, lo que sí se insinúa en el libro es que la ideología de Fogwill es más consecuente que un puñado de frases aisladas: es un reaccionario de verdad, pero un reaccionario vergonzante. Los héroes de *Vivir afuera* son un delincuente que peleó en Malvinas, un médico que combatió en el ejército israelí y un traficante de armas (el que habla con una voz más cer-

cana al narrador) que fue al Liceo Naval, y suponemos que también luchó en alguna parte. Fogwill coquetea con el silencio sobre sus actividades durante la dictadura. Pero ama tiernamente a sus centuriones, hombres de armas, gente que pasó por el bautismo de fuego y sabe lo que es la vida. Las mujeres quedan peor en el reparto, son inferiores en la consideración del autor y es difícil distinguirlas. El monólogo interior de las tres se asemeja y la más reconocible resulta Mariana, enferma de sida, prostituta fina, gran consumidora de drogas, traficante y confidente policial. Es tan interesante que está "en un punto intermedio entre la mujer y el ser humano". Qué elogio recurrente. Otra de las mujeres es médica, pero le gustaría ser puta. Los deseos de las mujeres son tan poco individuales como en un programa de televisión. El de los hombres también: dinero, sexo, armas, poder, autos. Los personajes deambulan, se encuentran en el café y en la cama, los hombres les pegan a las mujeres y arreglan el mundo en sus conversaciones. Su lenguaje (Link dice lo contrario) varía de un punto al otro del relato y solo es preciso cuando reproduce el de la clase educada. El narrador usa "hot dog" en vez de "pancho". Todo es de una gran banalidad, salvo a veces el sexo, al que el autor no logra estropear del todo con expresiones como "¡Meáme la concha!". Al final, después de hacerse el reo, el curtido, de hacer gala de lo bien que conoce los mundos secretos de la ciudad, Fogwill se ablanda como un muchacho de la facultad, se ve en la obligación de aclarar que no odia a los judíos y hasta termina pidiendo disculpas, en una patética digresión que parece advertir cuán fallida, cuán empantanada en la trivialidad y la autocomplacencia está la novela. "Quique Frog es un tipo esencialmente confuso, un poco por esa astucia que le dio fama de profundo. [...] Frog es un drogón que no logra hacerse entender...", etc. Link se tomó todo al pie de la letra menos ese párrafo que él mismo cita. "La imaginación de Fogwill es la del hombre heterosexual soltero", remata en cambio Link como si tal categoría existiera fuera del censo. Dan ganas de aceptar las disculpas de Fogwill. No, en cambio, la delirante operación que lleva a considerar *Vivir afuera* como "un tratado perfecto sobre la ausencia y la distancia", o una posible "novela de la década". O que se publiquen sin respuesta estos panfletos que glorifican al autor junto con la obra, como los fascistas hacían con D'Annunzio. Menos aun que baste tener el carnet de antiprogresista ilustrado para que los ilustrados progresistas se llamen a silencio y no señalen al menos que Fogwill coincide con Ruckauf y que escribió una mala novela. Me da un poco de vergüenza decir que esas son las condiciones en las que la cultura argentina saldrá del menemismo. ■

S y b e r b e r g

p o r

S y b e r b e r g

BERTOLT BRECHT. "Con *Parsifal* y sobre todo con los monólogos abandoné definitivamente a Brecht, como debe hacer un buen discípulo con su maestro."

CHARLAS CON INTELLECTUALES

ARGENTINOS. "No me interesa el discurso académico. Es cerrado y no permite entrar en él a quien no pertenezca a su medio. Y yo no pertenezco a él. Aunque me haya doctorado en Historia de la Literatura, me dedico al cine. Y un director de cine es un hombre de acción, no porque sea un técnico o porque su saber sea de orden técnico, sino en el sentido de que trabaja con la imagen, el movimiento, las palabras, los sonidos; todos elementos materiales que tienen que combinarse entre sí para lograr el efecto estético buscado."

DELEUZE. [Ante un admirador que le pregunta si está de acuerdo con lo que dice sobre él] "No lo leí. ¿Me lo puede explicar?"

DIRECTORES ADMIRADOS. "Tarkovski, Kieslowski, Almodóvar (porque no se parece en nada a lo que yo hago); de los clásicos, Renoir. Mi vocación por el cine se despertó a los quince años, cuando todavía vivía en Alemania Oriental, al ver por primera vez el *Orfeo* de Cocteau."

FASSBINDER (UN LEGENDARIO ENEMIGO).

"Sus primeras películas me parecían interesantes y era un tipo talentoso, pero su pasión por el melodrama hizo que terminara vendiéndose a Hollywood. Su manera de entender el kitsch representa una homosexualidad falsa. Sí, practicaba la homosexualidad, pero era un falso homosexual, algo que me confirmaron algunos amigos suyos. Todo lo contrario de Almodóvar, que es auténtico. En realidad, yo lo descubrí a Fassbinder antes que los críticos. Y él terminó robándome cosas en el

último capítulo de *Berlín Alexanderplatz*. ¿Saben?, una vez, estando en Estados Unidos, tuve un sueño con Fassbinder: que moría en mis brazos diciendo en inglés: 'Listless, I switch off' ('Agotado y sin interés por nada, me apago')."

HITLER, UNA PELICULA DE ALEMANIA. "El encono contra ella fue bien general. El *Süddeutsche Zeitung* o el *Frankfurter Allgemeine*, *Die Zeit* o *Der Spiegel*, Botho Strauss o Martin Walser, todos decían más o menos lo mismo. Porque tanto los intelectuales que escribían en los medios gráficos como los periodistas que se ocuparon del tema compartían la misma visión sobre el nazismo, que era la que se había impuesto en la universidad alemana durante el período previo a mayo del 68: la de los emigrados de la Escuela de Frankfurt, algunos de los cuales ya estaban de vuelta (Horkheimer, Adorno y Bloch, que no obstante era amigo mío). Si bien ninguno de ellos conoció la película, porque murieron antes (Bloch solo llegó a ver partes del *Karl May*), sus ideas habían sido adoptadas en los medios académicos—sobre todo por los estudiantes—con una saña ejemplar. Nadie que no fuera alemán-judío o hubiera sido perseguido por el régimen podía decir que le gustaba la música de Wagner sin que se sospechara que era antisemita. Solamente los intelectuales de países que no habían vivido esta experiencia podían opinar libremente sobre el film."

LUDWIG DE VISCONTI. "Logra captar la homosexualidad del personaje y el ambiente que lo rodea de una manera que yo nunca podría haber hecho. Me gustó mucho la película, pero hace tiempo que no la reviso. Recuerdo que escribí sobre ella muy elogiosamente."

MITOS. "El cine es ideal para el mito, no en el sentido de lo arcaico sino en el de la convergencia entre tiempos y lugares dis-

tintos en el mismo plano. Cuando Ingrid Bergman entra en el Café de Rick en *Casablanca*, se produce una resonancia entre la actriz, el pasado del personaje, el momento histórico, etc. En algún sentido, *Hitler* es lo mismo."

MONET. "Cuando pintaba se decía que sus cuadros eran manchas. Hoy, todo el mundo ve claro en ellos. Es posible que con mi cine termine pasando lo mismo."

MONOLOGOS. "Si bien ya desde el *Ludwig* en ninguna de mis películas está vigente la dramaturgia habitual, los monólogos con Edith Clever cumplen con mi propósito de que sea el espectador el que construya a través de la fantasía el espacio de representación que evocan los textos. La construcción de los monólogos parece muy simple, pero es extremadamente compleja. Todos los gestos y movimientos del rostro de Edith Clever han sido previamente coreografiados, pensados en función de los textos. La simplicidad del vestuario y los decorados se calcula minuciosamente para que la riqueza visual que demanda de la imaginación del espectador sea inversamente proporcional a la austeridad de los elementos expresados. También el *Hitler* tenía una apariencia simple pero en cada uno de sus planos convergían hasta nueve capas distintas de sentido."

ROMANTICISMO. "En este momento me interesan, sobre todo, los últimos poemas de Hölderlin, cuando ya se había vuelto loco y llevaba una vida rústica, en la casa de un carpintero. Los versos que escribía entonces eran del tipo 'el ave vuela', 'el viento sopla', 'las hojas crujen', esa conexión con la acción más elemental de la naturaleza es lo que me está preocupando ahora."

WENDERS. "El típico alemán colonizado por los americanos." ■

Fotocopie esta página (si no quiere perderla)
y envíela a Esmeralda 779 6° A (1007) Buenos Aires,
o por fax al 4322-7518

Estrenos hasta el 28/10/99

A primera vista (Irwin Winkler)
 Abre los ojos (Alejandro Amenábar)
 Acción civil (Steven Zaillian)
 After Life, la vida después de la muerte (Kore-Eda Hirokazu)
 Alerta en lo profundo (Renny Harlin)
 Alma mía (Daniel Barone)
 Alto riesgo (Kevin Hooks)
 América mía (Gerardo Herrero)
 América X (Tony Kaye)
 Amor a colores (Gary Ross)
 Amor prohibido (Marshall Herskovitz)
 Analízame (Harold Ramis)
 Anda, corre, vuela (Augusto Tamayo)
 Aprendiendo a vivir (Garry Marshall)
 Aprile (Nanni Moretti)
 Apuesta final (John Dahl)
 Aulas peligrosas (Robert Rodríguez)
 Austin Powers: casi un agente secreto (Jay Roach)
 Austin Powers: el espía seductor (Jay Roach)
 Babe, el chanchito en la ciudad (George Miller)
 ¿Bailamos? (Masayuki Sudo)
 Bailando entre sueños (Pat O'Connor)
 Barney, el dinosaurio (Steve Gomer)
 Beloved, amada hija (Jonathan Demme)
 Carrie 2 (Katt Shea)
 Celebrity (Woody Allen)
 Closet Land (Radha Bharadnaji)
 Comisario Ferro (Juan Rad)
 Conflicto de amor en Metroland (Philip Saville)
 ¿Conoces a Joe Black? (Martin Brest)
 Conozco la canción (Alain Resnais)
 Corre, Lola, corre (Tom Tykwer)
 Cosas que dejé en La Habana (Manuel Gutiérrez Aragón)
 Cosas que importan (Carl Franklin)
 Crimen verdadero (Clint Eastwood)
 Cuatro días de septiembre (Bruno Barreto)
 Detrás de los olivos (Abbas Kiarostami)
 Diabolo, familia y propiedad (Fernando Krichmar)
 Diario de Medellín (Catalina Villar)
 Días contados (Imanol Uribe)
 Días de furia (Paul Schrader)
 10 cosas que odio de ti (Gil Junger)
 Dioses y monstruos (Bill Condon)
 Dos vidas en un instante (Peter Hewitt)
 Dr. Akagi (Shohei Imamura)
 Dragon Ball Z 2 (Daisuke Nishio)
 Ed TV (Ron Howard)
 El abuelo (José Luis García)
 El amateur (Juan Bautista Stagnaro)
 El amor es el diablo (John Maybury)
 El árbol de la vida (Farah Fajrhanfar)
 El baño turco (Ferzan Oztepek)
 El caso Thomas Crown (John McTiernan)
 El cocodrilo (Steve Miner)
 El divino Ned (Kirk Jones)
 El espejo (Yafar Panahi)
 El evangelio de las maravillas (Arturo Ripstein)
 El extranjero loco (Tony Gatiloff)
 El gran Lebowski (Joel Coen)
 El gran Simón (Mark Steven Johnson)
 El lado profundo del mar (Ulu Grosbard)
 El ladrón (Pavel Chukhrai)
 El mismo amor, la misma lluvia (Juan José Campanella)
 El padre (Majid Majidi)
 El piso 13 (Joseph Rusnak)
 El poderoso (Peter Chelsom)
 El príncipe de Egipto (B. Chapman, S. Hickner y S. Wells)
 El rey y yo (Richard Rich)
 El secreto de los Andes (Alejandro Azzano)
 El siglo del viento (Fernando Birri)
 El tele-gurú (Stephen Herek)
 El tren de la vida (Radu Mihaileanu)
 El triunfo de los nerds (John Fortenberry y Peter Markle)
 El último soldado (Paul Anderson)
 El viento se llevó lo que (Alejandro Agresti)
 El violín rojo (François Girard)
 El visitante (Javier Olivera)
 Elizabeth (Shekar Kapur)
 En la cuenta regresiva (Gustavo Graet-Marino)
 En lo profundo del corazón (Jocelyn Moorhouse)
 En presencia del pavo (Ingmar Bergman)

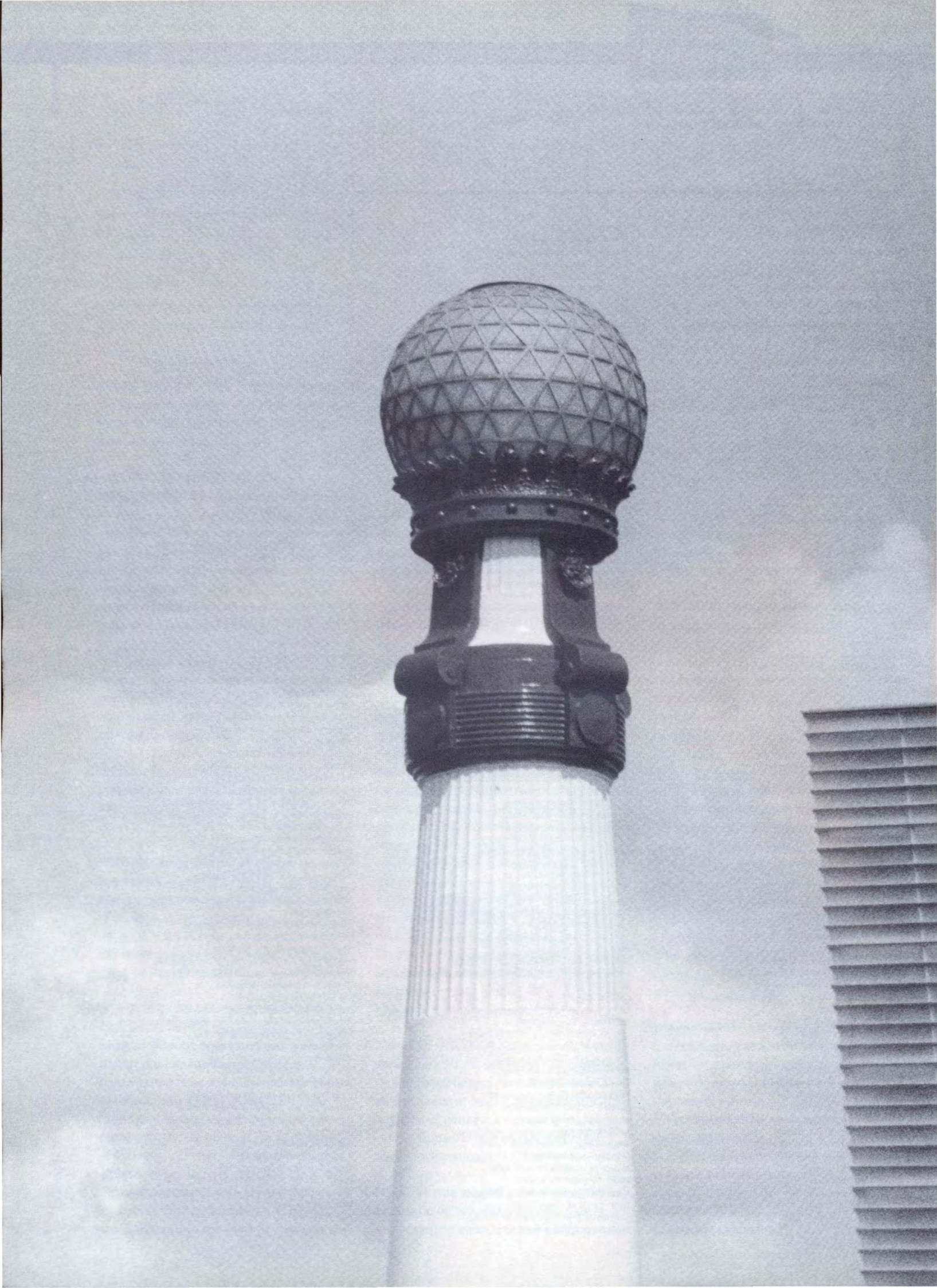
Enemigo público (Tony Scott)
 Enredos de oficina (Mike Judge)
 Entre las pierns (Manuel Gómez Pereira)
 Esa maldita costilla (Juan José Jusid)
 Escuadrón espacial (Chris Roberts)
 Estación Central (Walter Salles Jr.)
 Felicidad (Todd Solondz)
 Flores de fuego (Takeshi Kitano)
 Fuerzas de la naturaleza (Brown Hughes)
 Garage Olimpo (Marco Bechis)
 Gato negro, gato blanco (Emir Kusturica)
 Gloria (Sidney Lumet)
 H. G. O. (Victor Bailo y Daniel Stefanello)
 Halloween: H20 (Steve Miner)
 Hasta que la muerte nos separe (Robert Altman)
 Hay un tonto en mi casa (Francis Veber)
 Hechizo de amor (Griffin Dunne)
 Héroes y demonios (Horacio Maldonado)
 Hillary y Jackie (Anand Tucker)
 Historias breves III: ojo derecho (varios)
 Historias breves III: ojo izquierdo (varios)
 Historias no contadas (Mariana Arutti y María Pilotti)
 Inocencia robada (Jonathan Kaplan)
 Instinto (Jon Turteltaub)
 Invierno mala vida (Gregorio Crámer)
 Jamás besada (Raja Gosnell)
 Joe, el gran gorila (Ron Underwood)
 Jonás y la ballena rosada (Juan Carlos Valdivia)
 Juego de gemelas (Nancy Meyers)
 Juegos sexuales (Roger Kumble)
 Juegos, trampas y dos armas humeantes (Guy Ritchie)
 La amenaza del fantasma (George Lucas)
 La camarera del Titanic (Bigas Luna)
 La cara del ángel (Pablo Torre)
 La celebración (Thomas Vinterberg)
 La delgada línea roja (Terrence Malick)
 La edad del sol (Ariel Piliuso)
 La emboscada (Jon Amiel)
 La hija de un soldado nunca llora (James Ivory)
 La hija del general (Simon West)
 La lobba (Gabriele Lavia)
 La maldición (Jan De Bont)
 La manzana (Samira Majmalbaf)
 La máscara del Zorro (Martin Campbell)
 La memoria obstinada (Patricio Guzmán)
 La momia (Stephen Sommers)
 La noche del coyote (Iván Entel)
 La novia de Chucky (Ronny Yu)
 La otra cara del amor (Kevin Smith)
 La reina de la noche (Arturo Ripstein)
 La sombra de la noche (Ole Bornedal)
 La venganza (Juan Carlos Desanzo)
 La vida es bella (Roberto Benigni)
 La vida soñada (Erick Zonca)
 Las afinidades electivas (Paolo y Vittorio Taviani)
 Las aventuras de Jim West (Barry Sonnenfeld)
 Lisboa (Antonio Hernández)
 Lo opuesto del sexo (Don Ross)
 Lolita (Adrian Lyne)
 Los amantes del Círculo Polar (Julio Medem)
 Los caminos del Chaco (Alejandro Fernández Mouján)
 Los idiotas (Lars von Trier)
 Los impostores (Stanley Tucci)
 Los profesionales (Patrice Leconte)
 Los últimos días (James Moll)
 Los últimos días del disco (Whit Stillman)
 Madre e hijo (Alexander Sokurov)
 Mala época (N. Saad, M. De Rosa, S. Roselli y R. Moreno)
 Manuelita (Manuela García Ferré)
 Marquise (Veru Belmont)
 Megalexandros (Theo Angelopoulos)
 Mensaje de amor (Luis Mandoki)
 Mi marciano favorito (Donald Petrie)
 Mi nombre es todo lo que tengo (Ken Loach)
 Mis pequeños inquilinos (Peter Hewitt)
 Mundo grúa (Pablo Trapero)
 Música de Laura (Juan Carlos Arch)
 Nadie me quiere (Doris Dörrie)
 Nadja (Michael Almereyda)
 Nennette y Boni (Claire Denis)
 Ni el tiro del final (Juan José Campanella)
 Niños del cielo (Maijdi Maidi)

Las mejores

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

La peor

Novia fugitiva (Garry Marshall)
 8 milímetros (Joel Schumacher)
 Ojos bien cerrados (Stanley Kubrick)
 Pacto con la muerte (Barbet Schroeder)
 Padre Mugica (Gabriel Mariotto y Gustavo Gordillo)
 Pantano (Grigori Chukhrai)
 Pasión de un noche (Mike Figgis)
 Patch Adams (Tom Shadyac)
 Pequeña voz (Mark Herman)
 Perdidos en Nueva York (Sam Weisman)
 Perdita Durango (Alex de la Iglesia)
 Perturbados (David Nutter)
 Pi (Darren Aronofsky)
 Place Vendôme (Nicole Garcia)
 Por amor a Rosana (Paul Weiland)
 Por la vida de un amigo (Joseph Reuben)
 Por siempre Cenicienta, una historia de amor (Andy Tennant)
 Porque te quiero te miento (Thomas Gilou)
 Pozo de zorro (Miguel Mirra)
 Prisionero del peligro (David Marnet)
 Psicosis (Gus Van Sant)
 Quédate conmigo (Chris Columbus)
 Reportaje a la muerte (Danny Gavidia)
 Resurrección (Russell Mulcahy)
 Revancha (Brian Helgeland)
 Río escondido (Mercedes García Guevara)
 Rugrats, aventuras en pañales (Norton Virgien e Igor Kovalyov)
 S.O.S. Verano infernal (Spike Lee)
 Secretos del corazón (Montxo Armendáriz)
 Sexto sentido (M. Night Shyamalan)
 Shakespeare apasionado (John Madden)
 Siempre queda la pasión (Fabio Barreto)
 Silvia Prieto (Martin Rejtman)
 Simplemente irresistible (Mark Tarlov)
 Slam (Marc Levin)
 Soldado universal, el regreso (Mic Rodgers)
 Solo por amor (Robert Bierman)
 Soriano (Eduardo Montes Bradley)
 Sueño de una noche de verano (Michael Hoffman)
 Tazán (Chris Buck y Kevin Lima)
 The Matrix (Hermanos Wachowski)
 The Mod Squad (Scott Silver)
 Tienes un e-mail (Nora Ephron)
 Todavía sé lo que hicieron el verano pasado (Danny Cannon)
 Todo sobre mi madre (Pedro Almodóvar)
 Torrente, el brazo tonto de la ley (Santiago Segura)
 13 guerreros (John McTiernan)
 Tres es multitud (Wes Anderson)
 Tres veranos (Raúl Tosso)
 Un animal, los animales (Nicolas Philibert)
 Un lugar llamado Notting Hill (Roger Michell)
 Un papá genial (Dennis Dugan)
 Un plan simple (Sam Raimi)
 Una pareja explosiva (Brett Ratner)
 Vampiros (John Carpenter)
 Varsity Blues (Brian Robbins)
 Viaje al principio del mundo (Manoel de Oliveira)
 Virus (John Bruno)
 Voraz (Antonia Bird)
 Yepeto (Eduardo Gacagno)
 Yo recuerdo (Anna Maria Tatò)



SAN SEBASTIAN 1999

Por primera vez asistimos al Festival de San Sebastián, una experiencia que nos dejó tantos buenos recuerdos como motivos para la polémica. Fuimos testigos de cómo la alianza francoespañola se repartió los premios a sí misma por razones de Estado. **por QUINTIN**

1. El Nazioarteko Zinemaldia de Donostia funciona bien. El Festival Internacional de Cine de San Sebastián también, porque es lo mismo pero en castellano. La organización es impecable, la selección aceptable, la puntualidad innegable, las salas confortables, las proyecciones estimables, el ambiente amigable. Desde este año hay nueva sede. Modernista, moderna, modernosa, posmoderna, no sé decir. Opulenta seguro. Y la ciudad está en el top 10 (top 20, a lo sumo) mundial: bella, armoniosa, tranquila, con vida y calor humano. Y la comida es espectacular hasta en los bares menos glamorosos. El ETA suspendió sus atentados desde hace un año y ya no hay dificultad alguna para el turista, salvo conseguir hotel. Los vascos, además, suelen ser gente muy amable.

2. El festival es un bloque homogéneo en el que no se advierten fisuras. Sirve a la ciudad tanto como al cine español con sede en Madrid. Tiene un público cada vez más numeroso y entusiasta. Ciento ochenta mil entradas. Tres mil invitados. Mil trescientos periodistas. Desde el Tercer Mundo se ve un poco distinto, sin embargo. Para ser un festival internacional es demasiado blanco y europeo: es difícil ver un negro, un asiático o un árabe. Y hace cosas que no debería. Por ejemplo, apostar demasiado a lo seguro, a lo que se sabe de antemano que va a complacer al público. O presentar una selección oficial que incluyó una sola película del Extremo Oriente (la china *Baños*), ninguna independiente americana, ni africana ni del este europeo. Una sola película latinoamericana (la brasileña *Orfeo* de Carlos Diegues, una pesadilla turística de un cine envejecido definitivamente) y otra en la sección Zabaltegi. Es cierto que hay una sección llamada Made in Spanish en la que pasan otras películas de Latinoamérica, pero su descuidada programación huele a paternalismo.

3. Conservadurismo, arrogancia primermundista. Estamos acostumbrados a convivir con esas dificultades. A no pedirle peras al olmo. Se sabe, además, que San Sebastián debe conformarse con los descartes de Cannes, Berlín y Venecia. Pero ese no debería ser un motivo para que el festival nos dejara la impresión de que nunca va a permitir un descubrimiento y de que su compacta, homogénea visión del cine no es la mejor posible sino que, por el contrario, es anti-gua, académica, provinciana. Solo un puñado de películas en Zabaltegi, solo tres en las dieciocho de la selección oficial escaparon a ese criterio.

4. España fue siempre un país cinéfilo y lo es cada vez más. Las entradas vendidas siguen aumentando, la cobertura de los medios es extensa, las referencias cinematográficas permanentes. El cine español está en ascenso. Los mecanismos de subsidio funcionan y una nueva generación de directores se abre camino y hasta logra booms en la taquilla. Tienen a Almodóvar para las masas internacionales y a Erice para los exigentes. A Medem, Trueba, Amenábar, Berlanga, Bajo Ulloa, Garci, para los distintos gustos. A Torrente para los guarangos posmodernos y hasta a Tinieblas González, único cineasta punk que se puede encontrar en los festivales y que aquí presentó un corto con tanto bombo que parecía *Titanic*. En general, las películas españolas mejoraron aunque rara vez son buenas de veras. La española es una cinematografía rica aunque sobrevive en base al subsidio y al consumo interno. Pero, a diferencia de la argentina, es una verdadera industria, con empleos permanentes, producción sostenida y reglas de juego claras. Un poco como en Francia.

5. Justamente, las coincidencias estructurales entre ambos países los acercaron en los últimos años. Hay muchas coproducciones, en particular las que arma Canal Plus, empresa cada vez más poderosa que opera en ambos países. Francia y España defienden juntas la teoría de la *excepción cultural* que Daniel Toscan du Plantier, el presidente de Unifrance, explicó en estas páginas durante una entrevista que le hicimos en el Festival de Acapulco. Justamente, Toscan integró la delegación oficial en la visita que el presidente Chirac hizo a España hace un par de semanas. Cuando la Organización Mundial de Comercio (OMC) se vuelva a reunir, españoles y franceses defenderán el derecho de cada país miembro a proteger sus productos culturales (muy especialmente los del medio audiovisual), con subsidios o cuotas de pantalla, e impedir, en ese terreno, el libre juego del mercado. Volverán a pelear contra los americanos, contra Jack Valenti y la MPAA con tanta firmeza como la que casi hace fracasar los acuerdos del GATT hace un par de años. Incluso, la semana conjunta de cine francés y español que se inicia en estos días en Buenos Aires es parte de la estrategia común destinada a captar los nuevos mercados que tanto necesitan ambos países.

6. A su paso por Madrid, Toscan declaró que, por fin, las películas de cada país estaban empezando a ser aceptadas en el otro. Su optimismo, dijo, se basaba en dos hechos

recientes. El éxito de Almodóvar en Francia a partir de Cannes y el de las películas francesas en San Sebastián, que acababa de finalizar. Podemos atestiguar la veracidad de ambos fenómenos. Lo de Almodóvar en Cannes fue la apoteosis y lo de San Sebastián fue casi tan importante, aunque el festival francés es más proclive a la euforia y más valioso como vehículo de consagración. Efectivamente, las películas francesas tuvieron mucho éxito en Donostia. *Ça commence aujourd'hui* de Tavernier ganó el premio del público. *C'est quoi la vie?*, la Concha de Oro. *La maladie de Sachs* fue la más elogiada por la crítica y recibió además un par de premios oficiales. *Recursos humanos* ganó el importante premio a los nuevos directores (unos 200.000 dólares). La OCIC premió a los franceses y también la Asociación de Donantes de Sangre (juro que tal galardón existe). De diez premios oficiales, se llevaron cinco. Seis, si se recuerda que *Volavérunt* de Bigas Luna es una coproducción. Un robo.

7. Y eso es lo que fue, pero en más de un sentido. Bertrand Tavernier fue el presidente del jurado. Aprovechando que España es un país monárquico, podrían haberlo nombrado Rey. El hombre estaba feliz: el público premió su película, los cinéfilos se sacaban fotos con él, los directores jóvenes buscaban su consejo y él repartía bendiciones para todos. Salvo a la hora del Palmarés (que se llama igual que Cannes, tal vez para no decir Concharés). Allí, los elegidos fueron pocos y Tavernier se dio algunos gustos particulares. Uno fue sustraerle el premio de actuación masculina al escocés Peter Mullan para regalárselo a un compatriota, el viejito Jacques Dufilho, por un papel secundario. Otro premio caprichoso fue el de actuación femenina que le tocó a Aitana Sánchez-Gijón (presidenta, casualmente, de la Academia del Cine Español, la que da los Goya), por lucir su belleza en un papel inactuante. Por último, cuando salió de Francia y España cayó en Portugal y la sortija le tocó a *Jaime*, la peor película del festival. Los daneses se llevaron una mención y el chino de *Baños* medio premio al mejor director, el único merecido. Bien mirado, el Palmarés fue un escándalo. Aparentemente, fuimos los únicos en darnos cuenta. El imperio napoleónico se nos oponía: sólido, gigantesco, incuestionable. La excepción cultural había mostrado su cara temible: el chauvinismo.

8. Y ese termina siendo el problema de los loables intentos de defender las producciones nacionales contra la prepotencia de

Hollywood. El cine que se termina premiando y sosteniendo no es más interesante que el de los estudios americanos. Peor aun, la contraofensiva no se monta sobre el internacionalismo o la promoción de las cinematografías marginales en general (lo son todas, salvo la yanqui) sino de un segundo bloque con idéntica avidez y aspiraciones de potencia. Uno termina escuchando cosas tales como "hay que apoyar lo latino y desplazar del mercado a los iraníes, a los chinos, a los japoneses". Con esos argumentos, más el eterno del "cine para el público", se rechaza lo más original, lo más riesgoso, lo más fresco de la producción mundial, lo que justifica que existan los festivales. Y se premia lo adocenado, lo académico, lo que aspira a la corrección en la forma y al sentimentalismo en el contenido. No hay un cine menos estimulante.

9. Esta vez hubo un matiz nuevo (o renovado) en los films que el festival terminó eligiendo como ejemplo. Fue el tema social de las películas premiadas. Tavernier acaba de descubrir los males del capitalismo moderno y contra ellos se ha puesto a predicar desde su postura bonachona e indignada en el discurso, tramposa y superficial en su ejecución cinematográfica. Uno podría tener la impresión de que en Cannes y en San Sebastián se eligieron películas que tratan problemas sociales y denuncian los perjuicios que el neoliberalismo le está causando al mundo. No está mal, pero habría que ver cómo se filman estas nobles intenciones.

Para eso debería estar la crítica. La española, en particular, está distraída de casi todo.

10. No hay críticos que se precien tanto de su independencia como los españoles. Son rotundos y no tienen pudor a la hora de endiosar ni miramientos para defenestrar. O al menos eso parece si se leen las reseñas de Fernández Santos o Carlos Boyero, los críticos principales de los diarios más importantes, *El País* y *El Mundo*. Para confirmar su carácter fiero, los críticos españoles practican un rito anual: el abucheo de los premios en San Sebastián durante la conferencia de prensa en que se anuncian. Este año, la cosa fue más bien moderada y solo se la tomaron con la bella Aitana, para pegarle indirectamente a Bigas Luna. La otra rechifla (más pequeña) fue para el premio de FIPRESCI a *Soft Fruit*. Pero los orgullosos críticos nada objetaron oralmente al resto de las tropelías del jurado. Por escrito les pareció, sin embargo, que la película que merecía la Concha era *La maladie de Sachs*. En la tabla que publicaba todos los días el *Diario Vasco* (similar a la que aparece en *El Amante*), la película de Deville tuvo un promedio de 9,10. Los lectores de los diarios habrán tenido la impresión de que era una obra maestra, una idea que nos resulta difícil de encajar en nuestro sistema de gustos: caligráfica, naturalista y monótona, nunca nos imaginamos que podía deslumbrar a alguien. Pero... Es cierto que es mejor que la ganadora *C'est quoi la vie?* (los españoles le dieron un 7) pero distinguir entre estos dos productos de

la *qualité* francesa es un ejercicio bizantino. Las otras dos películas muy apreciadas (7,8 y 7,7) fueron la monstruosa *Jaime* y la española *Cuando vuelvas a mi lado* de Gracia Querejeta (que ganó dos premios), un ejercicio correcto, muy trabajado, de costumbrismo y teatro psicológico, tan sabroso como una paella del día anterior. En cambio, las películas más originales, más apartadas de la intrascendencia media de la selección, *Soft Fruit* y *The Crossing*, merecieron según nuestros colegas ibéricos 3,7 (Boyero le puso un cero) y 3,8: las notas más bajas junto con la de Bigas Luna (3,3), film al que terminaremos tomándole simpatía: después de todo, Bigas es el empresario de su propio circo.

11. Otra película fue motivo de un cierto escándalo y de un cero de Fernández Santos: la alemana *Nada más que la verdad* de Roland Suso Richter. El tema es el siguiente. Joseph Mengele, el carnicero de Auschwitz, está vivo y reaparece para ser juzgado en Alemania. El personaje (caracterizado como una especie de Dr. Lecter) reconoce que los campos estaban destinados al exterminio (lo que irrita a los neonazis) pero alega que es inocente. Que su actuación estuvo centrada en hacer progresar la medicina y en practicar la eutanasia, todo de acuerdo con las ideas de la época (previas al régimen nazi). Es poco más que un telefilm, con trampas de thriller irrelevantes. Pero es ingenioso, inteligente por momentos. El tribunal (y la película) condena mercedamente al personaje, pero aun en el rostro de la actriz que hace de jueza se adivina una perplejidad que nos atañe, que nos pone en contacto con lo que no queremos saber. Como era de esperar (lo mismo pasó con *Moloch* de Sokurov en Cannes), nadie quería hablar de esta película, salvo para crucificarla.

12. Crítica, público, seleccionadores, jurados y películas sintonizaron la misma frecuencia en San Sebastián. El festival fue, evidentemente, un gran éxito. Es cierto que nos dejó un poco fríos. No solo a nosotros sino a ellos también: pese a elogios y premios, nadie se puede entusiasmar demasiado con este programa oficial. Pero los españoles seguirán celebrando. Tienen un sistema donde críticos y productores, cineastas y espectadores se entienden, se felicitan y admiran la *qualité* y el clasicismo ñoño. Unos seguirán haciendo buenos negocios, otros filmando y viendo películas sin angustia. Para el visitante tercermundista es un buen ejercicio saborear este mundo próspero. Pero ¿querríamos vivir en él? ■

LOS PREMIOS

Concha de Oro: *C'est quoi la vie?* de François Dupeyron.

Premio especial del jurado: *Jaime* de Antonio-Pedro Vasconcelos.

Concha de Plata al mejor director (ex-aequo): Zhang Yang por *Baños* y Michel Deville por *La maladie de Sachs*.

Premio del jurado al mejor guión (por unanimidad): Rosalinde y Michel Deville por *La maladie de Sachs* de Michel Deville.

Concha de Plata al mejor actor: Jacques Dufilho por *C'est quoi la vie?* de François Dupeyron.

Concha de Plata a la mejor actriz (por unanimidad): Aitana Sánchez-Gijón por *Volavérunt* de Bigas Luna.

Premio del jurado a la mejor fotografía: Alfredo Mayo por *Cuando vuelvas a mi lado* de Gracia Querejeta.

Mención especial del jurado: *Cuando vuelvas a mi lado* de Gracia Querejeta y *Under the Sun* de Colin Nutley.

Premio a nuevos directores: Laurent Cantet por *Recursos humanos*.

Premio del público: *Ça commence aujourd'hui* de Bertrand Tavernier.

Premio del jurado de la juventud: *Agnes Browne* de Anjelica Huston.

Premio de la FIPRESCI: *Soft Fruit* de Christina Andreef.

Mención especial de la FIPRESCI: *Wisconsin Death Trip* de James Marsh.

Gran Premio de la OCIC: *C'est quoi la vie?* de François Dupeyron.

Premio Especial de la OCIC: *Baños* de Zhang Yang.



ENTUSIASMOS

Nuestro top ten de San Sebastián coincide en muy pocos casos con las películas premiadas o apreciadas por la crítica de la madre patria. No incluimos algunos films de la selección que ya habíamos comentado, como, por ejemplo, *Ghost Dog* de Jim Jarmusch.

BAÑOS

CHINA, DIRIGIDA POR ZHANG YANG



Desde *Steaming*, la última película de Losey, los films de baño turco tienen la posibilidad de explorar simbólicamente la encrucijada entre una cultura en extinción y las barbaries del progreso. Aquí la reforma edilicia de Shanghai –que demuele los barrios tradicionales, desaloja a los habitantes pobres de la ciudad y construye rascacielos para ricos a toda velocidad– es el trasfondo histórico de un film pequeño e intimista en el que un viejo, su hijo retardado y sus anticuados clientes sostienen el viejo mundo con la sola ayuda de su humor y su humanidad. Como pudimos comprobar en San Sebastián (ver nota de Flavia), las rutinas del ocio acuático eran mucho más sabias y placenteras que el martirio del *fitness*.



DECEPCIONES

Salvo *Volavérunt* y *La cinta roja*, de las que nadie habló bien, la selección de rechazos está compuesta por aquellas películas de las que teníamos buenas referencias antes de entrar al cine y no las justificaron, y por aquellas que recibieron premios inmerecidos.

ÇA COMMENCE AUJOURD'HUI

FRANCIA, DIRIGIDA POR BERTRAND TAVERNIER



Confieso que hay pocos directores capaces de enfurecerme tanto como Tavernier. Aquí vuelve a probar que su idea del cine es instrumental, está al servicio de un mensaje y encima este es dudoso. Tavernier descubrió esta vez que el horror económico se traduce en problemas sociales en la escuela. A continuación, consiguió un jardín de infantes donde un director abnegado lucha por sus párvulos contra la burocracia (y resuelve, de paso, sus problemas afectivos). Cámara en mano, se lanzó a contar una historia de puros clichés que usa a los pobres chicos como telón de fondo sin detenerse siquiera a mirarlos. Logró así un antidocumental: podría haber puesto leones del zoológico o monigotes pintados y la diferencia no se notaría.

BUENA VISTA SOCIAL CLUB

ALEMANIA-EE.UU., DIRIGIDA POR WIM WENDERS



Buena noticia. Wenders logra su mejor película en años, un documental sobre estos viejos músicos que salieron del olvido castrotrista para triunfar en el mundo a la edad más avanzada que se recuerde. Compay Segundo and Company, bajo la mirada atenta de Ry Cooder, deleitan con su música asombrosa, su simpatía y su ingenuidad y disfrutan de la senectud más dulce que pueda imaginarse. Wenders los filma con aireada fluidez y no cae en el sentimentalismo, lo que lo aleja de su propia chochera, tan patética en sus últimos films. Ese estilo le permite, además, contrastar sin subrayados el deteriorado fondo habanero con la vitalidad y la alegría de los protagonistas. Es inútil: Wenders mejora cuando no narra.

JONAS ET LILA, À DEMAIN

SUIZA, DIRIGIDA POR ALAIN TANNER



Secuela de una vieja película de Tanner, se la calificó de obra senil y pretenciosa porque el director utiliza citas literarias (todas exactas) y se representa mediante un viejo cineasta que le aconseja a un discípulo que no filme sin reconocer antes que hay un placer oculto en la maquinaria cinematográfica en el que reside el único valor de su oficio. Placer que se manifiesta en los característicos planos secuencia tannerianos y se complementa con su conmovedora resistencia, la del autotitulado dinosaurio que sigue amando a Renoir y puede crear las únicas escenas de sexo verdaderas del festival y descubrir a su actriz más bella, lo que le valió ser calificado de viejo onanista. En fin.

MIFUNE

DINAMARCA, DIRIGIDA POR SØREN KRAGH-JACOBSEN



La tercera del Dogma no es la vencida, pero es muy divertida. Tanto que se parece a una vieja comedia a la italiana, con personajes groseros y desinhibidos. Aquí no se hacen los idiotas, lo son. Empezando por un tarado que se roba la película. *Mifune* es un film fácil de ver y más fácil de olvidar, que transcurre en una granja donde van a refugiarse tres capitalinos que perdieron la fe, un recién casado con la hija de un rico, una puta simpática y su hermano antisocial. Con el tonto arman una especie de familia poco convencional, aunque más lógica que la de *Los idiotas* y menos siniestra que la de *La celebración*. El Dogma va a terminar siendo un muestrario de grupos humanos heterodoxos.

C'EST QUOI LA VIE?

FRANCIA, DIRIGIDA POR FRANÇOIS DUPEYRON



La ganadora de la Concha de Oro merecería tal vez una vaca de plomo. La película describe la aniquilación de una generación de pequeños campesinos, arrojados a la bancarrota por los bancos, la globalización y la Comunidad Europea, engañados por los beneficios ilusorios de la agricultura intensiva, las semillas transgénicas y los fertilizantes químicos. Pero el drama se resuelve con un padre que se suicida y un hijo que vuelve a la pequeña finca en la montaña y decide vivir de la horticultura y el turismo con una ex cantante de ópera mientras contempla el paisaje que la edulcorada fotografía del film le proporciona. La fantochada se llama "neorruralismo" y es la cara bucólica del neoliberalismo.

CRAZY IN ALABAMA

EE.UU., DIRIGIDA POR ANTONIO BANDERAS



"Antes de dirigir vi muchas películas. Me encanta el cine de Alan Parker", dijo el impostor Banderas después de hacer ídem con su estatus de latin lover y más ídem con Melanie, su conquista americana y heroína de ficción. "Además", continuó Banderas, "mi film lucha por la igualdad de la mujer y contra la discriminación racial". Lo felicitamos calurosamente. Ahora es un director y, encima, comprometido. Alguien debe haber hecho esta cuenta en Hollywood: "Con cada película nos ganamos cien millones. Le damos veinte para que haga la suya y se saque el gusto. Y hasta en una de esas tiene éxito". El mundo es un lugar horrible, ya lo sabemos. Pero ¿esto no será demasiado? ¡Qué patán!

JAIMELUXEMBURGO-PORTUGAL-BRASIL
DIRIGIDA POR ANTONIO-PEDRO VASCONCELOS

La peor película que vimos en el festival. Jaime es un chico que trabaja clandestinamente. Su padre está desempleado, su madre se prostituye, aborta, vive con un cafiolo que le pega y, encima, trabaja en un supermercado. Jaime tiene dos amigos: uno pierde dos dedos en un accidente de trabajo. El otro se cae de una viga y muere. Antes, los encierran a todos en un pozo. El padre de Jaime se suicida, el cafiolo le roba la plata, la madre pierde el empleo y se termina entregando al carnicero que la soborna con carne picada. Sí, el director ganó un premio. Al recibirlo anunció que había venido a San Sebastián porque tenía los mejores restaurantes. Debió ser el premio al cineasta más canalla. Queda instituido desde ahora.

MUMFORD

EE.UU., DIRIGIDA POR LAWRENCE KASDAN



A medida que a Lawrence Kasdan le va peor con el público, su cine mejora. Como *French Kiss*, esta es una comedia ligera y burbujeante sobre un psicoanalista fraudulento, que el autor inscribe en la tradición de Howard Hawks y no de Frank Capra como dijeron los periodistas apresurados. ("Si me salió tan dulzona como una de Capra, tendré que revisar los libros.") La diferencia entre el mainstream americano actual y Kasdan es la que hay entre predicar la felicidad eterna y captar instantes de mágica inspiración. Existe una segunda diferencia: "Odio el cine al servicio de una estrella, en el que los demás son comparsa" (LK). Las actuaciones de *Mumford* prueban que Kasdan sabe de qué habla.

RECURSOS HUMANOS

FRANCIA, DIRIGIDA POR LAURENT CANTET



Ganadora del premio a los nuevos directores, el único sensato del festival. Un hijo de obreros vuelve a la fábrica del pueblo convertido en un aprendiz de ejecutivo, con la lógica de la patronal incorporada. La película cuenta, sin desviarse en anécdotas románticas ni discursos edificantes, cómo se libra una batalla entre patrones y empleados en el curso de la cual el protagonista descubre que su trabajo de negociador servirá para echar a su propio padre. Intenso, exacto como un bisturí, el film explora el fin inminente de la clase obrera sindicalizada sin lágrimas ni concesiones. Y el cine francés descubre tardíamente que las contradicciones laborales pueden ser tan apasionantes como los desencuentros amorosos.

SOFT FRUIT

AUSTRALIA, DIRIGIDA POR CHRISTINA ANDREEF



Los australianos siguen exportando su versión de la vida loca, esta vez con una familia desquiciada en la que tres hermanas obesas y un hermano psicótico, borracho y heavy metal rodean a una madre moribunda y un padre encallecido. La directora Andreef (una gorda que podría trabajar en la película) logra la alquimia canguro una vez más: hacer bella la fealdad, sensible la locura, divertida la cercanía con la muerte. Y, sobre todo, irritar a los críticos machistas de España y otras latitudes, que abuchearon el premio de la FIPRESCI que le dimos a este film, en un acto que nos honra. La única película fresca y revulsiva de una selección oficial más bien pacata, bienpensante y dominada por las emociones convencionales.

LA CINTA ROJA

IRAN, DIRIGIDA POR EBRAHIM HATAMIKIA



En un festival sin películas del Oriente, este film iraní pareció puesto para demostrar que en la tierra de Kiarostami también se cuecen bodrios. Pero no es un bodrio cualquiera, sino la obra de un cineasta que se enorgullece de hacer algo distinto de lo que conocemos. O sea, todo mal, diría un malpensado. Y es cierto. Dos hombres y una mujer se gritan mutuamente en un campo minado. Pero la pelea, según se nos informa, es alegórica: se trata de un mensaje patriótico que busca unificar las etnias del país y los diálogos ocultan claves secretas. Si el cine iraní que nos gusta se caracteriza por su ligereza, su mirada diáfana y juguetona, ¿por qué no habrá de existir otro turbio, solemne y pesado?

LA MALADIE DE SACHS

FRANCIA, DIRIGIDA POR MICHEL DEVILLE



Más que un bodrio, un mamotreto al que los diarios españoles calificaron unánimemente de obra maestra, merecedora de la Concha. El premio podría haber sido más bien un estetoscopio. El doctor Sachs es un médico de provincia abnegado que escribe un libro con su experiencia. Es cine en la literatura, según prescribió el Doctor Truffaut. Y Deville es infinitamente prolijo, metódico, elegante. Deja ver además un poco el entramado social que el consultorio permite espiar con ventaja. El problema es que Sachs es perfecto en su devoción profesional y, para demostrarlo, Deville lo sigue en sus consultas, que suman alrededor de un millón. El resultado es un film lleno y vacío a la vez. Única paradoja que rompe la monotonía.

LAS VIRGENES SUICIDAS

EE.UU., DIRIGIDA POR SOFIA COPPOLA



Se habló muy bien de esta película en Cannes. Cinco hermanas adolescentes se suicidan, deprimidas y aterrorizadas por la rigidez familiar. Sus compañeros de colegio relatan retrospectivamente la historia. Sofia encuadra con precisión y mantiene distancia y sequedad en el relato. Pero, de pronto, incurre en groseros trucos pop, tales como hacer transparente una pollera para que se vea una inscripción en la bombacha. Y así, su frialdad se hace sospechosa de frivolidad y la tragedia queda reducida a un entretenimiento fashion, a un ejercicio en el que nada parece importarle a la directora, salvo completar su ópera prima como si fuera un trámite. La película parece filmada por un pescado y acaso lo esté.

THE CROSSING

HOLANDA-ALEMANIA-DINAMARCA, DIRIGIDA POR NORA HOPPE



Una directora neoyorquina que vive en Alemania y es discípula del ruso Sokurov. Una coproducción con Holanda y Dinamarca, filmada en Bruselas sobre personajes afganos y hablada en inglés. No son las Naciones Unidas sino la película más rara del festival, poblada de la nostalgia del exilio y de sabores, olores y leyendas orientales y del ambiente sereno y misterioso de una fábula a la que le sobra un final alegórico y explícito, pero que mantiene un clima de aventura espiritual, de descubrimiento cultural y de respeto por el tiempo cinematográfico. "Sé que esta película no va a gustarle a todo el mundo", nos dijo la directora. "Pero valió la pena hacerla", le contestamos sin poder consolarla por el frío recibimiento.

UN BANCO EN EL PARQUE

ESPAÑA, DIRIGIDA POR AGUSTI VILA



Lo mejor de la producción española del festival, aunque la película es catalana. El protagonista, un tipo que piensa demasiado, decide conquistar a una mujer sin otra ayuda que el azar. Así, con un tono que recuerda al de Rejtman (pero con más empatía) y una lógica que se parece a la de Rohmer (pero con menos ironía), se ve envuelto en un enredo con dos mujeres y se las arregla para perder a ambas. No hay libros de por medio, ni reconstrucciones de época, ni mensaje social, ni actores conocidos, ni plata, ni prensa favorable. Es apenas una película. Simpática, original, ingeniosa. Tanto que parece ajena a un festival tan reacto a la simpleza, tan amante de la grandilocuencia y la repetición.

WISCONSIN DEATH TRIP

GRAN BRETAÑA, DIRIGIDA POR JAMES MARSH



Película curiosa y un poco ingenua, pero decididamente original y trabajada. Partiendo de artículos del diario de un pueblo en el siglo pasado, el film reconstruye mediante breves representaciones una cabalgata de horrores, miserias, muerte y locura en un territorio que los nativos gustaban describir como la tierra prometida. Especialmente extravagantes son las historias de dos mujeres. Una cantante europea en decadencia y una chiflada que rompía todos los vidrios a su alcance. Los fragmentos se alternan con visiones actuales del mismo pueblo y el montaje, un poco demasiado obvio, sugiere que cosas parecidas a las de antaño ocurren hoy. Lo que no deja de ser cierto y la fuente oculta del terror que comunica el film.

LE PETIT VOLEUR

FRANCIA, DIRIGIDA POR ERICK ZONCA



Un joven panadero abandona el trabajo, le roba a su novia y entra en el hampa marseillesa. Allí es golpeado, humillado, violado y casi asesinado hasta que descubre que es mejor volver al yugo y participar en política (¿con los comunistas, con Le Pen?). Zonca filma bien y cuenta la misma historia que en *La vida soñada*: "proletarios del mundo, jodéos". Todo estaría muy bien si no fuera porque da toda la impresión de que Zonca disfruta torturando y castigando a sus protagonistas y bajo la forma de sus fábulas morales (el crimen o la bohemia no pagan) se oculta algo peor: un ejercicio inaudito de sadismo que vuelve a generar la sospecha sobre el suicidio de la rubia en su film anterior.

THE FIVE SENSES

CANADA, DIRIGIDA POR JEREMY PODESWA



Peligro. Acaba de aparecer un director monstruoso, cuya cursilería infinita y ridícula amenaza con hacerse popular en todo el mundo. Este Jeremy Podeswa (así se llama) combina el lamento canadiense de Egoyan con el refinamiento kitsch de Figgis y las ensaladas corales de Altman. Pero les agrega, además, una pegajosa pátina de religiosidad, entre tradicional y New Age, por la cual la soledad, la desconfianza mutua y las desgracias de sus personajes desagradables e imbéciles (hasta hay uno que busca el aroma del amor) pueden conjurarse mediante una mutua mirada a los ojos y una posterior concurrencia a la iglesia. Encima, Podeswa filma con los pies y secuestra a un niño como excusa para el argumento. ¡Ajiji!

VOLAVERUNT

ESPAÑA, DIRIGIDA POR BIGAS LUNA



Un nuevo chiste de Bigas Luna, este de gran presupuesto. Los amores de Goya, el ministro Godoy, la duquesa de Alba y otros personajes de la corte de Carlos IV se anuncian como el colmo de la lujuria pero no son más que escenas muertas, retóricas y discursivas. Cuando todo está dicho y redicho, resulta que la duquesa se muere y empieza un thriller, mucho más pesado aun –si cabe– que la primera parte. Ante la pregunta "¿quién mató a la duquesa?", uno está tentado de contestar "¡Fuenteovejuna!" y salir corriendo. Es muy malo Bigas Luna, con su pretensión de heredero de Fellini y su hinchazón progresiva de comilón y falso cineasta. Peor cuando la va (como en la conferencia de prensa) de ciudadano modelo.



AGITACION VASCA

para Enrique Kusnir

Vuelven las crónicas de viaje, otro género del siglo XIX (junto con el cine), aplicadas al difícil arte de disfrutar de los encantos de los festivales sin deprimirse con sus inconvenientes.

por FLAVIA DE LA FUENTE

LA LLEGADA. Sobrevivimos una vez más al incordioso vuelo de Iberia. Cruzar el Atlántico en un Jumbo se está convirtiendo en una experiencia traumática. Cada vez más asientos, menos espacio, más pasajeros, menos azafatas, calor o frío desmesurados y hasta hambre (moderada). Es como viajar en el 60 a la hora pico, con todos los pasajeros estresados y sin ninguna parada ni escapatoria posible durante doce horas. A la mayoría de la gente, dado que somos animales sin alas, no nos encanta la idea de andar por los aires. Escuché por ahí que el "olor a avión" tiene que ver con las descargas de adrenalina de las 400 almas en pena que pueblan la nave. Pero, sea como sea, lo logramos. Aunque eso sí, no pegamos un ojo. Q vio las dos películas (*Solas* y *Té con Mussolini*) y yo me dediqué a meditar sobre la inmortalidad del cangrejo y los bellos

momentos que me proporcionaría la estadía en San Sebastián: las películas, los amigos viejos y los por conocer, la belleza de la ciudad, la cercanía siempre protectora del mar, el sol del fin del verano y, cuando me empezó a picar el hambre, las tapas y los pinchos que son unos de los atractivos principales de la región. De alguna manera había que exorcizar la pesadilla aérea. Y así las doce horas que parecían infinitas en un comienzo, de pronto se escurrieron y sin darnos cuenta llegamos a Europa, más precisamente a Madrid. Esa sensación de irrealidad que deja un vuelo en vela (no un vuelo a vela) es muy extraña: uno no puede creer que ya cruzó el océano y que está tan lejos, en otro continente. Pero lo creyéramos o no, allí estábamos. Eran las siete de la mañana y todavía no había amanecido. Como teníamos que esperar unas cinco ho-



DIEZ DIAS EN EL FESTIVAL

ras para hacer la conexión con San Sebastián, decidimos tomarnos un micro que nos llevara al centro de Madrid. El destino nos era indiferente ya que aunque con Q estuvimos por lo menos dos veces en Madrid nunca logramos conocer nada. La primera vez paramos en lo de mi tío Aurelio y mi prima Anita en el barrio del Pilar. Pero la excesiva hospitalidad de nuestros parientes madrileños nos permitió enterarnos solamente de que teníamos una familia encantadora. Aurelio nos cocinaba delicias típicas y nos contaba sin cesar historias de la Guerra Civil: "Allí estaban los fascistas, aquí los esperábamos nosotros..." Pero de turismo ni pío. La segunda vez, volvíamos del Festival Latinoamericano de Lleida y estábamos exhaustos y engripados. Así que pasamos nuestros tres días de estadía en Madrid durmiendo todo el tiempo en un

hostal de mala muerte en la Puerta del Sol y esperando desesperadamente el momento de volver a casa. De modo que ahora teníamos otra oportunidad de espiar algo de esta ciudad, para nosotros, esquivada. El micro nos llevaba a la Plaza Colón. No teníamos la menor idea de dónde quedaba ni de qué había allí además de la infaltable estatua de nuestro descubridor. Pero nos encontrábamos en uno de esos días de euforia turística. Todo lo que había por ver nos parecía, en principio, maravilloso. "¡Qué linda autopista!", "Mirá qué casa tan rara". Todo excitaba la visión de los insomnes. El sol brillaba sobre la ciudad que recién empezaba a despertarse. El extático viaje en micro duró unos escasos veinticinco minutos y descendimos del vehículo en un parking subterráneo lúgubre, que se suponía que arriba tenía la tal Plaza Colón. Salimos a la superficie y nos encontramos con una columna altísima sobre la que estaba el navegante señalando hacia nuestro continente (creemos). Caminamos unas cuerdas por el Paseo de los Recoletos, un boulevard muy coqueto, y elegimos un bar para desayunar. Nos gustó su aspecto austero, antiguo y con mesas de mármol. Era una especie de mini Tortoni. Más tarde nos enteramos de que

ese bar, llamado Gijón, es uno de los puntos de encuentro de los intelectuales y artistas de la ciudad. Mientras desayunábamos, en la mesa de al lado una periodista de la tele entrevistaba a un político. Como seguíamos en estado de euforia turística (y esta incluye, por supuesto, la voracidad por conocer las especialidades gastronómicas locales) pedimos como desayuno huevos fritos con chorizo frito. Y de esta manera logramos, finalmente, sentirnos inequívocamente en España. Ahora sí. Salimos del Gijón y nos sentamos al sol en una terraza muy agradable para ver pasar a los madrileños que iban cansinamente a trabajar. Hallábame sacando fotos de cada techo de las cercanías como una poseída, cuando de pronto a Q se le acabó la euforia y le sobrevino la depresión turística, que es la contracara del mismo fenómeno: ya nada de lo que pudiera llegar a ver le resultaría interesante. Lo único que deseaba era descansar y no ver nada más. La euforia y la depresión, al menos en nuestros viajes, se alternan sin cesar. A veces le ataca a uno solo, pero lo peor es cuando el tedio es compartido. El mismo paisaje que en un momento hace cantar de alegría, súbitamente se convierte en un escenario monótono y ago-



De izquierda a derecha: Laurent Cantet, Aitana Sánchez-Gijón, Alain Tanner, Nora Hoppe, Diego Galán, Roland Suso Richter.

EL ENVIADO DE LAS PAMPAS

Ausentes las películas argentinas de la selección oficial, *Tesoro mío* de Sergio Bellotti fue la única en Zabaltegi, la segunda sección en importancia. Fue una grata sorpresa. Lo único que sabíamos del film era que se basaba en el caso Fendrich, el tesorero que se llevó la plata de la caja fuerte en Rosario. Contra lo que uno podía suponer, la película ignora prácticamente el delito y se dedica en cambio a la reconstrucción del mundo del delincuente: su familia, sus amigos y las rutinas de una sucursal bancaria enterrada en el tiempo. El protagonista (acá se llama Dietrich, lo interpreta Gabriel Goyti y no se parece necesariamente al original) tiene cuarenta años, una esposa, una hija, una amante, un bote, un grupo de amigos, un puesto seguro y un hastío insoportable a los cuarenta años. Quienes lo rodean están más o menos igual y todos practican el típico deporte rosarino de la infidelidad entre amigos. Lo que podría ser un caso más de teatro costumbrista se transforma en otra cosa por obra de la dirección de Bellotti y el guión de Daniel Guebel: es la única película argentina reciente donde el sexo ocupa con legitimidad el primer plano y los personajes se mueven al calor de sus pulsiones. Estas los empujan a una sucesión de encuentros sórdidos e inevitables, tan anhelados como ineficaces para disimular la infelicidad, las ilusiones perdidas. El registro de estos momentos, en un ambiente de callada violencia y frustración, le da a *Tesoro mío* un silencioso y paradójico lirismo. El film no busca el escándalo sino la lógica y descubre matices de ingenuidad y ternura en los lugares menos esperados. Quintín

biente. "¿Qué hacemos en medio de la campiña francesa andando en auto como dos tarados?", se preguntan los deprimidos. "¿Cuánto falta?" Y a los pocos minutos, tal vez después de tomar algo en un lindo bar, las mismas personas pueden comenzar de nuevo a extasiarse por la belleza de cada flor silvestre del campo francés y dejar en el olvido más profundo el malestar insoportable que sentían hace unos pocos instantes. Así es la vida del viajero ciclotímico. Entonces, con Q deprimido nos volvimos a Barajas. Ya no le importaban ni la ciudad ni la autopista ni nada. El sol le molestaba y lo único que ansiaba era llegar a San Sebastián para dormir.

Pero todavía faltaba mucho para llegar a la cama. El avión que nos llevaría a San Sebastián resultó ser uno de esos chiquitos que se mueven cuando les pasa un pájaro cerca, de apenas 50 pasajeros y ¡a hélice! Como el día era diáfano y el avioncito volaba bajo, el viaje resultó muy placentero. Además de contemplar los paisajes de Castilla y del País Vasco leímos los diarios locales. En uno de ellos hablaban del festival. Creo que era *El Mundo*. Era impresionante cómo lo criticaban. Decían que era la milésima parte de Cannes, un tercio de Berlín y la mitad de Venecia y que nunca jamás llegaría a ser nada. Sorprendidos y preocupados, desembarcamos en Donostia preparados para lo peor. Pero no fue así.

El jurado de la FIPRESCI, del que formaba parte Q, se alojaba en el Hotel Niza, situado estratégicamente en el medio de la Bahía de la Concha. La gran decepción fue que la habitación no tenía vista al mar. Repuestos del mal trago, nos fuimos a acreditar y a ver de qué se trataba todo el asunto. Finalmente, y luego de una exquisita selección de tapas en

la ciudad vieja a manera de cena, los viajeros exánimes pudieron retirarse a descansar.

EL FESTIVAL. Este año había mucho revuelo porque se había inaugurado la nueva sede, los cubos del arquitecto Moneo (también conocidos como "El Kursaal", palabra no castellana y no vasca de la que nadie nos pudo explicar su origen ni significado), que reemplazaban al viejo y elegante Teatro Victoria Eugenia que ya todos, menos Q y yo, extrañaban. Alguna ventaja tiene ser novato. A nosotros, el contraste de los cubos de aspecto futurista con el resto de la arquitectura de la ciudad nos resultaba estimulante. Los cubos, el mar y la ría formaban una vista interesante ya fuera de día con sol o nublado, con olas o marea tranquila, o bien de noche con el Kursaal iluminado. Es cierto que el interior del edificio deja mucho que desear: por ejemplo, pese a estar construido sobre el mar, no hay en toda la inmensa superficie una mísera ventana que deje espiar el océano. Pero, pese a las quejas habituales ante cada innovación, el nuevo edificio funcionó.

Un primer buen indicio de la calidad del festival fue que junto con la entrega del catálogo ofrecían, por trece dólares, tres libros y uno de ellos en particular, el de John M. Stahl, era majestuoso. Los otros dos, uno sobre Bertrand Tavernier y otro sobre Hitchcock, eran normales.

Veamos ahora cómo está organizado el festival. Hay cuatro secciones: la oficial, Zabaltegi, Made in Spanish y las retrospectivas. Con respecto a la selección oficial hay que decir que era pareja y chata. No se vio casi ningún bodrio y la mayoría de las películas, si bien no eran obras maestras, eran interesantes y agradables de ver. Esta fue una de



Søren Kragh-Jacobsen, Penélope Cruz, Sergio Bellotti, Sigourney Weaver, Bigas Luna, Bertrand Tavernier.

las primeras sorpresas del festival. A mí, aunque no vi todas, me gustó mucho *Mumford* de Lawrence Kasdan; *Baños*, una película china de Zhang Yang, y *Jonas et Lila* de Alain Tanner. Q y yo fuimos de los pocos fans de esta película que fue repudiada por casi todos los críticos por pretenciosa. Quisimos entrevistar al realizador pero, para variar, no fue posible. Parece que Tanner está muy enfermo. Con Q ya estamos resignados a sufrir los desplantes de los seres más abyectos del mundo del cine: los encargados de prensa de las distribuidoras internacionales (en este caso, Alta Films). Volviendo a las películas, el bochorno de la selección fue *Volavérunt*, el último Bigas Luna. No les adelanto nada porque hay que ver para creer. Además, el tal Bigas Luna, a quien vimos en una conferencia de prensa, nos pareció un chanta de campeonato que, por ejemplo, prefiere decir "hacer el amor" a "follar" porque él "tiene un temperamento poético". Un auténtico bufón. Mejor cambiemos de tema y retomemos el de la organización del festival. Las funciones de prensa eran a las 12 del mediodía y a las 19.30 (función que se repetía a las 9 de la mañana del día siguiente). Y, siempre, a la proyección seguía la conferencia de prensa con la asistencia del director y, ocasionalmente, de los actores. Así que pude sacar unas cuantas fotos de las personalidades presentes en San Sebastián, que no eran tantas como en Cannes ni tan pocas como en Mar del Plata.

Y, para los que no se conforman con la selección oficial, está Zabaltegi, cuyo nombre significa Zona Abierta, donde hay de todo pero, en particular, lo más novedoso o arriesgado del festival. Además, todos los mediodías hay un coloquio informal con los

directores de esta sección al que tiene acceso cualquier persona que esté interesada. Por ejemplo, en Zabaltegi se presentó *Agnes Browne*, la segunda película de Anjelica Huston; *Ghost Dog: The Way of the Samurai* de Jim Jarmusch; *Inter-view*, un film austríaco ganador de la Cinéfondation en Cannes (una sección que muestra los trabajos más interesantes de las escuelas de cine) que me pareció un plomo insoportable; *Mifune*, otra película del Dogma 95, esta vez una simpática comedia que ganó el Oso de Plata y el Gran Premio del Jurado del Festival de Berlín; *Un banco en el parque*, simpática ópera prima de un director catalán; *Las vírgenes suicidas* de Sofia Coppola, que nos dejó atónitos porque muchos en Cannes decían que era una obra maestra; *Ratcatcher*, un film independiente americano que hizo bastante ruido en Cannes pero que a mí me pareció simplemente correcto, y la excelente *Recursos humanos*, ópera prima de Laurent Cantet y ganadora con justicia de los 200.000 dólares del premio a los nuevos directores.

Además, en una función especial tuvimos el placer de ver *Buena Vista Social Club* de Wim Wenders, un documental sobre el trabajo que hizo Ry Cooder para desenterrar la tradición perdida de la música cubana. Un Wenders encantador con unos viejitos maravillosos como protagonistas.

En un comienzo, yo estaba fascinada con la idea de ver la retrospectiva completa de John M. Stahl. Ese espíritu conservador que me anima me invitaba a preferir las buenas antiguallas a las mediocridades contemporáneas. Pero debo confesar que me ensarté lindo. Resulta que yo había visto en video *Que el cielo la juzgue*, una obra maestra del melodrama que está al nivel de los de Douglas Sirk o los de Max Ophuls. Pero hete aquí que esa fue su única joya. Del resto de las películas, salvo algunas excepciones (por otra parte, no puedo emitir un juicio definitivo porque no vi más que siete u ocho), lo más que se podía decir es que eran correctas. Pero ver películas correctas para hacer una monografía sobre la filmografía de Stahl no era mi intención. Así que a los tres o cuatro días lo dejé plantado y me uní a la banda que veía el cine actual. Fue como re-

vivir. Tenía de qué hablar con los amigos o al menos, si prefería escuchar, entendía de qué hablaban. Durante la etapa Stahl, mi único interlocutor era Emmanuel Bourdeau, un joven francés de 25 años crítico de *Cahiers du cinéma* que estaba en San Sebastián exclusivamente para cubrir dicha retrospectiva para la revista. El tipo estaba solo y no hablaba español. Y tampoco hablaba con sus colegas de *Positif*, la otra revista francesa que mandó ¡tres! corresponsales solo para cubrir a Stahl. Pero nosotros seguimos siendo de *Cahiers*. Al menos con ellos uno se puede pelear en el mismo idioma. Para colmo, los únicos conocidos de Bourdeau éramos nosotros, que lo habíamos encontrado en Mar del Plata y varias veces en Cannes. Un día le pregunté si él también estaba decepcionado con la retrospectiva y me contestó: "Es muy interesante ver toda la obra de un director. Lo que me gusta de Stahl es que todo es *plat* (chato)". La opinión de Emmanuel me terminó de decidir. Adieu Mr. Stahl. No vine hasta San Sebastián para ver cine *plat*. Es que, por ejemplo, vi *Only Yesterday*, la versión de Stahl de la obra maestra de Ophuls *Carta de una enamorada*, y me encontré con un film chato y carente de poesía. También vi un par de comedias como *Holy Matrimony* (con guión de Preston Sturges) y *Father Was a Fullback* que no lograron sacarme más que alguna sonrisa. Debo reconocer que vi un melodrama interesante por su tono distinto, carente de momentos estruendosos. Se trata de *Back Street*, con Irene Dunne y John Boles. También vi *Parnell*, un drama histórico con Clark Gable y Myrna Loy en el que Gable interpreta a un líder nacionalista irlandés del siglo XIX, del cual lo máximo que se puede decir es que es un film digno. Otra película bastante interesante es *Murallas humanas*, que me hizo acordar a William Wyler, aunque para mí no le llega ni a los talones. Pero lo que definitivamente me sacó de las casillas y, literalmente, de la sala de cine, fue su versión de *Sublime obsesión*. Era una película tan desleída y sin gracia en comparación con la de Douglas Sirk que se me hizo insoportable. Y así concluye la triste historia de cómo abandoné mi mi- ▶

sión solitaria y cinéfila para unirme a la manada moderna y mediocre. De vuelta en Buenos Aires, me puse a leer el libro de Stahl editado por el festival. En su artículo introductorio, Miguel Marías advierte de los peligros de concurrir a la retrospectiva con la idea de que las películas se van a parecer a *Que el cielo la juzgue* (a la que considera una rareza en la carrera de Stahl), o pensando en Douglas Sirk, que no se le parece en nada. Y dice: "Stahl fue un director sobrio e impasible que filmaba con precisión y tranquilidad los argumentos más descabellados y folletinescos... Todo su cine parece extremadamente deliberado, medido y calculado". Creo que en esas líneas está la explicación de mi decepción. Tal vez, si hubiera leído el libro antes... no habría visto ninguna o las habría apreciado de otra manera y estaría muy contenta de haber asistido durante diez días a una muestra de cine *plat*. Una novedad interesante que descubrí en lo de Stahl es que hay un nuevo aparato que reemplaza a los incómodos y ya arcaicos (por suerte) subtítulos electrónicos que obligan a mirar más el piso que la pantalla. El nuevo dispositivo es un aparato que proyecta los subtítulos sobre la película. Una maravillosa noticia para los cinéfilos. También había una retrospectiva completa de Bertrand Tavernier, que este año fue el presidente del jurado del festival, y otra de cine cómico italiano. De esta última, lo úni-

co que les puedo contar es que le di un beso a Alberto Sordi. No es que yo sea una fanática del maestro italiano. Pero cuando lo vi salir del cine me acordé de mi viejo y de cuánto admiraba y quería a Sordi. Así que, secretamente en su nombre, me acerqué para besarlo y felicitarlo. El hombre me saludó sonriente con los brazos en alto y posó para una foto que creo que no salió. La emoción, aunque sea ajena, suele jugar malas pasadas. Además había una maratón Hitchcock que se pasaba en un lugar lejano. Daban *Los pájaros*, *La llamada fatal*, *Vértigo* y *Con la muerte en los talones*. No volví a ver ninguno de estos films. Y como homenaje al maestro Hitchcock vinieron a presentar las películas Tippi Hedren y Eva Marie-Saint. Pero no las vimos. Esta vez nos codeamos poco con las estrellas.

Por último, estaba la sección Made in Spanish, en la que este año se presentaban películas argentinas, chilenas, ecuatorianas y españolas. Martín Rejtman era allí nuestro representante más calificado y se pavoneaba con las críticas de *Silvia Prieto* aparecidas en el *New York Times* y *Libération* bajo el brazo. Como ven, pasaban muchas cosas y había mucha gente en San Sebastián. Veíamos unas tres películas por día, asistíamos al menos a una conferencia de prensa y el resto del tiempo comíamos o charlábamos en los bares de la ciudad. Esta vez formamos un cuarteto. Creo que Q y yo nunca comimos

solos. Casi siempre lo hicimos con el amigo Oscar Peyrou, la mejor compañía para los festivales, y Diego Batlle, un *bon vivant* que le está disputando de cerca el trono a Oscar. Pero Oscar viene con ventaja porque tiene más antigüedad. Para festejar el fin del festival, hicimos un bautismo de agua. El ya afamado cuarteto se dirigió al Spa La Perla para someterse a una sesión de talasoterapia. Esa es otra de las maravillas de Donostia. El descubridor de los baños de La Perla fue el ruso Plakov (presidente del jurado de la FIPRESCI), quien concurría infaltablemente todos los días acompañado por su mujer, también rusa ella. La pareja lucía exultante y pese a rondar los 50 años no tenían ni una sola arruga. Así que allí fuimos y comprobamos que los rusos la tenían clara. La sesión de talasoterapia consistía en una hora y media de baños en distintas piletas de agua de mar a distinta temperatura. Las vedettes eran la piletta de masajes con chorros de agua a 32 grados, la piscina anti estrés que llegaba a 34 y un jacuzzi con vista al mar que casi quemaba a 37. Además, al más puro estilo Disney, estaba el laberinto de los contrastes que constaba de piscinas de agua fría de distintas profundidades, sauna húmeda y sauna seca. Salimos hechos una seda. Ni Subiela nos hubiera puesto nerviosos. La despedida final la hicimos en Ambrosio, un boliche de la plaza de toros de la ciudad vieja, en donde comimos algunas de las me-



De izquierda a derecha: Bertrand Tavernier con François Dupeyron y Michel Deville, ganadores de las Conchas de Oro y de Plata; Oscar Peyrou y Louisette Fargette.

jores tapas de San Sebastián. Mi preferida era un pincho de pimiento verde relleno de paté. También servían brochettes calientes de champignones con panceta, gambas a la plancha, pinchos de cangrejo, jamón, tortilla y chorizo. Delicias que el último día hicimos probar al resto del jurado FIPRESCI (los rusos, la noruega, el yugoslavo y la catalana) en La Cepa, otro bolichón maravilloso. Los rusos saltaban de alegría y ella logró aprender su única locución hispana: "chorizo de Salamanca". Se volvieron a Moscú con cinco kilos de ese manjar.

EPILOGO. El domingo, todos los festivaleros que todavía permanecían en San Sebastián se encaminaron en masa hacia el Guggenheim de Bilbao. Nosotros no fuimos la excepción. No solemos ser muy originales. Todo lo que les pueda decir sobre el museo es poco. Pero lo más notable no es el contenido (eso ya lo vimos en otros museos) sino el edificio que es una escultura gigante de láminas de titanio que domina la ciudad. Tuvimos la suerte de presenciar el atardecer. Nos quedamos observando hipnóticamente las variaciones de color que sufría el gigante hasta que se hizo de noche: algunas zonas de las tejas de titanio viraban al verde o al azul o al dorado, al plateado o al gris. Además, entre otras sorpresas, el Guggenheim –barco antiguo por fuera, catedral moderna por dentro– cuenta con una

niebla artificial que se produce a intervalos fijos de tiempo sobre un laguito también artificial que refleja las tonalidades del edificio en sus aguas artificial y suavemente agitadas. Con Q no estamos seguros de que todo esto fuera bello pero no teníamos ninguna duda de que estábamos frente a un espectáculo imponente.

Al día siguiente, luego de despedirnos de todos los amigos y de una última sesión de talasoterapia, decidimos ir a visitar el pueblo donde supuestamente nació el abuelo paterno de Q. Recorrimos una ruta panorámica que bordea el Cantábrico y después de unas quinientas curvas llegamos a la pequeña ciudad de Deba. Allí estacionamos el auto y nos pusimos a buscar rastros de los parientes lejanos. Preguntamos en un bar y el apellido no les parecía de la región. Nos sugirieron que fuéramos al Ayuntamiento.

Eran casi las 18, el momento de cierre de las oficinas. Corrimos acongojados hacia el establecimiento en busca de nuestras raíces. Nos atendieron dos amables vascos que quedaron en averiguar el árbol genealógico de Q y en enviárnoslo por mail. Seguimos paseando durante un rato por el pueblo, siempre al borde de las lágrimas, por estar en contacto con no sé muy bien qué. Pero, con seguridad, con algo muy fuerte. Días más tarde, ya en Buenos Aires, recibimos el prometido mail de los vascos que nos anunciaban que no había nadie con ese apellido en la ciudad. Pero Q y yo no nos dimos por vencidos. La continuación de *Raíces* seguirá el año que viene si volvemos al ya extrañado y lejano Festival de San Sebastián. Hasta la próxima. ■

Fotos: Flavia de la Fuente



El jurado de la FIPRESCI: A. Plakov y Sra., L. Strindberg, Q y F, I. Merino y N. Popovic.



Martín Rejtman y Diego Battle, Q y F con unos fans de *El Amante* que viven en Barcelona.



Que *Manuelita* haya sido elegida para candidatearse al Oscar no es la única sorpresa que nos depara el veloz quelonio. Su presupuesto ha sido puesto en duda por un miembro del Comité de Créditos del INCAA. **por JAVIER PORTA FOUZ y HUGO SALAS**

La tortuga del escándalo

Casi como una metáfora final o una feroz síntesis del estado de las cosas, la industria cinematográfica argentina, en voto democrático, ha decidido que el film *Manuelita* represente a nuestro país en la competencia de los premios Oscar. Una tortuga será, entonces, lo que Hollywood reciba como postal argentina y una tortuga es, también, la protagonista de un escándalo que abarca tanto su contenido como sus formas. Porque *Manuelita* es –por primera vez– la película cuyo presupuesto fue denunciado por un integrante del Comité de Créditos del

Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA).

LA MAS CARA. Cuatro millones doscientos cincuenta y seis mil doscientos treinta y dos pesos con sesenta y cinco (\$ 4.256.232,65) es el presupuesto que *Manuelita* tiene reconocido por el INCAA. La resolución que reconoce esta cifra fue firmada por Julio Mahárbiz el 25 de agosto, previa aprobación de la Auditoría Operativa y de la Dirección de Fomento, Difusión y Acción Federal el 19 del mismo mes y con dictamen de la

Dirección de Asuntos Jurídicos, un día después. Pero hay una denuncia sobre estos costos presentada ante el Consejo Asesor y el director del INCAA. La suscribe Guillermo Szelske, integrante del Comité de Créditos del INCAA, productor y miembro de la comisión directiva de APIMA, entidad presidida por Pablo Rovito. Si bien el INCAA está obligado a brindar los datos correspondientes a los montos de créditos y subsidios otorgados, no da información acerca de los presupuestos, alegando que se trata de un tema privado de los productores.

Lo cierto es que el presupuesto reconocido por el INCAA es el tope legal de los subsidios que puede llegar a percibir un film, sin perjuicio de sus entradas por boletería, video, televisión, merchandising y otras formas de explotación. Esto quiere decir que *Manuelita*, además de lo obtenido por su carrera comercial, puede llegar a recibir hasta 4.256.232,65 pesos de dinero proveniente del INCAA. Lo que la convertiría en una de las películas más caras de la historia.

LAS OBJECIONES. Es interesante conocer la historia del encuentro de Szelske con el presupuesto de *Manuelita*. El Comité de Créditos se mantuvo en funciones durante enero, febrero y marzo de este año, pero luego se interrumpió el otorgamiento de créditos de fomento cinematográfico. Szelske, junto con Diana Frei y Juan José Jusid, era integrante de ese comité. Cuando hace dos meses se resolvió otorgar seis créditos de 400.000 dólares, Mahárbiz, según Szelske, “intentó colocar un comité de créditos

EL ESTADO DE LAS COSAS SEGUN CALCAGNO

Eduardo Calcagno escribe acerca del Consejo Asesor y de la gestión de Mahárbiz al frente del INCAA.

“Echar una mirada al comienzo de la gestión del actual director del INCAA confirma las sospechas que se generaron cuando asumió: la Ley no iba a ser cumplida. El mismo declaró –en las primeras reuniones del Consejo Asesor– que no llegaba a esa función para recibir colaboración de nadie sino para dar órdenes y manejar todo a su arbitrio. Fue sincero. Esta mínima reflexión obliga a no insistir en que él es el único responsable de la situación en la cual se encuentra la industria cinematográfica argentina. La industria es la responsable.

¿Por qué? Simplemente porque permitió que se la dividiera. Esto posibilitó –obviamente– un mejor manejo del poder desde la dirección del INCAA (se utilizó exacta-

mente la misma astucia presidencial).

¿Cómo? Convirtiendo en sus cómplices a aquellos que practican desde siempre la proximidad con el poder para sacar beneficios personales. Estos personajes de nuestra industria son muchos y todos los conocemos. Algunos hasta tienen un lugar importante por nuestra propia estupidez. Es hora de asumir que si alguien no instrumenta como es debido una buena política cultural cinematográfica, y por ende no distribuye bien nuestro dinero, somos nosotros los que no supimos defender la nueva Ley de Cine, aprobada por unanimidad en las cámaras de Diputados y Senadores. En pocas semanas iniciaremos otra etapa. Ya sabemos lo que no queremos. Defendamos sólidamente lo que queremos. ¿Pero puedo ser tan ingenuo de pedirle solidaridad, dignidad y memoria a la industria, que también es argentina?”



de acuerdo a sus preferencias" pero el Consejo Asesor no lo aceptó y solicitó el mismo comité de principios de año, algo que finalmente consiguió. Frei, esposa del contador de *Plata quemada*, y Jusid, director de *Esa maldita costilla*, se excusaron. Sus reemplazantes fueron Fabián Zamboni y Rodolfo Mórto. Entre las películas que solicitaban crédito estaban *Manuelita*, *Esa maldita costilla* y *Garage Olimpo*. Dado que todavía no se había evaluado su pedido, estos films estaban en condiciones legales de seguir solicitando el crédito a pesar de haber estado, en ese momento, terminados y estrenados o próximos a estrenarse. Aun hoy, *Manuelita* sigue solicitando el crédito de 400.000 dólares. En su carácter de integrante del comité, Szelske estudió el expediente de *Manuelita* y tuvo entonces acceso al presupuesto reconocido del film. Al examinarlo, presentó su solicitud de revisión.

En ese informe, con fecha del 15 de septiembre, Szelske dice: "Encuentro que las cifras pagadas por la productora son excesivas y están fuera de toda lógica del mercado y su aprobación lesiona seriamente los intereses de la industria cinematográfica al dilapidar el fondo de fomento generando ganancias desmedidas a los productores y desvirtuando el sentido de compensación al capital de riesgo para el cine que la ley le asigna".

Como ejemplos de los supuestos excesos en el presupuesto, Szelske apunta que: "Por el libro, el guión y la dirección (tres trabajos realizados por García Ferré, que

también es productor) se pagó una suma de \$ 424.290,60" y que esa es una "cifra increíble para una película nacional". Se presentó un costo de \$ 250.000 para estudio del proyecto, "sin más detalles". Solo el doblaje del personaje Larguirucho insuñó 45.000 dólares. Szelske —que es productor ejecutivo de *Solo gente* (próxima a estrenarse y seleccionada para la Competencia Oficial del Festival de Mar del Plata)— afirma que el actor Pablo Echarri cobró 40.000 pesos por el rol protagónico en ese film. Por ese motivo, los 45.000 pesos que, según el presupuesto, se pagaron por el doblaje del personaje Larguirucho, le parecen un despropósito.

Szelske hace notar que las empresas que aportaron capital para la película —tanto la de García Ferré como Telefón— realizan otras actividades además de *Manuelita* y que por eso, con respecto a dos oficinas que se alquilaron por un total de 87.000 pesos, "habría que verificar si se usaron exclusivamente para la película o para todas las actividades de la empresa". Al final de su presentación, Szelske solicita al Consejo Asesor que "tenga a bien suspender los beneficios del subsidio a la película de referencia hasta tanto sean auditados los costos presentados".

Al ser consultado sobre estos temas, Carlos Mentasti, de Argentina Sono Film y Telefón y productor de *Manuelita*, dijo estar al tanto del informe de Szelske, pero se excusó de comentarlo. Mentasti prefirió, en cambio, festejar a viva voz la veloz carrera de su tortuga hacia el Oscar. ■

La votación

Manuelita, de Manuel García Ferré, ha sido seleccionada como la representante argentina para el Oscar de la Academia de Hollywood a la mejor película extranjera. En la elección de las entidades llamadas "del quehacer cinematográfico" obtuvo doce votos, contra cinco de *Garage Olimpo*, de Marco Bechis, y uno de *El mismo amor, la misma lluvia*, de Juan José Campanella.

Más allá de las consideraciones estéticas acerca de *Manuelita* (uno de nosotros escribió una crítica muy desfavorable en EA 89), se abre la discusión acerca de cuáles son los supuestos en los que se basa el voto de cada institución; cuánto tiene que ver el interés corporativo y cuánto la evaluación de las posibilidades reales del film para tal competencia. Este es el detalle de la votación:

AGP (Asociación General de Productores): *Manuelita*

CAIC (Cámara Argentina de la Industria Cinematográfica): *Garage Olimpo*

SADAIC (Sociedad Argentina de Autores, Intérpretes y Compositores): *Manuelita*

AAA (Asociación Argentina de Actores): *Garage Olimpo*

ARPROART (Asociación de Realizadores y Productores de Artes Audiovisuales): *Manuelita*

APROCINEMA (Asociación de Realizadores y Productores de Medios Audiovisuales): *Manuelita*

APRI (Asociación de Productores y Realizadores Independientes): *Manuelita*

DIC (Directores Independientes de Cine): *Manuelita*

ACCA (Asociación de Cronistas Cinematográficos Argentinos): *El mismo amor, la misma lluvia*

AADC (Asociación Argentina de Directores de Cine): *Garage Olimpo*

SAPA (Sociedad Argentina de Productores Audiovisuales): *Manuelita*

ATA (Asociación de Teledifusoras Argentinas): *Manuelita*

SADEM (Sindicato Argentino de Músicos): *Manuelita*

OTI Argentina (Organización de Televisión Iberoamericana): *Manuelita*

SUTEP (Sindicato Unico de Trabajadores del Espectáculo Argentino): *Manuelita*

SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina): *Manuelita*

DAC (Directores Argentinos Cinematográficos): *Garage Olimpo*

APIMA (Asociación de Productores Independientes de Medios Audiovisuales): *Garage Olimpo*.

JPF y HS

Un Fellini particular

A diferencia de la mayoría de los artistas populares contemporáneos, Caetano Veloso se interesa por reflexionar sobre su arte, su país y el mundo. También amante del cine, hace dos años realizó en Italia un muy elaborado homenaje musical a Federico Fellini y Giulietta Masina. El registro de ese concierto es el recién editado disco *Ommaggio a Federico e Giulietta*.

LOS FELLINIS. En *Entrevista*, el asistente de dirección de Federico Fellini hace un casting. Llega una mujer opulenta que afirma estar ahí porque siempre le dicen que es "feliniana", entre otras cosas porque es la que más llora en los funerales. Lo felliniano se define desde diferentes lugares y cada uno tiene su propio Fellini. Esto puede sonar obvio ya que puede decirse lo mismo sobre cualquier artista, entendiendo que se suele elegir y rescatar cierto sector de una obra como lo mejor o lo más representativo. Sin embargo, en el caso de Fellini esto es particularmente visible. Debe haber pocas filmografías sobre las cuales se armen selecciones con tantas lógicas distintas, aunque hablar de "lógicas" se revele como incorrecto porque el eclecticismo frente a Fellini se da, y mucho, aun dentro de cada valoración personal, y cada listado suele tener los gérmenes de destrucción de su aparente coherencia. Billy Wilder prefiere *Los inútiles*, *Ocho y medio* y también *La dolce vita*, que a Josef von Sternberg no le gusta; el crítico Jean-Louis Bory defiende *Satiricón* y Orson Welles la ataca; a Pierre Cast no le gusta *La strada* pero a Paul Mazursky sí; entre muchas otras opiniones divergentes, a las que esta revista hace —como de costumbre— varios aportes.

EL FELLINI NACIONAL. La inefable TV argentina se ha construido sobre su propio Fellini, no a partir de la melodía de *Amarcord* en *Función privada* sino con la música de *Ocho y medio* en el programa de Susana

Giménez. Así, lo felliniano televisivo argentino no está muy lejos de lo que se ironizaba en *Entrevista*: se trata de ser exagerado, hablar a los gritos, ser grotesco y falto de la más mínima reflexión. Pero este ultraje a uno de los más grandes del cine parece no importarle a nadie, y menos a los figurines populares vernáculos. ¿Quién de ellos tiene una visión de Fellini para discutir sin quedar sordo a fuerza de escuchar espantosos alaridos? Y, más en general, ¿quién, en la única tribuna con efectos realmente masivos —una televisión más estúpida que la ridiculizada en *Ginger y Fred*—, puede ofrecer planteos que rocen lo estético y que se crucen con una visión seria de la Argentina? Así las cosas, en un pináculo de cinismo, un otrora músico progre e intérprete de la argentina está por sacar un disco grabado en la Casa Rosada llamado *Charly & Charly*. Mientras tanto, otros intereses parecen mover a artistas (populares y masivos) de Brasil y aparece el *Homenaje a Federico y Giulietta* realizado por Caetano Veloso.

EL FELLINI Y LA MASINA DE CAETANO.

Dos días después de la muerte de Giulietta Masina, en marzo de 1994, Caetano escribe un texto en el que delimita su Fellini personal: la mejor película, *Las noches de Cabiria*; la peor, *Giulietta de los espíritus*. Con el protagonismo absoluto de la Masina en ambos extremos de la tabla valorativa, Caetano toma esto como prueba de cuán enlazada está la obra de Fellini con la figura de su mujer. Además, arremete contra *Ocho y medio* —se-



Federico Fellini
y Giulietta Masina
en Cannes en 1960.

gún él, sobrevalorada por críticos y cineastas debido a una deformación profesional- y, de paso, se pone en contra de la segunda mitad de *La dolce vita* por su "autoindulgencia". Después de *Las noches de Cabiria*, el terceto amado por Caetano está constituido por *La strada*, *Y la nave va* y *Amarcord*.

El "yo recuerdo" del romañés de *Amarcord* es, en principio, la memoria de Fellini sobre Rímíni, sus recuerdos de provincia, enlazados también en *La strada*, con sus personajes que deambulan por territorios del país profundo. Incluso *Las noches de Cabiria*, a pesar de transcurrir en Roma, tiene una mirada no urbana y pertenece al mundo de la Italia de provincia, con la procesión religiosa como cumbre. El Fellini más querido por Caetano es aquel que le permite vislumbrar su Santo Amaro natal, sus personajes, su religiosidad, explicar su Brasil de origen. Frente a esto, quedan bastante ajenas tanto *Ocho y medio* (en general, la película más valorada de Fellini) como *Giulietta de los espíritus* (una de las más atacadas). Caetano reconoce que su despertar al mundo —la niñez y la adolescencia— estuvo marcado por el cine italiano de los 40, 50 y 60, en especial por *Las noches de Cabiria* y *La strada*. Obviamente, y en congruencia con la lógica ilógica que guía cualquier visión sobre Fellini, quedan afuera de esta argumentación las razones de la inclusión de *Y la nave va* en el seleccionado felliniano de Caetano.

EL FELLINI DE FELLINI Y EL MIO. A diferencia de Hitchcock que, conversando con Truf-

faut, llegaba a hablar en contra de algunas de sus películas e incluso a arrepentirse de secuencias completas, Fellini (en las entrevistas de *Yo, Fellini*) no da demasiadas pistas sobre la valoración personal de su cine y sus autocríticas son escasas, casi inexistentes. Pero en el libro *Hacer una película*, Fellini cuenta que "Desde el día en que nací hasta que entré por primera vez en Cinecittà, me parece que mi vida fue vivida por otro; por alguien que, sólo a ratos y cuando menos me lo espero, decide comunicarme algún fragmento de sus recuerdos. Tengo entonces que admitir que mis películas de recuerdos cuentan recuerdos completamente inventados. Y, por otra parte, ¿qué diferencia hay?". Esto nos hace pensar, a los que preferimos *Entre vista* frente a *Amarcord*, que tenemos razón. Así decimos que los recuerdos más genuinos de Fellini son sobre Cinecittà —cuando nació al cine— y que su gran película es *Ocho y medio*, sobre su imagen como director. Pero si también nos emociona profundamente ese gran film que es *Los inútiles* con sus recuerdos de juventud que, por más inventados que sean, se refieren al mundo de la provincia pre-Roma y pre-Cinecittà, se nos arruina el intento de formalizar y justificar nuestro gusto según un Fellini monolítico.

EL FEDERICO Y LA GIULIETTA DE CAETANO HECHOS DISCO. El homenaje de Caetano a Fellini y Masina es una obra nostálgica, de mucha dulzura. La última palabra que se pronuncia en el disco —el último track es ta- rareado— es, en la canción *Coimbra*, "sauda-

de", enfatizada y remarcada por Caetano como emblema de su idioma y de su "saudade infinita" por no haber conocido en persona a Giulietta y Federico. Por no haber hablado por teléfono cuando un llamado "de parte de la señora Giulietta Masina" se produjo justo cuando él estaba durmiendo en un hotel de Bari. Caetano se enteró al despertarse y luego, por diversos motivos, no llegó a conocer a la pareja. Lo que sí logró fue hacerles llegar su canción *Giulietta Masina*, incluida en el disco *Caetano* (1987). Una hermosísima canción que se incluye en una nueva versión —solamente hermosa— en este homenaje grabado en vivo en San Marino entre el 28 y el 30 de octubre de 1997, en unos conciertos planificados por Maddalena Fellini, hermana de Federico. Si hubiera que definir un leitmotiv del disco, sin duda se trataría de la melodía de *La strada*, la melodía-personaje, la melodía de Gelsomina, el rastro que Zampanò reconoce al final de la película. Caetano, consciente del poder evocador y conmovedor de la melodía, la repite y cierra el disco con ella. Palabra final: saudade. Melodía final: Gelsomina. Este *Omaggio a Federico e Giulietta* busca emocionar y es, sin dudas, un disco felliniano, pero esto último definido según Caetano. Los que esperen el lado menos sentimental, más circense y festivo de Fellini y de Nino Rota —la maravillosa partitura de *El jeque blanco*, la velocidad de la de *El cuentero*, las marcas urbanas y confusas de la de *La dolce vita*, el desfile lujurioso de la de *Ocho y medio*— no lo encontrarán. El sonido nostálgico atraviesa —como los problemas vocales que Caetano tuvo en esos días, que agregan emotividad pero quitan versatilidad— un disco de contenido ecléctico en el que entran, además de la música de Rota, canciones de Caetano y otras, una maravillosa versión de *Come Prima*, el tango *Nada* en portugués y *Let's Face the Music and Dance* de Irving Berlin (incluida en *Ginger y Fred*). A esta canción se la ensucia hasta quitarle el brillo Berlin, una experiencia más interesante que atractiva.

Fellini decía que trataba de hacer cada película "de la manera que me parece que quiere ser hecha". Caetano hizo su Fellini (o, mejor aun, su propia, amada Giulietta) de la manera en que su visión le ordenó. Y esta visión le salió bella, consistente y sólida, aunque quizá demasiado sólida para un universo, el felliniano, que siempre pide la sorpresa y un poco de ruptura. ■

Caetano Veloso, *Omaggio a Federico e Giulietta*

directo a video

AMANTES DE DOMINGO, *Sunday* (EE.UU., 1999), dirigida por Jonathan Nossiter, con David Suchet, Lisa Harrow, Jared Harris. (Gativideo)

Amantes de domingo es una película clásica por su temática y por el modo en que está narrada. Además –y creo que no tienen por qué ser términos contradictorios– pertenece también a la categoría de cine independiente norteamericano. Generalmente el adjetivo “independiente” se asocia con películas de bajo presupuesto para el estándar americano y con algunos postulados que las definen y a la vez las encasillan. Por ejemplo: mostrar la existencia de minorías étnicas o sociales, a veces marginales; hablar de lo que el cine mainstream silencia pero sin expresarlo abiertamente; poner en escena personajes

psicológicamente vacilantes; trabajar con tramas en apariencia sencillas pero que proponen una doble lectura social o económica, resultando en su mayoría ligeramente políticas. Todo esto aparece en *Amantes de domingo* pero sazonado por un tópico imprevisto: los protagonistas son dos personas mayores que inician una relación a partir de una confusión de identidades. Quizá la confusión no haya sido más que un motivo para entablar una conversación, el punto de fuga que hace que dos personas mayores se conozcan, se disfruten, empiecen a quererse, abran el corazón y los sentidos. Todo transcurre en el distrito de Queens, pequeño y frío, gris y terrible. La película empieza y termina en la calle; su recorrido, al igual que el de la pareja protagonista, es circular, con un



final abierto que diversifica más la dilatada progresión dramática.

Amantes de domingo –aunque parezca una idea afiebrada– se asemeja, por las características y el tratamiento de sus personajes, a las novelas de Roberto Arlt: desocupados, artistas callejeros, extranjeros, melancólicos, nostálgicos, apasionados. Un muestreo de una ciudad feroz con hombres y mujeres solitarios y trasnochados que son tratados con calidez y ternura por Nossiter.

Amantes de domingo no es una gran película pero es honesta en su planteo y destila sinceridad. Trabaja desde la emoción, que se entrevé en una historia apacible, con personajes queribles y cálidos. Indudablemente, una película hecha con buena fe.

Marcela Gamberini

Amantes de domingo

Proviene del cine independiente norteamericano pero sus personajes tienen resonancias de la literatura de Roberto Arlt.

EL CORRUPTOR, *The Corruptor* (EE.UU., 1999), dirigida por James Foley, con Chow-Yun Fat y Mark Wahlberg. (AVH)
A James Foley se lo reconoce por un par de films más o menos logrados (*Vivir para contar, ¿Quién es esa chica?*) o sobreestimados (*El precio de la ambición*). Le bastó un poco de seriedad para pasar por bueno. Y también recurrir al tema de la manipulación entre pares (familia, compañeros de trabajo) para crear la ilusión de que su nombre puede asociarse al sustantivo *autor*. *El corruptor* muestra claramente que se trata de un señor que filma correctamente lo que le den. Sin embargo, y a pesar de que la película hilvana tres de los nuevos códigos del policial urbano (pareja de detectives desaparecida que primero se odia y después se ama, problemas en un barrio étnico de una gran ciudad –en este caso el Chinatown de Manhattan– y el investigador de Asuntos Internos), resulta interesante por dos razones. Una, ver la influencia que el cine de acción oriental introdujo en Hollywood a la hora de reventar escenografía; otra, la actuación de los protagonistas, que vuelven naturales las vueltas de tuerca de la trama. El problema es que en los films de, por ejemplo, John Woo, cada disparo conlleva una emoción estética que aquí está ausente o se confunde con cámaras volando y montaje vertiginoso. Por lo demás, el rostro de Chow-Yun Fat, siempre entre la risa y la crispación, resulta un aliciente que dota de humanidad al simple gesto de encender un cigarrillo o tomar un vaso.

Leonardo M. D'Espósito

TE QUIERO SOLO A TI, *I Want You* (Gran Bretaña, 1999), dirigida por Michael Winterbottom, con Rachel Weisz y Alessandro Nivola. (Gativideo)

Winterbottom debe de ser el director británico más prolífico y estrenado (en salas o en video) en nuestro país. No por cierto el mejor (ni mucho menos). Este film, un drama de pueblo chico, resulta una especie de ejercicio de estilo donde el realizador intenta subrayar ciertos elementos de la puesta en escena cinematográfica como el color (todo lo vemos a través de filtros verdosos, ocres o azules, no sea cosa de olvidar que estamos en Irlanda) y, sobre todo, el sonido. Este es el aspecto más interesante de una película que, construida de ma-

nera diferente, se parece demasiado a una telenovela condensada. El relato se construye rítmicamente a través de las intervenciones de un chico mudo que se encarga de espiar con micrófonos (y grabar) a los protagonistas. Si Winterbottom se hubiera restringido a esta idea de puesta en escena, en lugar de recurrir a una confusa referencia a la guerra en la ex Yugoslavia o alternar planos vistos por un ojo estrábico para significar lo que el cerebro ve cuando el oído escucha, estaríamos ante un film mucho mejor. Pero el hombre parece querer demostrar al mundo que es un esteta, y eso conspira contra la película. Por lo menos vemos (con menos ropa, atención la barra) a Rachel Weisz, que es muy bonita y, como actriz, promete y cumple. LMD'E

EL MARAVILLOSO TRAJE BLANCO, *The Wonderful Ice Cream Suit* (EE.UU., 1998), dirigida por Stuart Gordon, con Joe Mantegna, Esai Morales, Edward James Olmos. (Gativideo)

Rareza de rarezas: cruza de musical y comedia de costumbres teñida de un tono de fábula fantástica, esta producción de la Disney –realizada directamente para el mercado del video hogareño– cuenta con guión de Ray Bradbury y dirección de Stuart Gordon, el mismo que quince años atrás realizara aquella joyita del terror de bajo presupuesto llamada *Re-animator*. Cinco señores pobres del barrio latino de Los Angeles deciden juntar veinte dólares cada uno para comprar el traje de sus sueños y utilizarlo por turnos en el transcurso de una noche. Cual lámpara de Aladino, el traje demostrará tener poderes mágicos y cumplirá los deseos del portador. A pesar de la sencillez del planteo y de las obvias moralejas ideológicas que van apareciendo al arribar la conclusión, *El maravilloso traje blanco* transcurre amablemente durante 75 minutos sin efectos rimbombantes ni grandes despliegues. Basta la simpatía de los personajes y cierto dejo de nostalgia por lo que nunca será. Diego Brodersen

clásicos

LA PICARA SUSÚ, *The Major and the Minor* (EE.UU., 1942), dirigida por Billy Wilder, con Ginger Rogers, Ray Milland, Rita Johnson. (Epoca)

Los Angeles Tribune, noviembre de 1942. Los cronistas de prensa de la ciudad de Los Angeles asistimos anoche a la función de gala que ofreció la Paramount Pictures para presentar esta divertidísima comedia del joven guionista vienés Billy Wilder, quien debuta como director de cine. Después de firmar junto a Charles Brackett cinco éxitos consecutivos, entre los que no puedo dejar de incluir la desopilante *Bola de fuego* de Howard Hawks y algunas comedias de Mitchell Leisen, Wilder da el gran salto de guionista a director siguiendo el camino del exitoso Preston Sturges. Según rumores del ambiente, y a pesar de su éxito, Wilder se convirtió últimamente en una verdadera pesadilla para los realizadores y productores que trabajaban con él porque debían soportar las constantes intromisiones del guionista en los sets de filmación para indicar cómo debía ambientarse una situación o cómo

tenían que ser leídos sus diálogos por los actores. Con la intención oculta de bajar los humos al ingobernable Wilder, el estudio de las comedias sofisticadas decidió darle luz verde para dirigir su propio guión con el convencimiento de que la incursión resultaría un fracaso. Si el público responde a *La pícara Susú* con el mismo entusiasmo que los periodistas de anoche, la Paramount tendrá que bendecir al cielo por la torpeza de su error.

Lo primero que llama la atención en la película es el brillo de sus diálogos y el hecho de que tras la aparente ingenuidad de la anécdota se esconde una visión sumamente aguda de las conductas humanas. Desilusionada por la vida en la gran ciudad, Susan Applegate (Ginger Rogers) decide volver al pueblo donde nació. Los enredos empiezan cuando tiene que hacerse pasar por una nena de doce años para poder pagar el boleto de tren. El encanto de la trama reside en el hecho de que Susan debe transformarse continuamente para poder salir de la situación que ella misma

se ha inventado. Ella pasa de ser una mujer autosuficiente a una nena malcriada de doce años; vuelve a ser Susan frente a ciertos personajes y termina haciéndose pasar por su madre para evitar un enredo mayor. Lo curioso es que Susan parece sentirse más cómoda y obtener más beneficios cuando se desdobra en esos personajes que cuando actúa tal como realmente es. Como Susú, logra atraer al mayor Kirby (Ray Milland), quien a lo largo de toda la película aparece turbado por su embozamiento por una nena de doce años.

Con todas estas fichas en juego no me atrevo a imaginar la película que sería capaz de hacer Wilder si los enredos giraran alrededor de dos hombres que se hacen pasar por chicas en una orquesta de señoritas a fin de escapar de una banda de gángsters. ¿Qué pasaría si un viejo millonario se enamorara de una de "ellas"? ¿Se imaginan?

Si tomamos los diez primeros minutos de *La pícara Susú* con la imagen de Ginger Rogers abrumada por la sensación de anonimato que produce la gran ciudad, ¿se ima-

Los clásicos del mes

■ Leo McCarey realizó sus primeros trabajos en el período mudo dirigiendo a grandes cómicos. En 1936 le dio a Harold Lloyd la oportunidad de hacer su mejor protagonismo de la etapa sonora en *La vía láctea*, un film muy superior a la remake que protagonizó años después Danny Kaye. (Epoca)

■ La obsesión de Roger Corman por el universo de Edgar Allan Poe se manifestó en una serie de películas de las cuales dos se editan ahora. *El cuervo*, con un guión de Richard Matheson "adaptando" el famoso poema del escritor, es una aproximación burlona al género de terror con algunos buenos momentos y un cast que incluye nada menos que a Vincent Price, Boris Karloff y Peter Lorre. En cuanto a *La tumba de Ligeia*, la última película de la serie, es una de las mejores, tiene un logrado clima y es un auténtico festival de Price en la plenitud de su inimitable estilo interpretativo dentro del género. (Epoca)

■ Para quienes quieran conocer cómo eran aquellos seriales que se exhibían

a razón de un capítulo por día en los cines de barrio, una buena oportunidad será ver *La mano que aprieta*, uno de los títulos más clásicos de un género extinguido hace ya mucho tiempo. (Epoca)



Steve McQueen en *El affaire de Thomas Crown*

■ La tercera versión de *La usurpadora*, dirigida por David Miller sobre el famoso *soaper* de Fanny Hurst, es definitivamente inferior a las anteriores versiones de John M. Stahl y Robert Stevenson pero cuenta con una formidable interpretación de Susan Hayward como la desasosegada amante. (Cobi)

■ Se editan dos películas protagonizadas por Steve McQueen —un actor que popularizó en las décadas de los 60 y 70 a un antihéroe solitario e introvertido— que son de las más representativas de su filmografía. *El affaire de Thomas Crown*, cuya remake dirigida por John McTiernen se está exhibiendo en estos días, es uno de los escasos títulos de la obra de Norman Jewison que todavía resisten una visión. Quienes no conocen *La ventana indiscreta* pretenden que Jewison inventó la *split-screen* (pantalla dividida) en el cine. Por su parte, *Bullitt*, un muy eficaz ejercicio artesanal de Peter Yates, tiene una de las mejores escenas de persecución de coches jamás filmada, un excelente uso de los exteriores de la ciudad de San Francisco, y muestra a Steve McQueen en una de sus más logradas interpretaciones. (Cobi)

Jorge García

ginan qué comedia tan amarga podría crear Wilder si se le ocurriera contarnos cómo puede ser la vida de un simple oficinista o de una ascensorista en la ciudad de Nueva York?

En *La pícara Susú* el mayor Kirby se siente misteriosamente atraído por una chica de doce años. La relación entre ambos se mantiene en suspenso porque él no puede confesar su situación ni ella su verdadera edad. Sobre esta matriz de tragedia de amor disfrazada de comedia de enredos, ¿qué película sería capaz de hacer Wilder si el personaje en cuestión fuera un insípido hombre casado que está solo porque su amada familia se ha ido de vacaciones, su nueva y amigable vecina es la criatura más sensual del planeta y el calor de la ciudad ayuda a que sus fantasías prohibidas entren en estado de ebullición?

No soy bueno para las predicciones y mucho menos para las apuestas, pero arriesgaría el flamante Packard Parisino de mi cuñado por el éxito de la carrera de Billy Wilder. Sergio Eisen

LARGO FIN DE SEMANA (WEEKEND MORTAL), *The Lost Weekend* (Australia, 1977), dirigida por Colin Eggleston, con John Hardgreaves y Bryoni Bethes. (Centuria)

Hace casi veinte años, la cartelera de los jueves se renovaba con algunas películas australianas de Peter Weir, Bruce Beresford, Gillian Armstrong, Donald Crombie y Philippe Mora, entre otros realizadores. Desconozco si la producción en Australia sigue siendo hoy importante en el contexto mundial, pero la mayoría de aquellos directores terminaron filmando en Hollywood o fueron devorados por el cine inglés. La cinematografía de ese país, como casi siempre ocurre con los llamados cines periféricos, tuvo escasa presencia en nuestras pantallas y las películas de aquel entonces (*Te llamaré Caddie*, *Perro Rabioso Morgan*, *La última ola*, *Enigma en París*, *Después de la emboscada*) son hoy el agradable recuerdo de una moda efímera que intentó transgredir las normas de Hollywood. En ese sentido, Peter Weir representa al director original y talentoso de aquella época, hasta que llegó Robin Williams para encarnar al profesor Keating en *La sociedad de los poetas muertos*, y así empezó otra patética y ridícula historia.



La pícara Susú

Es el debut del genial director y guionista Billy Wilder, un joven que prometía y cumplió.

Largo fin de semana pertenece a ese período prestigioso y auténtico del cine australiano donde podían reconocerse sus temas y estilos. Una pareja y un entorno natural agresivo son los tres personajes de la película. Si Peter Weir en *Picnic en las rocas colgantes* y *La última ola* mostraba la naturaleza como un enigma metafísico, Colin Eggleston elige ese entorno como elemento modificador de la personalidad del matrimonio a través de una historia misteriosa y sobrenatural. Los personajes cambian su conducta a medida que son agredidos por alimañas que nunca vemos, ya que siempre se elude su presencia mediante el estupendo empleo del espacio en off. Nada se explica desde la razón ya que el único propósito de la pareja es salir

de ese laberinto sin necesidad de indagar los motivos del desequilibrio ecológico que se produce en el lugar. Los mejores momentos de *Largo fin de semana* recuerdan los viejos axiomas de los films de misterio: el miedo al silencio, inquietar con algo que no tiene forma y asustar con los sonidos de la noche. Eggleston cita de manera elegante a *Los pájaros* de Hitchcock pero también a *Ocho y medio* de Fellini, ya que la pareja encuentra en la orilla del mar una especie acuática de particulares formas. Dos elecciones más que acertadas para demostrarnos que aquel cine australiano hoy desconocido en nuestro país no necesitaba los saltos exportables de Cangurolandia.

Gustavo J. Castagna

ahora en video

THE MATRIX, dirigida por The Wachowski Brothers. (AVH)

Lo que prometía ser el film más cool y fashion del año pasó con poca pena y menos gloria por las salas. Su éxito fue medido y su repercusión en los medios por ahí anduvo. Keanu Reeves se merece ya mismo un Oscar y el fantástico despliegue visual queda sepultado por un guión muy malo, muy tonto y muy berreta. Le sobran 30 minutos, por lo menos. Comentario en EA N° 88.

AMOR A COLORES, Pleasantville, dirigida por Gary Ross. (AVH)

Fábula dirigida por el guionista de Quisiera ser grande y Presidente por un día pero sin la magia y la gracia de aquellas películas. Un buen comienzo y una simpática idea se pierden en el camino para llevar algún mensaje al público. Hitchcock tenía razón: para mensajes está el correo. Comentario en EA N° 89.

HEROES Y DEMONIOS, dirigida por Horacio Maldonado. (AVH)

Algo de espontaneidad y falta de vergüenza por pertenecer al universo estético de la telenovela eran las características que hacían de El desvío un film no tan desagradable, e incluso superior a buena parte de la producción argentina. Pero ahora la irresponsabilidad y el oportunismo le han quitado toda virtud a esta nueva película del director. Comentario en contra en EA N° 90.

RUGRATS, The Rugrats Movie, dirigida por Norton Virgien e Igor Kovalyov. (AVH)

Una buena película de dibujos animados



Rugrats

Una de las mejores ediciones del mes es una película supuestamente infantil.

para chicos y grandes. Un film de aventuras con temas fundamentales para los niños y buen entretenimiento para los adultos. O al revés; como sea, es buena. Comentario a favor en EA N° 89.

EL REY Y YO, The King and I, dirigida por Richard Rich. (AVH)

Hay que tener mucho talento para hacer de una película de dibujos animados uno de los bodrios más categóricos de la década. Remake del film clásico, pero no se haga problema, ya hicieron otra remake con Jodie Foster, que aunque no nos llena de esperanzas, tendrá que ser muy mala para ser peor que esta. Si su hijo se porta mal, esta es la película. Comentario en contra en EA N° 89.

PACTO CON LA MUERTE, Desperate Measures, dirigida por Barbet Schroeder. (Gativideo)

Un policia delirante pero impecable en su

disparate, dirigido por Barbet Schroeder. Para entrar en el juego o quedarse muy afuera. Uno de los guiones más siniestramente divertidos del policial de los últimos años. Comentario en EA N° 90.

VORAZ, Ravenous, dirigida por Antonia Bird. (Gativideo)

Extraña mezcla de western y cine de terror. Un film divertido con una dosis exacta de humor negro y bastante impactante por su originalidad. Una sola contra: el supuestamente genial Michael Nyman (que suele torturarnos en las películas de Greenaway) compuso una banda sonora autista que va en sentido contrario a la película. Comentario en EA N° 87.

LA OTRA CARA DEL AMOR, Chasing Amy, dirigida por Kevin Smith. (Gativideo)

Kevin Smith es coherente con su estilo y aquí, en su tercer film, apuesta un poco más fuerte. Allí residen sus aciertos y limitaciones. Ingenioso siempre, sincero por demás, Smith no promete ser un genio, pero sí un cineasta con un universo personal. Comentario en EA N° 88.

LA VIDA DESPUES DE LA MUERTE, After Life, dirigida por Kore-Eda Hirozaku. (SBP)

La gran ganadora del Festival de Buenos Aires es una rara mezcla de documental y cine fantástico. Se toma su tiempo para contar cada una de las bellas historias sobre unos personajes inolvidables. La película es, además, una cálida reflexión sobre el cine y la forma en la que conserva la memoria de cada persona.

Comentario en EA N° 86 en el marco del Festival de Buenos Aires y otro comentario a favor en EA N° 89.



Epoca

El hogar
de los clásicos

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

VENTAS: Av. de Mayo 1365 6° 33 1085, Capital Federal.
e-mail: epoca@ciudad.com.ar Tel.: 4381-1363
y comercios autorizados. SOLICITE CATALOGO SIN CARGO



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

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

Master VIDEOCLUB

Venta y alquiler del cine de todos los tiempos
Promoción para estudiantes de cine

Av. Rivadavia 4654 Capital
Tel. 4903-7187 Mov. (15) 4438-9302

IMAGEN EN PRODUCCION Y SERVICIOS

IMAGEN PRODUCCIONES
AL PRECIO JUSTO

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

Exteriores Betacam SP y U-Matic
High Band SP de 1 a 5 cámaras

Islas de producción en Betacam SP
y U-Matic High Band SP A-B Roll,
con gráfica 2D y 3D y efectos
digitales

Piso de grabación para televisión con
chroma y switcher de 10 canales

Traducciones, subtítulos y doblajes

Grabación de audio y musicalización

Realización integral por Cable
TV abierta

Realización integral de documentales,
promociones, institucionales,
comerciales y videoclips

Copiado multiformato Betacam ST /
U-Matic High Band / U-Matic Low
Band / S-VHS / VHS

Multicopiado VHS

Trascodificación y Telecine

movicom
La evolución permanente.

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)



Gloria López Lecube

Guerrero Marthineitz

Nano Herrera

Sandra Mihanovich

Marina Borensztein

Horacio Solá

LA ISLA
FM 89.9

J. Salguero 2745 - Tel 4803-4434 Fax 4807-6006 - laisla@inea.net.ar - www.fmlaisla.com.ar

4 3 2 2 - 7 5 1 8 4 3 2 6 - 5 0 9 0

ANUNCIE EN EL AMANTE



lunes 1

EL INSPECTOR MAX, *Max et les ferrailleurs* (1970, Claude Sautet). Film & Arts, 9 y 17 hs.

EL TAMBOR, *Die Blechtrommel* (1979, Volker Schlöndorff). Space, 24 hs.

martes 2

SIETE MUJERES, *7 Women* (1966, John Ford). Space, 16 hs.

LA LEY DE LA CALLE, *Rumble Fish* (1983, Francis Coppola). Cinecanal 2, 0.10 hs.

EL CAPITAN BLOOD, *Captain Blood* (1935, Michael Curtiz), con Errol Flynn y Olivia de Havilland. Cineplaneta, 12 hs.; 3/11, 1.30 hs. La eficacia narrativa de Michael Curtiz y el inigualable carisma de Errol Flynn para los relatos de aventuras se pueden apreciar en esta dinámica adaptación de la novela de Rafael Sabatini que se ha convertido en un auténtico clásico del género. Al día siguiente, en los mismos horarios, se podrá ver *Las aventuras de Robin Hood*, otra atractiva película del tándem Curtiz-Flynn.

miércoles 3

LA VUELTA AL NIDO (1938, Leopoldo Torres Ríos). Space, 10.30 hs.

LA MARCHA DE SHERMAN, *Sherman's March* (1986, Rose McElwee), Film & Arts, 24 hs.

DONDE ESTA EL FRENTE, *Which Way to the Front?* (1970, Jerry Lewis), con Jerry Lewis y John Wood. Cinemax, 23 hs.; 7/11, 21.15 hs.; 12/11, 0.30 hs.

A los incondicionales de Jerry Lewis (de este film han llegado a decir que es una variación de *Doce del patíbulo*) les invito a ver esta película en la que el actor/realizador forma un grupo de millonarios para ir a combatir contra los nazis. Un film carente de ritmo, aburrido hasta la desesperación y un compendio de los defectos de Lewis sin ninguna de sus virtudes.

jueves 4

CALLES DE FUEGO, *Streets of Fire* (1984, Walter Hill). Cinemax, 10.45 hs.

HOMBRES SIMPLES, *Simple Men* (1992, Hal Hartley). Space, 24 hs.

EXTRAÑA PAREJA, *The Odd Couple* (1968, Gene Saks), con Jack Lemmon y Walter Matthau. Cinecanal, 12.20 hs.; 22/11, 10.05 hs. Hay que apresurarse a decir que aquí nos

encontramos ante una película sustentada por el guión y los actores. Pero esta traslación de la exitosa obra teatral de Neil Simon, acerca de dos hombres divorciados de temperamentos totalmente opuestos que deciden irse a vivir juntos, propone situaciones tan divertidas y el carisma de sus intérpretes es tan grande que no se necesita mucho más para que su visión sea ampliamente disfrutable.

viernes 5

LA GUERRA DE LOS ROSES, *The War of the Roses* (1989, Danny De Vito). Cinecanal, 8, 15 y 22.35 hs.

EL HUEVO Y YO, *The Egg and I* (1947, Chester Erskine). Cineplaneta, 12 hs.

sábado 6

AMISTAD SIN FRONTERAS, *Grand Canyon* (1991, Lawrence Kasdan). Cinecanal, 18.45 hs.

CUENTA CONMIGO, *Stand by Me* (1986, Rob Reiner). I-SAT, 18.45 hs.

domingo 7

EL MAGO DE OZ, *The Wizard of Oz* (1939, Victor Fleming). Cineplaneta, 12 hs.

HOMBRES ARMADOS, *Men with Guns* (1998, John Sayles). HBO-Plus, 23.45 hs.

lunes 8

MINNIE Y MOSKOWICZ, *Minnie and Moskowitz* (1971, John Cassavetes). Cinecanal, 9.55 hs.

EL FUGITIVO, *The Fugitive* (1993, Andrew Davis). Cinemax, 18.45 hs.

LA CEREMONIA, *La cérémonie* (1995, Claude Chabrol), con Isabelle Huppert y Sandrine Bonnaire. Space, 24 hs.; 9/11, 3.30 hs. Aunque parezca un chiste, cuando se estrenó esta película hacía diecisiete años que no se exhibía comercialmente un film de Chabrol en Buenos Aires. Moviéndose como pez en el agua en uno de los terrenos que mejor domina –la descripción feroz y corrosiva de la moral de la burguesía francesa–, el director consigue un film notable que está a la altura de sus obras mayores y ratifica su vigencia luego de más de cuarenta años de carrera.

martes 9

MARIPOSAS DE LA NOCHE, *Barfly* (1987, Barbet Schroeder). I-SAT, 23 hs.

ANTES DE LA LLUVIA, *Pred doidoz* (1994, Milcho Manchevski). Space, 24 hs.

miércoles 10

ESTRELLA SOLITARIA, *Lone Star* (1996, John Sayles). I-SAT, 23 hs.

FELICES JUNTOS, *Happy Together* (1997, Wong Kar-wai). Space, 22 hs.

ESTOY ASI, ASI, *Krzysztof Kieslowski: I'm So, So* (1995, Krzysztof Wierbicki). Cineplaneta, 22 hs.

jueves 11

EL CORAZON LLEVA UNA MASCARA, *WUSA* (1970, Stuart Rosenberg). Cinecanal, 12.10 hs.

EL SUEÑO ETERNO, *The Big Sleep* (1946, Howard Hawks). Space, 16 hs.

TRES CONTRA TODOS, *The Talk of the Town* (1942, George Stevens), con Cary Grant y Jean Arthur. Cineplaneta, 12 hs.; 12/11, 1.40 hs.

Cuando se cita a los realizadores más destacados de comedias dentro del cine norteamericano, casi nunca aparece el nombre de George Stevens. Sin embargo, este film —con una pareja protagónica genial y que bajo su apariencia ligera es una severa mirada sobre el sistema legal de Estados Unidos— está sin ningún tipo de duda entre los títulos más memorables del género.

viernes 12

ALTA SIERRA, *High Sierra* (1941, Raoul Walsh). Cineplaneta, 12 hs.

CARTAS DE AMOR, *Love Letters* (1999, Stanley Donen). HBO Olé, 16.35 hs.

ASALTAR LOS CIELOS (1996, José Luis López Linares). Film & Arts, 23 hs.; 13/11, 7 y 15 hs. He aquí una excelente oportunidad desaprovechada. La idea de hacer un documental sobre Ramón Mercader, el asesino de Trotsky, era a priori fascinante pero el escaso vuelo de la realización y su ingenuo didactismo provocan que el resultado sea una auténtica frustración. Solo quedan como elemento de interés los pasajes dedicados a Laura Mercader, la madre de Ramón, por lejos la figura más atractiva del film.

sábado 13

DOS VAQUEROS ERRANTES, *Wild Rovers* (1971, Blake Edwards). TNT, 9.45 hs.

LA SOMBRA DE UNA DUDA, *The Shadow of a Doubt* (1943, Alfred Hitchcock).

Catherine Deneuve: Hielo que quema



Uno de los tantos clisés cinéfilos existentes es el que caracterizó de una vez y para siempre a Catherine Deneuve como una belleza gélida incapaz de transmitir algún tipo de emoción a través de sus personajes. Desde luego que la actriz, en sus apariciones públicas y ante la prensa, casi siempre se encargó de fomentar esa imagen (recordar en ese sentido su presencia en Buenos Aires a propósito del estreno de *Indochina*, seguramente una de las peores películas en que participó), pero una rápida recorrida a su filmografía creo que desmiente categóricamente aquella afirmación antojadiza. Nacida en París en 1943 y hermana de la prematura y lamentablemente desaparecida Françoise Dorléac, debutó en el cine a los trece años pero sus primeras películas, realizadas bajo la protección de su descubridor, Roger Vadim, no lograron mayor relevancia. Fue Jacques Demy al otorgarle el papel protagónico de la inolvidable *Los paraguas de Cherburgo* quien la promovió al estrellato, un rol que más allá de los inevitables altibajos de su carrera, no abandonará hasta nuestros días. Una revisión de su filmografía permite apreciar su indiscutible versatilidad, manifestada tempranamente al año siguiente de la película de Demy en *Repulsión* de Roman Polanski, donde interpretaba —destruyendo los intentos de encasillarla en el rol de heroína frágil y vulnerable— a una joven frígida y esquizofrénica que terminaba inmersa en la locura. Por cierto que hay en su carrera varios productos mediocres rodados a su exclusivo servicio, pero son muchos sus trabajos con al-

gunos de los directores franceses más relevantes (Demy, Truffaut, Melville, Téchiné) y también protagonizó dos de las películas más importantes de Luis Buñuel (*Belle de jour*, *Tristana*), en las que aparecía en su apogeo su prodigiosa capacidad para sintetizar la sensualidad contenida con la sensación de inaccesibilidad. Pero el aspecto más importante de su trayectoria es un nivel de riesgo que pocas estrellas de su magnitud asumen. Así fue como participó en películas de directores tan poco "comerciales" como Marco Ferreri (*Liza, No toquen a la mujer blanca*), Hugo Santiago (*El juicio del poder*, en la que interpretaba a una detective privada que se vestía como Humphrey Bogart) y algunas de las últimas producciones del chileno Raúl Ruiz. Si bien a principios de los noventa sus apariciones se espaciaron y parecía más dedicada a la promoción de su marca de perfumes que al cine, los últimos dos años han reflatado su carrera a un primer nivel.

Cineplaneta exhibirá este mes (24/11, 22 hs., con repetición a las 3.50 de la madrugada) *Los ladrones*, 1996, de André Téchiné, un interesante y muy poco visto film del director, que cuenta con un excelente trabajo de la Deneuve. Y a los que hablan de frialdad y falta de compromiso emocional de la actriz con sus personajes, les recomiendo que vean *Place Vendôme*, la reciente película de Nicole Garcia, donde con algunos kilos y varias copas de más, consigue un trabajo de impar intensidad en la que, para mí, es la mejor interpretación femenina del año.

Usa-Network, 19.30 hs.

CUANDO ERAMOS REYES, *When We Were Kings* (1996, Leon Gast). Space, 18 hs.

domingo 14

PISO DE SOLTERO, *The Apartment* (1960, Billy Wilder). Space, 16 hs.

MACBETH (1948, Orson Welles). Cineplaneta, 12 hs.

A NUESTROS AMORES, *A nos amours* (1983, Maurice Pialat), con Sandrine Bonnaire y Dominique Besnehard. TV 5 Internacional, 21.30 hs.; 17/11, 19 hs.; 20/11, 2 hs. Maurice Pialat ha sido siempre una suerte de realizador marginal dentro de la cinematografía francesa, siendo su obra bastante mal conocida en estas tierras. Su aproximación casi documental para describir las relaciones entre los personajes —que de algún modo lo acerca a John Cassavetes— se puede apreciar en este crudo relato sobre el enfrentamiento de una adolescente con su familia.

lunes 15

HERMANO DE OTRO PLANETA, *Brother from Another Planet* (1984, John Sayles). Film & Arts, 23.15 hs.

VALMONT (1989, Milos Forman). Space, 24 hs.

UN DISPARO DE ADVERTENCIA, *Warning Shot* (1967, Buzz Kulik), con David Janssen y Ed Begley. Film Zone, 20 hs.

Tras un comienzo promisorio, la carrera de Buzz Kulik, un hombre surgido de la televisión, se desbarrancó en la mediocridad y la rutina. A ese interesante primer período pertenece este film que fusiona elementos del cine negro y el melodrama y cuenta con gran cantidad de notables actores interpretando jugosos cameos.

martes 16

HURACAN DE PASIONES, *Key Largo* (1947, John Huston). Space, 16 hs.

HONKYTONK MAN (1981, Clint Eastwood). Cinemax, 17.30 hs.

CARNE Y ESPIRITU, *Body and Soul* (1947, Robert Rossen), con John Garfield y Lilli Palmer. Cineplaneta, 12 hs.; 27/11, 1.30 hs. El subgénero de films ambientados en el mundo del boxeo ha dado lugar a varios títulos valiosos. Uno de los mejores es esta película en la que John Garfield personifica a un joven dispuesto a triunfar a cualquier precio

en ese terreno. Al día siguiente, en los mismos horarios, se verá *El triunfador* de Mark Robson, con Kirk Douglas, otro interesante aporte dentro del mencionado subgénero.

miércoles 17

ARSENICO Y ENCAJE ANTIGUO, *Arsenic and Old Lace* (1944, Frank Capra). Space, 16 hs.

LOS CHICOS DE LA BANDA, *The Boys in the Band* (1970, William Friedkin). Space, 24 hs.

AVENTURERO DEL PACIFICO, *Donovan's Reef* (1963, John Ford), con John Wayne y Lee Marvin. Usa-Network, 12.30 hs.

Mucho parecen haberse divertido Ford, Wayne, Marvin y compañía rodando esta película en una exótica isla de los mares del sur. Sin embargo, tras su apariencia exterior de ligereza y la interminable sucesión de peleas y borracheras de los protagonistas, el film destila un amargo desencanto. Una de las películas del director más injustamente subvaloradas por la crítica.

jueves 18

LA HISTORIA SE HACE DE NOCHE, *History Is Made at Night* (1937, Frank Borzage). Cineplaneta, 12 hs.

LA ULTIMA SEDUCCION, *The Last Seduction* (1994, John Dahl). Space, 22 hs.

EL HOMBRE DEL BRAZO DE ORO, *The Man with the Golden Arm* (1956, Otto Preminger), con Frank Sinatra y Eleanor Parker. Film & Arts, 23 hs.; 19/11, 7 y 15 hs.

A pesar de la audacia que mostraron en el momento de su rodaje, muchas de las películas de Otto Preminger han envejecido mal. Es lo que sospecho que puede ocurrir con este relato sobre un conflictuado músico drogadicto en el que es posible que sobrevivan la excelente interpretación de Sinatra y la elocuente banda sonora de cuño jazzístico de Elmer Bernstein.

viernes 19

PUERTA AL CIELO, *Heaven's Gate* (1980, Michael Cimino). Cinecanal, 1.20 hs.

LA REINA AFRICANA, *The African Queen* (1952, John Huston). Cineplaneta, 12 hs.

CAPITAN KRONOS, CAZADOR DE VAMPIROS, *Captain Kronos: Vampire Hunter* (1974, Brian Clemens), con Horst Janson y John Carson. Cineplaneta, 8.45 y 18.45 hs.

Brian Clemens es fundamentalmente cono-

cido por ser el guionista de la etapa más atractiva de la mítica serie *Los vengadores* (aquella en la que participó Diana Rigg). En esta incursión como realizador fusiona eficazmente el cine de terror, los films de aventuras y el cómic, y el resultado es un delirante pastiche destinado a convertirse en un film de culto.

sábado 20

CIMARRON (1960, Anthony Mann). TNT, 10.45 hs.

HOMBRE DEL OESTE, *Man of the West* (1958, Anthony Mann). I-SAT, 15.45 hs.

domingo 21

LO QUE SUCEDIO AQUELLA NOCHE, *It Happened One Night* (1934, Frank Capra). Cineplaneta, 12 hs.

LLORA, NENA, *Cry-Baby* (1990, John Waters). Film Zone, 12 hs.

lunes 22

LA CALLE HESTER, *Hester Street* (1975, Joan Micklin Silver). Film & Arts, 3 y 11 hs.

CORAZON DE TRUENO, *Thunderheart* (1992, Michael Apted). Cinemax, 0.30 hs.

RESURRECCION, *Resurrection* (1980, Daniel Petrie), con Ellen Burstyn y Sam Shepard. Cinecanal, 11.55 hs.; 27/11, 6.35 hs.

Hace bastante tiempo que no se ve este extraño relato sobre una mujer que, tras sobrevivir milagrosamente a un accidente, se encuentra con que posee poderes sobrenaturales. Una película que por momentos bordea el *look* New Age pero sale a flote por su perturbadora atmósfera y la excelente interpretación de Ellen Burstyn en el rol principal.

martes 23

MISS MARY (1986, María Luisa Bemberg). Film & Arts, 7 y 15 hs.

REBELDE SIN CAUSA, *Rebel Without a Cause* (1955, Nicholas Ray). Cinemax, 0.30 hs.

miércoles 24

KAGEMUSHA (1980, Akira Kurosawa). Cinecanal, 11.15 hs.

CUESTION DE SANGRE, *Little Odessa* (1994, James Gray). Space, 24 hs.

HENRY Y JUNE, *Henry & June* (1990, Philip

Kaufman), con Fred Ward y Uma Thurman. Cinecanal, 24/11, 21 hs.

Esta adaptación de los diarios de Anaïs Nin, acerca de su relación con Henry Miller y su mujer en el París de los años 30, acierta en la recreación del ambiente intelectual de la época y ofrece una recargada aunque satisfactoria caracterización de Fred Ward como el escritor. El déficit se encuentra en la habitual frialdad del director y en la escasa convicción de la Thurman y Maria de Medeiros en su interpretación de los personajes femeninos.

jueves 25

EN SU CLAUSTRO, *Inside Out* (1986, Robert Taicher). TNT, 24 hs.

EL DORADO (1967, Howard Hawks). USA-Network, 12.30 hs.

viernes 26

EL MOLINO NEGRO, *The Black Windmill* (1974, Don Siegel). Film Zone, 10 hs.

MI FAMILIA, *My Family/Mi familia* (1995, Gregory Nava). Space, 18 hs.

MIENTRAS LA CIUDAD DUERME, *The Asphalt Jungle* (1950, John Huston), con Sterling Hayden y Jean Hagen. Cineplaneta, 12 hs.; 27/11, 1.30 hs.

La irregular carrera de John Huston sabe de logros admirables y también de estrepitosos fracasos. En este film aparecen todas sus constantes temáticas y no solo es uno de los mejores de su obra sino también un clásico del cine negro. Una de las películas más saqueadas de la historia del cine, aunque ninguna de las que pretendieron copiarla alcanzó su realismo ni su intensidad emocional.

sábado 27

ALMAS PERDIDAS, *River of No Return* (1954, Otto Preminger). Cineplaneta, 12 hs.

HALCONES DE LA NOCHE, *Nighthawks* (1981, Bruce Malmuth). Space, 20 hs.

FLAMENCO (1995, Carlos Saura). Film & Arts, 7 y 15 hs.

Desde principios de los ochenta Carlos Saura se interesó por incorporar a su cine elementos que tuvieran que ver con la música popular española. *Flamenco* es una deslumbrante cabalgata de los mejores exponentes de distintas generaciones de ese género, resuelta mediante una puesta en escena austera y contenida que, sin embargo, en varios pasajes colisiona con el virtuosismo exacerbado de la iluminación de Vittorio Storaro.

domingo 28

LAS MONTAÑAS DE LA LUNA, *Mountains of the Moon* (1980, Bob Rafelson). TNT, 22 hs.

HANNAH Y SUS HERMANAS, *Hannah and Her Sisters* (1986, Woody Allen). Film & Arts, 23 hs.

UNO, DOS, TRES, SOL, *Un, deux, trois, soleil* (1993, Bertrand Blier), con Anouk Grinberg y Marcello Mastroianni. TV 5 Internacional, 2 hs.; 29/11, 19 hs.

Luego de una serie de films altamente provocativos y con una buena dosis de humor negro, la obra de Bertrand Blier fue derivando hacia títulos cada vez más áridos y abstractos. A esta última etapa pertenece este relato ambientado en el sur de Francia, con Mastroianni en una atípica caracterización de un alcohólico. Una obra muy poco vista de un director muy bizarro.

lunes 29

LOS PARAGUAS DE CHERBURGO, *Les parapluies de Cherbourg* (1963, Jacques Demy). Cinemax, 8.45 hs.

LUNA DE PAPEL, *Paper Moon* (1973, Peter Bogdanovich). USA-Network, 15 hs.

SIN NADA ENCIMA, *Noises Off* (1992, Peter Bogdanovich), con Michael Caine y Carol Burnett. Space, 18 hs.; 30/11, 12 hs.

Como muchos otros títulos de Peter Bogdanovich, este film ha sufrido el desprecio de buena parte de la crítica. Sin embargo la película —editada en video como *Silencio, se enreda*— es, por una parte, un delirante ejercicio escénico que capta el espíritu del mejor cine cómico norteamericano y, por la otra, una lúcida reflexión sobre los mecanismos de la representación. Para no dejar pasar.

martes 30

CARRINGTON (1995, Christopher Hampton). Space, 22 hs.

PRIMERA NOCHE DE QUIETUD, *La prima notte di quiete* (1972, Valerio Zurlini). Cineplaneta, 22 hs.

LOS COMPAÑEROS, *I compagni* (1963, Mario Monicelli), con Marcello Mastroianni y Renato Salvatori. Cineplaneta, 12 hs.

Es cierto que el guión de Age y Scarpelli es formidable pero también hay que decir que nunca —ni antes ni después de este film— Mario Monicelli logró hacer un film que conjugara de manera tan rotunda la denuncia social con lo mejor de la comedia italiana. Uno de los ejemplos más notables de cine "popular" que se nos haya ofrecido desde la pantalla.


teltron

DISCOS COMPACTOS Y VHS

ÚNICA EMPRESA ARGENTINA
CON LICENCIA VHS
OTORGADA POR JVC

HIPÓLITO YRIGOYEN 4111 (1824) LANÚS O.



FABRICANTE INDUSTRIAL DE DISCOS COMPACTOS
CD-AUDIO CD-ROM CD-INTERACTIVOS
VIDEOCASSETES VÍRGENES A GRANEL HG Y PRO
EN DURACIONES DESDE 5 HASTA 230 MINUTOS

TEL. 4249-4136 E-MAIL: CDSITE@TELTRON.COM.AR

ciclos

TEATRO SAN MARTIN. SALA LEOPOLDO LUGONES

Mujeres realizadoras

Cine español hecho por mujeres

Programa: *Cosas que nunca te dije*, 1996, de Isabel Coixet (4/11); *Hola, ¿estás sola?*, 1995, de Icíar Bollaín (5/11); *El perro del hortelano*, 1995, de Pilar Miró (6/11 y 7/11); *Alma gitana*, 1995, de Chus Gutiérrez (8/11); *Retrato de una mujer con hombre de fondo*, 1997, de Manane Rodríguez (9/11); *El último viaje de Robert Rylands*, 1996, de Gracia Querejeta (10/11); *La Moñosa*, 1996, de Mireia Ross (11/11).

Imperdible: *Hola, ¿estás sola?* es una de las películas favoritas de Santiago García. Usted decidirá si eso es bueno o malo aunque trabaja Silke y eso sí es bueno. *El perro del hortelano* ganó en el Festival de Mar del Plata, lo cual tampoco sabemos si es a favor o en contra.

Los Bardem: una familia dedicada al cine

Del 12 al 18 de noviembre.

Encuentro con el nuevo cine mexicano

Del 19 al 28 de noviembre.

CINE BRASILEÑO EN LA FUNDACION CENTRO DE ESTUDIOS BRASILEÑOS

En Esmeralda 965. Todas las funciones a las 19, en portugués. Entrada libre y gratuita.

Programa: *O cangaceiro*, de Bruno Lima Barreto (5/11); *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte (9/11).

FASSBINDER EN CINE CLUB ECO

Todas las funciones con debate posterior. Corrientes 4940 2º piso. Sábados y domingos a las 20. Informes: 4854-6180.

Programa: *El porqué de la locura funesta del Sr.*

R, 1969 (6/11 y 7/11); *La libertad de Bremen*, 1972 (13/11 y 14/11); *La tercera generación*, 1979 (20/11 y 21/11); *La ley del más fuerte*, 1974 (27/11 y 28/11); *Desesperación* (4/12 y 5/12); *La nostalgia de Veronika Voss*, 1981 (11/12 y 12/12); *El frutero de las cuatro estaciones*, 1971 (18/12 y 19/12).

Imperdible: Todas, pero *El porqué de la locura...* y *La ley del más fuerte*, especialmente.

CENTRO CULTURAL ROJAS

Corrientes 2038

Cine Queer. Lunes a las 22

Programa: *Amor de hombre* de Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra (1/11), *Maldita generación* de Gregg Araki (8/11).

Bilogía Bigas Luna

Bilbao (15/11), *Angustia* (22/11).

Audiovisuales del futuro

Bacanál (Argentina, 1999)

Además, el miércoles 24 a las 21, se exhibirá *Once* de Lilian Morello.

CASA DE LOS ESTUDIANTES

Uruguay 969, tel. 4814-2830, los domingos a las 19, con entrada gratuita.

Ciclo Pier Paolo Pasolini

Programa: 7/11: *Los cuentos de Canterbury* y *Las mil y una noches*. 14/11: *Pajaritos y pajaracos* y *Porcile*. 21/11: *Medea* y *Mamma Roma*. 28/11: *La rabia* y *Salò*.

PRIMER FESTIVAL DE CINE ALEMAN

Del 4 al 10 de noviembre se desarrollará en el cine Lorca este festival organizado por la Export Union y el Instituto Goethe con el patrocinio de la Embajada de Alemania. Se exhibirán doce películas representativas de la producción alemana actual, entre las que se destacan *Aimée & Jaguar*, de Max Fäberböck, película por la cual las protagonistas

NUEVA INSCRIPCION



UN PASEO POR EL CINE

Un ciclo de charlas con
Gustavo Noriega y Santiago García

Informes 4856-2500 / 4866-3262
gnoriega@ciudad.com.ar
sdinadan@giga.com.ar

fueron premiadas en el Festival de Berlín, y *¿Soy linda?* de Dorris Dörrie, que será presentada por su realizadora.

HOMENAJE A MASSIMO

TROISI EN LA RECOLETA

Centro Cultural Recoleta, Junín 1930.

Programa: *El cartero* (4/11, 17 hs.); *Disculpen la tardanza* (4/11, 19 hs.); *Pensaba que era amor, en cambio era una calea* (5/11, 17 hs.); *Las aventuras del capitán Fracassa* (5/11, 19 hs.); *Los caminos del Señor terminaron* (6/11, 15 y 17 hs.); *Splendor* (6/11, 19 hs.); *Solo nos falta llorar* (7/11, 14 y 18 hs.); *¿Qué hora es?* (7/11, 16 y 20 hs.).

CENTRO CULTURAL RECOLETA

Junín 1930, con entrada gratuita.

Los clásicos, historias de amor

Los viernes a las 19.30 en el microcine de la Recoleta, organizado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Programa: *Las damas del bosque de Boulogne*, de Robert Bresson (12/11); *Amanece* (19/11) y *Los visitantes de la noche* (26/11), ambas de Marcel Carné.

La pintura en el cine

Los sábados a las 19.

Programa: *Escrito en el cuerpo*, de Peter Greenaway (13/11); *Andrei Rubliov*, de Andrei Tarkovski (20/11); *El sol del membrillo*, de Víctor Erice (27/11).

cortos

El 15 de noviembre a las 21 en el cine Cosmos (Corrientes 2046) se exhibirán los siguientes cortos: *El tercer cuadro* y *La caja blanca* de Lucas Scavino, *Flirt* y *Epílogo* de Diego Fried y *Mancillada* y *Al dedo frente* de Nicolás Avruj.

El 12 de noviembre a las 23.15 en el Atlas Recoleta (Guido 1952) se exhibirá *Lejanía*, de Leonora Kievsky, filmada en 35 mm en Tandil. Leonora Kievsky es egresada del CERC.

ofertas

Pasen y vean. La vida de Favio

ENTREVISTA DE ADRIANA SCHETTINI, SUDAMERICANA. ENTRE \$ 2 Y \$ 5.

Qué es: La vida de Leonardo Favio contada de punta a punta y llena de esas gloriosas mentiras a las que nos tiene acostumbrados. **Qué nos pareció:** Una maravilla. Puede hacer reír y llorar en la misma anécdota. Un libro muy querible de un personaje insólito. Es el más grande director de cine de la Argentina y fue un cantante de enorme fama en Latinoamérica. Todo lo demás, ponerlo en duda y disfrutarlo.

lo que vendrá

Se dieron a conocer los ciclos confirmados que se presentarán en el año 2000 (¡cómo suena eso!) en la Sala Lugones que, como siempre, preanuncian un succulento festín para los cinéfilos. La temporada se iniciará el 7 de enero con un ciclo de quince películas de Claude Chabrol, uno de los más importantes directores franceses con una carrera de más de 40 años y 50 películas. Ese mismo mes se verán ocho films representativos de las nuevas tendencias del cine japonés, una de las cinematografías contemporáneas más interesantes. En febrero se verá una exhaustiva retrospectiva de la obra de Luis Buñuel con motivo de cumplirse el centenario de su nacimiento. Y de lo que sigue (que se irá recomendando mensualmente en esta sección) se destacan

una selección de films de Kiyoshi Kurosawa, la nueva revelación del cine japonés; una muestra de cine suizo, la revisión de la obra de Víctor Erice y, como auténtico plato fuerte del año, la presentación de la obra de Rosa von Praunheim, un director alemán iconoclasta y provocativo, cuya filmografía es absolutamente desconocida en Argentina.

lo que pasó

El aviso es de *Viva*, la revista dominical de *Clarín*. El protagonista es Luis Margani, nada menos que el Rulo de *Mundo grúa*. ¿Llegó el realismo joven a la publicidad? ¿Se dio cuenta el Gran Diario Argentino de los beneficios de la sinceridad? Parece que no. Al Rulo lo doblaron: seguramente la dicción de un mecánico de San Justo no es la más indicada para publicitar un diario. Pero esa trampa, significativa como es, no es la única ni la más importante. El aviso está filmado dentro del edificio de Telefónica ya que las instalaciones de *Clarín* —una pajarera— son impresentables.

En el número anterior —como buenos perejiles— “saltamos” en favor de Pablo Echarri, debido al trato extremadamente grosero que tuvo que bancarse por parte del CQC boy Andy Kusnetzoff. Habíamos olvidado que el actor está filmando *Plata quemada* (película producida por Cuatro Cabezas). La lógica comercial hizo lo propio, y en la última emisión del programa Echarri “se reconcilió” con el cronista de marras. ¿La dignidad se paga? Peor aun, ¿una empresa de gente “progre” puede ejercer coerción sobre una persona para que la resigne?

El video de la canción *Yo sí quiero a mi país*, de Soledad, fue filmado en Puerto Rico.

**NEW
FILM**
VIDEO CLUB
CINE ARTE

**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

**MAS DE
7000 TITULOS
ALQUILER / VENTA

OPERAS
DOCUMENTALES**

**SERVICIO
DE CONSULTA

CINEMANIA
EN CD-ROM**

**CINE Y FOTOGRAFIA:
CURSOS PARA VER
LO QUE OTROS
NO VEN

DVD
ZONA 4**

O'HIGGINS 2172 ■ CAPITAL FEDERAL ■ TEL.: 784-0820

LUNES A VIERNES: 10 A 13 Y 16 A 22 / SABADO, DOMINGO Y FERIADOS: 11 A 22

Toni Collette



La protagonista de *El casamiento de Muriel* era una linda e ingenua chica excedida de peso según los cánones actuales. Quería casarse a toda costa y disfrutar de un mundo que pudiera ser tan perfecto como una canción de ABBA. Enfundada en ropa brillante y emulando a la rubia del grupo sueco, Muriel hacía una coreografía de *Waterloo* (primer éxito de ABBA) en una isla paradisíaca. La actriz que personificaba a Muriel era australiana como la película y se llamaba Toni Collette.

Antes de *El casamiento...* (1994), Toni había actuado en teatro y en pocas películas y había ganado algún premio en Australia. Siguió trabajando en varios films en su país y también en Hollywood (entre ellos dos con Gwyneth Paltrow, *Emma* y *El funebrero*), pero cuando leyó el guión de *Velvet Goldmine* supo ver allí su segunda gran oportunidad y quiso ser parte de ese proyecto. Llamó a Todd Haynes y le dio un encendido discurso acerca de cuán necesario era que ella obtuviera el papel de Mandy Slade. Cuenta Toni que en los días posteriores a la entrevista con Haynes estaba sumamente ansiosa y, mirando al cielo, pidió ver una confirmación celestial de que conseguiría el ansiado papel. Acto seguido, pasaron siete estrellas

fugaces, un hecho más que acorde con la película en la que participaría. En *Velvet Goldmine* (1998) Toni interpreta a Mandy, pareja de Brian Slade y partícipe en la generación de una Londres de multisexo, drogas y glam rock. Mandy es flaca y es la contracara *hard* de Muriel. Al parecer, el rodaje de *Velvet...* fue una fiesta continuada de alto voltaje y Toni estuvo bastante desatada. Entre toda la agitación, proyectó su papel a la realidad y tuvo un noviazgo con Jonathan Rhys Meyers (Brian Slade). La actuación de Toni como Mandy fue ampliamente elogiada y le permitió dar otro brillante paso al participar en *Sexto sentido* (1999) en el rol de la madre del nene y estar, otra vez, maravillosa, creíble, emocionante.

Además de poseer una belleza arrolladora —de la que soy uno de los primeros admiradores porque la aprecio desde *El casamiento de Muriel*—, Toni tiene el mayor carisma femenino actual y siempre logra que nos enamoremos de sus personajes. Sabemos que actuó también en *Ocho mujeres y media* de Peter Greenaway y que su papel fue el de una monja budista. Difícil prueba, pero estoy seguro de que Toni conseguirá que, ante el probable deseo de destruir el film, la rescatemos a ella. **Javier Porta Fouz**

Hace muchos kilos fue la protagonista de *El casamiento de Muriel*. Este mes aparece en nuestra cartelera en *Sexto sentido* y *Velvet Goldmine*.

Buenos Aires 2000 son los festejos de la ciudad para el nuevo milenio.

Informes:

0-800-222-27272000

B s A s

Buenos **Aires 2000**

Llegamos. Seguimos.

GOBIERNO DE LA CIUDAD

www.buenosaires.gov.ar