

EL AMANTE

CINE

MAR DEL PLATA CINE PESE A TODO

LESBIANAS EL GENERO SILENCIOSO

EL PROYECTO BLAIR WITCH BRUJAS VIRTUALES

FERNANDO TRUEBA EL ALUMNO DE LUBITSCH

DOCUMENTAL INEDITO

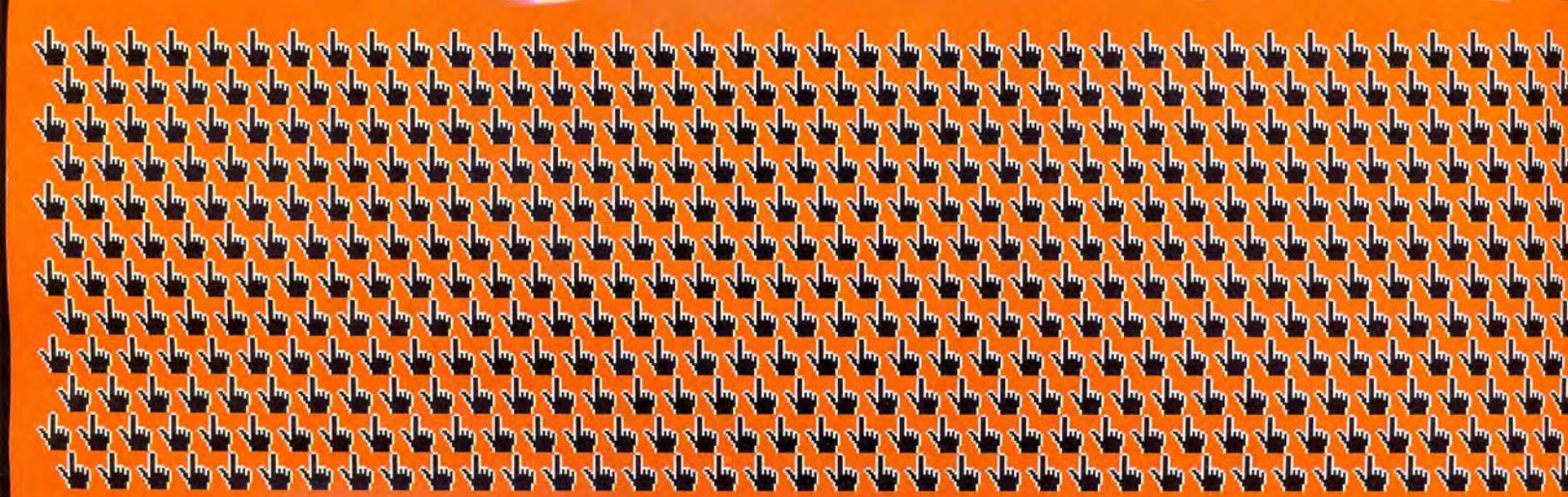
EL ULTIMO PERONISTA

LEONARDO FAVIO INVOCA LA GRAN UTOPIA ARGENTINA

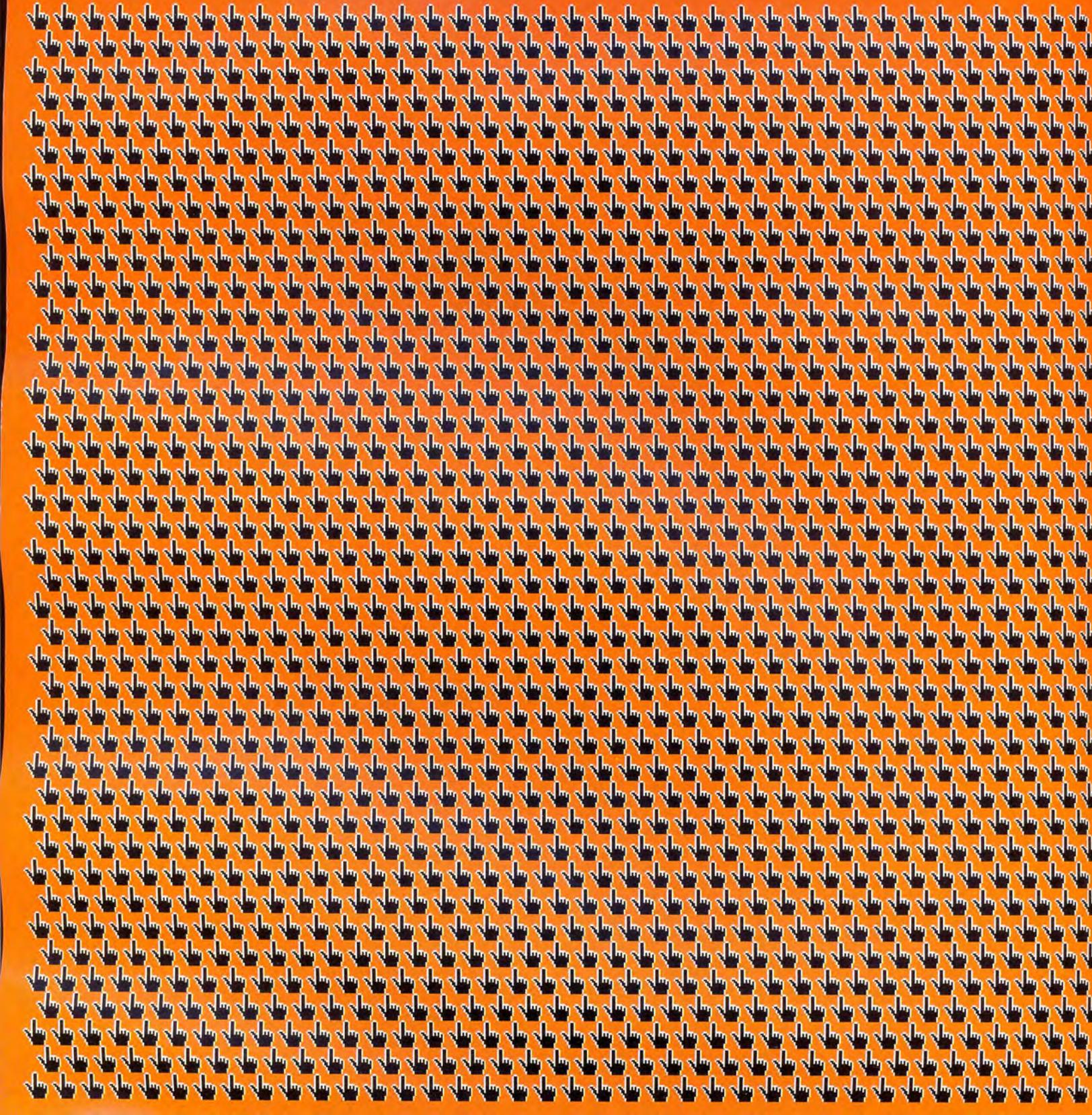
AÑO 8 N° 93 DICIEMBRE 1999

ARG \$ 7.50 URU \$ 50 ISSN 03292606





más de 2.000 visitas mensuales a www.elamante.com.ar nos convirtieron en el site de cine más taquillero



Directores

Eduardo Antín (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 Eserverri
Lisandro de la Fuente
Diego Brodersen
Blas Eloy Martínez
Leonardo M. D'Espósito
Javier Porta Fouz
Juan Villegas
Sergio Wolf
Hugo Salas
Tino y Norma Postel

Secretaría

Natasha Alimova, la niña de nuestros ojos

Cadete

Gustavo Requena Johnson, el club de la pelea

Catering

Norma Postel, una sinfonía gastronómica,
y la maravillosa Benjamina

Correctora

Gabriela Ventureira, la correctora ideal

Meritorio de corrección

Jorge García, viviendo sin límites

Jefe de archivo

Santiago García, el extraño caso del hombre lesbiano

Traducciones

Lisandro de la Fuente, un aire de familia

Diseño gráfico

Araujo, D'Amore, dg, los diseñadores de nuestros sueños

Agradecimientos

Martha González

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 Cía. S.A. Moreno 794 9° piso. Buenos Aires

Distribución en el interior

DISA S.A.
Tel 4304-9377 / 4306-6347

4

**El Perón de Favio**

Una entrevista y dos notas sobre la última obra del mejor director argentino.

16

**La españolada de Trueba**

Hablamos con el realizador en Buenos Aires con motivo del estreno de su última película *La niña de tus ojos*.

32

**Las lesbianas en el cine**

Un viaje por el universo de la homosexualidad femenina. La reconstrucción de una zona oculta.

38

**Mar del Plata 1999**

50 reseñas de los films sobresalientes de un festival en el que lo más rescatable fue el gran número de películas exhibidas.

3 Editorial

15 Lista de estrenos 1999

Críticas	20	Polémica: El proyecto Blair Witch
	24	Toy Story 2
	26	El milagro de P. Tinto
	27	Bowfinger, el director chiflado
		El club de la pelea
		Romance
	28	Viviendo sin límites
		Un esposo ideal
		El día final
	29	De 10 a 1
	30	Carta abierta de Pino Solanas
	48	AmanteV
Guía de El Amante	50	Música
	52	Video
	58	Cine en TV
	62	Correo
	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

Queridos lectores:

Octavo aniversario de *El Amante* en vísperas de nuestro primer cambio de gobierno y, tal vez, de una política cinematográfica que no atrase veinte años como la del período menemista. Si el país conoció la estabilidad monetaria, vio también cómo se profundizaban la injusticia y la desigualdad. El cine zigzagueó durante la era menemista por situaciones variables. Se sancionó una buena Ley de Cine que no fue aprovechada para el despegue sino más bien para profundizar el estancamiento y el manejo irresponsable de los fondos públicos. En este período se hicieron buenos negocios y una mayoría de malas películas. Las excepciones llegaron frecuentemente desde afuera del sistema. Emergió una generación de realizadores que promete un cine que no nos avergüence, una sensación que nos amenazaba como definitiva cuando fundamos la revista. Cerraron los grandes cines en la Capital y el interior, la calle Lavalle se convirtió en un antro y emergieron los multiplex con su radical mejora en la imagen y el sonido de las salas y su aire de coto vedado a los sectores populares. Reaparecieron los festivales de cine, aunque Mar del Plata, que abrió el camino para la llegada de la producción internacional, fue, en el balance, un despilfarro y una oportunidad perdida. Buenos Aires, y este fue un raro milagro, volvió a ser en los últimos años una ciudad cosmopolita para el cine, recuperando a un público minoritario pero más nutrido de lo que llegó a pensarse y que parecía entregado a la resignación frente a la penetración de Hollywood y las rémoras de falso prestigio a la europea que ocupaban las pantallas. Pero las entradas siguieron siendo absurdamente caras en promedio.

La crítica recuperó su lugar de señalamiento, de auxiliar del cine más huérfano de recursos y más difícil de comercializar masivamente, una función que había perdido, al parecer, para siempre. En 1991, recordemos, muy pocos parecían dispuestos a gastar tinta en un film iraní o en una producción argentina independiente. *El Amante* tuvo bastante que ver en ese renacer de la crítica, en ese esfuerzo por hacer relativamente masivo lo que parecía reservado a un cenáculo o a no ser visto nunca en la Argentina. No lo hicimos a propósito: a fines de 1991 ignorábamos que acabaríamos participando en la batalla de la diversidad cultural en la que nos metimos de puro cinéfilos para terminar modificando incluso nuestra propia cinefilia. Pero el cine del próximo siglo es una incógnita, mientras que hace ocho años parecía más bien un caso perdido.

En estos años resistimos, sobrevivimos, nos demostramos a nosotros mismos que teníamos aguante y eso nos deparó algunas recompensas, como la de ser la revista de cine que más números publicó en Latinoamérica. Pero la mayor de ellas fue sin duda convertirnos en una referencia, manteniendo una absoluta libertad de opinión y una absoluta indiferencia por las modas, lo que sigue siendo nuestro principal orgullo. Nunca hicimos la revista para complacer a nadie pero creemos haber logrado que nuestros lectores apreciaran el gesto. La tapa de esta edición es una promesa de que mantendremos esa política.

En este aniversario que coincide con el cambio de gobierno en el país les deseamos la vida digna y placentera que merecen todos los habitantes del mundo.

Hasta el próximo número, el primero del milenio. **A**

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

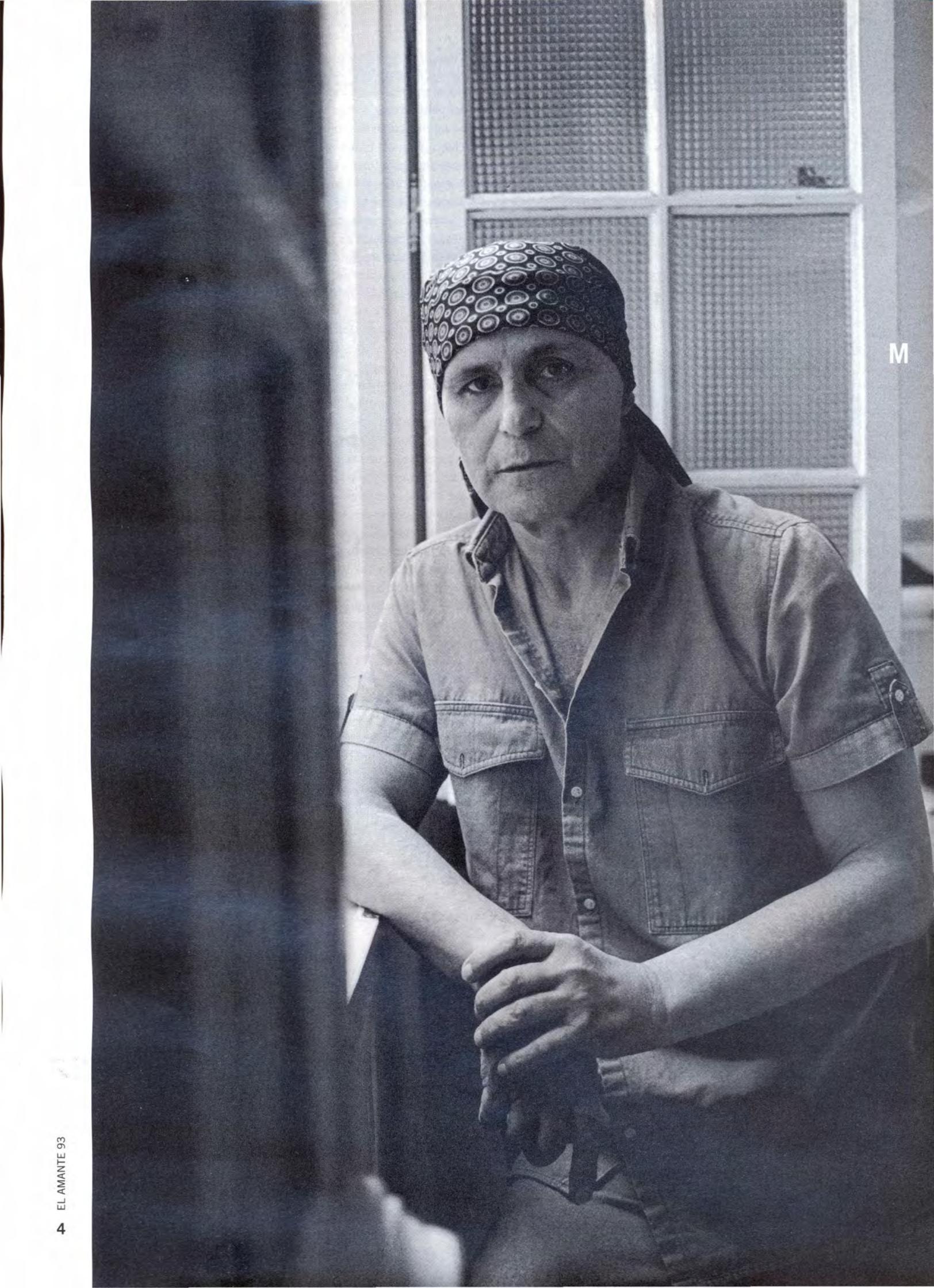
Quiero una suscripción anual (12 números) y un libro gratis

NOMBRE Y APELLIDO _____

DIRECCION _____

TELEFONO _____

LIBRO MARTIN SCORSESE
 LIBRO WIM WENDERS



M

EL U P C H A C H O PERONISTA

Sentado en una sala, trabajando con una computadora, ¿te sentiste más libre que en un rodaje? Porque vos dijiste muchas veces que los rodajes te cansaban. Esto debe haber sido agotador, pero en otro sentido...

Yo diría que fue devastador. Primero, porque me metí en un mundo que desconocía totalmente. Apenas sé marcar el teléfono, ¿te imaginás yo con una computadora, con el AVID? Pero no tengo problema con eso. Yo digo que soy burro y no tengo complejo. El que sabe maneja. Pero fue duro. Primero, el operador me pasaba rápido las imágenes y yo decía "no, vos pasámelas como si fuera una moviola, porque si no, no entiendo nada. ¿Vos qué ganás con demostrarme que sos rápido? Yo ya sé que sos rápido. Vos pasámelo lentito, porque vos sabés que soy lento". Así fue como empecé y después ya tomé dominio de todo eso. Pero no fue fácil.

¿Le tomaste el gusto a hacer un documental?

No, a mí me gusta volar más libre. No quiero quedar hipotecado con fechas y esas cosas.

Leonardo Favio ha vuelto a sorprender con su documental de seis horas sobre el peronismo que, hasta ahora, nadie se atreve a emitir. Frágil y tierno, Favio habla de política con pasión y crudeza, a contramano de los tiempos que corren.

¿Pensaste en algún recorte, que no entren ciertas cosas en particular? Una cosa que me impresiona, por ejemplo, es que decidiste no mostrar a López Rega. Ni para justificarlo ni para no justificarlo.

Creo que para la etapa que estoy contando, como ser Perón en Madrid, todo ese tipo de cosas, no hace a la cuestión. Y cuando llega acá Perón, ya no era la construcción del peronismo, o sea que no cumplía esa función. Recién muerto Perón, empieza a tener un poder impresionante López Rega. Yo estoy contando la historia del peronismo, no lo que es el Papa Borgia para la religión cristiana.

¿Por eso tampoco entra Montoneros? Montoneros está como raleado...

Porque no es la lucha de Montoneros por el retorno de Perón, sino que es el pueblo el que quiere el retorno de Perón. Hubo pibes buenos en Montoneros, que fueron los que murieron. No son precisamente los que después pidieron rezar con Videla para romper el pasado. Pero ya fue eso. ¿Para qué? ▶

por GUSTAVO NORIEGA,
JORGE GARCIA,
SILVIA SCHWARZBÖCK
y JUAN VILLEGAS

Hay frases que dicen Perón y Evita que los dirigentes políticos actuales nunca podrían decir de corrido. Incluso Rucci, que uno no lo...

¿Viste lo que es el discurso de Rucci? Y no lo leía, eh. Es como en los evangelios. No te preocupes por lo que vas a decir. Si vos tenés fe y tenés el espíritu, Dios te va a poner en tu boca la palabra. Rucci empieza a hablar, y empieza a hablar, y no termina más. Yo le corté como una hora. Y no tenía un apuntador o un librito. Me encantaba cuando se come las eses. Y Evita también se las deglutía hermoso. Lo que pasa es que ella era provinciana, es un problema de provincianos. Hay un discurso que es para comérsela: "Usted esperaba una *repueta*, mi general; acá tiene la *repueta*". Maravilloso. Es para comérsela. ¿Y cuando le hago aparecer palomitas? (*Aplaudé como un niño feliz*) Aplaudíamos acá. ¡Palomitas!

¿Estabas muy pendiente de evitar los clichés a nivel de imágenes? Porque más de una vez te vas para otro lado. En el Renunciamento de Evita, por ejemplo, aparece el Rosedal vacío. ¿Cuál era tu idea?

Es que eso da la sensación de tristeza. Es como lo vivimos todos. Yo tengo un cuadro que me dibujó mi hermano que se titula *Evita está enferma*. Está mi abuelita planchando en el patio del rancho y mi abuelito leyendo el diario. Esa era la sensación que teníamos.

¿Cómo se hizo lo del 17 de octubre?

Lo hice todo. Es que había solamente tomas diurnas, porque no fue previsto lo que pasó. Fueron de los noticieros y filmaron de día, pero después, ¿cómo carajo iluminaban? Lo que sí había eran fotos de Perón de noche. En base a esas fotos nosotros tomamos a otro Perón de otro discurso y lo recortamos. Después le movimos la boca de acuerdo a este discurso. Y los de atrás son extras. ¿Sabés que se me fue la mano y metí a un diputado del setenta y pico? Lo tuve que sacar. Resucité a varios. Después venían y me avivaban. En el entusiasmo yo los metía a todos.

Es muy impresionante el travelling ese cerca del final.

Eso es material mío. ¿Viste lo que es ese recorrido? ¡Mujeres con ruleros tirándole besitos! Eso no lo tiene nadie. Es que Dios me ayuda. ¿Vos sabés que yo tengo duendes que me ayudan? Mis muertos, no sé... Yo tenía eso guardado y eso salió. Vos dirás para qué lo tenía guardado. Yo qué sé. Para mostrar el cariño de la gente algún día.

¿Y después, cuando ya está adentro de la Casa Rosada?

Eso es Gaspar Campos. Yo lo recorté a él

caminando, cuando le contesta al periodista que le pregunta: "¿Cuál es la función de un gobernante?", y Perón dice: "Y... que el pueblo esté contento. Estando el pueblo contento..."

¿Vos sos consciente de que contaste la historia del peronismo de una forma muy diferente de como se la cuenta habitualmente?

Porque no tienen huevos. Todos piensan: "¡Ay, qué van a decir!". A mí no me importa un carajo. Yo pienso así y esta es mi película. Al que no le guste que haga otra. ¿Quién te prohíbe hacer otra? Hacé otra y hacé todo lo opuesto. Yo la hago como lo veo. ¿O la tengo que hacer como les gusta a los demás?

Incluso en la primera parte hacés coincidir tu mirada con la del General, como si trataras todo el tiempo de mirar desde el poder. Los únicos testimonios que hay son los del propio General, y mostrás la obra de gobierno como si estuvieras haciendo la propaganda que en ese momento debía hacer el poder.

Yo pienso que lo que estoy mostrando ahí es un ser excepcional, de esos que nacen uno cada cien o doscientos años. Es un gigante explicando con simplicidad que todo es a partir del amor y del respeto hacia la gente. Porque en última instancia es eso. Es como dice San Agustín: "Ama y haz lo que quieras". A partir del amor vos no te podés equivocar. Te pueden matar, pero no te equivocás. Perón explicaba con simplicidad cómo eran las cosas. Y es verdad. Vos lo ves y decís: "Pero carajo, es verdad". Porque yo lo viví además. Yo tenía un tío, el tío León, que trabajaba en Modart. Bueno, mi tío, con mi tía Andrea, un día se les ocurre pedir a las máquinas Wanora que les den la concesión para vender. Y se la dan. Entonces les venden a los obreros, que pagaban religiosamente porque les daban crédito como a diez años. ¡La fortuna que hizo mi tío! Y era un tipo humildísimo. Cayó el peronismo y se fueron todos a la mierda. Con Perón vos veías a los obreros felices, toda la gente contenta. Porque todos trabajaban. El que no trabajaba era un vago de mierda. No trabajaban porque no querían.

Cuando vos ponés al General explicando el plan de gobierno, da la sensación de que era un mundo mucho más simple de arreglar.

Había una decisión política de arreglarlo. Esa era la diferencia. Porque si yo te digo que Portugal, por ejemplo, es uno de los países donde no hay desocupación, donde tienen que ir los alemanes a trabajar, ¿vos qué me decís? Es que hay una decisión política. "¿No te gustó el jean que fa-

"Todos los directores piensan:

ay, qué van a decir. A mí no me

importa un carajo. Yo pienso

así y esta es mi película.

Al que no le guste que haga

otra. ¿O la tengo que hacer

como les gusta a los demás?"

bricamos? Bueno, comprate uno francés; cuesta 400 dólares, el nuestro cuesta 20 pesos." Punto, viejo.

Pero la misma idea de que la política es una cuestión de voluntad y decisión, la idea de hacer la revolución desde la política, la instauró el peronismo. Y eso es algo que hoy parece como inalcanzable.

¿Vos te creés que en esa época no era inalcanzable? Te cagabas de hambre. En Mendoza, una vez, me contaba mi abuelita, unas bolsas de harina se cayeron de unos carros que pasaban y se reventaron al caer. Los vecinos, corriendo, se mataban para conseguir un poco de harina. Yo tengo cartas de mi abuelita con mi abuelito que te morís, no lo podés creer lo que estás leyendo. Una miseria pavorosa. Igual que ahora. Van a tener que empezar a resguardar las fronteras. En el buen sentido. No un nacionalismo expansivo, sino uno protector de lo tuyo. Para poder empezar a generar laburo y generar cosas. Pero estos no tienen talento. Todo se reduce a no tener vuelo. Porque yo pienso que hay gente boluda y gente no boluda, nada más. Estos tipos pasan por la vida comiendo un buen bife, poniéndose un lindo traje. Mirá el levita este que acaba de subir al poder. Su acto de gobierno más revolucionario es vender el avión Tango. ¿Cómo podés declarar eso? ¡Pero aprendan a mentir, no tienen nivel ni para mentir! Decí: "Voy a matar a Estados Unidos". Algo decí. No tienen vuelo, no tienen nada.

Yo lo pensaba desde el punto de vista de que hoy se necesita menos mano de obra para, por ejemplo, poner una planta.

No la pongas entonces. Mirá, yo no soy ni economista ni político, pero yo pienso que a partir del amor, la consideración y la solidaridad todo esto tiene solución. ¿Qué preferís, que gane más el que vende las computadoras o tardar un año más en hacer una autopista? Yo prefiero que tarden un año más y que labu-



ren todos. ¿Cuál es el problema?
Ahí es donde el documental suena más subversivo. Porque si hay algo que caracteriza a los dirigentes actuales es el consenso en que hay cosas que no se pueden hacer, que ni siquiera se pueden plantear. Y vos venís y planteás todo. Es como que ni te enteraste de que no se puede.

Mienten, mienten, mienten. Viven mintiendo, toman pastillas para mentir. Pero no sé si mienten o son tan cobardes que no les da la luz, o diría que no tienen talento. A eso se reduce todo. Doce analfabetos, con un dirigente que lo matan en el madero, hicieron la revolución más grande que recuerde la humanidad, ¿y nosotros no vamos a poder revertir esta situación? ¿Cómo te podés imaginar que de un pueblito de mierda, de una Palestina así de chiquitita, conmocionaron el mundo? ¿Qué es lo que no se puede hacer a partir del amor y del respeto por tus semejantes?
Tal vez el problema es que un país solo no lo puede hacer.

Bueno, pero comienzo tienen las cosas. ¿O vos te creés que vamos a estar solos en esta? No. Lo que pasa es que nos desinforman en forma permanente. Yo quisiera saber si es verdad todo lo que nos dicen. Pero se les va a terminar. Se les va a terminar porque no pueden vivir parapetados en un country. Y el amor vence, y la solidaridad vence. Y va a llegar un momento en que los desesperados se van a unir, y algo va a surgir. Además andan muy sueltos de cuerpo con autos blindados y no saben que un dirigente puede ser el que les está limpiando el parabrisas.

Cuando vos hacés esta investigación con tu equipo, ¿no encontrás nada de la Revolución Cubana que sea compatible con el peronismo, porque está totalmente ausente de tu documental?

No, no la encuentro compatible porque nunca hubo un criterio de operación quirúrgica en la revolución peronista. Y nun-

ca existió la idea de quedar dependiente de nadie. Eso es algo como un gran misterio, como un gran interrogante del Che: creo que el Che tampoco estaba por la dependencia, ni de Rusia ni de nadie. De alguna manera, estaba más emparentado con China, que repudiaba a la Unión Soviética y a los Estados Unidos por igual. Hay dos o tres entrevistas que mantiene el Che con Perón, en las que Perón le dice —eso no lo pongo en el documental, porque es para sentarse y ponerse a hablar pavadas, porque además no me consta: yo no lo vi sentado al Che: son todas hipótesis— que tendrían que haber seguido el modelo del Paraguay de López: ser autosuficientes. Para eso no hay país chico. Pero es jodido. Es como dice Perón: “Ningún país se puede liberar si no se libera el continente”. Eso es claro como el agua. Eso nos ocurrió a nosotros. Dios quiera que no le ocurra a Chávez, al que ya le están poniendo palos en la rueda.

¿Vos a Chávez lo identificás con esta corriente?

No, yo a Chávez lo identifico con una corriente más humanista, o sea con humanizar más el capital, con estar más cerca de la gente. Yo porque todavía sigo pensando que la única forma de que la política cumpla el servicio que tiene que cumplir es que el hombre sea el centro, el eje, del hecho político. La economía, todo, tiene que girar alrededor del hombre, como decía Perón.

Pero si uno mira el documental, el peronismo aparece ahí como un proceso clausurado, como un momento de felicidad del pueblo, pero que ocurrió hace mucho tiempo.

El documental ahora se está dando en villas... así que ese no es el criterio. Es para recordarle a la gente sus derechos y que a partir de ahí los empiecen a exigir, porque es como con un idioma: cuando vos no lo practicás te lo olvidás. ¿Cómo le explico a un chico de treinta años todo eso? Ahí lo tiene. Es empezar a explicarle a la

gente lo que corresponde y lo que debe ser. Ahora, las doctrinas, cuando son grandes, por lo general lo superan a su creador, y nadie sabe dónde van a hacer metástasis. Las semillas ya están. Hoy en día, Su Santidad está diciendo que el comunismo es atroz, pero que esto es peor. Quiere decir que el peronismo tan lejos de la verdad no estaba. Es decir que de alguna manera va a resurgir. Como son tan puntillosos, lo llamarán de otra manera: “tercera vía”, lo que vos quieras. Mirá, de última, yo no lo voy a llegar a ver.

El documental está dedicado —entre otros— a los miembros de Grupo Cine Liberación (los otros son Héctor Cámpora, Rodolfo Walsh, los estudiantes). Vos decís que esta es la verdadera historia del peronismo, pero ¿cuál historia sería?, porque el Grupo Cine Liberación también de alguna manera intentó contar la verdadera historia del peronismo, de la resistencia peronista, sobre todo.

Esta historia es diferente de aquella, porque era otra cosa lo que ellos necesitaban y era otro el momento. Lo de ellos era llamar a la lucha y a tomar lo que nos correspondía. Era un llamado a la movilización, era otro momento. Esto, en cambio, es un ayudamemoria. También apunto a que pueda interesarle a aquel que no sepa nada del peronismo. Yo, como ignorante, tengo muchas cualidades. Entonces tengo que recurrir a gente que realmente profundiza en el hecho político. Y encontré en José María Rosa, leyéndolo y profundizándolo, un tipo coherente ideológicamente y que sabía decir. Pero no quiero entrar en política, que es un terreno que me está vedado, porque no tengo capacidad política. Como dice Soriano: “Yo nunca me metí en política, yo siempre fui peronista”.

Vos ves al documental tan instrumental como *La hora de los hornos*, pero para un contexto distinto.

No, yo creo que es distinto, que tiene mucho más valor *La hora de los hornos* ▶

y todo lo que hizo Pino y lo que hicieron estos chicos, porque era otro momento y otra función. Yo creo que esto es más "tranqui", es para que lo vea un pibe, para que lo vea un adulto y recuerde, pero no cumple otra función. Es un intento didáctico de contar la historia, de decir "esto ocurría en Guatemala", "esto ocurría en Brasil". Igual, hay muchas cosas que me quedaron por decir. Yo hubiera hecho diez horas más, porque da para más. Por ejemplo, me hubiera gustado poner cuando Perón arma la Unión Latinoamericana de Trabajadores que se concreta en México. Porque él decía que los gobiernos son frágiles y cambiantes, en cambio los pueblos no, son permanentes. Era una CGT de toda Latinoamérica unida. Eso hubiera sido glorioso. Ahí lo pongo a Gaitán, que fue uno de los tipos más lúcidos de la política Latinoamericana de este siglo. Además, vos lo leés y estás leyendo peronismo. Todo lo que escribió es brillante. Y está entroncado con lo que acontecía acá. Hay que rever todo eso. A mí no me gusta hablar mucho del tema porque me da como una tristecita, pero no es todo como nos lo han pintado: dictadores terroríficos que echaban los prisioneros a los leones. No es tan así. Estaban enfrentados con los Estados Unidos muchos. Por ejemplo, Balaguer, que es uno de los tipos más brillantes que aún quedan, aunque está viejito ya. Balaguer era la mano derecha, el asesor de Trujillo, que era un tipo brillante y que estaba muy enfrentado con los Estados Unidos. Perón le dijo en muchas oportunidades: "Miren que se los van a comer" y terminó muerto, terminaron matándolo. Y todos decían que les daba de comer los niños a los leones... Ni nada es tan tan blanco, ni nada es tan tan negro.

Ahora, más allá de tu intencionalidad, vos ponés discursos de Eva Perón mucho más completos de lo que habitualmente se han visto en otros documentales. Además, elegís discursos poco conocidos, que son muy políticos...

Claro, porque todos piensan que Eva Perón era un instrumento dulce, hermoso... Y no, para nada. La tenía re-clará. Fue el mejor Pablo que tuvo Perón, como difusor, como propagador (me refiero a san Pablo).

Incluso cuando te referís al enfrentamiento de Perón con la Iglesia, esa parte tiene una dureza inusual tal como está presentada.

Eso no es arbitrario. Cuando vos ahondás en el tema, es así. Pero lo que pasa es que yo no quise ahondar tanto, porque en este momento la Iglesia es uno de los pocos piolines a los que uno puede recurrir en

muchos aspectos. Vos viste que ahora la Iglesia se está volcando contra el capital y contra todo eso. Todo este documental fue una pesadilla. Pero cuando llegué al tema de Perón y la Iglesia me empantané, porque yo no quería mostrarlo como lo mostré. No entendía cómo un tipo decide tirarse contra semejante poder... ¿por qué? Y llamaba a historiadores, lo llamé a Félix Luna (al que le hice una consulta sobre la época de Illia también), porque yo no podía entender. Perón era demasiado inteligente como para hacer esto. Hasta que hurgueteando encuentro esto del cardenal de los Estados Unidos y sigo buceando. Y claro, me meto y ahí está: la democracia cristiana que empieza a gestarse en el Vaticano y se concreta —creo— en el 53, pero que ya venía trabajando con la gente desde antes. Se iban introduciendo en las organizaciones obreras, en las organizaciones profesionales, en las organizaciones estudiantiles y ya iban creando el alboroto. Esa es la realidad. Fue una cuña introducida por los Estados Unidos en todo el mundo.

Una cosa muy impresionante es que con esa cosa autoritaria y represiva que pudo haber tenido el peronismo, no hubo muertos. Todo vino del otro lado.

Yo te digo, lo único que sé es que nunca fui más feliz. Era un niño pobre, de una pobreza muy linda. Comía como un león, nunca tuve problemas, nunca me pegaron en el patronato. Te llegaban a tocar e ibas hasta las pelotas. Ropa nueva, impecable. Pero yo no me daba cuenta. Era muy pibe. A mi tío Arturo, obrero de YPF, le hicieron un chalet impresionante en el barrio YPF de Mendoza. Todavía vive ahí. Y te estoy hablando de un obrero. ¿Vos querías estudiar? Tenías la universidad. Los hijos de mi tío son todos arquitectos e ingenieros. ¿Represión de qué? Tenías que defender todo eso. ¿Cómo lo defendías? Yo estuve charlando mucho con Atahualpa Yupanqui. "Se dijeron muchas miserias", me dijo. "Yo estuve en cana por Alfredo Varela, el autor de *Las aguas bajan turbias*. Me comí una cana de casi seis meses. Fuimos muy huevones, Leonardo." Atahualpa Yupanqui, que me dignó con su amistad todos sus últimos años. Una vez charlando con Torre Nilsson, en su última época, cuando cayó el gobierno constitucional y subía Videla, me decía: "No, muñeco, yo reconozco que he vivido equivocado". Hablaba de Perón. Y así te puedo seguir enumerando muchos más. ¿Represión de qué? Mentiras de mierda. Una vez se cayó un obrero en la siembra. Estaban haciendo un

"¿Vos sabés que Galimberti

me vino a apretar después de

lo de Ezeiza? Una cosa de

locos. El quería que declarara

no sé qué cosa. Y yo iba a decir

lo que vi. Me dijo: pero eso no

nos conviene políticamente."

canal de riego en Mendoza. Se cayó. Trabajaban mil y pico de obreros. Que se caiga uno... Bueno, se cayó y se murió. Había una mujer (muy bonita, entre paréntesis) que era la dirigente comunista del pueblo. ¡La tenías que ver! Disertando adelante de la comisaría donde estaba el cadáver del obrero. Nadie le pegó, nadie se la comió. Y la mina le tiraba con baldazos de mierda al gobierno. En mi pueblo los radicales se reunían todos los días. Yo lo sé porque hacían unas empanadas de la gran puta, asados, de todo. Y yo iba. Ibamos con mi hermano, íbamos todos los vagos. Había un tal Morales que era el caudillo. No sabía ni leer ni escribir y andaba siempre con un diario abajo del brazo. Un tipo amoroso, amoroso. El caudillo Morales era famoso. Decía discursos. Buenos discursos, pero no sabía ni leer ni escribir. Cuando quería leer algo, "m'hijito, ¿me leés esto que no traje los anteojos?". Nadie los reprimía, y eso que le tiraban mierda a Perón. Y este era un pueblo feliz, hermano. Fuimos muy felices. Y nos hicieron cagar. Como hicieron cagar a Solano López en el Paraguay. Eran muy fuertes los intereses. Era un mal ejemplo, como dice Evita: "Es un mal ejemplo y puede cundir". Puedo estar equivocado en muchas cosas, ¡qué sé yo! Pero que éramos felices me consta.

Con respecto a la cuestión de la violencia política, queda muy claro en el documental que vos recortás el costado más irritado de Perón, como por ejemplo el "5 por 1".

Eso sería una película fanática. Si nuestro que dice eso, no es coherente con todo lo otro. Además, en un momento de irritabilidad podés perder los estribos.

¿Te parece un discurso que queda afuera?

No tiene nada que ver con su doctrina. Perón murió. A mí lo que me importa son los textos. Yo qué sé si Jesús le dio veinte trompadas a uno, se le quedó con un vuelto a otro. Yo tengo los evangelios.

Es un Perón que prefigura al de la década del



70, el de la prenda de paz.

Siempre fue prenda de paz, nunca entró en beligerancia. Siempre fue convocante, además. No te olvidés que todas las fuerzas del peronismo son conservadores, jóvenes radicales... No existía el peronismo. Era un poco lo que les decía de esta oficina. ¿Sabés manejar el AVID? Vení y laburá. Vos tenés talento, tenés capacidad para conducir... ¿Te voy a preguntar si sos radical? Siempre el peronismo fue eso, toda la vida. ¿El famoso antisemitismo de Perón? Mentira. Estaba lleno de judíos.

¿Viste los chicos de HIJOS, que cuando salen en los medios tienen que hablar de los padres diciendo que ellos luchaban por un mundo mejor, que tenían unas ideas hermosas? Los tienen que rescatar desde ese lugar.

Y claro, tienen un referente impresionante. Si sos hijo de un chico que murió, de Paco Urondo ponele, más bien que vas a hablar así. Pero eso solo sirve para un determinado círculo. Yo creo que realmente para hacer un análisis tenés que poder parar la pelota y pensar más en frío.

Eso hoy es muy difícil. Porque todo el mundo está tocado de algún lado por esa época. Entonces viene un pibe, ve el documental y dice: "Pero, ¿cómo? Mi papá estaba en Montoneros y acá aparece solamente en las pintadas en los trenes".

Pero no es la historia de Montoneros, es la historia del Pueblo. Ahí está la película que hicieron los Montoneros, *Cazadores de utopías*. Cuando la piba esa, Lila Mazaferro (que era amiga mía), dice: "Y sí, lo amasijamos, le hicimos la boleta". No, no podés hablar así, no podés hablar así. Eso no es ninguna proeza, si todos vamos hacia lo mismo. Es tan vertiginoso esto. "Le hicimos la boleta", dicen. A vos te va a hacer la boleta la naturaleza en un par de años más. ¿Qué ganaste con eso? Analicemos la situación y resolvámosla. Yo era muy amigo del padre Mugica. Era un ingenuo de la puta que te parió. Muy dulce,

gran tipo. Una vez casi se caga a trompadas con Rodolfo Braceli. Estaban en casa. Entonces Braceli le dice: "Pero entonces vos sos peronista". "¿Qué? ¿Tengo cara de pelotudo que no voy a ser peronista?" Braceli le dice: "Yo no soy peronista y sin embargo no soy pelotudo". "Para mí sos un pelotudo." "Más pelotudo serás vos." Yo, que estaba en el medio, digo: "Paremos, pará loco". Y te digo una cosa. Hasta que muera sostendré que lo mataron los Montoneros. Les tenía terror. Cuando lo mataron a Rucci para él también fue muy duro. El también creía a muerte en el Movimiento Obrero. Bettanin, que mataron, el que fue diputado de la JP, de Montoneros, era amigo mío. El siempre andaba con la Itaca. Yo le decía: "Limale la mira porque un día te la van a meter en el orto. No subás acá con eso, no me gusta, me desagrada. Este es un momento extraordinario. Yo no entiendo de política, pero ¿ya vino el General? ¿Qué mierda hacen entonces ustedes todos armados?" "No, porque hay que defenderse de..." "No sean pelotudos. Muévanse políticamente. Les ofreció el 25% del poder en Diputados, en todos lados." "No, pero este hijo de puta de López Rega." "Pará, pará. ¿Ustedes qué ganan con amasijarlo? Trabajen políticamente, socaven políticamente. Si ustedes trabajan políticamente van a ganar porque son muchos. Esperen su momento. ¿Qué edad tiene el General? ¿Cuántos años más puede durar? ¡Déjenlo de putear! Ustedes no lo pueden putear, porque López Rega será un hijo de puta, todo lo que vos quieras, pero es su secretario privado, es su hombre de confianza. Denle tiempo." Pero ellos querían ir con el rifle, con el cañón. ¿Vos creés que Perón merece que le griten: "Estamos gobernados por una puta, una muerta y un cornudo". Yo siempre he creído en los tiempos, nada más que en los tiempos. Después terminamos en lo del 76. Rom-

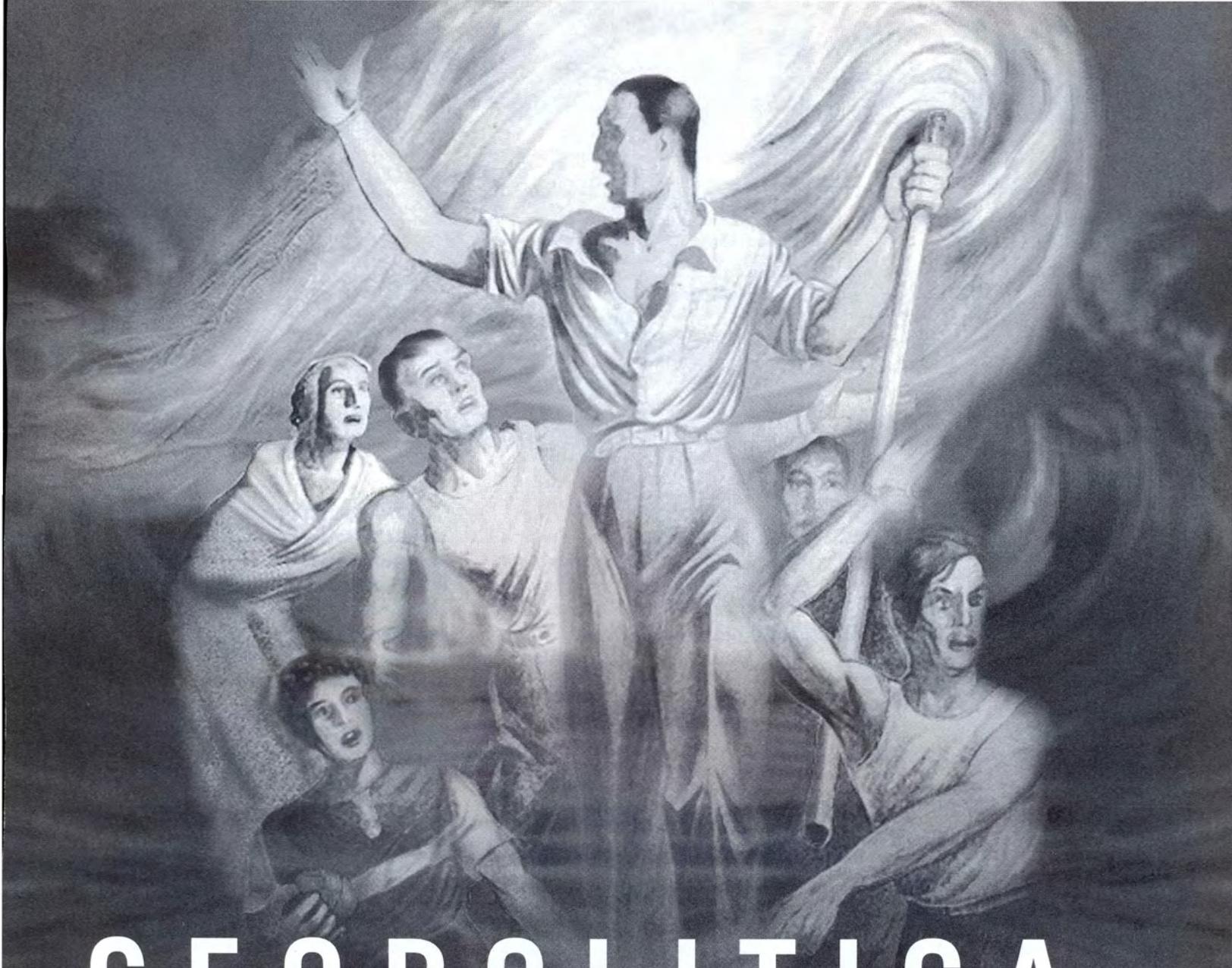
pieron tanto los huevos, tanto los huevos, que terminamos con 30.000 desaparecidos, todos muertos, yo por la loma del carajo, odiándonos sin saber por qué. No como con Osvaldo Soriano, que me amaba y yo lo amaba a él y no teníamos nada que ver políticamente. O como le digo al Perro Verbitsky: "Vos sabés que yo soy fascista, y yo sé que vos sos comunista". "Sos un hijo de puta. No sos nada. Sos un amoral", me dice. "Bueno", le digo, "pero, ¿me querés?". "Sí, sos mi debilidad."

Más allá de lo inhumano del método, la idea de los Montoneros de tirarle el cadáver de Rucci es increíble. No sé cómo podían pensar que podía funcionar políticamente.

A nadie le convenía eso, a nadie. Lo hicieron para decirle a Perón "acá estamos nosotros". ¿A Perón a tiros? Rucci era un hijo para él. "Por el fruto conoceréis al árbol". Ahí los tenés a estos, *Montoneros S.A.*, como les pone Verbitsky. Yo no sé por qué hablé tanto de política, porque a mí me hace tanto daño. ¿Vos sabés que Galimberti me vino a apretar después de lo de Ezeiza? Una cosa de locos. Ellos querían que declarara no sé qué cosa. "Yo voy a decir lo que vi", les decía. "No, porque eso no nos conviene políticamente." "¿Ah, no? ¿Y qué es lo que te conviene?" Si yo llegara a escribir la verdad... Pero no. Es como dijo Solano Lima: "Mirá, m'hijo, lo mejor que hay que hacer con todo esto es olvidarlo".

¿Cómo fue lo de esa famosa leyenda de que salvaste a un tipo amenazando con suicidarte?

No uno, eran como seis. Fue así. Empecé a patear la puerta. Un momento horrible. Qué feo, ¿no? Era todo muy demencial. Se odiaban todos sin saber por qué, otros se amaban sin saber por qué. Yo decía "qué raro, el negro Quieto que era un tipo carismático se muere, aquel otro va en cana y Firmenich va ascendiendo. Van muriendo y él va ascendiendo por eliminación de compañeros". Y yo que no quería hablar de política... ▢



GEOPOLITICA

DE LA FELICIDAD



Perón, sinfonía del sentimiento se parece poco a otros documentales.

Leonardo Favio reconstruye la historia del peronismo con su marca personal y como un desafío a las interpretaciones que terminaron imponiéndose en la era de la globalización. En todo caso, un film excesivo y fascinante.

por **QUINTIN**

Hace pocos días me encontré en un aeropuerto con una mujer dominicana de la que no supe siquiera el nombre. Militante de una organización barrial, la mujer contaba cómo su país, uno de los más castigados del continente por la desigualdad social, había profundizado su miseria durante la larga gestión de Balaguer, mantenido en la presidencia por el establishment a pesar de su ceguera y sus noventa años. El y su mentor, el legendario Rafael Trujillo, entrenado por los marines y señor de la República Dominicana durante treinta años, pertenecen a la estirpe de los Somoza y los Stroessner, esos mediocres y sanguinarios caudillos latinoamericanos que tan poco favorecieron a sus pueblos. A esos Balaguer y Trujillo llama Leonardo Favio "hombres brillantes" en la entrevista de *El Amante*, en una afirmación con escaso sustento histórico. *Perón, sinfonía del sentimiento* se apoya muchas veces en deformaciones parecidas de la verdad y en su mundo barroco los amplios recursos de Favio como cineasta y la originalidad de buena parte del material conviven con el kitsch y la simplificación.

Pero no menos simple sería decir, amparándose en el título del documental y en el folklore que ha generado el peronismo, que la intención de su director es meramente emotiva y que su larga (casi seis horas) exposición didáctica de la vida política argentina entre 1945 y 1974 no debe ser tomada en cuenta más que como curiosidad o divertimento.

El *Perón* de Favio es una empresa atípica, anacrónica, casi absurda: es el intento de recrear en el espectador una mirada que dejó de tener cultores hace un largo rato. Aunque los tuvo, sin duda, en su momento: ser peronista, sobre todo en la época de la Resistencia (1955-1973), significaba ante todo reconocer en Perón a un estadista inspirado, en Evita a un auxiliar incomparable de su causa y en las dos primeras presidencias justicialistas (1946-1955) el período en el que el pueblo argentino había sido feliz y la nación se había engrandecido. Significaba también creer en el antiimperialismo de la "tercera posición" y, ya con menos énfasis por la vaguedad de sus enunciados, en otras consignas tales como que las organizaciones sindicales eran "la columna vertebral del movimiento" o que el peronismo ponía al capital al servicio del hombre y era un movimiento "humanista y cristiano". En síntesis, se trataba de admirar a Perón, venerar a Evita, sentirse parte del pueblo y detestar a los gorilas,

vendepatrias y aliados de la oligarquía que habían derrocado al General y desencadenado la represión y la miseria. No era difícil ser peronista entonces y también es cierto que la pertenencia permitía seguir siendo de izquierda o de derecha en política, admirar a Fidel Castro o a Franco, ser de comunión diaria o estar a favor del divorcio, revistar en la policía o ser un estudiante progresista. Bastaba, sobre todo, con desear la vuelta de Perón. No era difícil y tenía sentido político. Poco de todo esto perdura, salvo la vaga noción de que hubo un tiempo en el que la globalización estaba muy lejos y era posible creer en esa clásica entelequia peronista llamada la hora de los pueblos. Quedan también unos cuantos votos cautivos de toda boleta que lleve el escudo justicialista, dirigentes políticos y sindicales (profesionales) que pertenecen al viejo partido. No se diferencian demasiado de sus adversarios, pueden intercambiar con ellos sus programas y sus alianzas. Hoy casi no hay un solo cineasta peronista, un solo escritor, un solo periodista. Al menos que lo sostengan con fervor y en público. Por eso la idea de Favio es tan extemporánea: hacer la defensa de una plataforma política e ideológica que no tiene seguidores, que ha desaparecido en las brumas del tiempo, que está desprestigiada y al borde del olvido. Es posible pensar que volverá una época del mundo en la que la lucha por la dignidad y los derechos de los sumergidos vuelva a tener fuerza y sustancia y que, en esa época, el peronismo sea reconocido como un legítimo antecedente. Pero nadie se hará peronista viendo la película de Favio, no al menos como lo fuimos entonces.

Lo más notable de *Perón* es, justamente, ese intento solitario, esa batalla titánica contra el tiempo y la opinión en la que el cineasta está armado apenas con su talento y sus recuerdos de infancia. Pero esa infancia, que la memoria fijó en él como un paraíso perdido, se articula cabalmente con la obra y la persona de Favio, con su manera tan particular de habitar el mundo. En el cine de Favio hay una dualidad entre la orfandad y la omnipresencia del padre. Sus criaturas perdidas en la vida, entregadas sin remedio a sus pasiones trágicas, no tienen otra contención posible que un padre bondadoso, dispuesto a recibirlos en su gloria y a perdonarles sus travesuras. Pero si Juan Moreira o el Aniceto necesitan a Dios para cumplir esa tarea, Gatica puede contar con Perón para que lo sustituya. El propio Favio tuvo en Torre



Nilsson esa figura patriarcal en el comienzo de su carrera y esa humildad por momentos caricaturesca se le adivina en cada referencia suya a una personalidad poderosa, capaz de amparar, de proteger sin pedir explicaciones. Eso vale para el Papa y hasta para esos dudosos tiranos a los que Favio parece mirar con ternura, con un respeto que los inviste a priori de probidad y sabiduría. Se aplica incluso a la anécdota que relata Favio sobre su relación con Horacio Verbitsky. Su desconfianza hacia De la Rúa se explica también porque el presidente electo y su gabinete de economistas no dan la imagen de gente dispuesta a guiarles el ojo a sus ciudadanos. La Argentina de Favio es un país de huérfanos (desde *Crónica de un niño solo*, no hay nunca padres biológicos en sus historias), y si Perón y Evita terminan siendo los progenitores por excelencia, es porque pueden completar como nadie ese lugar vacío del cuadro, esa necesidad de mitigar un dolor demasiado profundo.

De ese desamparo esencial surgen un amor arrebatado y una pasión por fijarlo en la obra, cada vez más presente a medida que el director envejece y las circunstancias reales se alejan (sus únicos dos films en los últimos veinte años trataron ese tema). Y en *Perón* Favio puso todo para poder creer que hay una respuesta en la Tierra para la conciencia desgarrada frente a la esencial desprotección de los individuos. En su visión, la orfandad deja de ser una cuestión psicológica para transformarse en una obsesión metafísica cuya única respuesta concreta es el universo del peronismo tal como lo entiende la película. En la acumulación de imágenes, en las citas de discursos, en la enumeración de actos de gobierno y de re-



ferencias a la doctrina partidaria hay algo mucho más poderoso que una retórica proelitista. Es la voluntad de fijar los límites de un territorio perfecto, en el que el hombre se ha curado para siempre de la terrible desgracia de carecer de padre. Ese territorio es aquel en el que, con palabras de Perón, "el gobierno se preocupa por hacer que el pueblo esté un poquito más contento". Una fórmula políticamente minimalista —aunque alude a una serie de conquistas sociales explícitas— pero en la que Favio capta el secreto de un modelo de sociedad que no tiene una definición en términos estructurales o económicos pero sí en una ecuación de funcionamiento.

En esa sociedad donde el padre vela por sus hijos, estos son finalmente libres: están aliviados de la carga de la violencia y la injusticia ("nadie nos tocaba en el orfelinato", recuerda Favio en la entrevista), pueden elegir su vida y vivirla, entregarse al placer de celebrar el mundo sin renunciar a la aventura ni a la picardía, volviendo a ese estado edénico de la infancia que *Crónica de un niño solo* describió con inolvidable elocuencia.

Lo paradójico es que esa visión de la sociedad que parece limitada al sueño de un artista y a los avatares de su biografía es pertinente en un sentido mucho más amplio. Porque tanto los horrores que se produjeron en la Argentina a partir de la Revolución Libertadora (cuya vileza e iniquidad la película rescata de un relativo olvido), como el estado actual del mundo, muestran que la intuición de Favio se opone a otra, mucho más peligrosa y que tampoco se formula con claridad. Represores, gorilas, neoliberales, estalinistas, pedagogos de la buena ciudadanía en general comparten

un horizonte que tiene otros planes para el individuo. Si Favio concibe al hombre como un niño eterno, este difuso pensamiento único lo piensa como un adulto prematuro, condenado a saber desde el nacimiento que no tiene otra defensa que la de hacer méritos para sobresalir y acumular, aunque esa lucha tenga todas las características de una maldición y sea desigual en la mayoría de los casos. En esa sociedad que parece destinada a ser la de todos los habitantes del planeta no cabe que un dirigente diga que lo importante es un poco de felicidad. Y el terror globalizado es que esa prohibición para el manejo de los asuntos públicos se extienda y sea la felicidad misma la que esté proscrita de antemano, tan absurdamente proscrita como lo estuvo el nombre de Perón.

Hacia mayo de 1973, estas ideas antagónicas se cruzaron de una manera inesperada. Perón había logrado volver y su partido ganaba las elecciones. Dentro de él se libraba una batalla inédita, que tomó superficialmente la forma de una lucha entre la izquierda y la derecha. Algunos intuimos que en realidad pasaba otra cosa y que la decisión de los Montoneros de tomar el poder mediante la "guerra popular y prolongada" era, además de un gigantesco desatino político, una deriva de la Historia que marcaba el fin del peronismo o, mejor dicho, del mundo en el que ser peronista tenía un sentido más o menos preciso. La muerte de Perón en el 74 llegó antes de que los acontecimientos pudieran seguir otro cauce. Favio fue testigo de ese 20 de junio en el que se decidió, no una batalla entre facciones, sino el final de la geopolítica de la felicidad. Acusado injustamente de participar en la matanza, su actitud ver-

daderamente heroica de ese día (no solo porque pudo salvar gente, sino porque trató de evitar como locutor que se desatara la violencia) le valió después el exilio, problemas de salud, la imposibilidad de filmar. No es casual que no haya incluido a los Montoneros en su película (algo que contribuirá a irritar a los custodios de la versión contraria y hoy casi oficial sobre los hechos de ese período), ni haya mencionado la Revolución Cubana, aunque tanto unos como la otra fueron decisivos en la Resistencia. La omisión no es solo una manera de decir que Perón tenía razón y no los Montoneros (lo cual es en definitiva cierto), sino de culminar formalmente una construcción cinematográfica que está más orientada a presentar una utopía retrospectiva que a discutir sus detalles materiales. Pero no es la ortodoxia del peronismo (tal cosa nunca existió, aunque el propio Perón haya recurrido a ella en su tercera presidencia para intentar explicar un tiempo que nos superaba a todos) lo que Favio desarrolla en el documental, sino un mito que nos pertenece más allá de que estemos dispuestos a reconocerlo.

El *Perón* de Favio parece tener el destino asegurado de las obras malditas: demasiado polémica para ser aceptada sin producir indignaciones viscerales o descalificaciones crueles, demasiado radical para ser utilizada políticamente, demasiado larga para ser exhibida en la programación normal del espectáculo audiovisual. Sin embargo, no dejará de fascinar. Si la película es una formidable recuperación de la infancia de su director, también es la mayor batalla que el arte haya intentado en la Argentina contra la resignación colectiva. ▀

LOS HEREDEROS DE PERÓN

por SILVIA SCHWARZBÖCK

El documental de Favio está dedicado a los miembros del Grupo Cine Liberación (los otros que aparecen en la dedicatoria son Héctor Cámpora, Rodolfo Walsh y los estudiantes). Cuando uno termina de verlo, se da cuenta de que los nombres de Solanas, Gettino y Vallejo estaban convocados desde el principio como representantes de la visión peronista opuesta a la del film, a los que se los invita cariñosamente a reflexionar sobre cómo se veían desde el punto de vista orgánico los mismos acontecimientos que ellos interpretaron desde fuera y por izquierda. Porque Favio recorta al peronismo respecto de sus derivaciones revolucionarias en los 70 y levanta contra ellas la figura de Rucci y del movimiento obrero organizado como los legítimos herederos de Perón. Esa idea de invitar cariñosamente a la reflexión se aplica a su vez a todos los nombres de la dedicatoria: hasta un histórico como Cámpora aparece allí como un mensaje en clave para que aquellos que pensaron el peronismo por izquierda intenten reinterpretar su figura como un ejemplo de lealtad sin fisuras. Tal como se lo muestra en el film, es el peronista ejemplar, el secundario de lujo de esta historia, el hombre que salía en las fotos detrás o al costado de Perón, confundido entre otras caras conocidas, presente en todas las coyunturas como parte del elenco de los leales. Pero que esté allí como *Camporita*, haciendo gala de su condición de secundario, significa que Favio encabeza la dedicatoria con su nombre para llamar a la reflexión a los que piensan en él como *El presidente que no fue* (según el libro de Miguel Bonasso), como la pieza clave de otro juego paralelo al del poder al que Perón finalmente le dio la espalda. El otro nombre que se incorpora a la dedicatoria en estas mismas condiciones es el de Rodolfo Walsh, otra variante del peronismo setentista concebido por izquierda, a quien Favio le hubiera gustado hacer recapacitar con cariño, mostrándole un documental donde se postula que los sucesos de Operación Masacre son tan abominables que no justifican que sus medios sean santificados en nombre de otros fines.

En este contexto, los estudiantes aparecen como el verdadero puente entre el pasado y el presente. Ellos son convocados —en nombre de su juventud— a revisar lo que aprendieron de sus padres, pertenecientes a la ge-

neración con la que Favio discute su peronismo. Y si esos jóvenes no hubieran conocido una versión romantizada del pasado, se los invita igualmente a conocer de primera mano un movimiento cuya idiosincrasia fue tan traicionada por su versión póstuma (el menemismo como autoaniquilación del peronismo), que hace imposible cualquier intento de embellecimiento. Respecto de la imagen construida por el Grupo Cine Liberación, y sobre todo, por el cine de Solanas, la de Favio aparece como la imagen oficial que el peronismo orgánico tuvo de sí mismo, con un Perón a la cabeza sostenido por una insobornable columna vertebral. Se trata del peronismo visible, el de la CGT y las 62 Organizaciones, no del subterráneo, que se gestó con los que se volvieron peronistas después de la proscripción del movimiento. El debate implícito con el Grupo Cine Liberación se abre con la ausencia de FORJA dentro del documental. Según Favio, se debe a que no quería sumar más elementos que pudieran complicarle al espectador la comprensión de lo narrado. Pero si uno ve el film a la luz de su dedicatoria, queda claro que FORJA representa al alter ego del Grupo Cine Liberación: es peronismo desde fuera del peronismo, la muestra testigo de cómo son los contenidos peronistas fuera del contacto con el poder. Si bien es cierto que la ausencia de FORJA no equivale a su negación como discurso (el 17 de octubre está narrado con el texto de *La patria sublevada*, de Scalabrini Ortiz), tampoco cabe duda de que lo que se quiere evitar es su romantización del peronismo, la misma que lo lleva a Jauretche a desencantarse del movimiento cuando este se burocratiza para gobernar. Esa visión romantizada, que termina expresándose de manera desatada en el cine de ficción de Solanas, es la que se potencia con la proscripción del movimiento a partir de 1955 y es la que recoge el Grupo Cine Liberación para leer la historia del peronismo en el poder en clave revolucionaria. Favio, en cambio, realiza un documental que solo podría haber sido propaganda con el peronismo de Perón en el poder. Es decir, está pensado desde la lógica del poder que pudo haber manejado Perón. Por eso todo en él es apología del arte de gobernar con la felicidad del pueblo como único horizonte y la unidad nacional como medio indispensable



para lograrla: hasta la audacia inédita de mostrar a un Perón laicista es un gesto en este sentido.

Excluir todo gesto revanchista del peronismo o del mismo Perón (desde el "5 por 1" hasta la histórica Plaza abandonada por Montoneros) es también una apología de esta idea de la unidad nacional, a la que se invitaba a todos los sectores y cuyo fracaso derivó siempre en tragedia (desde los bombardeos de la Libertadora hasta el genocidio durante la última dictadura). No es por eso arbitrario que Favio ignore por igual los atentados de la Triple A y los de Montoneros: para él, son dos formas igualmente trágicas del fracaso de la unidad nacional a la que siempre aspiró Perón.

Dentro de esta visión orgánica, la única revolución peronista posible es la que hubiera tenido un sentido continental. El fracaso general del peronismo, entonces, cuya obra de gobierno pasó a ser sistemáticamente destruida por la Revolución Libertadora, por la traición de Frondizi y por la regresión que significaron todas las administraciones posteriores, es producto de su carácter local, de su condición de fenómeno aislado. En este sentido, Favio trata de pensar al peronismo no como un intelectual, sino como un estadista, que —en este contexto— es decir como el propio Perón lo pensaba.

En 1969, cuando a Solanas le preguntaron por la relación entre *La hora de los hornos* y el cine soviético de la década del 20, respondía que Eisenstein y Vertov tenían detrás suyo al poder del Estado, y él y Gettino, a la policía. Si hoy le hicieran a Favio la misma pregunta, pero respecto de la relación de su documental con el de Solanas, quizá respondería con orgullo lo mismo, pero al revés. ▀

Fotocopie esta página (si no quiere perderla)
y envíela a Esmeralda 779 6° A (1007) Buenos Aires,
o por fax al 4322-7518 hasta el 15 de diciembre.

Estrenos hasta el 2/12/99

A primera vista (Irwin Winkler)
A todo corazón (Robert Guédiguian)
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)
Análzame (Harold Ramis)
Anda, corre, vuela (Augusto Tamayo)
Angelito (Helke Misselwitz)
Aprendiendo a vivir (Garry Marshall)
Aprile (Nanni Moretti)
Apuesta final (John Dahl)
Artemisia (Agnès Merlet)
Asterix y Obelix contra el César (Claude Zidi)
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 Suo)
Bailando entre sueños (Pat O'Connor)
Barney, el dinosaurio (Steve Gomer)
Beloved, amada hija (Jonathan Demme)
Bowfinger, el director chiflado (Frank Oz)
Carrie 2 (Katt Shea)
Celebrity (Woody Allen)
Che, un hombre de este mundo (Marcelo Schapces)
Cielo ciego (Sergio Acuña)
Closet Land (Radha Bharadraj)
Comisario Ferro (Juan Rad)
Conflicto de amor en Metroland (Phillip 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)
Cuentos de otoño (Eric Rohmer)
Detrás de los olivos (Abbas Kiarostami)
Diablo, 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)
200 cigarrillos (Risa Bramon Garcia)
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 club de la pelea (David Fincher)
El cocodrilo (Steve Miner)
El coronel no tiene quien le escriba (Arturo Ripstein)
El día final (Peter Hyams)
El divino Ned (Kirk Jones)
El espejo (Yafar Panahi)
El evangelio de las maravillas (Arturo Ripstein)
El extranjero loco (Tony Gatlif)
El gran Lebowski (Joel Coen)
El gran Simón (Mark Steven Johnson)
El lado profundo del mar (Ulu Grosbard)
El ladrón (Pavel Chukhrai)
El legionario (Peter MacDonald)
El mismo amor, la misma lluvia (Juan José Campanella)
El padre (Majid Majidi)
El piso 13 (Joseph Rusnek)
El poderoso (Peter Chelsom)
El príncipe de Egipto (B. Chapman, S. Hickner y S. Wells)
El proyecto Blair Witch (Daniel Myrick y Eduardo Sánchez)
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 Mihaleanu)
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 de un payaso (Ingmar Bergman)
Enemigo público (Tony Scott)
Enredos de oficina (Mike Judge)

Entre las piernas (Manuel Gómez Pereira)
Entre Marx y una mujer desnuda (Camilo Luzuriaga)
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 (Brownen Hughes)
Garage Olimpo (Marco Bechis)
Gato negro, gato blanco (Emir Kusturica)
Gloria (Sidney Lumet)
H. G. O. (Victor Bailo y Daniel Stefanelli)
Halloween: H2O (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 Arruti y María Pilotti)
Inocencia robada (Jonathan Kaplan)
Instinto (Jon Turteltaub)
Intriga en la calle Arlington (Mark Pellington)
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 belleza de Venus (Tonie Marshall)
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 loba (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 niña de tus ojos (Fernando Trueba)
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 Zanca)
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 (Manuel García Ferré)
Marquise (Vera Belmont)
Megalexandros (Theo Angelopoulos)
Mensaje de amor (Luis Mandoki)
Mi marciano favorito (Donald Pietrie)
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)
Nénette y Boni (Claire Denis)
Ni el tiro del final (Juan José Campanella)
Niños del cielo (Majid Majidi)
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)
Pánico y locura en Las Vegas (Terry Gilliam)
Pantano (Grigori Chukhrai)
Pasión de una noche (Mike Figgis)
Patch Adams (Tom Shadyac)
Pequeña voz (Mark Herman)
Perdidos en Nueva York (Sam Weisman)
Pérdida Durango (Alex de la Iglesia)
Perturbados (David Nutter)
Pi (Darren Aronofsky)

Las mejores

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

La peor

- _____

Datos personales

EDAD _____

OCUPACION _____

TELEFONO _____

DIRECCION _____

LOCALIDAD _____

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)
Poza de zorro (Miguel Mirra)
Prisionero del peligro (David Mamet)
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)
Romance (Catherine Breillat)
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 (Fablo Barreto)
Silvia Prieto (Martín Rejtman)
Simplymente irresistible (Mark Tarlov)
Slam (Marc Levin)
Soldado universal, el regreso (Mic Rodgers)
Solo por amor (Robert Bierman)
Soriano (Eduardo Montes Bradley)
Studio 54 (Mark Christopher)
Sueño de una noche de verano (Michael Hoffman)
Tarzán (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)
Toy Story 2 (John Lasseter)
13 guerreros (John McTiernan)
Tres es multitud (Wes Anderson)
Tres veranos (Raúl Tosso)
Tus amigos y vecinos (Neil LaBute)
Un animal, los animales (Nicolas Philibert)
Un esposo ideal (Oliver Parker)
Un lugar llamado Notting Hill (Roger Michell)
Un papá genial (Dennis Dugan)
Un plan simple (Sam Raimi)
Una pareja explosiva (Brett Ratner)
Una señal de esperanza (Peter Kassovitz)
Vampiros (John Carpenter)
Varsity Blues (Brian Robbins)
Velvet Goldmine (Todd Haynes)
Viaje al principio del mundo (Manoel de Oliveira)
Virus (John Bruno)
Viviendo sin límites (Doug Liman)
Voraz (Antonia Bird)
Yepeto (Eduardo Calzagno)
Yo recuerdo (Anna María Tató)

patria ”

Hace cinco años, antes de que ganaras el Oscar por *Belle Époque*, te hicimos una larga entrevista y en ella disponías en un árbol genealógico a los directores que tenían que ver con tu cine. ¿Cambió en algo ese árbol?

El árbol genealógico no se elige. Uno no puede matar a su padre y elegirse otro. Así que ya ves.

Solemos decir que Trueba es el último cineasta americano clásico. Ahora intentaste continuar a Lubitsch.

No sé si se puede llamar así. *La niña* está en el territorio de Lubitsch, pero es algo propio, no mimético. Ese territorio está en el origen de la película, pero después te olvidas. Pasó un poco en la Nouvelle Vague, que tomaba al cine americano pero para hacer otra cosa. Pero no creo en nacionalismos cinematográficos. La patria de uno es el cine.

Me da la impresión de que las películas a lo Lubitsch te salen más fácilmente que las del estilo Preston Sturges, como *Two Much*.

Es cierto, el costado Lubitsch me sale más natural, sin tanto esfuerzo. En las otras soy más arquitecto constructor. Pero, en general, creo que las películas que transcurren en el pasado van más a lo esencial. Ahora ves en el cine todo el tiempo ordenadores y teléfonos portátiles. Está bien, es el mundo de hoy día. Pero sentarme en el cine y ver la pantalla de un ordenador me agrede, me resulta estéticamente repulsivo. Hay algo en el mundo actual que me echa para atrás. No soy un cineasta sociólogo. Tal vez por eso en las películas de época puedo hablar de la amistad, del amor, de cosas más esenciales sin distraerte con los electrodomésticos.

Con *La niña* volviste a hacer una película española después de *Two Much*, aunque parece una producción costosa.

Two Much también es una producción española, aunque la rodé en Miami. Todas mis películas lo fueron y tuvieron un costo relativamente bajo. *La niña* habrá salido unos cinco millones de dólares. Cuando la ven los americanos piensan que costó quince, lo que me hace sentir orgulloso. Ellos tienen un verdadero problema. En la última comedia con Julia Roberts, se tuvieron que juntar dos estu-

dios para poder pagarles a los actores. Es un montón de dinero y ¡para una comedia, no para *Star Wars*! El empobrecimiento actual de Hollywood tiene que ver un poco con eso: se lo llevan todo los actores.

En aquella entrevista nos decías que nunca ibas a poner en tus películas a Franco o a Pinochet como personajes, porque no podías evitar querer a todos los tuyos. Pero ahora pusiste a Goebbels...

Me dijeron que pusiera un jerarca nazi anónimo. Pero Goebbels era muy funcional para la historia. El Goebbels de verdad estaba muy mezclado en el cine, era muy mujeriego. No es poner a Hitler, que nunca lo hubiera usado. Estamos en el año 38, no estamos contando el Holocausto sino usando al Goebbels de alcoba.

Debo decirte que, seguramente a pesar tuyo, tiene un costado simpático...

Es por el actor, que es un tipo extraordinario. Pero traté de que, a pesar del tono de comedia y de que es una caricatura, fuera un tipo que provoca miedo.

¿Te compararon con Benigni por *La vida es bella*?

Sí, y no lo entiendo. Cuando Lubitsch hace *Ser o no ser*, está en Estados Unidos, es judío, Hitler está vivo. Corría muchos riesgos. Es una comedia sofisticada pero también una película de combate y lo peor que tiene es ese final un poco panfletario. Pero era lógico. Lo mismo pasa en *Man Hunt* de Fritz Lang o en *Esta tierra es mía* de Jean Renoir. Hoy no corres ningún riesgo haciendo eso. Benigni no solo no me gusta, sino que no le veo ningún mérito. Lo suyo es un ejercicio de chaplinismo, de fellinismo, esa cosa histriónica. Incluso me preguntaron por el Oscar, si yo había vivido algo parecido, y dije que bajé a buscarlo por la escalera como todo el mundo, no sobre la cabeza de la gente. No hay ninguna sinceridad en Benigni, hasta eso estaba ensayado.

Pero se hizo muy popular, como ahora está ocurriendo con Almodóvar...

Es que es una cuestión de la moda. La moda lo distorsiona todo, especialmente en el arte. Los medios de comunicación abrazan solo la moda, y lo único que se

A fines de octubre, Trueba estuvo en Buenos Aires para la semana de cine francoespañola. Era una buena oportunidad para volver a conversar con él: es ejemplar como entrevistado, salvo cuando elogia a Woody Allen y no puede parar (omitimos esa parte).

por QUINTIN

opone a la moda es el tiempo, que nos pone a cada uno en su sitio. Estar de moda es una suerte o una desgracia. El éxito, que va junto con el dinero, es un riesgo para los artistas. Hay muy pocos artistas que sobrevivan al éxito. El caso más ejemplar, en cuanto a sobrevivirlo bien, fue el de Picasso, que pudo seguir haciendo su obra. Pero hasta a Picasso lo afectó al principio. Su época más fea es la que yo llamo la época burguesa, que vino después de su primer éxito. Entra en el mundo de los ballets rusos, se compra un gran piso en París, se casa con una bailarina. Pinta eso que se llama el neoclasicismo que es horrible. Pero inmediatamente se recicla y consigue volver a ser el salvaje que era. Pero normalmente el éxito te extingue. Por ejemplo, Scorsese, que es un gran director pero desde que es amigo de Armani sus películas son peores. En cuanto cambió Little Italy por Armani se ha

T



R



U



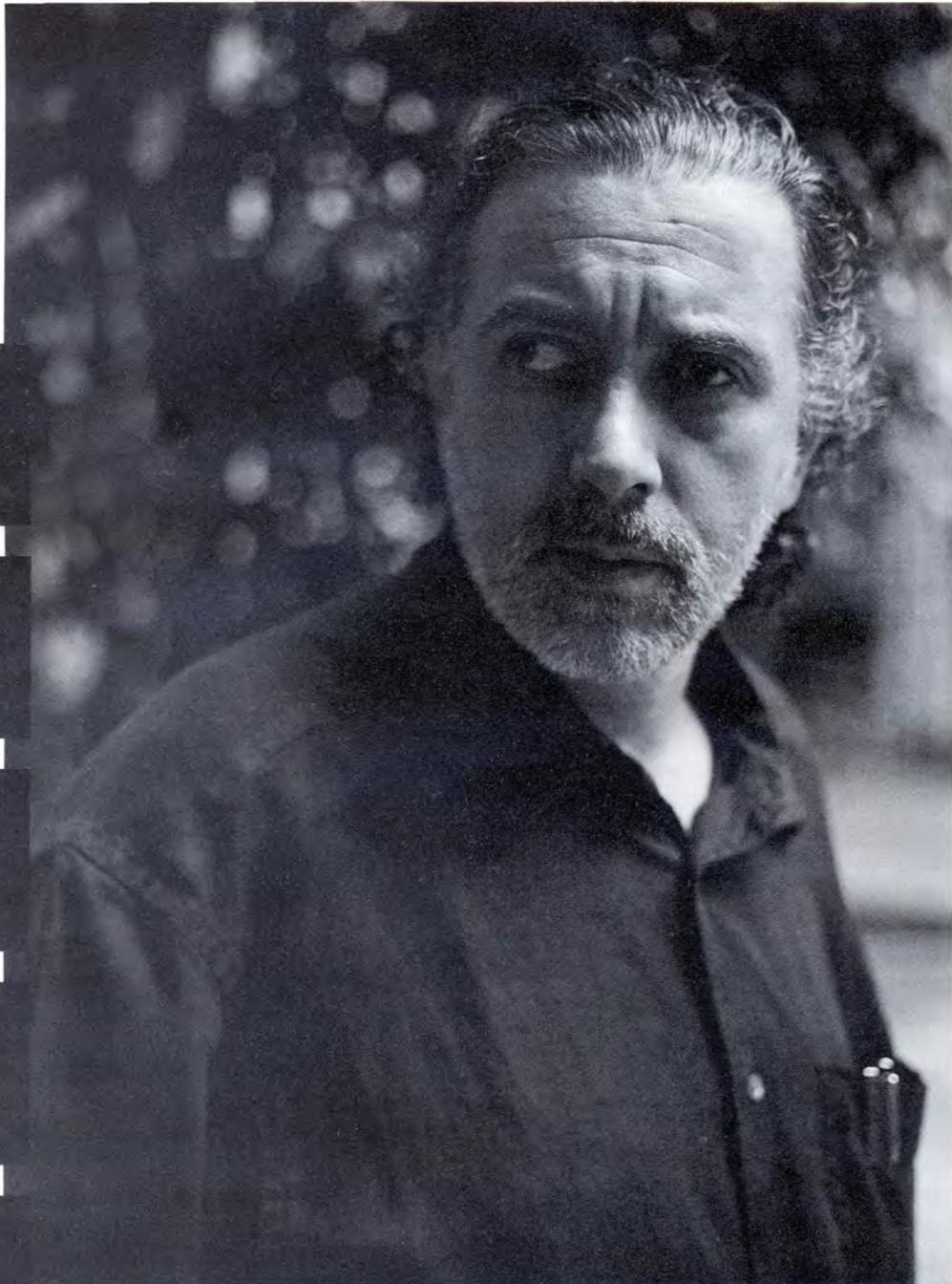
E



B



A



ido a la mierda. No es que no tenga talento y que no rueda bien. Eso está descontado. Pero ya no te interesa. Yo nunca estuve de moda. Hice películas que funcionaron, incluso éxitos de taquilla, lo que me permitió seguir haciendo las películas que quería hacer, pero nunca fui Almodóvar, al que la gente tiene que ir a ver por obligación. En España, si no has visto la última de Almodóvar no puedes participar en una conversación. Es como si no hubieras leído el periódico.

¿Qué está pasando con el cine en España?

Lo que a mí me tocó hace años se ha extendido. Cuando empecé a filmar, en el año 80, se suponía que si una película la iba a ver la gente, era mala, y si no iba nadie, tenía calidad. Era una locura. Yo me encontré en una situación rara, que ahora es más normal: la gente decía que mis películas eran buenas, pero además las iban a ver. Luego vino una generación que em-

pezó con Alex de la Iglesia y *El día de la bestia* (que se convirtió en el éxito del año) y reconcilió a la generación actual con el cine español. Hacen un cine que les habla su lenguaje, les toca su música. Los jóvenes se sintieron solidarios, amigos de lo que ocurría en la pantalla. Algo que no había ocurrido nunca. Las de Alex o las de Santiago Segura son películas gamberras, pero hay un humor que a mí me parte de risa. Segura es el Belushi español. Y hay propuestas diferentes y originales, como *El milagro de P. Tinto*, donde Fesser junta la España profunda con los efectos especiales. Por culpa del franquismo, el español era un tipo acomplexado. No recuerdo que mis amigos dijeran "vamos a ver una española". Pero ahora es un país abierto. Mi hijo de 18 no ha tenido nunca complejo de ser español. Eso se aplica a todo. Los jóvenes consideran que España es un país tan bueno ▶

como cualquier otro, y eso se corresponde con una generación que hace películas que los representan. En fin, es un momento de euforia, que espero que se use para hacer buenas películas.

¿Y qué pasa con la crítica española?

La crítica está en un momento muy malo. Es muy difícil encontrar gente que escriba desde el amor al cine. Hay mucho justiciero que reparte certificados. A mí no me tratan mal, pero tampoco soy el niño mimado. No tengo relación con los críticos. Hay directores que están todo el día con los críticos. A mí me produce cierto pudor. Me interesa mantenerme alejado para que ellos hagan su trabajo y yo el mío.

¿Cómo fue que te metiste con *Casablanca* al final del film?

Jamás pensé en *Casablanca*, pero cuando estábamos escribiendo salió la idea del avión. Estás escribiendo y te dices: "Nos van a echar *Casablanca*". Y luego, rodando en el aeropuerto, hay un tipo con sombrero, un coche que llega... es inevitable que todo el mundo asocie. Si se pareciera a otra película, a lo mejor ni te das cuenta.

La niña es también cine en el cine, algo que no habías hecho.

Me divertí con eso. Intenté no hacer siempre lo mismo. En la película hay un director alemán y uno español y cada uno tiene su estilo, que se refleja en los planos de la película de ficción. El alemán tiende al montaje ruso y el otro quisiera estar en Hollywood. El operador me decía: "Pero esa escena, ¿es del español, del alemán o de Trueba?". Yo parecía Pessoa con los heterónimos. Pero lo que más me gustó rodar es esa escena en la que Penélope hace el playback de una copla en alemán. Para mí, fue como la escena de *Belle Époque* en que llega la madre. Estábamos al borde del ridículo, pero yo me quise tirar de cabeza y lograr que la gente se emocione con una escena que parece imposible y cursi. Yo decía, "aquí se enamoran de Penélope". Eso que hacía Hitchcock, de hacer el amor con la cámara. Explotar esa sensualidad que tiene Penélope con la cámara. En *Belle Époque* era lo mismo: la indecisión del protagonista frente a las cuatro mujeres tenía que ser la del público.

¿Cómo ves la carrera de Penélope Cruz?

Ya está por ser una estrella, lo cual es un problema porque ya no estamos en la época dorada de Hollywood, donde se cuidaba a los actores. Yo le dije que le iban a ofrecer tanto dinero que le iba a costar resistirse. Pero le pedí que se resistiera, que no hiciera mierdas. Que eligiera. "Eres muy joven, no te metas en la dinámica de ganar dinero de cualquier modo. Haz una película buena aquí, otra

allá. No te conviertas en una estrella americana que vive en Melrose y compra en Rodeo Drive." Pero ya está lanzada, ahora va a hacer una con Billy Bob Thornton y otra con Johnny Depp.

Su fama puede superar a la de Banderas.

Yo espero que no y no lo digo contra Antonio. Espero que mantenga un lazo más fuerte con Europa, que haga películas más humanas, que no haga solo efectos especiales y chorradas. Esos americanos ahora hacen cosas irresponsables.

¿De dónde salió ese actor increíble que hace del traductor?

En un principio, el papel lo iba a hacer un alemán. Fuimos a Praga para hacer un casting de pequeños papeles. Buscaba uno para hacer del ayudante de Goebbels y allí lo descubrimos a Táborsky. Había hecho algo de teatro, pequeños papeles en cine, pero era un desconocido. Volviendo en el avión a Madrid, me di cuenta de que era un secundario de esos que ya no existen. Tiene una humanidad, una ternura, una inocencia en la mirada, una sonrisa que no le cabe en la cara. Cuando llegué, le dije a mi asistente: "Vamos a usar al checo para el traductor". Me dijeron que era un actor desconocido y que era un papel clave, que era muy riesgoso. Haberlo elegido es uno de mis mayores orgullos. Después de ganar el Goya con *La niña* se hizo conocidísimo en la República Checa. Cuando volvió con el premio lo estaban esperando la prensa, el primer ministro Havel y su mujer. Me llamé llorando de Praga para decirme que le había cambiado la vida. Es un ser puro. Uno de esos tipos que ya no existen. Ya no se encuentra gente así en los países superdesarrollados, que viven en estado de tontería galopante, donde se pierde algo de alma, de humanidad. Aprendió español para la película. No la fonética, ahora habla perfectamente. Nunca vi trabajar a nadie así. Hizo algo sobrehumano.

¿Cómo fue filmar en Praga?

A mí me gusta salir de Madrid para rodar. Cuando ruedas en tu ciudad, tiene algo como ir a la oficina. La gente Lega a las ocho y se va a las seis, y a las cinco están pensando que tienen que ir a casa, que el niño está malo y cosas como esa. Pero afuera es distinto, vas a cenar con todos, se crea una magia.

Puedo creer que se llevaron bien, pero lo de las cenas... Es uno de los lugares en los que peor se come en el mundo.

Es el peor del planeta. Cuando rodamos la caída del prisionero, el alemán se había empeñado en saltar él, sin doble: era un atleta y había rodado James Bond y esas cosas. El checo que hacía del prisionero quiso hacer lo mismo. Pero tenía vértigo. Todos estaban muy preocupados, pensan-

do que le podía pasar algo. Y él le preguntaba al especialista cómo caer, etc. Entonces yo le dije: "No te preocupes, más dura será la comida". Eso lo resume todo. Para poder aguantar nos llevamos en el camión de cámara cinco jamones de Jabugo. Y cada dos semanas hacíamos una fiesta y nos liquidábamos uno entero. Es que la comida era tan mala que necesitábamos estas cosas. Llegó un momento en que llamamos a Madrid y mandaron una valija llena de gambas cocidas esa mañana. Nos dimos un festín. Si estás en Italia piensas: "Ya comeré jamón cuando vuelva", pero allí es horroroso.

¿Qué vas a hacer ahora?

Tal vez ahora haga por primera vez dos películas en un año. Siempre hice una cada tres años. Quiero hacer un documental sobre jazz latino, que me gusta mucho. Hace poco prologué el primer diccionario sobre jazz latino que se hizo en el mundo. Va a ser un documental que es pura música. No es como el de Wenders (*Buena Vista Social Club*), que es sobre los seres humanos. Lo que tiene la de Wenders es el drama de esos viejecitos que han sido olvidados y, de repente, tienen un día de gloria. Además, algunos de ellos son santos, es imposible verlos y que no se te caiga una lágrima al comprobar que hay gente tan pura. En mi película, los músicos son profesionales que trabajan hace mucho. Va a ser mucho menos comercial, pero mucho mejor musicalmente. Después hay otros proyectos. Uno de ellos es *El artista y la modelo* y el otro, un rodaje que pasa buena parte en la Argentina. Es la remake de una película de la RKO del 47, *They Won't Believe Me* con Robert Young, ese actor tan malo, Jane Greer y Susan Hayward. Hice el guión con David Newman, el de *Bonnie and Clyde*, ¿Qué pasa, doctor? También quiero hacer una novela de Juan Marsé: *El embrujo de Shanghai*. Víctor Erice escribió un guión, pero no la quiere dirigir. Erice en España es un mito de la crítica. Ya sé que las críticas van a decir que Erice la hubiera hecho mejor. Pero a mí siempre me gustó el riesgo. ■

LA NIÑA DE TUS OJOS

ESPAÑA
1999, 121'
DIRECCION Fernando Trueba
PRODUCCION Cartel, Fernando Trueba y Lola Films
GUION Rafael Azcona, David Trueba,
Carlos López y Manuel Angel Egea
FOTOGRAFIA Javier Aguirresarobe
MUSICA Antoine Duhamel
MONTAJE Carmen Frías
INTERPRETES Penélope Cruz, Antonio Resines, Neus Asensi,
Jesús Bonilla, Loles León, Jorge Sanz, Rosa María
Sardá, Santiago Segura, Mirosláv Táborsky,
Johannes Silberschneider, Hanna Schygulla.



Conejos

por QUINTIN

Si bien el cine no tiene por qué ser verosímil y sus historias no le deben nada a la llamada realidad, a la que no debe imitar ni seguir como un perro faldero, hay situaciones en las que una película tropieza con la necesidad de ser fiel a una circunstancia externa o, mejor dicho, de mostrar efectivamente lo que dice estar mostrando. Si el cine es un eterno hacer creer y, como decía Welles, se parece al arte del prestidigitador, y aunque este pueda transformar un pañuelo en un conejo, cuando saca por fin su mano de la galera, no puede sostener un mazo de naipes sino inevitablemente un bicho blanco asustado por las circunstancias en que se encuentra. En *Bleu*, de Kieslowski, la película sostiene que el compositor que muere en el accidente dejó escrita una partitura sublime. Cuando, al final, la obra se escucha en la banda de sonido, no pasa de ser un pomposo fragmento de una sinfonía mediocre que el espectador jamás querrá escuchar entera. Fiasco total, más aún cuando los personajes se pasaron todo el film insistiendo en que la

muerte de ese hombre era trágica porque la posteridad no iba a poder disfrutar de esa muestra insigne de su talento.

En *La niña de tus ojos* el conejo mayor se llama Penélope Cruz y responde en la ficción al nombre de Macarena. No hay duda de que Penélope es una mujer de enorme belleza y que su pasaje al estado de gran estrella internacional es inminente. Pero el conejo verdadero es Macarena, un personaje del que se enamoran todos los hombres que la ven y sobre los que ejerce una fascinación que excede la hermosura física. En este caso, el problema del prestidigitador es convencer a los espectadores de que el atractivo de esa criatura de la pantalla es tan intenso como el guiño que es. Fernando Trueba, el mago en cuestión, lo logra con creces y crea (con la colaboración del talento de la actriz) uno de los personajes femeninos más radiantes, más encantadores que se hayan visto últimamente en una pantalla. Si alguien entiende eso de hacer creer es Trueba: su conocimiento del cine clásico de

Hollywood le permite recuperar ese paradigma en el que los cuentos más disparatados parecían razonables y los actores destilaban magnetismo. Pero algo había en ese mundo, además de un *star system* y una profesionalidad casi perfecta, que contrasta con la fabricación de albóndigas que es el cine americano actual. Y ese plus de gracia y de sensibilidad que marcaba la diferencia venía de Europa. No es que los europeos hayan inventado el cine americano, pero la comedia de Hollywood no sería lo que fue sin Ernst Lubitsch. Lubitsch fue el gran responsable de que la vida de los individuos pudiera ser mirada sin patetismo ni complacencia y de ver en cada alma el escenario de dos batallas simultáneas: entre la lucha por sobrevivir y el placer por un lado, y entre lo que la gente dice ser y lo que verdaderamente es por el otro. Capaces de bajezas menores y de heroísmos impensados, los personajes de Lubitsch fueron los más ricos y los más justificables de la historia de la comedia y su irresistible comicidad residía en la imposible solución de sus propias dualidades. Los americanos pisaron alguna vez ese territorio, pero hace rato que lo abandonaron.

En cambio, la excursión de Trueba por el mundo de Lubitsch, por esa atmósfera de preguerra que dio *Ser o no ser*, es fructífera: la troupe de españoles que descubre las complicaciones del mundo filmando en la UFA de Goebbels y termina refugiada en su propia Casablanca arma un caleidoscopio de personajes inolvidables, de una vida que se extraña en el cine: son los conejos de Lubitsch, que empiezan siendo nombres en un reparto y van apareciendo en la galera de Trueba asustados y confusos pero llenos de vida. Hace cinco años descubrimos con *Belle Époque* a un director distinto de sus contemporáneos, empeñado en transitar un camino casi desierto: el que busca recuperar las claves perdidas de un oficio que alguna vez reunió la sofisticación con la popularidad. No mediante la nostalgia llorona ni la imitación oportunista, sino con la convicción de que vivir en este tiempo no impide la lucidez ni obliga a consumir las fórmulas al uso. Es una suerte comprobar que Trueba sigue siendo fiel a lo que parece imposible. ▀

EL PROYECTO BLAIR WITCH

The Blair Witch Project

EE.UU.

1999, 87'

DIRECCION Daniel Myrick y Eduardo Sánchez
PRODUCCION Gregg Hale y Robin Cowie
GUIÓN Daniel Myrick y Eduardo Sánchez
FOTOGRAFIA Neal Fredericks
MUSICA Tony Cora
MONTAJE Daniel Myrick y Eduardo Sánchez
DISEÑO DE PRODUCCION Ben Rock
INTERPRETES Heather Donahue, Michael Williams, Joshua Leonard, Bob Griffith, Jim King, Sandra Sánchez, Ed Swanson, Patricia Decou.

Temor y temblor

por EDUARDO A. RUSSO

El 21 de octubre de 1994 tres jóvenes estudiantes de cine, Heather Donahue, Joshua Leonard y Michael Williams se internaron en las Black Hills de Maryland para rodar un documental sobre una leyenda local, la de "La bruja de Blair", y nunca fueron vistos nuevamente. Un año más tarde su material de rodaje fue encontrado (placa de apertura del film luego de su título).

EL FENOMENO BLAIR WITCH. ¿Es excesivo considerar a *El proyecto Blair Witch* la sorpresa del año? El conjunto –film, sitios web, publicaciones, un programa de TV– arma un todo mayor que una película: estamos ante una sacudida a las expectativas del espectador contemporáneo, un formidable sobresalto en el contexto de un cine que avanza en sentido contrario (el de la omnipotencia de lo mostrable). No abundaremos en la descripción del argumento ni en los datos sobre la producción del film. Arriesgaremos, en su lugar, estas hipótesis: tenemos aquí un film de ideas aunque sus directores no parezcan haberlas pensado, y un experimento exitoso, aunque su lógica sea más la del encuentro fortuito que la de la búsqueda planificada.

FILMAR EL MIEDO. La película original iba a ser bastante distinta: una investigación sobre leyendas locales, brujería y asesinatos de niños, con entrevistas simuladas. La historia de los estudiantes era parte del relato, y no la mayor. Pero el proyecto cambió sobre la marcha. La historia de Heather, Josh y Mike ganó el lugar central recién en el montaje

(hasta allí se iba a incrustar entre abundantes testimonios –falsamente– documentales sobre la leyenda). Y así *El proyecto Blair Witch* encontró su fórmula: por un ejercicio de sus-tracción que lo aleja de ese híbrido bastardo que los norteamericanos suelen llamar *moc-kumentary*, se convirtió en una experiencia insólita que hurga en las raíces del terror en el cine. No es exagerado comparar la perturbación presente con las que provocaron films como *La noche de los muertos vivientes* o *Masacre en Texas* (si bien en contextos históricos y estéticos distintos) aunque esta repercusión es a escala asombrosamente mayor. Pero aquí el experimento es también más radical: todas sus imágenes fueron registradas por los actores, que encarnaron sus personajes solo guiados por una síntesis de la mitología de la bruja de Blair y un breve esquema diario de marcación, sin diálogos. Myrick y Sánchez se ocuparon del montaje de un verdadero "material encontrado". Las entrevistas quedaron para la emisión televisiva *The Curse of the Blair Witch* (emitida por el Sci-Fi Channel). Pero en *El proyecto Blair Witch*, la amalgama entre el material en crudo, cámara en mano, con problemas de foco y exposición, por una parte, y la sofisticación que reclama al espectador producen un efecto demoledor. Primitivo y refinado a la vez. Con una técnica de imagen rudimentaria –no así el sonido, largamente trabajado– pero con una continua apelación a los saberes y maniobras del espectador (para mejor desmantelarlos), el film es construido por el que

mira, solo para que descubra que está en el centro mismo del experimento.

LA CAMARA, EL OJO, EL CUERPO. Mediante el dispositivo de sus dos cámaras, *El proyecto Blair Witch* consigue sostener una película con una mayoría de planos subjetivos. Las dos cámaras son guiadas por dos de sus personajes: Heather rueda con una handycam de video en color, mientras Josh lleva una cámara 16 mm, blanco y negro. El reparto tecnológico se liga a los roles y discursos que se intersectan: Heather hace un rodaje casual y casi continuo, algo así como el *backstage* de *El proyecto*. Josh se encarga de las tomas del documental sobre la bruja. Mike registra el sonido. Poco a poco esta partición se desarma, como también la conexión entre el objetivo de la cámara y el ojo del personaje. A medida que la inquietud, los momentos de pánico y la desesperación avanzan, las convenciones se disuelven y el ojo manifiesta sus limitaciones. Sorprende advertir hasta qué punto el film instala su tensión a puro fuera de campo, por medio de pantallas negras, con imágenes inestables de árboles en la noche, o de montículos de piedra o extrañas figuras con ramitas en cada mañana. Y en un par de oportunidades





nos lanza al terror compartido con sus protagonistas. Allí se quiebra el eje cámara-ojo y se postula el trato fugaz con un horror irrepresentable. En esos momentos las cámaras ya no funcionan como ojos. Son nuestro vínculo táctil con cuerpos aterrorizados —algunos planos manifiestan el temblor que el miedo o el frío provocan en quien sostiene la cámara— al borde del colapso o de algo peor. Puede que la perturbación que convoca la película exceda el marco del género: tal vez lo que esté en juego sea la instalación del espectador en un lugar acechado, y no solo porque se identifique con sus torturados personajes, o nos retrotraiga a arcaicos temores de cuentos y miedos infantiles.

EL ESPECTADOR EN CUESTION. El plano más divulgado del film es aquel de Heather en su confesión última ante su video-diario, pidiendo perdón por haber impulsado la investigación que los llevó hasta allí. Extraño momento, como plasmado fuera de todo lenguaje cinematográfico: mirada a cámara, la voz reducida a un murmullo, en un breve intervalo de los dos órdenes de acontecimientos que hemos presenciado en el film, el de los conflictos y evolución de las relaciones entre los personajes, y el del encuen-

tro con lo que permanece más allá de toda representación posible. El espectador, poco después, se encuentra con la casa en el bosque donde seis niños fueron asesinados, y el esquema de dos cámaras conduciendo las revelaciones llega al paroxismo y a un final de pesadilla. Pero durante sus exiguos 87 minutos, la película se ha permitido jugar con las perversiones y contaminaciones más variadas: entre imagen de cine e imagen video, en primer lugar, optando por la elusión de cualquier espectáculo en pro del escamoteo permanente. Los directores saben que nada a mostrarse impresionará al espectador en tiempos en que la imaginación digital permite la percepción de las presencias más fantásticas: aquí las máquinas de registro son burladas en su busca de lo *no mostrable*. Y de eso tampoco podrá hablarse: el terror convoca a la metamorfosis de cualquier palabra en alarido ante una amenaza innominable (en ese sentido, la película explora de una manera escalofriante las funciones de la voz humana más allá del lenguaje y como amenaza exterior). Pero todo no acaba allí: la frontera documental/argumental es burlada permanentemente por la contaminación entre ficción y realidad en el rodaje. Heather domina los tramos más intensos del film, y su de-

rumbe progresivo es presenciado por el espectador con un sentimiento mezclado. ¿Vemos a una notable y desconocida actriz improvisando un papel ficcional o a una joven aniquilada por las presiones de un rodaje que remeda los suplicios del más tortuoso curso de supervivencia? ¿A qué se teme en *El proyecto Blair Witch*? Aquí las hipótesis podrán variar, pero lo que queda es la peligrosa cercanía de un miedo real, por lo que algunas de las preguntas que uno se plantea son propias de la ética, al modo de las que formulamos en torno del documental. El film nos hace sentir algo de esa misma intemperie. Y la incomodidad que provoca obedece a que nos desplaza del comfortable lugar de espectadores, proponiéndonos el protagonismo no solicitado de un temor *demasiado real*. Tal vez haya que buscar sus alcances y secuelas (lo que persevera luego de su visión es el extraño regusto de una experiencia ambigua, de sentido incierto) en eso que nos construye como espectadores de cine y que aquí se ve desafiado y replanteado. Más que de una película, se trata de un antídoto contra la anestesia generalizada del presente espectáculo audiovisual, y de un manifiesto tardío de algunos de los viejos poderes del cine, extrañamente recuperados. ■

Cacle, cacle

por QUINTIN

El resplandor de Stanley Kubrick me asustó poco en su momento. Recuerdo, sin embargo, una escena escalofriante: cuando la cámara muestra finalmente el texto que Jack Nicholson tipea como un poseído en la máquina de escribir. Lo que la obsesión del personaje hace pensar que es una larga novela, una autobiografía, un manifiesto político o incluso un tratado de brujería se reduce en realidad a la interminable repetición de una sola frase, que además no tiene sentido. *El proyecto Blair Witch* me asustó menos que *El resplandor* (en realidad, no me asustó nada, aunque eso no vale como juicio sobre el film), pero hubo algo que me hizo estremecer tanto como ese momento insuperable de *El resplandor* y por razones parecidas.

Salí de ver *El proyecto Blair Witch* con la sensación de que la película era muy menor: un ejercicio de estudiantes sin más mérito que la coherencia de elegir una premisa y seguirla hasta el final. Bastante torpe, sobreactuado, autorreferente, es el típico film centrado en una idea ingeniosa que no se sostiene demasiado (el supuesto aspecto documental choca contra la evidencia de que nadie se dedica a filmar ante la inminencia de la muerte), cuyos personajes son estereotipos chatos (y ni siquiera simpáticos) y donde no hay el menor atisbo de complejidad, de ambigüedad en las relaciones, ni siquiera bajo el modo de la atracción sexual. Como en una *sitcom*, los tres cretinos que van a filmar un documental al bosque no se modifican,

siguen siendo lo que eran al principio, preocupados por gritarse una y otra vez las mismas banalidades, y no tienen tiempo para otra cosa que añorar "el puré de papas de mamá y un buen culo", en el caso de los varones, y sentir culpa cuando se trata de la chica. Por otra parte la leyenda de la bruja de Blair, el corazón de las tinieblas en el relato, es demasiado magra como para evocar terrores ancestrales. Si la fuente de estos, en cambio, fuera el bosque, la noche y la intemperie, como pretenden algunos comentaristas, hay que recordar que se ve poco y mal, que la cámara en mano constante no hace más que molestar, que el famoso bosque no tiene un aspecto amenazante y que el solo recurso a los chillidos ("¿Qué es eso, qué es eso?", como en un viejo programa de José de Zer) es insuficiente para convocar lo siniestro desde la imagen. Hasta los montones de piedras y los muñequitos vudú que asustan a los protagonistas sufren de una elaboración artesanal inadecuada. Mientras que el sonido fuera de campo, al que otros le atribuyen la causa del terror, es igualmente confuso y solo el subrayado (otra vez, "¿Qué es eso, qué es eso?") lo hace significativo. Resumiendo, creo que el problema de *El proyecto Blair Witch* es simple: impericia, falta de talento y bajo presupuesto que se traducen en una película fea de ver y confusa, poco fundamentada tanto en lo dramático como en sus circunstancias externas y primitiva, más por falta de profundidad, de trabajo y de oficio que por escasez de recur-

sos. Una estudiantina que, como tantas otras, muestra más ambición que capacidad y más astucia que sensibilidad aunque tenga algunos méritos. Una película fallida, que no es lo que pretendió ser.

Por supuesto, la pregunta que me rondaba a la salida del cine era cómo ese film que debería haber pasado al olvido despertando apenas algún elogio condescendiente se transformó en ese monumental éxito que es *El proyecto Blair Witch*, que no solo desbancó de la taquilla a películas de 100 millones de dólares sino que llegó a ser saludado como la renovación del género de terror. No es la primera vez que una película muy pobre gana elogios y fortunas pero, entre las que lo lograron, debe ser la más insignificante. Si el dinero y las páginas impresas son tangibles, la película se acerca bastante a la inexistencia. En el material de prensa que acompañó al lanzamiento argentino uno puede enterarse de que, para colmo, se supone que la imagen y el sonido fueron registrados por los actores, que aprendieron a usar las cámaras de video y de 16 mm dos días antes de la filmación y que la intervención de los directores se redujo a unas breves instrucciones por escrito que les enviaban a los protagonistas junto con la



comida (que además era escasa mientras que los actores eran objeto de un programa de supervivencia que el productor aprendió en el ejército). No creo que esto sea demasiado cierto, pero de ser así, tendríamos un film exitosísimo rodado por ignorantes, lo que haría realidad la broma de Buster Keaton en *El cameraman*, donde era el mono el que lograba la toma que valía la pena. Si los ejecutores de la filmación de *Blair Witch* eran completos amateurs, está claro que los encargados del marketing fueron verdaderos profesionales y que todo lo que la película no tiene (solidez, ingenio, control) figura en cambio en su proceso de comercialización. La idea del site en Internet, vastamente visitado antes de que el film se estrenara, y sobre todo la construcción del mundo de la bruja en ese sitio son obras maestras de la publicidad. Ya está en castellano, publicado por la editorial Mondadori, el libro que recoge parte del material del site. En él se desarrolla el débil material de la película hasta lograr un verdadero planeta. Figuran allí los antecedentes del caso que comenzaron en el siglo XVIII y llegan hasta 1941. Está la investigación que siguió a la desaparición de los estudiantes, con documentos jurídicos y policiales junto con

entrevistas a los testigos. Hay capítulos dedicados a la brujería en general y al bosque de Black Hills en particular. Se incluye también el diario manuscrito de Heather, la protagonista. Por supuesto, todo es inventado, pero no falta nada. Están cubiertos todos los aspectos del film que podían requerir información adicional y, sobre todo, en ese trabajo (de una precisión y pertinencia que contrastan con la chapucería del film) se le da cuerpo, volumen y consistencia a un universo imaginario para sostener una ficción caracterizada por lo raquíptico. Esos esfuerzos y la automática atención que los medios les prestan a los que se hacen ricos desde la nada (único modelo de héroe para el periodismo cultural contemporáneo), unidos a la vacuidad de los últimos films de Hollywood, la admiración que despiertan estos proyectos en el Festival de Sundance y el reciente prestigio de los films rodados en soportes no convencionales (*Dogma* dinamarqués y otros) hicieron seguramente mucho por el triunfo de la bruja de Blair, aunque su poder original no pase de hacer "cacle, cacle" como su colega de *La pequeña Lulú*. Fue hojeando el libro en cuestión cuando me asaltó ese terror similar al de la escena

de *El resplandor*. Estaba ante un trabajo voluminoso, dedicado, completo. Y absolutamente vacío. No había nada detrás de esos afanes que remitiera a una emoción verdadera, a una preocupación intelectual legítima, a un misticismo con sustancia. Páginas y páginas de testimonios burocráticos y solemnes, que se repetían en su vaguedad, que remitían a otros tan irrelevantes como ellos. Era una psicosis como la del personaje de Nicholson, pero una psicosis planificada, colectiva, eficiente. Sentí el vértigo del vacío, de la locura, de la estupidez. El proyecto de la bruja de Blair (un nombre excelente, hay que reconocerlo) era el Golem, el zombie, una criatura de apariencia humana pero despojada de alma. Y el film, una anticipación horrible del futuro, del momento en que el cine no necesite de una película para llevar al público a las salas y baste con un producto nulo, que no requiere de ninguno de los talentos hasta ahora necesarios para el arte cinematográfico ni de coordenadas culturales verdaderas para hacerse legítimo porque la propaganda y el trabajo oficinesco pueden ocultar por mera acumulación de esfuerzos que no corre sangre por las venas de la criatura. Ese es el verdadero terror que invoca *El proyecto Blair Witch*. ▀

TOY STORY 2

EE.UU.

1999, 85'

DIRECCION John Lasseter
PRODUCCION Karen Robert Jackson y Helene Plotkin
GUION Andrew Stanton, Rita Hsiao, Doug Chamberlin y Chris Webb
FOTOGRAFIA Sharon Calahan
MUSICA Randy Newman
MONTAJE Edie Bleiman, David Ian Salter y Lee Unkrich
DISEÑO DE PRODUCCION Bill Cone y Jim Pearson
INTERPRETES Tom Hanks, Tim Allen, Joan Cusack, Wayne Knight, Kelsey Grammer.

Al infinito y más allá

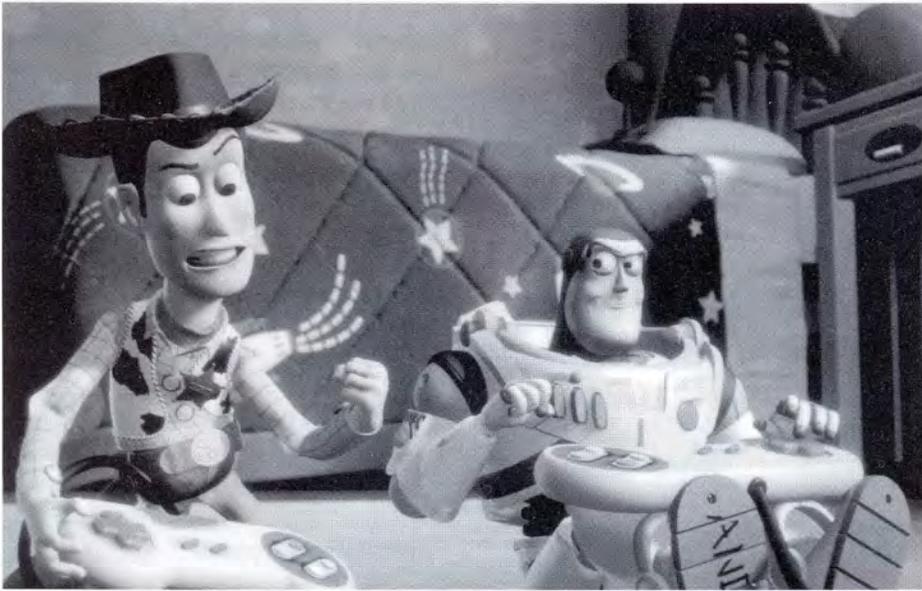
por SERGIO EISEN

Es sabido que en Pixar Animation, el estudio donde se confeccionan las animaciones por computadora, suceden cosas extrañas. Los fines de semana las lámparas plegables de los escritorios organizan picados con los mouses de las computadoras y, según un sereno, por las noches las sillas de los animadores practican imposibles posturas de yoga para aliviar las contracturas que produce este oficio. Los preparativos para dar a luz la segunda parte de la exitosa *Toy Story* acarrearán un sinfín de contratiempos: cuando las hormigas y toda la compañía de insectos de *Bugs* se enteraron de que no iban a actuar en la película, organizaron una huelga de hambre que recién se levantó cuando, después de agotadoras reuniones con los ejecutivos del estudio, se llegó a un acuerdo según el cual en la segunda parte de *Bugs* los bichos no solo recibirían un mayor porcentaje por las recaudaciones de la película sino también un plus por la facturación del merchandising y las ventas del video. Por suerte los problemas de reparto y cartel entre el simpático vaquero Woody y el héroe galáctico Buzz Lightyear, que generaron muchísimas complicaciones en la primera parte, no se repitieron en esta secuela. El protagonismo de ambas estrellas es absolutamente equitativo: Woody tiene un gran número como solista cuando descubre que en los 50 había sido la estrella de *Woody's Roundup*, una serie de televisión en blanco y negro tan popular como *Lassie* o *David Crockett*. El vaquero de la triste figura tiene ade-

más la oportunidad de interpretar a un personaje conflictuado que debe elegir entre su satisfacción narcisista de convertirse en un objeto de culto dentro de la vitrina de un museo de juguetes en Japón y su simple vida hogareña como el juguete de un niño. Por su parte, el irresistible Buzz Lightyear se mostró muy contento de tener a su cargo todas las escenas de acción y rescate aunque para ello tuvo que someterse al riguroso entrenamiento que efectuó Keanu Reeves para su personaje en *The Matrix* y la misma dieta que siguió John Travolta en *La hija del general*: a base de arroz integral y trigo burgol. En la primera *Toy Story* Buzz se convirtió en un auténtico héroe trágico de la animación. Su altanería triunfalista del infinito y más allá se estrellaba con la dura certeza de su propia insignificancia. Buzz se enfrenta con el hecho de que él no es el héroe cósmico que creía ser sino un simple muñeco fabricado en serie junto a millones de otros iguales y que ni siquiera es capaz de volar. En *Toy Story 2* Buzz se encuentra con un ejército de juguetes idénticos a él y hasta debe luchar con una réplica de sí mismo, pero todas las aristas existenciales y trágicas quedan a un lado para asumir de lleno al héroe de acción que siempre soñó interpretar. Las cosas se complicaron cuando Buzz vio la fantástica escena de *Woody's Roundup* diseñada para evocar la antigua gloria del vaquero como héroe de la televisión. Además de este número de lucimiento exclusivo que ocupa unos diez minutos del film, Buzz declaró

que su coestrella tenía las mejores líneas de diálogo y que eso no era justo. Así es como surgió la idea del videogame que abre la película, en el que Buzz, en una galaxia muy lejana, debe enfrentarse con el terrible emperador Zurg. Puedo asegurarles que viendo la película el número funciona de maravillas y nadie podría imaginarse que surgió de los reclamos del divo galáctico.

En fin, los conflictos en Pixar no son tan distintos de los que pueden existir en cualquiera de los grandes estudios. Pero volviendo a la película, ¿dónde está el lado sentimental de la historia que tenía la primera parte, cuando Woody se siente desterrado del mundo frente a la llegada de un deslumbrante astronauta con la misma angustia que puede experimentar un chico cuando nace un hermanito? No se preocupen, los guionistas de Pixar pensaron en todo e introdujeron a Jessie, una joven vaquera que detrás de su rudeza esconde a un personaje frágil y emotivo que carga con el dolor que siente una muñeca cuando su dueña crece y termina olvidándola. El sueño de Jessie es regresar con Emily y su historia desgarradora está contada a través de una triste balada que expresa su sentimiento de pérdida mientras las imágenes viajan a través de los recuerdos barnizados por una luz suave y acaramelada. La historia de este personaje, narrada en tres minutos dentro del marco de una canción, tiene tanta fuerza dramática que la gente de Pixar debería pensar seriamente en hacer la versión animada de algún melodrama clásico como *Imitación de la vida* o *La usurpadora*. Las cosas no funcionan tan bien cuando aparecen los personajes humanos. Esto ocurre sobre todo con Andy y su madre. Si bien en la primera *Toy Story* llegaban a mostrarse ambos personajes de cuerpo entero, la idea era captarlos desde la altura de los juguetes. En *Toy Story 2* este recurso está un poco descuidado y la rigidez de los rostros de los



personajes endurecen un poco el tono de las escenas en las que aparecen. A medida que los personajes humanos entran en el territorio de las caricaturas, las cosas vuelven a la normalidad o a la brillantez, como ocurre con el viejito que restaura los juguetes y que ya había actuado en el genial corto *Geri's Game*.

El mundo de los juguetes que presenta *Toy Story 2* es tan peligroso como el de los humanos; tal vez por eso en la paleta que eligieron

los directores artísticos dominan los colores fríos y las texturas ásperas para representar al mundo exterior mientras que los tonos cálidos y las luces suaves tiñen el cuarto de Andy y los recuerdos felices de Jessie.

Según la productora Helene Plotkin, uno de los temas de la película es que haber amado y perdido es mejor que no haber amado nunca. Woody comprende que algún día Andy crecerá y lo dejará de lado y que es preferible disfrutar del momento a conver-

tirse en una pieza de museo. La original deducción de la señora Plotkin produjo un nuevo revuelo en Pixar cuando el Sr. y la Sra. Papa, que creen en la dicha del amor eterno, enfilaron hacia la oficina de la ejecutiva para discutir el asunto. Según un empleado de seguridad que no quiso mencionar su nombre, la discusión terminó en un ataque de histeria de la Plotkin afirmando que ningún muñeco, y mucho menos una papa, iba a cambiar el mensaje de esta película que trata sobre el valor de la vida y la toma de conciencia de que nada es para siempre. Como si esto fuera poco, agregó a los gritos que hay que disfrutar de la vida en la medida de lo posible y que mientras uno ama a alguien merece la pena vivir. Aturdidos por este arrebatado de cursilería espantosa, que por suerte no transmite la película, el Sr. Papa y su esposa dieron media vuelta y se comunicaron inmediatamente con su agente artístico para que empiece a gestionar algún contrato con Dreamworks, la competencia de Pixar. Esperamos que John Lasseter o algún directivo de la empresa convengan a la familia Papa para que no abandonen este talentoso estudio de creativos que se ha apropiado del lema: *To infinity and beyond* (al infinito y más allá) rebautizándolo con la sutil variante: *To infinity and millions*. ■

Todo lo que escuchaste es verdad

EL PROYECTO BLAIR WITCH

- The Blair Witch Project -

www.blairwitch.com.ar

VEALA EN LAS MEJORES SALAS DE TODO EL PAIS

EL MILAGRO DE P. TINTO

ESPAÑA
1998, 100'
DIRECCION Javier Fesser
PRODUCCION Luis Manso
GUION Javier Fesser y Guillermo Fesser
FOTOGRAFIA Javier Aguirresarobe
MUSICA Suso Saiz
MONTAJE G. Represa y J. Muñoz
DIRECCION ARTISTICA César Macarrón
INTERPRETES Luis Ciges, Silvia Casanova, Pablo Pinedo, Javier Aller, Emilio Gavira.

Caídos del cielo

por QUINTIN

Enterados del inminente estreno de *El milagro de P. Tinto* sobre el cierre de esta edición, intentaremos hacerle justicia en este espacio reducido. Justicia es poco probable que le hagamos y espacio, bueno, del espacio llegan los marcianos del film. En un momento llegamos a sospechar que Javier Fesser también venía de allí: su película es de lo más raro que haya aparecido en una pantalla. Para salir de dudas, lo entrevistamos cuando vino para la semana *España-Francia, el cine del tercer milenio*, que podría haber sido del quinto si el resto de los films hubieran sido como el suyo. Pero no, Fesser se parece bastante a un ser humano, aunque a otros cineastas no se parece demasiado. "Estoy fuera del cine español", dice, y uno intuye que puede estar fuera de muchas más cosas, la

razón incluida. No es así y el tipo es centradísimo. Fesser tiene 35 años, es madrileño, esta es su primera película y llegó allí después de hacer muchos cortos en super 8, trabajar en publicidad, desarmar todos los objetos mecánicos que se le cruzaron desde la infancia y recorrer basureros y ferreterías. Autodidacta, Fesser no tiene un solo rasgo de director cinéfilo: le gustan tanto Alan Parker como los dibujos de la Warner y absorbe las imágenes de Kusturica o de *Delicatessen* (una película muy inferior a la suya) para reciclarlas en un universo bizarro, acechado por la contradicción y una voluntad poco frecuente de hacerlo todo en sus propios términos. Pero Fesser dedicó toda su estadía en Buenos Aires a encerrarse en el cine con indiscriminada bulimia. Decididamente, es un produc-

to de una nueva raza, que sintoniza con la renovación del cine español pero, a diferencia de sus colegas de la nueva movida, Fesser no está por sobre su material sino implicado de una manera bizarra y personal en su historia. Baste señalar que *Petinto* es el apellido de su madre y que la película es una asamblea de seres perdidos en el mundo que solo cuentan para interpretarlo con su obstinada individualidad, con una falta absoluta de miedo al ridículo y con el imperioso mandato interno de lograr sus objetivos, por más disparatados que sean. El director se parece de una manera milagrosa a sus criaturas: su convicción y su derrotero tienen algo de sobrehumanos ("es lo bueno de ser autodidacta: como no sabes, no tienes los límites de los que fueron a la escuela").

Con una habilidad portentosa para los efectos especiales y para construir un universo con cacharros reciclados y un amasijo de ideas visuales, Fesser —eso es lo interesante— privilegia, sin embargo, la emoción. *P. Tinto* no es una exhibición de habilidad ni una película de juguetería. Desprolija y abigarrada, acelerada de tal modo que no deja tiempo siquiera para la admiración, hay en la historia de esta familia atroz en su ingenuidad y su ignorancia un aliento vital mágico pero descrito con una absoluta sequedad. Si Fesser encuentra el origen de su film en un lugar común ("estaba por ser padre y se me despertó una tremenda responsabilidad por la educación de mi futura hija hasta que, cuando nació, entendí que era ella la que venía a enseñarme a mí"), no hay atisbo de sentimentalismo en el film. Fesser logra ocultar todo el tiempo sus cartas y llevar al espectador por una montaña rusa que no le da garantía alguna sobre el desenlace, pero tampoco le permite comprender el sentido global de lo que está viendo.

Así, *El milagro de P. Tinto* puede alternar entre la comicidad más zafia y un hálito trágico que asusta, porque el grado de excentricidad de los personajes, la voluntad de proseguir con sus disparates hasta la tumba corren parejos con su colosal indefensión, su espantosa mala suerte. Los patriarcas de la familia P. Tinto fabrican hostias para el Vaticano y creen en los dogmas de la religión y el conservadurismo. Pero su conocimiento del mundo es tan estrecho y su inocencia tan grande que fuera de esas ideas recibidas son capaces de los mayores actos de generosidad y tolerancia, de la mayor audacia y originalidad. Sus hijos, a su vez, apenas superan una suerte de estadio animal. Sin embargo, los P. Tinto viven en el mundo de la libertad, una palabra que desconocen pero que practican por defecto. Estas caricaturas, que en otras manos hubieran sido un material perfecto para la burla y la crueldad, se transforman aquí en el disparador de una poderosa extrañeza: la de no saber quiénes somos. ■



BOWFINGER, EL DIRECTOR CHIFLADO

Bowfinger

EE.UU., 1999, 97'. DIRECCION Frank Oz. PRODUCCION Brian Grazer. GUIÓN Steve Martin. FOTOGRAFIA Ueli Steiger. MUSICA David Newman. MONTAJE Richard Pearson. DISEÑO DE PRODUCCION Joseph G. Aulisi. INTERPRETES Steve Martin, Eddie Murphy, Heather Graham, Christine Baranski, Jamie Kennedy, Barry Newman, Adam Alexi-Malle.



Hacer una película es difícil. Se puede hacer cine sin estrellas; eso es factible y hasta saludable. Filmar con estrellas también tiene sus beneficios y no solo económicos. Pero una película con una estrella en la que esta ni siquiera sospecha que está participando en un rodaje es algo que solo Steve Martin podía escribir y llevar a la pantalla dentro de la industria de Hollywood. No es el momento de atacar a las distintas comedias cínicas sobre el mundo del cine, pero sí es bueno decir, para dejar en claro el tono de la película, que *Bowfinger* se parece más a *Ed Wood* de Tim Burton que a cualquier otro film. Claro, un *Ed Wood* menos triste y menos oscuro, pero en la misma línea. *Bowfinger* tiene un proyecto absurdo pero lo ama y consigue la pandilla de desclasados más increíble del año para llevarlo a cabo. Este grupo es independiente a la fuerza; no sueña con otra cosa que filmar y darse a conocer al gran público. Pero su triunfo es mínimo comparado con las apetencias que parecen tener los realizadores de Hollywood. Hay una actitud cálida y cariñosa hacia los personajes que los vuelve parte de una gran familia. Todo esto dentro de un surtido de gags que merecen figurar entre lo mejor de Martin y el director Frank Oz. Los tres mexicanos ilegales convertidos en el equipo de fotografía, completamente cinéfilos y completamente profesionales, son un ejemplo memorable entre muchos otros. Además, premio de premios, el film presenta la mejor actuación canina de la historia del cine. Y es curioso cómo, sin que nadie se salve de una ironía o una tomadura de pelo, la película opta por no refugiarse en el cinismo; de esa forma se expone mucho más y se torna muchísimo más valiente. Nuevamente, la comedia hecha por "los menos serios" termina llevándole varios cuerpos a los mediocres que al amparo del cinismo se olvidan de por qué se hace cine. **Santiago García**

EL CLUB DE LA PELEA

Fight Club

EE.UU., 1999, 125'. DIRECCION David Fincher. PRODUCCION Art Linson. GUIÓN Jim Uhls sobre la novela de Chuck Palahniuk. FOTOGRAFIA Jeff Cronenweth. MUSICA Michael Simpson y John King. MONTAJE James Haygood. DISEÑO DE PRODUCCION Alex McDowell. INTERPRETES Brad Pitt, Edward Norton, Helena Bonham Carter, Meat Loaf, Jared Leto.



Lejos de ser una sorpresa, *El club de la pelea* es una confirmación de las características expuestas por David Fincher en su film anterior, *The Game*: un nulo interés por cualquier lógica narrativa que no sea la arbitrariedad absoluta; una tremenda y vacía pirotecnia visual al servicio de estupideces disfrazadas de ideas importantes; la superabundancia de simbología; la capacidad de vender basura filmica como gran cine. Peter Travers, en la *Rolling Stone* de noviembre, califica a Fincher de visionario, considera a quienes se enfurecieron con el film "perros guardianes de la virtud" y acota "que ladren, nomás". Quizá todo esto se deba a que en los Estados Unidos aquello que parece complicado es etiquetado rápidamente como *controversial* y pasa a formar parte del consumo de logias capaces de "entender" a luminarias como el autor de marras. *El club de la pelea* narra el encuentro de un empleado (Norton) con un tipo excéntrico (Pitt). Entre los dos arman grupos de hombres que pelean entre sí, luego organizaciones violentas con la pretensión de destruir las bases de poder del mundo. Es mérito de Fincher que no haya que profundizar en el hedor fascista irresponsable que emana de su nuevo opus: la puesta en escena es tan abiertamente elaborada en su imbecilidad y tan trabajada en su falta de rigor que la película se derrumba desde todos los lugares posibles. El paquete incluye flashbacks en los que la gran sorpresa del film se revela como otra pavada y un discursillo de Pitt en contra de "los cuerpos bellos" mientras luce su anatomía de gimnasio trabajada hasta el meñique. Fincher es solo otro integrante de la intelectualidad *fashion* actual, un miembro del grupo de pretendidos agentes contraculturales que, escudados en la idea de que es posible interpretar su discurso como irónico, no hacen más que generar banalidades irrelevantes. Quizá por eso los perros guardianes ladramos. **Javier Porta Fouz**

ROMANCE

FRANCIA, 1998, 95'. DIRECCION Catherine Breillat. PRODUCCION Jean-François Lepetit. GUIÓN Catherine Breillat. FOTOGRAFIA Yorgos Arvantis. MUSICA DJ Valentin y Raphael Tidas. MONTAJE Agnès Guillemot. INTERPRETES Caroline Ducey, Sagamore Stevenin, François Berléand, Rocco Siffredi, Reza Habouhossein, Fabien De Jomaron, Emma Colberti.



Romance ha sido un acontecimiento en los medios franceses. Los ya canónicos *Cahiers du cinéma* destinaron a film y realizadora un espacio poco común. Riachos de tinta corrieron sobre la inclusión de la estrella porno Rocco Siffredi en el reparto. En suma: los motivos para desconfiar eran fuertes. Catherine Breillat y *Romance*, magnánimos, confirman la sospecha de bodrio. Pero no uno cualquiera: *Romance* es un bodrio "importante" porque rompe con ciertos tabúes sobre lo que puede presentarse (y no ya representarse) en una sala no relegada a la pornografía. *Romance* incluye una serie de tomas explícitas (una *fellatio*, un pene arropado con un condón, una vagina acariciada por un par de dedos que muestran a cámara el líquido de la excitación y otros etcéteras). El problema no es el tema ni lo que se ve, sino que las ideas de la Breillat respecto de la sexualidad femenina son convencionales, aburridas y conservadoras. Marie, la protagonista, vive con Paul, que la ama pero no la desea. Ella busca pues experiencias sexuales y pasa por lo que Breillat considera el catálogo de posibilidades del sexo *straight* para la mujer: levante, sadomasoquismo, prostitución. Lo que sería un punto de partida interesante respecto de la caótica relación de la mujer con su sexualidad se diluye en un canto a la maternidad como única forma de superar las contradicciones del sexo y de realizarse como mujer. *Romance* no es *Madame Bovary*, donde la fascinación romántica de la protagonista le servía a Flaubert para desnudar la hipocresía burguesa. *Romance*, con su título literario y pomposo, nace de otra hipocresía: la de creer que aún existen imágenes tabú para una burguesía que, habitante de un mundo donde la miseria fue eliminada, ha hecho descender el meridiano de sus preocupaciones del estómago al bajo vientre. **Leonardo M. D'Espósito**

VIVIENDO SIN LIMITES

Go

EE.UU., 1998, 125'. DIRECCION Doug Liman. PRODUCCION Paul Rosenberg, Mickey Liddel y Matt Freeman. GUION John August. FOTOGRAFIA Doug Liman. MUSICA BT. MONTAJE Stephen Mirrione. DISEÑO DE PRODUCCION Tom Wilkins. INTERPRETES William Fichtner, J. E. Freeman, Katie Holmes, Breckin Meyer, Jay Mohr, Timothy Olyphant, Sarah Polley.



Esta película quiere disimular su evidente frivolidad presentando una sucesión de hechos arbitrarios a través de una estructura supuestamente ingeniosa, heredera en algún modo de los juegos temporales que Tarantino instauró en sus primeras dos muy buenas películas. Recuerdo que en el momento del estreno de *Tiempos violentos*, frente al fervor general y a la promesa de renovación que se suponía traía esta película, pensaba en el peligro estético que presagiaba la existencia de posibles imitadores. Mis temores se volvieron realidad; más allá del evidente talento de Tarantino, gran parte del cine independiente americano que hoy sufrimos tiene ahí su origen. *Viviendo sin límites* es antes que nada una película poco responsable. La trama juega con los destinos cruzados de un grupo de adolescentes que solamente quieren divertirse, pero los hace enfrentarse a un narcotraficante de barrio de aspecto peligroso, dos locos asesinos con sed de venganza salidos de un burdel de Las Vegas y un policía con ganas de meter preso a alguien. Todo parece peligroso y los personajes están siempre al borde de la muerte, pero a la vez nada parece ser muy grave. La película termina diciendo que está todo bien, que solo se trató de una noche un poco agitada, mientras que durante todo su desarrollo jugó arbitrariamente con los destinos de los pobres chicos. El tono de comedia alocada con que se presenta la historia no hace otra cosa que acentuar la sensación de estar viendo algo tonto, supuestamente original y estéticamente irritante. Lo peor de todo es que queda bien claro que los realizadores no quieren que los chicos se diviertan. Moral berreta, ideas tontas, trampa para modernos. **Juan Villegas**

UN ESPOSO IDEAL

An Ideal Husband

EE.UU., 1999, 110'. DIRECCION Oliver Parker. PRODUCCION Barnaby Thompson, Uri Fruchtmann y Bruce Davey. GUION Oliver Parker sobre la obra de Oscar Wilde. FOTOGRAFIA David Johnson. MUSICA Charlie Mole. MONTAJE Guy Bensley. DISEÑO DE PRODUCCION Michael Howells. INTERPRETES Cate Blanchett, Minnie Driver, Rupert Everett, Julianne Moore, Jeremy Northam, Jeroen Krabbe.



Una obra de teatro es, sobre el papel, una sucesión de diálogos con algunas acotaciones. Para algunos, aquello que se dice es lo que pasa; es el caso de los malos directores y los pésimos dramaturgos. Otros distinguen con claridad la trama enterrada bajo las palabras; son los creadores de cosas bellas. En *Un esposo ideal*, al igual que en *El abanico de lady Windermere* o en *Una mujer sin importancia*, Oscar Wilde hibrida la comedia con el melodrama. El epigrama deja de ser un gag verbal para transformarse en una observación sobre las prácticas sociales: "En nuestro tiempo, por supuesto, se nos enseñaba a no entender nada. [...] Le aseguro que la cantidad de cosas que mi pobre hermana y yo fuimos enseñadas a no entender era bastante extraordinaria". La combinación es seductora. El resultado es una comedia moral (por esto, quizá Rohmer sea el único director capaz de llevar a Wilde al cine). Esta adaptación dista de ser buena. Parker quitó partes decisivas (sobre todo los dos diálogos entre las mujeres acerca de sus maridos), eludió los desafíos espaciales de la puesta (principalmente la fiesta), agregó clímax y discursos morales innecesarios (la disertación de Robert Chiltern en la Cámara de los Comunes), y –al eliminar el asunto del broche robado– le restó consistencia al personaje de Mrs. Cheveley debilitando la estructura dramática. Sin embargo, contra todo pronóstico, se deja ver. La película fluye, despierta una mediana simpatía y los chistes de Wilde que se salvaron del recorte conservan una perfección que hace empalidecer a los de Woody Allen. No es un gran film. No es tampoco una buena adaptación. No es un marido ideal. Pero, como diría Susanita, "no parece un mal marido. ¿A cuánto se lo dejaron?". **Hugo Salas**

EL DIA FINAL

End of Days

EE.UU. 1999, 121'. DIRECCION Peter Hyams. PRODUCCION Armyan Bernstein y Bill Borden. GUION Andrew W. Marlowe. FOTOGRAFIA Peter Hyams. MUSICA John Debney. MONTAJE Steve Kemper. DISEÑO DE PRODUCCION Richard Holland. INTERPRETES Arnold Schwarzenegger, Kevin Pollack, Robin Tunney, Rod Steiger, Gabriel Byrne.



Ya desde el principio queda claro que estamos frente a un producto convencional y que todo tipo de clichés se van a suceder uno tras otro. Las referencias al cine de acción de los ochenta y las citas puntuales a varias películas conocidas no funcionan más que como chistes malos. La utilización sistemática de remates verbales supuestamente graciosos cansa, aburre y hasta irrita. Sin embargo, por lo menos en su primera mitad, la película está bastante bien narrada; la dosificación de la información es correcta y la cuestión religiosa aparece solo como una excusa, como si fuera el decorado pintoresco y misterioso en el que se van a producir las acciones. La presencia de lo sobrenatural como forma de representación cinematográfica de la locura y del dolor humanos no es una mala idea. Manteniendo las nociones de Dios y el Diablo en una instancia simbólica, las cosas pueden llegar a funcionar, y algo se puede decir sobre los hombres y el mundo. *El día final* amaga con tomar este camino pero termina desviándose hacia un final horrible, en el que toda ambigüedad se borra, el sexo queda asociado al mal y la sensiblería más reaccionaria triunfa. El problema es que lo sobrenatural irrumpe como una fuerza real, como una forma de dar cuenta del valor de la fe y del poder salvador de la religión en el mundo. Es así que las historias personales del héroe y de la chica quedan depositadas en un lugar ridículo, anulando toda posibilidad de emoción. *El día final* termina siendo una película a la que le interesa la humanidad pero no los hombres, que usa el dolor solo para después negarlo. **JV**

DE DIEZ A UNO

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	DIEGO LERER CLARIN	DIEGO BATLLE LA NACION	HORACIO BERNADES PAGINA 12	MOIRA SOTO FM LA ISLA	SERGIO WOLF AM DEL PLATA	LUCIANO MONTEAGUDO PAGINA 12	SANTIAGO GARCIA ESPECTADOR	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	QUINTIN EL AMANTE	
TOY STORY 2	9	9		7	8	8	9		8	8,29
A TODO CORAZON	7	7	8	7	6		9	8	9	7,63
LA NIÑA DE TUS OJOS	7	8	7	7	7	7			8	7,29
BOWFINGER, EL DIRECTOR CHIFLADO	8	8	5	6	8		8			7,17
EL PROYECTO BLAIR WITCH	8	7	6	8		7	9	8	4	7,13
VIVIENDO SIN LIMITES	7	8	7	6	5			6		6,50
UN AIRE DE FAMILIA				8	5	6		5	7	6,20
TUS AMIGOS Y VECINOS	7	6	8	8	5		4	5		6,14
UN ESPOSO IDEAL	6		7		5		6			6,00
LA BELLEZA DE VENUS				7	5	6			5	5,75
INTRIGA EN LA CALLE ARLINGTON						4			7	5,50
EL PODEROSO	5	3		2	6	5	6		5	4,57
ROMANCE		3	5	7	2	5	4	2	6	4,25
PANICO Y LOCURA EN LAS VEGAS	6	6	2	4	4	4	4	2	4	4,00
STUDIO 54	4	2			5		4	5		4,00
EL DIA FINAL	5			3		4	4			4,00
EL CLUB DE LA PELEA	3	4	5	4	5		2		2	3,57
ANGELITO	5	2	3				3	3	5	3,50
UNA SEÑAL DE ESPERANZA					3	4				3,50
200 CIGARRILLOS	3	3	1	4	4		5	4		3,43
PANTANO	2			4	1					2,33

*...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



Centro de
Investigación
Cinematográfica

Informes e inscripción:
B. Matienzo 2571,
4 553-5120 / 4 553-2775 / 4 551-5922
cinetic@impsat1.com.ar
www.cinetic.com.ar

-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.)

Sr. Director:

Tras el paso menemista por el Instituto, lo que nos queda es un organismo vaciado, con un pasivo que alcanza los 25 millones de dólares y un recorte de los recursos para el próximo año del 50% del presupuesto. Nos queda un Instituto acostumbrado a adular y burlar sistemáticamente la letra y el espíritu de la Ley de Cine. A maltratar y despreciar a los jóvenes realizadores y a favorecer a los que no lo necesitan.

Nos queda, en síntesis, una enorme tarea de reconstrucción. Esa es la epopeya que tendrán que enfrentar las nuevas autoridades.

Sin embargo, el cine argentino tiene en su pasado reciente un esfuerzo del que se puede echar mano para intentar esta reconstrucción.

Al comienzo de esta década se produjo una crisis muy importante que dejó al cine argentino en estado de paro, con niveles bajísimos de producción. La consecuencia inmediata fue una firme reacción en la industria que se cristalizó en la Ley de Cine.

Por entonces, el objetivo fundamental fue acrecentar el Fondo de Fomento para alimentar la debilitada producción cinematográfica. Sin embargo, se logró algo más: que el COMFER, por ejemplo, aporte dinero, derivando fondos originados por las televisoras. Así se llegó a contar con 60 millones de presupuesto, un verdadero tesoro, que multiplicó por cuatro los recursos previos a la ley. Podrían haber sido años de gloria.

Esos años fueron administrados por Julio Mahárbiz, un hombre que desembarca en un Instituto, al fin oxigenado, diciendo dos cosas: que era autoritario y que no le gustaba la Ley.

Esa ley no significaba tan solo el acrecentamiento del Fondo de Fomento, sino que contemplaba dos o tres puntos clave —esos que quizá provocaban el disgusto de Mahárbiz— tendientes a democratizar el funcionamiento del Instituto, evitando que se transformara en la oficina cinematográfica de la Presidencia de la Nación, y a dotarlo de comisiones pluralistas que juzgaran ecuánimemente los proyectos y la designación de sus dineros.

Mahárbiz triplicó los gastos operativos del Instituto —que pasó de consumir cinco millones de dólares en su funcionamiento a devorar 17— prometiendo un organismo eficaz y poderoso.

Ahora vemos al Instituto fundido.

La relación entre una cosa y otra resulta aleccionadora.

QUE ESPERAMOS. Lo primero que espera el cine argentino es el fiel cumplimiento de la letra y el espíritu de la Ley de Cine. Nada menos.

En principio, porque la industria necesita reglas claras y permanentes, necesarias para atraer cualquier tipo de inversión. Pero, fundamentalmente, porque este cumplimiento de la letra de la Ley implica que las nuevas autoridades implementen las reglamentaciones que todavía están pendientes.

Por ejemplo, reglamentar cómo será el funcionamiento del Consejo Asesor, organismo fundamental para el control y la transparencia de la gestión.

Por ejemplo, cuáles serán los requisitos de representatividad para integrar este consejo cuyos integrantes, a su vez, deberán reglamentar la utilización equitativa y pluralista de los recursos del Instituto.

Es muy difícil arriesgar aquí una sola definición, pero se supone que lo equitativo es repartir la masa de recursos del Instituto entre el cine industrial, el cine de autor y el cine de los jóvenes directores. No es difícil, en cambio, suponer que estos recursos deben financiar a aquel cine que el mercado naturalmente no produce. La aberración, la perversión de la ley que se produjo con Mahárbiz, es cómo las películas producidas por los grandes grupos mediáticos terminaron acaparando la mayor parte de los fondos. Mahárbiz se negó al reclamo de las entidades de colocar un tope a los subsidios. Y las nuevas autoridades deben hacerlo para reparar esta aberración.

El otro tema fundamental que espera resolver todo el cine argentino y que ningún director del Instituto se ha animado a llevar a cabo, es la regulación de toda la actividad cinematográfica. No solo de la producción. También la difusión y la exhibición forman parte de la letra de la Ley y representan el territorio donde el cine argentino se juega su suerte a la hora de competir.

El Instituto debe crear una línea de apoyo o estímulo al distribuidor y al exhibidor de películas argentinas. Pero, sobre todas las cosas, debe hacer cumplir la legislación que establece una cuota de pantalla para el cine nacional. Y cuando hablamos de cine nacional, estamos hablando, en realidad, de aquel cine que tiene certificado de nacionalidad argentina, como es el caso de los films producidos en otros países latinoamericanos o en España.

Y de la misma manera que esperamos que el Instituto se sienta a conversar con los nuevos dueños de las cadenas de exhibición para exigir el cumplimiento de la cuota de pantalla, esperamos también que se prepare para hablar seriamente con la televisión. Porque hoy en día la gran cadena de exhibición cinematográfica está en las televisoras.

En todas partes del mundo, desde hace por lo menos veinte años a esta parte, son las televisoras las que coproducen el cine. No ha sido una decisión espontánea sino forzada por los gobiernos que le han exigido una fuerte inversión. En Francia, el gobierno exigió a la televisión privada la inversión del 20% de su facturación bruta. España impuso el 5%, también sobre la facturación bruta. Y esta exigencia contempló todas las variantes: no solo forzándolas a producir cine, sino a comprar films nacionales para exhibir en sus pantallas.

Aquí y ahora, ningún canal de televisión abierta compra cine argentino.

Aquí y ahora, el único canal que compra películas nacionales es de cable (Volver) y lo hace por un precio irrisorio y en condiciones humillantes: compra por 5.000 dólares y de por vida los derechos de cualquier film argentino.

Cuando se sancionó la actual Ley, los canales de televisión hicieron público su compromiso de producir al menos once películas por año. Estamos lejos de esas promesas, pero quizá no tanto de comenzar a exigir su cumplimiento.

También espera el cine argentino que el Instituto intervenga activamente en otro aspecto pendiente: la actualización de las medias de continuidad. Ya sabemos que la suerte de una película se juega entre jueves y domingo. Pero todavía no sabemos quién fijó esas reglas. ¿Quién determina cuál es el número de espectadores necesarios para que una película siga en cartel en determinada sala? Debería ser el Instituto, asistido por toda la industria, y no los dueños de cada sala. Este es un trabajo permanente, que no se puede dar por terminado en una sola reunión, porque las medias de continuidad no pueden ser ni estáticas ni

fijas: deben estar en relación con la cantidad de espectadores que concurran al cine cada semana. No porque a alguien se le ocurra que este es un mejor sistema que el actual, sino porque es esto lo que le marca la ley.

El cine argentino espera que se pongan en funcionamiento las comisiones de clasificación de proyectos con un número de integrantes que garantice un buen funcionamiento. No puede funcionar bien una comisión integrada, como hasta ahora, por tres representantes, que ni siquiera se han renovado todos los años. Y no puede, sencillamente, porque no es posible leer cien libros de un trago ni garantizar un espacio de debate de esos proyectos ni evitar el manejo.

El cine argentino quiere comisiones numerosas y que se renueven con cada convocatoria. No es necesario decir aquí cómo hacerlo, pero sí que debe haber un sistema que permita que la selección de proyectos sea un trabajo serio hecho por gente seria. Porque de estas comisiones depende nada menos que el apoyo económico a un proyecto. Y esto es serio.

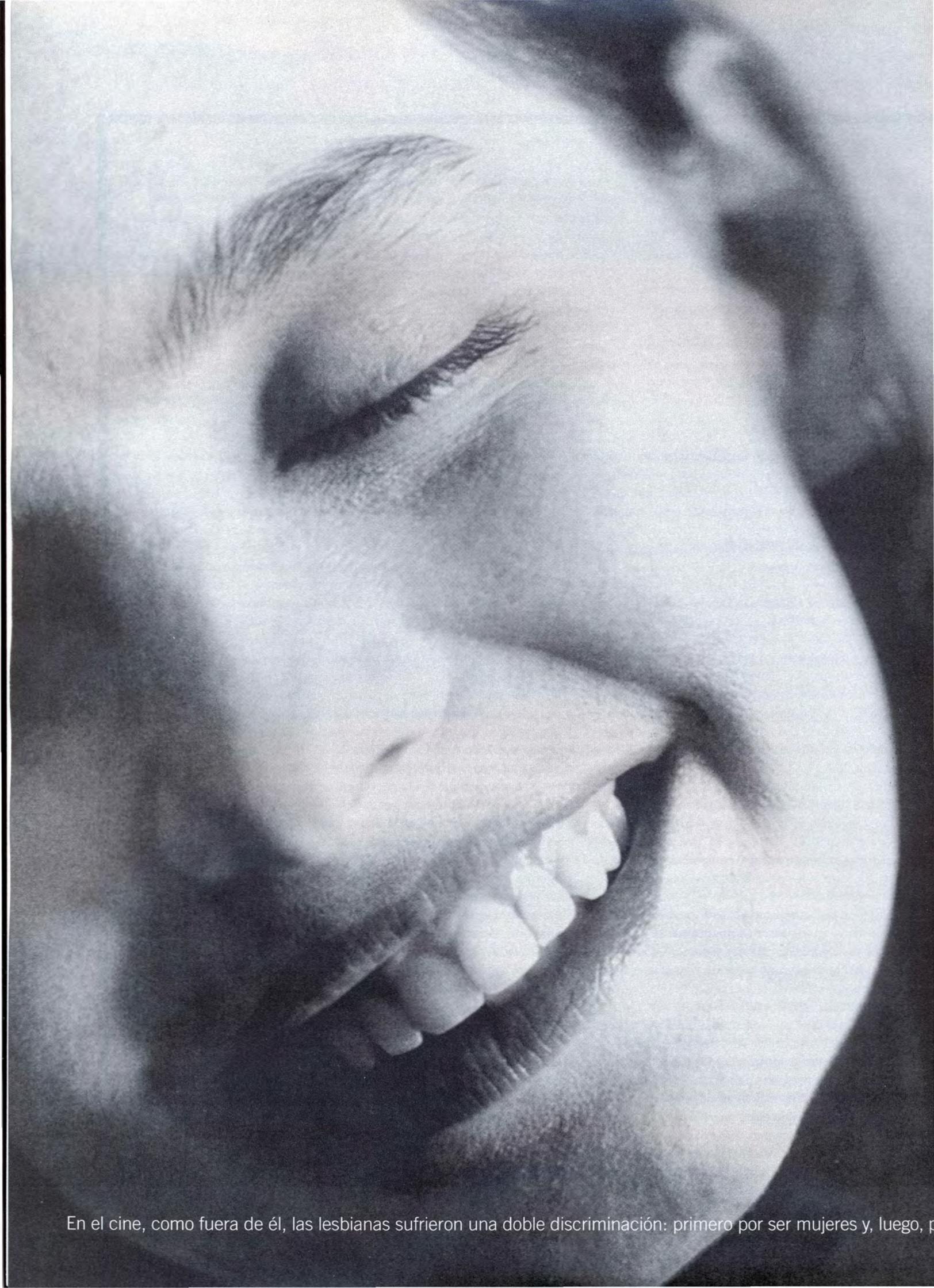
El cine argentino espera una línea de promoción de sus producciones fuera del país. Mahárbiz creyó que era suficiente con resucitar el Festival de Mar del Plata e invirtió 15 millones de dólares para lograrlo. Luego de lo cual lo convirtió en un negocio privado.

Las nuevas autoridades deben abrir un debate para establecer no solo cuál va a ser el gran festival de cine argentino, sino definir su perfil. Deben priorizar la promoción de los jóvenes directores. Deben devolverle a la producción nacional sus espacios de consagración y su futuro.

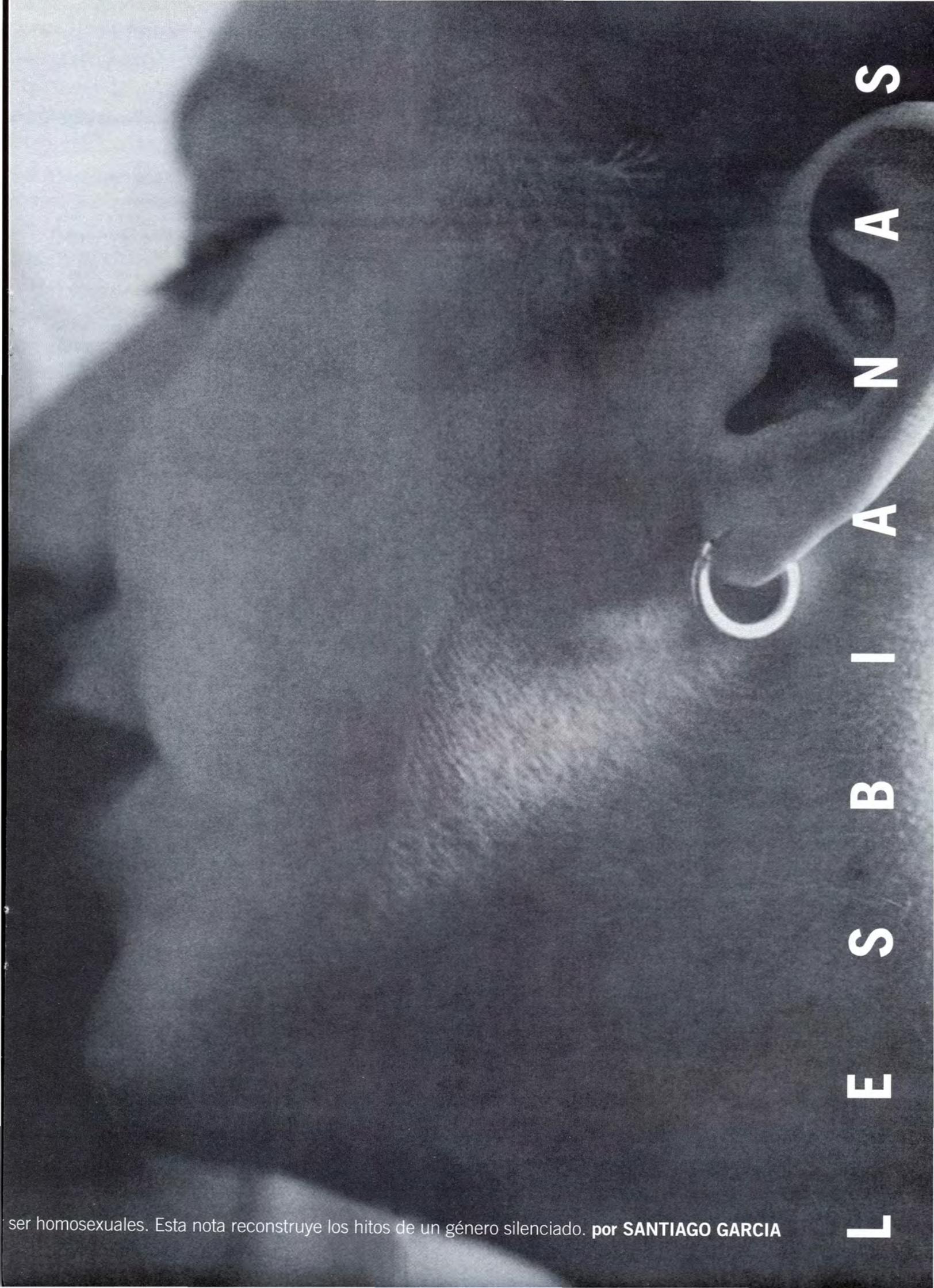
Las nuevas autoridades, en definitiva, deben democratizar el Instituto. Restablecer el sentido último de este órgano que paga el Estado y que financia el público. Ponerse al servicio del cine argentino.

Eso es lo que esperamos, ansiosos, todos los que estamos dispuestos a no descansar hasta lograrlo.

Fernando Solanas



En el cine, como fuera de él, las lesbianas sufrieron una doble discriminación: primero por ser mujeres y, luego, p



L E S B I A N A S

ser homosexuales. Esta nota reconstruye los hitos de un género silenciado. **por SANTIAGO GARCIA**

1 ¿Qué lugar ocuparon Greta Garbo y Marlene Dietrich dentro del cine lésbico?

En los comienzos del cine sonoro las actrices Greta Garbo y Marlene Dietrich irrumpieron como los primeros símbolos homosexuales. Greta Garbo es un ícono casi exclusivamente lésbico; Marlene, en cambio, es asociable al universo gay masculino. Dietrich utiliza su lesbianismo para seducir, además, a los hombres; Garbo, jamás. Para las lesbianas fanáticas de Garbo, *Reina Cristina* (1932, dirigida por Rouben Mamoulian) es un hito. Mientras que la película pretende narrar una historia de amor heterosexual, hay toda una línea del film que va en sentido contrario. Lo mismo sucedió con la vida de Garbo. Pero su impronta cinematográfica no es equivalente a la bisexualidad encarnada por Marlene Dietrich: Garbo, en la película, es lesbiana como lo fue también la protagonista de la historia, la reina Cristina de Suecia. Se viste de "hombre", algo inusual para esa época (la de la historia del film y la de su realización), se niega a casarse y tiene una relación con una joven, inspirada directamente en el clásico lésbico *Chicas de uniforme* de Leontine Sagan (1931). Dicha herencia y el subtexto se confirman porque la guionista de *Reina Cristina*, Salka Viertel, era lesbiana y admiradora declarada del film de Sagan.

2 ¿Cómo logró el cine clásico americano incorporar un subtexto prohibido?

A partir de la Segunda Guerra Mundial, cambió considerablemente la situación de las mujeres en general, y de las lesbianas en particular. Los hombres partieron al frente y ellas ocuparon sus puestos, fuera y dentro de la pantalla. Sobre este período histórico es interesante ver la comedia *Un equipo muy especial*, de Penny Marshall (1992), un inteligente resumen de los cambios que las mujeres protagonizaron durante la guerra. Cuando la contienda terminó, la sociedad americana recuperó el orden perdido con un rebrote de conservadurismo. Durante el período de la guerra, las lesbianas habían ganado poco terreno en la industria cinematográfica. El código Hays de censura permanecía intacto y, sin aliados poderosos, les resultaba imposible aspirar a un retrato justo en la pantalla. Unos pocos films aludían al tema con mayor o menor ambigüedad, pero la palabra "lesbiana" jamás se pronunciaba. Las lesbianas no solo

eran invisibles: tampoco tenían nombre. Sin embargo, no es justo interpretar a todo el cine de esta época de la misma manera. Durante mucho tiempo se lo consideró homofóbico en bloque y se leyeron todas sus producciones en esta línea, incluyendo la película lesbiana más importante de la industria en décadas: *La mentira infame* (un film rodado en 1961, a fines del período clásico, pero dentro de los códigos de la censura), que narra la relación de una maestra lesbiana (Shirley MacLaine) enamorada de otra, heterosexual (Audrey Hepburn). La película se basa en la obra de la escritora lesbiana Lillian Hellman y tuvo otra versión dirigida también por William Wyler, donde el tema del lesbianismo ni siquiera aparecía. La muerte de la lesbiana o su transformación en heterosexual eran las únicas opciones posibles por entonces. Y el suicidio de MacLaine en este film debe interpretarse en ese contexto. Sin embargo, *La mentira infame* logra pronunciar un discurso en favor de las lesbianas y en contra del entorno que las empuja a la oscuridad y a una vida infame. El final, con esa mirada en alto y orgullosa de Audrey Hepburn, es un acto de militancia lésbica (y por extensión, un acto en pro de la libertad) que años más tarde permitió una relectura del film.

3 ¿Cuáles fueron las consecuencias del fin de la censura y qué relación tuvo el lesbianismo con el feminismo?

Cuando desapareció la censura, el cine gay se volvió obvio, explícito y torpe, pero al mismo tiempo más transparente. Al no haber una tradición de directoras lesbianas, la apertura fue mucho menor para ellas. Lo que el fin de la censura provocó fue el crecimiento de la producción erótica que derivaría en el cine pornográfico. Para las lesbianas significó la aparición de su sexualidad a partir de la más patriarcal de las miradas masculinas. Mientras tanto, en otros géneros, la violencia contra estos estereotipos iba en franco crecimiento. James Bond podía "convertir" a una lesbiana a la heterosexualidad con la misma impunidad con que en otros films las mujeres comenzaron a ser víctimas de cuanto asesino andaba suelto. En 1974, solo un año después de que en los Estados Unidos se eliminó el lesbianismo como enfermedad de los manuales oficiales de medicina, *El zorro gris* (dirigida por Mark Rydell) mostraba un final que no estaba contemplado en la versión original. Allí la lesbiana de la historia era aplastada por un árbol, de-

tribado por el hombre que competía con ella por el amor de una mujer. Con el surgimiento cada vez mayor de directoras mujeres, el lesbianismo adquirió una presencia más real, pero esas películas tuvieron una circulación mínima, ya que las feministas militantes accedieron a la producción cinematográfica en los confines de la industria. Lamentablemente, en este período el cine militante no logró la difusión necesaria para trascender las fronteras, aunque fue fundamental para lograr futuros cambios.

4 ¿Cómo se representa el erotismo lesbiano en el cine? ¿Qué lo diferencia de la mirada heterosexual?

El cine pornográfico vendió con eficacia una visión patriarcal y violenta del lesbianismo. En este caso, casi no se puede hablar de lesbianismo como tal, porque lo que revela, principalmente, es la mirada masculina, convertida así en el tercer lado de un triángulo imaginario. En general, se trata de un lesbianismo que crea una imagen falsa de la homosexualidad femenina (en realidad, tan falsa como la visión de la sexualidad que transmite ese tipo de cine). ¿Cuál sería, entonces, el verdadero erotismo lésbico? Una película de auténtico erotismo lesbiano no debería excluir a los heterosexuales, así como tampoco el erotismo heterosexual debería excluir a las lesbianas. De lo contrario, cada sexo tendría su propio cine, sin posibilidades de cruces e intercambios de problemáticas y miradas. No obstante, toda escena de erotismo de este género tiene que partir desde lo lésbico y luego extenderse más allá. Un ejemplo reciente ilustra mejor lo dicho: en un film mediocre como *El lado salvaje* (1995), Anne Heche y Joan Chen tienen una escena de lesbianismo que, pese a estar mal filmada, se diferencia notablemente de las habituales imágenes del cine comercial. Y lo logra por atender a ciertos detalles de realismo sexual que no afectan a los espectadores heterosexuales, pero que a su vez permiten que las lesbianas se sientan reflejadas en los personajes. Además, no incurre en el megacliché de "tratar el tema con buen gusto y delicadeza", metáfora conservadora utilizada para describir las escenas lésbicas de sexo sin sexo.

5 ¿Qué relación tienen los géneros cinematográficos con el lesbianismo?

Cuando una comedia romántica está protagonizada por un hombre y

una mujer es solo eso: una comedia romántica. Pero si el romance es entre dos mujeres decimos que se trata de un film lésbico. ¿El primero sería entonces un film heterosexual?

Una buena película no puede interpretarse a partir de la idea de que le pertenece exclusivamente al grupo sexual de sus protagonistas. Las lesbianas pudieron superar esa barrera, de modo que el camino inverso sería muy saludable. Lo que las lesbianas no han logrado todavía es crear heroínas de géneros tan diversos como el terror, la aventura o la ciencia ficción. No hay, por así decirlo, una Indiana Jones lesbiana ni nada equivalente o siquiera parecido. Pero sí hay excepciones interesantes.

En *El silencio de los inocentes* no hay pistas sobre la sexualidad de la protagonista (en la novela original, sí), lo cual daría pie a que se la imagine homosexual o heterosexual, según las preferencias. Este personaje es lo más cercano a una heroína lesbiana que ha dado la industria de Hollywood, y su protagonista, Jodie Foster —que posee la misma ambigüedad que su personaje—, es un verdadero ícono lésbico.

La televisión también creó dos heroínas. Una es Ellen DeGeneres, cuya heroicidad excede a la telecomedia que protagonizó (llamada *Ellen*) y le abrió las puertas del cine tanto a ella como a su pareja, Anne Heche. Ellen fue la primera lesbiana que protagonizó un show televisivo y el proceso que llevó a la declaración de su homosexualidad, que en la serie corría casi paralela a su vida privada, fue uno de los hitos más importantes de las lesbianas en la vida pública americana. La otra heroína es la protagonista de *Xena, princesa guerrera*, cuyo subtexto lésbico nada sutil y consciente originó un culto de la serie, que, no engañemos a nadie, no posee muchos méritos. Pero que si se la lee desde el punto de vista lésbico es divertidísima.

6 ¿Por qué el lesbianismo encontró un espacio tan importante en el cine de vampiros?

Curiosamente, el personaje lesbiano que más se mantuvo a lo largo de la historia del cine es el de la mujer vampiro. Como ocurre con los vampiros hombres, la sexualidad es el discurso que subyace en el relato y la razón de su éxito, en especial en las sociedades conservadoras. Además, el castigo final al vampiro siempre permitió cumplir con las reglas de la censura. En 1871 —dos décadas antes de la aparición del *Drácula* de Bram

Chicas de uniforme, el primer clásico del cine lésbico, dirigido por la alemana Leontine Sagan.



Stoker— Joseph Sheridan Le Fanu publicó *Carmilla*, la historia lésbica de vampiros que fue el origen de casi todas las que le siguieron.

En 1936 Hollywood produjo una película clave llamada *La hija de Drácula*, con Gloria Holden en el papel de una mujer que, por no otorgársele un rol activo en las relaciones heterosexuales, atacaba a otras mujeres que seguían ocupando el lugar de víctimas pasivas, lo cual connotaba cierto lesbianismo.

El vampirismo femenino se benefició más tarde con el fin de la censura y con los cambios sociales. A fines de los sesenta y principios de los setenta estas películas eran moneda corriente. Vale la pena mencionar *The Vampire Lovers* (1971), de la productora Hammer. A pesar de sustentar una idea del lesbianismo casi voyeurista, con chicas lindas mostrándose con poca ropa y jugando el juego prohibido, la película es interesante. Ese tipo de personajes crea un precedente: el de que las lesbianas no son fáciles de distinguir de las mujeres heterosexuales,

negando así el cliché sobre el aspecto rudo que las diferencia. *The Vampire Lovers* transmite una visión masculina de la belleza y la sexualidad; pero aun así, uno de los personajes de la película está enamorada de la protagonista y esta pasión no tiene nada que ver con el vampirismo: es simplemente una mujer enamorada de otra.

7 ¿Qué significa la *sexploitation* y cuál fue su consecuencia indirecta en la Argentina?

Esa proliferación desatada de lesbianas vampiras desembocó en lo que se llama la *sexploitation*. El lesbianismo tuvo su espacio en esas películas y en las de todos los directores voyeurs, desde los supuestamente delicados como Roger Vadim hasta los no tanto como Russ Meyer, pasando por Tinto Brass, Zalman King y los hipercodificados films de cárceles y campos de concentración, destinados a un sadomasoquismo puramente masculino. Incluso el fotógrafo David Hamilton realizó *Bilitis*, un trabajo a la altura de sus fotografías (lo cual ▶

no es mucho decir).

En las películas clase B de este tipo, el deseo de cumplir con los requisitos básicos de sexo y violencia les permitió a varios realizadores dar una imagen de las lesbianas contraria a la moral de su época o de su país. El impar Armando Bó, por ejemplo, creó un personaje memorable en *Fuego* (1968), donde Alba Mugica desempeñaba, como lesbiana, el rol de acosadora que estaba siempre destinado a los hombres en los films de Bó-Sarli. Pero sorprendentemente, su personaje termina siendo reivindicado: el director comprende y justifica la pasión que desata en ella Isabel Sarli. Casi una extravagancia para un país donde prácticamente no hubo imágenes de lesbianas. Ni positivas, ni negativas.

8 ¿Por qué *Chicas de uniforme* es un clásico del cine lesbiano y qué aporta?

Es el primer film verdaderamente lésbico y quizás el único clásico en las primeras décadas del cine. Pero es mucho más que eso: es una película contra el fascismo. Con la llegada de Hitler al poder, se ordenó quemar todas las copias de la película. Por suerte, años más tarde se descubrieron otras que permitieron su reconstrucción.

Viéndola, no quedan dudas de por qué una película abiertamente lesbiana atentaba contra el poder autoritario y el orden establecido.

Lo que transforma a *Chicas de uniforme* en un film universal es el modo con que la directora, Leontine Sagan, arma su discurso: ataca al fascismo a través del patriarcado y al patriarcado a partir de personajes femeninos. No hay hombres en la película. Solo se los nombra o aparecen en fotos, lo cual le otorga más fuerza al discurso y lo torna implacable. Su defensa de la libertad es así universal.

La historia es sencilla. Manuela llega a un internado en donde todas las chicas están "enamoras" de una profesora. Por supuesto, Manuela y la profesora se enamoran y se arriesgan al implacable castigo de la directora, representante por excelencia del patriarcado y el autoritarismo. El final es feliz en más de un sentido. En principio, porque provoca una gran euforia: el film logra que el público sienta empatía con las protagonistas. El internado todo las adora sin cuestionarlas. Y la directora se retira de la película caminando lentamente por un largo pasillo. La imagen sugiere una ren-

dición momentánea: la seguridad con que se marcha es ambigua. Su amenaza cesa, pero nadie sabe hasta cuándo. Pero es la fecha del film la prueba más evidente de su osadía y su importancia: 1931.

9 ¿El cine prolésbico puede ser reaccionario?

Hay varias directoras mujeres especializadas en cine lésbico cuya filmografía ignoramos por completo y por lo tanto no podemos defenderlas ni atacarlas. Pero hace unos años una de esas directoras irrumpió en el cine mundial y resultó ser una desagradable sorpresa.

Marleen Gorris, directora holandesa conocida por ser una realizadora lésbica, se hizo famosa cuando una película suya, *Memorias de Antonia*, ganó el Oscar a la mejor película extranjera. Las lesbianas y las feministas (y yo, para que se sepa) interpretaron la película como una historia que defendía a las lesbianas en particular, y a las mujeres en general, contra el orden patriarcal. Pero hay algo más.

El fascismo masculino es reemplazado en el film por el femenino: los hombres son tratados con desprecio y las mujeres, todas, con afecto. Además el supuesto feminismo del film se olvida de reivindicar el derecho al aborto y muestra a la chica lesbiana como un ser casi mágico, distinto de todo el género humano. La tradición que ha postergado y segregado al cine lésbico se ataca así con la misma moneda. Películas como estas no pretenden denunciar que la segregación es mala, sino que los segregados tendrían que ser otros.

10 ¿Qué aportó el cine independiente a la mirada lésbica?

El actual cine independiente americano es al lesbianismo lo que los films de fines de los sesenta eran a los gays. Su visión de la homosexualidad femenina suele ser obvia, enfática y completamente idealizada. Se trata de lesbianas que hablan de sexo y no lo practican, o del infaltable personaje lésbico agradable porque es homosexual (la contracara de la lesbiana "villana" de otras épocas). De todas maneras, ese cine abrió un espacio para varios films fundamentales. Christine Vachon produjo al menos dos de ellos. Uno es *I Shot Andy Warhol*, retrato nada idealizado de Valérie Solanas (interpretada por una inmejorable Lili Taylor), la feminista lesbiana que escribió el *SCUM Manifesto* y —como ya se lo imagina-

rán— le disparó a Andy Warhol.

La otra película es ya un clásico: *Go Fish*, de Rose Troche, una comedia romántica donde se tratan todos y cada uno de los puntos de interés lesbiano mientras se desarrolla una irresistiblemente adorable historia de amor. El humor, el erotismo, las ideas, todo hace de *Go Fish* un film ideal para resumir el cine lésbico actual. No intenta explicarle al mundo qué es una lesbiana: la película transcurre enteramente dentro de la comunidad y no hace ningún tipo de aclaraciones. Entre los films con distribución comercial, es el que más respeta la inteligencia del espectador y el que más cariño manifiesta por las lesbianas.

11 ¿Cómo se relaciona hoy la industria americana con el lesbianismo?

La industria hoy no tiene solo problemas con el lesbianismo, sino con la sexualidad en general. El lesbianismo le ocasiona conflictos a Hollywood desde un lugar inesperado: la corrección política lo obliga a mostrar a los personajes lésbicos de manera positiva. Pero hablar de lesbianismo es hablar de sexo, y además de un tipo sexo que atenta contra el orden establecido. Esta tensión emergió con fuerza a mediados de los ochenta y alcanzó su auge en los noventa. El resultado fue un regreso a la ambigüedad o al silencio. Con una única excepción representada por un film a medio camino entre la industria y el cine independiente: *Media hora más contigo*, dirigido por Donna Deitch, una verdadera isla dentro del panorama del cine americano. Aunque una mirada exhaustiva puede llegar a descubrir dentro de la industria otras opciones:

- 1) *El color púrpura*: el lesbianismo aparece mucho menos que en la novela (lesbiana desde el doble sentido de su título) de Alice Walker, pero se lo encara en la única escena de amor del film de Spielberg. Su tratamiento ñoño es típico del estilo del director. En los círculos lésbicos se hacía el siguiente chiste: "A Spielberg no lo intimidó filmar la vida de un extraterrestre, pero una relación lésbica es demasiado para él".
- 2) *Tomates verdes fritos*: el lesbianismo de la novela original vuelve a desaparecer, y se hace todo lo posible para que en un momento sea evidente y en el siguiente no. En ese sentido está cuatro décadas atrasado.
- 3) *Sin límites*: se toman los tópicos del policial negro y se pone a un personaje femenino en el lugar del hombre, se conserva la

figura de la *femme fatale*, y no se cambia nada más.

4) *Personal Best* o *Amistades peligrosas* son películas que tratan de ser proléscicas, pero terminan ofreciendo el mensaje opuesto. La mirada es positiva, pero masculina.

5) *Ghost*: esto sí es curioso. El personaje masculino es un fantasma que quiere hacer el amor con su mujer por última vez. Para lograr su objetivo, toma posesión del cuerpo de una médium (Whoopi Goldberg), y es ella la que hace el amor con Demi Moore. Moore luce un look lésbico muy fashion y Whoopi es, además de un ícono lésbico, negra, lo que le agrega a la escena un transgresor toque interracial. Claro que en la imagen del contacto físico vemos el cuerpo de Patrick Swayze, con lo cual la invisibilidad lesbiana se vuelve literal. Pese a todo, se trata de la escena más interesante, divertida y mejor contrabandeadada de la industria en varios años.

12 ¿Qué barreras debería quebrar el cine lésbico para dejar de ser un cine de gueto?

En los festivales de cine, donde suelen exhibirse películas de cineastas de muchos países, hay directores cuyo sexo no podemos identificar por su nombre de pila. En esos casos se pone de manifiesto la siguiente obviedad: no es la sexualidad del director su principal característica. Pero por otro lado, las lesbianas no tienen un espacio en el mundo cinematográfico debido precisamente a su sexualidad y, en consecuencia, la lucha por su reivindicación no puede ignorarla.

Un nuevo lugar común dice que en todas las películas actuales hay lesbianas. Sin embargo, un informe publicado en el último número de la revista especializada *Curve* deja en claro que el porcentaje de films lésbicos sigue siendo mínimo, muy por debajo del número de lesbianas en la sociedad. Más allá de los números, el retraso descomunal que tienen países como el nuestro (no solo con las lesbianas, sino con el sexo femenino en particular y la sexualidad en general) y la lentitud con que se producen los cambios en los estereotipos tienden a crear el deseo de hacer un cine de barricada para equilibrar la balanza. Es una opción válida, pero hasta ahora insuficiente. La militancia cinematográfica es saludable -y, a mi entender, necesaria- pero mucho mejor es hacer buen cine. ▀

CHICAS DE UNIFORME



LA MENTIRA INFAME



MEDIA HORA MAS CONTIGO



YO, LA PEOR DE TODAS



LOS MUCHACHOS NO LLORAN



CHICAS DE UNIFORME (1931)

Leontine Sagan

El clásico film alemán que inauguró el cine lésbico a nivel mundial. Inspiró a varios directores en Hollywood y tuvo sus remakes. Irving Thalberg apoyó la idea de que *Reina Cristina* (1932) tuviera un subtexto lésbico inspirado en este film.

LA MENTIRA INFAME (1963)

William Wyler

La única película dentro del Hollywood clásico que centra su historia en el lesbianismo. Tma partido a favor de él, y lo hace durante la vigencia del código Hays de censura.

MEDIA HORA MAS CONTIGO (1985)

Donna Deitch

El primer gran final feliz de una pareja de mujeres en el cine de Hollywood. Una película que, a pesar de recibir algunas críticas por parte de las lesbianas a causa de la escena de amor, resulta hoy una mirada positiva y adelantada sobre el lesbianismo en el cine americano.

YO, LA PEOR DE TODAS (1990)

María Luisa Bemberg

Aparece en todas las antologías de cine lésbico del mundo y nada menos que con la figura de Sor Juana Inés de la Cruz. Bemberg muestra la punta de una relación lésbica entre ella y la virreina. No hace nada más que eso, y para el cine argentino y la Iglesia Católica es bastante.

BAR GIRLS (1994)

Marita Giovanni

Una comedia romántica con una puesta en escena simple y de bajo presupuesto, que respira un realismo ausente en el resto del cine independiente americano. Los diálogos son maravillosos. Un miniclásico que se exhibe con frecuencia en el cable.

GO FISH (1995)

Rose Troche

Un clásico moderno. Si hubiera que elegir el film lésbico por excelencia, este sería el mejor candidato. El elenco tiene un carisma absoluto y se trata de un film lesbiano sin vueltas. Y por supuesto, de una gran película. La puesta en escena y el montaje también son memorables en esta joya filmada en blanco y negro.

LOS MUCHACHOS NO LLORAN (1999)

Kimberley Pierce

Una nueva producción de Christine Vachon, casi dentro de la industria. Trata sobre una chica que se viste de hombre y su trágica historia de amor, y muestra personajes complejos, sin héroes ni corrección política. Una película muy audaz que puede cambiar la visión acerca de las lesbianas en Hollywood.

ratura ambiente, una colección de coches antiguos, una mesa con una picada de kanikama y ananá y un pequeño grupo de entusiastas que pedían autógrafos al grito de "¡Tincho, Tincho!". Si nos hubiéramos puesto a hablar todos a la vez, habría parecido una película de Berlanga. Pero nos quedamos callados.

La intención no es burlarse del entusiasmo de la gente ni de los viejos actores argentinos que fueron rescatados del olvido por 24 horas. Lo sorprendente es que siempre existió la necesidad de rodear lo más importante del festival –las películas– de algo más, ya sea la utilización política o el glamour. Que antes fueran grandes estrellas de Hollywood en su esplendor o decenas de miles de personas y ahora artistas y público, pocos y pobres, no importa mucho. Por

el noticiero, no nos enteramos de qué películas se vieron en 1954.

La privatización del Festival de Mar del Plata en manos de un importante hotelero tuvo algunas aristas positivas –como, por ejemplo, la presencia casi ausente de Mahárbiz, abandonado hasta por sus viejos laderos– pero dejó a las películas tan desguarnecidas como a todo lo demás. Sin catálogo para el público, sin invitados, sin prensa extranjera, simplemente exhibidas de manera no muy ortodoxa (los cines eran en general muy malos), las películas se defendieron solas. Es un hecho que inspira optimismo el que, una vez realizado el balance, las conclusiones sean mucho más positivas de lo que parecía en los primeros días. No hubo obras maestras: la selección de películas que no estaban en ►

El XV Festival Internacional de Mar del Plata, el primero desde su privatización, funcionó, más allá de la clásica desorganización, como una puesta al día en el estado del cine del mundo. Ausentes las obras de los directores consagrados, permitió asociarse a una posible segunda línea, que deparó sorpresas interesantes. El bajo perfil adoptado por Julio Mahárbiz ayudó a que el clima imperante fuera amable y distendido. A continuación, un análisis del evento y reseñas de 50 de las películas vistas por nuestros ocho cronistas apostados en Mar del Plata.



M A R D E L P L A T A

99

En el denominado *Tren de las estrellas* que nos llevaba junto a viejos actores argentinos a Mar del Plata, se proyectó un noticiero de 1954, año del primer festival. Las imágenes de actores de la época –entre otros, Edward G. Robinson, William Holden y, según el locutor, “unas japonesitas”– alternaban con las de Perón hablando al público, una masa multitudinaria y compacta. La imagen era curiosa: la presencia de Perón era totalmente inatingente (“Sabía mucho de cine”, dijo irónicamente un compañero) pero la presencia de la multitud no dejaba de ser impresionante. Al llegar a la estación de tren de Mar del Plata, el contraste no pudo ser mayor. Las viejas glorias eran recibidas por una banda militar, una comparsa con chicas demasiado desabrigadas para la tempe-

C I N E P E S E A T O D O



competencia, a diferencia de los años anteriores, casi no incluían nombres consagrados. Parecía una muestra al azar de la segunda línea del cine mundial. Pero es justamente esa condición la que inspira optimismo: no son únicamente los grandes maestros quienes tienen que cargar con el peso de desmentir los eternos pronósticos agoreros sobre el cine. Mucho de lo que se filma en el mundo tiene interés, algo que intentamos reflejar en las reseñas de una parte de las películas que vimos en el festival.

Tampoco es que todo fue maravilloso ni que nos (me) gusten algunas tendencias del cine contemporáneo. Una curiosidad: infinitas películas cuyos protagonistas eran infantes. Por alguna razón, el cine occidental —a diferencia del iraní, una cinematografía experta en el tema— se complace en hacerlos el eje de los sufrimientos más horribles. Me encontré con un grupo de amigos que venía de ver la ópera prima de Tim Roth, *The War Zone* (yo la venía esquivando). “Me gustó”, dijo uno, “pero me hace dudar la escena en que se ve que el bebé orinó sangre”. “Socorro”, pensé mientras huía hacia el lugar más alejado de las latas que contenían esa película. Me alcanzó Sergio Wolf, jurado de FIPRESCI, que al ver mi espanto me aclaró: “No es que orinó sangre, muestran el pañal ensangrentado para sugerir que el padre lo violó”. “Ah, bueno”, dije, y me desmayé. No voy a cometer el error de juzgar una película que no vi, de dejar abierta la posibilidad de que sea excelente; es que simplemente no puedo imaginarme la idea de que alguien se siente frente a un papel en blanco y piense: “y ponemos sangre en el pañal”. No quisiera compartir una cena con una persona así y, cada vez más, solo quiero ver películas de gente con la que me gustaría compartir algo.

Como el gran Leonardo Favio, cuya tarea en calidad de jurado dejó más dudas que certezas pero que confirmó, a través de la retrospectiva de su obra, que es el director más importante de la historia del cine argentino. Los festivales permiten esa otra maravilla: las retrospectivas. Mezcolanza insólita, esta edición tenía una dedicada a Favio y otra a Rappeneau, el director de *Cyrano*, que es como decir: un video con los goles de Maradona y otro con los laterales del 4 de Atlanta. Ver *Soñar, soñar* en cine, junto con otras 22 personas, las cuales aplaudieron todas unánimemente, fue una experiencia inolvidable que me hizo caminar varias cuerdas con los ojos humedecidos. Pero el abandono del festival hizo que esas cosas quedaran desamparadas (justamente como Mario y Charlie, los personajes de *Soñar, soñar*). Alguien debió haberse parado en la rambla y gritado lo que Favio

significa para nuestro cine. Mea culpa, yo lo hice, pero en voz baja y el ruido de las olas me tapó. Volviendo a las retrospectivas, Rappeneau tuvo el buen gusto de elegir algunas de sus películas favoritas, como *Un domingo en el campo*, de Renoir, y *Madame de...*, de Max Ophüls. Pero los cines no estaban preparados para el viejo formato y la película se escapaba del cuadro, dejando descabezados a todos los personajes. Un símbolo del festival: las maravillas del cine y la inadecuación de la exhibición.

Una consecuencia importante del eclipse de Mahárbiz fue que el clima imperante, más allá de cualquier contratiempo, era de buen humor. Las cosas no dependían de su arbitrio sino de la voluntad de Luis Pedro Toni, flamante director de prensa del festival. Y Toni es de una raza que ya no existe: un caballero. Canchero y despreocupado, demostrando que se maneja dentro de un festival como el pez en el agua, se dedicó a solucionar problemas, a escuchar reclamos y tratar de que la tarea de la gente que trabajaba fuera lo más sencilla posible. Demostró que no hace falta ser autoritario ni andar a los gritos para resolver problemas. Un señor.

Lo que nos lleva a una conclusión innegablemente optimista: no es imposible que el de Mar del Plata sea un festival excelente. Mahárbiz anunció que mantendrá la dirección artística en las próximas ediciones, lo cual no es otra cosa que una mala noticia. Pero esta edición —con la afortunadamente escasa influencia del director saliente del INCAA— demostró que el malhumor no es obligatorio, que el mundo tiene películas para mostrar, que hay gente que puede seleccionarlas sin condenarnos a la antigüedad o a la moda efímera, que Mar del Plata en noviembre es maravillosa y que sus habitantes, como siempre, son gente encantadora y amabilísima. Hay que proteger un poco más a quienes sostuvieron el festival durante estos cuatro años: las películas. El deseo de filmar tiene algo de nobleza, de quijotesco. Aquel que realmente quiere hacerlo —y para quien ese deseo prima por sobre el de ganar plata rápido o hacerse famoso— y tiene algo para decir, encuentra en estos ámbitos la oportunidad de llegar a nosotros. **Gustavo Noriega**

50

PELICULAS
QUE HICIERON
EL FESTIVAL



MADAME DE..., Francia, Max Ophüls. No tengo dudas de que uno de los acontecimientos más importantes de este festival marplatense fue la exhibición en versión filmica de *Madame de...*, la penúltima película de Max Ophüls, rodada en 1953 y una de las obras maestras de su filmografía. Todos los rasgos esenciales de su estilo (una fluidez casi prodigiosa de la cámara, la utilización sistemática del fundido encadenado, el barroquismo de los decorados, donde los espejos y las escaleras cumplen un rol fundamental) se pueden apreciar en esta historia ambientada en París en los años de la *Belle Epoque*. Los cambios de tono que propone el film –comienza como una comedia de enredos, continúa como una película romántica y en los últimos tramos se convierte en un suntuoso melodrama–, la irónica y a la vez compasiva mirada sobre los personajes, definen la cosmovisión de un artista extraordinario que, con un dejo de melancolía, ve cómo todo un mundo se va disolviendo lentamente al compás de la música de Strauss. **Jorge García**

HOMBRE MUJER FILM, Man Woman Film, EE.UU., Cameron Pearson. La película comienza con un cartel que aclara que fue filmada en 16 mm, salvo en aquellas partes en que se indicara lo contrario. Por supuesto, nunca vuelve a aparecer un cartel indicando lo contrario. El chiste autorreferente representa lo mejor de la película: una referencia a la Nouvelle Vague, casi excluyentemente a Godard, pero en un tono zumbón y alegre. Uno de los momentos más felices de la película (y del festival, a decir verdad) es el siguiente. El protagonista, atormentado por un amor no correspondido y tratando de escribir una novela, se muda a un departamento. El mérito del nuevo domicilio es que en la planta baja funciona un taller de mimos. Pero resulta que estos son mimos ruidosos: hacen unos gruñidos muy desagradables que enloquecen de furia a nuestro escritor. Luego de varios días decide tomar cartas en el asunto. Va al teatro donde los mimos trabajan, irrumpe en el escenario y les dice: “¡Pelutudos, esto es lo que hace un mimo!”, mientras coloca las palmas en la clásica posición “manos en el espejo”. Pero



MADAME DE...

justo en ese momento sufre un ataque de epilepsia: se retuerce en el piso repitiendo los mismos gruñidos que lo enfurecían. Los mimos creen que es un admirador y aplauden alborozados. Una película irresistiblemente simpática. **Gustavo Noriega**

SOÑAR, SOÑAR, Argentina, Leonardo Favio. Estrenada en un momento terrible del país (julio de 1976), esta película quedó tan huérfana como sus personajes. Una historia con seres desprotegidos protagonizada por dos no-actores (el boxeador Carlos Monzón y el cantante Gianfranco Pagliaro) a quienes Favio se atrevió a exigirles todo. La película es la más intensa y jugada del director, construida con el máximo nivel de exposición. Sin temor al ridículo, sin miedo a los sentimientos, las angustias y los sueños. El derrotero trágico de Carlos y Mario está plagado de escenas donde la risa y el llanto se combinan naturalmente. Una película hecha a todo corazón, pero por un genio que integra todo esto en una puesta en escena muy definida y unas líneas de diálogo sin un solo desperdicio. La infinita ternura de Favio por sus personajes les otorga un final un poco triste pero igualmente feliz. *Soñar, soñar* fracasó en el momento de su estreno, pero hoy podemos decir que se trata de uno de los mejores films de la historia del cine. **Santiago García**

DEMUESTRAME AMOR, Fucking Åmål, Suecia, Lukas Moodysson. Si usted cree que el cine masivo no estadounidense sólo tiene la opción de ser mediocre como el francés o malo como el argentino, he aquí una clara y feliz refutación: *Demuéstrame amor* fue el

mayor éxito de la historia del cine sueco y es una excelente comedia dramática. El enamoramiento de una adolescente lesbiana por una compañera –una irritable, insegura y explosiva *teenager* mezcla de fascinación, tedio y frescura– está contado con diálogos brillantes y fluidez narrativa, con un preciso análisis de la crueldad y las ocurrencias de la edad. Además, hay dos momentos mágicos: el verdadero beso entre las chicas bajo el sonido protector del clásico de Foreigner *Quietly* *saber qué es el amor* y la conversación del memorable plano final, que hacen pensar en un director inteligente que tiene más para decir. Aunque es posible que su tono humilde y su decidida opción por un cine popular y accesible nunca lo conviertan en un favorito de los que todavía marcan, a partir del género, una escisión entre un cine artístico y otro que no lo es. **Javier Porta Fouz**

DESEO DE VIVIR, Ikitaí, Japón, Kaneto Shindo. Filmar una película a los 85 años sobre la vejez, llena de vitalidad, delirante y repleta de homenajes cinéfilos constituye de por sí un acto asombroso. *Deseo de vivir* se construye apartándose de cualquier género, aunque roza la comedia, el drama, el homenaje y la tragedia. Un anciano prepara con dignidad su propia muerte, sus hijos se apartan de él y a la vez sufren su pérdida inminente, dentro de un contexto que fluctúa entre la realidad más dolorosa y la leyenda mítica. Una película altamente recomendable por cuanto propone una lúcida mirada sobre las relaciones en este fin de siglo, no solo las humanas sino también las que existen entre la modernidad y las tradiciones más arraigadas. **Marcela Gamberini**

FLORES DE OTRO MUNDO, España, Icíar Bollaín. Los solteros de un pueblo perdido de España reciben solteras, muchas de ellas latinoamericanas en busca de residencia. Una serie de historias de amor entrelazadas sin necesidad sirve a la directora para reflexionar sobre la condición social de la mujer en los mundos tercero y primero, en ese orden. Desgraciadamente, hay más lugares comunes que emociones. Casi una telenovela condensada. **Leonardo M. D'Espósito** ▶



SOÑAR, SOÑAR

LAS BODAS DE DIOS, *As bodas de Deus*, Portugal-Francia, João César Monteiro. En el cine actual, las películas de Monteiro y el propio director y actor (con su cuerpo escamoso y su rostro de Nosferatu) tal vez sean los únicos que pueden seguir provocando admiración y rechazo en proporciones iguales. *Las bodas de Dios* es una película límite –menos angustiante y pedante que *La pelvis de JW*– que merece toda nuestra aprobación. Rara mezcla de film cómico (con reminiscencias de Chaplin y Keaton revisados por la estética del absurdo) y película política alegórica, repleta de citas cinematográficas y literarias, y con una cámara que puede permanecer diez minutos sin moverse, *Las bodas de Dios* es una obra narcisista e inquietante, que en algunos momentos puede aburrir hasta límites insospechados, pero que jamás produce indiferencia en el espectador. Mi mayor respeto al jurado del festival, que se jugó su prestigio al premiar un film provocador y a un cineasta que se atrevió a mostrar su horrendo cuerpo en una escena de sexo filmada en tiempo real. Eso es *Las bodas de Dios*: una entrega, algo que se ofrece, un cuerpo y un cine diferente que no se ve todos los días. Tomarlo o dejarlo es otra cuestión. **Gustavo J. Castagna**

LA DAMA, *Banoo*, Irán, Darius Mehrjui. El obligatorio film iraní en competencia corroboró la existencia de una vertiente emparentada más con desarrollos comerciales que con las búsquedas estéticas de Kiarostami. Correcta en lo formal y predecible en cuanto a su ideología, *La dama* se empeña en demostrar que también en Irán hay gente de dinero y que los pobres de aquellas tierras pueden ser tan sucios, feos y malos como los de *Viridiana*, de la cual toma más de una idea argumental. **Diego Brodersen**

ASTERIX, *Astérix et Obélix contre César*, Francia, Claude Zidi. Uno de los secretos de la historieta de Goscinny es que no dejaba a



DEMUESTRAME AMOR

nadie afuera. Podía gustar a los chicos pero su humor irónico e inteligente permitía que la disfrutara cualquiera. La película de Zidi, en cambio, tiene un tono tan grosero que solo puede entenderse como dedicada exclusivamente al público infantil, y no es ciertamente de las mejores del género. De la lista de películas representativas para inaugurar un festival de cine, esta debe estar entre las últimas. **GN**

HUELLAS EN LA NOCHE, *Wege in die Nacht*, Alemania, Andreas Kleinert. En este film sobre un desocupado –probable ex funcionario del Partido Comunista– incapaz de adaptarse a los cambios producidos en su país, no es la historia lo más importante sino el estilo visual y narrativo que elige el director para contarla. Los lugares de Berlín y los ángulos desde donde se los muestra crean un clima de irrealidad, casi pesadillesco, en el que unos personajes sin futuro vagan como fantasmas en una ciudad casi espectral. **JG**

LOS MUCHACHOS NO LLORAN, *Boys Don't Cry*, EE.UU., Kimberley Peirce. Brandon Teena (Hilary Swank) es una chica que se hace pasar por hombre. No asume su lesbianismo pero se arriesga a enamorarse de Lana (Chloë Sevigny), una joven de un pueblo de Nebraska. La película está basada en un hecho real pero no lo dice hasta el final, evitando así toda demagogia con el espectador. Además consigue dotar a todos los personajes de una complejidad que está muy por encima de las historias reales que cuenta el cine norteamericano. Brandon no es una heroína ni pretende serlo. El peso recae entonces en el personaje de Lana, quien adivina la verdad pero no le importa. “Te amaría aunque fueras mitad mono”, le dice a Brandon. *Los muchachos no lloran* es una película inusual por el tema que trata y la seriedad con que lo lleva hasta las últimas consecuencias. La corrección política aquí

no existe, ni tampoco las lesbianas idealizadas del cine independiente americano. La directora les otorga a sus personajes verdadera humanidad y logra con eso mucho más que una denuncia: hacer buen cine. **SG**

TROMEO Y JULIETA, *Tromeo & Juliet*, EE.UU., Lloyd Kaufman. Se proyecta una publicidad de Troma, productora independiente que promete películas pletóricas de mutilaciones en primer plano, violencia exacerbada, pedos, vómitos y grandes tetas. Luego comienza *Tromeo y Julieta*, un film a la altura de las circunstancias y de la expectativa de ver una producción Troma en filmico. El drama shakespeariano encuentra aquí una versión irreverente y llena de novedades tales como una relación lésbica entre Julieta y su nodriza, un sueño con un pene alienígena, sadismo, decapitaciones, otras muertes muy creativas y abundante humor. Muchos espectadores desprevenidos huyeron al ver primeros planos de la perforación de un pezón y de mutilaciones varias. Se perdieron una película en la que el delirio que suele etiquetarse como bizarro no impide el desarrollo de una historia en la que el destino de los personajes nos importa. Una pequeña proeza de uno de los directores del film de culto *El vengador tóxico*, también exhibido en el festival. **JPF**

AMANTES, *Lovers*, Francia, Jean-Marc Barr. Película encuadrada en el Dogma 95, narra la historia de amor entre un yugoslavo ilegal en Francia y una parisina. Un argumento clásico contado desde una mirada que rescata, sobre todo, la presencia de los cuerpos, sus movimientos, sus gestos, sus miradas. Resaltan las buenas actuaciones de los protagonistas Bouchez y Trifunovic, y una elaborada construcción de climas que imprimen al film una impronta de intimismo y frescura, donde se sugiere más de lo que se dice. Una buena película que destila calidez y emoción. **MG**



LAS BODAS DE DIOS

EL TIEMPO RECOBRADO, *Le temps retrouvé*, Francia, Raúl Ruiz. En lugar de adaptar a Proust, Ruiz trata de encontrar el equivalente cinematográfico de la experiencia de leerlo. Este film-proeza, construido a partir de una puesta obsesiva y manierista, logra ir más allá de la tilinguería ilustrada: gracias a la marcación perfecta de todos sus intérpretes y a una nostalgia lírica que atraviesa sus secuencias, *El tiempo recobrado* produce emociones genuinas. **LMD'E**

HOMBRE HOMBRE MUJER MUJER, *Nan nan nan nu nu nu*, China, Liu Bingjian. Segunda película de Liu Bingjian, *Hombre hombre mujer mujer* investiga de manera sutil el tema de la homosexualidad en China. A diferencia de *Happy Together* de Wong Kar-wai —donde los recursos expresivos del director lograban un equilibrio perfecto con la historia pasional que vivía la pareja—, *Hombre hombre mujer mujer* utiliza planos de larga duración y una cámara casi siempre estática. Además los objetivos de Bingjian son distintos a los de Wong Kar-wai, ya que la homosexualidad no aparece desde el comienzo sino que se va descubriendo y reconociendo a lo largo de la película. El personaje principal (Xiao Bo) trabaja en un negocio de ropa, cuya dueña se pregunta si al joven le gustan los chicos o las chicas. De ahí en más desfilará una serie de personajes —algunos desagradables, otros simpáticos— que lo ayudarán a resolver el enigma al conflictuado Bo, pero también a la encargada del local. La escena del improvisado par-

tido de básquet —con la cámara esperando que los personajes retornen a “cuadro”— resume los logros de esta más que interesante película. **GJC**

CARRERA SIN ESFUERZO, *V Ieru*, Eslovenia, Janez Burger. La vida en un campus universitario esloveno habitado por seres abúlicos pero esperanzados. Film pequeño, realizado en 16 mm y en blanco y negro, recuerda por momentos al primer Jarmusch, con la diferencia de que sus personajes resultan afables y queribles desde un primer momento. *V Ieru* fue uno de los films más aplaudidos del festival, en especial por los (este año escasos) estudiantes de cine presentes en la audiencia. **DB**

A CIEGAS, *Sokkotanssi*, Finlandia, Matti Ijäs. Los críticos que seguían la competencia oficial estaban tan abrumados por la falta de calidad de las películas que saludaron (demasiado) alborozados la exhibición de *A ciegas*. Para nosotros se trata de una película ▶

Penélope Antonio Neus Jesús Loles Jorge Rosa María Santiago
CRUZ RESINES ASENSI BONILLA LEÓN SANZ SARDÁ SEGURA

LA NIÑA DE TUS OJOS

UNA PELÍCULA DE FERNANDO TRUEBA

Una producción de CARTEL, FERNANDO TRUEBA y LOLA FILMS

SENSACIONAL ÉXITO
BUSCÁ LAS SALAS EN CARTELERIA

Apta mayores de 13 años.



WARNER BROS.
A TIME WARNER COMPANY

correcta que comienza muy convencionalmente con los tópicos habituales de recuerdos de infancia que remiten a *El año del arco iris* y que, luego de despanzurrar a un personaje muy simpático, pierde sobriedad y deriva hacia ejemplos más crueles. Otra de las infinitas películas que se vieron en las cuales les pasan cosas terribles a los niños. **GN**



HUELLAS EN LA NOCHE

EL COLOR DE LAS MENTIRAS, *Au coeur du mensonge*, Francia, Claude Chabrol. El asesinato de una niña en un pequeño poblado francés es el pretexto argumental de Claude Chabrol para una nueva incursión en el reconocible terreno de las pequeñas miserias de la burguesía francesa de provincias. Con la precisión de un cirujano, el director describe ambientes, situaciones y personajes en los que su corrosivo humor y su desapasionada mirada de entomólogo se expresan por medio de un estilo narrativo terso y fluido, el mismo que hace ya mucho tiempo lo ha convertido en un consumado clasicista. **JG**

SLC PUNK, EE.UU., James Merendino. Narrada en primera persona, esta película cuenta las andanzas de un punk de Salt Lake City. A pesar de varios momentos inspirados, bastante humor y una primera parte muy divertida, la película se vuelve sentenciosa y aburrida en la segunda mitad. Las similitudes con *Trainspotting* son demasiadas, y el film solo se diferencia por la concesiva actitud que asume en el final. El actor (el experto en el cine de terror de *Scream*) sostiene la película de punta a punta. **SG**



LOS MUCHACHOS NO LLORAN

NADA MAS QUE LA VERDAD, *Nicht als die Wahrheit*, Alemania, Roland Suso Richter. Josef Mengele está vivo en la Argentina y decide ir a Alemania para dar su versión sobre su desempeño durante el nazismo. Esa es la premisa argumental del muy buen film de Suso Richter quien, desde el punto de vista del abogado del "ángel de la muerte", consigue ponernos frente a frente con un monstruoso criminal que no deja de ser uno de nosotros, los humanos. Provocativa, fascinante y perturbadora, la película cuenta con la excelente actuación de Götz George, un Mengele que hiela la sangre. **JPF**



TROMEO Y JULIETA

DIAS DESPAREJOS, *Giorni dispari*, Italia, Dominick Tambasco. En *Días desaparejos* es interesante el trabajo con el punto de vista de sus tres protagonistas principales: el primer episodio posee un registro documental, el segundo está contado con un tono realista y el tercero se ubica dentro de una narración más "moderna". Cada uno de estos tratamientos completa los vacíos de las historias anteriores. Sobresale el ritmo constante que adquiere la narración, que no cae en ningún momento. Un film suma-



HOMBRE HOMBRE MUJER MUJER

mente entretenido y desprejuiciado en el que se destaca Alessia Fugardi, un rostro para tener en cuenta de ahora en más. **MG**

EL DULCE RUMOR DE LA VIDA, *Il dolce rumore della vita*, Italia, Giuseppe Bertolucci. Imagine un clon malo de *Todo sobre mi madre*. Agréguele una cámara siempre oblicua, mucho humo y alegorías triviales. El resultado es este bochinche trascendente que ganó el premio a la mejor dirección, quizá porque es difícil filmar torcido. Por suerte, con *Cautivos del amor*, Bernardo rescató el honor de los Bertolucci. **LMD'E**

CAUTIVOS DEL AMOR, *L'assedio*, Italia, Bernardo Bertolucci. Digno cierre para el festival, la última película de Bertolucci explora la complicada relación entre un inglés fanático de la música clásica (David Thewlis) y una africana que trabaja en su casa como sirvienta (la hermosa Thandie Newton). *Cautivos del amor* es una relectura de *Ultimo tango en París* con una diferencia sustancial: el deseo se impone sobre el acto sexual. Además, Bertolucci ofrece otra lección de cine con sus planos secuencia operísticos y sus saltos de eje, que recuerdan al Godard de los años sesenta. Me gustó, y mucho, el nuevo Bertolucci. **GJC**

KADOSH, Israel, Amos Gitai. A través de una mirada ascética, casi clínica, *Kadosh* narra la trágica historia de dos hermanas atrapadas dentro de las rígidas normas conyugales de un barrio ortodoxo de Jerusalén. El plano secuencia al servicio de una puesta en escena que preanuncia lo inexorable y que logra conmover con los más mínimos recursos: basta una mirada de alguno de los personajes para asomarse a un abismo de incompreensión con raíces milenarias. **DB**

17 AÑOS, *Guo nian hui jia*, China, Zhang Yuan. Dirigida por el ganador al mejor director en el festival de 1996, *17 años* es una película sencilla y sensible, mucho más lograda que *Detrás de la ciudad prohibida*. Dos medias hermanas pelean como reflejo de la disputa entre sus padres. Una mata accidentalmente a la otra y debe pasar 17 años en prisión. El retorno a la casa paterna acompañada de una guardiacárcel (un personaje interesantísimo que simboliza al régimen y sus fisuras) es el eje mayor de la película. El cine no oficial de la China continental parece ser muy sólido. **GN**

LA COPA, *Phörpa*, Bután, Khyentse Norbu. Este relato—dicen que inspirado en sucesos reales—dirigido por un lama reencarnado (!) sin estudios cinematográficos y protagonizado por seminaristas de un monasterio tibetano fue una de las auténticas rarezas del festival. Es probable que en realidad el film

lo hayan hecho los escasos técnicos australianos del staff, pero lo que no se puede negar es la desarmante ingenuidad de esta historia con aspirantes a monjes corriendo desesperados por un televisor para ver la final de la Copa Mundial de fútbol. **JG**

ANALUISA Y ANTON, *Pünktchen und Anton*, Alemania, Caroline Link. Realizadora de *Las voces del silencio*, Link confirma en su nueva película que puede filmar de manera excelente a niños encantadores y, además, que posee habilidad narrativa y un buen manejo del ritmo. Lástima que, como le pasó al iraní Majidi con *Niños del cielo*, sacrifique el rigor y la frescura de su cine en aras de la conquista del mercado internacional. **JPF**

TIERRA DE LAS MARAVILLAS, *Wonderland*, Gran Bretaña, Michael Winterbottom. Un trabajo absolutamente convencional. Filmado arbitrariamente con cámara en mano, registra la vida de una familia en Londres durante un fin de semana. Dentro de un desarrollo dramático, con algunos picos interesantes, solo se destaca la fluidez de la narración pero el final resulta hartamente complaciente, edulcorado y fallido. Una fábula moral sobre la búsqueda de la felicidad que se resuelve únicamente en el seno de la familia y en el regodeo en la pobreza. La visión completa del film recuerda a las peores telenovelas: fácilmente podría haberse llamado *Los pobres también lloran*. **MG**

LA CARTA, *La lettre*, Francia, Manoel de Oliveira. Con la excusa de traer a nuestra época *La princesa de Clèves*, Oliveira ironiza sobre cierto cine francés de burgueses aburridos. El film parece una adaptación de *Alice* de Woody Allen, aunque su humor es mucho más oblicuo. Don Manoel se da el lujo de filmar un concierto de rock, esculpir cinematográficamente la belleza de Chiara Mastroianni y, sin dejar de lado la ficción, lanzar dardos contra esa nueva aristocracia de estrellas mediáticas, abogados y tenderos. **LMD'E**

EL ESPIRITU DE LA COLMENA, España, Víctor Erice. Presentada en la sección "España, antes de dar vuelta la página", que tuvo escasa concurrencia, el primer largometraje de Erice (de 1973) debería exhibirse en las escuelas de cine para que los estudiantes analicen las virtudes de su puesta en escena. Los miedos infantiles de Ana Torrent y su hermana, en la España de la posguerra civil, transmiten un refinamiento y un encanto que solo aparecen en un puñado de películas. ¿Hay una imagen más hermosa que la de las dos hermanitas esperando el tren con sus guardapolvos blancos? **GJC**

CONOZCA A LOS FEEBLES, *Meet the Feebles*, Nueva Zelanda, Peter Jackson. El film ►



AQUEL VIEJO CINE ARGENTINO



NISENSON



LAPLACE



MAIOCCO

Más allá de la aceptación del público y de los premios obtenidos por dos de los tres films argentinos en competencia, *Angel, la diva y yo*, *El mar de Lucas* y *Solo gente* permiten plantear una serie de interrogantes sobre el cine nacional que se viene. Los trabajos de Nisenso, Maiocco y Laplace tienen un punto en común: el retorno a un cine de los sentimientos que en los últimos años, y en especial durante la gestión de Mahárbiz al frente del INCAA, apareció expresado en imágenes con fuegos artificiales y fórmulas concebidas desde la televisión (*Cohen vs. Rosi*, *Un argentino en Nueva York*). Pero con el retiro (¿definitivo?) del monarca y el borrón y cuenta nueva que está haciendo la "ex" salvadora televisión vernácula en relación con el cine, no sorprende que las historias de los films que compitieron en Mar del Plata se destaquen por su inmediatez, su crítica coyuntural, su carácter urgente, como si las tres películas tuvieran un origen y un propósito similar: volver a un cine industrial al que se puede resumir con el lema "Lo que el menemismo nos dejó". Así, la película de Nisenso reclama la recuperación de un auténtico cine argentino; la ópera prima de Laplace analiza la incomunicación entre un padre de cincuenta años y un hijo de veinte, y el film de Maiocco explora la vertiente "drama hospitalario", como lo hizo Alejandro Doria en *Darse cuenta* en los primeros tiempos de la democracia alfonsinista. Pero el cine requiere de algo más que el grito desaforado que clama por la identidad perdida (*Angel, la diva y yo*); el mea culpa de un padre cincuentón (*El mar de Lucas*), y la falta de oxígeno en

un hospital público (*Solo gente*). El cine argentino necesita nuevas problemáticas, propuestas originales y estéticas diferentes. Los films de Nisenso, Laplace y Maiocco, más allá de las remanidas buenas intenciones que invaden a nuestro cine, transmiten una peligrosa sensación: son películas que parecen realizadas hace mucho tiempo, con historias envejecidas, argumentos declamatorios y subrayados, personajes estereotipados y una estética rancia. Esos son los problemas de un cine que explora exclusivamente el aspecto coyuntural. El cine argentino debe trascender el nacionalismo y los ideales del director Angel Ferreiros en la ficción (*Angel, la diva y yo*); la mesa familiar que ya fue digerida por la televisión menemista y los productos Suar (*El mar de Lucas*), y el desconcierto del joven médico encarnado por Pablo Echarri (*Solo gente*).

Los tres films que compitieron en Mar del Plata me trajeron el recuerdo de varias películas de quince años atrás, a las que hoy se puede calificar de efímeras, importantes en su momento pero meramente coyunturales. El tríptico festivalero señala un camino diferente al que iniciaron, por ejemplo, *Pizza, birra, faso* y *Mundo grúa*. Veremos cómo sigue esta historia. Gustavo J. Castagna



más escurridizo de la filmografía de Peter Jackson pudo verse en Mar del Plata en dos funciones de traspase. El segundo largometraje del neocelandés ahora afincado en Hollywood explota literalmente en la pantalla como una ácida, corrosiva, explícita y muy divertida comedia protagonizada por unos muñequitos que podrían definirse como la cara oculta de los Muppets. Drogas, sexo y violencia en el rutilante mundo de las estrellas marionetas. **DB**

TUVALU, Alemania, Veit Helmer. Planteado como un cuento de hadas para adultos y sin recurrir a ningún diálogo, este film fue otra de las curiosidades del festival. Sin embargo, luego de transcurrida la mitad de la película, el proyecto aparece como forzado y algo pretencioso, con una manifiesta tendencia a la solemnidad y la grandilocuencia. Es probable que el film hubiera funcionado mucho mejor dentro de los límites de un medimetraje. **JG**

CIEN AÑOS DE PERDON, Argentina, José Glusman. La argentina de la muestra "Operas primas" fue una grata sorpresa. En un pueblo perdido y arrasado por la nueva economía, se produce un secuestro casero y



EL COLOR DE LAS MENTIRAS

chapucero. El ambiente está superpoblado de personajes grotescos y de un nerviosismo constante, bien trabajado con cámara en mano. Pese a algunos diálogos reiterativos, *Cien años de perdón* consigue, a fuerza de humor, falta de pretensiones y actuaciones exacerbadas a tono con la historia, elevarse bastante por encima del cine argentino promedio. **JPF**

LOS MELLIZOS FALL DE IDAHO, Twin Falls Idaho, EE.UU., Michael Polish. La película cuenta la vida de dos hermanos siameses unidos por el torso. Estos héroes, absortos en su vocación de fracaso, se sorprenden un día por la llegada de una mujer. La dependencia absoluta, la melancolía, la rutina diaria, la acechante pérdida se fusionan en este film sobre un tema que podría haberse desbarrancado con facilidad; sin embargo, la película se mantiene digna hasta el final. Sobresale la escena de la separación física de los hermanos, brillantemente resuelta con una metáfora visual que sorprende por su belleza. La emoción que provoca el film proviene de la calidez y la seguridad con la que está hecho. **MG**

NUEVA AURORA, Peau Neuve, Francia, Emilie Deleuze. La historia de un muchacho que, aburrido de su trabajo, hace un curso de manejo de grúas y topadoras resulta una pequeña sorpresa. Emilie Deleuze construye una fábula de amistad entre hombres que nunca cede a lo simbólico. Es simplemente un cuento de solitarios que se encuentran en el lugar menos probable, enriquecido por la belleza que la directora descubre en esas máquinas enormes. Aunque un poco académico, hay en *Nueva aurora* un ojo que sabe de cine. **LMD'E**

MI CORAZON, My Heart, Corea del Sur, Bae Changho. No todo lo que reluce en el cine asiático merece el elogio de la crítica. *Mi corazón* es la historia de una mujer a lo largo

de cuarenta años, con sus tristezas y sus escasas alegrías. El film de Bae Changho no disimula sus intenciones argumentales: reflejar en cada escena el rol que ocupa la mujer dentro de la sociedad. Pese a la horrible banda sonora y al didactismo que transmiten algunas situaciones, *Mi corazón* es un agrí dulce y bucólico relato agradable de ver. **GJC**

ZONA DE GUERRA, The War Zone, Gran Bretaña, Tim Roth. El debut como realizador de Tim Roth resultó ser una tragedia donde los lazos familiares se ven disueltos por el más terrible de los tabúes occidentales: el incesto. Aunque por momentos resulte interesante desde lo formal, en *Zona de guerra* abundan el regodeo en la sordidez y la gratuitad de varias escenas, pero sin los filtros melodramáticos que hacen de ciertos films de Ripstein un caso único en la historia del cine. Lo que queda, entonces, es un vacío que anula lo narrado en cuanto a ficción trágica. **DB**

BERLIN-CINEMA, Suiza, Samira Gloor Fadel. Esta película sobre Berlín y su relación con el cine, filmada por una directora libanesa, fue uno de los muy pocos títulos interesantes de la sección documental. Las voces de Wim Wenders, el arquitecto Jean Nouvel, Jean-Luc Godard y los textos leídos forman un collage sonoro muy trabajado que, en contraposición, no cuenta con una puesta en imágenes de auténtico vuelo. Una verdadera lástima. **JG**

EKSPRES EKSPRES, Eslovenia, Igor Sterk. Un petiso con cara y comportamiento de actor de cine mudo decide vivir viajando en tren. Allí se enamora y pasa por eventos mínimos condimentados con situaciones de humor absurdo y melancólico, como el del partido de fútbol y sus múltiples versiones de mesa practicadas por el personal ferroviario. En el buen sentido del término, una típica película "de festival": cortita, simpática y con un aire de libertad que la hace despareja pero encantadora. **JPF**

¿QUIEN ES EL QUE SIGUE?, Who's Next?, Suiza, Felix Tissí. Buster Keaton no ha muerto: vive en Suiza y cría bovinos. Los primeros diez minutos de este film nos dejan perplejos: un hombre vive solo comiendo queso en una montaña con su vaca, hasta que el animal se despeña y un gag nos abre el camino de la risa. Casi sin diálogos, con un *timing* perfecto, esta *road-movie* que comienza en Suiza y termina en Rusia se parece a

PREMIOS

JURADO OFICIAL

- Mejor película
Las bodas de Dios de João César Monteiro
- Premio especial
A ciegas de Matti Ijäs
- Mejor director
Giuseppe Bertolucci por *El dulce rumor de la vida*
- Mejor guión
Pablo Nisenson y Juan Pablo Feinmann por *Angel, la diva y yo*
- Mejor actriz
Reddy Gibbs por *Cruzando campos*
- Mejor actor
Matthew Lillard por *SLC Punk*
- Mejor film iberoamericano
Angel, la diva y yo de Pablo Nisenson
- Mención oficial a la ópera prima
Victor Laplace por *El mar de Lucas*

FIPRESCI

- Mejor película
A ciegas de Matti Ijäs
- Mejor film iberoamericano
París-Tombuctú de Luis García Berlanga
- Mención especial
SLC Punk de James Merendino

OCIC

- Gran Premio
París-Tombuctú de Luis García Berlanga
- Primera mención
Domingo triste de Rolf Schübel
- Segunda mención
A ciegas de Matti Ijäs



un film de los hermanos Kaurismäki por su ritmo, pero el principio de humor visual inteligente viene directamente del hombre que no se reía. A pesar de su realización en video, *¿Quién es el que sigue?* resulta cine puro: con una mirada que parece documental, el director rescata de los planos generales solo aquellas acciones que construyen la ficción, mientras que cada objeto tiene una función narrativa específica. Gran parte del efecto hilarante se debe al rostro del protagonista, de una tranquilidad pasmosa aun al borde del suicidio. **LMD'E**

LA CAMA, *Postel*, República Checa, Oskar Reif. *La cama* está contada desde una voz en off que tiene una particularidad: el sonido proviene de una urna donde están depositadas las cenizas del personaje. Filmada en blanco y negro, con excelentes toques de humor (negrísimo) y algunos excesos formales que molestan (cámara en mano, uso de grandes angulares), la película de Reif es el resultado de una extraña sociedad estética entre los códigos del expresionismo alemán y *La ciudad de las mujeres* de Fellini. En la comparación, pierde en los dos frentes. **GJC**

CAZADOR DE RATAS, *Ratcatcher*, Gran Bretaña, Lynne Ramsay. La realizadora Lynne Ramsay había ganado dos años consecutivos en Cannes el Premio del Jurado al mejor cortometraje, por lo que su debut en el largo despertaba fundadas expectativas. *Cazador de ratas* resultó ser una de las grandes sorpresas de esta edición del Festival de Mar del Plata, que pudieron contarse con los dedos de una mano. De un lirismo inusual en los tiempos que corren, con un cuidado milimétrico en los detalles de cada uno de los planos que la componen y una acertadísima elección de actores y locaciones, la historia del pequeño James se desarrolla con el trasfondo de una Glasgow atestada de basura y de ratas, cercada por un riacho nauseabundo que parece adquirir vida consciente. Historia de niños y de adultos tratando de zafar de las circunstancias que los agobian, contada por una realizadora con una sensibilidad que escapa al tradicional tono de denuncia social de mucho cine inglés que por retratar el bosque olvida el arbusto. *Cazador de ratas* es un film de los que no abundan. Como una gema entre la basura. **DB**

PARRILLA PEJO, *Barbecue Pejo*, Benín-Francia, Jean Odoutan. Lamentablemente el cine de África casi no estuvo representado en Mar del Plata. Esta película filmada en Be-



LA CARTA

nín (en la que su director fue además intérprete principal, guionista y responsable de la música, la escenografía y el casting) tiene buenos momentos dentro de un relato que oscila entre la comedia y el drama, el tono naíf habitual en las producciones de ese continente y un fuerte personaje femenino, infrecuente en el cine africano. **JG**

LOS ESCOLTAS ESPERAN, *Les convoyeurs attendent*, Francia, Benoît Mariage. Un neurótico periodista de pueblo planea estrategias para ingresar al libro de los récords y así ganar un auto. En "escupida de carozos de aceitunas" no llega muy lejos. Entonces piensa que su hijo, con entrenamiento profesional, puede superar la marca actual de apertura y cerrado de una puerta en 24 horas. Extraño, en blanco y negro y con constantes cambios de tono, el film tiene grandes momentos cómicos al contar la historia del récord y secuencias flojas cuando desvía el rumbo y cae en dramatismos innecesarios. **JPF**

PARIS-TOMBUCTU, España, Luis García Berlanga. Una película del gran García Berlanga es siempre un placer para los sentidos, sobre todo por sus grotescos personajes. *París...* está lejos de *El verdugo*, *Plácido* y *La vaquilla*, y se extraña la destreza del director para filmar en planos secuencia los disparates que dicen y hacen sus absurdas criaturas. Estructurado como una serie de sketches, el film tiene sus momentos felices y otros poco ingeniosos. *París...*, que empieza con una *fellatio* de tres minutos, se llevó los premios de FIPRESCI y de OCIC (¡oooh!). **GJC**

WAALO FENDO, DONDE LA TIERRA SE CONGELA, *Waaloo Fendo, là dove la terra gela*, Suiza, Mohammed Soudani. Muy alejado de los reportajes televisivos, *Waaloo Fendo* es una interesante ficción documental centrada en la historia de uno de los tantos jóvenes senegaleses que, ante la falta de trabajo en su tierra, viajan hacia Europa en busca

de mejores oportunidades, que suelen ceñirse a la venta callejera de artesanías indígenas o al tráfico de drogas ilegales. **DB**

SOLO LAS NUBES MUEVEN ESTRELLAS, *Only Clouds Move the Stars*, Noruega, Torun Lian. La lectura de la sinopsis de este film noruego hacía pensar en un folletón tremebundo y lacrimógeno. Sin embargo, la sensibilidad con que la realizadora refleja las vivencias de esa adolescente angustiada por la muerte de su pequeño hermano y la depresión de su madre, demuestra una sorprendente madurez para una debutante. Thea Sofie Rusten es inolvidable como la juvenil y conflictuada protagonista. **JG**

TUVE UN SUEÑO CONTIGO, Chile-España, Gonzalo Justiniano. Suerte de nueva versión de *Atracción fatal* pero con distinta mirada, *Tuve un sueño contigo* es más un feroz estudio del conservadurismo moral chileno que un thriller erótico. Justiniano apunta sus dardos al mundo de las falsas apariencias de pueblo chico y, aun con momentos de solemnidad que atentan contra un buen relato con mucho humor, logra un film que, como le hace decir al personaje del político, "predica y practica". **JPF**

DULCE CIUDAD, *Sugar Town*, EE.UU., Allison Anders y Kurt Voss. Allison Anders volvió en su mejor forma con *Dulce ciudad*, una sutil radiografía sobre personajes que rondan los 40 años. Ambiciosas, melancólicas y empeñadas en que no las consideren "perdedoras", las criaturas de Anders intentan sobrevivir. Subyacen toques irónicos (las referencias a Christina Ricci son memorables) sobre el paso del tiempo y la búsqueda de pareja, y una leve simpatía que nunca cae en el subrayado. Además, *Dulce ciudad* sube dos puntos porque reúne en su reparto a las cuarentonas Rosanna Arquette y Ally Sheedy. **GJC**

IL GUARDIANO, Italia, Egidio Eronico. Más de la mitad de este asfixiante film se basa en una situación mínima: un agotado secuestrador, más que vigilar, vela por su joven víctima. Parte de la eficacia de la película reside en no conocer la relación entre los dos personajes, cuestión que se revela en la sinopsis del inefable catálogo del festival pero que no se hará aquí. De buen trabajo visual y bajo presupuesto, el silencioso relato avanza mediante fundidos a negro y, si bien pierde cohesión hacia el final, no deja de ser una experiencia interesante. **JPF**

¡Hasta la vista, amigos!

Nuestro columnista Tomás Abraham da por terminado su ciclo en *El Amante* y se despide de los lectores, anticipándoles sus nuevos proyectos. A nosotros nos queda agradecerle el tiempo e ingenio que nos ha dedicado tan generosamente. Lo extrañaremos.

Llegamos al fin del milenio y en vísperas del último año del siglo y del milenio atravesaremos un momento místico. Solo tenemos que pensar en todos los hombres del mundo que no han llegado a este momento, y nosotros sí. Por un instante del 31 dejaremos de ser peritos contables y descreídos post vanguardia, para rezar, sabía costumbre del pequeño hombre y su destino. Esto de rezar puede sorprender a algunos, por ejemplo a la producción de Chiche Gelblung. El otro día me llaman para consultarme si era ateo. Querían entrevistarme después de los griteríos del Guasón contra la Meijide por su ateísmo abortista. Gelblung mandó el grito de: "Andá y llamá a uno de esos intelectuales que tenemos en la agenda, y preguntales qué piensan de lo que dijo Ruckauf de los ateos..."

Por eso me llamaron. Les dije que no.

¿No es ateo?, insistió. No, repetí.

Silencio en el tubo.

—Ah, yo creía... ¿Y no conoce a algún ateo con el que pueda hablar?, necesito la nota para las seis.

—Difícil —le dije—. A ver, déjeme pensar, no, este no, aquel... Sabe qué pasa —agregué—, la mayoría de la gente que conozco cree en el misterio de la existencia, respetan la zona sacra, es raro que no crean... Me acuerdo de mi amiga Alicia Páez, ella sí que era atea. En el momento de morir, unos minutos antes, en su cama de hospital le pidió al marido un postre Serenito. Y cuando el hombre

—Francisco Kropfl— le acercó la cuchara a la boca, le dijo: no seas boludo, dame la cuchara. Y se murió. En fin, el joven productor no conseguía un ateo y me resultaba difícil ayudarlo. El Guasón sí que es ateo, el rey de los ateos, pero como va a misa... A los intelectuales llamados ateos los acusan de idealistas, porque se especializan en sueños, creen demasiado. Por eso no les van los epítetos nihilistas. Bueno, así es el fin del milenio,

un poco confuso. Los abortistas son idealistas. Los defensores de Dios venden sonrisas en la feria. Ya lo dijo Discépolo. El resto de las cosas pueden ser como antes o como siempre. Sin embargo, nosotros, los argentinos, veremos nuevas caras en los medios. Habrá nuevos personajes en las cenas benéficas, recibiendo embajadores o haciendo conferencias de prensa. Cambia el personal gubernamental y la fiesta menemista baja la persiana. Se muda. El destino de De la Rúa es escarpado pero se jugará en octubre del 2000, cuando tenga a todo el mundo en contra. Si se mantiene firme con su política inicial (no importa cuál) puede zafar, si cede o se asusta, chau pinela.

Digo no importa cuál porque el surrealismo en política es un arte sumamente difícil, aunque posible. Pero no soy devoto del realismo fantástico cuando se trata de masas populares. Es importante que el único aparato del Estado que funcionó operativamente —el Poder Ejecutivo, el resto estuvo casi en subasta— siga dando imagen y realidad de fuerza de mando. Pero con decencia. Insisto en que la principal tarea en esta nueva aurora es la construcción de un Estado, a pesar de que muchos consideran que el nuevo diseño poscapitalista es el de centros de poder rodeados por municipalidades, los antiguos Estados-nación. Los argentinos hemos elegido —según esta particular concepción— un presidente que, en realidad, es un intendente. No hay que adherirse a esta prédica supuestamente realista. Hay excesos de realismo que no son más que ataques de pánico somatizados por la mente. El cuadro patológico constituye una especie de hipocondría política: se tiene miedo de todo.

Pero volvamos a los incidentes de la aldea local. Hay gente que se sorprende de que el hombre de la ancha sonrisa sea malo. Para

muchos Ruckauf parecía democrático, de cepa pluralista. Bueno, los que se sorprenden no son precisamente gente, gente en general, sino un género llamado intelectuales, o algo parecido a eso, que firmaron solicitadas para sostener la política social y el antiimperialismo que prometía Duhalde y que ahora deben poner el trasero para los Opus Dei y los qué rico el pati. Pobres, no se la esperaban. Otra vez les rompieron no precisamente la cabeza.

Pero ganó el Guasón que no perdió el tiempo y ya quiere ser presidencial y convertirse en el referente mayor de la oposición. De ahí que quiera ser tan diferente, tan poco consensualista y dialogable. De ahí que ahora alterne su sonrisa con una penumbra lopezreguista. No lo nombra a Rico para solucionar lo que sea, sino para mostrar los dientes (siempre los dientes).

La gente de la provincia tiene miedo, y no hay mejor modo de combatir el miedo que con más miedo, miedo del otro, miedo en las esquinas, miedos de los pibes, itakas en las puertas de los boliches y otras salvajadas. Una especie de toque de queda para que madres, padres, yariás, barilkos, arzobispos, digan que ahora hay más seguridad. El resto de la cosa, el delito mayor, eso se readministra. El problema es que frente a esto no pasa nada. Todo el mundo de la llamada Alianza le regala espacio político a Patti y Rico, se lo preparan y se lo obséquian. Como si dijeran: que lo hagan ellos, nosotros de eso no sabemos y no queremos. De la seguridad que se ocupen los perros. Por eso Graciela no se metió con el tema en la campaña, no lo enarbó como estandarte. Y mucha gente quería eso: seguridad y asistencialismo. Seguridad en las

ciudades y asistencia en el segundo cordón. Para la democracia progresista, o socialdemocracia, o como se llame, la asistencia es denigrante y no existe un problema de seguridad. Este último deriva de dos causales: desocupación y educación. Hay que dar más trabajo y educar más para solucionar el problema de la seguridad, y también el de la asistencia, dicen. No se trata de reprimir, agregan, sino de prevenir. Y con estos slogans vuelven a sus casas felices de haber cumplido con el evangelio constitucional. Dicho esto, el vecino va y se compra un arma. Pero el tema de la seguridad es un tema de represión, qué se le va a hacer, y ante la negativa a encararlo desde esta triste realidad, prefieren que lo hagan Rico y Patti. Por supuesto que se enojan y dicen golpistas, torturadores, rambos, y otras exclamaciones de seres ofendidos e indignados. Como Moreau, que dice que un Rambo no va a solucionar el problema; creyendo que decirle Rambo a Rico es denigrarlo, que compararlo con Stallone es desenmascararlo. Pobre iluso, se ve que no va a las jugarterías ni sabe de videogames, ni de nada, ni que están por filmar *Rambo 24*.

Pero el problema de la seguridad no es el de poliladron. En el mundo poscapitalista de libre mercado global, los infiltrados ya no son los castrocomunistas, sino los narcotraficantes, los mafiosos, los políticos, y sus bancos, y sus políticos, y sus muertos. Si en nuestro mundo de ayer hemos vivido la manipulación de los gobiernos civiles por las fuerzas armadas –hoy inermes– espero que la nueva generación no viva la misma manipulación de parte de los ejércitos de la noche. Es mi deseo de año, siglo y milenio nuevo. Porque este es

el problema de la seguridad, además de la desintegración de la población y la marginación en vastas zonas de cuasi miseria. Pero basta de politiquerías. Hablemos de proyectos ya que esta es mi despedida. El tiempo ocioso que me dejará el no escribir para *El Amante* parece que estará colmado por una nueva actividad. Con mi amigo Antonio Carrizo estamos por formar un dúo multimedia. No tiene nombre; pero el más favorecido es *La vida y el mambo*. Estamos compaginando el asunto para canal 4 y Radio Rivadavia. El pone la calle y yo el mundo. El la inteligencia en vivo, y yo el pensamiento en muerto. Está casi todo listo, va a dar que hablar. Ni por asomo nos inmutamos ante la competencia, lo digo por el dúo que pretenden armar César Aira y Alejandro Dolina, ese que quieren llamar *Cuando los muchachos de Flores comían pizza*, no pasa nada, no los va a escuchar nadie. Esta actividad más el libro que quiero escribir con Gustavo Noriega sobre la biotecnología en el nuevo milenio, llenará mis horas. Podría decir más cosas (por ejemplo, la mención de una de las escenas más conmovedoras que vi en la televisión. La escena final del hijo del psicoanalista –Jorge Marralle– en *Vulnerables*, en la que muestra su desamparo y el padre su ceguera. Un hijo triste y solo que protege a su padre que cree cuidarlo. No sé el nombre de esa maravilla de actor que es el adolescente), pero mi ciclo en *El Amante* ha terminado, me voy. Hasta la vista, amigos. Los mil fuegos artificiales que decoraban mis notas en *El Amante* se han apagado. Me voy con mis cartuchos a otra parte. Ya sabré cuál. Y a aquellos que se interesan por mis palabras, se las daré en abundancia. Gracias. ▣



3^{ra} muestra de video alternativo

3, 4, 5, 10, 11 y 12
de diciembre

A PARTIR DE LAS 19 HORAS
PROYECCION DE TODOS LOS TRABAJOS PRESENTADOS



LA TRIBU

lambaré 873 buenos aires (1185)
tel.fax: 4865 7554 / 4861 8928
email: latribu@rcc.com.ar
website: www.la-tribu.com.ar

Auspicia

EL AMANTE

Diciembre en la disquería

Hay quienes disfrutan más del cine

si escuchan las bandas de sonido.

Incluso, se sabe de gente que prefiere

invertir en un CD antes que en una

entrada. Sepa qué regalarle a la

especie de los cinediscófilos.

Diciembre es tradicionalmente el mes más fuerte en cuanto a la venta de música envasada. Aquí ofrecemos un muestrario arbitrario que, lejos de ser exhaustivo, alcanza para revelar una tendencia muy extendida en 1999: el reciclaje de canciones y/o intérpretes que acompañaron, levantaron o terminaron de hundir películas. Para la selección se consideró la posibilidad de conseguir el disco en cuestión –por lo que quedaron afuera maravillas como *Conozco la canción* y *Dr. Akagi*–, los premios, el éxito y por último el interés que despertaron esos *soundtracks* en el sujeto encargado de esta sección. En todos los casos se aclara el título original para que sea más fácil el rastreo en Internet, en donde, si bien hay más oferta que en las disquerías, las cosas se complican si uno busca más allá del material estadounidense.

TRES ES MULTITUD (*Rushmore*). La música de Mark Mothersbaugh es irónica, triste, lánguida y siempre portadora de un delicioso aire aristocrático. Entre los intérpretes de las canciones están John Lennon, The Kinks, Cat Stevens, ¡Yves Montand!, The Who y The Faces, quienes cierran la película con *Ooh La La*, uno de los mejores temas pop de la historia.

UN PAPA GENIAL (*Big Daddy*). Sheryl Crow hace una gran versión del clásico de Guns N' Roses *Sweet Child O' Mine* y hay una simpática canción de Garbage, pero las palmas se las llevan Everlast & The White Folx con la desgana *Only Love Can Break Your Heart*, el clásico disco *If I Can't Have You*

(presente en *Fiebre de sábado por la noche*), un tema de los temibles y más que *démodé* Styx y la inclusión de *La canción del canguro* (los que vieron la película saben de lo que hablo). Incluye diálogos del film.

LA VIDA ES BELLA (*La vita è bella*). Película discutida hasta el hartazgo, encima se llevó varios Oscar, uno para la mejor banda sonora en drama: fue para Nicola Piovani (colaborador de Fellini, los Taviani, Bigas Luna y Moretti). La música, cálida y de calidad, es emotiva con leitmotivos bien trabajados. Para encontrarlo en las disquerías uno solo tiene que buscar la tapa más horrible del año.

APRILE. Mambo, merengue, melodías que remiten a Medio Oriente, un gran tema del rapper italiano Jovanotti. Todo dispuesto para conocer, hecha música, la fórmula de la felicidad inteligente que Moretti aplica al cine. Imperdible.

ALMA MIA. Otra demostración de que la factoría Suar es, al menos, profesional. Si bien a uno puede no gustarle este compilado de canciones que incluye a Marcela Morelo y Memphis, hay que reconocer que tiene cierto nivel de decoro que no poseen producciones de Telefó como *Manuelita* y *La venganza*, esta última con sus pavorosos sintetizadores y la peor canción de Diego Torres.

EL PRINCIPE DE EGIPTO (*The Prince of Egypt*). Este pésimo dibujo ganó un Oscar a la mejor canción (*When You Believe*), algo realmente horrible cantado por Mariah Carey y Whitney Houston. Todo muy feo. La música la hizo Hans Zimmer pero, raro en él, muy mal. Es en *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*) en donde Zimmer está en su máximo esplendor y entrega una de las mejores partituras del año.

STUDIO 54 (54). Dos discos repletos de canciones disco que seguramente llenaron las noches del citado y famoso boliche. Todo muyailable y con un sonido muy arraiga-

Derecha: Nanni Moretti y la música de la felicidad inteligente.

Abajo: *Velvet Goldmine*, sin Bowie, pero igualmente impresionante.



do en los setenta. *Qué será mi vida* de The Gibson Brothers, *Haven't Stopped Dancing Yet* de González y *I Need a Man* de Grace Jones compiten por el podio kitsch, pero aparece el grupo ultra grasa Santa Esmeralda con *Please Don't Let Me Be Misunderstood* y les saca varios cuerpos. Los discos se venden por separado y yo prefiero el dos, así que les diría que se inclinen por el uno.

LOS ULTIMOS DIAS DEL DISCO (*The Last Days of Disco*). El mejor disco "disco" del año. Es increíble que una decena y media de canciones discotequeras de hace veinte años suenen sofisticadas, actuales y súper glamorosas.

EL TRIUNFO DE LOS NERDS (*A Night At The Roxbury*). La más bizarra banda sonora de la temporada. Tecno berreta por todos lados, es un seleccionado de esas canciones bailables que todavía no son lo demasiado viejas como para entrar en el revival pero que ya pasaron de moda. Entre cosas como *What Is Love* de Haddaway, *Be My Lover* de La Bouche y *Where Do You Go* de No Mercy se cuele una versión de *Disco Inferno* por Cyndi Lauper.

LA MASCARA DEL ZORRO (*The Mask of Zorro*). James Horner hizo la música de *Titanic*, seguramente seguido muy de cerca por James Cameron. Aquí está suelto y la cursilada se expande por todos lados, alcanzando su punto máximo en el patético tema de difusión *I Want to Spend My Lifetime Loving You* cantado por Tina Arena y Marc Anthony. Recordar que este año Horner también nos torturó en *Joe, el gran gorila*.

SHAKESPEARE APASIONADO (*Shakespeare in Love*). Si hay algo ausente aquí es justamente la pasión. Con buena voluntad se puede encontrar algo de romanticismo entre toda la pompa y la "finura" de la música instrumental de Stephen Warbeck. Puede gustar o no, pero está fuera de discusión que, si uno vio la película, el disco puede traerla a la memoria. Y eso puede ser demasiado desagradable.

VELVET GOLDMINE. Otra vez los setenta pero ahora no se trata de música disco. Todd Haynes no pudo usar temas de Bowie pero la banda sonora es impresionante: quizá le haya salido más alucinada de esta manera que si hubiera podido usar las canciones del duque blanco. La mayoría de los temas, incluidos muchos covers, están grabados hoy y figuran nombres como Placebo y Pulp. *La balada de Maxwell Demon* es increíble y la excelente música incidental es de Carter Burwell; habitual colaborador de los Cohen, aquí parece haberse divertido mucho más.

200 CIGARRILLOS (*200 cigarettes*). Blondie, Go-Go's, The Ramones, Kool & The Gang,

Dire Straits, Elvis Costello. La película sitúa la acción en 1981: los últimos estertores del disco, el reino del pop ochentista naciente y la promesa de vigencia de los clásicos. En el film debe haber como setenta canciones, pero se editó solo una veintena en un solo compacto. Por suerte quedó afuera el tema de Barry Manilow.

ESTACION CENTRAL (*Central do Brasil*). Se está gestando una corriente de opinión que afirma que Jaques Morelenbaum le quitó frescura y libertad creativa a Caetano Veloso (me sumo). Sin embargo, aquí Morelenbaum y Antonio Pinto hacen la mejor, más triste y hermosa música de road-movie del año.

UN LUGAR LLAMADO NOTTING HILL (*Notting Hill*). Uno de los grandes éxitos del año. *She* cantada por Elvis Costello en una versión más prolija y menos apasionante que la que hiciera Aznavour, un temita de Shania Twain y (lo mejor) dos versiones de *Ain't No Sunshine* -canción también presente en *La hija de un soldado nunca llora*- por Bill Withers y Lighthouse Family. Para pasar por todas las FM.

THE BEST OF BOND... JAMES BOND. Diecinueve canciones clásicas de las películas del espía, diecisiete de las cuales ya estaban en la recopilación de 1992 editada en ocasión del 30° aniversario de Bond. En la comparación gana la nueva: la tapa es peor pero el librito es mejor y entran *Goldeneye* (Tina Turner) y *El mañana nunca muere* (Sheryl Crow) en reemplazo de dos temas poco relevantes. **A**

directo a video

LA GRAN PREGUNTA, *The Big One* (EE.UU., 1998), dirigida por Michael Moore, con Michael Moore. (Gativideo)

Desconocido por estas latitudes hasta hace solo un par de meses—cuando comenzó a emitirse por la señal Film & Arts su serie documental *La cruel verdad*—, Michael Moore reúne en su personaje características poco comunes, en una suerte de cruce entre *stand-up comedian* y agitador sindical. A pesar de poseer un humor a veces hilarante, sus ácidos comentarios sobre el complejo triángulo formado por la política, los negocios y la clase trabajadora no pierden un ápice de gravedad. En no tan odioso tren de comparaciones, se podría afirmar que los doce episodios que conforman esta serie son lo que nuestro *Caiga quien caiga* nunca pudo ser, por el exceso de frivolidad disfrazado de actitud combativa que lo caracterizaba.

Este señor algo regordete y bastante simpático nació en un pueblo venido a menos llamado Flint. *Roger & Me*—debut de Moore en el largometraje luego de varios trabajos para la televisión—relataba las penurias económicas que sufrían sus pobladores merced a los despidos masivos de la planta local de General Motors, principal fuente de trabajo de la zona. En aquella ocasión, Moore persiguió con implacable saña al presidente de la GM tratando de hacerlo reflexionar sobre los graves problemas ocasionados por su política de despidos.

La gran pregunta, producido en parte por la BBC luego del éxito de *La cruel verdad*, es un film de ruta atípico que cubre el viaje de promoción del último libro de Moore—*Downsize This!*, ¡*Reduzcan esto!*—por gran parte del territorio norteamericano, en gran medida pueblitos olvidados por la imparable carrera de los empresarios por obtener más beneficios a menor costo. Y a costa de sus empleados.

Por momentos, Michael Moore parece un quijote virulento, socarrón y, ante todo, muy atrevido. Como muestra bien vale una imagen: cierta corporación orgullosa de ser norteamericana decide, sin embargo, prescindir de los servicios de todos sus empleados y mudar la factoría al vecino país de México—cuyos obreros, obviamente, resultan más económicos—con el fin de optimizar aun más sus millonarias ganancias. Nuestro descarado caballero hace entonces entrega, en la misma sala de recepción de la empresa,

de un cheque simbólico por migajas de dólar para pagar la primera hora de sueldo de los nuevos empleados. La expresión entre cínica y estupefacta en el rostro de un miembro de la gerencia ante la inédita situación desnuda de manera impecable cierto estado de las cosas bastante conocido por estos pagos. *La gran pregunta* es tan universal como el capitalismo a ultranza. **Diego Brodersen**

LA RUBIA DE MIS SUEÑOS, *Sono pazzo di Iris Blond* (Italia, 1996), dirigida por Carlo Verdone, con Carlo Verdone, Claudia Gerini, Andrea Ferreol. (Gativideo)

Comedia romántica a la italiana, *La rubia de mis sueños*—espantoso título local que nos recuerda que los caballeros parecen seguir prefiriéndolas blondas—narra las vicisitudes de un músico frustrado por partida doble: el pentagrama y las mujeres son una búsqueda constante repleta de frustraciones. Cansado de un viejo repertorio arremetido contra un auditorio abúlico y compartiendo sus días con una compañera a la que apenas soporta, el amor aparece—como siempre—a la vuelta de la esquina, encarnado en una joven impetuosa e irreverente que puede servir de musa inspiradora y permitirle recuperar su fama de antaño. E incluso, tal vez, convertirse en la persona que durante tanto tiempo estuvo esperando.

Partiendo de una base temática remanida, este pequeño film consigue arrancar alguna que otra sonrisa melancólica gracias al carisma de su realizador y protagonista, Carlo Verdone, y a algunos comentarios tipológicos y sociales que se filtran durante el desarrollo de la historia. Amable, poco pretenciosa y resuelta a medias, *La rubia de mis sueños* jamás trasciende pero nunca aburre. Como esas relaciones de pareja esporádicas que, a pesar de pertenecer al reino de lo efímero, hacen que la vida resulte más agradable. **DB**

EL QUIEBRE DE LA LEY, *Swing Vote* (EE.UU., 1999), dirigida por David Anspaugh, con Andy García, Robert Prosky, Harry Belafonte. (LK-Tel)

Excepción a la regla: un telefilm bueno. Y didáctico, en el mejor sentido de la palabra. Andy García es el nuevo miembro de la Corte Suprema de Justicia de los Estados



La gran pregunta

El irreverente Michael Moore dirige esta película producida por la BBC donde una vez más denuncia con humor a las grandes empresas.

Unidos y tiene el voto decisivo sobre un caso de aborto. Además de mostrarnos el funcionamiento ritual del cuerpo, el film desgana los argumentos a favor y en contra de la interrupción voluntaria del embarazo. Inteligentemente, los antiabortistas resultan personajes más simpáticos que quienes están por la libre determinación de la mujer. El estilo es clásico y pausado, lo que permite comprender las complejas negociaciones entre los jueces. Algunas concesiones al melodrama sirven para revisar los motivos personales del voto de cada uno.

Quizás el mayor mérito de la película sea no tener vergüenza de colocarse a favor del aborto o de discutir el tema francamente (algo imposible en nuestros pagos). Su conclusión, además, da por los suelos con el uso de la palabra "abortista" como un insulto. *El quiebre de la ley* es una pro-

ducción para la televisión, un medio de acceso inmediato. Solo en un país orgulloso de sus instituciones y democráticamente maduro se puede abordar un tema así de manera simple y comprensible, casi como un film de suspenso. No apto para politiqueros torpes ni futuros gobernadores de provincias reaccionarias.

Leonardo M. D'Espósito.

OBJETOS PERDIDOS, *Lost & Found* (EE.UU., 1999), dirigida por Jeff Pollack, con David Spade, Sophie Marceau y Patrick Bruel. (AVH)

Imagínese un clon de *Loco por Mary* malo. Eso es *Objetos perdidos*, una comedia sin gracia escrita y producida por David Spade, un tráfuga de *Saturday Night Live*. A pesar de una trama hábil, las concesiones a la astracana gruesa eliminan la posibili-

dad de alguna gracia. Todo gira alrededor de un perro secuestrado por amor y un anillo perdido. Lo demás es increíble. Qué hacen Sophie Marceau (siempre vestida) y el cantante galán galo Patrick Bruel aquí es un misterio indescifrable. Spade parece un comediante sutil, pero en realidad es porque dice sus líneas en voz baja. Al final aparece Martin Sheen alocado. Sí, esta también termina con un clip interpretado por los actores. Algo pasa con el humor americano salido de la televisión. Hasta hace diez años, la caja boba era reservorio del mejor material de comedia para el cine. Ahora la espontaneidad se ha perdido, triturada por los engranajes que mueven la monumental industria del entretenimiento audiovisual en las tierras del Pato Donald. Por algo esta película no se estrenó en cines (y todavía hay quien dice que el cine iraní es aburrido). **LMD'E**

clásicos

EL VIAJE DE LOS COMEDIANTES, *O Thiassos* (Grecia, 1975), dirigida por Theo Angelopoulos, con Eva Kotamanidou, Petros Zarkadis y Vangelis Kazan. (Gramado)

Si bien desde hace mucho tiempo el griego Theo Angelopoulos está considerado por la crítica como uno de los realizadores más importantes del cine europeo de los últimos treinta años, en la Argentina solo se han estrenado dos películas de su filmografía. Nacido en Atenas en 1935 y estudiante de la IDHEC parisina, trabajó en la Cinemateca Francesa antes de regresar a Grecia, donde luego de desempeñarse como crítico debutó en la realización en 1968. La primera etapa de su carrera, hasta *Megalexandros* (1980), se caracteriza por el compromiso militante, expresado a través de películas de carácter coral en las que recorre la historia política de su país, con una clara toma de posición por la necesidad del cambio revolucionario. A partir de la década del ochenta se produce un notorio vuelco en su obra, que —conforme a la crisis ideológica de esos años, y sin perder su identidad estilística— se hace

mucho más escéptica e individualista, tal como puede apreciarse, por ejemplo, en *La mirada de Ulises. El viaje de los comediantes*, rodada en 1974-1975, aunque parezca increíble en plena dictadura de los coroneles griegos, forma parte de la trilogía que, junto con *Días del 36* y *Los cazadores*, investiga cuarenta conflictivos años de la historia de su país en este siglo, los comprendidos entre 1936 y 1976. En este caso, siguiendo el itinerario de un grupo de actores que viaja por Grecia representando un drama clásico del siglo XIX, se recorren simultáneamente los hechos principales ocurridos en el país entre 1939 y 1952; pero a diferencia de lo que hace, por ejemplo, un Luchino Visconti —quien a partir de una saga familiar o la psicología individual de sus personajes reconstruye las claves de un momento histórico determinado—, Angelopoulos utiliza, en un estilo casi brechtiano, mecanismos de representación y movimientos “corales” (bailes, fiestas, manifestaciones políticas) para reflexionar sobre la historia. El film —estructurado a partir de

tres largos monólogos referidos a diversos momentos políticos que recitan a cámara distintos actores abandonando la acción— elude, como se dijo, cualquier acercamiento psicológico a sus protagonistas, quienes se convierten así en meros portadores de ideología en el sentido más amplio del término. Como siempre ocurre en sus películas (al menos en las que conozco), Angelopoulos evita los planos cortos y medios, expresándose por medio de largos planos secuencia repletos de travellings y panorámicas que provocan que el montaje se vaya armando *dentro* del cuadro. Tampoco hay una sucesión cronológica de los hechos (la película comienza en 1952 y termina en 1939) y el diálogo entre los personajes es muchas veces reemplazado por letras de canciones, discursos y proclamas. (A propósito hay que señalar la excepcional utilización de la banda de sonido, muchas veces en off, en la que se emplean diversos idiomas y música de diferentes orígenes, algunos tangos incluidos). Es indudable que todo este complejo andamiaje evita cual-

Los clásicos del mes

■ A la bienvenida edición de *Mala moneda* (*T-Men*), ya reseñada en esta sección, se agrega ahora otro de los importantes y poco vistos films negros de Anthony Mann: *Pasiones de fuego*. Esperemos que aparezcan también los restantes títulos del director dentro del género. (Epoca)

■ A pesar de los problemas surgidos durante el rodaje (Burt Lancaster exigió el reemplazo de Arthur Penn, el realizador convocado originalmente), *El tren*, finalmente dirigida por John Frankenheimer, es un aceptable thriller con varios momentos de sostenido suspenso. (Cobi)

■ El estilo crispado y violento de Robert Aldrich encuentra oportunidad de manifestarse ampliamente en *Doce del patíbulo*, un vigoroso relato de pronunciado nihilismo sobre la misión suicida que debe protagonizar un grupo de ex presidiarios en la Alemania nazi. Un verdadero clásico del cine de acción de todos los tiempos. (Cobi)

■ Se reeditan varias películas de Alfred Hitchcock, pero la novedad ra-



dica en que aparecerán en cassettes que contendrán dos títulos cada uno y en que el acento está puesto en varios de los films menos conocidos de la etapa inglesa del director aunque sin descuidar el período americano (uno de los videos, por ejemplo, está compuesto por *Festín diabólico* y *Vértigo*). Además, en algunos de los cassettes se agrega como suculenta yapa un capítulo de la serie *Alfred Hitchcock presenta*. Pero hay en la edición dos auténticos acontecimientos; uno es el de ver las dos versiones de *Pacto siniestro*: la americana ya conocida y otra inglesa que tiene tres

minutos más de metraje, ambas incluidas en un solo video. El otro inesperado evento es la posibilidad de conocer los dos medimetrajes que Hitchcock realizó en 1944 a pedido del Ministerio de Defensa británico (*Buen viaje* y *Aventura Malgache*), con la participación de actores franceses de la compañía Molière, y como homenaje a la resistencia de Francia a la ocupación nazi. (A propósito de estos films, Hitchcock declaró que eran su contribución a la causa aliada, ya que estaba demasiado gordo para participar de manera directa en la contienda.) Por supuesto que, dados los antecedentes del realizador, cabe esperar bastante más que meros films de propaganda política. Pero la sorpresa no acaba aquí, ya que junto a esos dos trabajos se podrán ver en el mismo video catorce “colas” en las que Hitchcock presenta sus películas. Recuerdo haber visto varias de ellas y algunas —como las de *Los pájaros* y *Psicosis*— eran pequeñas obras maestras rebosantes de imaginación, por lo que esta edición promete no solo ser un festín para los admiradores del director sino para cualquier cinéfilo. (Epoca) **Jorge García**

quier identificación con los personajes y puede provocar una sensación de frialdad y distanciamiento –algo, por otra parte, buscado deliberadamente por el director–, pero la densidad intelectual del film se ve ampliamente compensada por el intenso lirismo de varias secuencias y la rigurosa belleza de cada encuadre. Creo que vale la pena hacer el esfuerzo de compartir este viaje de casi cuatro horas (en una insólita edición con un videocassette de tres horas cuarenta y cinco y otro de tres minutos) por una Grecia gris y opaca, totalmente alejada de la imagen turística de postal, que permite ampliar el conocimiento de la obra de uno de los realizadores más personales del cine contemporáneo. **Jorge García**

LA ISLA DESNUDA, *Hadaka no shima* (Japón, 1961), dirigida por Kaneto Shindo, con Niuko Otowa, Taiji Tonoyama y Shinji Tanaka. (Epoca)

En *La isla desnuda* subyacen (y sobreviven) dos criterios estéticos antagónicos que, entre infinitas discusiones sobre lo específicamente cinematográfico, convergieron en los años sesenta: la valentía de hacer un cine “diferente” y la manera arbitraria de procesar los materiales. *La isla desnuda* es uno de los primeros films que cuentan una historia sin diálogos, y el interés de su trama se sostiene exclusivamente a través de las imágenes y de una bulliciosa y melancólica banda sonora. El argumento es simple: una pareja y sus dos hijos viven en una isla y, pese a la enorme cantidad de agua que los rodea, la sufrida familia debe viajar en barco a la ciudad para conseguir-la. Desde ya, la propuesta de Shindo es elogiabile, mucho antes de que Paul Leduc ex-

perimentara en *Latino Bar* (otra película sin palabras) o en la mayor parte del desarrollo de *Frida*. Las imágenes son impactantes y Shindo logra transmitir el dolor de los personajes y sus pocos momentos de felicidad sin recurrir a golpes bajos, y sobre todo consigue mostrar que la rutinaria misión que cumple la familia conlleva una actitud responsable y ética que disimula la resignación y el dolor. El problema es que, en varias escenas de su sintética propuesta, *La isla desnuda* ha envejecido mal. Aquella original idea de no utilizar la palabra aparece hoy como una elección bastante forzada, ya que los juegos de miradas y las escenas intimistas entre los personajes requerían algo más que los silencios y el uso de una música estentórea. Muchos años después de *La isla desnuda*, Shohei Imamura hizo *La balada de Narayama*, una película que en su segunda mitad contaba el viaje de un hijo llevando en brazos a su madre hasta el lugar elegido para la muerte. Esos largos minutos de uno de los más prestigiosos films de Imamura guardan cierta similitud con *La isla desnuda*. Pero el angustioso viaje del hijo y su madre reducía por momentos sus recursos estilísticos a las virtudes de la fotografía y otros detalles técnicos. Desconozco lo que se dijo en el momento de su estreno, pero me atrevería a calificar a *La isla desnuda* –pese a su original propuesta– como el primer ejemplo de un cine japonés de *qualité*. **Gustavo J. Castagna**

LA CICATRIZ, *The Scar/Hollow Triumph* (1949, Steve Sekely), con Paul Henreid, Joan Bennett y Eduard Franz. (Epoca)

El húngaro Istvan Szekely dirigió varias películas en Europa antes de radicarse en 1938

en los Estados Unidos. Allí, con el nuevo nombre de Steve Sekely, dirigió en la década de los cuarenta numerosas producciones de bajo presupuesto sin que su nombre alcanzara ribetes destacados. En los años cincuenta regresó a Europa, siendo su filmografía mucho más espaciada, aunque en 1963 realizó en Inglaterra su película más conocida, *El día de los trífidos*, adaptación del clásico relato de ciencia ficción de John Wyndham, con un insólito reparto encabezado por Howard Keel. De sus títulos norteamericanos, tal vez el más conocido sea *La cicatriz*, un film producido e interpretado por Paul Henreid que narra la historia de un ex presidiario que, tras asaltar con varios cómplices un casino, es perseguido por el dueño de la sala de juego. Ante el acoso decide matar a un psiquiatra y asumir su identidad con imprevisibles consecuencias. Hay que decir que el film tiene un atractivo guión, está correctamente narrado y su final es duro y poco complaciente. Pero el elemento a resaltar en la película es el deslumbrante uso de la iluminación en blanco y negro, a cargo de John Alton. Húngaro como el director, Alton trabajó en varios países, incluido el nuestro, convirtiéndose en uno de los iluminadores más cotizados del mundo. Los violentos contrastes casi expresionistas de los exteriores y el uso sistemático del claroscuro, crean una atmósfera agobiante y opresiva, que alcanza su clímax en las escenas finales. No estaría mal que la Filmoteca de Buenos Aires, que posee una copia de esta película, la programara (indudablemente el trabajo de Alton se apreciaría mejor en la versión filmica), pero mientras tanto sugiero a todos los interesados en la iluminación en cine no dejar de ver este film. **JG**

**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

ahora en video

LOS IMPOSTORES, *The Impostors*, dirigida por Stanley Tucci. (Gativideo)

El gordo y el flaco, Jerry Lewis, Blake Edwards y el primer Mel Brooks, todos juntos en esta simpática y anacrónica comedia. Un elenco muy divertido y una ligereza para ser tomada en serio. Comentario en EA N° 88.

TODAVIA SE LO QUE HICIERON EL VERANO PASADO, *I Still Know What You Did Last Summer*, dirigida por Danny Cannon. (LK-Tel)

Y sigue sin gustarnos, por cierto. Comentario en contra en EA N° 84.

DIAS DE FURIA, *Affliction*, dirigida por Paul Schrader. (AVH)

El regreso de Paul Schrader, un director que provocó fanatismos y rechazos igualmente fieles. Este drama familiar posee las características que unos aman y otros odian, y nosotros, cuándo no, tenemos de ambos bandos en la revista. Polémica en EA N° 90.

LA MOMIA, *The Mummy*, dirigida por Stephen Sommers. (AVH)

Una de las grandes sorpresas del 99 y uno de los films menos valorados por la crítica mundial. Un regreso a la aventura clásica que combina todos los elementos del mejor cine del género logrando un espectáculo inolvidable. Para vencer prejuicios. Comentario a favor en EA N° 88.

LOS AMANTES DEL CIRCULO POLAR, dirigida por Julio Medem. (AVH)

Julio Medem supo separarse de todos los jóvenes españoles talentosos del nuevo cine de ese país y demostró ser el único con una



Dr. Akagi

La hermosa despedida del cine del maestro japonés Shohei Imamura.

filmografía personal, coherente y siempre sorprendente. En esta película renueva su crédito al contar una historia de amor de manera inteligente, original y con un profundo sentido del romanticismo. Comentario en EA N° 90.

DR. AKAGI, *Kanzo Sensei*, dirigida por Shohei Imamura. (AVH)

Imamura vuelve a la carga con un film que describe el trayecto contrario al de *La anguila*. Pero el resultado sigue siendo deslumbrante. Imamura está en plena forma, como el Dr. Akagi. Comentario a favor en EA N° 90 y dossier del director en el mismo número.

PERDIDOS EN NEW YORK, *The Out of Towners*, dirigida por Sam Weisman. (AVH)

Perdidos es poco, están absolutamente extraviados. Suerte que Steve Martin protagonizó y escribió *Bowfinger* y se rehabilitó. Co-

mentario en contra en EA N° 90.

LOS IDIOTAS, *Idioterne*, dirigida por Lars von Trier. (AVH)

Si aún no se cansó del Dogma lo felicitamos. Nosotros sí. Pero más allá de todo dogma razonable, este film de Lars von Trier es ideal para la polémica. No pudimos evitarla y escribimos sobre el film en EA N° 81 y en EA N° 90, pero antes salió otro comentario y un reportaje a von Trier en EA N° 76.

LAS AVENTURAS DE JIM WEST, *Wild Wild West*, dirigida por Barry Sonnenfeld. (AVH)

El poder de arruinar series que ha tenido Hollywood en los últimos años es solo comparable al que tenía para arruinar libros. Pero ahora los productores ni siquiera leen. Esta película es prueba de ello. Comentario en contra en EA N° 90.

ESA MALDITA COSTILLA, dirigida por Juan José Jusid. (Gativideo)

Uno de esos films que nacen mal y que no pueden, por su idea del cine y el mundo, llegar a ser algo bueno. Ni a mediocre llega. Una vergüenza. Pero pudo haber ocurrido algo peor: enviarla para competir por el Oscar junto con *Manuelita* en un solo y horroroso paquete. Comentario en contra en EA N° 90.

TORRENTE, EL BRAZO TONTO DE LA LEY, dirigida por Santiago Segura. (Gativideo)

Este fenómeno (en el peor sentido) del cine español llegó a Buenos Aires sin pena ni gloria pero demostró que el director actor guionista Santiago Segura es un fenómeno (en todos los sentidos). Escenas memorables y una inconsistencia llamativa. Comentarios en EA N° 81 y EA N° 88.



Epoca

El hogar de los clásicos

Más de 900 películas subtitradas.
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



Gloria López Lecube

Guerrero Marthineitz

Nano Herrera

Sandra Mihanovich



Marina Borensztein

Horacio Solá



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

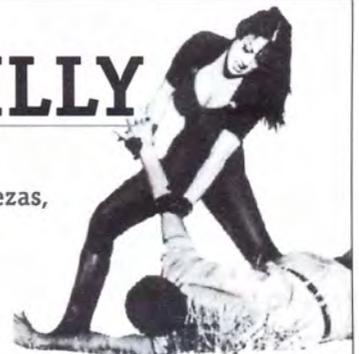
movicom
La evolución permanente.

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)



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

ANUNCIE EN EL AMANTE



miércoles 1

DIAS DE GLORIA, *Days of Heaven* (1978, Terrence Malick). Cineplaneta, 15 hs.

EL EMBAJADOR DEL MIEDO, *The Manchurian Candidate* (1962, John Frankenheimer). Space, 24 hs.

FEOS, SUCIOS Y MALOS, *Brutti, sporchi e cattivi* (1976, Ettore Scola), con Nino Manfredi y Mariela Michelangeli. Cineplaneta, 22 hs.; 2/12, 3.40 hs.

Con la excepción puntual de *Crónica de un joven pobre*, las películas de Ettore Scola de los últimos quince años han mostrado escasos atractivos. De una etapa anterior es esta virulenta crónica sobre los habitantes de una barriada miserable de los suburbios de Roma, que elude la visión idealizada y bienpensante de los pobres, tan común en el cine italiano de denuncia.

jueves 2

LA DILIGENCIA, *Stagecoach* (1939, John Ford). Cineplaneta, 12 hs.

ALTO ESPIONAJE, *The Spy Who Came from the Cold* (1965, Martin Ritt). USA-Network, 12.30 hs.

TORMENTA SOBRE WASHINGTON, *Advise and Consent* (1962, Otto Preminger), con Henry Fonda y Charles Laughton. Film & Arts, 23 hs.; 3/12, 7 y 15 hs.

El oportunismo y la sagacidad como productor, un innegable dominio de la puesta en escena y la ambigüedad moral de los personajes son rasgos esenciales de las mejores películas de Otto Preminger. Dichas características se pueden apreciar en esta adaptación de un exitoso best-seller acerca de la corrupción política en el Congreso norteamericano, con una narración estructurada en base a largos planos secuencia.

viernes 3

SANGRE Y VINO, *Blood and Wine* (1996, Bob Rafelson). Movie City, 11.40 y 23.40 hs.

EL SONIDO DEL MIEDO, *Blow-out* (1981, Brian De Palma). Cineplaneta, 22 hs.

sábado 4

COMPAÑEROS DE MUERTE, *The Deadly Companions* (1961, Sam Peckinpah). TNT, 8 hs.

HANNAH Y SUS HERMANAS, *Hannah and Her Sisters* (1986, Woody Allen). Film & Arts, 0.30 hs.

domingo 5

MARION (1997, Manuel Poirier). TNT, 14.25 hs.
EL PADRINO 3, *The Godfather, Part III* (1991, Francis Coppola). Space, 16 hs.

lunes 6

LA MOSCA, *The Fly* (1958, Kurt Neumann). Cinecanal, 10.55 hs.

EL DEPENDIENTE (1968, Leonardo Favio). Volver, 24 hs.

martes 7

ESCENAS DE LA VIDA CONYUGAL, *Scener ur ett äktenskap* (1977, Ingmar Bergman). Cineplaneta, 1.25 hs.

WANDA (1971, Barbara Loden). Film & Arts, 9 y 17 hs.

LA BODA DE MI MEJOR AMIGO, *My Best Friend's Wedding* (1997, P. J. Hogan), con Julia Roberts y Dermot Mulroney. HBO Olé, 23 hs.; 30/12, 7.45 hs.

La primera película de P. J. Hogan, *El casamiento de Muriel*, había impresionado a vastos sectores de la crítica —no es mi caso— y algo parecido ocurrió con este film. Aquí el director suple su incapacidad para desarrollar las sutilezas de un excelente guión de Ronald Bass —que subvierte los tópicos habituales de la comedia romántica— con una interminable sucesión de primeros planos de Julia Roberts.

miércoles 8

LA EJECUCION, *The Hit* (1984, Stephen Frears). Film & Arts, 7 y 15 hs.

MARIDOS Y ESPOSAS, *Husbands & Wives* (1992, Woody Allen). Cinemax, 20 hs.

EL CALLEJON DE LOS SUEÑOS, *Trouble in Mind* (1985, Alan Rudolph), con Kris Kristofferson y Geneviève Bujold. Cineplaneta, 23.55 hs.; 9/12, 5.05 hs. TNT, 28/12, 13.05 hs.; 29/12, 15 hs.

Alan Rudolph logró en pocas oportunidades que sus ideas visuales se integraran a la narración cinematográfica. Sin embargo, en este film —sin duda junto a *Choose Me* lo mejor de su obra— consiguió plasmar un relato que incorpora variables del cine negro en un contexto deliberadamente antinaturalista, y el resultado es un film estilizado y sugerente en el que las canciones interpretadas por Marianne Faithful se integran adecuadamente.

jueves 9

HISTORIAS DE NUEVA YORK, *New York Stories* (1989, Martin Scorsese, Francis Coppola y Woody Allen). HBO Plus, 8.15 hs.

LA QUIMERA DEL ORO, *The Gold Rush* (1925, Charles Chaplin). Cineplaneta, 12 hs.

viernes 10

NOSFERATU, *Nosferatu: eine Symphonie des Grauens* (1922, Friedrich W. Murnau). Cineplaneta, 12 hs.

¿QUE TAL, BOB?, *What About, Bob?* (1991, Frank Oz). HBO Olé, 18.15 hs.

LA OTRA VIDA DE AUDREY ROSE, *Audrey Rose* (1977, Robert Wise), con Anthony Hopkins y Marsha Mason. Cinecanal, 11.15 hs.; 15/12, 6 hs.; 20/12, 6.45 hs.

Robert Wise, un director que tras un promisorio comienzo se deslizó hacia el cine comercial de *qualité*, había mostrado en *The Haunting* una gran habilidad para manejar los climas en un relato centrado en lo sobrenatural. Aquí aborda el tema de la reencarnación y, aun sin alcanzar el nivel del film mencionado, consigue crear algunos momentos inquietantes.

sábado 11

VIVIR Y MORIR EN LOS ANGELES, *To Live and Die in L.A.* (1985, William Friedkin). I-SAT, 15 hs.

LOS LADRONES, *Les voleurs* (1996, André Téchiné). Cineplaneta, 22 hs.

domingo 12

METROPOLIS (1926, Fritz Lang). Cineplaneta, 12 hs.

ALMUERZO DESNUDO, *Naked Lunch* (1991, David Cronenberg). Film & Arts, 8.30 y 16.30 hs.

lunes 13

EN PRESENCIA DE UN PAYASO, *Larmar och gor sig till* (1996, Ingmar Bergman). Cineplaneta, 22 hs.

LA PANTERA ROSA, *The Pink Panther* (1964, Blake Edwards). Film Zone, 22 hs.

AMANTES A LA ITALIANA, *Avanti!* (1972, Billy Wilder), con Jack Lemmon y Juliet Mills. Space, 22 hs.; 20/12, 1.45 hs.

Billy Wilder es para mí, junto a Lubitsch y Hawks, uno de los máximos maestros de la comedia norteamericana. En *Avanti!*, los hermosos paisajes de Ischia sirven de telón

Los vengadores: el regreso más esperado



Uno de los hechos más auspiciosos producidos en la televisión por cable es el regreso a las pantallas de varias series a las que se daba por perdidas e irre recuperables. Es así que los fanáticos del género pudieron reencontrarse con algunos títulos esenciales tales como, entre otros, *Dimensión desconocida* y *El prisionero*. Pero faltaba el retorno de una serie que, si bien hubo muchas oportunidades de ver en las tramos de la televisión abierta, había desaparecido en los últimos años de las pantallas. Por supuesto que estoy hablando de *Los vengadores*, uno de los títulos paradigmáticos de los años sesenta; iniciada con Ian Hendry como protagonista interpretando al Dr. Keel, quien buscaba, acompañado por el agente federal John Steed (Patrick McNee), vengar la muerte de su prometida (de allí el nombre de la serie). Este dúo duró solo un año y luego quedó Steed como único protagonista, a quien se le buscaron distintas acompañantes femeninas. La primera fue, durante dos temporadas, Honor Blackman, futura chica Bond, consolidando el éxito de *Los vengadores* en Inglaterra; estos capítulos nunca se vieron en nuestro país. La tercera y última, Linda Thorson, fresca y simpática, actuó en los últimos años de la serie. Pero fue su segunda protagonista, la inolvidable Emma Peel (Diana Rigg) —tal vez el ícono femenino más recordable de la historia de la televisión—, quien durante tres temporadas le dio a *Los vengadores* su auténtica dimensión mítica. Bonita, contentidamente sensual, con un dejo de inaccesibilidad, enfundada en un vestuario que recordaba el de Musidora (la heroína del serial mudo *Los vampiros*) y de movimientos casi felinos, su presencia provocó una inmediata repercusión en el público masculino. Además la química que la Rigg consiguió con McNee, y el solapado y ambiguo erotismo que sobrevoaba constantemente sus relaciones, no se

repitieron nunca, ni antes ni después, con las otras protagonistas. Desde luego que si en esta etapa la serie alcanzó su registro más perdurable también se debió a la presencia como productor y guionista de Brian Clemens, a las cuidadas y delirantes escenografías y a la música de Laurie Johnson. Los guiones de Clemens —en una primera lectura encuadrados dentro de la ciencia ficción, aunque participaban de otros géneros como la comedia, el policial de suspenso, el relato de aventuras y hasta en ocasiones el de terror— fueron auténticas gemas de imaginación y precisión, que sorprendían permanentemente al espectador (la dirección estaba por lo general en manos de eficientes artesanos de la productora Hammer). Sin olvidar la ironía y el humor típicamente ingleses que impregnaban cada uno de esos capítulos y que aparecían en las situaciones más imprevistas. Y no quiero dejar de señalar el carácter políticamente "incorrecto" de *Los vengadores* (recordemos que estamos hablando de la década del sesenta), desarrollando siempre la acción en los sofisticados territorios de la clase alta sin que apareciera nunca la menor referencia a la realidad social. Es que es probable que la persuasiva eficacia de la serie en esos años y su modernidad actual radiquen en su riguroso antirrealismo, ese tono entre fantástico y onírico que en muchos capítulos alcanzaba una dimensión casi pesadillesca. Años después Brian Clemens se convertiría en el impulsor de *Los profesionales*, una serie que, en oposición, acentuaba el realismo hasta extremos casi intolerables, pero esa es otra historia. A partir de este mes, Uniseries ofrecerá, de lunes a viernes a las 10, 17 y 22, capítulos de esta memorable etapa de *Los vengadores*, en versiones restauradas digitalmente en su idioma original y con subtítulos en castellano. El canal tiene previsto exhibir más de cien capítulos —muchos de ellos inéditos en nuestro país— de los distintos períodos de la serie. Tal vez comenzar con los recordados (e insuperables) del dueto McNee-Rigg pueda perjudicar, por comparación, a los que vengan después con las otras protagonistas femeninas. Mientras tanto, disfrutemos sin reservas de este inesperado regalo de fin de siglo, compartiendo las aventuras de la imbatible pareja que formaron John Steed y Emma Peel.

de fondo para una historia en la que los rasgos más salientes del director (su ácida mirada sobre las relaciones humanas, su ancestral misoginia y el humor casi macabro de algunas escenas) se pueden apreciar en un relato sin fisuras.

martes 14

LA DAMA DE BLANCO, *Lady in White* (1988, Frank LaLoggia). Cinecanal, 9.10 y 16.40 hs.
LOS IMPERDONABLES, *Unforgiven* (1992, Clint Eastwood). TNT, 22 hs.

miércoles 15

LADYBIRD, *LADYBIRD* (1993, Ken Loach). Cineplaneta, 22 hs.
CRONICA DE UN NIÑO SOLO, 1964, Leonardo Favio. Volver, 24 hs.

ESO QUE LLAMAN AMOR, *The Thing Called Love* (1993, Peter Bogdanovich), con Samantha Mathis y River Phoenix. I-SAT, 23 hs.; 22/12, 2.15 hs.

Peter Bogdanovich no es un director con mucha suerte entre los distribuidores locales y esta película, como muchas otras de su filmografía, tampoco se estrenó en nuestro país. En esta historia sobre una muchacha que busca triunfar como cantante country en Nashville, nos encontramos ante un relato de un depurado clasicismo y de un tono casi hawksiano. Un film poco visto del director que, como casi todos los de su obra, conviene no dejar pasar.

jueves 16

HUERFANAS EN LA TEMPESTAD, *Orphans of the Storm* (1922, David W. Griffith). Cineplaneta, 12 hs.

PACTO DE AMOR, *Dead Ringers* (1988, David Cronenberg). Film & Arts, 8.30 y 16.30 hs.

viernes 17

SIEMPRE, *Always* (1989, Steven Spielberg). Film Zone, 20 hs.

LOS ANGELES AL DESNUDO, *L.A. Confidential* (1997, Curtis Hanson). HBO Plus, 22 hs.

UNA MUJER DE PARIS, *A Woman of Paris* (1923, Charles Chaplin), con Edna Purviance y Adolphe Menjou. Cineplaneta, 12 hs.; 18/12, 1.30 hs.

Si hay una película de Charles Chaplin desconocida por el gran público es esta. Tal vez la causa sea su ausencia como protagonista pero en compensación se pueden apreciar en este film hallazgos visuales y de puesta en escena que no aparecen en los títulos que tienen a su personaje como centro excluyente de la acción. Un Chaplin definitivamente atípico.

sábado 18

TOOTSIE (1982, Sidney Pollack). Space, 22 hs.
AVALON (1990, Barry Levinson). HBO Plus, 22 hs.

domingo 19

LA COMEZON DEL SEPTIMO AÑO, *The Seven Year Itch* (1955, Billy Wilder). Film Zone, 8 hs.
EL CUSTODIO, *The Custodian* (1993, John Dingwall). Cineplaneta, 22 hs.

lunes 20

NEW YORK, NEW YORK (1977, Martin Scorsese). Cinecanal, 11.05 hs.
AMERICAN GIGOLO (1980, Paul Schrader). Space, 24 hs.

MEDIANOCHE EN EL JARDIN DEL BIEN Y DEL MAL, *Midnight in the Garden of Good and Evil* (1997, Clint Eastwood), con John Cusack y Kevin Spacey. HBO Olé, 23.45 hs.

El viaje de un periodista neoyorquino a Savannah para cubrir una gran fiesta le sirve de pretexto a Eastwood para adentrarse en el fascinante universo del "Sur profundo" norteamericano. Tal vez no sea la mejor película de Clint -uno de los escasos títulos de su filmografía en los que no actúa- pero sin duda está entre las más arriesgadas de su carrera. No dejar pasar tampoco *Obsesión mortal*, la primera película de Eastwood, que se exhibe en Cinecanal en varias emisiones.

martes 21

ALIENS, EL REGRESO, *Aliens* (1986, James Cameron). Film Zone, 20 hs.

EN LA BOCA DEL MIEDO, *In the Mouth of Madness* (1995, John Carpenter). I-SAT, 23 hs.

miércoles 22

48 HORAS, *48 Hours* (1980, Walter Hill). Film Zone, 22 hs.

REFLEJOS EN UN OJO DORADO, *Reflections in a Golden Eye* (1967, John Huston). Cinemax, 22 hs.

EL CAZADOR FELINO, *Cat Chaser* (1989, Abel Ferrara), con Peter Weller y Kelly McGillis. I-SAT, 23 hs.; 29/12, 2.15 hs.

Los últimos trabajos de Abel Ferrara mostraron una notoria merma de sus virtudes como narrador pero no se puede negar el interés que ofrece gran parte de su obra. *Cat Chaser* (aquí se conoció como *Clímax*), basada en un relato de Elmore Leonard, retoma varias de las claves del mejor cine negro y es la auténtica película "maldita" de su fil-



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 VIRGENES A GRAN EL HG Y PRO
EN DURACIONES DESDE 5 HASTA 230 MINUTOS

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

mografía (incluso en Estados Unidos se la conoció con varios años de retraso).

jueves 23

REBELDE SIN CAUSA, *Rebel Without a Cause* (1955, Nicholas Ray). Cinemax, 14.45 hs.

LA BELLA Y EL CAMPEÓN, *Bull Durham* (1988, Ron Shelton). TNT, 20 hs.

ENCUBRIMIENTO, *Cover-up* (1949, Alfred Green), con Dennis O'Keefe y William Bendix. Film & Arts, 23 hs.; 24/12, 7 y 15 hs.

Nadie parece haber visto este film de Alfred Green (el director de los dos coloridos *biopics* sobre Al Jolson). La historia traslada las situaciones del cine negro, de ambientación habitualmente urbana, a un pequeño poblado del Medio Oeste americano durante las Navidades. Habrá que ver si nos topamos con una pequeña gema ignota del género.

viernes 24

TIEMPOS MODERNOS, *Modern Times* (1936, Charles Chaplin). Cineplaneta, 12 hs.

SIN RASTRO, *Breakdown* (1997, Jonathan Mostow). Cinecanal, 22 hs.

sábado 25

PARALELO 49, *The 49th Parallel* (1941, Michael Powell). Film & Arts, 8.45 y 16.45 hs.

KABLOONAK (1994, Claude Massot). Cineplaneta, 22 hs.

LA ARDILLA ROJA (1993, Julio Medem), con Nancho Novo y Emma Suárez. Film & Arts, 0.30, 8.30 y 16.30 hs.

Julio Medem –y el reciente estreno de *Los amantes del Círculo Polar* así lo ratifica– es el director más talentoso del cine español actual. Su muy personal estilo, que elude cuidadosamente cualquier vinculación con el naturalismo, se puede apreciar en este film, casi una historia de amor loco de persuasivo romanticismo. Uno de los escasos directores del cine actual capaz de sorprendernos en cada plano.

domingo 26

FANNY Y ALEXANDER, *Fanny and Alexander* (1983, Ingmar Bergman). Space, 16 hs.

MIKEY Y NICKY, *Mikey and Nicky* (1976, Elaine May). Film & Arts, 19 hs.

JACKIE BROWN (1997, Quentin Tarantino), con Pam Grier y Samuel Jackson. HBO Olé, 22.15 hs.; 29/12, 22.15 hs.

Abandonando los experimentalismos narrativos y la autoindulgencia de sus primeros trabajos, Quentin Tarantino construye su film más clásico. Adaptación (¡otra vez!) de una novela de Elmore Leonard, la película es un relato plagado de sorpresas y vueltas de tuerca aunque perjudicado por su excesiva longitud. Pam Grier, en el primer protagónico importante de su carrera, está formidable.

lunes 27

VITAMINAS PARA EL AMOR, *Monkey Business* (1952, Howard Hawks). Cineplaneta, 12 hs.

EL SECRETO DE ROAN INISH, *The Secret of Roan Inish* (1994, John Sayles). HBO Olé, 16 hs.

martes 28

LA LEY DE LA CALLE, *Rumble Fish* (1983, Francis Coppola). Cinecanal, 8.15 hs.

CAMINO SIN RETORNO, *U Turn* (1997, Oliver Stone). HBO Plus, 18 hs.

miércoles 29

LOS ASESINOS DE LA LUNA DE MIEL, *The Honey-moon Killers* (1970, Leonard Kastle). Film & Arts, 1, 9 y 17 hs.

EL HALCON Y LA FLECHA, *The Flame and the Arrow* (1950, Jacques Tourneur). Cineplaneta, 12 hs.

jueves 30

MOGAMBO (1955, John Ford). Cineplaneta, 12 hs.

ESCAPE EN TREN, *Runaway Train* (1985, Andrei Konchalovsky). Space, 22 hs.

viernes 31

SCARAMOUCHE (1952, George Sidney). Cineplaneta, 12 hs.

HECHIZO DEL TIEMPO, *Groundhog Day* (1993, Harold Ramis). Space, 20 hs.

EL GRAN COMBO, *The Big Combo* (1955, Joseph H. Lewis), con Cornel Wilde y Richard Conte. Film & Arts, 1.15, 9.15 y 17.15 hs.

Es una lástima que en nuestro país casi no se conozcan las películas de Joseph H. Lewis, un director a quien algún título de su filmografía (como *Gun Crazy*) le otorgó la dimensión de cineasta de culto. Por eso la exhibición de este film, una de sus obras más famosas y a la que algunos críticos consideran una de las películas fundamentales del género *noir*, es un auténtico acontecimiento de fin de siglo.

El otro Supermann

Es indudable que el aporte más importante de Anthony Mann al cine norteamericano se encuentra dentro del western (en ese terreno es, sin discusión, uno de los grandes maestros) pero no conviene descuidar sus incursiones en otros géneros. Así, hay que destacar sus trabajos en el cine negro (afortunadamente han comenzado a editarse en video), que en algunos casos pueden competir ventajosamente con los exponentes más valiosos del *noir*. Pero Mann también trabajó esporádicamente con buenos resultados en otros terrenos (por ejemplo, *Música y lágrimas* es uno de los mejores *biopics* musicales de Hollywood). Film & Arts exhibirá en diciembre dos películas bastante atípicas dentro de la filmografía del director, que están entre las menos vistas de su obra pero también entre las mejores. Como en *El Amante* ya se habló en más de una ocasión de las características estilísticas y temáticas de la obra de Mann, aquí me limitaré a reseñar brevemente (y recomendar sin reservas) los dos films que se proyectarán este mes. *Men in War* es en mi opinión, y para decirlo rápidamente y de una vez, uno de los mejores films bélicos de todos los tiempos. Ubicando la acción en el conflicto de Corea, el film narra la misión casi suicida de un pelotón que debe tomar una colina considerada inaccesible. Pero a Mann, más que las acciones bélicas en sí, le interesan las consecuencias que esas acciones provocan en la conducta del grupo. Un film de imágenes duras y secas que es también una lúcida reflexión sobre la inutilidad del heroísmo. Una película notable. (Film & Arts, 20/12, 1, 9 y 17 hs.) El otro título a exhibirse, *God's Little Acre*, es aun menos conocido que el anterior. Versión bastante libre de una novela de Erskine Caldwell, relata las peripecias cotidianas de una familia de granjeros que lleva una vida itinerante en el Sur de Estados Unidos, y es una descarnada saga que narra con crudeza los enfrentamientos que se producen en el seno del grupo. Robert Ryan como el patriarca que intenta mantener la unidad familiar a cualquier precio ratifica que es uno de los más grandes actores de todos los tiempos. (Film & Arts, 30/12, 23 hs.; 31/12, 7 y 15 hs.)

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

LOS PUNTOS SOBRE LAS ÍES

Una de las razones por las cuales muchas personas –entre las que me cuento– amamos la revista *El Amante* es por la arbitrariedad de sus juicios y las pasiones que quienes en ella escriben vuelcan por escrito. Convengamos que en un universo (el periodismo cultural) hegemónico por la tilingüería de mercado y el terror a equivocarse, *El Amante* cumple una función por lo menos higiénica.

En la edición del mes de noviembre, a propósito de la visita de Hans Jürgen Syberberg a Buenos Aires, Quintín (*né* Eduardo Antin) publica una alarmante coda al artículo principal, que lleva por título “El lenguaje de la derecha”. Alarmante, porque nos lleva a dudar sobre el estado de sus facultades mentales. ¿Estará tomando las pastillas adecuadas? La “introducción” al escrito de Quintín dice: “*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*”, que es como decir “*En Afganistán descubrieron corderos momificados y mi tía tiene un calefón a pilas*”. Pero no importa, la Argentina se ha jactado repetidas veces de la mezcolanza que constituye su cultura, de modo que no sería lo más adecuado (en el sentido de lo más argentino) refugiarse en la pureza argumentativa. Pero sí en el rigor.

La primera parte del desprolijo (o malintencionado) razonamiento de Quintín apunta a señalar la complicada relación entre las ideologías políticas y las ideologías estéticas. En relación con esta articulación, y a propósito del ominoso triunfo de Carlos Ruckauf en las elecciones en la provincia de Buenos Aires, Quintín señala: “*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*”. Ignoro qué cosas sobre la novela de Fogwill (o sobre el autor) ha leído Quintín, sobre todo porque carezco –lo reconozco– del hábito o la disciplina necesarios para andar leyendo lo que otros medios publican sobre los mismos temas (libros, autores, problemas) que constituyen mi campo.

Es una lástima que no lo aclare, porque sería bien interesante comparar los lugares desde los cuales esos panegíricos han sido pronunciados. Qué lugares institucionales, claro (en qué medios, etc.), pero también qué lugares ideológicos. Quintín prefiere tomar “*por ejemplo, el artículo de Daniel Link aparecido en Radar* [sic. Pero apareció en *Radarlibros*. La entrevista que publicó *Radar* fue realizada por Juan Ignacio Boido] *el 10 de octubre pasado, pocos días antes de que el candidato a gobernador lanzara su ofensiva macartista*”.

Declino por completo el honor de que se tomen mis palabras como “*ejemplo*” del “*canon de nuestros periodistas culturales*”, sobre todo porque sé que a Quintín (al menos el que yo conocía, previo a este brote incomprensible) también le molestaría que yo tomara las suyas como ejemplo paradigmático del “*canon de nuestros periodistas culturales*”.

Afortunadamente, pienso, todavía hay espacio para el disenso y para la circulación de estilos e ideas irreductibles entre sí –y es por eso que, más allá de la retórica de barricada que me veo obligado a utilizar– no puedo sino felicitar la enérgica iniciativa de Quintín para abrir una discusión. Porque él, además de ser una persona inteligente, culta y sensible, tiene una enorme experiencia en la prensa escrita, comprenderá por qué me resulta más cómodo y más honesto responderle largamente a través de su revista y no brevemente a través del suplemento para el cual trabajo. Pero por sobre todas las cosas, rechazo terminantemente toda responsabilidad en la “*ofensiva macartista*” lanzada por “*el candidato a gobernador*” pocos días después de la publicación de mi entrevista a Fogwill en *Radarlibros*. Me parece que llevar la discusión a ese terreno (que es prácticamente el de la injuria) es un poco desatinado. Mis alucinaciones, puedo asegurarlas, nada tienen que ver con las del futuro gobernador de la provincia de Buenos Aires, ferviente seguidor del movimiento carismático dentro de la Iglesia Católica. Más le valdría a todo periodista cultural estar ya informándose sobre las ominosas opiniones y terribles creencias de esos fundamentalistas de la energía divina, que tratar de relacionar tan burdamente una política de campaña electoral valuada en millones de dólares con las confusas palabras de un escritor y catedrático en un suplemento literario. Es por operaciones como esta (¡asimilarme a Ruckauf!) que dudo de la salud mental de Quintín, a quien, si piensa que yo soy apenas un peón en un juego que me excede y que involucra al Partido Justicialista de la provincia de Buenos Aires y al escritor (pero también publicis-

ta y asesor) Fogwill, le recuerdo la estructura de mi argumentación, ajena por completo a los avatares de la gobernación de la provincia de Buenos Aires, según reza la introducción a mi entrevista. [...]

Ciertamente, considero que Fogwill es una persona inteligente (y, como queda dicho, creo que Quintín también lo es, única razón por la que me animo a contestar sus dislates). Si yo fuera menos perezoso, hubiera elegido otro eje argumentativo. Por ejemplo, señalar que la locura es la ausencia de obra, citando veladamente (o sin citar) a un famoso filósofo francés. Pero para evitar la pesadilla de explicar esa sentencia (y la decisión de hacer o no la cita, tan hermosa, de Foucault), preferí oponer –un poco brutalmente, es cierto– locura e inteligencia, para que se comprendiera mi posición: no es la locura lo que importa, sino la inteligencia, para juzgar la obra de cualquiera. Porque Fogwill tiene una obra –compleja, difícil de articular, muchas veces contradictoria– que incluye desde ensayos memorables hasta campañas de publicidad, pasando por la literatura. Me parecería bastante miope no situar la producción literaria de un autor respecto de sus otras invenciones. Quintín se alarma ante el señalamiento. “¿Qué sentido puede tener decir que Cervantes era inteligente?”, pregunta a voz en cuello (así hay que imaginarlo). Ciertamente, ninguno, sencillamente porque la cantidad de años transcurridos entre la vida del autor del *Quijote* y la mía (y la acción eficaz de las escuelas, claro) me eximen de la necesidad de andar opinando sobre personas que no conozco. Como tampoco tiene ningún sentido comparar a Cervantes (uno de los top-ten de toda la historia de la literatura) con Fogwill, un escritor de aquí nomás, la fuente de una intervención política muy fuerte como es la novela *Vivir afuera*. No solo porque su tema sea la política argentina de los años noventa, globalmente considerada, sino porque, en efecto, el libro hace apuestas políticas todo el tiempo (en lo que se refiere a las instituciones del Estado, pero también en lo que se refiere a la literatura). De modo que señalar que

Fogwill puede hacer gala de una cierta inteligencia me parece tan pertinente como señalar que Francis Fukuyama, no (lo que vuelve más interesante el caso Fukuyama que el caso Fogwill, pero no nos dispersemos). ¿Vale la pena marcar los dichos de Fogwill con el sanbenito de “loco” o conviene más pensarlos en su excentricidad, en su carácter obtuso, en la forma en que se oponen al sentido común?

Entiendo que a Quintín le irrite mi frase “Fogwill siempre tiene algo que decir (sobre todo del sentido común progresista) [...] es lo que garantiza la marcha de su pensamiento, su potencia revolucionaria”. El entrevistador está afirmando, con un poco de ligereza, que el pensamiento de Fogwill tiene una potencia revolucionaria, devaluando el sentido de la palabra “revolución”, que para muchos espíritus melancólicos (entre los que me cuento y entre los que, creo, no sería abusivo contar a Quintín) guarda, todavía, una cierta belleza. Y, además, el entrevistador está afirmando que las opiniones de Fogwill (por ejemplo, a propósito del aborto, del Papa o del sistema impositivo) tienen una potencia revolucionaria, lo que no solo es un dislate sino además contradictorio con las mismas opiniones del entrevistador [...].

Si Quintín no hubiera recortado mis palabras ¡todo sería tanto más fácil! Porque yo pensaría que el crítico entendió mal mis palabras –es decir: pensaría que escribo mal–, pensaría que Quintín no está de acuerdo con mis juicios, es decir: pensaría que me pasé de rosca. Pero como Quintín se ha tomado el trabajo de fraguar mis dichos, de falsificar (en el sentido delictivo) mis palabras, me siento tentado –¡ay!– a pensar que hay mala fe (o alguna forma de insania que arrastra a sus víctimas a la maledicencia). Del mismo modo, Quintín afirma, sobre el lenguaje de la novela, que “varía de un punto al otro del relato” y afirma: “Link dice lo contrario”. “Qué raro”, pienso. Reviso mi texto. Dice (digo): “en *Vivir afuera* se dan cita todas las formas de hablar y de escribir, como un catálogo monstruoso”. Y así sigue, y sigue, y sigue Quintín tro-

pezándose con fantasmas que son los suyos y que él cree que son fáciles de hacer aparecer en mis palabras [...].

A Quintín le parece que mi afirmación de que “la imaginación de Fogwill es la del hombre heterosexual soltero” carece de sentido porque esa categoría no existe “fuera del censo”. Claro que, antes, el crítico ha dedicado largos párrafos a demostrar el carácter machista y reaccionario utilizado en la construcción de los personajes. Pero eso no es lo más grave. Lo más grave es el rechazo del análisis cultural y sus categorías, que nada (o poco) tienen que ver con los censos. La imaginación, la cultura, Quintín, el espíritu de época, el estado de la lengua, la manera (imaginaria) en que los hombres resuelven sus condiciones de existencia, ¡Quintín!, admiten predicados: si hay una cultura gay, ¿por qué no habría una cultura heterosexual? Si hay una cultura juvenil, ¿por qué no habría una concepción (cultural) de las relaciones humanas fundada en la soltería? Que los analistas culturales no hayan, hasta el momento, insistido demasiado en estas sutilezas no significa que debamos evitarlas. Después de todo, en ese campo, en Argentina, está casi todo por hacerse. [...]

Solo quisiera que quedara claro que –independientemente de las “distancias” que pueda haber entre Quintín y Fogwill, y en las que no me interesa en lo más mínimo intervenir– para poder armar un agradable paquete –en el que, en danza fraterna, fraguan los futuros de la patria Fogwill, Link, D’Annunzio, los fascistas y Ruckauf– Quintín no ha tenido solamente que leer mal, no ha tenido solamente que dejar de tomar sus pastillas, no ha tenido solo que sobreactuar su papel de Catón desenfrenado. Ha tenido que recortar mis palabras, ha tenido que tergiversar citas, ha tenido que mentir. Eso se llama terrorismo discursivo. Esa es la peor forma de fascismo, porque cancela la mera posibilidad de una discusión. Más que una lástima, es lastimoso.

Daniel Link



DEIMOS

REVISTA BIMESTRAL

OTRA FORMA DE VER

Erótica Japonesa • Stephen King • Vanna Andreini • Goldenstein
Buenos Aires - Berlín • Perrone • Cappuccinos • Kurdos • Medias

Steve Martin



¿Cuántas cosas puede hacer una persona en un minuto? Steve Martin sabe la respuesta.

Un personaje mucho más complejo de lo que se cree, Steve Martin podría resumirse en un tipo de escena: aquella en la que su cuerpo, como extensión del cerebro, trata de abarcar diez cosas a la vez, y lo consigue. Esas escenas lo hicieron merecidamente famoso y dieron la imagen más acabada de su perfil de comediante. Pero Martin es mucho más que eso; es capaz también de representar papeles dramáticos sin ningún problema (es curioso, los grandes comediantes pueden pasar fácilmente al drama, pero los actores dramáticos no logran hacer el camino inverso) y de asumir, como en *Bowfinger*, el rol de guionista. Y también produjo e incluso dirigió, aunque solo para televisión (por ahora). Volviendo a la escena de *Bowfinger*: él espera que llegue su cita (Heather Graham) y realiza una deslumbrante puesta en escena en su departamento. ¿Cuántas cosas puede hacer una persona en un minuto? Pregúntenle a

Steve Martin. Ese recurso que utilizó tan bien en *Hay una chica en mi cuerpo* o *Dos pícaros sinvergüenzas* es como una fuerza de mente que lo emparenta con Jerry Lewis, a quien Martin homenajeó en *El patán*. Pero Steve probó varios tipos de personaje y logró actuaciones memorables en películas como *The Lonely Guy* (un film que ya, en este preciso momento, debe ser revalorizado) y *Pennies from Heaven*. El dentista de *La tienda del horror* es otro clásico, y poco a poco Martin se fue convirtiendo en un grande. Y lo consiguió con tanta seguridad y eficacia que si uno repasa su filmografía no puede dudar de que lo sea. Sin embargo, jamás figura en la lista de los más grandes porque su estilo no es violento hacia los demás y logra ser el centro sin ser egocéntrico. Actúa con una simpatía irresistible y con una irreverencia absoluta. Nunca maltrata a quienes lo acompañan sino que los integra, como en *Bowfinger* y en *Sargento Bilko*, en su delirio. Que vuelva a recuperar su mejor forma en un film escrito por él indica que, de haber tenido mejores historias, podría haber dado más. No es de extrañar tampoco que sus guiones de *Bowfinger* y *L.A. Story* sean comedias con una particular calidez y ternura. Martin es, además de todo, un personaje muy tierno. **Santiago García**

PARA LOS AMANTES DEL BUEN CINE!

PRIMER PLANO FILM GROUP

presenta sus próximos estrenos



"EL FILM MÁS ENCANTADOR."
Roger Ebert - CHICAGO SUN-TIMES

La simpleza del amor...
En una comedia sublime, tan dulce como bella.

Cuentos de Otoño



Un Film de
ERIC ROHMER
(El Maestro del cine moderno)



GRAN EXITO

PRIMER PLANO FILM GROUP presenta a
BEATRICE ROMAND • MARIE RIVIERE • DIDIER SANDRE • ALAIN LIBOUT • ALEXIA PORTAL • STEPHANE DARMON • MIRELLA ALCAIS
Escrito por FRANÇOIS BASTIEN • Guión de PASCAL BIRER • Montaje MARY STEPHEN • Dirección de Producción FRANCISQUE LUTHEGUY

Después de MARIUS Y JEANNETTE
UNA OBRA MAESTRA DEL CINE FRANCÉS



FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN
• PREMIO MEJOR GUIÓN
• PREMIO ESPECIAL DEL JURADO
• PREMIO ESPECIAL DE LA OCIC

ARIANE
ASCARIDE
JEAN-PIERRE
DARROUSSIN



GRAN EXITO

Un film de
Robert
Guédiguian

a todo
Corazón

"La solidaridad es el arma de los oprimidos
contra las agresiones de la sociedad."

TERROR - PARANOIA
MIEDO - DESESPERACION



TRIUNFÓ

EN LOS FESTIVALES DE
TORONTO - CANADA
BRUSELAS - BELGICA
PARIS - FRANCIA
BERLIN - ALEMANIA
SITGES - ESPAÑA

CUBE

"EL CUBO"

Una nueva dimensión del terror

"ROBERT ALTMAN EN LA CUMBRE"

Peter Travers - "ROLLING STONES"

GLENN CLOSE JULIANNE MOORE LIV TYLER CHRIS O'DONNELL PATRICIA NEAL

Cookie's Fortune

La Fortuna de Cookie

"UN ENCANTO...
Cuando terminé
ya quería
VOLVER A VERLA"
Joe Morgenstern
THE WALL STREET JOURNAL

"UN FILM
MARAVILLOSO."
Roger Ebert
SISKEL & EBERT



SELECCION
OFICIAL
FESTIVAL
DE BERLIN

Un Film de Robert Altman

NO TENEMOS MUCHO TIEMPO...
¡DEBEMOS VIVIR CADA INSTANTE!

SELECCION OFICIAL
FESTIVAL DE VENECIA

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO
MEJOR DIRECTOR - MOHSEN MAKHMALBAF

PREMIO CINE, HOMBRE Y NATURALEZA
MOHSEN MAKHMALBAF

Un Film de
MOHSEN
MAKHMALBAF

el silencio

GIANCARLO GIANNINI MASSIMO GHINI ANNA FALCHI CHRISTOPHER WALKEN

Un creador,
Una mujer
apasionada

Un amor
que fué
célebre.

UN
FILM
ITALIANO
AL MES



GANADORA

GLOBO DE ORO

Música y Dirección

DAVID DE DONATELLO

Escenografía

FESTIVAL DE MUNICH

Mejor Film

SELECCION OFICIAL

FESTIVAL DE VENECIA

ITALIA

MIAMI FILM FESTIVAL

USA

FESTIVAL DE WASHINGTON

USA

FESTIVAL DE VALLADOLID

ESPAÑA

FESTIVAL DE CINE EUROPEO

FESTIVAL DE MAR DEL PLAYA

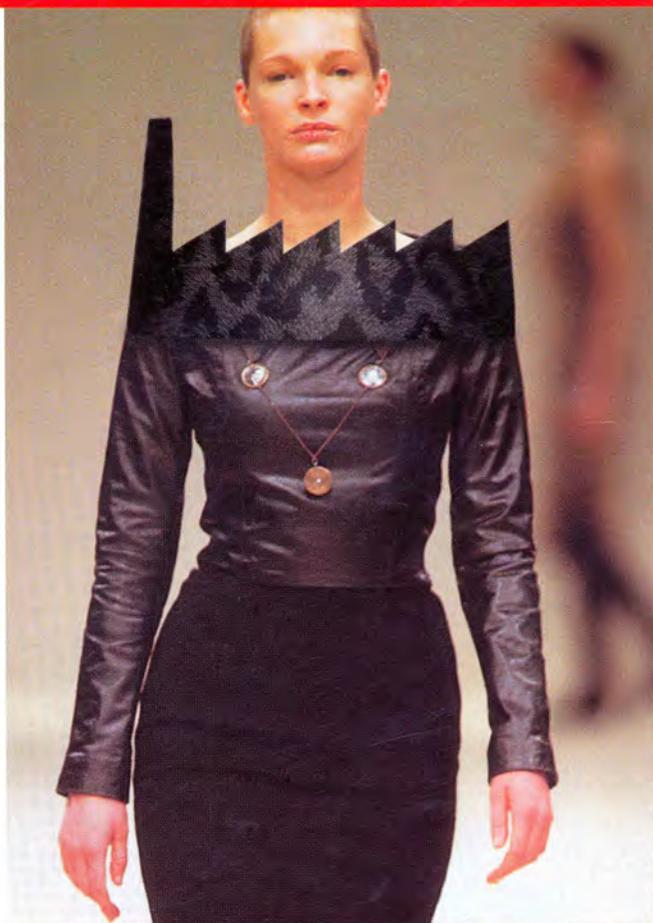
CELULOIDE

PRIMER PLANO FILM GROUP DISTRIBUIDA POR FilmExport Group

UN FILM DE CARLO LIZZANI

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

**Terminó el concurso
"Diseñador del 2000".
Empieza el diseño
de una nueva
industria nacional.**



El concurso "Diseñador del 2000" fue un paso decisivo para apoyar al diseño argentino. Creemos estar contribuyendo y alentando al diseño argentino, cuyo objetivo debe ser generar una marca -"Hecho en Argentina"- que satisfaga al mercado local y pueda expandirse al mundo. Ellos eligieron un camino. Nosotros estamos dispuestos a acompañarlos.

La subasta de los 37 diseños finalistas se realizará el 1º de diciembre en el Centro Cultural Recoleta a total beneficio de los enfermos de SIDA del Hospital Fernández. La industria de la moda crece dispuesta a ayudar, para que se ponga de moda.



Vitamina Buenos Aires



Buenos Aires 2000 Llegamos. Seguimos.

GOBIERNO DE LA CIUDAD

1. Películas reseñadas

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

- A primera vista** (Irwin Winkler), Javier Porta Fouz, 87/20
- A todo corazón** (Robert Guédiguian), Gustavo Noriega, 92/14
- Abre los ojos** (Alejandro Amenábar), Juan Villegas, 87/17
- Acción civil** (Steven Zaillian), Santiago García, 85/17
- Adicta al crimen** (Cindy Sherman), Silvia Schwarzböck, 84/56
- Agua viva** (Stephen Sommers), Santiago García, 84/57
- Alcanzando las estrellas** (Nick Cassavetes), Marcela Gamberini, 86/39
- Alerta en lo profundo** (Renny Harlin), Santiago García, 92/22
- Alma mía** (Daniel Barone), Gustavo Noriega, 87/11
- Alto riesgo** (Kevin Hooks), Javier Porta Fouz, 84/15
- Amantes de domingo** (Jonathan Nossiter), Marcela Gamberini, 92/52
- América X** (Tony Kaye), Santiago García, 85/17
- Amor a colores** (Gary Ross), Juan Villegas, 89/17
- Amor que mata** (Robert Siodmak), Santiago García, 88/59
- Analfabe** (Harold Ramis), Blas Eloy Martínez, 88/20
- Antonio das mortes** (Glauber Rocha), Gustavo J. Castagna, 85/58
- Aprile** (Nanni Moretti), Marcela Gamberini, 86/4
- Arenas de Iwo Jima** (Allan Dwan), Santiago García, 86/43
- Artemisia** (Agnès Marlet), Diego Brodersen, 91/30
- Austin Powers: casi un agente secreto** (Jay Roach), Javier Porta Fouz, 83/4
- Austin Powers: el espía seductor** (Jay Roach), Leonardo M. D'Espósito, 92/23
- Babe 2, un chanchito en la ciudad** (George Miller), Santiago García, 84/6
- ¡Bailamos!** (Masayuki Suo), Javier Porta Fouz, 87/18
- Barney el dinosaurio** (Steve Gomer), Javier Porta Fouz, 90/36
- Barril de pólvora** (Goran Paskaljevic), Gustavo Noriega, 86/viii
- Beloved, amada hija** (Jonathan Demme), Hugo Salas, 86/18
- Bichos** (John Lasseter), Javier Porta Fouz, 82/9
- Blade, cazador de vampiros** (Stephen Norrington), Diego Brodersen, 82/10
- Blues Brothers 2000** (John Landis), Leonardo M. D'Espósito, 86/40
- Bolivia** (Adrián Caetano), Gustavo Noriega, 82/19
- Boudo salvado de las aguas** (Jean Renoir), Gustavo Noriega, 84/31
- Bowfinger, el director chiflado** (Frank Oz), Santiago García, 93/27
- Buffalo 66** (Vincent Gallo), Alejandro Lingenti, 85/55
- Camino del Chaco** (Alejandro Fernández Luján), Alejandro Wignrod, 85/17
- Carrie 2: la ira** (Katt Shea), Quintín, 91/30
- Celebrity** (Woody Allen), Gustavo J. Castagna, 86/8
- Cerdos y acorazados** (Shohei Imamura), Gustavo Noriega, 90/22
- Charleston** (Jean Renoir), Jorge García, 84/30
- Che, un hombre de este mundo** (Marcelo Schapces), Gustavo J. Castagna, 92/21
- Chile, la memoria obstinada** (Patricio Guzmán), Jorge García, 85/16
- Closet Land** (Radha Bharadwaj), Jorge García, 85/19
- Comisario Ferro** (Juan Rad), Gustavo Noriega, 85/19
- Conflictos de amor en Metroland** (Philip Saville), Javier Porta Fouz, 86/19
- ¿Conoces a Joe Black?** (Martin Brest), Santiago García, 82/11
- Conozco la canción** (Alain Resnais), Leonardo M. D'Espósito, 87/6
- Contra el enemigo** (Edward Zwick), Leonardo M. D'Espósito, 82/6
- Corre, Lola, corre** (Tom Tykwer), Marcela Gamberini, 89/19
- Cosas que dejé en La Habana** (Manuel Gutiérrez Aragón), Máximo Esverri, 84/12
- Cosas que importan** (Carl Franklin), Hugo Salas, 85/18
- Crimen verdadero** (Clint Eastwood), Santiago García, 87/4
- 4 días en septiembre** (Bruno Barreto), Santiago García, 91/52
- Cuento de otoño** (Eric Rohmer), Gustavo J. Castagna, 91/6
- Dancer, Texas unidos por el destino** (Tim McCantles), Diego Brodersen, 89/51
- Dead Man** (Jim Jarmusch), Leonardo M. D'Espósito, 88/56
- Deseo infinito** (Shohei Imamura), Gustavo Noriega, 90/22
- Detrás de los olivos** (Abbas Kiarostami), Gustavo Noriega, 88/12
- Diablo, familia y propiedad** (Fernando Krichmar), Diego Brodersen, 92/22
- Diario de Medellín** (Catalina Villar), Marcelo Mosenson, 87/18
- Días contados** (Imanol Uribe), Javier Porta Fouz, 83/4
- Días de furia** (Paul Schrader), Quintín, 90/31
- Días de furia** (Paul Schrader), Sergio Wolf, 90/30
- 10 cosas que odio de ti** (Gil Junger), Santiago García, 90/32
- Dios y el diablo en la tierra del sol** (Glauber Rocha), Gustavo J. Castagna, 85/58
- Dioses y monstruos** (Bill Condon), Gustavo Noriega, 84/8
- Dos vidas en un instante** (Peter Howitt), Gustavo Noriega, 87/20
- Dr. Akagi** (Shohei Imamura), Eduardo A. Russo, 90/24
- Ed TV** (Ron Howard), Javier Porta Fouz, 91/27
- Ed TV** (Ron Howard), Marcela Gamberini, 91/27
- El janaika** (Shohei Imamura), Javier Porta Fouz, 90/23
- El abuelo** (José Luis García), Javier Porta Fouz, 89/21
- El amateur** (Juan Bautista Stagnaro), Quintín, 86/17
- El amor es el diablo** (John Maybury), Gustavo J. Castagna, 89/20
- El aprendizaje** (Bryan Singer), Leonardo M. D'Espósito, 89/51
- El árbol de la vida** (Farhad Mehranfar), Javier Porta Fouz, 87/19
- El beso** (Richard LaGravenese), Leonardo M. D'Espósito, 90/53
- El caso Thomas Crown** (John McTiernan), Juan Villegas, 91/15
- El club de la pelea** (David Fincher), Javier Porta Fouz, 93/27
- El cocodrilo** (Steve Miner), Santiago García, 91/28
- El coronel no tiene quien le escriba** (Arturo Ripstein), Juan Villegas, 92/10
- El corruptor** (James Foley), Leonardo M. D'Espósito, 92/53
- El crimen de Monsieur Lange** (Jean Renoir), Leonardo M. D'Espósito, 84/31
- El demonio de la noche** (Alfred Werker), Eduardo A. Russo, 89/52
- El día final** (Peter Hyams), Juan Villegas, 93/28
- El divino Ned** (Kirk Jones), Leonardo M. D'Espósito, 86/18
- El espejo** (Yafar Panahi), Sergio Wolf, 92/20
- El evangelio de las maravillas** (Arturo Ripstein), Leonardo M. D'Espósito, 87/14
- El extranjero loco** (Tony Gatlif), Gustavo J. Castagna, 90/33
- El gran golpe** (Che-Kirk Wong), Leonardo M. D'Espósito, 85/57
- El gran Lebuski** (Joel Coen), Silvia Schwarzböck, 86/12
- El gran Simón** (Mark Steven Johnson), Santiago García, 87/20
- El hijo adoptivo** (Aktan Abdylkalykov), Marcela Gamberini, 86/ix
- El joven Lincoln** (John Ford), Blas Eloy Martínez, 83/58
- El lado profundo del mar** (Ulu Grosbard), Hugo Salas, 87/20
- El ladrón** (Pavel Chukhrai), Alejandro Lingenti, 88/20
- El luchador** (Robert Wise), Gustavo J. Castagna, 87/59
- El maravilloso traje blanco** (Stuart Gordon), Diego Brodersen, 92/53
- El milagro de P. Tinto** (Javier Fesser), Quintín, 93/26
- El mismo amor, la misma lluvia** (Juan José Campanella), Gustavo Noriega, 91/23
- El mismo amor, la misma lluvia** (Juan José Campanella), Sergio Wolf, 91/22
- El niño de los cabellos verdes** (Joseph Losey), Jorge García, 89/53
- El padre** (Majid Majidi), Quintín, 85/2
- El pequeño teatro de Jean Renoir** (Jean Renoir), Eduardo A. Russo, 84/37
- El pomógrafo** (Shohei Imamura), Gustavo Noriega, 90/22
- El príncipe de Egipto** (B. Chapman, S. Wells y S. Hickner), Sergio Eisen, 82/8
- El profundo deseo de los dioses** (Shohei Imamura), Gustavo Noriega, 90/23
- El proyecto Blair Witch** (Daniel Myrick y Eduardo Sánchez), Eduardo A. Russo, 93/20
- El proyecto Blair Witch** (Daniel Myrick y Eduardo Sánchez), Quintín, 93/22
- El quiebre de la ley** (David Anspaugh), Leonardo M. D'Espósito, 93/52
- El rey yo** (Richard Rich), Sergio Eisen, 89/21
- El río** (Jean Renoir), Gustavo J. Castagna, 84/34
- El secreto de los Andes** (Alejandro Azzano), Diego Brodersen, 89/21
- El senador Bullworth** (Warren Beatty), Leonardo M. D'Espósito, 90/52
- El siglo del viento** (Fernando Birri), Gustavo J. Castagna, 86/22
- El sureño** (Jean Renoir), Jorge García, 84/34
- El tele-gurú** (Stephen Herek), Javier Porta Fouz, 86/22
- El testamento del doctor Cordelier** (Jean Renoir), Quintín, 84/36
- El tren de la vida** (Radu Mihailanu), Quintín, 91/28
- El último gesto** (Robert Dornhelm), Jorge García, 82/10
- El último soldado** (Paul Anderson), Javier Porta Fouz, 84/13
- El viaje de los comediantes** (Theo Angelopoulos), Jorge García, 93/54
- El viento se llevó lo que** (Alejandro Agresti), Leonardo M. D'Espósito, 86/10
- El violín rojo** (François Girard), Hugo Salas, 86/21
- El visitante** (Javier Olivera), Hugo Salas, 86/19
- Elena y los hombres** (Jean Renoir), Gustavo J. Castagna, 84/36
- Elizabeth** (Shekhar Kapur), Gustavo Noriega, 85/10
- Elizabeth** (Shekhar Kapur), Quintín, 85/10
- En lo profundo del corazón** (Jocelyn Moorhouse), Leonardo M. D'Espósito, 83/5
- En presencia de un payaso** (Ingmar Bergman), Gustavo J. Castagna, 86/10
- Enemigo público** (Tony Scott), Gustavo Noriega, 83/6
- Enredos de oficina** (Mike Judge), Leonardo M. D'Espósito, 86/20
- Entre las piernas** (Manuel Gómez Pereira), Gustavo J. Castagna, 92/23
- Episodio I: La amenaza del fantasma** (George Lucas), Santiago García, 89/9
- Episodio I: La amenaza del fantasma** (George Lucas), Silvia Schwarzböck, 89/11
- Esa maldita costilla** (Juan José Jusid), Juan Villegas, 90/33
- Escudador espacial** (Chris Roberts), Santiago García, 92/23
- Esta tierra es mía** (Jean Renoir), Diego Brodersen, 84/34
- Estación Central** (Walter Salles), Marcela Gamberini, 84/9
- Fantasma** (Joe Chappelle), Diego Brodersen, 90/53
- Felicidad** (Todd Solondz), Gustavo Noriega, 91/18
- Felicidad** (Todd Solondz), Quintín, 91/16
- Finales de agosto, principios de septiembre** (Olivier Assayas), Jorge García, 86/ix
- Flores de fuego** (Takeshi Kitano), Gustavo J. Castagna, 87/2
- French Cancan** (Jean Renoir), Quintín, 84/36
- Fuera de control** (Master P.), Diego Brodersen, 88/58
- Fuerzas de la naturaleza** (Bronwen Hughes), Alejandro Lingenti, 87/18
- Fuga Allegro Vivace** (Jean Renoir), Santiago García, 84/37
- Garage Olimpo** (Marco Bechis), Gustavo Noriega, 90/12
- Gato negro, gato blanco** (Emir Kusturica), Diego Brodersen, 92/16
- Gato negro, gato blanco** (Emir Kusturica), Marcela Gamberini, 92/17
- H. G. O.** (Daniel Stefanello y Victor Bailo), Silvia Schwarzböck, 86/18
- Hasta que la muerte nos separe** (Robert Altman), Santiago García, 83/5
- Hay un tonto en mi casa** (Francis Weber), Quintín, 84/13
- Hechizo de amor** (Griffin Dunne), Santiago García, 82/12
- Héroes y demonios** (Horacio Maldonado), Quintín, 90/35
- Hillary y Jackie** (Anand Tucker), Gustavo Noriega, 86/19
- Historias breves III** (AA.VV.), AA.VV., 91/24
- Historias no contadas** (María Pilotti y Mariana Arruti), Quintín, 84/14
- Hollywood al rojo vivo** (Allan Smithee (Arthur Hiller)), Diego Brodersen, 87/56
- Horas de terror** (Michael Haneke), Diego Brodersen, 89/50
- Horror profundo** (Scott Reynolds), Diego Brodersen, 85/56
- Identidad paralela** (Raúl Ruiz), Leonardo M. D'Espósito, 89/51
- Instinto** (Jon Turteltaub), Javier Porta Fouz, 90/36
- Intenciones de asesinato** (Shohei Imamura), Gustavo Noriega, 90/22
- Invierno mala vida** (Gregorio Crámer), Gustavo J. Castagna, 89/16
- Jamás sadada** (Raja Gosnell), Hugo Salas, 90/36
- Jean Renoir, el patrón** (Jean Renoir), Gustavo J. Castagna, 84/37
- Jezabel** (William Wyler), Marcela Gamberini, 90/54
- Joe, el gran gorila** (Ron Underwood), Javier Porta Fouz, 84/15
- Jonás y la ballena rosada** (Juan Carlos Valdivia), Diego Brodersen, 84/12
- Juego de gemelas** (Nancy Meyers), Santiago García, 84/12
- Juegos sexuales** (Roger Kumble), Santiago García, 89/21
- Juegos, trampas y dos armas humeantes** (Guy Ritchie), Hugo Salas, 86/21
- La anguila** (Shohei Imamura), Gustavo Noriega, 90/23
- La aplanadora y el violín** (An-
- drei Tarkovskii), Eduardo A. Russo, 87/58
- La balada de Narayama** (Shohei Imamura), Gustavo Noriega, 90/23
- La bestia humana** (Jean Renoir), Alejandro Lingenti, 84/33
- La camarera del Titanic** (Bigas Luna), Diego Brodersen, 84/10
- La camarera del Titanic** (Bigas Luna), Silvia Schwarzböck, 84/10
- La cara del ángel** (Pablo Torre), Hugo Salas, 89/18
- La carroza de oro** (Jean Renoir), Silvia Schwarzböck, 84/36
- La celebración** (Thomas Vinterberg), Gustavo Noriega, 88/17
- La cicatriz** (Steve Sekely), Jorge García, 93/55
- La corona negra** (Luis Saslavsky), Gustavo J. Castagna, 88/57
- La cosecha estéril** (Bernardo Bertolucci), Gustavo J. Castagna, 83/58
- La costilla del hombre** (George Cukor), Eduardo A. Russo, 85/59
- La delgada línea roja** (Terrence Malick), Quintín, 84/2
- La edad del sol** (Ariel Pizulo), Leonardo M. D'Espósito, 89/15
- La emboscada** (Jon Amiel), Santiago García, 87/19
- La gran ilusión** (Jean Renoir), Silvia Schwarzböck, 84/33
- La gran pregunta** (Michael Moore), Diego Brodersen, 93/52
- La hija de un soldado nunca llora** (James Ivory), Gustavo J. Castagna, 89/20
- La hija del general** (Simon West), Santiago García, 92/23
- La inocencia perdida** (Neil Jordan), Silvia Schwarzböck, 82/59
- La isla desnuda** (Kaneto Shindō), Gustavo J. Castagna, 93/55
- La loba** (Gabriele Lavia), Javier Porta Fouz, 92/23
- La loba** (William Wyler), Alejandro Lingenti, 91/54
- La maldición** (Jan De Bont), Santiago García, 91/29
- La manzana** (Samira Majmalbaf), Eduardo A. Russo, 86/2
- La manzana** (Samira Majmalbaf), Santiago García, 86/x
- La Marsellesa** (Jean Renoir), Javier Porta Fouz, 84/33
- La máscara del Zorro** (Martin Campbell), Diego Brodersen, 82/10
- La mejor de mis bodas** (Frank Coraci), Javier Porta Fouz, 82/12
- La momia** (Stephen Sommers), Santiago García, 88/14
- La mujer insecto** (Shohei Imamura), Gustavo Noriega, 90/22
- La niña de tus ojos** (Fernando Trueba), Quintín, 93/19
- La noche del coyote** (Iván Entel), Leonardo M. D'Espósito, 83/5
- La novia** (Kayo Hatta), Diego Brodersen, 86/41
- La novia de Chucky** (Ronny Yu), Gustavo J. Castagna, 83/2
- La novia vestida de negro** (François Truffaut), Alejandro Lingenti, 87/59
- La nueva vida de Stella** (Kevin

Rodney, Diego Brodersen, 88/56
La otra cara del amor (Kevin Smith), Silvia Schwarzböck, 88/16
La perra (Jean Renoir), Jorge García, 84/30
La pícara Susú (Billy Wilder), Sergio Eisen, 92/54
La quiere... matar (Dean Parisot), Diego Brodersen, 88/58
La regla del juego (Jean Renoir), Marcela Gamberini, 84/34
La reina de la noche (Arturo Ripstein), Marcela Gamberini, 85/4
La reina de la ruleta (Howard Hawks), Santiago García, 85/59
La rubia de mis sueños (Carlo Verdone), Diego Brodersen, 93/52
La última orden (Josef von Sternberg), Eduardo A. Russo, 88/59
La venganza (Juan Carlos Desanzo), Hugo Salas, 87/10
La venganza es mía (Shohei Imamura), Gustavo Noriega, 90/23
La vida después de la muerte (Kore-Eda Hirokazu), Eduardo A. Russo, 89/12
La vida después de la muerte (Kore-Eda Hirokazu), Marcelo Mosenson, 86/viii
La vida es bella (Roberto Benigni), Gustavo J. Castagna, 84/4
La vida es bella (Roberto Benigni), Gustavo Noriega, 84/5
La vida soñada (Erick Zonca), Santiago García, 86/6
Laberinto de pasiones (Sogo Ishii), Leonardo M. D'Espósito, 86/x
Largo fin de semana (Colin Eggleston), Gustavo J. Castagna, 92/55
Las afinidades electivas (Paolo y Vittorio Taviani), Eduardo A. Russo, 85/9
Las aventuras de Jim West (Barry Sonnenfeld), Leonardo M. D'Espósito, 90/35
Le déjeuner sur l'herbe (Jean Renoir), Quintín, 84/36
Legado satánico (Michael Almereyda), Diego Brodersen, 91/52
Legendas urbanas (Jamie Blanks), Javier Porta Fouz, 82/11
Lisboa (Antonio Hernández), Javier Porta Fouz, 87/17
Lluvia negra (Shohei Imamura), Gustavo Noriega, 90/23
Lo opuesto del sexo (Don Ross), Blas Eloy Martínez, 86/16
Lolita (Adrian Lyne), Marcela Gamberini, 87/17

Los amantes del Círculo Polar (Julio Medem), Gustavo J. Castagna, 90/26
Los asesinos (Andrei Tarkovski), Eduardo A. Russo, 87/58
Los bajos fondos (Jean Renoir), Leonardo M. D'Espósito, 84/33
Los cuatro hijos de Katie Elder (Henry Hathaway), Santiago García, 91/55
Los hijos de la revolución (Peter Duncan), Gustavo J. Castagna, 85/57
Los idiotas (Lars von Trier), Diego Brodersen, 90/28
Los idiotas (Lars von Trier), Marcela Gamberini, 90/29
Los idiotas (Lars von Trier), Silvia Schwarzböck, 86/xi
Los impostores (Stanley Tucci), Javier Porta Fouz, 88/20
Los mutantes (Teresa Villaverde), Quintín, 85/xi
Los niños del cielo (Majid Majidi), Marcela Gamberini, 90/34
Los profesionales (Patrice Leconte), Santiago García, 83/6
Los últimos días (James Moll), Gustavo Noriega, 92/22
Los últimos días del disco (Whit Stillman), Diego Brodersen, 86/14
Los últimos días del disco (Whit Stillman), Javier Porta Fouz, 86/14
Los verdugos también mueren (Fritz Lang), Sergio Eisen, 86/42
Madre e hijo (Alexander Sokurov), Eduardo A. Russo, 88/10
Mala época (AA.VV.), Diego Brodersen, 82/7
Manuelita (Manuel García Ferré), Javier Porta Fouz, 89/19
Marquise (Vera Belmont), Gustavo J. Castagna, 84/14
Más allá de los sueños (Vincent Ward), Gustavo J. Castagna, 82/11
Más-menos nada (Eoin Moore), Santiago García, 86/xii
Megaléxandros (Theo Angelopoulos), Gustavo J. Castagna, 87/16
Mensaje de amor (Luis Mandoki), Quintín, 86/22
Mi amigo Paulie (John Roberts), Santiago García, 83/59
Mi gigante favorito (Michael Lehmann), Leonardo M. D'Espósito, 87/57
Mi marciano favorito (Donald Petrie), Santiago García, 87/20
Mi nombre es todo lo que tengo (Ken Loach), Santiago García, 88/19
Mi segundo hermano (Shohei Imamura), Gustavo Noriega, 90/22

Mis pequeños inquilinos (Peter Hewitt), Santiago García, 84/15
Mr. Celos (Noa Baumbach), Diego Brodersen, 87/57
Mundo grúa (Pablo Trapero), Gustavo J. Castagna, 88/4
Mundo grúa (Pablo Trapero), Quintín, 82/19
Mundo grúa (Pablo Trapero), Quintín, 86/xii
Nadie me quiere (Doris Dörrie), Gustavo Noriega, 85/15
Nadie se parece tanto a sí mismo... (Marcelo Mosenson), Máximo Eseverri, 85/53
Nadja (Michael Almereyda), Diego Brodersen, 90/35
Nana (Jean Renoir), Juan Villegas, 84/30
Nénette y Boni (Claire Denis), Santiago García, 90/36
Ni el tiro del final (Juan José Campanella), Quintín, 83/3
Novia fugitiva (Garry Marshall), Juan Villegas, 91/30
Objetos perdidos (Jeff Pollack), Leonardo M. D'Espósito, 93/53
8 mm (Joel Schumacher), Diego Brodersen, 86/22
Ojos bien cerrados (Stanley Kubrick), Quintín, 90/4
Oswaldo Soriano (Eduardo Montecadry), Quintín, 85/16
Pacto con la muerte (Barbet Schroeder), Javier Porta Fouz, 90/32
Padre Mugica (Gabriel Mariotto y Gustavo Gordillo), Gustavo J. Castagna, 91/29
Palmetto (Volker Schlöndorff), Leonardo M. D'Espósito, 86/40
Pasión de una noche (Mike Figgs), Javier Porta Fouz, 87/20
Patch Adams (Tom Shadyac), Juan Villegas, 85/19
Pecker (John Waters), Diego Brodersen, 87/55
Película mala, infinita, inacabable (Jang Sunwoo), Gustavo J. Castagna, 86/xiii
Pequeña voz (Mark Herman), Leonardo M. D'Espósito, 87/19
Perdidos en Nueva York (Sam Weisman), Santiago García, 90/36
Perdita Durango (Alex de la Iglesia), Santiago García, 84/13
Perón, sinfonía del sentimiento (Leonardo Favio), Quintín, 93/10
Perón, sinfonía del sentimiento (Leonardo Favio), Silvia Schwarzböck, 93/14
Perturbados (David Nutter), Santiago García, 85/19
Pi (Darren Aronofsky), Gustavo Noriega, 92/21
Place Vendôme (Nicole Garcia), Quintín, 88/18

Por amor a Rosana (Paul Weiland), Marcela Gamberini, 84/15
Por la vida de un amigo (Joseph Ruben), Juan Villegas, 84/15
Por meterse a redentor (Preston Sturges), Gustavo J. Castagna, 91/54
Por siempre Cenicienta: una historia de amor (Andy Tennant), Marcela Gamberini, 83/4
Porque te quiero, te miento (Thomas Gilou), Santiago García, 84/14
Prisionero del peligro (David Mamet), Gustavo Noriega, 91/30
Psicosis (Gus Van Sant), Diego Brodersen, 85/12
Psicosis (Gus Van Sant), Gustavo Noriega, 85/13
Quédate a mi lado (Chris Columbus), Leonardo M. D'Espósito, 84/11
¿Quién diablos es Juliette? (Carlos Marcovich), Javier Porta Fouz, 86/xiii
¿Quién es Jackie Chan? (Benny Chan y Jackie Chan), Leonardo M. D'Espósito, 87/56
Revancha (Brian Helgeland), Juan Villegas, 85/18
Río Escondido (Mercedes García Guevara), Gustavo J. Castagna, 90/34
Río Rojo (Howard Hawks), Gustavo J. Castagna, 89/52
Rito satánico (Peter Duncan), Diego Brodersen, 90/53
Romance (Catherine Breillat), Leonardo M. D'Espósito, 93/27
Rugrats: la película (aventuras en pañales) (Igor Kovalyov y Norton Virgien), Hugo Salas, 89/17
S.O.S. Verano infernal (Spike Lee), Javier Porta Fouz, 91/26
S.O.S. Verano infernal (Spike Lee), Leonardo M. D'Espósito, 91/26
¿Sabés nadar? (Diego Kaplan), Quintín, 82/20
Secretos del corazón (Montxo Armendáriz), Gustavo J. Castagna, 85/18
Serenata de amor (Shirley Barrett), Marcela Gamberini, 82/58
Sexto sentido (M. Night Shyamalan), Eduardo A. Russo, 92/19
Sexto sentido (M. Night Shyamalan), Leonardo M. D'Espósito, 92/18
Shakespeare apasionado (John Madden), Gustavo J. Castagna, 85/11
Siempre queda la pasión (Fabio Barreto), Marcela Gamberini, 86/20

Silvia Prieto (Martín Rejtman), Blas Eloy Martínez, 87/8
Silvia Prieto (Martín Rejtman), Gustavo J. Castagna, 82/20
Silvia Prieto (Martín Rejtman), Leonardo M. D'Espósito, 86/xiv
Silvia Prieto (Martín Rejtman), Silvia Schwarzböck, 87/9
Simplemente irresistible (Mark Tarlov), Santiago García, 87/20
Sin límites (Robert Towne), Diego Brodersen, 85/56
Soldado universal: el regreso (Mic Rodgers), Javier Porta Fouz, 91/30
Solo contra todos (Gaspar Noé), Marcela Gamberini, 86/xiv
Solo por amor (Robert Bierman), Jorge García, 92/23
Su única salida (Raoul Walsh), Gustavo J. Castagna, 90/55
Suburbios de Beverly Hills (Tamura Jenkins), Leonardo M. D'Espósito, 87/56
Sueño de una noche de verano (Michael Hoffman), Santiago García, 91/30
Sueños peligrosos (Alex Graves), Leonardo M. D'Espósito, 85/56
Tarzan (Chris Buck y Kevin Lima), Leonardo M. D'Espósito, 89/20
Te quiero solo a ti (Michael Winterbottom), Leonardo M. D'Espósito, 92/53
The Last Broadcast (Lance Weiler y Stefan Avalos), Juan Villegas, 86/xv
The Matrix (The Wachowski Brothers), Leonardo M. D'Espósito, 88/19
Tienes un e-mail (Nora Ephron), Quintín, 85/6
Todavía locos (Brian Gibson), Leonardo M. D'Espósito, 91/52
Todavía sé lo que hicieron el verano pasado (Danny Cannon), Javier Porta Fouz, 84/15
Todo sobre mi madre (Pedro Almodóvar), Quintín, 89/4
Toni (Jean Renoir), Máximo Eseverri, 84/31
Torrente, el brazo tonto de la ley (Santiago Segura), Juan Villegas, 88/18
Totó, que vivió dos veces (Daniele Cipri y Franco Maresco), Gustavo J. Castagna, 86/xv
Toy Story 2 (John Lasseter), Sergio Eisen, 93/24
Traidora y mortal (Jacques Tourneur), Alejandro Lingenti, 90/54
13 guerreros (John McTiernan), Leonardo M. D'Espósito, 91/14
Trees Lounge. El bar de los muchachos (Steve Buscemi),

Alejandro Lingenti, 84/57
Tres es multitud (Wes Anderson), Silvia Schwarzböck, 87/13
Tres es multitud (Wes Anderson), Javier Porta Fouz, 86/xvi
Tres hombres malos (John Ford), Santiago García, 86/43
Tropicana (Elhan Wiley), Leonardo M. D'Espósito, 86/40
Un animal, los animales (Nicolas Philibert), Santiago García, 86/21
Un dilema de amor (John N. Smith), Diego Brodersen, 91/53
Un esposo ideal (Oliver Parker), Hugo Salas, 93/28
Un lugar llamado Notting Hill (Roger Michell), Gustavo Noriega, 89/18
Un papá genial (Dennis Dugan), Javier Porta Fouz, 91/29
Un plan simple (Sam Raimi), Leonardo M. D'Espósito, 85/14
Una mujer en la playa (Jean Renoir), Eduardo A. Russo, 84/34
Una mujer fuerte (Boaz Yakin), Hugo Salas, 86/41
Una pareja explosiva (Brett Ratner), Leonardo M. D'Espósito, 83/6
Une partie de campagne (Jean Renoir), Marcela Gamberini, 84/33
Vampiros (John Carpenter), Gustavo J. Castagna, 82/4
Varsity Blues (Brian Robbins), Javier Porta Fouz, 91/30
Velvet Goldmine (Todd Haynes), Gustavo J. Castagna, 92/4
Velvet Goldmine (Todd Haynes), Silvia Schwarzböck, 86/xvi
Viaje al principio del mundo (Manoel de Oliveira), Quintín, 82/2
Violento y profano (Gary Oldman), Gustavo J. Castagna, 82/58
Virus (John Bruno), Santiago García, 89/21
Vivienda pública (Frederick Wiseman), Gustavo Noriega, 86/xvii
Viviendo sin límites (Doug Liman), Juan Villegas, 93/28
Voraz (Antonia Bird), Diego Brodersen, 87/12
Xiao Wu (Jia Zhangke), Quintín, 86/xvii
Yepeto (Eduardo Gagliano), Gustavo Noriega, 87/15
Yo creo en ti (Henry Hathaway), Jorge García, 83/59
Yo recuerdo (Ana María Taló), Gustavo J. Castagna, 91/21

2. Directores, actores, otros personajes

(“—” indica una nota en general sobre el personaje)

AA.VV.
 Historias breves III (AA.VV.), 91/24
 Mala época (Diego Brodersen), 82/7
Abdykalykov, Aktan
El hijo adoptivo (Marcela Gamberini), 86/ix
Agresti, Alejandro
El viento se llevó lo que (Leonardo M. D'Espósito), 86/15
Allen, Woody
Celebrity (Gustavo J. Castagna), 86/8
Almereyda, Michael
Legado satánico (Diego Brodersen), 91/52
Nadja (Diego Brodersen), 90/35
Almodóvar, Pedro
Todo sobre mi madre (Quintín), 89/4
Aitman, Robert
Hasta que la muerte nos separe (Santiago García), 83/5
Amenábar, Alejandro
Abre los ojos (Juan Villegas), 87/17
Amiel, Jon
La emboscada (Santiago García), 87/19
Anderson, Paul

El último soldado (Javier Porta Fouz), 84/13
Anderson, Wes
Tres es multitud (Silvia Schwarzböck), 87/13
Tres es multitud (Javier Porta Fouz), 86/xvi
Angelopoulos, Theo
El viaje de los comediantes (Jorge García), 93/54
Megaléxandros (Gustavo J. Castagna), 87/16
Anspaug, David
El quiebre de la ley (Leonardo M. D'Espósito), 93/52
Armendáriz, Montxo
Secretos del corazón (Gustavo J. Castagna), 85/18
Aronofsky, Darren
Pi (Gustavo Noriega), 92/21
Arruti, Mariana
Historias no contadas (Quintín), 84/14
Assayas, Olivier
Finales de agosto, principios de septiembre (Jorge García), 86/ix
Avalos, Stefan
The Last Broadcast (Juan Villegas), 86/xv
Azzano, Alejandro
El secreto de los Andes (Diego

Brodersen), 89/21
Baño, Víctor
H. G. O. (Silvia Schwarzböck), 86/18
Barone, Daniel
Alma mía (Gustavo Noriega), 87/11
Barreto, Bruno
4 días en septiembre (Santiago García), 91/52
Barreto, Fabio
Siempre queda la pasión (Marcela Gamberini), 86/20
Barrett, Shirley
Serenata de amor (Marcela Gamberini), 82/58
Baumbach, Noa
Mr. Celos (Diego Brodersen), 87/57
Beatty, Warren
El senador Bullworth (Leonardo M. D'Espósito), 90/52
Bechis, Marco
Garage Olimpo (Gustavo Noriega), 90/12
Belmont, Vera
Marquise (Gustavo J. Castagna), 84/14
Benigni, Roberto
La vida es bella (Gustavo J. Castagna), 84/4

La vida es bella (Gustavo Noriega), 84/5
Bergman, Ingmar
En presencia de un payaso (Gustavo J. Castagna), 86/10
Bertolucci, Bernardo
La cosecha estéril (Gustavo J. Castagna), 83/58
Bharadwaj, Radha
Claset Land (Jorge García), 85/19
Bierman, Robert
Solo por amor (Jorge García), 92/23
Binks, Jar Jar
— (Gustavo Noriega), 89/64
Bird, Antonia
Voraz (Diego Brodersen), 87/12
Birri, Fernando
El siglo del viento (Gustavo J. Castagna), 86/22
Blanks, Jamie
Legendas urbanas (Javier Porta Fouz), 82/11
Bogart, Humphrey
— (Juan Villegas), 85/26
Breillat, Catherine
Romance (Leonardo M. D'Espósito), 93/27
Bresson, Robert
— (Mariel Manrique), 82/42

Brest, Martín
¿Conoces a Joe Black? (Santiago García), 82/11
Bruno, John
Virus (Santiago García), 89/21
Buck, Chris
Tarzan (Leonardo M. D'Espósito), 89/20
Buscemi, Steve
Trees Lounge. El bar de los muchachos (Alejandro Lingenti), 84/57
Caetano, Adrián
 entrevista, 91/32
Bolivia (Gustavo Noriega), 82/19
Calcagno, Eduardo
Yepeto (Gustavo Noriega), 87/15
Campanella, Juan José
El mismo amor, la misma lluvia (Gustavo Noriega), 91/23
El mismo amor, la misma lluvia (Jorge Wolf), 91/22
Ni el tiro del final (Quintín), 83/3
Campbell, Martín
La máscara del Zorro (Diego Brodersen), 82/10
Cannon, Danny
Todavía sé lo que hicieron el

verano pasado (Javier Porta Fouz), 84/15
Carpenter, John
Vampiros (Gustavo J. Castagna), 82/4
Cassavetes, Nick
Alocando las estrellas (Marcela Gamberini), 86/39
Chan, Benny
¿Quién es Jackie Chan? (Leonardo M. D'Espósito), 87/56
Chan, Jackie
¿Quién es Jackie Chan? (Leonardo M. D'Espósito), 87/56
Chaney, Lon
— (Eduardo A. Russo), 84/42
Chapman, Brenda
El príncipe de Egipto (Sergio Eisen), 82/8
Chappelle, Joe
Fantasma (Diego Brodersen), 90/53
Chukhrai, Pavel
El ladrón (Alejandro Lingenti), 88/20
Cipri, Daniele
Totó, que vivió dos veces (Gustavo J. Castagna), 86/xv
Clouzot, H. G.
— (Jorge García), 84/61
Coen, Joel

El gran Lebuski (Silvia Schwarzböck), 86/12
Collette, Toni
— (Javier Porta Fouz), 92/64
Columbus, Chris
Quédate a mi lado (Leonardo M. D'Espósito), 84/11
Condon, Bill
Dioses y monstruos (Gustavo Noriega), 84/8
Coppola, Francis Ford
entrevista, 86/xl
Coraci, Frank
La mejor de mis bodas (Javier Porta Fouz), 82/12
Crámer, Gregorio
entrevista, 86/xxix
Invierno mala vida (Gustavo J. Castagna), 89/16
Crawford, Joan
— (Jorge García), 86/45
Cukor, George
La costilla del hombre (Eduardo A. Russo), 85/59
De Bont, Jan
La maldición (Santiago García), 91/29
de la Iglesia, Alex
Perdida Durango (Santiago García), 84/13
de Oliveira, Manoel
Viaje al principio del mundo (Quintín), 82/2
Demme, Jonathan
Beloved, amada hija (Hugo Salas), 86/18
Deneuve, Catherine
— (Jorge García), 92/59
Denis, Claire
Nénette y Boni (Santiago García), 90/36
Desanzo, Juan Carlos
La venganza (Hugo Salas), 87/10
Dietrich, Marlene
— (Eduardo A. Russo), 87/36
do Caixao, Zé
— (Máximo Ezeverri), 86/viii
Donen, Stanley
— (Jorge García), 85/62
Dornhelm, Robert
El último gesto (Jorge García), 82/10
Dörrie, Doris
Nadie me quiere (Gustavo Noriega), 85/15
du Plantier, Daniel Toscan
entrevista, 82/28
Dugan, Dennis
Un papá genial (Javier Porta Fouz), 91/29
Duncan, Peter
Los hijos de la revolución (Gustavo J. Castagna), 85/57
Rito satánico (Diego Brodersen), 90/53
Dunne, Griffin
Hechizo de amor (Santiago García), 82/12
Duvall, Robert
— (Gustavo J. Castagna), 85/31
entrevista, 85/32
Dwan, Allan
Arenas de Iwo Jima (Santiago García), 86/43
Eastwood, Clint
Crimen verdadero (Santiago García), 87/4
Edwards, Blake
— (Sergio Eisen), 87/46
Eggleston, Colin
Largo fin de semana (Gustavo J. Castagna), 92/55
Entel, Iván
La noche del coyote (Leonardo M. D'Espósito), 83/5
Ephron, Nora
Tienes un e-mail (Quintín), 85/6
Favio, Leonardo
entrevista, 93/4
Perón, sinfonía del sentimiento (Quintín), 93/10
Perón, sinfonía del sentimiento (Silvia Schwarzböck), 93/14
Fernández Luján, Alejandro
Caminos del Chaco (Alejandro Winograd), 85/17
Fesser, Javier
El milagro de P. Tinto (Quintín), 93/26
Figgis, Mike
Pasión de una noche (Javier Porta Fouz), 87/20
Fincher, David
El club de la pelea (Javier Porta Fouz), 93/27
Foley, James
El corruptor (Leonardo M. D'Espósito), 92/53
Ford, John
El joven Lincoln (Blas Eloy Mar-

tiñez), 83/58
El último hurra (Gustavo Noriega), 91/38
Tres hombres malos (Santiago García), 86/43
Franklin, Carl
Cosas que importan (Hugo Salas), 85/18
Gallo, Vincent
Buffalo 66 (Alejandro Lingenti), 85/55
Garcí, José Luis
El abuelo (Javier Porta Fouz), 89/21
García Ferré, Manuel
Manuelita (Javier Porta Fouz), 89/19
García Guevara, Mercedes
Río Escondido (Gustavo J. Castagna), 90/34
García, Nicole
Place Vendôme (Quintín), 88/18
Gatiff, Tony
El extranjero loco (Gustavo J. Castagna), 90/33
Gibson, Brian
Todavía locos (Leonardo M. D'Espósito), 91/52
Gilou, Thomas
Porque te quiero, te miento (Santiago García), 84/14
Girard, François
El violín rojo (Hugo Salas), 86/21
Gomer, Steve
Barney el dinosaurio (Javier Porta Fouz), 90/36
Gómez Pereira, Manuel
Entre las piernas (Gustavo J. Castagna), 92/23
Gordillo, Gustavo
Padre Mugica (Gustavo J. Castagna), 91/29
Gordon, Stuart
El maravilloso traje blanco (Diego Brodersen), 92/53
Gosnell, Raja
Jamás besada (Hugo Salas), 90/36
Graves, Alex
Sueños peligrosos (Leonardo M. D'Espósito), 85/56
Grosbard, Ulu
El lado profundo del mar (Hugo Salas), 87/20
Guédiguan, Robert
A todo corazón (Gustavo Noriega), 92/14
Gutiérrez Aragón, Manuel
Cosas que dejé en La Habana (Máximo Ezeverri), 84/12
Guzmán, Patricio
Chile, la memoria obstinada (Jorge García), 85/16
Haneke, Michael
Horas de terror (Diego Brodersen), 89/50
Harlin, Renny
Alerta en lo profundo (Santiago García), 92/22
Hathaway, Henry
Los cuatro hijos de Katie Elder (Santiago García), 91/55
Yo creo en ti (Jorge García), 83/59
Hatta, Kayo
La novia (Diego Brodersen), 86/41
Hawks, Howard
— (Jorge García), 85/61
La reina de la ruleta (Santiago García), 85/59
Río Rojo (Gustavo J. Castagna), 89/52
Haynes, Todd
— (Javier Porta Fouz), 92/8
entrevista, 86/xliii
Velvet Goldmine (Gustavo J. Castagna), 92/4
Velvet Goldmine (Silvia Schwarzböck), 86/xvi
Heche, Anne
— (Santiago García), 85/47
Helgeland, Brian
Revancha (Juan Villegas), 85/18
Herek, Stephen
El tele-gurú (Javier Porta Fouz), 86/22
Herman, Mark
Pequeña voz (Leonardo M. D'Espósito), 87/19
Hernández, Antonio
Lisboa (Javier Porta Fouz), 87/17
Hewitt, Peter
Mis pequeños inquilinos (Santiago García), 84/15
Hickner, Steve
El príncipe de Egipto (Sergio Eisen), 82/8
Hirokazu, Kore-Eda

La vida después de la muerte (Eduardo A. Russo), 89/12
La vida después de la muerte (Marcelo Mosenson), 86/viii
Hitchcock, Alfred
— (Sergio Eisen), 89/34
Hoffman, Michael
Sueño de una noche de verano (Santiago García), 91/30
Hooks, Kevin
Alto riesgo (Javier Porta Fouz), 84/15
Howard, Ron
Ed TV (Javier Porta Fouz), 91/27
Ed TV (Marcela Gamberini), 91/27
Howitt, Peter
Dos vidas en un instante (Gustavo Noriega), 87/20
Hughes, Bronwen
Fuerzas de la naturaleza (Alejandro Lingenti), 87/18
Hyams, Peter
El día final (Juan Villegas), 93/28
Imamura, Shohei
— (Gustavo Noriega), 90/18
Cerdos y acorazados (Gustavo Noriega), 90/22
Deseo infinito (Gustavo Noriega), 90/22
Dr. Akagi (Eduardo A. Russo), 86/21
Ejianaika (Javier Porta Fouz), 90/23
El pornógrafo (Gustavo Noriega), 90/22
El profundo deseo de los dioses (Gustavo Noriega), 90/23
Intenciones de asesinato (Gustavo Noriega), 90/22
La anguila (Gustavo Noriega), 90/23
La balada de Narayama (Gustavo Noriega), 90/23
La mujer insecto (Gustavo Noriega), 90/22
La venganza es mía (Gustavo Noriega), 90/23
Lluvia negra (Gustavo Noriega), 90/23
Mi segundo hermano (Gustavo Noriega), 90/22
Ishii, Sogo
Laberinto de pasiones (Leonardo M. D'Espósito), 86/x
Ivory, James
La hija de un soldado nunca llora (Gustavo J. Castagna), 89/20
Jarman, Derek
— (Hugo Salas), 89/43
Jarmusch, Jim
Dead Man (Leonardo M. D'Espósito), 88/56
Jenkins, Tamara
Suburbios de Beverly Hills (Leonardo M. D'Espósito), 87/56
Johnson, Mark Steven
El gran Simón (Santiago García), 87/20
Jones, Kirk
El divino Ned (Leonardo M. D'Espósito), 86/18
Jordan, Neil
La inocencia perdida (Silvia Schwarzböck), 82/59
Judge, Mike
Enredos de oficina (Leonardo M. D'Espósito), 86/20
Junger, Gil
10 cosas que odio de ti (Santiago García), 90/32
Jusid, Juan José
Esa maldita costilla (Juan Villegas), 90/33
Kaplan, Diego
¿Sabés nadar? (Quintín), 82/20
Kapur, Shekhar
Elizabeth (Gustavo Noriega), 85/10
Elizabeth (Quintín), 85/10
Kaye, Tony
América X (Santiago García), 85/17
Kazan, Elia
— (Amilcar Moretti), 86/32
Kiarostami, Abbas
Detrás de los olivos (Gustavo Noriega), 88/12
Kitano, Takeshi
Flores de fuego (Gustavo J. Castagna), 87/2
Kovalyov, Igor
Rugrats: la película (Hugo Salas), 89/17
Krichmar, Fernando
Diablo, familia y propiedad (Diego Brodersen), 92/22
Kubrick, Stanley

— (Jorge García), 85/46
— (Silvia Schwarzböck), 90/9
Ojos bien cerrados (Quintín), 90/4
Kumble, Roger
Juegos sexuales (Santiago García), 89/21
Kusturica, Emir
Gato negro, gato blanco (Diego Brodersen), 92/16
Gato negro, gato blanco (Marcela Gamberini), 92/17
LaGravenese, Richard
El beso (Leonardo M. D'Espósito), 90/53
Landis, John
Blues Brothers 2000 (Leonardo M. D'Espósito), 86/40
Lang, Fritz
Los verdugos también mueren (Sergio Eisen), 86/42
Lasseter, John
Bichos (Javier Porta Fouz), 82/9
Toy Story 2 (Sergio Eisen), 93/24
Lavia, Gabriele
La joba (Javier Porta Fouz), 92/23
Leconte, Patrice
Los profesionales (Santiago García), 83/6
Lee, Spike
S.O.S. Verano infernal (Javier Porta Fouz), 91/26
S.O.S. Verano infernal (Leonardo M. D'Espósito), 91/26
Lehmann, Michael
Mi gigante favorito (Leonardo M. D'Espósito), 87/57
Lima, Kevin
Tarzán (Leonardo M. D'Espósito), 89/20
Liman, Doug
Viviendo sin límites (Juan Villegas), 93/28
Loach, Ken
Mi nombre es todo lo que tengo (Santiago García), 88/19
Losey, Joseph
El niño de los cabellos verdes (Jorge García), 89/53
Lucas, George
Episodio I: La amenaza del fantasma (Santiago García), 89/9
Episodio I: La amenaza del fantasma (Silvia Schwarzböck), 89/11
Luna, Bigas
La camarera del Titanic (Diego Brodersen), 84/10
La camarera del Titanic (Silvia Schwarzböck), 84/10
Lyne, Adrian
Lolita (Marcela Gamberini), 87/17
Madden, John
Shakespeare apasionado (Gustavo J. Castagna), 85/11
Majidi, Majid
El padre (Quintín), 85/2
Los niños del cielo (Marcela Gamberini), 90/34
Majmalbat, Samira
La manzana (Eduardo A. Russo), 86/2
La manzana (Santiago García), 86/x
Maldonado, Horacio
Héroes y demonios (Quintín), 90/35
Malick, Terrence
La delgada línea roja (Quintín), 84/2
Mamet, David
Prisionero del peligro (Gustavo Noriega), 91/30
Mandoki, Luis
Mensaje de amor (Quintín), 86/22
Mann, Anthony
— (Jorge García), 93/61
Marcovich, Carlos
entrevista, 86/xlviii
¿Quién diablos es Juliette? (Javier Porta Fouz), 86/xiii
Maresco, Franco
Totó, que vivió dos veces (Gustavo J. Castagna), 86/xv
Mariotto, Gabriel
Padre Mugica (Gustavo J. Castagna), 91/29
Marlet, Agnès
Artemisia (Diego Brodersen), 91/30
Marshall, Gary
Novia fugitiva (Juan Villegas), 91/30
Martin, Steve
— (Santiago García), 93/64
Mastroianni, Marcello
— (Gustavo J. Castagna), 91/20

Mature, Victor
— (Jorge García), 90/59
Maybury, John
El amor es el diablo (Gustavo Noriega), 86/18
McCanlies, Tim
Dancer, Texas unidos por el destino (Diego Brodersen), 89/51
McDowall, Roddy
— (Jorge García), 82/60
McTiernan, John
— (Silvia Schwarzböck), 91/12
13 guerreros (Leonardo M. D'Espósito), 91/14
El caso Thomas Crown (Juan Villegas), 91/15
Medem, Julio
Los amantes del Círculo Polar (Gustavo J. Castagna), 90/26
Mehranfar, Farhad
El árbol de la vida (Javier Porta Fouz), 87/19
Meyers, Nancy
Juego de gemelas (Santiago García), 84/12
Michell, Roger
Un lugar llamado Notting Hill (Gustavo Noriega), 89/18
Mihaleanu, Radu
El tren de la vida (Quintín), 91/28
Miller, George
Babe 2, un chanchito en la ciudad (Santiago García), 84/6
Miner, Steve
El cocodrilo (Santiago García), 91/28
Moll, James
Los últimos días (Gustavo Noriega), 92/22
Montes-Bradley, Eduardo
Oswaldo Soriano (Quintín), 85/16
Moore, Eoin
Más-menos nada (Santiago García), 86/xii
Moore, Michael
— (Jorge García), 91/59
La gran pregunta (Diego Brodersen), 93/52
Moorhouse, Jocelyn
En lo profundo del corazón (Leonardo M. D'Espósito), 83/5
Moretti, Nanni
— (Javier Porta Fouz), 86/vii
Aprile (Marcela Gamberini), 86/4
Morrissey, Paul
— (Diego Brodersen), 86/lix
Mosenson, Marcelo
Nadie se parece tanto a sí mismo... (Máximo Ezeverri), 85/53
Murray, Bill
— (Javier Porta Fouz), 87/64
Murúa, Lautaro
— (Jorge García), 87/62
Myrick, Daniel
El proyecto Blair Witch (Eduardo A. Russo), 93/20
El proyecto Blair Witch (Quintín), 93/22
Night Shyamalan, M.
Sexto sentido (Eduardo A. Russo), 92/19
Sexto sentido (Leonardo M. D'Espósito), 92/18
Noé, Gaspar
Solo contra todos (Marcela Gamberini), 86/xiv
Norrington, Stephen
Blade, cazador de vampiros (Diego Brodersen), 82/10
Nossiter, Jonathan
Amantes de domingo (Marcela Gamberini), 92/52
Nutter, David
Perturbados (Santiago García), 85/19
Nyholm, Kristoffer
entrevista, 86/xxxi
Oldman, Gary
Violento y profano (Gustavo J. Castagna), 82/58
Olivera, Javier
El visitante (Hugo Salas), 86/19
Oz, Frank
Bowfinger, el director chiflado (Santiago García), 93/27
P., Master
Fuera de control (Diego Brodersen), 88/58
Pakula, Alan J.
— (Jorge García), 82/61
Panahi, Yafar
El espejo (Sergio Wolf), 92/20
Pariset, Dean
La quiere... matar (Diego Brodersen), 88/58
Parker, Oliver
Un esposo ideal (Hugo Salas),

93/28
Paskaljevic, Goran
Barril de pólvora (Gustavo Noriega), 86/viii
Petrie, Donald
Mi marciano favorito (Santiago García), 87/20
Philibert, Nicolas
Un animal, los animales (Santiago García), 86/21
Pilotti, María
Historias no contadas (Quintín), 84/14
Piluso, Ariel
La edad del sol (Leonardo M. D'Espósito), 89/15
Pollack, Jeff
Objetos perdidos (Leonardo M. D'Espósito), 93/53
Rad, Juan
Comisario Ferro (Gustavo Noriega), 85/19
Raimi, Sam
Un plan simple (Leonardo M. D'Espósito), 85/14
Ramis, Harold
Análzame (Blas Eloy Martínez), 88/20
Ratner, Brett
Una pareja explosiva (Leonardo M. D'Espósito), 83/6
Rejtman, Martín
Silvia Prieto (Gustavo J. Castagna), 82/20
Silvia Prieto (Leonardo M. D'Espósito), 86/xiv
Silvia Prieto (Blas Eloy Martínez), 87/8
Silvia Prieto (Silvia Schwarzböck), 87/9
Renoir, Jean
— (André Parente), 84/24
— (Quintín), 84/23
Boudou salvado de las aguas (Gustavo Noriega), 84/31
Charleston (Jorge García), 84/30
El crimen de Monsieur Lange (Leonardo M. D'Espósito), 84/31
El pequeño teatro de Jean Renoir (Eduardo A. Russo), 84/37
El río (Gustavo J. Castagna), 84/34
El sueño (Jorge García), 84/34
El testamento del doctor Cordelier (Quintín), 84/36
Elena y los hombres (Gustavo J. Castagna), 84/36
Esta tierra es mía (Diego Brodersen), 84/34
French Cancan (Quintín), 84/36
Fuga Allegro Vivace (Santiago García), 84/37
Jean Renoir, el patrón (Gustavo J. Castagna), 84/37
La bestia humana (Alejandro Lingenti), 84/33
La carroza de oro (Silvia Schwarzböck), 84/36
La gran ilusión (Silvia Schwarzböck), 84/33
La Marsellesa (Javier Porta Fouz), 84/33
La perra (Jorge García), 84/30
La regla del juego (Marcela Gamberini), 84/34
Le dejeuner sur l'herbe (Quintín), 84/36
Los bajos fondos (Leonardo M. D'Espósito), 84/33
Nana (Juan Villegas), 84/30
Toni (Máximo Ezeverri), 84/31
Una mujer en la playa (Eduardo A. Russo), 84/34
Une partie de campagne (Marcela Gamberini), 84/33
Resnais, Alain
Conozco la canción (Leonardo M. D'Espósito), 87/6
Reynolds, Scott
Horror profundo (Diego Brodersen), 85/56
Rich, Richard
El rey yo (Sergio Eisen), 89/21
Ripstein, Arturo
entrevista, 92/12
El coronel no tiene quien le escriba (Juan Villegas), 92/10
El evangelio de las maravillas (Leonardo M. D'Espósito), 87/14
La reina de la noche (Marcela Gamberini), 85/4
Ritchie, Guy
Juegos, trampas y dos armas humeantes (Hugo Salas), 86/21
Roach, Jay
Austin Powers: casi un agente secreto (Javier Porta Fouz), 83/4
Austin Powers: el espía seductor (Leonardo M. D'Espósito),

92/23

Robbins, Brian
Varsity Blues (Javier Porta Fouz), 91/30

Roberts, Chris
Escuadrón espacial (Santiago García), 92/23

Roberts, John
Mi amigo Paulie (Santiago García), 83/59

Roche, Glauber
Antonio das mortas (Gustavo J. Castagna), 85/58

Dios y el diablo en la tierra del sol (Gustavo J. Castagna), 85/58

Rodgers, Mic
Soldado universal: el regreso (Javier Porta Fouz), 91/30

Rodney, Kevin
La nueva vida de Stella (Diego Brodersen), 88/56

Rohmer, Eric
 — (Juan Villegas), 91/4
 entrevista 91/8

Cuento de otoño (Gustavo J. Castagna), 91/6

Ross, Don
Lo opuesto del sexo (Blas Eloy Martínez), 86/16

Ross, Gary
Amor a colores (Juan Villegas), 89/17

Rossellini, Roberto
 — (Eduardo A. Russo), 91/44
 — (Hugo Salas), 91/48

Ruben, Joseph
Por la vida de un amigo (Juan Villegas), 84/15

Ruiz, Raúl
Identidad paralela (Leonardo M. D'Espósito), 89/51

Russell, Ken
 — (Gustavo J. Castagna), 88/61

Ryan, Meg
 — (Santiago García), 85/8

Salles, Walter
Estación Central (Marcela Gamberini), 84/9

Sánchez, Eduardo
El proyecto Blair Witch (Eduardo A. Russo), 93/20

El proyecto Blair Witch (Quintín), 93/22

Saslavsky, Luis
La corona negra (Gustavo J. Castagna), 88/57

Saville, Philip
Conflictos de amor en Metro-land (Javier Porta Fouz), 86/19

Schapes, Marcelo
Che, un hombre de este mundo (Gustavo J. Castagna), 92/21

Schlöndorff, Volker
Palmetto (Leonardo M. D'Espósito), 86/40

Schrader, Paul
Días de furia (Quintín), 90/31

Días de furia (Sergio Wolf), 90/30

Schroeder, Barbet
Pacto con la muerte (Javier Porta Fouz), 90/32

Schumacher, Joel
8 mm (Diego Brodersen), 86/22

Schwartzman, Karen
 entrevista, 86/xxiv

Scorsese, Martin
 — (Jorge García), 89/57

Scott, Tony
Enemigo público (Gustavo Noriega), 83/6

Segura, Santiago
Torrente, el brazo tonto de la ley (Juan Villegas), 88/18

Sekeley, Steve
La cicitriz (Jorge García), 93/55

Shadyac, Tom
Patch Adams (Juan Villegas), 85/19

Shea, Katt
Carrie 2: la ira (Quintín), 91/30

Sherman, Cindy
Adicta al crimen (Silvia Schwarzböck), 84/56

Shindo, Kaneto
La isla desnuda (Gustavo J. Castagna), 93/55

Singer, Bryan
El aprendiz (Leonardo M. D'Espósito), 89/51

Siodmak, Robert
Amor que mata (Santiago García), 86/59

Smith, John N.
Un dilema de amor (Diego Brodersen), 91/53

Smith, Kevin
La otra cara del amor (Silvia Schwarzböck), 88/16

Smithe, Allan
Hollywood al rojo vivo (Diego Brodersen), 87/56

Sobieski, Leelee
 — (Javier Porta Fouz), 90/64

Sokurov, Alexander
 — (Quintín), 88/8

Madre e hijo (Eduardo A. Russo), 88/10

Solondz, Todd
Felicidad (Gustavo Noriega), 91/18

Felicidad (Quintín), 91/16

Sommers, Stephen
Agua viva (Santiago García), 84/57

La momia (Santiago García), 88/14

Sonnenfeld, Barry
Las aventuras de Jim West (Leonardo M. D'Espósito), 90/35

Stagnaro, Juan Bautista
El amateur (Quintín), 86/17

Stefanello, Daniel
H. G. O. (Silvia Schwarzböck), 86/18

Stillman, Whit
 entrevista, 86/1

Los últimos días del disco (Diego Brodersen), 86/14

Los últimos días del disco (Javier Porta Fouz), 86/14

Sturges, Preston
Por meterse a redentor (Gustavo J. Castagna), 91/54

Sunwoo, Jang
Película mala, infinita, inacabable (Gustavo J. Castagna), 86/xxiii

Suo, Masayuki
¿Bailamos? (Javier Porta Fouz), 87/18

Syberberg, Hans Jürgen
 — (Silvia Schwarzböck), 92/26

Tarkovski, Andrei
La aplanadora y el violín (Eduardo A. Russo), 87/58

Los asesinos (Eduardo A. Russo), 87/58

Tarlov, Mark
Simplemente irresistible (Santiago García), 87/20

Tatá, Ana María
Yo recuerdo (Gustavo J. Castagna), 91/21

Taviani, Paolo y Vittorio
Las afinidades electivas (Eduardo A. Russo), 85/9

Tennant, Andy

Por siempre Cenicienta: una historia de amor (Marcela Gamberini), 83/4

Torre, Pablo
La cara del ángel (Hugo Salas), 89/18

Tourneur, Jacques
Traidora y mortal (Alejandro Lingenti), 90/54

Towne, Robert
Sin límites (Diego Brodersen), 85/56

Traper, Pablo
 — (Claudia Acuña), 88/2
 entrevista, 86/xlvi

Mundo grúa (Gustavo J. Castagna), 88/4

Mundo grúa (Quintín), 82/19

Mundo grúa (Quintín), 86/xii

Trueba, Fernando
 entrevista, 93/16

La niña de tus ojos (Quintín), 93/19

Truffaut, François
La novia vestía de negro (Alejandro Lingenti), 87/59

Tucci, Stanley
Los impostores (Javier Porta Fouz), 88/20

Tucker, Anand
Hillary y Jackie (Gustavo Noriega), 86/19

Turteltaub, Jon
Instinto (Javier Porta Fouz), 90/36

Tykwier, Tom
Corre, Lola, corre (Marcela Gamberini), 89/19

Underwood, Ron
Joe, el gran gorila (Javier Porta Fouz), 84/15

Uribe, Imanol
Días contados (Javier Porta Fouz), 83/4

Vachon, Christine
 entrevista, 86/xxv

Valdivia, Juan Carlos
Jonás y la ballena rosada (Diego Brodersen), 84/12

Van Sant, Gus
Psicosis (Diego Brodersen), 85/12

Psicosis (Gustavo Noriega), 85/13

Verdone, Carlo
La rubia de mis sueños (Diego

Brodersen), 93/52

Villamil, Soledad
 — (Santiago García), 91/64

Villar, Catalina
Diario de Medellín (Marcelo Mosenson), 87/18

Villaverde, Teresa
Los mutantes (Quintín), 86/xi

Vinterberg, Thomas
La celebración (Gustavo Noriega), 88/17

Virgien, Norton
Rugrats: la pellicula (Hugo Salas), 89/17

Von Sternberg, Josef
 — (Eduardo A. Russo), 87/36

La última orden (Eduardo A. Russo), 88/59

Von Trier, Lars
Los idiotas (Diego Brodersen), 90/28

Los idiotas (Marcela Gamberini), 90/29

Los idiotas (Silvia Schwarzböck), 86/xi

Wachowski Brothers
The Matrix (Leonardo M. D'Espósito), 88/19

Walsh, Raoul
Su única salida (Gustavo J. Castagna), 90/55

Ward, Vincent
Más allá de los sueños (Gustavo J. Castagna), 82/11

Waters, John
Pecker (Diego Brodersen), 87/55

Weber, Francis
Hay un tonto en mi casa (Quintín), 84/13

Weiland, Paul
Por amor a Rosana (Marcela Gamberini), 84/15

Weiler, Lance
The Last Broadcast (Juan Villegas), 86/xv

Weisman, Sam
Perdidos en Nueva York (Santiago García), 90/36

Weisz, Rachel
 — (Gustavo Noriega), 88/64

Wells, Simon
El príncipe de Egipto (Sergio Eisen), 82/8

Werker, Alfred
El demonio de la noche (Eduar-

do A. Russo), 89/52

West, Simon
La hija del general (Santiago García), 92/23

Whale, James
 — (Eduardo A. Russo), 85/49

Wildier, Billy
 — (Santiago García), 84/58

La pícara Susú (Sergio Eisen), 92/54

Wiley, Ethan
Tropicanita (Leonardo M. D'Espósito), 86/40

Williams, Robin
 — (Gustavo Noriega), 85/64

Winkler, Irwin
A primera vista (Javier Porta Fouz), 87/20

Winterbottom, Michael
Te quiero solo a ti (Leonardo M. D'Espósito), 92/53

Wise, Robert
El luchador (Gustavo J. Castagna), 87/59

Wiseman, Frederick
Vivienda pública (Gustavo Noriega), 86/xxvii

Wong, Che-Kirk
El gran golpe (Leonardo M. D'Espósito), 85/57

Wyler, William
Jezebel (Marcela Gamberini), 90/54

La loba (Alejandro Lingenti), 91/54

Yakin, Boaz
Una mujer fuerte (Hugo Salas), 86/41

Yu, Ronny
La novia de Chucky (Gustavo J. Castagna), 83/2

Zaillian, Steven
Acción civil (Santiago García), 85/17

Zhangke, Jia
Xiao Wu (Quintín), 86/xvii

Zonca, Erick
La vida soñada (Santiago García), 86/6

Zwick, Edward
Contra el enemigo (Leonardo M. D'Espósito), 82/6

3. Otras notas

AA.VV.
 Todas las películas del 98, 83/23

Textos de y sobre Renoir, 84/39

Textos sobre Bogart, 85/29

El cine de la televisión, 87/22

Episodio I: La amenaza del fantasma, 88/22

Amilcar Moretti
 Elia Kazan: el dilema absuelto, 86/32

Blas Eloy Martínez
 Balance personal, 83/16

Claudia Acuña
 El fracaso de *La edad del sol*, 89/14

Los aparecidos, 90/14

Diego Brodersen
 Balance personal, 83/11

Retrospectiva Paul Morrissey, 86/lxix

La muerte en el cine americano, 85/44

Leonardo M. D'Espósito
 La muerte en el cine americano, 85/44

Eduardo A. Russo
Los vampiros de Louis
 Feuillade, 82/46

Balance personal, 83/14

Lon Chaney, 84/42

Von Sternberg y Marlene Dietrich, 87/36

Hitchcock vs. Hitchcock, 89/30

Femke Wolting y Gertjan Zuilhof
 La nueva ola digital, 86/xxviii

Fernando Solanas
 Carta abierta al próximo director del INCAA, 93/30

Gustavo J. Castagna
 Balance personal, 83/9

Cine argentino independiente, 86/xxxiii

Gustavo Noriega
 Hollywood ya no es lo que era, 82/36

Balance personal, 83/10

Ciclo FIPRESCI, 84/50

Sobre *El último hurra*, 91/38

Hans Jürgen Syberberg
 Syberberg por Syberberg, 92/32

Hugo Salas
 André Bazin, 85/37

Producción de cine alternativo, 86/xxxvi

La mirada gay, 89/38

La sucesión de Mahárbiz, 90/38

El escándalo de *Manuelita*, 92/48

Javier Porta Fouz
 Balance personal, 83/15

Las canciones y el cine, 84/45

Retrospectiva Nanni Moretti, 86/lvii

La sucesión de Mahárbiz, 90/38

El escándalo de *Manuelita*, 92/48

John Waters
 Sobre el cine independiente, 87/50

Jorge García
 Balance personal, 83/20

Balance TV, 83/62

Sobre la censura, 90/40

Los vengadores, 93/59

Juan Villegas
 Balance personal, 83/22

Taller Dogma 95, 86/xxx

Leonardo M. D'Espósito
 Bugs Bunny y sus amigos, 82/37

Balance personal, 83/10

Marcela Gamberini
 Balance personal, 83/12

Marco Bechis
 Treinta mil, 91/42

Mariel Manrique

Robert Bresson-Caravaggio, 82/42

Pósters de la UFA, 85/34

Máximo Eserverri
 Balance personal, 83/17

Ciclo de cine boliviano, 86/35

Retrospectiva Zé do Cabao, 86/lviii

Quintín
 Nuevo cine argentino 99, 82/18

Balance personal, 83/18

El Sundance: encuentros y desencuentros, 86/xxi

El asadito, 89/24

Mi tarde con Cynthia, 90/45

La miseria del mundo, 90/46

El lenguaje de la derecha, 92/30

Santiago García
 75° aniversario de la Warner, 82/32

Balance personal, 83/19

Billy Wilder en video, 84/58

Conferencia de cine queer, 86/lvi

Lesbianas en el cine, 93/32

Sergio Eisen
El fantasma y la dama, 84/20

Blake Edwards, 87/46

Reportaje a Hitchcock, 89/34

Sergio Wolf
 Cine y literatura (I), 84/48

Cine y literatura (II), 85/24

Cine y literatura (III), 87/44

Cine y literatura (IV), 89/48

Silvia Schwarzböck
 Balance personal, 83/21

Las cinefilias en el Festival de Buenos Aires, 86/liv

Silvia Schwarzböck y Leonardo M. D'Espósito
 Cine independiente americano, 86/xix

Tomás Abraham
 Maradona, 87/28

El AmanTV, 82/16

El AmanTV, 85/21

El AmanTV, 86/25

El AmanTV, 87/40

El AmanTV, 88/26

El AmanTV, 89/46

El AmanTV, 90/50

El AmanTV, 93/48

4. Festivales

Acapulco 99
 Quintín y Flavia de la Fuente, 82/21

Cannes 99
 Flavia de la Fuente y Quintín, 88/34

Cine argentino inédito
 Gustavo J. Castagna, 89/23

Buenos Aires
 Quintín, 86/ii

Cine del Mercosur
 Javier Porta Fouz, 85/42

Mar del Plata 99
 Gustavo Noriega, 93/38

Nueva York
 Marcelo Mosenson, 82/48

San Sebastián 99
 Quintín, 92/35

Flavia de la Fuente, 92/42

Punta del Este
 Gustavo J. Castagna, 84/17

UNCIPAR
 Máximo Eserverri, 87/35