



EDICION ESPECIAL
88 PAGINAS

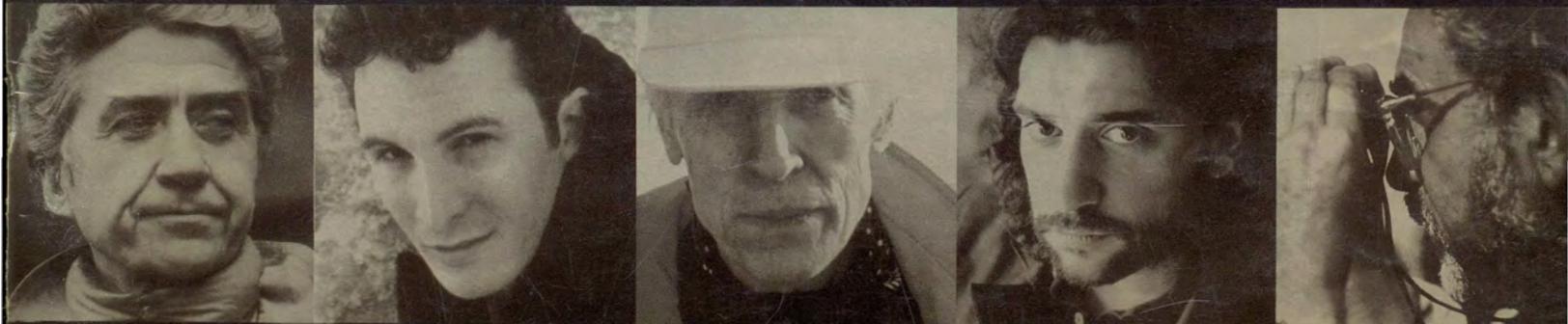


ESPEJISMO O REALIDAD

LA EXPLOSION DEL CINE INDEPENDIENTE



BALANCE 99 / LA CRITICA EN CUESTION / CINE FRANCES



EL AMANTE

CINE

AÑO 9 N° 94 ENERO 2000
ARG \$ 7,50 URU \$ 50 ISSN 03292606



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



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

SELECCION OFICIAL
FESTIVAL DE VENEZIA

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO
MEJOR DIRECTOR - MOHSEN MAKHMALBAF

PREMIO CINE, HOMBRE Y NATURALEZA
MOHSEN MAKHMALBAF

Un Film de
MOHSEN MAKHMALBAF

el silencio

ESTRENO 6 DE ENERO

"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 terminó ya quería
 VOLVER A VERLA"
 Joe Morgenstern
 THE WALL STREET JOURNAL

"UN FILM MARAVILLOSO."
 Roger Ebert
 SISKEL & EBERT

SELECCION OFICIAL
FESTIVAL DE BERLIN

ESTRENO 20 DE ENERO

Un Film de **Robert Altman**

**TERROR - PARANOIA
 MIEDO - DESESPERACION**

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

NO BUSQUES UNA RAZON
 BUSCA UNA SALIDA PARA HUIR

CUBE
 "EL CUBO"

LA SOLUCION ESTA EN VOS

ESTRENO 3 DE FEBRERO

UNA NUEVA DIMENSION DEL TERROR

SELECCIONADA AL OSCAR
 MEJOR PELICULA EXTRANJERA

GANADORA mejor film mejor actor mejor actriz FESTIVAL DE NORUEGA

GANADORA premio de la critica FESTIVAL DE CANNES

GANADORA premio del jurado FESTIVAL DE BELGICA FESTIVAL DE NAPLES mejor director FESTIVAL DE TOKYO

UNA COMEDIA SOBRE EL AMOR, EL DINERO Y EL PLACER ...

Per Aske
 Andrine Sæther

el cartero enamorado

ESTRENO 13 DE ENERO

EL THRILLER MAS VIOLENTO DE LA HISTORIA

El director y el actor de "Flores de Fuego"

VIOLENT COP

un film de **TAKESHI KITANO**

BEAT TAKESHI HAKURYU MAIKO KAWASAKI

ESTRENO 6 DE ENERO

FEDERICO LUPPI MERCEDES SAMPIETRO HECTOR ALTERIO

UNA PELICULA DE ENRIQUE GABRIEL

LAS HUELLAS BORRADAS

FESTIVAL DE CINE DE MALAGA - Mejor Pelicula - Mejor Direccion - Mejor Interpretación Femenina (Asociación Balloquet)

FESTIVAL DE PUNTA DEL ESTE - Medalla de Oro (Federico Luppi)

FESTIVAL DE CHICAGO - Premio a la Trayectoria (Federico Luppi)

ESTRENO 10 DE FEBRERO

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.

2



Balance 99

El Y2K nos aceleró y logramos terminar el balance, como corresponde, para enero. Este año, las reseñas de los films no le quitan páginas a la revista sino que la engordan.

16



La crítica hoy

Luego de un semestre de discusiones en la redacción, logramos darle forma a un diagnóstico sobre el estado actual de nuestra profesión.

33



Festival de Acapulco

Por segundo año consecutivo, nuestros cronistas asistieron a dicho Festival, de donde volvieron con las últimas novedades del cine francés.

1 Editorial

Críticas 28

Violent Cop

29 El silencio

30 Cóndor CruX

El mundo no basta

Buscando a Eva

Pokémon

31 Destinos cruzados

Cielo de octubre

Anna y el rey

Nuestro amor

Estigma

Vivir en tiempo prestado

32 De 10 a 1

46 Carlos Hugo Christensen y Zully Moreno

48 María Elena Walsh

50 Correo

Guía de *El Amante* 52

Música

54 Video

58 Cine en TV

62 Picado

64 Ultima página

El milenio se inició con dos bochornos. Uno fue la inocuidad del efecto Y2K: hubiéramos preferido que ocurriera alguna catástrofe menor que demostrara que los expertos son un poco menos incompetentes de lo que nos temíamos. Revisemos el resto: la economía mundial, la educación de la gente, la salud, las comunicaciones están en manos de expertos. Tal vez podríamos vivir en un mundo sin guerra, sin hambre, sin explotación y no nos damos cuenta, como los gobiernos, los medios y las empresas no se dieron cuenta de que el Y2K era un cuento chino a escala planetaria. A lo mejor, incluso, podríamos ver un mejor cine. El otro bochorno fue la transmisión televisiva del 31 de diciembre. Cien países, seis mil productores, no sé cuántos millones de dólares despilfarrados en la glorificación del kitsch, en la adulteración del tiempo (justo ese día) mediante el playback descarado y la simulación de un presente que no era. Más expertos. Más negocios espurios, más fealdad, más estupidez. Era una oportunidad única. Podrían haber mostrado cualquier cosa y eligieron lo peor. Como para demostrar que la globalización consiste en igualar todos los rincones de la Tierra en la negación de lo humano, en la exhibición obscena de una tecnología sin alma y un arte sin vergüenza. Eso sí, la transmisión salió perfecta, incluso desde Ushuaia. Nosotros también somos expertos. En ofrecerle al lector todo lo que podemos. En este caso, un suplemento de veinticuatro páginas con todos los estrenos del 99. Así, el balance anual puede convivir con una edición normal de la revista y reunir dos placeres en uno. ¡Ah!, en el 2000 llegaremos a la edición número 100 de la revista. Pensamos tirar la casa por la ventana, contratar un transatlántico, a la Filarmónica de Nueva York y a los mejores chefs de Francia. Déjenos mentir un poco para estar a tono con la época. Que la pasen bien. 

STAFF

Directores

Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Asesora periodística

Claudia Acuña

Consejo de redacción

los arriba citados y
Gustavo J. Castagna

Colaboraron en este número

Santiago García, Eduardo A. Russo, Jorge García, 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, Victoria Sheepshanks, Jorge Belaunzarán, Tino y Norma Postel

Secretaría

Natasha Alimova,
la belleza de Rostov

Cadete

Gustavo Requena Johnson,
el milagro de P. Tinto

Catering

Norma Postel, las fabulosas
tortas del nuevo milenio

Las tortillas del adiós
La grandiosa Benjamina

Correctora

Gabriela Ventureira, ojos
siempre abiertos

Meritorio de corrección

Jorge García, este mes
con palita y baldecito

Copetero

Javier Porta Fouz, creatividad
y energía sin fin

Cómputo de encuestas

Santiago García Van Helsing

Traducciones

Lisandro de la Fuente,
el mundo no le basta

Diseño gráfico

Araujo, D'Amore, dg.
(duros de ablandar) y Hernán
de la Fuente (el profesional)

Agradecimientos

Martha González, pan dulce,
champán y mucho amor

Correspondencia a

Esmeralda 779 6° A
(1007) Buenos Aires

Teléfonos

(541) 4322-7518 / 4326-5090
Fax (541) 4322-7518

E-mail

amantecine@interlink.com.ar

En internet

http://www.elamante.com.ar

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.

Preimpresión e impresión digital

GEA. Rocamora 4157
Tel 4861-1550

Imprenta

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

Distribución en Capital

Vaccaro, Sánchez y Cia. SA.
Moreno 794 9° piso. Bs As

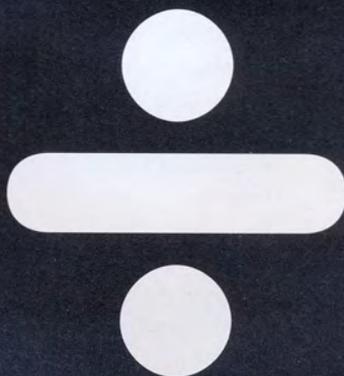
Distribución en el interior

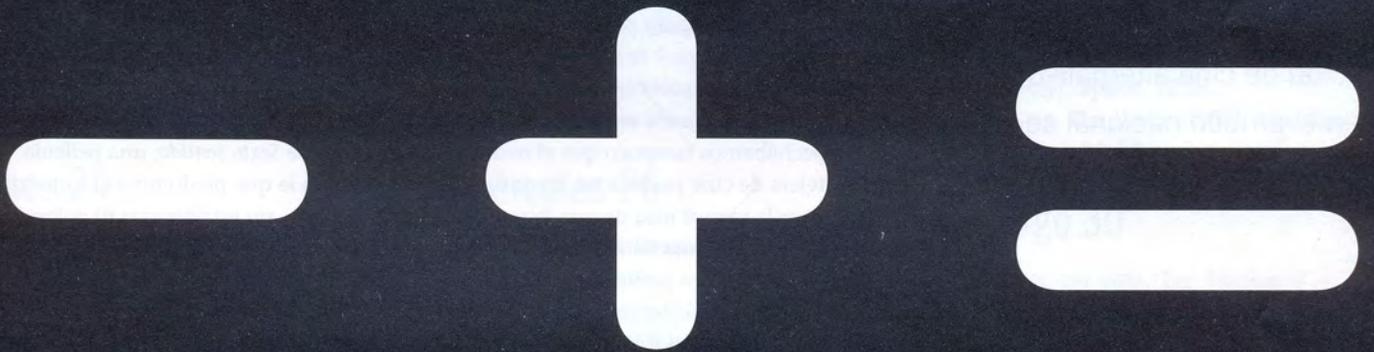
DISA SA. Tel 4304-9377 /
4306-6347

Balance 1999

1999 fue distinto: la nueva oferta cinematográfica nacida con el éxito de *El sabor de la cereza* se vio confirmada y ampliada. A este cine diferente le dedicamos un balance diferente. Comenzamos con un panorama de los cambios (y permanencias) en lo que pudimos ver. Seguimos con unas páginas llenas de alegría por poder escribir sobre un seleccionado de directores a los que felizmente tuvimos acceso en salas de estreno, y también entrevistamos a Pascual Condito, representante paradigmático de los nuevos horizontes a los que se animan ciertos distribuidores.

Algunas tradiciones han permanecido: tenemos nuestro actor y nuestra actriz de la temporada, la votación de los lectores, de la redacción y de colegas de otros medios, y también vuelve a estar, ahora en suplemento especial, el ya clásico repaso por todas las películas del año.





Contentos pero alertas

por GUSTAVO NORIEGA

Este repaso del cine en 1999 combina un cierto aire de satisfacción con algunos llamados de atención. La alegría casi eufórica por la variedad de la oferta y algunas sorpresas argentinas se mezcla con la convicción de que todo esto no es, por ahora, una conquista definitiva si no se logra afianzar un circuito estable de comercialización de cine alternativo y si en el ámbito nacional se sigue pensando en plazos efímeros.

El que pasó podría ser el año en que se cumplieron los propósitos que *El Amante* nunca se fijó. En 1999, la crítica afianzó su papel de alerta cultural; el cine nacional tuvo un par de exponentes que ratificaron la confianza en una renovación y la distribución de cine se amplió de una manera que era imposible de imaginar hasta hace muy poco. Lo curioso es que ocho años atrás, cuando comenzamos a editar la revista, no teníamos la menor idea de cuáles pretendíamos que fueran las consecuencias de nuestro acto fundacional. Nos bastaba una revista que nos complaciera, que dijera cosas que no podían leerse en aquella época y que además lo hiciera con respeto por la escritura. La idea de que la crítica y el cine nacional fueran cosas con las cuales se pudiera hacer algo distinto a repudiarlos no se nos ocurría, y no sospechábamos tampoco que el menú de la cartelera de cine pudiera ser distinto. No teníamos la menor idea de que íbamos a ser protagonistas de una batalla cultural y de que a los ocho años podíamos cantar los primeros triunfos. Nuestra prédica de casi una década por liberarnos de prejuicios y no aceptar ciegamente el estado de cosas establecido jugó un papel importante para modificar el panorama de la industria cinematográfica nacional, y con ello, nuestra inserción en la misma.

La apertura de la distribución insinuada en 1998 tuvo en el año que terminó un florecimiento espectacular. Basta ver la lista de veinte directores que estrenaron en la Argentina este año, seleccionados en las páginas siguientes: no es difícil darse cuenta de que ninguna o muy pocas de sus películas podrían haberse exhibido hace tan solo dos años atrás. La lista es necesariamente acotada; hay más directores iraníes, franceses, españoles o norteamericanos que quedaron afuera de la selección final que cumplían con la misma consigna; pero basta con este pantallazo para dar la idea de que su presencia en nuestras salas es un cambio radical.

La oferta de cinematografías no convencionales no se agotó en estos felices estrenos: al tradicional refugio que representaba la Sala Lugones, acompañado desde 1996 por el Festival de Mar del Plata, este año se incor-

poró el Festival de Buenos Aires, un evento exitoso que volvía a poner a nuestra ciudad en contacto con lo más arriesgado de la cultura del mundo. La globalización trajo, por una vez, una noticia feliz: que existía otro circuito que excedía al comercial, un lugar festivo, de encuentro, donde la curiosidad se impone al marketing o, al menos, las formas de comercialización utilizan el hartazgo por lo establecido para despertar interés. ¿Cómo se explica si no una sala llena para presenciar una película coreana que se llama *Película, mala, infinita, inacabable?*

Nuestra influencia no llega tan lejos (todavía) pero hasta en el gran cine industrial de Hollywood se notan síntomas de que algunas fórmulas están agotadas y hay apertura para otro cine. Uno de los grandes éxitos mundiales fue *Sexto sentido*, una película fantástica en la que predomina el tono triste y melancólico, sin estridencias ni golpes de efecto, más allá de un final sorpresivo que cierra rigurosamente con el conjunto de la película. Un estilo de narración calmo, como de otra época, que no parece haberse testado en las malditas *sneak previews*, sino que proviene de un acto de convicción cinematográfica. Lo mismo ocurre con una película que solo superficialmente puede calificarse de infantil como *Toy Story 2*, que juega libremente con las tradiciones del cine clásico y que es al mismo tiempo una obra acabada, inobjetable, rigurosa y profunda. El cine industrial tampoco está condenado a la estupidez, y aunque nada es más difícil de pronosticar que el futuro derrotero de Hollywood (sobre el que "nadie sabe nada" según la máxima de un famoso guionista), no es imposible esperar otras sorpresas agradables.

En el cine argentino también hubo cosas para festejar. Más allá del estado de debacle generalizada al que la conducción personalista y autoritaria de Mahárbiz llevó al INCAA, la aparición de una película notable como *Mundo grúa* permitió seguir sosteniendo la apuesta por un cine que nos hiciera sentir orgullosos. No fue la única película pero sí la que mejor representaba la concreción de la ilusión abierta por las *Historias breves* de 1995. Por otra parte, con el estreno de *Garage Olimpo* el cine argentino comenzó a pagar

una deuda. Por primera vez, y con una preocupación ética y estética ejemplar, un realizador argentino intentaba reflejar el pasado de nuestro país con absoluta sinceridad y sin escamoteos ni regodeos en lo macabro.

Este es un buen punto para comenzar a matizar el entusiasmo por el año que pasó. Muy poca gente vio *Garage Olimpo*. Casi ningún intelectual o periodista cultural consideró pertinente discutir sus posibles méritos y la poco común mirada de la película sobre los años de la represión. La retahíla de artículos en los diarios y en sus suplementos culturales acerca de *La vida es bella* no tuvo un equivalente para la película de Bechis. Es más sencillo reflexionar sobre las formas de representar un genocidio alejado en el tiempo y en el espacio que sobre nuestro pasado reciente donde todos, excepto los más jóvenes, estuvimos involucrados. El silencio sobre *Garage Olimpo* (solo interrumpido por la crítica de cine que esta vez cumplió un papel más digno que el que su tradición indica) fue uno de los escándalos del año.

Es que el renacimiento cinéfilo y sus repercusiones culturales en realidad están sostenidos por los esfuerzos de algunas personas solitarias más que cimentados en un fenómeno masivo. El cine de arte, las obras no convencionales, sostenidas militantemente por la crítica, demostraron tener un público potencial pero su difusión sigue teniendo dificultades: muchos cines prefieren su salida rápida para dar lugar a productos más rentables utilizando a menudo métodos por lo menos confusos. La empecinada decisión de algunos distribuidores independientes de mantener abierta esa ventana al mundo es una empresa simpática (le dedicamos una entrevista al más destacado de ellos) pero no debería serlo. Hasta en términos puramente capitalistas ese público no es más que un segmento de mercado con una determinada necesidad de consumo. Estos distribuidores deberían ser comerciantes en plena ocupación y no pequeños héroes cotidianos.

El caso de Kiarostami es un buen ejemplo de la inestabilidad en que se encuentra el público interesado en cinematografías alternativas. En 1998, el director iraní fue el protago-



nista de la gran apertura de nuestro mercado: el éxito sorpresivo de *El sabor de la cereza* demostró que distribuir películas distintas al modelo usual no era necesariamente un mal negocio. Pero se trataba de un film difícil, áspero, que desorientaba desde su comienzo al espectador y que no le entregaba un final con clausura, tranquilizador. Este año se esperaba el boom de las películas de Kiarostami: se estrenó *Detrás de los olivos*, una obra luminosa, absolutamente optimista, tan magistral como la anterior o más pero con una vitalidad y una alegría que la hacían mucho más universal. Sin embargo, misterio de los misterios, no la vio casi nadie.

El caso del cine argentino es mucho más evidente en su fragilidad. La administración saliente se dedicó en forma escandalosa a favorecer a las grandes empresas sin poder constituir a cambio lo único que podría justificar semejante atropello: la creación de una industria, si no floreciente, al menos estable. Lo que quedó es tierra arrasada, la imposibilidad de cumplir con los subsidios establecidos y la indignación que provoca el hecho de que la mayor parte de la plata que salió de la Ley de Cine y no fue diezmada por el Ministerio de Economía tuvo como destino negocios privados. Mientras tanto, los probados gestores de una nueva forma de hacer cine en nuestro país seguían con sus dificultades históricas. El presente continúa incierto: la industria nacional cinematográfica sigue, por conveniencia, sin darse por enterada de la necesidad de una renovación.

El panorama que deja 1999 entonces es de potencialidades infinitas y también de riesgos inminentes. Las películas están, los directores de todo el mundo siguen filmando y buscando nuevas formas de expresión. La anunciada estrangulación por parte de Hollywood a toda forma anómala no resultó cierta aunque la amenaza permanece. El cine de nuestro país demostró estar en condiciones inmejorables en lo que se refiere a su potencial humano. Pero todo pende de un hilo. Lo que nos pide esta situación es mantener la misma inserción en la batalla cultural como *El Amante* lo viene haciendo desde hace ocho años. Los logros de 1999 demuestran que vale la pena. ■

Los directores del año

por GUSTAVO NORIEGA

Gracias a los festivales de Mar del Plata y Buenos Aires, a la voluntad de algunos distribuidores, al apoyo del público y, por qué no decirlo, a esta revista, en 1999 se consolidó una tendencia: los directores más talentosos de la actualidad estrenan sus películas en Argentina. Les presentamos brevemente a veinte de ellos.

THEO ANGELOPOULOS

LUGAR DE NACIMIENTO Atenas, Grecia
FECHA DE NACIMIENTO 17 de abril de 1935
FILMOGRAFIA DESTACADA La mirada de Ulises, La eternidad y un día
ESTRENO EN EL AÑO Megalexandros



Como se dijo equivocadamente de otro director europeo, ver una película de Angelopoulos puede llegar a ser como ver crecer a una planta. Sus famosos planos secuencia son largos, larguísimos; la narración puede tornarse infernalmente morosa y la búsqueda de la belleza por la belleza misma puede llevarse por delante todo lo que se cruce en el camino. Pero tanta obstinación en un estilo rinde sus frutos: sus travellings pueden ser los momentos más hermosos que ha dado el cine. Y no es belleza lo que nos anda sobrando, precisamente.

DARREN ARONOFSKY

LUGAR DE NACIMIENTO Brooklyn, Nueva York, Estados Unidos
FECHA DE NACIMIENTO 12 de febrero de 1969
FILMOGRAFIA DESTACADA Opera prima
ESTRENO EN EL AÑO Pi



El sueño del pibe: la película recontra dependiente, hecha con romanticismo y poca plata; la concreción del proyecto y, finalmente, la consagración en Sundance, los elogios de la crítica, la distribución mundial. Detrás de todo esto hay una película, el relato subjetivo de un paranoico que encuentra un patrón en los decimales del número pi. Y el film no está mal; sobre todo porque detrás de la leyenda acerca de la película barata que hizo plata hay una historia que contar y muchas ganas de contarla, un motor viejo como el cine mismo.

MARCO BECHIS

LUGAR DE NACIMIENTO Chile
FECHA DE NACIMIENTO 1959
FILMOGRAFIA DESTACADA Alambrado
ESTRENO EN EL AÑO Garage Olimpo



Finalmente las cámaras del cine argentino bajaron a los sótanos de su pasado horroroso. La autoridad moral de Marco Bechis no deriva únicamente del hecho de haber sido una de sus víctimas sino de la actitud con que abordó el tema. Pocas películas del mundo como *Garage Olimpo* se atrevieron a mostrar de frente, pero al mismo tiempo con pudor, la tragedia de un país que abandona todo marco moral. Que la película haya provocado indiferencia entre la intelectualidad progresista habla aun más de la necesidad de su existencia.

MANOEL DE OLIVEIRA

LUGAR DE NACIMIENTO Porto, Portugal
FECHA DE NACIMIENTO 11 de diciembre de 1908
FILMOGRAFIA DESTACADA La divina comedia, Party, La carta
ESTRENO EN EL AÑO Viaje al principio del mundo



Debe ser el director menos afectado por las manías del mundo contemporáneo. En *Viaje...*, los protagonistas se internan en un mundo donde las tribulaciones del siglo llegan como en sordina. En una película posterior, *La carta*, adaptará una novela de siglos atrás, jugando con las disonancias culturales entre una época y otra, y filmará a un cantante de rock como si el videoclip nunca se hubiera inventado. El tiempo y sus contingencias no existen para un sabio director nonagenario, o quizá existe de una forma que los demás no entendemos.

DORIS DÖRRIE

LUGAR DE NACIMIENTO Hannover, Alemania
 FECHA DE NACIMIENTO 26 de mayo de 1955
 FILMOGRAFIA DESTACADA Hombres, Yo y él
 ESTRENO EN EL AÑO Nadie me quiere



Después de *Hombres*, Dörrie probó suerte en Estados Unidos y finalmente desapareció de las pantallas de nuestro país. Con atraso llega esta pequeña joya llamada *Nadie me quiere*, que parece combinar los elementos que mejor le sientan a su cine. El humor negro y amargo, la seguridad en el tratamiento de los personajes y una perfecta habilidad para combinar en las escenas las vivencias individuales con una lúcida mirada sobre la sociedad. Su próxima película, *¿Soy linda?*, se estrenará este año en Buenos Aires. **SG**

ROBERT GUEDIGUIAN

LUGAR DE NACIMIENTO Marsella, Francia
 FECHA DE NACIMIENTO 3 de diciembre de 1953
 FILMOGRAFIA DESTACADA Marius y Jeanette
 ESTRENO EN EL AÑO A todo corazón



Guédiguian retrata a los proletarios de Marsella después de la catástrofe, despojados de todo menos de su humanidad. Sus castigados personajes reafirman su dignidad a través de pequeños y exitosos actos de solidaridad. La decisión de contar fábulas con final feliz es más que una expresión de deseos: es una declaración de principios. Así, su cine tiene la conmovedora fuerza de alguien que expresa una idea dolorosa con el formato de un cuento de hadas. Son pequeñas obras de cámara, ejecutadas por eximios intérpretes de overol.

TODD HAYNES

LUGAR DE NACIMIENTO Los Angeles, California, Estados Unidos
 FECHA DE NACIMIENTO 2 de enero de 1961
 FILMOGRAFIA DESTACADA Safe
 ESTRENO EN EL AÑO Velvet Goldmine



Cuando pensábamos que el cine independiente americano tenía mucho para hablar pero poco para decir, apareció Todd Haynes con tres películas sin puntos aparentes en común, renunciando a la idea de estilo propio, tratando de reinventar su cine, el cine, con cada historia que quería contar. Lo curioso no es que Haynes pase de la narración cercana al docudrama en *Safe*, o al delirio pop, mezcla de Orson Welles y Ken Russell, en *Velvet Goldmine*. Lo raro es que cada forma elegida es dominada a la perfección por el director.

MARTIN REJTMAN

LUGAR DE NACIMIENTO Buenos Aires
 FECHA DE NACIMIENTO 1961
 FILMOGRAFIA DESTACADA Rapado
 ESTRENO EN EL AÑO Silvia Prieto



Rejtman amplió el espectro del nuevo cine argentino: cuando la mayoría de los jóvenes desarrollaban algo así como un realismo renovado, el director de *Rapado* apareció con una película que también intenta retratar a una generación pero no desde el registro documental sino desde el puro artificio cinematográfico. *Silvia Prieto* juega con el habla y las (escasas) actividades de la juventud despojándolas de énfasis, energía y significado. Esto redonda sorpresivamente en beneficio de una película curiosa que no se parece a ninguna otra.

SHOHEI IMAMURA

LUGAR DE NACIMIENTO Tokio, Japón
 FECHA DE NACIMIENTO 15 de septiembre de 1926
 FILMOGRAFIA DESTACADA La balada de Narayama, La anguila
 ESTRENO EN EL AÑO Dr. Akagi



El gran maestro anunció su retiro del cine con *Dr. Akagi*, una película de una originalidad y una energía tales que nadie hubiera adivinado que se trataba del adiós de un anciano artista. Gracias a una muy completa retrospectiva, también pudimos conocer buena parte del resto de su obra. Pero enamorarse de su cine caótico, desbordante, fascinado con los márgenes de Japón, tuvo su toque amargo: sus pequeñas comunidades de desclasados, sus desaforados personajes que corren, gritan y se aferran salvajemente a la vida, quizá ya no estén más junto a nosotros.

TAKESHI KITANO

LUGAR DE NACIMIENTO Tokio, Japón
 FECHA DE NACIMIENTO 18 de enero de 1948
 FILMOGRAFIA DESTACADA Escenas en el mar, Sonatina
 ESTRENO EN EL AÑO Flores de fuego



La melancolía en estado puro, la tristeza, la dificultad para expresarse en palabras y sin embargo lograrlo a través de un rostro inmóvil tallado en piedra. El cine de Kitano que conocimos en los ciclos de la Sala Lugones llega a su punto más depurado con *Flores de fuego* (la película del año): allí el humor impasible, la violencia, la desesperante soledad, todos elementos disímiles que el cine nunca consideró al mismo tiempo, encuentran una rara unidad, algo nuevo, distinto a la suma de sus componentes. Kitano sigue filmando, es decir, el cine sigue.

JULIO MEDEM

LUGAR DE NACIMIENTO San Sebastián, España
 FECHA DE NACIMIENTO 1958
 FILMOGRAFIA DESTACADA Vacas, La ardilla roja
 ESTRENO EN EL AÑO Los amantes del Círculo Polar



Mientras el mundo estaba distraído con los fuegos artificiales de Almodóvar, Julio Medem, el mejor director que tiene hoy España, el más original y creativo, presentaba otra obra notable. *Los amantes del Círculo Polar* es la cuarta gran película de una filmografía poco común. Medem tiene la rara habilidad de hacer films cuya construcción cinematográfica es tremendamente elaborada, pero logrando al mismo tiempo que toda la orfebrería quede al servicio de un romanticismo digno de otro siglo, mejor que el que terminó, que el que empieza.

ABBAS KIAROSTAMI

LUGAR DE NACIMIENTO Teherán, Irán
 FECHA DE NACIMIENTO 22 de junio de 1940
 FILMOGRAFIA DESTACADA La vida continúa, El sabor de la cereza
 ESTRENO EN EL AÑO Detrás de los olivos



Kiarostami es, probablemente, el más importante director en actividad. Su obra implica una renovación total del lenguaje cinematográfico, en donde conviven la extrema simpleza argumental, el juego con diversos niveles de realidad –desde el registro documental hasta la más reflexiva de las ficciones– y un humanismo seco y profundo, que no deja corazón intacto a pesar de no utilizar los recursos que el cine había malgastado hasta ahora para emocionar. Las declaraciones acerca de la muerte del cine son pulverizadas por cada una de sus películas.

SAMIRA MAJMALBAF

LUGAR DE NACIMIENTO Teherán, Irán
 FECHA DE NACIMIENTO 15 de febrero de 1980
 FILMOGRAFIA DESTACADA Opera prima
 ESTRENO EN EL AÑO La manzana



El segundo gran desconcierto proveniente de Irán, luego de que la revelación de Kiarostami nos hizo renunciar a la idea de un país que se agotaba en las persecuciones religiosas. Samira es mujer y no solo eso, es una niña de 19 años, doble escándalo para cualquier lugar del mundo y más para uno regido por sacerdotes. Y para colmo debutó en el cine con una película simple y deslumbrante, tierna y bizarra, combativa y tolerante, más parecida a los cuasi documentales de Kiarostami que a las películas de su padre, Mohsen Majmalbaf.

NANNI MORETTI

LUGAR DE NACIMIENTO Brunico, Bolzano, Italia
 FECHA DE NACIMIENTO 19 de agosto de 1953
 FILMOGRAFIA DESTACADA Palombella rossa, Caro diario
 ESTRENO EN EL AÑO Aprile



Moretti es el director de una serie de películas cuyo personaje principal es Moretti, un italiano cuarentón (espléndido, según él), neurótico, desilusionado y perseverante. Como en la vieja tradición de los cómicos, Moretti pone el cuerpo al personaje, disolviendo, o simulando disolver, las fronteras entre la creación ficcional y la realidad del autor. Como sea, queda una forma de representar la realidad del mundo con una filosofía poco habitual, donde la amargura y el resentimiento se balancean con el humor y la secreta esperanza.

ALAIN RESNAIS

LUGAR DE NACIMIENTO Vannes, Francia
 FECHA DE NACIMIENTO 3 de junio de 1922
 FILMOGRAFIA DESTACADA Hiroshima, mon amour, Hace un año en Marienbad
 ESTRENO EN EL AÑO Conozco la canción



El hombre fue vanguardia hace tiempo, con *Marienbad*, con *Hiroshima*, con *Providence*. Siempre sesudo y muchas veces –incluso a pesar de él– obligado al enjundioso ejercicio intelectual. Grande igual, Resnais volvió después de mucho tiempo a la Argentina con *Conozco la canción*, una película feliz donde lo importante pasa con música. Un film libre y alegre, experimental y masivo, que demuestra que no hay mejor ejercicio para el intelecto que buscar un motivo de peso para la sonrisa. O que la sonrisa es vanguardia. LMD'E

ERIC ROHMER

LUGAR DE NACIMIENTO Nancy, Francia
 FECHA DE NACIMIENTO 4 de abril de 1920
 FILMOGRAFIA DESTACADA La rodilla de Clara, El rayo verde
 ESTRENO EN EL AÑO Cuento de otoño



El cine de Rohmer es una droga, un viaje de ida, un gusto adquirido que no tiene nada que ver con el entusiasmo pasajero. Uno quiere más y más de esos personajes distinguidos, de sus mujeres charlatanas, embrollonas, histéricas y simpáticas. En el cine de Rohmer la palabra es un arma que dispara en todas direcciones, incluso hacia quien la usa. Pero son disparos que suenan como una música. Y esa música suena cada vez mejor: nunca una filmografía fue cobrando tanta frescura con el correr de los años. La vejez encuentra al maestro hecho un pibe.

PABLO TRAPERO

LUGAR DE NACIMIENTO Buenos Aires
 FECHA DE NACIMIENTO 1971
 FILMOGRAFIA DESTACADA Opera prima
 ESTRENO EN EL AÑO Mundo grúa



La situación de Trapero es sintomática de la del cine en nuestro país. *Mundo grúa* tuvo una muy aceptable repercusión de público, y recibió una cantidad enorme de premios y elogios de la crítica. Sin embargo, nadie puede asegurar cuál será su futuro, más allá de la incertidumbre que produce la segunda obra de un debutante tan exitoso. Nadie puede garantizar que conseguirá dinero para volver a filmar en un plazo razonable. Las esperanzas que provoca la visión de *Mundo grúa* se tiñen de amargura por esta inseguridad. Las cosas no deberían ser así.

ARTURO RIPSTEIN

LUGAR DE NACIMIENTO México DF, México
 FECHA DE NACIMIENTO 13 de diciembre de 1943
 FILMOGRAFIA DESTACADA Principio y fin, Profundo carmesi
 ESTRENO EN EL AÑO El evangelio de las maravillas, La reina de la noche, El coronel no tiene quien le escriba



En uno de los peores momentos del cine latinoamericano, la figura de Ripstein se destaca como la única del continente con una obra larga, continua y coherente. Sus rasgos de estilo son reconocibles: largos planos secuencia, la movilidad de la cámara que se aleja y se acerca a los personajes como curioseando en sus vidas, la puesta en escena recargada de objetos, la tortuosa miseria de la vida de sus criaturas. Manteniendo estas características, sus dos últimas obras, *El evangelio de las maravillas* y *El coronel...*, permiten inferir una nueva búsqueda.

ALEXANDER SOKUROV

LUGAR DE NACIMIENTO Podorvikha, Rusia
 FECHA DE NACIMIENTO 14 de junio de 1951
 FILMOGRAFIA DESTACADA Moloch
 ESTRENO EN EL AÑO Madre e hijo



Sokurov usa la pantalla como una paleta: trabaja los colores y las formas como un pintor. Si eso fuera todo, no sería más que un artista que equivocó el medio. Pero en *Madre e hijo* el dolor queda reflejado en estado puro: la emoción que provoca la despedida entre un hijo y su madre es tan fuerte que la distinción entre los diferentes tipos de arte se hace irrelevante. La misma libertad estética la utilizará en *Moloch*, el relato sobre un fin de semana de Hitler en su casa en la montaña. La imagen de la casona envuelta en nubes es aterradora.

THOMAS VINTERBERG

LUGAR DE NACIMIENTO Copenhague, Dinamarca
 FECHA DE NACIMIENTO 19 de mayo de 1969
 FILMOGRAFIA DESTACADA El niño que caminaba para atrás
 ESTRENO EN EL AÑO La celebración



Solo conocemos a Thomas Vinterberg por su participación en el Dogma 95. En nuestro país, su película gustó muchísimo más y tuvo mucho más público que *Los idiotas*, su compañera de ideología. Quizá no signifique nada pero no sería inapropiado pensar que, más allá de las temblorosas características impuestas por los votos de castidad, lo que atrajo de *La celebración* fue un fuerte drama familiar y la vieja y siempre atractiva figura del héroe solitario. La convicción con que está narrada *La celebración* habla mejor de Vinterberg que del Dogma.

“Lástima que no lo hice hace diez años”

por QUINTIN, GUSTAVO J. CASTAGNA y JAVIER PORTA FOUZ

Pascual Condito es un personaje único. Como distribuidor de “cine de calidad” es el principal responsable de la tapa de este número. Mientras sigue comprando material, está por rodarse un film sobre su vida en coproducción con Italia, con el propio Condito como autor del libro original. De la larga charla que mantuvimos con él, transcribimos los fragmentos donde habla de sus experiencias pasadas y presentes como distribuidor.

EL ARIZONA. Yo no sabía bien lo que era la calle Lavalle, hasta que un día fui al cine Arizona y le ofrecí al dueño *La piel de Satánás*. El tipo me dijo “pero pibe, esa yo ya la estrené y no hizo un mango, ¿cómo voy a dar esa película?”. Traté de ver al administrador, a fulano, mengano, y un día en enero me dijeron “bueno, pibe, vas el jueves”. Y vaya sorpresa, el día jueves arrancó, metió quinientas personas, hice ocho semanas y en ese cine estuve doce años, después en exclusividad. Empecé a comprar, compraba películas eróticas, de karate. Hice mi primer viaje a Europa, fui con cuatro mil dólares y nadie me vendía películas. Volví con tres reposiciones: *¿Qué le habrán hecho a Solange?*, *La inhibición del doctor Gaudenzi* y *El yeti*.

HISTORIA. Formé mi primera distribuidora y en homenaje a Italia del sur le puse Italsur y después Lucianfilms en homenaje a mi hija Luciana. Fui creciendo y armé también mi empresa de video hasta que en el año 90 –cuando el cine llegó a estar en el peor momento– fui víctima de una estafa y decidí cerrar mi compañía porque me había hartado. Ya no había cines, había pastores. Entonces me dediqué solo al video y a la televisión hasta que en el 96 volví a entrar en este negocio por el consejo de mi amigo Walter Achugar, quien me hizo ver otro tipo de material, cómo se compra, cómo se leen las revistas y se ven los premios. Siempre quise estar en este rubro, con material de calidad, pero creía que era muy complejo y que me iba a ser muy difícil poder aprenderlo. Pero con la ayuda de Walter me animé y participé en la distribución de *Guantanamo* y después di el gran golpe con *Trainspotting*. En dos años, con Vigo, estrenamos *Secretos y mentiras*, *Sostiene Pereira*, *Buenos Aires viceversa*, *Kamasutra*, y en el 98 decidí poner mi propia empresa con algunos socios.

INGLES. Como no sé inglés, al principio se me complicaba cuando iba a comprar a los festivales. Manejaba solo dos expresiones: “All rights” (es decir, quiero los derechos para cine, televisión y video) y “Available” (si la película está disponible). Luego el vendedor escribía el precio en un papel y yo hacía la contraoferta abajo. La primera vez, levan-

té dos dedos y el tipo escribió: ¿200.000? Yo dije que no con la cabeza. Escribió “20.000” y yo otra vez que no. Estaba ofreciendo 2.000, que era lo único que tenía. Casi me matan. Ahora viajo con intérprete.

ROBAR DE ASALTO. En el 97 cometí algunos errores. Tenía la experiencia de la televisión y pensaba que el negocio, como con las películas eróticas, también se podía robar de asalto. Así compré *La momia* [N. de la R.: no la última sino un bodrio de Russell Mulcahy], cosas que en ningún país del mundo se estrenan en cine. “Robar de asalto” significa, por ejemplo, que si se estrenó *La momia*, Pascual largaba *La momia falopa*, imitaciones malas, burdas. Pero a la gente ya no se la puede engañar porque hoy el público aprendió muchísimo a través del video, el cable y la televisión. Me acuerdo que en los ochenta estaba prohibida *Calígula* y yo salí con una película en el cine Trocadero que ponía *Calígula* y muy chiquitito “y Mesalina”. Y se llenaba de valijeros.

CENSURA Y VIEJAS ESTRATEGIAS. Estrené *Profesión bígamo* con Lando Buzzanca y Raffaella Carrá. La gente entraba al Arizona y quería matar al dueño porque en la película ella salía con el pelo morocho y yo, para el cartel, le había puesto el pelo rubio porque así cantaba en Buenos Aires. Cuando Argentina era campeón había una película sueca que se llamaba *Puchito campeón* y en el cartel puse las caras de los jugadores argentinos y decía “si quiere ser campeón como Luque, Kempes y Fillol, no deje de ver *Puchito campeón*”.

En la época de la censura, hecha la ley hecha la trampa. De las películas mandábamos una versión al Instituto y poníamos escenas de campo, escenas largas y después, cuando venían, de una copia positiva hacíamos un internegativo y le agregábamos una tetita, un culito, para que funcionara en Lavalle. Una vez, frente a los censores, me concentré y me puse a llorar, invocando –como buen tano– a mi hija, que no podía pagar los sueldos de mis empleados, que todo me lo prohibían, que ya me habían prohibido *Las colegialas se confiesan*, *Las monjas de San Arcángel*, *El Superdecamerón*. Y finalmente uno de los censores me dijo “bueno,

pibe, yo te voy a ayudar, pero no me agredes ni una teta ni un culo de más”.

ERRORES Y NUEVAS ESTRATEGIAS. Tuve una gran depresión en mayo del 99 porque se hace muy difícil tener diez empleados, mantener una casa y una oficina, y yo, como todo distribuidor, a veces pensaba que las cosas me iban a ir mejor y cometí muchos errores. En junio, invocando a mi viejo que ya no lo tengo más, dije: a partir de ahora todo lo que haga, aunque junte poco dinero, va a ser con el cine de calidad y, a partir de ahí, trabajando este material, descubro que no gano mucho dinero pero que puedo ir pagando deudas porque la empresa había quedado muy mal con *Austin Powers*, *Las horas contadas*, *La momia* y *Dioses y monstruos*. Con esta última cometí el gran error de largarla en muchísimas salas. Después me di cuenta de que cada película necesita un trabajo especial. Cada una es un hijo distinto, hay que prepararlas, no son hamburguesas. Logré que *El espejo* estuviera en Córdoba, *Cuento de otoño* en Santa Fe, *Artemisia* en Salta, *El tren de la vida* en Ushuaia. Son pocas recaudaciones pero de a poquito voy sumando. Sé que no me voy a hacer millonario pero sé también que mi compañía no va a correr riesgos. Trabajar así me da mucha más paz, tranquilidad y serenidad. En ninguna película me quiero jugar la vida, si vale muy cara que la compre otro. Sé que con este cine no voy a tener sobresaltos. Lástima que esto no lo hice hace diez años.

CAMBIOS. Quiero que mi empresa se especialice en cine de calidad, de cualquier país. Este cine poquito a poquito me ha transformado como ser humano. Pretendo tener amigos, gente para respetar y ser respetado, no ser agresivo, cosa que fui durante mucho tiempo. Esto de traer buen cine te va comiendo la cabeza, te va cambiando. ¿Cómo hago para elegir películas, qué es lo que busco para los argentinos? Busco que haya un mensaje de optimismo. Me siento identificado con el cine iraní, el cine de Kiarostami, con esperanza, alentador.

FORMAS DE TRABAJO, EXITOS Y UN VICIO. En los lanzamientos, otros gastan el doble que yo, hacen avisos a color, fijación en la



Pascual Condit
en su oficina
Cinema Paradiso.

calle, televisión, pero no estoy en condiciones ni tampoco quiero que este negocio se me convierta en una timba. Hago lanzamientos chicos, pocas copias, trato de vender en Latinoamérica. Uno es un poco gitano, estreno acá, vendo a Perú, a Colombia, vendo algunas copias usadas. A veces este es un negocio de contar centavos.

He tenido algunos éxitos como *La manzana* que me ha deslumbrado, éxitos como *Cuento de otoño*, *Yepeto* o *After Life*. Con *Madre e hijo* y *El espejo* no me fue tan bien pero después trabajamos en video. Hace un año yo trabajaba todo material de acción en AVH y cuando les llevé películas iraníes, francesas, películas insólitas, me dijeron “pero macho, ¿qué hacés con esto?”.

Tengo un vicio: me gusta comprar películas. Ya tengo material para el año 2000 o el 2001. Eso me da seguridad, voy a los festivales y si encuentro cinco o seis cosas muy buenas puedo pelear el precio, puedo discutir las condiciones, no llego a un festival desesperado sin películas. Esto me permite trabajar en la distribución full time, en los avisos. Por ejemplo, ahora no viajo en febrero al American Film Market y el año pasado no viajé a Cannes que me encanta, pero también me da placer no viajar y estar en Buenos Aires estrenando películas.

UNA CULTURA DIFERENTE. Hoy podés estrenar porque hay muchos dueños, muchos complejos y mucha necesidad de material. El Festival de Cine Independiente ayudó, FIPRESCI ayudó, el apoyo de la prensa al buen cine ayuda. Esto ha despertado en la gente una cultura diferente. Lo que más vale es en general el apoyo de la prensa; quizás en las películas americanas la crítica no se sienta tanto, pero en las películas donde estoy yo es distinto. Los granitos se van juntando. Todavía falta que este cine se exhiba en televisión, en cable, que haya otras películas. No todos están con las hamburguesas, el todo vale o el cine comercial. Se dice que este tipo de cine lo ve solo gente mayor, pero los jóvenes también van. Es una mezcla: jóvenes, universitarios, gente mayor, espectadores que ven esas películas por el boca a boca. Hay una movida importante que podría ser más grande si la situación económica fuera mejor. ▀

Los actores del año

PENELOPE CRUZ

¿Qué palabras podrán hacerle justicia a Penélope si uno le adjudicó a Toni Collette una belleza arrolladora y definió a Leelee Sobieski como inquietante y atractiva? ¿Para qué intentar elogiar su rostro, su físico, su simpatía y sus cualidades actorales si todos los adjetivos hay que ponerlos en superlativo? ¿Es importante su altura de 1,68m si en *Belle Époque* ya era enorme? ¿Son relevantes sus 25 años si desde que comenzó en el cine en 1991 se adelantó en el tiempo y se convirtió en la niña de todos los ojos mucho antes de tener ese título? ¿Es necesario decir que cada vez que la cámara de Trueba se enamora de sus movimientos ella aprovecha para mirarnos y hacerse dueña de la película y de nosotros? ¿Hay algún motivo mayor para enojarse con Almodóvar que recordar cuánto la maltrató en *Todo sobre mi madre*? ¿Será posible sentir que la hemos mirado y admirado lo suficiente por más que cumplamos hasta el límite el consejo de *Abre los ojos*? **Javier Porta Fouz**



BRENDAN FRASER

El arte de la canción exige un talento que nunca se muestre como obvio, que tal vez no llame la atención en una primera escucha pero que deje esa sensación definitiva de que la canción no podría cantarse de otra forma. El arte de la canción necesita que sea posible la sospecha de que el cantante puede un poco más, que le está sobrando voz, que todavía se guarda algo. Las virtudes de Brendan Fraser como actor son estas mismas que uno espera de alguien que canta. A pesar de su capacidad histriónica, la emoción que provoca en cada una de las películas en las que aparece surge más de lo que se guarda que de lo que muestra. Puede parecer torpe y duro, pero es su forma de aparentar que su cuerpo es independiente de su voluntad, de presentarse como alguien que no está actuando. El parece no olvidarse nunca de que la actuación es el arte de simular simulando que no se simula. **Juan Villegas**



La votación de los lectores

LAS MEJORES

	PUNTOS	VOTOS
1. La celebración (Thomas Vinterberg)	943	145
2. Flores de fuego (Takeshi Kitano)	866	119
3. Mundo grúa (Pablo Trapero)	697	132
4. La delgada línea roja (Terrence Malick)	561	93
5. Sexto sentido (M. Night Shyamalan)	486	89
6. Cuento de otoño (Eric Rohmer)	482	71
7. La manzana (Samira Majmalbaf)	450	75
8. Ojos bien cerrados (Stanley Kubrick)	440	77
9. Detrás de los olivos (Abbas Kiarostami)	439	65
10. Estación Central (Walter Salles Jr.)	439	77
Conozco la canción (Alain Resnais)	401	66
Madre e hijo (Alexander Sokurov)	383	58
Los amantes del Círculo Polar (Julio Medem)	361	65
Aprile (Nanni Moretti)	357	63
Garage Olimpo (Marco Bechis)	350	62
La vida después de la muerte (Kore-Eda Hirokazu)	293	47
La vida es bella (Roberto Benigni)	291	50
The Matrix (Hermanos Wachowski)	270	47
Crimen verdadero (Clint Eastwood)	263	53
Velvet Goldmine (Todd Haynes)	260	38
El proyecto Blair Witch (D. Myrick y E. Sánchez)	232	39
Los idiotas (Lars von Trier)	211	34
Gato negro, gato blanco (Emir Kusturica)	183	31
El coronel no tiene quien le escriba (Arturo Ripstein)	176	35
Los niños del cielo (Majid Majidi)	174	26
Dr. Akagi (Shohei Imamura)	173	30
Nadie me quiere (Doris Dörrie)	173	28
Todo sobre mi madre (Pedro Almodóvar)	171	37
Celebrity (Woody Allen)	163	30
Toy Story 2 (John Lasseter)	160	37
Shakespeare apasionado (John Madden)	159	28
Felicidad (Todd Solondz)	153	28
La amenaza del fantasma (George Lucas)	152	31
Viaje al principio del mundo (Manoel de Oliveira)	144	31
Un plan simple (Sam Raimi)	142	35
La otra cara del amor (Kevin Smith)	139	23
Tres es multitud (Wes Anderson)	127	23
El gran Lebowski (Joel Coen)	117	22
Abre los ojos (Alejandro Amenábar)	112	19
La vida soñada (Erick Zonca)	110	22
Corre, Lola, corre (Tom Tykwer)	109	19
El padre (Majid Majidi)	106	22
Analizame (Harold Ramis)	99	20
Vampiros (John Carpenter)	99	19
Pi (Darren Aronofsky)	98	18
El club de la pelea (David Fincher)	97	17
Elizabeth (Shekhar Kapur)	95	18
Dioses y monstruos (Bill Condon)	91	16
La reina de la noche (Arturo Ripstein)	91	20
El espejo (Yafar Panahi)	76	19
Juegos, trampas y dos armas humeantes (Guy Ritchie)	74	14
La camarera del Titanic (Bigas Luna)	73	18
La niña de tus ojos (Fernando Trueba)	70	13
El mismo amor, la misma lluvia (Juan José Campanella)	68	14
Babe 2, un chanchito en la ciudad (George Miller)	60	12
El baño turco (Ferzan Ozpetek)	58	11
Enemigo público (Tony Scott)	55	10
Mala época (N. Saad, M. De Rosa, S. Roselli y R. Moreno)	55	13
Tienes un e-mail (Nora Ephron)	52	12
En presencia de un payaso (Ingmar Bergman)	50	10
La momia (Stephen Sommers)	50	13
Perdita Durango (Alex de la Iglesia)	48	14
El extranjero loco (Tony Gatlif)	47	8
Padre Mugica (Gabriel Mariotto y Gustavo Gordillo)	47	6
Mi nombre es todo lo que tengo (Ken Loach)	41	8
¿Conoces a Joe Black? (Martin Brest)	38	5



LAS PEORES

	VOTOS
1. La vida es bella (Roberto Benigni)	19
2. Esa maldita costilla (Juan José Jusid)	19
3. Manuelita (Manuel García Ferré)	12
4. El proyecto Blair Witch (D. Myrick y E. Sánchez)	9
5. La edad del sol (Ariel Pílusio)	9
6. Shakespeare apasionado (John Madden)	7
7. La máscara del Zorro (Martin Campbell)	7
8. Los idiotas (Lars von Trier)	6
9. Todavía sé lo que hicieron... (Danny Cannon)	6
10. The Matrix (Hermanos Wachowski)	5
Todo sobre mi madre (Pedro Almodóvar)	5
¿Conoces a Joe Black? (Martin Brest)	5
8 mm (Joel Schumacher)	5
El viento se llevó lo que (Alejandro Agresti)	5
Patch Adams (Tom Shadyac)	4
El día final (Peter Hyams)	4
La maldición (Jan De Bont)	4
Austin Powers: el espía seductor (Jay Roach)	4
Comisario Ferro (Juan Rad)	4
La venganza (Juan Carlos Desanzo)	4
Novia fugitiva (Garry Marshall)	4

La votación de los medios

ADOLFO MARTINEZ (LA NACION)

La vida después de la muerte; Celebrity; Detrás de los olivos; Mundo grúa; Dr. Akagi; En presencia de un payaso; Flores de fuego; La niña de tus ojos; Los niños del cielo; Yo recuerdo.

DIEGO BATLLE (LA NACION)

Flores de fuego; Madre e hijo; Los amantes del Círculo Polar; Mundo grúa; Dr. Akagi; Cuento de otoño; Días de furia; La celebración; Tres es multitud; La manzana. **La peor** 8 mm.

DIEGO LERER (CLARIN)

Flores de fuego; Tres es multitud; La delgada línea roja; Velvet Goldmine; Mundo grúa; La vida después de la muerte; Cuento de otoño; Toy Story 2; El espejo/Los amantes del Círculo Polar; Sexto sentido/Días de furia. **La peor** La vida es bella.

FERNANDO LOPEZ (LA NACION)

Cuento de otoño; Detrás de los olivos; Conozco la canción; Viaje al principio del mundo; Los niños del cielo; Flores de fuego; Dr. Akagi; La vida soñada; Mundo grúa; Celebrity.

MARTIN PEREZ (PÁGINA 12)

Aprile; Cuento de otoño; Dr. Akagi; Mundo grúa; Tres es multitud; Los amantes del Círculo Polar; Madre e hijo; Silvia Prieto; Velvet Goldmine; Conozco la canción. **La peor** Celebrity.

MOIRA SOTO (FM LA ISLA)

Flores de fuego; Detrás de los olivos; La delgada línea roja; Madre e hijo; Cuento de otoño; Aprile; Felicidad; Vampiros; Conozco la canción; La reina de la noche. **La peor** Manuelita.

MARCELO PANOZZO (CLARIN)

La delgada línea roja; Velvet Goldmine; Tres es multitud; Flores de fuego; Los amantes del Círculo Polar; Madre e hijo; Toy Story 2; Aprile; La manzana; Babe 2, un chanchito en la ciudad. **La peor** La momia.

PABLO SCHOLZ (CLARIN)

La manzana; La celebración; Cuento de otoño; Conozco la canción; La vida soñada; Estación Central; Garage Olimpo; Mundo grúa; Prisionero del peligro; Toy Story 2. **La peor** Romance.

ANIBAL VINELLI (CLARIN)

Flores de fuego; La celebración; Shakespeare

apasionado; La manzana; Aprile; Cuento de otoño; La vida soñada; Celebrity; La niña de tus ojos; Prisionero del peligro. **La peor** Héroes y demonios.

JORGE BELAUNZARAN (TRESPUNTOS)

Cuento de otoño; Los amantes del Círculo Polar; Yo recuerdo; Flores de fuego; Conozco la canción; Toy Story 2; Crimen verdadero; S.O.S. Verano infernal; Mundo grúa; La manzana. **La peor** Manuelita.

HERNAN FERREIROS (LOS INROCKUPTIBLES)

La vida después de la muerte; El gran Lebowski; Felicidad; Flores de fuego; La celebración; Madre e hijo; Pi; Silvia Prieto; The Matrix; Velvet Goldmine. **La peor** La maldición.

JORGE CARNEVALE (NOTICIAS)

Flores de fuego; Aprile; La celebración; Detrás de los olivos; Mundo grúa; Garage Olimpo; Los idiotas; Yo recuerdo; Madre e hijo; La manzana. **La peor** Austin Powers 2: el espía seductor.

HORACIO BERNADES (PAGINA 12)

Flores de fuego; Detrás de los olivos; La manzana; Los amantes del Círculo Polar; La reina de la noche; Aprile; Cuento de otoño; Viaje al principio del mundo; La vida después de la muerte; Garage Olimpo. **La peor** Gato negro, gato blanco.

GUILLERMO RAVASCHINO

([HTTP:// WWW.PRIMERPLANO.COM](http://www.primerplano.com))
La celebración; Ojos bien cerrados; Conozco la canción; El extranjero loco; Vampiros; Crimen verdadero; Flores de fuego; El coronel no tiene quien le escriba; Celebrity; Aulas peligrosas. **La peor** Velvet Goldmine.

LAS MEJORES

PUNTOS VOTOS



1. Flores de fuego	94	12
2. Cuento de otoño	61	8
3. La celebración	45	6
4. Detrás de los olivos	42	5
5. Mundo grúa	41	8
6. Aprile	38	6
7. Los amantes del Círculo Polar	37	6
8. Conozco la canción	32	6
9. Madre e hijo	32	6
10. La manzana	30	7
La vida después de la muerte	27	4
La delgada línea roja	26	3
Tres es multitud	25	4
Dr Akagi	24	4
Velvet Goldmine	19	4
Celebrity	15	4
La vida soñada	13	3
Toy Story 2	13	4
Felicidad	12	2
Yo recuerdo	12	3
Garage Olimpo	10	3
Viaje al principio del mundo	10	2

La votación de *El Amante*

DIEGO BRODERSEN. Flores de fuego; Conozco la canción; Detrás de los olivos; Cuento de otoño; La manzana; Dr. Akagi; Madre e hijo; Mundo grúa; Velvet Goldmine; Ojos bien cerrados. **La peor** 8 mm.

GUSTAVO J. CASTAGNA. Los amantes del Círculo Polar; Flores de fuego; Velvet Goldmine; Cuento de otoño; Mundo grúa; Detrás de los olivos; La delgada línea roja; Toy Story 2; Torrente, el brazo tonto de la ley; Madre e hijo. **La peor** Todo sobre mi madre / El gran Lebowski.

LEONARDO M. D'ESPOSITO. Flores de fuego; Conozco la canción; Dr. Akagi; Velvet Goldmine; Madre e hijo; Mundo grúa; Detrás de los olivos; Ojos bien cerrados; Babe 2, un chanchito en la ciudad; La niña de tus ojos. **La peor** Todo sobre mi madre.

FLAVIA DE LA FUENTE. Flores de fuego; Viaje al principio del mundo; Conozco la canción; Detrás de los olivos; Dr. Akagi; Cuento de otoño; Madre e hijo; Mundo grúa; El coronel no tiene quien le escriba; Tienes un e-mail. **La peor** Los idiotas.

SERGIO EISEN. Los amantes del Círculo Polar; Conozco la canción; Ojos bien cerrados; Babe 2, un chanchito en la ciudad; Cuento de otoño; Mundo grúa; Crimen verdadero; Estación Central; Flores de fuego; Sexto sentido. **La peor** La vida es bella.

MARCELA GAMBERINI. Flores de fuego; Madre e hijo; Cuento de otoño; La reina de la noche; Los amantes del Círculo Polar; Detrás de los olivos; Mundo grúa; La manzana; A todo corazón; Viaje al principio del mundo. **La peor** El club de la pelea.

JORGE GARCIA. Flores de fuego; Detrás de los olivos; Cuento de otoño; Los amantes del Círculo Polar; Conozco la canción; Crimen verdadero; Madre e hijo; La reina de la noche; Dr. Akagi; Viaje al principio del mundo. **La peor** Felicidad.

SANTIAGO GARCIA. Flores de fuego; Nadie me quiere; La momia; Cuento de otoño; Mundo grúa; La manzana; Detrás de los olivos; Sexto sentido; Episodio I; Crimen verdadero. **La peor** Felicidad.

ALEJANDRO LINGENTI. Flores de fuego; Los amantes del Círculo Polar; Cuento de otoño; Madre e hijo; Viaje al principio del mundo; Conozco la canción; La manzana; Velvet Goldmine; Crimen verdadero; Detrás de los olivos.

GUSTAVO NORIEGA. Detrás de los olivos; Flores de fuego; Cuento de otoño; Madre e hijo; Mundo grúa; Crimen verdadero; Dr. Akagi; La manzana; Toy Story 2; Garage Olimpo. **La peor** Felicidad.

JAVIER PORTA FOUZ. Los amantes del Círculo Polar; Aprile; Velvet Goldmine; Cuento de otoño; La delgada línea roja; Conozco la canción; Tres es multitud; Babe 2, un chanchito en la ciudad; Dr. Akagi; Flores de fuego. **La peor** Felicidad.

QUINTIN. Detrás de los olivos; Flores de fuego; Ojos bien cerrados; Madre e hijo; Los amantes del Círculo Polar; Mundo grúa; La manzana; En presencia de un payaso; Velvet Goldmine; Vampiros. **La peor** El proyecto Blair Witch.

EDUARDO A. RUSSO. Cuento de otoño; Flores de fuego; Detrás de los olivos; Viaje al principio del mundo; Dr. Akagi; Madre e hijo; Conozco la canción; Crimen verdadero; La delgada línea roja; Mundo grúa. **La peor** Abre los ojos.

HUGO SALAS. Viaje al principio del mundo; La manzana; Los amantes del Círculo Polar; Cuento de otoño; La reina de la noche; Nadie me quiere; Madre e hijo; Babe 2, un chanchito en la ciudad; Felicidad; Velvet Goldmine.

SILVIA SCHWARZBÖCK. Conozco la canción; Flores de fuego; Detrás de los olivos; Felicidad; Mundo grúa; Silvia Prieto; Cuento de otoño; Velvet Goldmine; Los amantes del Círculo Polar; Place Vendôme. **La peor** El club de la pelea

JUAN VILLEGAS. Cuento de otoño; Detrás de los olivos; El espejo; Conozco la canción; La manzana; La delgada línea roja; Sexto sentido; Flores de fuego; Mundo grúa; Crimen verdadero. **La peor** Patch Adams.

SERGIO WOLF. Aprile; Detrás de los olivos; Madre e hijo; Mundo grúa; La manzana; La delgada línea roja; Garage Olimpo; Conozco la canción; El espejo; Cuento de otoño.

LAS MEJORES

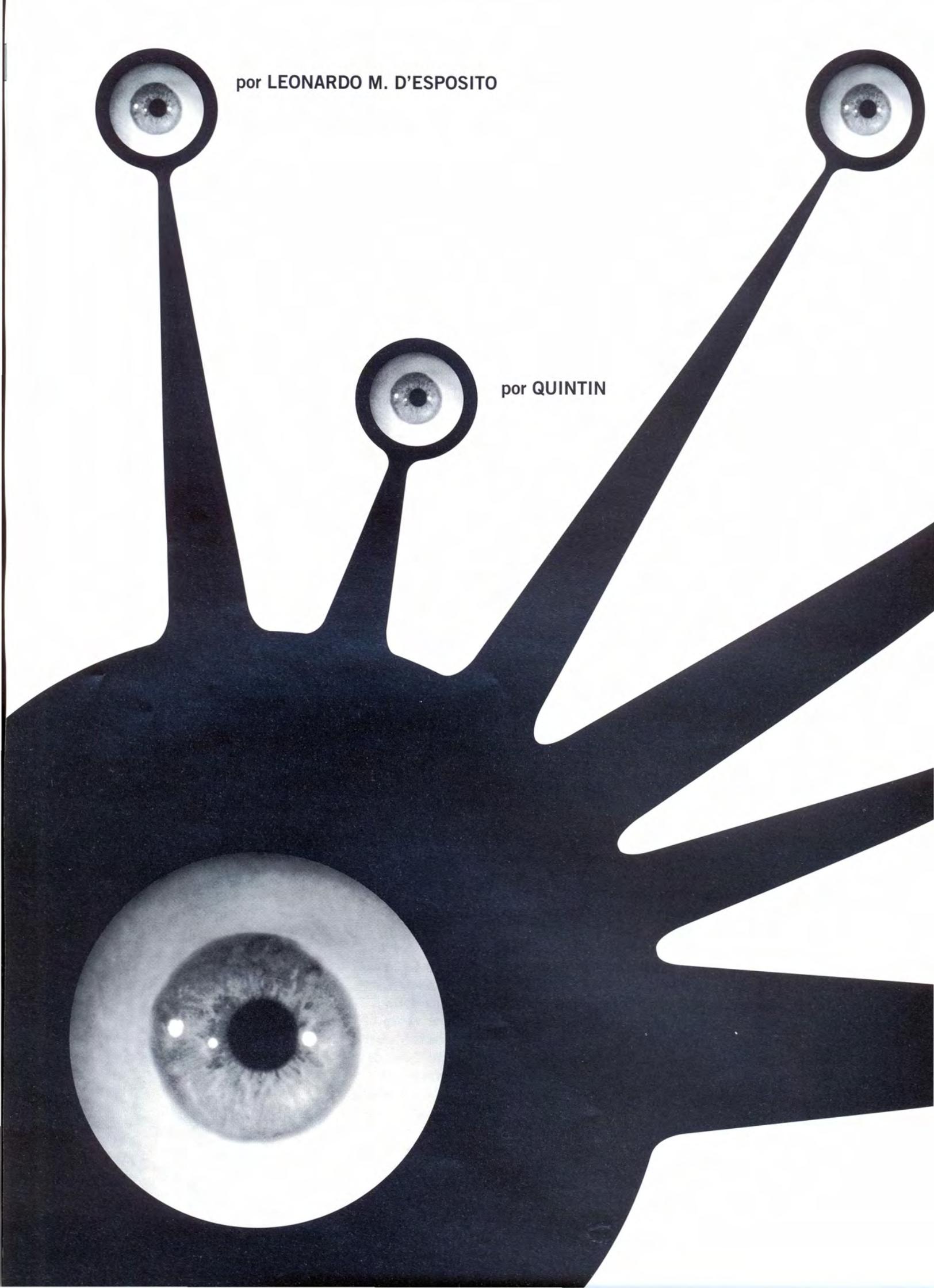
PUNTOS VOTOS



1. Flores de fuego	121	15
2. Cuento de otoño	103	15
3. Detrás de los olivos	97	14
4. Conozco la canción	75	11
5. Los amantes del Círculo Polar	68	9
6. Madre e hijo	66	12
7. Mundo grúa	59	13
8. La manzana	46	9
9. Velvet Goldmine	34	8
10. Viaje al principio del mundo	34	6
Dr. Akagi	33	7
La delgada línea roja	22	5
Crimen verdadero	21	7
Ojos bien cerrados	20	4
Aprile	19	2
La reina de la noche	16	3
Babe 2, un chanchito en la ciudad	15	4
Nadie me quiere	14	2
Felicidad	9	2
Sexto sentido	8	3
Garage Olimpo	5	2
Toy Story 2	5	2

por LEONARDO M. D'ESPOSITO

por QUINTIN



por SILVIA SCHWARZBÖCK

LA CRITICA hoy



por FERNANDO TRUEBA

Quando los críticos se ponen a analizar y a escribir sobre la crítica suelen generar polémica. Quizás esa sea una de las razones por las cuales esta no es la primera vez que en *El Amante* nos ocupamos de nuestra actividad. En las cuatro notas de las páginas que siguen trazamos un estado de situación de la crítica, la elogiamos, describimos un escandalete ocurrido en Francia y transcribimos algunas reflexiones de Trueba acerca del que alguna vez fue su trabajo.

Diez tesis sobre la crítica de cine

por SILVIA SCHWARZBÖCK

Luego de meses de discusiones en la redacción, nuestra filósofa les dio forma final a sus tesis sobre la crítica. Esta nota, además de proveer un análisis de los principales hitos en la crítica de cine, aventura una descripción, tan apasionante como alarmante, del estado actual de la actividad.

En este momento, la crítica de cine corre peligro de extinción. No tanto porque no queden ejemplos de su ejercicio, sino porque su ejercicio mismo parece obsoleto. Así como su nacimiento, en la segunda posguerra, estuvo ligado a la madurez intelectual de la cinefilia —madurez que se plasmó en la publicación de revistas donde se defendía la autonomía del cine respecto del resto de las artes—, su potencial extinción hoy está pausada por la de ese mismo grupo (el de los cinéfilos ilustrados) que le dio origen (ver *EA* N° 86). De hecho, la nueva cinefilia adopta hacia el cine conductas tan diferentes de las de sus predecesores ilustrados que estos no la reconocen como parte de su misma tribu. De este derrotero de la crítica, que va desde sus comienzos hasta la situación actual, intentan dar cuenta las siguientes diez tesis.

1

A partir de la segunda posguerra, las revistas de cine se convirtieron en el espacio por excelencia para la defensa de la autonomía del cine.

En Europa y en Estados Unidos, los estudios cinematográficos universitarios comienzan después de la segunda posguerra. En ese contexto, el estudio del cine se separó, por un lado, del periodismo (una práctica, más que un saber), y por el otro, de la cinefilia (un saber, pero de aficionados). Esta segregación, al combinarse con el encierro académico, podría haber convertido al estudio del cine en una rama de la sociología de la

comunicación de masas. Pero como los encargados de conducirlo al academicismo fueron los profesores de literatura, teatro y artes, esto es, los humanistas (que aprovecharon el formato de las películas para enseñar sus propias disciplinas), quedó claro desde el comienzo el aire de familia entre la crítica de arte y la crítica de cine, por un lado, y la distancia entre el análisis de un fenómeno como la radio o la televisión y el análisis de películas, por el otro. Pero paralelamente a este prestigiamiento del cine al incorporarse a la universidad, ocurre la mitad más importante del fenómeno: la expansión de la crítica de cine como disciplina autónoma no hubiera sido posible sin la existencia de revistas especializadas por fuera del medio académico. Aunque no explican por sí solas la nueva situación del cine como objeto de interpretación, esas revistas fueron las únicas representativas del auge de la cinefilia. Pero el desarrollo de la crítica en ambas direcciones (la académica, por un lado; la cinéfila, por el otro) necesita de un diagnóstico cultural más fino: a mediados de siglo, el cine se ha diferenciado lo suficiente de la industria del entretenimiento como para exhibir ya un público especializado. Ese público sabe apreciar su lenguaje y evaluar sus méritos con patrones diferentes de los que usa para la novela o el cuento. Por eso va a integrar el staff de redactores o el público de lectores de las revistas especializadas, que se convertirán de ahora en más en el espacio por excelencia de la lucha por la autonomía del cine.

Para la misma época, en Latinoamérica, la crítica de cine se constituye casi exclusivamente bajo los parámetros de la cinefilia, formando a su vez parte del amplio proceso de modernización cultural que tiene lugar en la región. Por lo tanto, la figura local del crítico de cine surge de un entorno en el que se ha generado un nuevo espectador con una mirada distinta sobre la cultura en general.

2

En su lucha por la autonomía, la crítica de cine supo diferenciarse de la teoría cinematográfica, por un lado, y de las tendencias generales del gusto, por el otro, no tanto por la originalidad de sus categorías ni por su rigor metódico, sino por su virtud intrínseca de subordinarse a las películas.

El ejemplo más claro es la *política de los autores* de *Cahiers du cinéma*, una concepción del cine que en lugar de imponerse desde afuera a las películas, se genera a partir de ellas. Sin duda, el contexto cultural en el que surge –la posguerra– (tomemos como referencia que en 1950 se publica el libro de Bazin sobre Welles y en 1951 sale el primer número de *Cahiers*) alimenta la idea de que la estética es el campo de batalla de las concepciones políticas del arte. Y una concepción política del arte no se define en primera instancia por la lectura ideológica del contenido, sino por la intención de interpretar las obras desde el punto de vista de la voluntad del autor y ver de qué modo y hasta qué punto esta prevalece en el resultado. Es decir, la obra como el punto de tensión entre la voluntad y el material, algo así como una manifestación más del sentido general de la política.

La política de los autores, entonces, es una defensa a su vez política del papel de la voluntad. Cuando en el primer número de

Cahiers Astruc interpretaba *Bajo el signo de Capricornio*, de Hitchcock, como un film protestante, y *Stromboli*, de Rossellini, como un film católico, no estaba trasladando a la obra las creencias de sus autores, sino interpretando qué voluntad prevalece en la obra, porque en ella operan supuestos culturales y sentidos prestablecidos que existen más allá del programa con que el director intenta dominarlos y que pueden infiltrarse e interferir en el resultado más allá de sus intenciones. El autor, por eso mismo, es un estratega, pero no un demiurgo o un dios. Esta incertidumbre que encierra toda obra terminada habilita al crítico para reconocer y distinguir el papel de la voluntad y las resistencias del material. Y por eso la crítica de un film puede apelar a esos mismos supuestos culturales y a esas mismas creencias prestablecidas para explicar el margen de error de la voluntad.

3

La política de los autores representa la primera toma de conciencia de la novedad estética del cine.

La política de los autores, nacida a la luz del cine de arte y ensayo, no podía desarrollarse sino a la sombra del cine clásico de Hollywood. Si bien el papel del *autor* era obvio en lo que en ese momento se descubría como cine de arte y ensayo, la categoría cobró su verdadero sentido al ser aplicada retrospectivamente, porque fue el período clásico hollywoodense el que reveló el carácter industrial *a priori* del cine. La idea de sistema, la de industria y la de producción en serie permitieron pensar la originalidad del cine como momento de la historia de la técnica. La emergencia histórica del cine a fines del siglo XIX corresponde a un estadio del progreso de la técnica; por lo tanto, las condiciones materiales de su producción (desde la necesidad de una cámara

hasta la de una sala de montaje) están ligadas intrínsecamente a su lenguaje y a su práctica. Este hecho de que la producción de un film requiera –como condición mínima– de un modo de organización proto-industrial o semi-industrial (un *dispositivo tecnológico*) determina que el guión sea primordialmente un texto a ser leído por un lector radicalmente distinto al de la literatura: en primera instancia, por el productor, y en segunda instancia, por el equipo técnico y los actores. Esta situación inédita en la historia del arte desacraliza la figura del guionista y convierte al director –que es el que domina la técnica– en el verdadero autor del film.

4

Para los cinéfilos, las ventajas de la política de los autores no fueron superadas por las de ningún otro modelo de crítica; por eso terminaron adoptándola como su concepción oficial del cine.

Que esta concepción del cine a partir de sus autores haya triunfado sobre cualquier otra, y haya sobrevivido fuera de los *Cahiers* a pesar de los cambios editoriales de la propia revista, hace pensar que entre sus ventajas se encuentran algunas que no fueron superadas: la de haber dado cuenta de la naturaleza del cine, la de haber introducido un criterio para entender la maestría cinematográfica, y sobre todo, la de ser compatible con el sentido común cinéfilo. Es verdad también que la política de los autores nunca se agotó del todo –aun para los mismos *Cahiers*– porque no era una teoría, sino una concepción implícita del cine. Su influencia es tan fuerte como débil su sustento teórico. La evolución posterior de los *Cahiers* es en sí misma una prueba de que el contexto cultural que alimentaba la causa cinéfila de la autoría había entrado en crisis. No es casual que el relevo teórico dentro de la ▶

revista se dé en el mismo sentido que fuera de ella: el existencialismo cede el lugar al estructuralismo y al marxismo althusseriano. La máxima sartreana de que detrás de toda técnica se oculta una metafísica –seguida por Bazin y convertida en principio por los críticos que pensaban las decisiones estéticas como cuestiones morales– ya había cedido su lugar al “kantismo sin sujeto” que postulaba el estructuralismo y a la lectura sintomática de Marx que imponía Althusser. No obstante, la tradición anterior tiene que haberse arraigado muy profundamente en el espíritu editorial de la revista como para que recién en 1969 aparezca el manifiesto teórico *Cine/Ideología/Crítica*, escrito por Comolli y Narboni, los directores de la nueva etapa.

Pero las nuevas ideas sobre el texto contradictorio y la crisis de la concepción del sujeto como voluntad y como unidad de sentido (la base teórica de la defensa de la autoría) eran nuevas dentro de la revista, no fuera de ella. De ahí que volvieron al contexto cultural del cual provenían resignificadas como el paradigma de la lectura sintomática que adoptaría la crítica cinematográfica académica por aquellos años. La idea de que ciertos films de Hollywood obligan al crítico a una lectura oblicua, que vea más allá de la aparente coherencia interna y descubra las fisuras por las que se filtra la tensión entre lo que se expresa y lo que se reprime (una tensión que no podría existir si el film fuera ideológicamente inocuo), se convierte en la máxima capital de la crítica sintomática. Pero las distintas concepciones del film-texto no lograron ninguna popularidad entre los cinéfilos, sí entre el público intelectual que buscaba herramientas teóricas que permitieran la lectura de films, pero que no se agotaran en el cine mismo.

5 La tradición cahierista de los 50 se convirtió para la crítica cinematográfica en lo mismo que la Nueva Crítica para la crítica literaria: en la crítica.

De alguna manera, así como el formato del film se adaptó tan bien a los estudios académicos, la categoría de autor se acomodó de maravillas al formato de la crítica. Hacer la crítica de un film suele ser sinónimo de hablar de lo que la voluntad del director logró dominar y lo que no, qué le pertenece y qué le es ajeno (aun cuando muchas veces se combine con la lectura sintomática y dé lugar a la búsqueda de subtextos o de fisu-

ras que revelen la tensión interna dentro del film). Pero no podría ser de otro modo, porque la crítica tiene una raíz cinéfila, y ningún cinéfilo sería tal si partiera de la idea del film-texto. La autoría permite que la cinefilia y, por extensión, la crítica se conviertan socialmente en una forma de distinción: se trata no solo de una concepción del cine, sino también de una defensa del gusto. Es la razón por la cual compramos un libro o vamos al cine: porque nos interesa el autor en función de sus obras anteriores. Es un principio de entendidos, y eso es irreductible, aunque se admita todas las veces que sea necesario que la categoría de autor está en crisis.

6 La política de los autores terminó siendo confundida con su vulgata: la “teoría de autor”.

Cuando Andrew Sarris publica *El cine norteamericano* (1968), habla ya de “teoría de autor”, aunque aclara que no tiene ningún valor predictivo. No obstante, muchos de los trazos gruesos de su explicación son representativos de cómo la autoría –por su misma elementalidad teórica– llegaría a vulgarizarse con el paso del tiempo: “La teoría de autor valora la personalidad del director precisamente tomando en cuenta las barreras que tiene su expresión [...] La fascinación de las películas de Hollywood es precisamente ese desempeño bajo la coacción. En realidad, ningún artista tiene nunca libertad absoluta y el arte no se manifiesta necesariamente cuando tiene pocas barreras. La libertad es deseable en sí, pero difícilmente es una receta estética. [...] Es paradójico que las personalidades de los directores modernos sean más apagadas que las de los clásicos, a quienes estorbaba toda suerte de trabas dramáticas y de narración. El cine clásico era más funcional que el moderno: conocía a su público y sus deseos, y con frecuencia le daba algo más. Es precisamente ese más la materia de la teoría de autor...”.

Pero el mismo simplismo de Sarris para hacer convincente lo que ya es obvio pone de manifiesto una verdad acerca de la autoría: en el fondo, es una apología de los clásicos. Más o menos con los mismos argumentos con que Hegel defendía las esculturas de Fidias o las tragedias de Sófocles, Sarris trata de justificar por qué los Cahiers de la década anterior defendían a ciertos directores y odiaban a otros. Pero la autoría cahierista no era una apología del clasicismo, ni una

interpretación del período clásico de Hollywood como la Edad Dorada del cine, sino nada más y nada menos que una defensa de la autonomía del cine a partir de la comprensión de su novedad estética.

7 Así como la crítica literaria o la crítica filosófica no producen literatura o filosofía, la crítica de cine tampoco produce –ni tiene por qué producir– teoría cinematográfica.

Por eso, que detrás de la autoría no haya más que el supuesto de la unidad y coherencia (temática y estilística) que el sujeto (el autor) le transfiere a su obra, no es un problema teórico en sí mismo ni invalida su valor cognitivo. Pero sí hace válida la reflexión sobre cómo es que la crítica puede abordar su objeto (las películas) sin una teoría sobre el cine.

En realidad, esto no es un problema, porque es parte del estatuto de la crítica de cine operar sin una teoría de respaldo, aunque en ocasiones pueda al mismo tiempo teorizar libremente sobre el cine. Pero la teorización libre y ocasional, que es la que acontece bajo la forma del ensayo, toma su rigor de la relación directa y exclusiva con el objeto. Ese objeto (una película o un director, un fenómeno o un período) origina tanto la reflexión como sus digresiones, y las digresiones, si son pertinentes, vuelven siempre y por sí mismas al punto de partida, restituyendo una coherencia *sui generis*. Esa libertad, que es en realidad la fluidez y el flujo del pensamiento cuando opera sin un método prestablecido, puede salvar a la crítica de cine de las aberraciones del método, esas que llevan a decir con soberbia “si los hechos no coinciden con la teoría, peor para los hechos”. Es precisamente la posibilidad casi siempre desaprovechada de hacer hablar al objeto lo que ha hecho –y hace– fracasar a las teorías. La ausencia de método en la crítica de cine abrió un espacio inédito para la reflexión, que se generó de buena fe por la propia novedad del cine, la de ser al mismo tiempo un momento de la historia de la técnica y un momento de la historia del arte. Es cierto también que la libertad de la escritura ensayística –hoy por hoy ya incorporada al periodismo como género– sirve muchas veces de coartada para el ejercicio impune de la cursilería y del kitsch intelectual (la incursión “egocentrista” en el ensayo hace pensar que la escritura académica tiene por lo menos la extraña virtud de produ-

cir la sensación de anonimato). Pero el abuso de la libertad estilística se vuelve automáticamente un problema menor porque la frecuencia con la que ocurre, lejos de volverse en contra de las virtudes del ensayo, las destaca cuando aparecen ocasionalmente. Nada es más fácil de reconocer que algo desacostumbrado. Igualmente, tiene poco sentido pensar que es posible refugiarse en un formato irreglamentado para resguardar la virginidad de la escritura. Los recursos a la autoridad y la cita sin comillas suelen aparecer en los lugares más inesperados. Pero no se trata de defender un formato (el ensayo) o un estilo (libre porque sí), sino de resguardar para la crítica de cine el beneficio de poder operar sin teorías de respaldo (aunque sí con marcos teóricos) y de escribir sin respetar ninguna otra autoridad que la que impone el objeto.

8

La posibilidad de escribir sin teorías de respaldo es una ventaja (y no un déficit) de la crítica cinematográfica.

Esto, desde ya, no es lo mismo que lo que David Bordwell (en *El significado del filme*) entiende por pragmatismo de la crítica de cine. Decir que todos los críticos son pragmáticos implica suponer que los argumentos que usan son elegidos en función de sus consecuencias explicativas, sin otro límite para la anarquía de principios que el que impone la existencia de reglas consuetudinarias. Por lo tanto, si Bordwell tiene razón, lo único que le importaría al crítico es satisfacer una expectativa racional del lector (la de encontrarse con un enigma resuelto) y no la exigencia del objeto (el film) de completarse con la interpretación, sin que la interpretación lo agote o lo aplaste por sus propias exigencias. En este sentido, la autoría todavía ofrece la ventaja –tal vez por no ser una teoría– de impedir que cualquier película sea analizada, como ocurre con la disponibilidad teórica de los aparatos multifacéticos derivados de la lingüística, como la semiótica o el análisis del discurso. La figura del autor –por más que se haya vuelto un fantasma– garantiza que se cumplan ciertas condiciones de mínima para que una película sea analizada. Determinar que un film merece un análisis por la sola firma de su autor implica reconocer que el cine no es un vehículo más para aplicar la teoría, sino una fuente de nuevos problemas, como el de la autoría misma en condiciones de producción inéditas para la historia del arte.

9

El problema actual de la crítica de cine no es su estatuto de verdad, sino pensar las películas desde su nueva relación con los consumidores de cultura.

La novedad del cine ya ha tenido su política de los autores y hasta la idea de su misma vejez ya ha pasado de moda sin que nadie haya terminado de explicar por qué un arte tiene que morir y sin embargo seguir existiendo sin que nadie se entere de que su vitalidad quedó en el pasado. Ningún crítico debería hablar de la muerte del cine al mismo tiempo que sostiene que ha visto una película extraordinaria. Tampoco la muerte del cine puede demostrarse –como sostiene Godard– por el hecho de que actualmente habría bajado el término medio de las películas, con lo cual las obras maestras del presente no serían tan obras maestras como las del pasado (o las del futuro, en todo caso) porque se miden en relación con un estándar muy inferior al de otras épocas.

Lo que aumenta la confusión del crítico que no quiere simplemente satisfacerse a sí mismo de manera esnobista con nuevas interpretaciones salidas de nuevas teorías, sino que quiere encontrarse con nuevas películas que lo obliguen a abandonar esas teorías y a pensar de nuevo, es que tiene menos oportunidades de generalizar lo que aprende en el cine. Pensar el cine actual desde las películas concretas se vuelve una tarea titánica no porque esté todo dicho o esté todo ya visto, o porque la media de la producción en serie hollywoodense sea pésima, sino porque las películas extraordinarias del presente aparecen en un contexto cinematográfico donde las modalidades del gusto ya han sido codificadas. La relación personal del crítico con las películas que lo satisfacen se encuentra interferida por su condición de consumidor cultural exquisito, que alimenta su pasión por el cine como una forma más de resguardar su subjetividad agredida por la vulgaridad media. Aun cuando disfrute junto al gran público de una película como *La momia*, sabe que lo está haciendo por razones secretas, que el resto de la sala o de sus amigos quizás ignore. Cuando apareció la política de los autores, los críticos se encontraban en la posición diametralmente opuesta a la nuestra: estaban desmitificando la presunción de saber de los consumidores culturales equivocados de su tiempo y aportando sus razones para que los espectadores medios que disfrutaban de un western tuvieran a la Razón

de su lado. La esperanza se cifraba en el hecho de que incorporar el cine a la alta cultura era una forma más de democratizar el saber, porque se estaba hablando para los que no sabían por qué les gustaba una película de Hawks tuvieran en el futuro razones para sentirse orgullosos de sí mismos.

10

Actualmente, la cinefilia no es ya la forma hegemónica para expresar la pasión por el cine y este hecho modifica el sentido último de la crítica.

Quienes creen que el cine ha empeorado a espaldas de la sociedad han visto demasiadas películas. El verdadero problema es que el desciframiento de las películas extraordinarias actuales está destinado a un consumo cinéfilo especializado sin visos de expandirse, porque la oferta actual de novedades para el entretenimiento se ha diversificado de una manera difícil de prever hace unas décadas atrás y el cine se ha incorporado a una cultura audiovisual que no existía cuando los que eran lectores se convertían también en cinéfilos. Aquellos cinéfilos ilustrados pensaban que la crítica era el complemento indispensable de la película. Pensarla, discutirla, tenía *per se* un valor cognitivo. En el presente, la nueva cinefilia ha mutado a una relación de culto con el cine, porque reconoce en él un lenguaje por el que muchas veces no necesita preguntarse. La crítica de cine puede resultar interesante, pero para los nuevos cinéfilos siempre es accesoria. Puede abrir un mundo, pero un mundo del cual ya se forma parte sin saberlo.

De alguna manera, esta situación activa una vieja creencia popular, aquella de que la crítica no es una vocación: los críticos serían artistas frustrados, y su actividad, una elección compensatoria por la falta de talento para las artes. Lo perturbador de esta idea nunca fue que pueda ser cierta, sino que revelaba que el sentido común se imaginó a la crítica –en el mejor de los casos– como el tributo que la mediocridad le rinde al genio. Juzgar la obra ajena –en lugar de realizar la propia– sería siempre una segunda opción, nunca la primera. Entonces, volviendo a la cuestión de la nueva cinefilia, con la democratización de los medios tecnológicos y la proliferación de escuelas de medios audiovisuales, su pasión por el cine se satisface más con la asistencia a un curso de video que con la lectura de un ensayo sobre el mejor film del año. ▀

Las discusiones, enojos y peleas entre críticos y cineastas no son patrimonio exclusivo de un cine marginal como el argentino. En Francia, país que ostenta la segunda cinematografía más importante del mundo, también hay escándalos.

por LEONARDO M. D'ESPOSITO



En octubre de este año estalló una bomba en los medios de prensa franceses. Una carta del director Patrice Leconte (el de *La noche es mi enemiga*, *Ridicule* pero también *Los profesionales*) se coló en varios medios de prensa galos. La misiva iba dirigida a la ARP, asociación que nuclea a gran cantidad de realizadores de Francia, y representaba una especie de queja, más bien triste, acerca del tratamiento que los films de aquel país solían recibir por parte de la crítica. El texto era el siguiente.

“Queridos amigos:

Desde hace algún tiempo, me siento pasmado por la actitud de la crítica respecto del cine francés. No me siento más censurado que otros (de hecho, quizá menos), simplemente sucede que leo lo que se escribe aquí o allá sobre nuestros films. Algunas páginas, que semejan asesinatos premeditados, me causan escalofríos, como si sus autores se hubieran conjurado para acabar con el cine francés comercial, popular y masivo.

No sé qué podemos hacer frente a esta situación crítica (la palabra es divertida). Tengo, sí, algunas ideas, pero no sé si son buenas. Me gustaría comentarlas informalmente con ustedes.

Gracias por no dejarme solo con mi cólera y mi perplejidad.

Saludos,

Patrice Leconte”

Es verdad que nadie se había ensañado especialmente con Leconte. De hecho, las críticas a su última película, *La fille sur le pont*, habían sido buenas (y mucho mejores, por

otra parte, que las que recibió su producción anterior, la invisible *Los profesionales*), pero una serie de artículos publicados este año por diversos medios de prensa acusaban la baja calidad del último cine francés y las relaciones no siempre *sanctas* entre el séptimo arte y las diferentes instancias de financiación que tiene un film en Francia (la ayuda directa del Estado, los dineros que provienen de las cadenas televisivas y, en el caso de las coproducciones, del fondo Eurimages). Dos de estos dossiers tenían una dureza excepcional: “Pourquoi le cinéma français est nul?” (publicado por la revista *Technikart*) y “Le cinéma français au but de l’ennui” (“El cine francés al borde del aburrimiento”, aparecido en *Le Figaro*), denunciando la nueva serie de convencionalismos y lugares comunes del cine galo y la relación de estos contenidos con la posibilidad de conseguir financiación televisiva.

A partir de allí, se desató una polémica de proporciones casi apocalípticas. No fue en realidad la carta de Leconte la que suscitó el escándalo, sino un documento sin firma que, a partir de la reunión que el 4 de noviembre tuvo la asociación para discutir la queja de Leconte, apareció íntegramente publicado el 25 del mismo mes por el diario *Libération*. El largo texto, dirigido al público francés y que se distribuyó también en algunos cines de París, aludía a los términos despectivos con que los críticos de diarios como el propio *Libération*, *Le Monde* o *Le Figaro* (todos ellos citados en el texto) caracterizaban gran parte de las películas francesas, especialmente aquellas dirigidas al público masivo.

Según todos los indicios, el documento fue instigado por el director Bertrand Tavernier, alguna vez crítico de cine él mismo. Además de una serie de ejemplos (muchos de ellos equivocados o atribuidos a autores erróneos), el documento proponía una especie de “pacto” deontológico entre los críticos y los cineastas. La forma de este “pacto” sería la no publicación de críticas negativas de una película durante su fin de semana de estreno. Este absurdo, que conlleva lógicamente a la censura previa y que se da de narices con la defensa de la libre expresión que el texto subraya como prioritaria en sus primeros párrafos, terminó convirtiéndose en el eje alrededor del cual los propios medios de prensa hicieron conocer su protesta.

EL ROL DE TAVERNIER. La carta de Leconte, evidentemente privada, destila miedo y rabia, pero no es violenta. El documento de los directores sí lo es. A tal punto que el presidente de la ARP, Claude Miller, se negó a firmarlo y carece de sanción institucional por parte del organismo. Ante el papelón que esto significa (y la circulación del texto en el festival de Unifrance en Acapulco), el propio Tavernier salió a poner paños fríos. En un reportaje aparecido en *Libération* el 2 de diciembre pasado, admite que el texto nació a partir de algunas notas leídas en la reunión de la ARP. Pero, se disculpa, sus dichos fueron tergiversados en la redacción final. Adujo que no pudo corregir ni darle una lectura al documento definitivo porque acababa de ser intervenido de la vista y se encontraba temporalmente ciego (lo que

no deja de ser una graciosa ironía). Lo que Tavernier dice haber escrito es lo siguiente: "Ningún texto desfavorable, bilioso o destructivo debe aparecer antes del estreno de un film". Lo que, según el realizador, luego se transformó en el pedido de censura previa sobre las críticas desfavorables. De lo que se trataba era de una cuestión de tono y léxico, así como de la publicación de críticas mucho antes del estreno (como lo hace la revista *Première*, por otra parte vocera del cine más masivo tanto francés como norteamericano). Pero esta explicación de los hechos se da de narices con la intención de defender el cine francés ante el avance del cine norteamericano, bandera que enarbolan los realizadores como explicación para un gesto que contradice la más básica libertad de prensa.

¿EL FINAL? Acalladas las voces que llegaron a elogiar a los diarios del interior de Francia porque carecen de crítica cinematográfica, la polémica hoy parece terminada. Después

de todo, la televisión tiene una influencia mayor en eso de llevar gente a las salas. Por eso, ante cada estreno de cierta importancia (o de directores reconocidos como Tavernier o Leconte) se multiplican las mesas redondas que los tienen como invitados, los programas de entrevistas y la difusión día y noche de los avances en la pantalla chica. La televisión (por otra parte una de las fuentes de dinero más importantes para el cine francés) carece de crítica. Mientras que la ARP en realidad nunca tomó cartas oficiales en el asunto, el 3 de diciembre un grupo de cineastas dirigió a los medios de prensa la siguiente declaración: "El texto anónimo publicado el 25 de noviembre de 1999, abusivamente titulado en *Le Monde* 'La crítica de los cineastas' y en *Libération* 'Nosotros, cineastas...', nos parece inepto. Queremos dar a conocer que no nos solidarizamos con el texto, que no lo hemos firmado. Creemos que esta polémica entre cineastas y críticos es inútil". Entre los firmantes de esta última declaración se

encuentran Robert Guédiguian, Edgardo Cozarinsky, Eduardo de Gregorio, Cédric Klapisch, Rithy Panh, Claude Sautet y más de cincuenta cineastas.

Lo que no deja de ser preocupante es que, en el país que le dio a la crítica cinematográfica cartas de ciudadanía, aparezca esta clase de reflejos autoritarios. La sospecha es la siguiente: las pantallas para el cine francés son cada vez menos porque las dos grandes casas de distribución y exhibición (Pathé y Gaumont) son las principales importadoras de los grandes tanques de Hollywood. Al culpar de la mala suerte del cine francés a los críticos, al proponer medidas que tienden a la desaparición de la crítica, se le está haciendo el juego justamente a Hollywood y a quienes tienen negocios con él. ¿Cuánto falta para proponer la eliminación de críticas desfavorables a films distribuidos por empresas francesas en nombre de la protección del mercado laboral, por ejemplo?

Cosas del primer mundo, después de todo. ■

El mismo equipo de Garage Olimpo ahora presenta

ESPERANDO AL MESIAS

waiting for the Messiah

Stefania Sandrelli
Héctor Alterio
Imanol Arias
Daniel Handler
Enrique Piñeyro

Chiara Caselli
Melina Petriela
Gabriela Acher
Edda Bustamante
Dolores Fonzi

un film de Daniel Burman



Esta nota tiene como centro geográfico a Chicago, pero no por su ortodoxa escuela económica ni por su equipo de básquet. El análisis de la actividad de dos muy disímiles críticos de esa ciudad revela unas cuantas virtudes de este oficio.

por QUINTIN

¿En qué pensamos cuando hablamos de la crítica? En un nivel muy inmediato, en las reseñas de los jueves en el diario. Cuando los cineastas se enojan (como recientemente en Francia, ver página 22), cuando los espectadores reclaman que el cronista les devuelva el dinero de la entrada, están pensando en los críticos como esos señores y señoras con el poder de perjudicar sus bolsillos. Pero de cine se escribe también con más aliento. Libros, monografías, papers académicos tratan la materia cinematográfica con una disposición menos urgente, menos ligada a la evaluación y el juicio de lo actual. Sé que en los mejores críticos conviven frecuentemente los afanes del cinéfilo con los del historiador y aun los del periodista con los del teórico. Aunque no es tan frecuente entre nosotros, en el resto del mundo abundan quienes dividen su tiempo entre la cátedra y la investigación, por un lado, y la escritura regular en los periódicos, por el otro. El rigor y la preparación necesarios para la primera actividad haría menos impune la segunda que, huérfana de currículum, tiene cada vez más una connotación bastarda.

Como lo mío es la reseña y no estoy considerando el suicidio ni el silencio como alternativas, me gustaría justificar lo que hago (básicamente opinar, describir, entrevistar) desde otra perspectiva. No se trata de encontrar una brecha entre el periodismo craso y el rigor académico. Ni siquiera entre la escritura colorida y la profunda. Me gustaría dar dos ejemplos y después tratar de demostrar que vienen al caso.

Jonathan Rosenbaum es uno de los críticos más prestigiosos de la actualidad. Felicitado por Godard, admirado y respetado por sus colegas, Rosenbaum vive en Chicago, donde se gana la vida escribiendo para el *Chicago Reader*, un semanario de distribución gratuita como el *Village Voice*, su pariente neoyorquino. Rosenbaum tiene una formación sólida, una prosa distinguida y una visión profunda, que le permiten dialogar con la academia y con los realizadores de su país y el extranjero, escribir en *Trafic* (la revista fundada por Daney, la más exquisita de las que existen hoy) o editar el libro de Bogdanovich sobre Welles. Sus preferencias cinematográficas se orientan en un sentido contrario al de sus compatriotas y aboga por lo radical, lo sofisticado, lo experimental. En uno de sus libros (*Movies as Politics*, 1997) encuentro una referencia a esa oposición. En un artículo dedicado a analizar un film, Rosenbaum cita un párrafo de su colega David Denby en el que este afirma que el cine europeo perdió toda autoridad y que ya no se hacen grandes films como en los cincuenta, para concluir que el cine americano es más interesante porque "significa más para nosotros". A continuación, Rosenbaum demuele brillantemente los argumentos de Denby y concluye que el discurso del otro crítico es un ejemplo perfecto de xenofobia que sigue usando la retórica de la Guerra Fría para separar a los americanos de los que no lo son. Dice Rosenbaum: "Si algo ha perdido autoridad es el establishment crítico que continúa juzgando lo que no conoce, a menos que Denby entienda por 'autoridad' la que proviene de la caja registradora y los cañones". El artículo merecería ser reproducido entero, pero lo cierto es que ilumina sobre el tipo de material que alimenta la cultura americana (y se reproduce en el resto del mundo). En otro capítulo del libro, Rosenbaum la emprende contra Miramax, y denuncia las prácticas de esta empresa (supuesta campeona del cine independiente) que incluyen (la nota es de 1995) el estreno indigno de *Detrás de los olivos* de Kiarostami y el sabotaje por parte de la compañía a un film del gran director negro Charles Burnett. Rosenbaum empieza listando las doce mejores películas que vio en Cannes ese año (figuran Jarmusch, Oli-

veira, Rivette, Kusturica, Hou Hsiao-Sien) y cita la peor (*Asuntos pendientes antes de morir*). Y luego acota que esa será exhibida en Estados Unidos, a diferencia de las otras.

Una polaroid del cine que consumen los americanos.

Roger Ebert vive también en Chicago pero es mucho más famoso. Su participación en el programa de televisión *Siskel and Ebert*—donde con el recientemente fallecido Gene Siskel levantaba o bajaba los pulgares para cada estreno de la semana—le aseguró la fama. Los libros que publica anualmente, con reseñas, trivias, listas, le dieron fortuna. De hecho, dicen que es el único crítico de cine de la historia que se hizo millonario. Ebert escribe para el *Sun* de Chicago y sus reseñas se orientan a complacer el gusto medio del público. En general, las estrellas que le adjudica a los films son proporcionales a las recaudaciones que tendrán. En muchos sentidos, Ebert es el anti Rosenbaum. Hace unos días, recibí un mail en el que me hacían llegar un artículo de Ebert donde este tocaba un tema inesperado. Se llama “El futuro del cine” y empieza diciendo “He visto el futuro del cine. Y no es digital. No importa lo que lean por ahí”. Ebert denuncia la noticia de que dentro de un tiempo las películas no se proyectarán desde una copia en celuloide, sino que serán transmitidas digitalmente a las salas por satélite (noticia de la que se hicieron eco muchos medios, este en particular) como una burda maniobra comercial en la que están involucrados George Lucas y la empresa Texas Instruments. El sistema es malo (con un prototipo muy superior al que se piensa instalar en los cines se ve peor que con el sistema tradicional) y caro (no solo por el costo de cada aparato individual y de la transmisión, sino por la reconversión a una escala gigantesca que implica nada menos que todos los cines del mundo). A este negocio inflado por la propaganda y la desinformación, Ebert contrapone un dispositivo inventado por un fotógrafo, que en base a una filmación de 48 cuadros por segundo (contra los 24 actuales) permite ver 500 veces mejor. Basado en la película fotoquímica, acepta la subsistencia de todo el cine anterior porque se lo puede adaptar sin problemas para proyec-

tarlo. Dice Ebert: “Lean atentamente, porque el futuro del cine está en juego”. Efectivamente, bien podría pasar que (como ocurrió con los cassettes de audio o la norma VHS en video) las presiones industriales hagan que el mundo elija estándares tecnológicos muy inferiores a los que podría tener si alguien no lo evita a tiempo.

Y ahora, vayamos a la moraleja. Rosenbaum y Ebert son críticos de cine y viven en Chicago. No se parecen en nada más. Son el radical y el populista, el intelectual y el impresionista, la izquierda y la derecha, si se quiere. Personalmente, nunca coincidí con los gustos de Ebert y pocas veces con los de Rosenbaum. Pero el valor de los ejemplos anteriores no tiene nada que ver con preferencias cinéfilas ni tampoco con certidumbres eruditas. Son, por el contrario, intervenciones en el terreno político, técnico, cultural, empresario. Son muy interesantes en sí, pero lo que quiero señalar es que solo podrían ser obra de un crítico de cine. En el caso de las de Rosenbaum, hay que conocer de primera mano el tema (en primer lugar, las películas, pero también el mercado y las prácticas empresarias) para saber lo que está pasando, tanto para describir y juzgar la ideología que impregna a buena parte del periodismo cinematográfico como para advertir y darles significado a las prácticas entre dolosas e ignorantes con las que los distribuidores empobrecen la oferta que llega al espectador. En el caso de Ebert, podría afirmarse que para decir lo que dice, bastaría con pertenecer al medio cinematográfico, tener experiencia para saber que se ve bien o no con determinada tecnología. Pero quién podría instalarse frente a esos proyectos megalómanos y mezquinos si no un crítico, es decir, alguien que no está ligado a un interés comercial opuesto pero que, además, tiene la pasión por preservar un patrimonio cultural que es su forma de vida. Un periodista normal se limitaría a registrar las dos campanas, a contraponer lo que dicen unos y otros. Pero Ebert hace aquí lo que está acostumbrado a hacer: opinar desde su práctica y el sentido común. Sus lectores y oyentes le dan la autoridad para hacerlo todas las semanas y aquí la usa, en circunstancias mucho menos inofensivas, para decir lo que nadie diría.

La conclusión, acaso sorprendente, es que la crítica no necesita una legitimación interna, en el sentido de que su trabajo debe ser importante para iluminar a los espectadores, o acertar con sus entusiasmos y descalificaciones. Ni siquiera debe aspirar a que su trabajo mejore el cine del futuro o esclarezca el del presente. Tal vez algún crítico lo haga, aunque es probable que la mayoría contribuya a empeorarlo, algo que directores, productores y distribuidores se empeñan en hacer por causas menos nobles. Pero la crítica está ahí, por razones históricas y comerciales. Y en el estar ahí, en habitar el mundo del cine, residen sus posibilidades de intervención. Los ejemplos anteriores no existirían si sus autores no hubieran transitado previamente muchas horas de escritura, de diálogo, de asistencia a festivales, si no fueran profesionales de ver cine. No es la crítica la que precisa legitimarse sino el cine el que se legitima en parte con la crítica, porque sin ella corre el riesgo de perder toda credibilidad como arte y disminuir así sus posibilidades como industria. La idea contraria solo se sostiene desde la ilusión, en el fondo absurda, de que el mercado pueda imponer su prepotencia sin intermediaciones y que el público deje de gustar o abominar de las películas para limitarse a consumirlas. Pero el cine no funciona así. Aunque hablar mal de los críticos sea un tópico casi obligatorio, el papel del que juzga es tan inevitable como el del que hace. La idea contraria, la famosa tontería de que los críticos son artistas frustrados (que le cabe mucho más a la mayoría de los cineastas en ejercicio, que no están a la altura del talento que imaginaron tener cuando eligieron la profesión), no es más que un comentario inatingente. La crítica forma parte de un universo que la incluye por derecho propio y un crítico puede preocuparse por acertar o por crecer, no por existir. Desde esa existencia tiene la posibilidad de advertir que su poder, siempre escaso y relativo (el poder suele ser escaso y relativo para los individuos), es el de la independencia y el del riesgo, y que su voz, en una sociedad que estimula la apatía y la obediencia, puede ser singular y distinguida. En el fondo, cuando irrita a sus lectores con sus opiniones de cada semana, se está entrenando para eso. ▀



La crítica según Trueba

Como Godard y Truffaut, el español Fernando Trueba también fue crítico antes de ser director. En su *Diccionario de cine*, con palabras propias y ajenas, apunta a muchos de los defectos de la crítica, y lo hace desde el amor por ver películas.

por **FERNANDO TRUEBA**



CRÍTICA. Antes de hacer películas, ejercí la crítica durante cuatro años. Tenía veinte años, quería hacer películas y, de pronto, me pagaban por escribir mis opiniones sobre ellas. No estoy orgulloso de mis escritos, no porque mis opiniones hayan cambiado, sino porque de todas las cosas fáciles que se pueden hacer en la vida, opinar es la más fácil de todas. Al comenzar a dirigir películas uno descubre la desproporción que existe entre el trabajo, el tiempo, el esfuerzo y el sufrimiento necesarios para hacer no ya una buena película, sino incluso la peor del año, y los necesarios para escribir un par de folios sobre ella, por bien escritos y cargados de razón que estén. Cuando uno ha vivido la intensidad de un rodaje, la cantidad de acontecimientos y de azar que lo componen, resulta muy difícil leer las críticas, uno sabe demasiado sobre las dificultades de hacer cine.

Adoro ir al cine. Y sé que ese vicio lleva implícita una aplastante mayoría de decepciones. Que ver una buena película es algo excepcional. A pesar de ello, me encanta ver películas, a veces hasta comiendo palomitas, lo confieso. Y sé que, habitualmente, la película es mala, pero no importa. Cada vez que entro en una sala oscura y me siento en mi butaca no puedo reprimir que una sonrisa, probablemente estúpida, se dibuje en mi rostro. A veces me han preguntado qué es lo que me hace tan feliz, cuando la película ni siquiera ha empezado. Debe de ser que lo que a mí me gusta es *ir al cine*. Si la película, además, es buena, el placer es ya indescriptible.

Cuento esto porque creo que la maldición de la crítica, de su ejercicio, es la pérdida de placer que entraña. El placer de ver películas se ve suplantado por la misión de expender certificados de bondad o maldad. El noventa y nueve por ciento de las críticas se reducen a señalar que una película no es la obra maestra que, al parecer, debería ser. Aviados estaríamos si todos los directores se pusieran a hacer obras maestras una tras otra. Se diría que toda película debe ser obligatoriamente tan buena como unos modelos que ni siquiera son inmutables. Uno de los más serios problemas con que se encuentra hoy la crítica es la competencia desleal de los espectadores. El espectador de fin de siglo no va al cine sólo para disfrutar o pasar el rato, va al cine para poder opinar después. El placer de enumerar los defectos de la película en los metros de hall que separan el patio de butacas de la calle es hoy un derecho irrenunciable del espectador. El espectador de hoy mira –más que lee– las críticas, pero sólo para ver si coinciden con él o no. Las masas de espectadores inocentes que llenaban los cines de los años veinte y treinta han dejado de existir. Ese público está hoy sofroñizado ante su televisor con la mano soldada al mando de distancia. Pero el que aún conserva el mínimo de energía vital necesario para salir a la calle y caminar hasta el cine tiene poca necesidad de los críticos.

La crítica, hoy día, se ha convertido en un aspecto más del lanzamiento de las películas. Es decir, pese a algunos que la practican, la crítica forma parte de la industria. Y

como tal tiene, si no deberes, al menos responsabilidades. En el caso concreto de España, donde la prensa informativa es alarmantemente minoritaria en beneficio de la prensa "opinativa", la crítica se encuentra en su medio ideal. Con periódicos y revistas superpoblados de tribunas -lugares donde diferentes firmas son invitadas a opinar- y de púlpitos -lugares donde opina siempre el mismo, a veces con su foto incluida-, el reportaje, el ensayo y la reflexión han sido desterrados y sustituidos por la enumeración de las virtudes de la película que nos ha gustado o la denuncia airada de las taras de la que no. En resumen: malos tiempos para la crítica.

"Creo que una de las funciones de la crítica no es tanto analizar los motivos del autor, sino enriquecer la obra" (Jorge Luis Borges).
 "Me gustaría saber dónde está la escuela en la que se aprende a sentir" (Diderot).
 "La crítica debería ser un acto de amor" (André Breton).

CRÍTICO. Una enfermedad frecuente del crítico suele ser la originalidad, la necesidad de no coincidir con la mayoría, originada por un deseo legítimo de rehuir el cliché, lo aceptado. Pero a veces eso lleva a aberraciones como la de ese crítico que escribió que las tres mejores películas de Hawks eran *Nace una canción*, *Tierra de faraones* y *Peligro: línea 7000*, que no sólo son las tres peores que hizo sino, tal vez, las únicas malas y -¡qué casualidad!- las tres cuyas que él detestaba. En 1955, en pleno climax de su aventura

crítica, Truffaut escribía: "En realidad, el crítico de cine, cuando sale de una sala, no sabe qué pensar de lo que acaba de ver; busca una opinión entre sus colegas: el primero que habla tiene razón, el que sepa dar con una 'fórmula' brillante triunfa". Y terminaba con un "Curiosa profesión. En verdad os digo: *No deis demasiada importancia a los críticos*".

"Lo mejor siempre del autor es lo que tiene de crítico; lo peor siempre del crítico es lo que tiene de autor" (Enrique Jardiel Poncela).

"Sería desastroso que un crítico dudase de sus opiniones. En el acto dejaría de ser un crítico para convertirse en otra cosa. Por ejemplo, en un artista o, lo que sería peor, en un hombre sin ocupación" (Ben Hecht).
 "El crítico, al acudir a los estrenos, casi siempre entra en los teatros llevando un prejuicio, y casi nunca sale de ellos llevando un juicio" (Enrique Jardiel Poncela).
 "Es precisamente porque un hombre no puede hacer algo por lo que es el más apropiado para juzgarlo" (Oscar Wilde).

CRÍTICOS. Aunque con frecuencia denostados y alineados en la lista de profesiones *non gratas* junto a dentistas y abogados, la gente suele olvidar que la crítica es una noble ocupación cuya finalidad es acercar a los hombres las creaciones de sus semejantes y, cuando éstas sean de difícil acceso, si el final del trayecto compensa el recorrido, iluminarles el camino.

Diderot dijo que "la estúpida ocupación que nos impide sin cesar buscar el placer o que nos hace ruborizarnos del que hemos encontrado... es la del crítico". Pero Diderot fue crítico, uno de los fundadores de la crítica artística en su concepción moderna. Pero no sólo Diderot fue crítico, también lo fue Baudelaire y ello no le impidió ser el mejor poeta en verso y en prosa de su época. Y en lo que al cine se refiere, escritores como Jorge Luis Borges, Graham Greene, Guillermo Cabrera Infante o Alberto Moravia fueron críticos de cine. El mejor pintor americano vivo, Manny Farber, ha sido también el mejor crítico que dio ese país. James Agee fue crítico antes de escribir *La reina de África* y *La noche del cazador*. Años más tarde, Peter Bogdanovich, Robert Ben-

ton y David Newman o Paul Schrader escribieron sobre cine antes de convertirse en guionistas y directores.

En Francia, la plana mayor de la "nueva ola" se dedicaba a la crítica antes de pasarse todos, en estampida, al otro lado de la cámara: François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette... En Alemania, Wim Wenders escribió de cine con pasión rockera. El director de fotografía Néstor Almendros fue crítico en su Cuba adoptiva antes de convertirse en uno de los mejores operadores de su tiempo. Incluso Alexander Woollcott fue crítico antes de ser crítico.

Cuando se estrenó *La fiera de mi niña*, en 1938, el crítico del *New York Times* se ensañó con ella. De Katharine Hepburn escribió que "por exigencias del papel debe ser frenética, insensata y terriblemente agotadora. Lo consigue y podemos tener la crueldad de insinuar que no es del todo cuestión de interpretación". Continúa el crítico enumerando algunos de los gags más divertidos de la película y calificándolos de tópicos, previsibles y ya vistos, y finaliza diciendo que al cabo de diez minutos de película "me puse a jugar al experto en clichés que va al cine y puedo afirmar sin orgullo que gané al cien por cien contra Dudley Nichols, Hagar Wilde y Howard Hawks, que escribieron y produjeron la película". Pues bien, poco después, el autor de esta crítica, Frank S. Nugent, se convertiría en guionista y escribiría, entre otras, *El hombre tranquilo*, *Wagonmaster* y *Centauros del desierto*, de John Ford, nada menos. ¿La moraleja de esta historia? No tengo la menor idea.

"Los críticos son unos tipos que siempre piden bebidas baratas, salvo cuando no pagan ellos" (Groucho Marx).
 Refiriéndose al mimetismo con el que los críticos locales repiten opiniones de los del imperio, Borges dice que una película que "ha conocido el aplauso incondicional de todos nuestros críticos; verdad es que su impresa aclamación es más una prueba de nuestros irreprochables servicios telegráficos y postales que un acto personal". ▀

Extraído de *Diccionario de cine*, Fernando Trueba, Editorial Planeta, 1997, Barcelona.

VIOLENT COP

Sono otoko kyabo ni tsuki

JAPON

1989, 103'

DIRECCION Takeshi Kitano
 PRODUCCION Hisao Nabeshima, Takio Yoshida y Shozo Ichiyama
 GUION Hisashi Nozawa
 FOTOGRAFIA Yasushi Sakakibara
 MUSICA Daisaku Kume
 MONTAJE MNobutake Kamiya
 DIRECCION ARTISTICA Masuteru Mochizuki
 INTERPRETES Beat Takeshi, Hakuryu, Maiko Kawakami, Shiro Sano, Shigeru Hiraizumi, Mikiko Otonashi, Ittoku Kishibe.



Dirty Azuma

por GUSTAVO J. CASTAGNA

Según una anécdota cinematográfica nunca confirmada, en el rodaje de *The Shootist* (1976) de Don Siegel (aquel extraordinario réquiem sobre el western, con el máximo de sus cultores como protagonista) había que filmar una escena donde John Wayne mata a un personaje que estaba de espaldas. Wayne se negó rotundamente y soportó el enojo de Siegel, quien, cansado de esperar, aceptó que la escena se rodara de otra manera. Sin embargo, sigue la anécdota, el realizador le dejó una frase sugestiva: "Está bien, pero Clint Eastwood lo hubiera hecho". Otra leyenda cinéfila cuenta que un periodista le preguntó a Mack Sennett, el creador de la comedia *slapstick* (escuela de cómicos de donde surgieron Chaplin, Keaton, Harold Lloyd y tantos más), cómo podía definir ese tipo de humor que acumulaba caídas, porrazos, piñas, revolcones y una constante agresión física. Sennett respondió: "Si alguien recibe una patada, la gente se ríe; si son dos patadas, la gente se sigue riendo; si son tres, el espectador ya siente lástima por el que recibe las patadas; y si son diez golpes, ya no se ríe nadie. Ahora, si son veinte, el espectador vuelve a reírse, como si se tratara de la primera patada". El detective Azuma reúne algunas características de su colega Callahan, el personaje de Eastwood en *Harry*, el sucio de Don Siegel, pero también posee ciertos rasgos primitivos de las criaturas fabricadas por Sennett durante el período mudo. Al igual que Callahan, Azuma es un moralista y se ma-

neja con sus propias reglas, transgrediendo las órdenes de sus superiores. También, como en la saga de *Harry*, Azuma es un auténtico profesional y además tiene un compañero que aprende (y observa con atención) cada uno de sus movimientos, que a menudo expresan una feroz violencia. En ese sentido, Azuma tiene una metodología de trabajo similar a la de Callahan. Sin embargo, entre aquellos policiales de los 70 de Siegel y el estilo de los films de Kitano existen diferencias importantes. Desde *Violent Cop* –su ópera prima– Kitano va más allá de los códigos del policial sentimentista (Aldrich, Siegel) ya que elige la fragmentación como norma estilística y el escamoteo de información dentro de la trama. Las escenas de *Violent Cop* son breves, acotadas, supuestamente rudimentarias en su planificación. Pero a través de esa crudeza narrativa (a veces parece como si el montaje se hiciera a los hachazos), ya desde su primera película Kitano demuestra un estilo intransferible. Además de un retrato sobre la violencia, el mundo de la droga y la corrupción policial, *Violent Cop* es un film que se construye a través de personajes elementales y al borde de la caricatura, que en este caso se justifican plenamente. El propio Azuma –en la piel del Kitano actor, con sus dos o tres únicos gestos habituales– recuerda a los cómicos de la escuela del *slapstick*. Su andar cansino (que puede modificarse inesperadamente) y su imperturbable rostro tienen el

registro del Buster Keaton de la mejor época, aquel que siempre estaba dispuesto a sortear los obstáculos con el propósito de cumplir una misión. Más aun, Kitano recrea en un par de escenas aquella frase –cierta o no, esa es otra cuestión– de Mack Sennett; por ejemplo, en el momento en que Azuma abofetea veinte veces a un *dealer* con el fin de extraerle información. Pero la diferencia más notoria entre Harry y Azuma es que el manual ético del detective japonés no resulta suficiente para su triunfo definitivo. Si hasta la mitad de la película se advertían muchas similitudes entre ambos policías, con la aparición del personaje de la hermana de Azuma, *Violent Cop* transgrede los códigos de sus referentes. Este viraje argumental desplaza la historia policial hacia la más extrema de las tragedias. Azuma descubre que su hermana está reventada por la droga e implicada con las bandas de traficantes y los policías al margen de la ley. Harry podía ajusticiar con sus peculiares métodos a quien se apartara del marco legal; la misión de Azuma, en cambio, resulta imposible: Kitano descarta el ajuste de cuentas con la Magnum 44 y lo reemplaza por un baño de sangre, como el de la extraordinaria escena hacia el final, que transcurre en un garaje. *Violent Cop* –film inicial que anuncia el cine por venir del director y actor– es un policial melancólico, en donde el contexto triunfa sobre la moral del personaje central. El aprendiz de Azuma es, en ese sentido, el mejor testigo. ▀

EL SILENCIO

Le silence

IRAN

1998, 76'

DIRECCION Mohsen Majmalbaf
PRODUCCION Majmalbaf Productions y MK2 Productions
GUIÓN Mohsen Majmalbaf
FOTOGRAFIA Ibrahim Gafari
MONTAJE Mohsen Majmalbaf
INTERPRETES Tahmineh Normatova, Nadereh Abdelahyeva, Golbibi Ziadolahyeva, Hakem Gasem, Araz M. Muhamadli.



Percepción, divino tesoro

por SERGIO WOLF

"Silencio musical, por un efecto de resonancia", escribió Robert Bresson en sus programáticas, maravillosas, límpidas *Notas sobre el cinematógrafo*, y no parece un inexacto punto de partida para *El silencio*. El aforismo no es inválido aunque deberíamos hacer una leve corrección para ajustarlo a Mohsen Majmalbaf. Entonces, podríamos decir que su cine está cincelado, esculpido en los sonidos y silencios musicales que producen un efecto de resonancia.

Efecto de resonancia de otras obras sobre la propia obra, por los ecos que el film nos reintegra de otros cines que anhelan un lenguaje incontaminado y primitivo, y que puede —como bien explica Jonathan Rosenbaum sobre Majmalbaf en general— trazar un arco que va de Dovzhenko a Paradjanov, a quienes sumo a Pasolini, aunque el esteticismo y la visión del cine como prolongación de la técnica poética por otros medios del iraní parezcan afrentas al faro de "la belleza en la basura" que persiguió siempre el italiano. Efecto de resonancia hacia el interior de la obra, porque el film pareciera inhalar la manera de percibir los sonidos de Jorshid (Tahmineh Normatova) y extender esa percepción sobre todo: sobre las imágenes de otros personajes, sobre las imágenes del director, sobre las cosas del mundo vistas con una subjetividad intrínseca, específica, intransferible. Anota Bresson: "Llamarás bella a la película que te dé una idea elevada del cinematógrafo".

Efecto de resonancia, entonces, como distancia. Pero también, efecto de resonancia como diferencia entre los sonidos y las imágenes, como una depurada reflexión sobre la sensorialidad. Porque es evidente que cierta zona de *El silencio* tropieza con una impuesta, forzada, innecesaria alegoría de la construcción melódica occidental —Jorshid dirigiendo la orquesta imaginaria—, desmintiendo con su autoconciencia manipuladora otra memorable nota de Bresson: "Sé tan ignorante acerca de lo que vas a atrapar como el pescador empuñando su caña". Pero también es cierto que cuando Majmalbaf decide abandonarse a sus materiales más cristalinos, es el sonido quien marca las excepcionales variaciones del punto de vista. A la materialidad uniforme, caótica, indiferenciada y por lo tanto musical de los sonidos que oye Jorshid pese a las recomendaciones sancionadoras de los adultos, se le sobreimprime la fosforescencia naïf de las imágenes del propio Majmalbaf, que el chico ciego no puede ni podrá ver nunca. Y es ahí, en esa resonancia, cuando el film despliega toda su potencialidad, cuando la mutua contaminación de lo sonoro sobre lo visual se hace tanto resonancia como litigio. Otra vez Bresson: "Provocar lo inesperado. Esperarlo".

Esa acción que producen ciertos sonidos junto a ciertas imágenes es la que define la dimensión estética de *El silencio* y la que anuda a Majmalbaf con la modernidad ci-

nematográfica. Si tomamos como idea rectora que en la tradición clásica nunca hay real *tensión* entre las formas sonoras y las visuales, porque el mismo concepto cinematográfico lo impide, y no la hay ni siquiera en quienes —como Cassavetes— han forzado los límites de la narrativa de género, precisamente es en esa tensión donde Majmalbaf se muestra más fuerte, y se muestra más fuerte porque sabe que las lecciones de Godard y Resnais no fueron en vano. Pero en Godard y Resnais esa tensión entre sendos tipos de material era el camino o atajo elegido para discutir la cultura en todas sus formas de presencia y amnesia, de polvo y memoria. Mientras que, en Majmalbaf, no se trata de discutir la cultura sino de volver a crearla, de inventarla una vez desaparecido todo vestigio de ella, de hacer que la naturaleza reponga el carácter de las imágenes y los sonidos, de que esas imágenes y sonidos sean examinados por separado, como si juntos produjeran un exceso imposible de ser comprendido en su justa medida. Quizá Bresson lo diría más simplemente: "Del choque y del encadenamiento de imágenes y sonidos debe nacer una armonía de relaciones".

Hay algo de proyecto desmesurado, algo de abstracción imposible, algo de tratado sobre la sensorialidad, algo de voluntad de aprehender la materialidad íntima de las cosas en *El silencio*, más allá de la perfección o el éxito absoluto de los resultados. Finalmente, Bresson: "Tus películas: ensayos, tentativas". ■

CONDOR CRUX

ARGENTINA, 1999. DIRIGIDA POR Juan Pablo Buscarini, CON Swan Glecer y Pablo Holcer.



En otro patético esfuerzo por lograr un film de dibujos animados nacional con pretensiones de proyectarse a un mercado internacional, *Cóndor Crux* hace su aparición luego del éxito de público de *Manuelita*, nuestro emisario quelonio en la Academia de Hollywood. Si detalles nimios como la técnica de animación y la sincronización de los labios con las voces son, a lo sumo, mediocres, elementos de incluso menor importancia como el guión y el desarrollo de los personajes no le van en zaga. Solo la banda de sonido –esfuerzo de mercadeo que dará sus frutos económicos– resulta interesante para los seguidores del rock nacional. El resto es un compendio de lugares comunes, citas innecesarias a las penurias sufridas durante el menemato y forzadas inyecciones de ecología mal entendida. **Diego Brodersen**

EL MUNDO NO BASTA

The World Is Not Enough
EE.UU., 1999. DIRIGIDA POR Michael Apted, CON Pierce Brosnan, Sophie Marceau, Robert Carlyle y Judi Dench.

Las películas de James Bond se parecen a los libros para pintar: las imágenes son siempre las mismas y uno elige los colores para rellenarlas. En este caso, las pinturitas son los actores que interpretan a 007, al villano megalómano, la chica buena, la mala y el personal del M16. El problema básico de la serie Bond es que, entre todos estos crayones, figura también el director, cuya trascendencia e inventiva suele estar al nivel del lápiz gris de la caja de Faber Castell. En este caso es Michael Apted, un realizador al que uno siempre imagina como seudónimo de sus estrellas o sus productores (recuérdense *Gorilas en la niebla* o *Una mujer llamada Nell*). Aquí estaríamos ante el segundo caso, ya que es muy dudoso que los troncos de Brosnan o la Marceau puedan imponer alguna condición. Ahora bien, no es impo-

sible, con los elementos de la saga, hacer una buena película: basta con un director imaginativo que no estropee algunas buenas ideas de puesta en escena (por ejemplo, la carrera dentro de un oleoducto). Ver, como prueba, *Mentiras verdaderas* de James Cameron o *El caso Thomas Crown* de John McTiernan. Esta nueva película del viejo Bond demuestra por el absurdo una verdad casi universal: la imaginación es la mejor aliada del placer. **Leonardo M. D'Espósito**

BUSCANDO A EVA

Blast from the Past
EE.UU., 1999. DIRIGIDA POR Hugh Wilson, CON Brendan Fraser, Christopher Walken, Sissy Spacek y Alicia Silverstone.



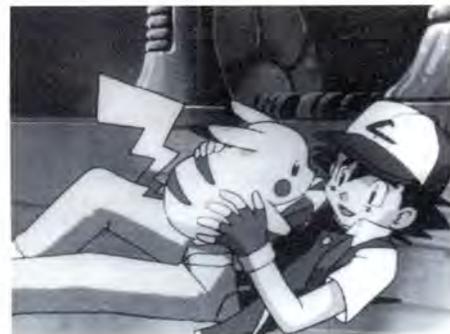
Eficaz comedia romántica sobre un tipo de treinta y pico que ha vivido desde su nacimiento en un refugio antinuclear con sus padres –geniales Christopher Walken y Sissy Spacek– y sale a enfrentarse con el mundo actual. Los choques entre el adentro y el afuera y entre los sesenta y los noventa están manejados con gracia y la película se mantiene cómoda dentro del género. Además, el clásico descalabro y estiramiento del final de las películas industriales de hoy no llega porque la resolución es rápida. No es nada del otro mundo, pero vuelve Alicia Silverstone, cada vez mejor comediante y más redondita. Y está Brendan Fraser, nuestro actor del año.

Javier Porta Fouz

POKEMON - LA PELICULA

Pokemon
JAPON, 1999. DIRIGIDA POR Kunihiko Yuyama.

Los más de ciento cincuenta pokemons pelean entre ellos, pero siempre con un correcto espíritu deportivo. Las cosas cambian cuando un pokémon clonado planea destruir el planeta y provoca eternas peleas e



interminables enseñanzas. El bichito amarillo Pikachu demuestra tener pasta de estrella cinematográfica, pero en el plato principal no es el protagonista y eso resiente la simpatía del asunto. En cambio, lidera la acción en el muy buen corto *Las vacaciones de Pikachu* (que acompaña el film). Allí, la eterna cuestión manga del poder es dejada de lado en favor de toques casi surrealistas. El conjunto en general no es del todo descartable y está lejos de ser nocivo, pero sigue planteando interrogantes acerca de las razones del éxito de la animación japonesa. **JPF**

DESTINOS CRUZADOS

Random Hearts
EE.UU., 1999. DIRIGIDA POR Sydney Pollack, CON Harrison Ford, Kristin Scott Thomas, Charles S. Dutton y Bonnie Hunt.

Otra película pobre dentro de la irregular carrera de Sidney Pollack como director. Harrison Ford, viejo y cansado, no logra darle a la historia el tono que necesita; Kristin Scott Thomas, de tanto cuidar que su personaje no se desborde, entrega una actuación casi inverosímil. Una historia de amores e infidelidades cruzadas: él es un obsesivo policía, ella una ingenua diputada. Previsiblemente, sus vidas se conectan cuando cae el avión en donde viajaban sus respectivas parejas, y a causa del accidente descubren la infidelidad y la traición de las que eran víctimas sin saberlo, y tratan de



refugiarse afectivamente el uno en el otro. La historia resulta forzada, aburrida, previsible en parte. Lo más incómodo es el tono sobrio que elige el director para contarla. Un registro aséptico, elevado, frío, demasiado "elegante". Este tipo de películas reclama a gritos un poco de pasión, de llanto, de desmesura, de garra. Ninguna de esas cualidades aparece en *Destinos cruzados*.

Marcela Gamberini

CIELO DE OCTUBRE

October Sky

EE.UU., 1999. DIRIGIDA POR Joe Johnston, CON Chris Cooper y Laura Dern.

En una época en la que las películas o hacen una apuesta por alguna forma de realismo o trabajan con distintas ideas de mundos ficcionales paralelos, empieza a resultar raro encontrarse con historias como esta que apelen a una emoción directa, que construyan la ficción a partir de los sentimientos de los personajes. Lo curioso es que estas películas suelen funcionar si narran hechos del pasado, como si de alguna manera estuvieran refiriendo a una tradición del cine americano que está muriendo.

Juan Villegas

ANNA Y EL REY

Anna & the King

EE.UU., 1999. DIRIGIDA POR Andy Tennant, CON Jodie Foster y Chow Yun Fat.



Nuevo acercamiento del cine a la historia de Anna Leonowens, la mujer que como institutriz de los hijos del rey de Siam consiguió cambiar las costumbres de toda una nación. O quizá no fue así, pero eso nos hicieron creer y no hay ninguna razón importante para ponerlo en duda ahora. Lo que sí es para dudar es la seriedad del director Andy Tennant, tan incapaz de filmar una historia de amor como de dirigir una escena de acción, resolver un momento dramático o dotar de un ligero espíritu de aventura a

la historia. Su torpeza destruye una historia con posibilidades y una pareja protagonista cien veces por encima de lo que el director puede dar. Ver la película a través del rostro de ellos dos es la única manera de soportarla: ambos se lucen. **Santiago García**

NUESTRO AMOR

The Story of Us

EE.UU., 1999. DIRIGIDA POR Rob Reiner, CON Michelle Pfeiffer, Bruce Willis, Colleen Rennison y Jake Sandvig.



Esta es una película sobre la esquizofrenia, pero no de los personajes sino de los realizadores. Todas las ideas que en algún momento se enuncian sobre el matrimonio, la familia, el amor o el deseo sexual se refutan en otra escena. Esta falsa idea del equilibrio entre los contrarios, de la unión de los extremos como forma de afianzar el progreso, y el título original en inglés sugieren que de lo que se está hablando es de la forma en que fue construido cierto gran país del norte. **JV**

ESTIGMA

Stigmata

EE.UU., 1999. DIRIGIDA POR Rupert Wainwright, CON Patricia Arquette, Gabriel Byrne y Jonathan Pryce.

Lo mejor de *Estigma* es que la historia que relata parece formar parte de la moda de las películas demoníacas del fin de milenio, pero no lo es. A una joven atea le empiezan a aparecer estigmas (las heridas de Cristo en



la cruz) y un cura científico comienza a investigar el fenómeno. Aterrado por la narración clásica, el director cuenta la historia de la chica con elementos provenientes del videoclip de los noventa. El cura, en cambio, es tratado con un estilo más clásico. Lamentablemente, a lo largo de la película tiende a prevalecer la primera estética. No obstante, *Estigma* supera con creces a *El día final*. Para empezar, Gabriel Byrne está mucho mejor como cura melancólico que como diablo melancólico. *Estigma*, pese a ser una película creyente, es más interesante y audaz con respecto a la religión y el poder de la Iglesia. Si bien, como ocurre con muchos films americanos sobre la CIA, los manejos conspirativos nunca logran manchar a todas las esferas de poder (aquí por omisión), hay que decir que la película insiste en su ideología hasta los títulos finales. La oscuridad y la melancolía que pueden existir en un videoclip actual no llegan a superar lo que es capaz de expresar una narración clásica o, en este caso, el personaje de Gabriel Byrne. **SG**

VIVIR EN TIEMPO PRESTADO,

Dream with the Fishes

EE.UU., 1997. DIRIGIDA POR Finn Taylor, CON David Arquette, Brad Hunt y Kathryn Erbe.



En la época de *Sexo, mentiras y video* casi todo el cine independiente norteamericano era elogiado. Hoy ocurre lo contrario: las *indies* estadounidenses deben probar su inocencia.

En ese contexto se estrena esta historia obvia sobre un joven de vida vacía próximo a suicidarse y un enfermo terminal deseoso de vivir al máximo el tiempo que le quede. Si bien la película es bastante previsible y didáctica y se queda sin aire por la mitad, sus personajes tienen cierta calidez, su mirada sobre el dolor es respetuosa y no pretende ser más que un pequeño drama, equilibrado entre su mínima ambición y su poca pretensión. **JPF**

DE UNO A DIEZ

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 EL AMANTE	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	QUINTIN EL AMANTE	JAVIER PORTA FOUZ EL AMANTE	
VIOLENT COP	8	8	8	9	6	8	9	9	9		8,22
EL MILAGRO DE P. TINTO	7	8	8	7	4	6	8	6	8		6,89
EL SILENCIO	7	5	6	7	8		6				6,50
POKEMON - LA PELICULA	5	6			7				6	5	5,80
BUSCANDO A EVA	6	6	5		5					6	5,60
LA FORTUNA DE COOKIE	6	7			5	7		4	3		5,33
DESTINOS CRUZADOS	4	4	3	5	6	5	7	4	4	7	4,90
EL CARTERO ENAMORADO		3	5	6				4		4	4,40
ANNA Y EL REY	4	3		4	4	5	5		4	5	4,25
EL MUNDO NO BASTA	4	4	6	4	4	6	2			4	4,25
NUESTRO AMOR	4	5		3	4						4,00
ESTIGMA		4	2	2			6		3	5	3,67
CONDOR CRUX	4	4	4	3	2				2		3,17
VIVIR EN TIEMPO PRESTADO					3						3,00
ASTERIX Y OBELIX CONTRA EL CESAR		2		1	2	5		1		3	2,33
DRAGON BALL Z III		1							1		1,00

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

Todos los estrenos del

99

]

[En un par de años, probablemente se confundan en la memoria del espectador *Acción civil*, *Alto riesgo*, *El último soldado*, *La hija de un soldado nunca llora*, *La hija del general*, *En la cuenta regresiva* y *Soldado universal, el regreso*. Para que eso no ocurra, como venimos haciendo en los últimos números de balance, volvemos a reseñar cuanta película se haya estrenado en la temporada. En las siguientes veintiún páginas

tratamos de ser analíticos, ingeniosos, críticos, divertidos, ocurrenciosos, informativos y, sobre todo, breves, dado el notorio aumento en la cantidad de estrenos: en 1999 fueron 256, aproximadamente medio centenar más que en 1998. Aun en pocos caracteres, continúan las polémicas, los ajustes de cuentas, las reivindicaciones y los ataques furibundos. Que lo disfruten.

]

- A -

A PRIMERA VISTA, *At First Sight*, EE.UU., 1999, dirigida por Irwin Winkler, con Val Kilmer y Mira Sorvino. Al igual que *Despertares*, este film está basado en un libro del neurólogo Oliver Sacks. Una arquitecta (la hermosa Mira Sorvino) se enamora de un ciego (Val Kilmer en una pésima actuación) que, operación mediante, recupera la vista pero luego vuelve a perderla. No es tan mala ni tiene tantos golpes bajos como uno esperaría, pero si en el videoclub usted duda entre verla o no verla, no la vea. **JPF**

A TODO CORAZON, *A la place du coeur*, Francia, 1998, dirigida por Robert Guédiguian, con Ariane Ascaride y Jean-Pierre Darroussin. El cine de Guédiguian es transparente. Intenso, bien filmado, con grandes personajes, las críticas le agregan poco: todo está en la pantalla. Para el director y su equipo, los pobres son mejores que los ricos, los civiles mejores que los policías, los agnósticos mejores que los religiosos, los comunistas mejores que los racistas. ¿Anticuado? Si lo fuera, no habría tantos críticos dispuestos a enojarse. **Q**

ABRE LOS OJOS, España-Francia, 1997, dirigida por Alejandro Amenábar, con Eduardo Noriega y Penélope Cruz. Probablemente, la mejor de las muchas películas de estos últimos años relacionadas con el tema de la virtualidad. Como en *Tesis*, Amenábar vuelve a jugar con los géneros y logra un relato atrapante a pesar de sus vericuetos y riguroso aun teniendo en cuenta sus fisuras. Este joven realizador español parece unir lo mejor de dos mundos: una mirada personal sobre las convenciones del cine más industrial. **DB**

ACCION CIVIL, *A Civil Action*, EE.UU., 1998, dirigida por Steven Zaillian, con John Travolta y Robert Duvall. Buena película de juicio. Travolta bien pero Duvall mucho mejor. Correcta resolución de varias escenas y consistente en general. Nada del otro mundo. La sobriedad y el perfil bajo de la realización la colocan por encima de los nuevos y malos exponentes de este subgénero. **SG**

ALERTA EN LO PROFUNDO, *Deep Blue Sea*, EE.UU., 1999, dirigida por Renny Harlin,

con Saffron Burrows y Thomas Jane. En un centro de investigación en el medio del mar, tres tiburones enloquecidos por manipulación genética se dedican a cazar gente, mientras el director Renny Harlin se dedica casi exclusivamente a pensar de qué manera puede liquidar personajes de la forma más sádica posible. La muerte de Samuel L. Jackson y la del último tiburón son dos picos de delirio en la sucesión de maldades más divertida del año. **JPF**

ALMA MIA, Argentina, 1999, dirigida por Daniel Barone, con Araceli González y Pablo Echarri. Pol-ka y Artear se apoderaron de buena parte del cine argentino de los últimos años y, en especial, de los ávidos espectadores dispuestos a "ver un buen producto", como dicen los gerentes de la televisión. *Alma mía*, otro film de Suar sin director, evocó un mundo ideal caracterizado por la amistad, el barrio y las buenas intenciones. En comparación con *Comodines* es un film pasable, pero cabría plantearse si los multimedios están dispuestos a arriesgar algo más que lo que muestra la televisión en los horarios de mayor rating. **GJC**

ALTO RIESGO, *Black Dog*, EE.UU., 1998, dirigida por Kevin Hooks, con Patrick Swayze y Randy Travis. Una película demasiado fácil de olvidar para poder decir que es mala. Por supuesto también está muy lejos de ser buena, aunque no puedo acordarme por qué. **JV**

AMERICA MIA, España-Argentina, 1999, dirigida por Gerardo Herrero, con Federico Luppi y Laura Novoa. En una Buenos Aires de principios de siglo semejante a la de *Fru-tilla*, unos inmigrantes españoles de sainete -ayudados por un fantasma subielano interpretado por Luppi- logran hacer fortuna. Los pobres se enriquecen, las putas tienen buen corazón, los trotskistas se convierten al catolicismo. Comiquísima. Lástima que Herrero quiso filmar un drama. Moraleja: ¡qué fácil era (y es) hacer la América! **LMD'E**

AMERICA X, *American History X*, EE.UU., 1998, dirigida por Tony Kaye, con Edward Norton y Edward Furlong. Bochornosa por donde se la mire, esta película no admite

piedad de ninguna clase. Ni siquiera sirve para denunciar al neonazismo, porque su confusión ideológica la convierte en realidad en una denuncia de la falta de coherencia pragmática de la ultraderecha, que no está dispuesta a vivir lo que predica. Un escándalo que a los medios se les pasó por alto. **SS**

AMOR A COLORES, *Pleasantville*, EE.UU., 1998, dirigida por Gary Ross, con Tobey Maguire y Jeff Daniels. ¿Por qué el guionista de *Quisiera ser grande* hizo solo una fallida comedia fantástica cuando pudo haber hecho una fantástica comedia? Porque no se jugó por el muy buen tono de la primera mitad y resolvió su película ametrallando con enseñanzas en molde de panfleto, un procedimiento anticinematográfico por excelencia. **JPF**

AMOR PROHIBIDO, *Dangerous Beauty*, EE.UU., 1997, dirigida por Marshall Herskovitz, con Catherine McCormack y Rufus Sewell. Gracioso melodramón de época. Historia de amor contra las reglas sociales que incluye pestes, política, inquisición, juicio, sexo y mucho más. La hermosa Catherine McCormack (*Corazón valiente*) se hace cortesana por despecho. Si uno se permite disfrutar de los bodrios pasados de rosca hacia el absurdo y con alta velocidad, esta película -como *Hillary & Jackie*, de un estilo similar- es divertidísima. **JPF**

ANALIZAME, *Analyze This*, EE.UU., 1999, dirigida por Harold Ramis, con Robert De Niro y Billy Crystal. A partir de una premisa copiada de otros films pero infalible (un mafioso con ansiedad contrata a un psicólogo) la película acierta una y otra vez en chistes de blanco fácil. Pero se queda en la superficie y se condena a sí misma al olvido. Los actores brillan más o menos y Joe Viterelli está para el Oscar. **SG**

ANDA, CORRE, VUELA, Perú, 1995, dirigida por Augusto Tamayo, con Rosa Isabel Morffino y Marino León. Historia de chicos marginales de Lima, bastante gráfica pero sin pretensión de tragedia. A pesar de lo terrible de la situación que viven los protagonistas, todo sucede en una especie de alegría que preanuncia el final feliz y creativo. **III**

Ah: en Perú también hay rock. Y no está nada mal. **LMD'E**

ANGELITO, *Engelchen*, Alemania, 1996, dirigida por Helke Missevitz, con Kathrin Angerer y Ben Becker. Si a *Nadie me quiere* le sacaran el cariño por los personajes y la excelente descripción del entorno, y además la volvieran sórdida, cruel y poco rigurosa en su tono, quedaría algo muy parecido a *Angelito* pero quizá no tan fallido. Un film personal pero aburrido y poco consistente. Y, como si fuera poco, terriblemente moralista. **SG**

ANNA Y EL REY, *Anna & the King*, EE.UU., 1999, dirigida por Andy Tennant, con Jodie Foster y Chow Yun Fat. Andy Tennant es un incompetente. La manera en que destruye un relato con tantas posibilidades y una extraordinaria pareja protagónica con tanto talento y química lo coloca entre los peores directores del Hollywood actual. Pero la autoría de un film en la industria es tan confusa que quizá su próxima película sea menos mala. Jodie Foster sigue siendo la número uno, no hay duda. **SG**

APRENDIENDO A VIVIR, *The Other Sister*, EE.UU., 1998, dirigida por Garry Marshall, con Juliette Lewis y Giovanni Ribisi. Si Garry Marshall (*Mujer bonita*) quería dejar en claro que ya no le queda talento ni oficio, este año hizo doblete con *Novia fugitiva* y esta película. Mientras la Lewis hace de deficiente mental (peor que en *California*), la indigesta combinación de grueso drama, comedia averiada y enseñanza de vida agobia al espectador, situación solo atenuada por Héctor Elizondo o la hermana lesbiana. **JPF**

APRILE, Italia, 1998, dirigida por Nanni Moretti, con Nanni Moretti. Continuación del proyecto autobiográfico de *Caro diario*, *Aprile* resulta menos corrosiva y original que la anterior, pero le gana en sentimiento. Una película disfrutable de cabo a rabo donde hay espacio para la sonrisa y para la reflexión. Además, Moretti asume tanto su vocación de estrella como su carácter insufrible. Tal sinceridad le agrega puntos a una película placentera. **LMD'E**

APUESTA FINAL, *Rounders*, EE.UU., 1998, dirigida por John Dahl, con Matt Damon y

Edward Norton. El sobrevalorado director John Dahl ofrece una verdadera muestra de su incapacidad y pretenciosidad sin límites. La vida es como el póquer, metáfora trivial en la que se basa el guión para su despliegue patético de lugares comunes. Solo John Malkovich se divierte en su papel secundario de ruso que come galletitas Oreo. **SG**

ARTEMISIA, Francia, 1997, dirigida por Agnès Merlet, con Michel Serrault y Miki Manojlovic. Ella quería ser pintora, pero estaba mal visto. Igual lo logró y justificó esta telenovela de hora y media donde, cual Natalia Oreiro renacentista, lucha contra la incompreensión en busca del amor y la independencia. Ni los cuadros son lindos, vea. Si le faltaba alguna categoría socioestética al cine francés, *Artemisia* vino a llenarla: la primera película feminista de *qualité*. **LMD'E**

ASTERIX Y OBELIX CONTRA EL CESAR, *Astérix et Obélix contre César*, Francia-Alemania, 1998, dirigida por Claude Zidi, con Gérard Depardieu y Christian Clavier. A los lectores de la historieta: a) imaginad el delirio, las sutilezas históricas y el absurdo de nuestro bienamado cómic aniquilados por los leones del mainstream francés; b) haceros a la idea de que el galo Depardieu, caído de pequeño en una marmita de poción mágica, se ha quedado sin energía actoral; c) ¿me creeréis si os digo que esto es solo una obra de legionarios en busca de sestercios? ¡Por Tutatis! **JPF**

AULAS PELIGROSAS, *The Faculty*, EE.UU., 1998, dirigida por Robert Rodríguez, con Edward Furlong y Famke Janssen. "El Mammarrachi" Rodríguez se sigue divirtiendo con sus excesos de realizador adolescente. En este caso narra una historia de extraterrestres que dan clases en la universidad. *Aulas peligrosas* es pura parodia, por momentos inteligente y a veces estúpida, plagada de citas y guiños cinéfilos, ya que se percibe que Rodríguez vio algún film clásico de ciencia ficción de los 50. No es poco viniendo de quien viene. **GJC**

AUSTIN POWERS: CASI UN AGENTE SECRETO, *Austin Powers: International Man of Mystery*, EE.UU., 1997, dirigida por Jay

Roach, con Mike Myers y Elizabeth Hurley. Encantadora parodia del género Bond, con Mike Myers en el pináculo de su comicidad tonta e irresistible y una sagaz ironía acerca de las diferencias entre las décadas del 60 y del 90. Todo sería perfecto si a partir de este sorprendente éxito no se les ocurriera una secuela innecesaria. Esta es una de esas películas redondas en sí mismas, un pequeño hallazgo de idea y realización. **GN**

AUSTIN POWERS: EL ESPIA SEDUCTOR, *Austin Powers: The Spy Who Shagged Me*, EE.UU., 1999, dirigida por Jay Roach, con Mike Myers y Heather Graham. ¡Oh no, lo hicieron, no pudieron resistir la tentación de los cien millones de dólares! Y así les salió, una película innecesaria, que apela a todo lo que la anterior había dejado afuera en un alarde de elegancia: anacronismos, bromas escatológicas, toda la batería del humor fácil. Una lástima. **GN**

— B —

BABE 2, UN CHANCHITO EN LA CIUDAD, *Babe, Pig in the City*, EE.UU., 1998, dirigida por George Miller, con Magda Szubanski, Mickey Rooney y muchos animalitos. No esperábamos nada y resultó una agradable y divertida sorpresa. A contramano de toda la producción cinematográfica infantil actual, *Babe 2* es un clásico cuento para niños teñido de tonos oscuros y asfixiantes. La perfección técnica puesta al servicio de una imaginación barroca y de unos personajes tan entrañables como temibles. Segundas partes a veces son muy buenas. **DB**

¿BAILAMOS?, *Shall We Dance?*, Japón, 1998, dirigida por Masayuki Suo, con Koji Yakusho y Tamiyo Kusakari. Éxito de taquilla en los EE.UU. —fracaso comercial en la Argentina—, es el intento más claro y logrado de la cinematografía nipona por penetrar mercados internacionales con un producto diseñado para un gusto medio. Repleta de lugares comunes y situaciones con regusto a *déjà-vu*, esta historia de un oficinista que quiere triunfar en el mundo de la danza amateur se agota en su morosa vacuidad y falta de simpatía. **DB**

BAILANDO ENTRE SUEÑOS, *Dancing at Lughnasa*, EE.UU., 1998, dirigida por Pat O'Connor, con Meryl Streep y Catherine McCormack. Irlandeses profesionales en clases de teatro con Meryl Streep. Cierta destello de simpatía asoma por algún lado pero todo queda sepultado entre grandes esfuerzos actorales. Pudo haber sido peor, no mucho, pero pudo haber sido peor. **SG**

BARNEY EL DINOSAURIO, *Barney's Great Adventure*, EE.UU., 1999, dirigida por Steve Gomer, con George Hearn y Shirley Douglas. ¿Cómo puede un bicharraco con tan poca gracia, de un color tan espantoso y de una hechura tan burda tener éxito? Barney es tan grotesco y feo que el muñeco de las jugueterías no está tan mal porque se le parece poco. En lo inexplicable del fenómeno quizá radique su encanto. O tal vez los chicos estén leyendo esta película –muy chata y tonta pero no pésima– desde una mirada *camp*. **JPF**

BELOVED, AMADA HIJA, *Beloved*, EE.UU., 1998, dirigida por Jonathan Demme, con Oprah Winfrey y Danny Glover. Jonathan Demme es un enigma: puede saltar de una brillante comedia como *Totalmente salvaje* a un drama como *Filadelfia* pasando por *El silencio de los inocentes* y un documental sobre el cantante Robyn Hitchcock. *Amada hija* es un drama con toques de magia sobre las secuelas que dejó la esclavitud en una familia pobre y digna. Las dos primeras horas coquetean con el ridículo pero la tercera se rinde ante él. Una de las películas más largas del año en todo sentido. **VS**

BOWFINGER, EL DIRECTOR CHIFLADO, *Bowfinger*, EE.UU., 1999, dirigida por Frank Oz, con Steve Martin y Eddie Murphy. Al igual que en *La tiendita del horror*, Frank Oz vuelve a dirigir a Steve Martin, solo que ahora con guión de este último. El resultado es la película más veloz e hiperquinética del año: una sucesión de excelentes chistes que se aglutinan en una muy buena comedia, gracias al amor por el cine de Martin y Oz, un sentimiento tan intenso como el demostrado por Burton en *Ed Wood*, por Godard en *El desprecio* y por Truffaut en *La noche americana*. **JPF**

BUSCANDO A EVA, *Blast from the Past*, EE.UU., 1998, dirigida por Hugh Wilson, con Alicia Silverstone y Brendan Fraser. Un hombre de unos treinta años descubre el mundo luego de pasar toda la vida en un refugio nuclear junto a sus padres. La película confunde buenos modales con gentileza e ignorancia con sinceridad, pero la pareja protagónica consigue algunos buenos momentos y desarrolla uno que otro gag divertido. Una comedia menor, ligera, divertida de a ratos, pero pueril y reaccionaria. **JV**



CAMINOS DEL CHACO, *Nam nqáicu na Chaco*, Argentina, 1997, dirigida por Alejandro Fernández Mouján. Dos buenas historias, la de un excéntrico pionero y la del despojo a los indígenas de la provincia, se entrecruzan sin que haya un motivo para ello. Como otros documentales argentinos recientes, el film demuestra que hay muchas Argentinas secretas disponibles, pero poca idea de cómo estructurarlas desde una poética cinematográfica y no desde la exposición inerte del material. **Q**

CARRIE 2: LA IRA, *Carrie: The Rage*, EE.UU., 1999, dirigida por Katt Shea, con Emily Berg y Amy Irving. Un típico producto filmado con la mano izquierda. Es decir, dirigido a un espectador que debe ser estúpido porque es adolescente. Y, por lo tanto, nunca vio el original y se satisface con la visión de otros adolescentes en la pantalla, un ambiente caro y escenas de violencia barata. La película copia el argumento de la versión de De Palma pero aun así, no acierta una. **Q**

CELEBRITY, EE.UU., 1997, dirigida por Woody Allen, con Kenneth Branagh y Melanie Griffith. Sin Allen a la cabeza del elenco y con el frío e impersonal Branagh como su alter ego, *Celebrity* no conforma. Una película que indaga el mundo de las modelos y del espectáculo, siempre previsible y demasiado conocido. Además, carece de la mirada crítica e irónica de Allen, que es lo que marca sus mejores obras con un sello único y personal. Lamentablemente, una película olvidable. **MG**

CIELO CIEGO, Chile, 1999, dirigida por Nicolás Acuña, con Gloria Münchmeyer y Luis Ziemkowski. El problema insalvable de esta película es que, para exponer la violencia sádica, satura al espectador con un estilo de realismo sucio que hoy ya es patrimonio de Hollywood (vía David Fincher). No por provenir de un país como Chile, donde los métodos de tortura mostrados fueron moneda común, el film queda eximido de cualquier sospecha de regodeo gratuito y pornográfico en la crueldad. **SS**

CLOSET LAND, Gran Bretaña, 1991, dirigida por Rhada Bharadwaj, con Alan Rickman y Madeleine Stowe. Estrenada con muchos años de retraso y en formato video, esta película entra de lleno en el peli-groso terreno de la alegoría política. La relación entre un torturador (Alan Rickman, absolutamente sobreactuado) y su víctima, que ignora las razones por las que está presa, naufraga irremisiblemente entre su confusa ideología y la pretenciosidad estética. **JG**

COMISARIO FERRO, Argentina, 1999, dirigida por Juan Rad, con Carlos Iglesias y Patricia Etchegoyen. Verdadera infamia más allá de todo límite. Fea, berreta y prácticamente impresentable. Peor aun, la película destila una ideología fascista y enfermiza que hace temer por el futuro de los habitantes de la provincia de Buenos Aires, si comisarios como estos existen de verdad. El guión está al borde de lo patológico. Además de repudiarla es nuestro deber evitar que futuras generaciones la reivindiquen como una porquería simpática para burlarse entre video y video. No lo es. **SG**

CONFLICTOS DE AMOR EN METROLAND, *Metroland*, Gran Bretaña, 1997, dirigida por Philip Saville, con Christian Bale y Emily Watson. Gran actor de flashbacks, en *Velvet Goldmine* Christian Bale vivía el desenfreno setentista y no estaba nada contento con los Estados Unidos de Reagan. Aquí Bale vive la rebeldía *sixtie* pero luego parece contento con la venidera Inglaterra de Thatcher. A pesar de él y de la encantadora Emily Ojitos Watson, la poca pasión y la nula sutileza de la realización obligan a ti-



Hmmmm.

TAKESHI KITANO EN FLORES DE FUEGO

pificar este film como "anodino y conservador drama inglés". JPF

¿CONOCES A JOE BLACK?, *Meet Joe Black*, EE.UU., 1998, dirigida por Martin Brest, con Brad Pitt y Anthony Hopkins. Preferiríamos no haber conocido a Joe Black. De todos modos, es una película rara para Hollywood. Llena de tiempos muertos, las escenas se alargan hasta el infinito y tiene un tono grave, sentencioso, acorde con la inminencia de la muerte que es su tema. Pero lo más raro es la moraleja: si uno ha llegado a ser inmensamente rico, entonces puede morir tranquilo, porque su misión en la Tierra está cumplida. Q

CONOZCO LA CANCIÓN, *On connaît la chanson*, Francia, 1998, dirigida por Alain Resnais, con Pierre Arditi y Sabine Azéma.

Combinación prodigiosa entre un programa vanguardista y una vocación de popularidad legítima, esta película parece destinada a hacer compatible lo incompatible. Del mismo modo, Resnais postula que la amabilidad general de los personajes no se contradice con el hecho de que estén profundamente deprimidos. En esta época, parece decir el director, hasta el buen humor parece revolucionario. SS

CORRE, LOLA, CORRE, *Lola rennt*, Alemania, 1998, dirigida por Tom Tykwer, con Franka Potente y Moritz Bleibtreu. Este film alemán se convirtió sorpresivamente en un gran éxito de crítica y público en Europa. Debo confesar que las razones por las que ello ocurrió escapan a mi capacidad de análisis, ya que estamos ante una suerte de ejercicio estudiantil voluntarioso, narrativamente arbitrario y con la consistencia y el espesor de una pompa de jabón. JG

COSAS QUE DEJE EN LA HABANA, España, 1998, dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón, con Jorge Perugorría y Violeta Rodríguez.

Parábola reaccionaria sobre inmigrantes cubanos en España, termina dándole la razón a Fidel respecto de lo buena gente que son los que se van. Para más datos, hay un homosexual "reeducado" por una cubana, algo que enorgullecería al hombre de la barba y los habanos. Una verdadera vergüenza. LMD'E

COSAS QUE IMPORTAN, *One True Thing*, EE.UU., 1998, dirigida por Carl Franklin, con Meryl Streep y Renee Zellweger. Una película que nos roba unas cuantas lágrimas, pero al precio de negar la ambigüedad de los sentimientos. *Cosas que importan* plantea un falso conflicto entre lo intelectual y lo emocional, pero como en su afán de simplificar busca equilibrar todo, termina banalizando por igual el valor de la inteligencia y el de las emociones. JV

CRIMEN VERDADERO, *True Crime*, EE.UU., 1998, dirigida por Clint Eastwood, con Clint Eastwood y James Woods. Esta película fue considerada en general como una obra menor dentro de la filmografía de Eastwood. Sin embargo, el relato (que puede verse como una relectura actualizada de *Yo creo en ti*, 1947, de Henry Hathaway) es el más rotundo homenaje del realizador al cine clásico de su país -falso *happy end* incluido- con Clint interpretando además uno de los personajes más interesantes de su filmografía. Lejos, la mejor película norteamericana del año. JG

CUATRO DIAS DE SEPTIEMBRE, *O que é isso, companheiro?*, Brasil-EE.UU., 1997, dirigida por Bruno Barreto, con Alan Arkin y Pedro Cardoso. Basada en hechos reales. El embajador norteamericano es tan agradable y razonable que, más que secuestrarlo, dan ganas de tenerlo como amigo. Puede haber sido así en la realidad, o quizás esa caracterización -junto con una narración funcional con buen ritmo- haya sido el aporte yanqui a este correcto, tal vez demasiado correcto thriller político brasileño. JPF

CUENTO DE OTOÑO, *Conte d'automne*, Francia, 1998, dirigida por Eric Rohmer, con Marie Rivière y Béatrice Romand. Las imágenes más hermosas que el cine nos ha mostrado en años parecen querer decir que filmar es una cosa muy fácil. Solo se trataría de buen gusto, rigor y sensibilidad. Pero no; todos sabemos que no es así. Rohmer tiene un secreto guardado: el misterio indescifrable que se desprende de la belleza modesta de su cine. JV

CHE, UN HOMBRE DE ESTE MUNDO, Argentina, 1998, documental dirigido por Mar-

celo Schapces. Un muy buen material de archivo y excelentes entrevistas sirven a Schapces para asomarse al costado menos canónico de Ernesto Guevara. Desgraciadamente, la voluntad de entronización de los testigos (que, a la vez, se entronizan como tales) conspira contra la idea de humanizar el mito que intenta el director. Sin embargo, como aproximación documental, vale la pena. LMD'E

CHILE, LA MEMORIA OBSTINADA, *Chili, la mémoire obstinée*, Francia, 1996, dirigida por Patricio Guzmán. En un año escaso en documentales (que no repitió ejemplos del 98 como *Mother Dao* y *El diario del Che en Bolivia*), el film de Guzmán disecciona a ese país tan particular llamado Chile. La forma en que el director "actualiza" la visión de *La batalla de Chile*, un film suyo de hace 25 años -con la presencia de los "actores" de aquella epopeya del gobierno de Allende-, y el desconcierto que muestran los jóvenes chilenos sobre su pasado, son algunos de los momentos sublimes que muestra el documental. GJC



DETRAS DE LOS OLIVOS, *Zire darakhtan e zeitun*, Irán, 1994, dirigida por Abbas Kiarostami, con Hossein Rezai y Tahereh Ladanian. Las emociones más puras del año. Kiarostami logra contar una historia compleja de forma que parezca la más simple del mundo. Tal vez por eso esta película (igual que muchas otras películas iraníes estrenadas recientemente) es a la vez clásica y moderna. Nobleza de sentimientos y reflexión sobre el poder de las imágenes. JV

DIABLO, FAMILIA Y PROPIEDAD, Argentina, 1998, dirigida por Fernando Krichmar. El autoimpuesto discurso de barricada limita los alcances de este documental realizado en video y centrado en la historia del ingenio Ledesma. A pesar de un interesante enfoque antropológico en su primera parte, pierde fuerza a medida que el didactismo y la retórica van empantanando el terreno. DB

DIARIO DE MEDELLIN, *Cahiers de Medellín*, Francia, 1998, dirigida por Catalina Villar.



Realizado por una colombiana residente en Francia, este documental sobre un barrio marginal tiene varios problemas; principalmente la ausencia de una propuesta clara de visión, motivada por la falta de cohesión y por no ceñirse a su propio planteo narrativo de "diarios personales". Su mayor virtud es referirse a la violencia y hacerla palpable sin exhibirla, aunque los planos más recordables son los que muestran un desalojo violento. **JPF**

DIAS CONTADOS, España, 1997, dirigida por Imanol Uribe, con Carmelo Gómez y Ruth Gabriel. Que también podría llamarse *Un etarra se enamora* o *El juego de las lágrimas, ¡coño!* Es eso, pero sin travesti: un terrorista vasco se enamora de su vecina y compromete el accionar de su célula. Como alegato contra el terrorismo es de una ingenuidad sospechosa; como historia de amor es demasiado convencional. Irónicamente, el título alude a lo que este film duró en salas de nuestro país. **LMD'E**

DIAS DE FURIA, *Affliction*, EE.UU., 1997, dirigida por Paul Schrader, con Nick Nolte y James Coburn. Merecedora de grandes halagos y de sobrios rechazos, *Días de furia* es una película inquietante. La masculinidad, la infancia, la violencia, los afectos, la familia, la figura paterna son los fuertes tópicos temáticos por los que transcurre la película. Lo más interesante de *Días de furia* es que recupera el trabajo sobre la narración tan olvidado últimamente por el cine norteamericano. **MG**

10 COSAS QUE ODO DE TI, *10 Things I Hate About You*, EE.UU., 1999, dirigida por Gil Junger, con Julia Stiles y Heath Ledger. Una de las grandes sorpresas del año. *La fierecilla domada* en versión de comedia juvenil actual, con buen humor y una narración en la que el juego de máscaras y apariencias shakespeariano se resuelve con maestría y sin sacrificar un gramo de romanticismo. La mejor demostración de que al espíritu de sir William hay que acercarse a partir de la representación, y no desde la torpe y falsa linealidad de *Shakespeare apasionado*. **JPF**

DIOSES Y MONSTRUOS, *Gods and Monsters*, EE.UU., 1998, dirigida por Bill Condon, con

Ian McKellen y Brendan Fraser. Esta intrusión en un supuesto episodio real ocurrido entre James Whale y su jardinero se queda en el regodeo morboso y en la utilización de lo gay como herramienta de corrección política. Brendan Fraser y Ian McKellen arrastran con gran dignidad dos papeles difíciles, pero Lynn Redgrave, el ama de llaves, está insoportable. **JV**

DOS VIDAS EN UN INSTANTE, *Sliding Doors*, Gran Bretaña, 1998, dirigida por Peter Howitt, con Gwyneth Paltrow y John Hannah. Con *Corre, Lola, corre* completó el dúo de películas hipotéticas del año. ¿Qué pasa si la protagonista alcanza el subte? ¿Qué pasa si no lo alcanza? La respuesta a ambas preguntas es: nada. El guión no carece de ingenio pero el film se agota en eso. Un costumbrismo chic viene a empeorar las cosas y Londres se describe como si fuera Nueva York, con gente linda y bravatas de modernidad blairthatcherista. **Q**

200 CIGARRILLOS, *200 Cigarettes*, EE.UU., 1999, dirigida por Risa Bramon García, con Courtney Love y Ben Affleck. Encuentros y desencuentros de personajes al principio de los años 80, y otro intento de revisar la historia de los Estados Unidos a través de la música. *200 cigarrillos* es puro MTV, previsible y livianito, pero su mayor virtud es que se trata de un pasatiempo inofensivo. Entre el histérico reparto se destaca Courtney Love, firme candidata a interpretar a la hija de Bette Midler debido a su rostro equino. **GJC**

DR. AKAGI, *Kanzo sensei*, Japón, 1987, dirigida por Shohei Imamura, con Akira Emoto y Kumiko Aso. La exhibición en la Sala Lugones de trece películas de Imamura fue el acontecimiento cinematográfico del año. *Dr. Akagi*, su último film, un relato de sorprendente vitalidad, con bruscos cambios de tono, un apabullante crescendo narrativo y el mejor final del año, muestra a un director que a los setenta y cinco años continúa con su mirada crítica e irreverente sobre las costumbres y tradiciones de su país. **JG**

DRAGON BALL Z 2, Japón, 1997, dirigida por Daisuke Nishio. ¿Cómo se comenta una película que no se entendió? No tengo for-

ma de reconstruir el argumento. Los dibujos son muy feos. No sé, esto es terrible. **GN**

DRAGON BALL Z III. GUERRA ENTRE LOS DOS MUNDOS, *Fusion*, Japón, 1997, dirigida por Shigeyasu Yamauchi. La primera rareza de esta película es que no es una película, sino dos episodios de televisión unidos. La segunda es que los mayores no entienden de qué se trata, porque hay que estar familiarizado con la serie. La tercera es que no tiene argumento. La cuarta, que los dibujos son horribles. La quinta, que los personajes son penosos. La sexta, que todo es un bochorno. Pero estas últimas no son rarezas. **Q**

— E —

ED TV, EE.UU., 1999, dirigida por Ron Howard, con Matthew McConaughey y Woody Harrelson. Con la impecable solidez de los mejores elencos de Hollywood, que son la marca de Ron Howard, el film se sumerge en la complicada tarea de hacer una comedia sobre los medios. No tiene nada que ver con *The Truman Show* (excepto para quienes no la entendieron). McConaughey y Harrelson son el casting ideal para encabezar el elenco. Todos están perfectos y tienen varias de las mejores líneas de diálogo del año. La película no hace concesiones al final, lo que es otro punto a su favor. Por cierto, fracasó en todo el mundo. **SG**

EL ABUELO, España, 1998, dirigida por José Luis Garcí, con Fernando Fernán Gómez y Agustín González. A seis meses de haberlo visto, este film español un tanto apolillado quiere mejorar en el recuerdo, intentando tomar por asalto la memoria a fuerza de buenas actuaciones, cierto tono amable y un poco de prolijidad narrativa. Pero la memoria se rebela y trae a colación una duración excesiva, demasiadas reiteraciones y una gran falta de riesgo en aras de ganar alguna rancia condecoración. **JPF**

EL AMATEUR, Argentina, 1998, dirigida por Juan Bautista Stagnaro, con Mauricio Dayub y Vando Villamil. La sensación molesta de estar viendo todo el tiempo a dos actores tratando de simular que son dos pobres tipos

[¿Qué fue eso? (los tres chicos de noche) / Oh, Dios, ¿qué es esto?
(los tres chicos al despertar).

LOS TRES PROTAGONISTAS EN EL PROYECTO BLAIR WITCH

de pueblo no se borra nunca e impide todo tipo de relación emocional con la película. El naturalismo teatral en un contexto visual real es un fracaso estético que nos recuerda al peor cine argentino de los últimos veinte años. **JV**

EL AMOR ES EL DIABLO, *Love Is the Devil*, Gran Bretaña-Francia-Japón, 1998, dirigida por John Maybury, con Derek Jacobi y Daniel Craig. Pésima película de divulgación cultural, elaborada con todos los clichés de las biografías de artistas, solo que aquí el ser sufriente y atormentado no es el propio Bacon, sino su amante y modelo. El nivel insuperable de banalidad intelectual y el kitsch involuntario de las imágenes solo pueden comprenderse por los antecedentes de Maybury: su verdadera escuela fue el videoclip. **SS**

EL ARBOL DE LA VIDA, *Dekakht-e-jan*, Irán, 1998, dirigida por Farhad Mehranfar, con Anís Shakoori y Omid Amiri. El estreno durante este año de varias producciones iraníes demostró que no todo el cine de ese origen es importante. A las vertientes de *qualité* conocidas últimamente (*Los niños del cielo*, *La dama*) hay que agregar otra línea gratuitamente esteticista de la que este film es un claro representante. Sí, el cine de Irán es uno de los más importantes surgidos en los últimos años, pero no todos sus exponentes son igualmente valiosos. **JG**

EL BAÑO TURCO, *Hamam*, Italia, 1997, dirigida por Ferzan Ozpetek, con Alessandro Gassman y Francesca d'Aloja. *El baño turco* es una película menor, pero destila calidez y buenas intenciones. Jamás pone de manifiesto el choque de culturas, sino que trabaja a partir de la fascinación y el erotismo que ejercen los lugares, las comidas, las costumbres disímiles. Italia y Turquía no se enfrentan sino que se seducen en un juego mutuo de amantes principiantes, al igual que los protagonistas. Una película pequeña, sencilla, interesante. **MG**

EL CASO THOMAS CROWN, *The Thomas Crown Affaire*, EE.UU., 1999, dirigida por John McTiernan, con Pierce Brosnan y Rene Russo. La elegante demostración de que aún es posible un cine glamoroso y entrete-

nido. Ladrones de guante blanco, sofisticación, ambientes chic y una historia de amor entre gente de mediana edad. McTiernan utiliza todos sus conocimientos del oficio para conjugar un feliz anacronismo donde los buenos modales cinematográficos y la falta de estruendos y pirotecnias dejan lugar a la emoción y el suspenso. **DB**

EL CLUB DE LA PELEA, *Fight Club*, EE.UU., 1999, dirigida por David Fincher, con Brad Pitt y Edward Norton. Publicidad, videoclip, sermones medievales, homofobia, mal gusto, contradicciones, incoherencias, efectismo, manipulaciones. El cine de Fincher en su máximo esplendor. El más peligrosamente sobrevalorado de los jóvenes de la industria americana actual ya no puede ni siquiera sorprender. **SG**

EL COCODRILO, *Lake Placid*, EE.UU., 1999, dirigida por Steve Miner, con Bridget Fonda y Bill Pullman. Cine clase "B" como los clásicos de Jack Arnold y Kurt Neumann de los 50, el film del torpe Miner (uno de los creadores de *Martes 13*) es una atolondrada aventura selvática con un voraz anfibio de protagonista, que solo puede asustar a la inquieta Bridget Fonda. La película dura menos de 80 minutos y transmite una simpática nostalgia que la diferencia de muchos seudoproductos infinitamente sobrevalorados. **GJC**

EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA, México-España-Francia, 1999, dirigida por Arturo Ripstein, con Fernando Luján y Marisa Paredes. Ripstein y su guionista Paz Alicia Garcíadiego trasladaron a México la novela de García Márquez. El resultado es un film de un tono contenido y reposado, a contrapelo de sus desbordados melodramas, que muestra una visión de las relaciones humanas más esperanzada que lo habitual en el realizador. La película es buena, pero sigo prefiriendo los melos. **JG**

EL DIA FINAL, *End of the Days*, EE.UU., 1999, dirigida por Peter Hyams, con Arnold Schwarzenegger y Gabriel Byrne. Combinación fallida de cine demoníaco con las películas de acción que Arnold hacía en los ochenta. Un pastiche demasiado grande surgido en un barril de temor conservador

y corrección política y religiosa. Una pena, ya que el combate entre esas dos potencias (Arnold y el diablo) daba para más. **SG**

EL DIVINO NED, *Waking Ned Divine*, Irlanda, 1998, dirigida por Kirk Jones, con Ian Bannen y David Kelly. Livianita fábula sobre un par de viejos truhanes irlandeses que arman una gran mentira para obtener el dinero del premio mayor de la lotería. *El divino Ned* su- be dos puntos por la simpatía de la pareja central, sus transparentes paisajes bucólicos y una historia sin demasiadas pretensiones, como si se estuviera tomando un buen whisky con la mejor compañía. **GJC**

EL ESPEJO, *Ayneh*, Irán, 1997, dirigida por Yafar Panahi, con Mina Mohammad Jani y Kazem Mochdehi. Un film que, al igual que otras películas iraníes, vuelve a conjugar la ficción con la realidad. Con su pensada puesta en escena, *El espejo* da lugar a una excelente reflexión acerca de la práctica cinematográfica. La película es un viaje a través de las posibilidades del cine mismo, llevado a cabo por una niña durante una filmación. Otra interesante apuesta iraní. **MG**

EL EVANGELIO DE LAS MARAVILLAS, México, Argentina, España, 1998, dirigida por Arturo Ripstein, con Katy Jurado y Francisco Rabal. Sin los juegos pasionales e irrefrenables a los que nos tiene acostumbrados, sin la violencia de sus historias más crudas y sin siquiera su lúcido trabajo con los géneros; quizás *El evangelio* no solo sea una película menor de Ripstein sino que prefigure un cambio de rumbo en su carrera. Narrada a la manera de una comedia negra, es un desvío en la prolífica y más que interesante obra de un director mercedamente consagrado. **MG**

EL EXTRANJERO LOCO, *Gadjo dilo*, Francia, 1997, dirigida por Tony Gatlif, con Romain Duris y Rona Hartner. Esta mirada sobre una comunidad gitana de un director que, de acuerdo a su filmografía, sería un especialista en el tema es una excelente oportunidad desaprovechada. Lo que podría haber sido un interesante registro de carácter documental se transforma en una ilustración superficial, pintoresquista y *for export*, con escasos momentos de interés. **JG**

EL GRAN LEBOWSKI, *The Big Lebowski*, EE.UU., 1998, dirigida por Joel Coen, con Jeff Bridges y John Goodman. Muchos vieron en el nuevo film de los hermanos Coen otra mañosa comedia con personajes automatizados y chistes demagógicos. Sin embargo, es casi imposible no congeniar con la extraña pareja Bridges-Goodman. Una seguidilla de situaciones imposibles hilvana este extraño *film-noir* donde una alfombra orinada o una partida de boliche se transforman en fuerza motriz y sentido último de la existencia. **DB**

EL GRAN SIMON, *Simon Birch*, EE.UU., 1999, dirigida por Mark Steven Johnson, con Ashley Judd y Oliver Platt. ¿Usted no tomó la comunión? No importa: *El gran Simón* representa un curso acelerado para volverse católico. Eso sí, usted tiene que ser un niño tullido, genio, matar accidentalmente a la madre de su mejor amigo y dar la vida por sus semejantes para lavar la culpa. Ahora, mi viejo, si quiere seguir ateo, es cosa suya. O si le sigue gustando el buen cine. **LMD'E**

EL LADO PROFUNDO DEL MAR, *The Deep End of the Ocean*, EE.UU., 1998, dirigida por Ulu Grosbard, con Michelle Pfeiffer y Treat Williams. Drama llevadero hasta cierto punto sobre una familia a la que le secuestran su hijo menor y lo reencuentran años más tarde. Pero el temor a herir la sensibilidad de todo el mundo lo hace rutinario y conservador. **SG**

EL LADRON, *Vor*, Rusia, 1997, dirigida por Pavel Chukhrai, con Vladimir Mashkov y Yekaterina Rednikova. El ladrón del título es un personaje que se introduce en la vida de la gente y se gana su confianza para luego desvalijarla. Hay una alegoría demasiado recargada que intenta demostrar la relación entre el pueblo ruso y Stalin. La película es ligeramente aburrida, ligeramente pretenciosa, ligeramente anticuada pero nada ligera en su *tempo* narrativo. **GN**

EL MILAGRO DE P. TINTO, España, 1999, dirigida por Javier Fesser, con Luis Ciges y Pablo Pinedo. El milagro consiste en que el Correcaminos resucite en España. Sátira de costumbres con ritmo de dibujo animado, la película no reniega de las citas cinéfilas,

del musical ni de la locura desatada, pero no sacrifica por ello a sus personajes, a los que adora. Véala y después trate de contarla. Y de no pensar, cada vez que tenga sed, "¡qué invento la gaseosa, macho!". **LMD'E**

EL MISMO AMOR, LA MISMA LLUVIA, Argentina, 1999, dirigida por Juan José Campanella, con Ricardo Darín y Soledad Villamil. Con muy buenas actuaciones de Villamil y Darín, la película hubiera sido interesante si narrara solo la historia de amor entre ellos a lo largo de varios años, con sus encuentros y desencuentros pasionales. Lamentablemente *El mismo amor...* cae en viejos estereotipos y trabaja con cierta iconografía que ya estamos hartos de ver en el cine argentino. **MG**

EL PADRE, *Pedor*, Irán, 1996, dirigida por Majid Majidi, con Mahammad Kasebí y Parivash Nazarieh. Después del éxito comercial de *El sabor de la cereza* se preveía la avalancha de films iraníes. *El padre* es una muy buena película que demuestra que detrás de un estilo de reminiscencias neorrealistas hay una predilección por un cine de los afectos más primitivos, es decir, los más emotivos y auténticos. Con dos o tres personajes y un argumento que se puede contar en veinte palabras, Majidi desarrolla la historia de un padre y un hijo sin caer en la tentación de un cine *for export*. Veremos cómo sigue la batalla Irán vs. Miramax. **GJC**

EL PISO 13, *The Thirteen Floor*, EE.UU., 1999, dirigida por Joseph Rusnak, con Vincent D'Onofrio y Armin Mueller-Stahl. Algo así como la versión clase B de *The Matrix*. O sea, mucho mejor: una historia que mezcla ciencia ficción (sección realidad virtual) con policial negro. El resultado es un buen relato bien contado, aunque con algunas fallencias por el lado de la actuación. Encanto extra: los efectos especiales NO son los protagonistas. **LMD'E**

EL PODEROSO, *The Mighty*, EE.UU., 1998, dirigida por Peter Chelsom, con Kieran Culkin y Sharon Stone. Un chico muy inteligente pero con graves problemas físicos y otro muy fuerte pero con retraso mental producto de un trauma unen sus fuerzas para sobrevivir en el mundo. Su arma prin-

cipal es la mitología artúrica. La película asume un tono de cuento y consigue sobrevivir a los lugares comunes. Un acierto extra: la fantasía ayuda a vivir a los protagonistas pero no los salva del maltrato, de la soledad, de la mentira, de un padre asesino ni de la muerte. **SG**

EL PRINCIPE DE EGIPTO, *Prince of Egypt*, EE.UU., 1998, dirigida por B. Chapman, S. Hickner y S. Wells, con las voces de Val Kilmer, Ralph Fiennes y otros. Hacer una comedia musical a lo Disney con la historia de Moisés y la huida de Egipto de los hebreos es más bien contradictorio. Trate de explicarle a su nene por qué Dios mata al hijo del Faraón, por ejemplo, o por qué sucede en medio de una canción. Quizá la más inadecuada y desvergonzada operación de mercadeo histórico. **LMD'E**

EL PROYECTO BLAIR WITCH, *The Blair Witch Project*, EE.UU., 1999, dirigida por Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, con Heather Donahue y Joshua Leonard. No se trata de un film de terror sino de un apasionante ensayo sobre el miedo, muy eficaz si el espectador se involucra y permite la emergencia de sus temores. En toda película de terror, después de asustarnos, se nos otorga el relativo descanso de ver el horror en pantalla. Aquí no: *El proyecto...* convierte en amenaza constante el fuera de campo y, al no hacer visible lo que causa pánico, logra plantear el miedo como perdurable. **JPF**

EL REY Y YO, *The King and I*, EE.UU., 1999, dibujos animados dirigidos por Richard Rich. De no haberse estrenado *Manuelita*, podría considerarse el peor dibujo animado de la historia del cine. Pero veamos el lado positivo: si esto se estrenó en los Estados Unidos, la tortuga patria bien puede llegar al Oscar. **LMD'E**

EL SECRETO DE LOS ANDES, EE.UU.-Argentina, 1998, dirigida por Alejandro Azzano, con Camilla Belle y Nancy Allen. Un cine que se niega a sí mismo, un cine que no es más que un rejunte arbitrario de partes para formar un conjunto imposible. Pretende ser un film de aventuras, pero fracasa en su pretensión por la desconfianza en las posibilidades del género. La aventura está anun-

ciada, pero pasan los minutos y nunca empieza. Había una historia emocionante que merecía ser contada, pero se olvidaron de filmarla. **JV**

EL SIGLO DEL VIENTO, Argentina-Uruguay-Francia-España-Alemania, 1999, dirigida por Fernando Birri. Demasiado didactismo. Imágenes a las que no se les puede atribuir un claro sentido. Alegorías de títeres hablando a un público indefinido. La voz anacrónica y casi insostenible de Galeano. El resultado de esta mezcla es un documental poco preciso, sin compromiso, ligero en su contenido e ingenuo en su aspecto formal. **MG**

EL TELE-GURU, Holy Man, EE.UU., 1999, dirigida por Stephen Herek, con Eddie Murphy y Jeff Goldblum. Estúpida y nunca graciosa comedia edificante que, frente al materialismo de los canales de venta televisiva, propone un espiritualismo berreta. Filmada por uno de los realizadores del grupo de peor calidad de Hollywood. Los miembros de *El Amante* que vieron esta película polemizan: yo digo que es pésima (1) y Quintín dice que no está mal (5). **JPF**

EL TREN DE LA VIDA, Train de vie, Francia, 1998, dirigida por Radu Mihaileanu, con Lionel Abelansky y Rufus. Otra película que narra el exterminio de los judíos en clave cómica a través de la huida en tren de un pueblo entero que sortea con ingenio la feroz vigilancia nazi. Una película ligera, al borde de lo verosímil, aburre por la repetición de sus líneas argumentales y cae frecuentemente en la banalidad más absoluta. De esas que se olvidan sin esfuerzo. **MG**

EL TRIUNFO DE LOS NERDS, A Night at the Roxbury, EE.UU., 1999, dirigida por John Fortenberry y Peter Markle, con Will Ferrell y Chris Kattan. El gran objetivo de dos hermanos descerebrados en un mundo ídem es ser los reyes de la noche bolichera del techno berreta. Subvalorado film trash en forma y contenido, tiene un momento de sublime emotividad kitsch (un casamiento detenido a instancias de una canción a todo volumen) y un chiste de primera (un ascensor con música funcional techno). Enormes actuaciones de Dan Hedaya y Chazz Palminteri. **JPF**

EL ULTIMO SOLDADO, Soldier, EE.UU., 1998, dirigida por Paul Anderson, con Kurt Russell y Jason Scott Lee. Versión galáctica de *Shane, el desconocido*, este western espacial de Paul Anderson resulta una de esas películas que recuerdan lo que era ir al cine en la infancia. Buenos, malos, tiros y piñas en una historia donde, al fin y al cabo, lo que importan son los personajes. Kurt Russell parece de piedra y logra una de las mejores actuaciones del año. **LMD'E**

EL VIENTO SE LLEVO LO QUE, Argentina, 1998, de Alejandro Agresti, con Vera Fogwill y Fabián Vena. La falta de compromiso con el material puede atentar contra la mejor de las ideas. Agresti tiene muchas -y buenas-, pero la desprolijidad del relato y de los aspectos técnicos y el tratamiento superficial de temas muy complejos convierten al film en un engrudo demagógico y altanero. Sin embargo, y a pesar de lo dicho, el de Agresti sigue siendo un cine de búsqueda. Todo un mérito para los tiempos que corren. **DB**

EL VIOLIN ROJO, Le violon rouge, Italia-Canadá, dirigida por François Girard, con Samuel L. Jackson y Jason Flemyng. El film pretende ser: la historia de la creación musical a través de un instrumento; la diferencia entre el objeto fetiche y el objeto poseedor de una esencia; el cuento de un instrumento que cobra vida; incluso la superioridad del arte burgués sobre el socialista. No concreta ninguna de sus ambiciones. Con una estructura arriesgada, no deja de ser una amalgama superficial, aunque se proponga trascendente. **JB**

EL VISITANTE, Argentina, 1998, dirigida por Javier Olivera, con Julio Chávez y Valentina Bassi. El debut de Javier Olivera pretende ser muchas cosas a la vez: un thriller psicológico, un homenaje a los veteranos de Malvinas, una historia de amor, un film costumbrista. El problema es que fracasa en todos los terrenos, no tanto por falta de destreza sino porque tanta ambición aparente recurre demasiado a la copia, se resuelve con ambigüedad y se revela calculadora e insincera. **Q**

ELIZABETH, Gran Bretaña, 1998, dirigida por Shekhar Kapur, con Cate Blanchett y

Geoffrey Rush. Los movimientos de cámara más gratuitos del año y los planos cenitales más feos del siglo para construir una película que es un festejo irresponsable del asesinato y la tortura. **JV**

EN LA CUENTA REGRESIVA, Enemy of My Enemy, EE.UU., 1999, dirigida por Gustavo Graef-Marino, con Peter Weller y Daryl Hannah. Estrenada en videoproyección en la sala Electric en doble programa con *Resurrección*. Dicen que es una de acción con terroristas y propaganda antis Serbia y que Tom Berenger (qué raro) hace de militar represor. Acá no la vio nadie, ni siquiera yo. Quizá si se hubiera estrenado en filmico Noriega hubiera ido a admirar a Daryl Hannah, pero en video sus largas líneas curvas pierden definición. **JPF**

EN LO PROFUNDO DEL CORAZON, A Thousand Acres, EE.UU., 1997, dirigida por Jocelyn Moorhouse, con Michelle Pfeiffer y Jessica Lange. En *Rey Lear*, aparentemente la fuente de esta película, el monarca era bueno y sus hijas malas. Pero Lear era hombre. En nombre de un feminismo cosmético, Moorhouse lo transforma en abusador de sus hijas, y a ellas en pobres víctimas de la situación que sufren todos los males del mundo (o sea, a los hombres). Ah: pero la maternidad todo lo redime. Igualito a *Todo sobre mi madre*, calidad incluida. **LMD'E**

EN PRESENCIA DE UN PAYASO, Larmar och gor sig till, Suecia, 1997-1998, dirigida por Ingmar Bergman, con Ahlstedt y Marie Richardson. Filmada en video para la televisión sueca, el estreno de esta película en nuestro país es un hecho interesante. *En presencia de un payaso* nos devuelve a un cineasta reflexivo con respecto a su propia obra, irónico, relajado, sumamente juvenil. Sobre todo cuando desarrolla una mirada crítica sobre las obsesiones temáticas que conformaron su cine. **MG**

ENEMIGO PUBLICO, Enemy of State, EE.UU., 1998, dirigida por Tony Scott, con Will Smith y Gene Hackman. Versión moderna y tecnologizada de *La conversación* de Coppola, que hasta tiene a un extraordinario Gene Hackman como uno de los personajes centrales, *Enemigo público* es una de

las mejores películas del publicista Tony Scott, lo que no impide que se trate de uno de los más discretos thrillers americanos de los últimos años. Mis disculpas por parafrasear –muy mal– la prosa borgeana. **GJC**

ENREDOS DE OFICINA, *Office Space*, EE.UU., 1998, dirigida por Mike Judge, con Ron Livingston y Stephen Root. El creador de los antológicos Beavis and Butt-head se atreve con actores en este largometraje que mantiene esa rebeldía medio vagoneta del dúo de MTV. Con grandes personajes y un excelente casting, la película transita por una leve denuncia y no cede en las pocas cosas que plantea. Más disfrutable en cable o video que en el cine. **SG**

ENTRE LAS PIERNAS, España, 1999, dirigida por Manuel Gómez Pereira, con Victoria Abril y Javier Bardem. Una típica película de esas que le faltan el respeto al espectador. No se sabe qué se cuenta, no sabemos hacia dónde va, ni siquiera cuál es el sentido de lo que narra. Desprolija, deliberadamente mala, absurda. Ni bien empieza *Entre las piernas* comienza a caer hacia el abismo; ni Bardem ni Abril pudieron salvarla. Un auténtico mamarracho. **MG**

ENTRE MARX Y UNA MUJER DESNUDA, Ecuador, 1996, dirigida por Camilo Luzuriaga, con Felipe Terán y Aristides Vega. Descripción de una derrota o, más bien, nostalgia por una forma de vida que en su momento pareció casi perfecta: la militancia en la izquierda, el amor, la creación artística, los amigos de la infancia. La universalidad del enfoque generacional de Luzuriaga y la frescura del film se estropean un poco por exceso de autoindulgencia, lo que en el cine latinoamericano recibe el nombre de realismo mágico. **Q**

EPISODIO I: LA AMENAZA DEL FANTASMA, *Episode I: The Phantom Menace*, EE.UU., 1999, dirigida por George Lucas, con Liam Neeson y Natalie Portman. La película más esperada de la historia pasó sin dejar demasiado rastro salvo en las boleterías y en la memoria de la fanaticada. La niñez de Darth Vader tiene cierto interés, algunas secuencias de animación son notables y la saga mantiene una absoluta coherencia a

pesar de los saltos temporales en la producción. Sin embargo, sobrevuela la sensación de que esto no escribe un capítulo importante en una historia del cine que no se haya pensado como una historia de la industria. **GN**

ESA MALDITA COSTILLA, Argentina, 1999, dirigida por Juan José Jusid, con Susana Giménez y Luis Brandoni. Una versión demasiado berreta, soberanamente aburrida, nada inteligente y extremadamente banal de los films de Almodóvar, *Esa maldita costilla* es una película repleta de empapelados chirriantes, vestidos de colores fuertes, tacos demasiado altos y agudos gritos femeninos innecesarios, que deja a las mujeres –sus absolutas protagonistas– en un lugar ideológicamente nefasto. Para olvidarla con rapidez. **MG**

ESCUADRON ESPACIAL, *Wing Commander*, EE.UU., 1999, dirigida por Chris Roberts, con Freddie Prinze Jr. y Saffron Burrows. Otro gran bodrio cuyo estreno en nuestro país es un misterio. El aburrimiento, la falta de coherencia y un profundo desinterés la convierten en una de las más insoportables películas de ciencia ficción y aventuras en mucho tiempo. Consejo: no verla jamás. **SG**

ESTACION CENTRAL, *Central do Brasil*, Brasil, 1998, dirigida por Walter Salles Jr., con Fernanda Montenegro y Vinicius de Oliveira. Mucho se habló de esta película que transitó por varios festivales bajo el rótulo de nuevo cine brasileño. En el fondo no deja de ser un film que apuesta a fórmulas conocidas, apelando al efectismo de las emociones o al sensacionalismo de una historia edulcorada y moralista. Un cine que muestra las contradicciones sociales y económicas de América Latina con una mirada deliberadamente *for export*. **MG**

FELICIDAD, *Happiness*, EE.UU., 1998, dirigida por Todd Solondz, con Jane Adams y Dylan Baker. Incomparable por la radicalidad intelectual de su propuesta, *Felicidad* tiene la única desgracia de que no admite

todo tipo de espectadores. Desolador muestrario de cómo las personas de clase media suburbana son felices sin saberlo, de las formas más diversas, miserables y autodestructivas, este film enfrenta a nuestra buena conciencia con una verdad que solo puede ser soportada con el humor negro de Solondz. **SS**

FLORES DE FUEGO, *Hana-Bi*, Japón, 1997, dirigida por Takeshi Kitano, con Takeshi Kitano y Kayoko Kishimoto. *Flores de fuego* es al cine de yakuzas lo que *La pandilla salvaje* es al western. La impertérrita máscara de Kitano ante las circunstancias que lo rodean es cine destilado en su estado más puro. Personal y universal a la vez, reflejo tanto de la particularidad de un ser extraño como de la sociedad en la que nos toca vivir. Caleidoscopio de pensamientos y sensaciones que, por la fuerza de las imágenes, se tornan tangibles. “Obra maestra” parece una buena descripción. **DB**

FUERZAS DE LA NATURALEZA, *Forces of Nature*, EE.UU., 1999, dirigida por Bronwen Hughes, con Sandra Bullock y Ben Affleck. Historia joven con tintes conservadores sobre una pareja a punto de casarse y las tentaciones que la vida le pone a un hombre en el camino. Luego de una hora y media de horrendas imágenes provenientes de la mente de un “creativo publicitario” y de obvias reflexiones que nos recuerdan lo genial que es ser uno mismo, el tipo se termina casando con la noviecita de plata tras dejar a la otra. ¡Un desatino inconmensurable! **DB**

— G —

GARAGE OLIMPO, Argentina-Italia, 1999, dirigida por Marco Bechis, con Antonella Costa y Carlos Echevarría. Por primera vez el cine argentino retrata los centros de detención de la dictadura. Sin ninguna intención didáctica o de explotación morbosa, *Garage Olimpo* inquieta e incomoda. Mientras la gente hacía largas colas para ver *Esa maldita costilla*, en la sala de al lado los personajes de Bechis sufrían y soñaban. Un film necesario en el buen sentido de la palabra. **DB**

— F —

GATO NEGRO, GATO BLANCO, *Crna macka, beli macor*, Yugoslavia-Francia-Alemania, 1998, dirigida por Emir Kusturica, con Bajram Severdzan y Srdjan Todorovic. El talento de Emir Kusturica se ha manifestado en numerosas secuencias de sus películas, pero también en sus films existe siempre el lastre de un realismo mágico presuntuoso y al borde del mal gusto. Estos elementos negativos aparecen corregidos y aumentados en *Gato negro...* que, no casualmente, les gustó a quienes detestaban el resto de la filmografía del director. **JG**

GLORIA, EE.UU., 1999, dirigida por Sidney Lumet, con Sharon Stone. En su intento por cambiar su imagen de diosa y *sex symbol* (que lo sigue siendo pese a que pasó los 40), Sharon Stone se entromete en cualquier película con tal de demostrar sus condiciones interpretativas. *Gloria* es una "remake" innecesaria de un aceptable film de Cassavetes, dirigida por el prolífico Lumet, con un chico de protagonista junto a la primera dama, quien ostenta un magnífico vestuario. Nada más. **GJC**



H. G. O., Argentina, 1998, dirigida por Víctor Bailo y Daniel Stefanello. Documental sobre el historietista Héctor Germán Oesterheld, que se asoma al misterio de su incorporación a Montoneros con un tono riguroso, poco efectista, para esclarecer el tema sin eliminar sus puntos oscuros. El testimonio de la viuda de Oesterheld, con su falta de asentimiento a la decisión final de su marido, es un hallazgo que los directores supieron administrar con imaginación y respeto, sin manipularlo. **SS**

HALLOWEEN H20, *Halloween H20. Twenty Years Later*, EE.UU., 1999, dirigida por Steve Miner, con Jamie Lee Curtis y Adam Arkin. Otra horripilante secuela del excelente film de Carpenter. Solo la presencia de Jamie inyecta algo de vida a esta séptima *rentrée* del asesino enmascarado. Afortunadamente, en el último acto la cabeza de Michael Myers vuela por los aires separada de su cuerpo. ¿El fin? **DB**

HASTA QUE LA MUERTE NOS SEPARE, *The Gingerbread Man*, EE.UU., 1998, dirigida por Robert Altman, con Kenneth Branagh y Embeth Davidtz. La carrera de Robert Altman se divide entre películas fuertemente personales y obras vacuas y pretenciosas. Lo que todavía no había aparecido en su filmografía era un título rodado con gran capacidad artesanal, pero de concepción rutinaria. Esto es lo que ocurre con esta adaptación de una novela de John Grisham, tan entretenida mientras se la ve como olvidable a los pocos minutos de salir del cine. **JG**

HAY UN TONTO EN MI CASA, *Le dîner de cons*, Francia, 1998, dirigida por Francis Veber, con Jacques Villeret y Thierry Lhermitte. La mejor prueba de que el cine francés para el gran público tiene uno muy pequeño en la Argentina. Porque este no es un bodrio superproducido a lo *Asterix* sino una pieza de vodevil sin pretensiones, bien actuada y verdaderamente graciosa. Cuando se haga la remake americana, que seguramente será peor, llevará más gente a las salas. Moraleja: el cine popular está secuestrado por Hollywood y la televisión. **Q**

HECHIZO DE AMOR, *Practical Magic*, EE.UU., 1998, dirigida por Griffin Dunne, con Sandra Bullock y Nicole Kidman. Esta comedia chiquita sobre brujas hermosas y encantadoras aun en su ferocidad es el mejor homenaje que el cine de este último año le regaló al mundo misterioso e impredecible de las mujeres. Narrada con precisión y ternura, es una nueva demostración de que Dunne es un director inteligente y sensible que siente placer por el cine. **JV**

HEROES Y DEMONIOS, Argentina, 1999, dirigida por Horacio Maldonado, con Pablo Echarri y Andrea Pietra. Alterio, un simpático agente de los servicios de inteligencia, es el héroe de la película argentina más irresponsable del año. Maldonado hace volar un shopping center, actualiza la teoría de los dos demonios e introduce una retóricaseudopolítica y moralizante propia del peor cine nacional, discurso que había omitido en *El desvío*, su mucho más prometedor ópera prima. **Q**

HILLARY Y JACKIE, *Hillary and Jackie*, EE.UU., 1999, dirigida por Anand Tucker, con Emily Watson y Rachel Griffiths. Película que abusa de la estructura que se propone (contar la misma historia desde dos puntos de vista diferentes), podría haber sido mejor con un director competente, que no se tentara con la sobreestetización y el subrayado gratuito de oposiciones. Tucker logra que todo lo que hacen las hermanas Du Pré parezca vulgar y ya visto, como en cualquier mala biografía de celebridades infelices. **SS**

HISTORIAS BREVES 3, Argentina, 1998, varios directores, con Alberto Busaid y Ulises Dumont. La última edición de cortometrajes financiados por el Instituto de Cine padece de anemia. La calidad es baja, el riesgo y la sinceridad infrecuentes. Pero abundan el academicismo, la búsqueda del efecto, las copias de la televisión y hasta inexplicables rémoras costumbristas del peor cine argentino. O el futuro es negro o la selección de los proyectos fue muy mala. Me inclino por lo último. **Q**

HISTORIAS NO CONTADAS: *Los presos de Bragado*, 1995, dirigida por Mariana Arruti. *1977, casa tomada*, 1997, dirigida por María Pilotti. Lamentablemente casi nadie vio este documental compuesto por dos medietrajes de tono político, y es una lástima, porque aun sin alcanzar un gran nivel, son dos trabajos bastante dignos (en particular el de Arruti, que se centra en la figura del legendario dirigente anarquista Pascual Vuotto). Un aporte interesante para un género poco transitado por el cine argentino. **JG**



INOCENCIA ROBADA, *Brokedown Palace*, EE.UU., 1999, dirigida por Jonathan Kaplan, con Claire Danes y Bill Pullman. Jóvenes del primer mundo deciden saborear la libertad post secundario y se encuentran con el tercer mundo. Un lugar peligroso donde las injusticias más monstruosas se combinan con la estafa profesional y una mala suerte en la que solo pueden caer aquellos que soñaron ser libres. La chica más rebelde (¡la que tomaba cerveza de adolescente y pintaba el sofá de niña!) recibe su castigo. El es-



¡Monstro, vivimos con un monstruo!

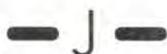
UNO DE LOS ENANOS EN EL MILAGRO DE P. TINTO

pectador, sea rebelde o no, recibe un castigo peor al ver este mamotreto. **SG**

INSTINTO, *Instinct*, EE.UU., 1999, dirigida por John Turtletaub, con Anthony Hopkins y Cuba Gooding Jr. Un poquitín de *Gorilas en la niebla*, otro poquito de *El silencio de los inocentes*, algo de *Sueños de libertad* y mucha ñoñez. Un dislate en el que Hopkins pasa de ser un peligroso asesino a un hermano del profesor de *La sociedad de los poetas muertos* (jesa también!). Turtletaub ya es el director oficial del amor al prójimo. Habría que avisarle que eso incluye también a los espectadores. **LMD'E**

INTRIGA EN LA CALLE ARLINGTON, *Arlington Road*, EE.UU., 1999, dirigida por Mark Pellington, con Jeff Bridges y Tim Robbins. Lejos de ser otra pésima edición del modelo "mi vecino es un psicópata" y, más allá de algunos malos flashbacks y planos pretenciosos, la película sostiene la intriga, en parte por las excelentes actuaciones. El malo es un terrorista de derecha y el film defiende la política, el funcionamiento de las instituciones y, en vez de paranoia conservadora, manifiesta una paranoia progresista a partir de su cierre altamente perturbador. **JPF**

INVIERNO MALA VIDA, Argentina-Francia, 1997, dirigida por Gregorio Crámer, con Ricardo Bartís y Miguel Guerberoff. Película amanerada, sin identidad propia, que parece destinada al elogio de rubros particulares como la actuación de Ricardo Bartís, la participación en el guión de Marcelo Cohen o la fotografía de Esteban Sapir, todos prestigiosos en sus respectivos oficios (aunque Sapir es director, Cohen escritor y Bartís un hombre de teatro). Entre los ingredientes de esta ensalada cultural no figuró el cine. **Q**



JAMAS BESADA, *Never Been Kissed*, EE.UU., 1999, dirigida por Raja Gosnell, con Drew Barrymore y David Arquette. Comedia romántica cuya excusa argumental permite que la protagonista realice un viaje hacia su adolescencia. Aunque no recurra nunca al elemento fantástico, esta es una película más sobre los mundos paralelos como espe-

jos deformados del mundo real, otro ejemplo de un cine que reduce el poder de la ficción al limitado papel de antídoto frente a la realidad. **JV**

JOE, EL GRAN GORILA, *Joe*, EE.UU., 1998, dirigida por Ron Underwood, con Bill Paxton y Charlize Theron. Un gorila grande comparado con Dígito (el de *Gorilas en la niebla*) y pequeño comparado con King Kong. Momentos genuinos de aventura sin mucho para destacar ni tampoco molestar. Dependerá de su gorilismo el que la disfrute o no. Me temo que a mí me gustó. **SG**

JONAS Y LA BALLENA ROSADA, Bolivia-México, 1994, dirigida por Juan Carlos Valdivia, con Dino García y María Renée Prudencio. Salvo por la obra de Jorge Sanjinés y la más reciente de Marcos Loayza, el cine boliviano es prácticamente inexistente. Esta película es un intento de fusionar elementos genéricos (el policial) con referencias a la realidad política y social del país, pero los resultados son pobres y carentes de interés. **JG**

JUEGO DE GEMELAS, *The Parent Trap*, EE.UU., 1998, dirigida por Nancy Meyers, con Lindsay Lohan y Dennis Quaid. Una comedia al estilo Disney con aciertos parciales y mediocridad general. Un presupuesto que se adivina altísimo contribuye a dar un marco de brillo a esta historia infantil y simpática. La segunda mitad es mejor que la primera, así que tenga paciencia con los niños. **SG**

JUEGOS SEXUALES, *Cruel Intentions*, EE.UU., 1999, dirigida por Roger Kumble, con Sarah Michelle Gellar y Reese Witherspoon. *Las relaciones peligrosas* en 1999, en Nueva York, entre adolescentes de plata. Mal filmada y pésimamente actuada, sería inofensiva si la intención de adaptar una obra maestra (y europea) de la literatura no revelara a un director pedante. Una muestra del estado en que puede quedar la cultura si solo pasa por la MTV. **LMD'E**

JUEGOS, TRAMPAS Y DOS ARMAS HUMANAS, *Lock, Stock & Two Smoking Barrels*, Gran Bretaña, 1998, dirigida por Guy Ritchie, con Jason Flemyng y Dexter Fletcher.

Una de las películas más exitosas del cine inglés, tanto en su país de origen como en Estados Unidos. Un rejunte de clichés del cine de los noventa utilizados de la forma más hueca y prepotente posible. Idiotas ladrones y gánsters de poca monta, tonta estética clipera, imbécil complicación narrativa, estúpidos cortes y movimientos de cámara, feos diálogos. Dolor de cabeza y tedio vacío. **JPF**



LA BELLEZA DE VENUS, *Vénus Beauté*, Francia, 1998, dirigida por Tonie Marshall, con Nathalie Baye y Bulle Ogier. Todo parece remitir a Demy, pero es solo apariencia. Algunas situaciones están calcadas de *Belle de Jour*, pero Tonie Marshall no es Buñuel. Aparece Marie Rivière y uno piensa en Rohmer, pero sabemos que estamos demasiado lejos. Lo peor de esta película es que sus mejores momentos son precisamente los que nos recuerdan que es infinitamente menor a aquellos films a los que hace referencia. **JV**

LA CAMARERA DEL TITANIC, *La femme de chambre du Titanic*, España-Italia-Francia, 1997, dirigida por Bigas Luna, con Aitana Sánchez Gijón y Olivier Martínez. Un cuentito bastante bien contado. Bigas Luna logró realizar una digna película al evitar las pretensiones desmedidas que en otros de sus films se manifestaban claramente por encima de su limitado talento como realizador. Una fábula amable sobre el placer de narrar y algunas cosas más. **JV**

LA CARA DEL ANGEL, Argentina, 1998, dirigida por Pablo Torre, con Virginia Innocenti y Mario Pasik. Nueva incursión del cine argentino en los años de la dictadura militar. Pablo Torre desarrolla una historia de represores, asesinos y jóvenes confundidos por medio de una narración atravesada por inexplicables raccontos y fragmentos en blanco y negro. El apriete del chico nazi a su novia, pidiéndole que le nombre a Hitler, es una de las escenas más reaccionarias y repulsivas que mostró el cine argentino en muchos años. **GJC**

LA CELEBRACION, *Festen*, Dinamarca, 1998, dirigida por Thomas Vinterberg, con Ulrica Thomson y Hennig Morczyzen. Primera película del promocionado Dogma, *La celebración* consigue en sus mejores momentos transmitir cierta intensidad en las relaciones entre los personajes. Pero es el abuso hasta la saturación de la cámara en mano (un recurso, por otra parte, no demasiado novedoso) lo que termina convirtiendo al film en un impensado ejercicio para los músculos del cuello. ¿Un cine nuevo y distinto? Mmm... JG

LA DELGADA LINEA ROJA, *The Thin Red Line*, EE.UU., 1998, dirigida por Terrence Malick, con Sean Penn y Jim Caviezel. La dictadura televisiva actual quiere hacernos creer que ver es comprender, pero Malick resiste y nos propone mirar y desarmar certezas nada menos que acerca del hombre, la guerra y la naturaleza. Una obra maestra realizada por alguien que se anima a contarnos un hecho bélico mínimo con una libertad formal inaudita, una voluntad crítica como pocas y una enorme capacidad para generar belleza mientras bucea en el dolor y nos llena de interrogantes. JPF

LA EDAD DEL SOL, Argentina, 1999, dirigida por Ariel Piluso, con Soledad y Natalia Pastorutti. Los films protagonizados por Lolita Torres en los años 50 continúan en este viaje a Bariloche que marcó el tan esperado debut cinematográfico de Miss Arequito. Soledad y sus compañeros egresados viven la edad del pavo en medio de la vegetación y las montañas. Hay un abrazo y con eso es suficiente, lo que confirma que Lolita Torres fue una pionera de la revolución sexual y de la liberación femenina. GJC

LA EMBOSCADA, *Entrapment*, EE.UU., 1999, de John Amiel, con Sean Connery y Catherine Zeta-Jones. La contracara de *El caso Thomas Crown*. O cómo hacer una película avejentada y ñoña con ínfulas de modernidad tecnológica. Sean Connery chorea con sofisticación y continúa seduciendo a jovencitas. Catherine Zeta-Jones menea sus nalgas enfundadas en apretadas calzas. Todo un derroche de dinero y viejas, malas ideas. DB

LA HIJA DE UN SOLDADO NUNCA LLORA, A Soldier's Daughter Never Cries, Gran Bretaña, 1998, dirigida por James Ivory, con Kris Kristofferson y Barbara Hershey. Cuando vi esta película, el número 89 de *El Amante*, en donde se le hacía una crítica negativa, ya estaba en la calle. De no haber sido así, hubiera intentado polemizar. Creo que en *La hija...* Ivory supera el gran nivel de *Lo que queda del día* mediante una narración clásica, con sensibilidad, emotividad y fuertes lazos de empatía con cada uno de los personajes, algo que Kristofferson, Hershey y Leelee Sobieski saben agradecer con excelentes trabajos. JPF

LA HIJA DEL GENERAL, *The General's Daughter*, EE.UU., 1999, dirigida por Simon West, con John Travolta y Madeleine Stowe. Resulta que la hija del general aparece violada y muerta. Van dos detectives e investigan. En el fondo, la culpa la tiene el padre. Bué, eso es todo. West filma esta investigación criminal como si fuera una carrera de motos. Y no es que Travolta actúe mal: solo está tratando de ocultar la papada. LMD'E

LA LOBA, *La lupa*, Italia, 1996, dirigida por Gabriele Lavia, con Monica Guerritore y Raoul Bova. No es una exageración afirmar que este pésimo drama rural de época comete casi todas las barbaries cinematográficas imaginables en su intento por contar la vida de una "mujer de mala reputación". Está muy cerca de ser el peor cine posible, pero le falta ambición hasta para eso. JPF

LA MALDICION, *The Haunting*, EE.UU., 1999, dirigida por Jan De Bont, con Liam Neeson y Lili Taylor. No crea que es una película de terror, ni siquiera de suspenso, tampoco es un drama, ni una tragedia y menos una comedia. Ni siquiera pudimos saber de qué se trata porque no tiene una historia para narrar. La estética es horrible, recargada, kitsch, de mal gusto. En definitiva, uno de los peores bodrios del año. MG

LA MANZANA, *Sib*, Irán, 1997, dirigida por Samira Majmalbaf, con Massumeh Naderi y Zahra Naderi. El cine iraní no deja de sorprender: el debut cinematográfico de esta jovencita de 19 años es una cálida brisa de placeres simples. Los límites entre la reali-

dad y la ficción vuelven a ser un eje central en esta historia de dos niñas aisladas por completo del mundo. Descubrirlo junto a ellas resulta fascinante. Tanto como ponerse a meditar sobre el hecho de cómo se pueden obtener semejantes logros partiendo de tan poco. DB

LA MASCARA DEL ZORRO, *The Mask of Zorro*, EE.UU., 1998, dirigida por Martin Campbell, con Antonio Banderas y Anthony Hopkins. Una vergüenza para el cine de aventuras, esta película no quiere aceptar las reglas del juego que juega y decide llevar todo al terreno de la peor vanguardia demagógica de Hollywood. Más explosiones que en *Día de la Independencia* y más incoherencias que en una película de David Fincher. Hopkins, por suerte, suda la camiseta y tiene una primera escena que vale la pena. SG

LA MOMIA, *The Mummy*, EE.UU., 1999, dirigida por Stephen Sommers, con Brendan Fraser y Rachel Weisz. Uno de los grandes éxitos del año del cine mainstream, es, al mismo tiempo, una película que retoma la tradición del cine clásico de aventuras con una notable convicción. Los efectos digitales están puestos al principio y al final como respondiendo a una consigna; todo lo demás son explosiones, trompadas, romance, gags cómicos y la simpatía insuperable de un elenco perfecto. GN

LA NIÑA DE TUS OJOS, España, 1999, dirigida por Fernando Trueba, con Penélope Cruz y Antonio Resines. Una buena comedia, ligera, fresca y mágica que se inscribe en la maravillosa tradición de Lubitsch, hecha con mucho oficio y seriedad no solo por parte de Trueba sino también de sus actores. Una verdadera españolada según se autodenomina el film. Una mirada interesante sobre España durante el nazismo. Impagable Penélope Cruz, quien no solo genera envidia por su belleza sino por su buena actuación. MG

LA NOCHE DEL COYOTE, EE.UU.-Argentina, 1998, dirigida por Iván Entel, con Cecilia Dopazo y Troy Fazio. El argumento es de cine dentro del cine: actores y guionistas atrevidos, un director ausente. La realización

es de cine contra el cine: mal filmada, mal actuada, peor montada. Una calamidad. Otra demostración de que, para algunos, ser director de cine hoy es algo de la misma naturaleza que tener un auto nuevo, estar bronceado o usar un celular. JPF

LA NOVIA DE CHUCKY, *Bride of Chucky*, EE.UU., 1998, dirigida por Ronny Yu, con Jennifer Tilly y Brad Dourif. En lugar de una nueva subsecuela de terrores "ochentosos", *La novia de Chucky* se transformó, por obra y gracia de un guión ingenioso y una precisa puesta en escena, en una comedia protagonizada por dos muñequitos desesperados y a la carrera. Incluye la escena de sexo más original de la última década. DB

LA OTRA CARA DEL AMOR, *Chasing Amy*, EE.UU., 1997, dirigida por Kevin Smith, con Ben Affleck y Joey Lauren Adams. Otra película independiente norteamericana más que interesante. Empieza como una comedia ligera y termina como un ácido melodrama. Una lúcida reflexión sobre la identidad sexual y, por qué no, una buena película acerca del amor, el sexo, los miedos, el fracaso y el vacío emocional. El film quiere decir que, a contrapelo del cine mainstream, el amor suele ser doloroso. MG

LA REINA DE LA NOCHE, México-EE.UU., 1994, dirigida por Arturo Ripstein, con Patricia Reyes Spíndola y Ana Ofelia Murguía. La torturada vida y la enfermiza relación con su madre de la cantante mexicana Lucha Reyes le sirven de pretexto a Ripstein para otro de sus melodramas desmelenados. Un film de una dureza sin concesiones, donde se manifiesta en plenitud el estilo narrativo del director expresado en prolongados planos secuencia de una intensidad casi intolerable. JG

LA SOMBRA DE LA NOCHE, *Night Watch*, EE.UU., 1997, dirigida por Ole Bornedal, con Ewan McGregor y Nick Nolte. Aburrida historia de terror que busca mantener el interés a través de un enigma policial. Los actores, todos buenos, no encuentran nunca el tono adecuado para mantener la tensión porque cada uno pareciera estar haciendo su propia película. El diseño visual, por su parte, es por momentos demasiado preten-

cioso y obvio, lo que distrae de la interesante anécdota principal. JV

LA VENGANZA, Argentina, 1999, dirigida por Juan Carlos Desanzo, con Diego Torres y Laura Novoa. La película más antigua del año. Ideológica y estéticamente, los creadores de este vehículo para Diego Torres dan la impresión de haberse pasado cuarenta años encerrados en un sótano. GN

LA VIDA DESPUES DE LA MUERTE, *After Life*, Japón, 1998, dirigida por Kore-Eda Hirokazu, con Oda Erika y Terajima Susumu. La ganadora del Festival de Buenos Aires logró convertir una idea tonta en una buena película. La idea tonta es la de irse al más allá con un buen recuerdo, lo que huele a Subiela, Robin Williams y demás cursilerías New Age. Pero la sorpresa es que el film prescinde de todo empalago espiritualista en beneficio de un tratamiento seco, completamente material, sin efectos especiales ni discursos. Q

LA VIDA ES BELLA, *La vita é bella*, Italia, 1998, dirigida por Roberto Benigni, con Roberto Benigni y Nicoletta Braschi. Una pesadilla. Benigni, ese individuo falso y repugnante, se robó las lágrimas, las cámaras y las recaudaciones. Cannes lo premió, Hollywood lo recibió en triunfo y la prensa internacional le dedicó miles de páginas. Todo por un film menor, más tramposo, complaciente e irresponsable que verdaderamente ofensivo. La culpa es de Jarmusch y de Aki Kaurismäki, los primeros que le dieron bolla a este coso. Q

LA VIDA SOÑADA, *La vie revée des anges*, Francia, 1998, dirigida por Erick Zonca, con Elodie Bouchez y Natacha Régner. Profunda y conmovedora cuando confía en la ligereza del tono y en los rostros notables de las dos protagonistas. Superficial y complaciente cuando se pone seria y reflexiva. JV

LAS AFINIDADES ELECTIVAS, *L'affinité elettive*, Italia-Francia, 1996, dirigida por Paolo y Vittorio Taviani, con Isabelle Huppert y Fabrizio Bentivoglio. Una muy buena transposición del texto de Goethe que revela los sentimientos ocultos, el deseo de los cuerpos y los impulsos de atracción sexual que

pueden ser fatales y maravillosos a la vez. Narrada con un tono clásico, no deja de ser moderna en el buen sentido del término. Un excelente ejemplo de adaptación de un clásico de la literatura del siglo XVIII al que no se traiciona ni se subvierte en ningún momento. MG

LAS AVENTURAS DE JIM WEST, *Wild Wild West*, EE.UU., 1999, dirigida por Barry Sonnenfeld, con Will Smith y Kevin Kline. Un ejemplo del famoso y nunca suficientemente atacado mamotreto mainstream, que se diferencia del mamotreto *qualité* y de otros mamotretos por una cuestión de obscenidad. Mientras se nos muestra el platal que se gastó en explosiones, diseño de producción y efectos especiales, se hace evidente que no se invirtió nada en tres o cuatro tipos que aportaran inteligencia, buenas ideas, o aunque sea un chiste que funcione. JPF

LEGIONARIO, *Legionnaire*, EE.UU., 1998, dirigida por Peter MacDonald, con Jean-Claude Van Damme y Adewale Akinnuoye-Agbaje. Intento de Van Damme por abrirse de los personajes estereotipados a los que nos tiene acostumbrados, en un desperejo y previsible film ubicado en la década del 20 en la Legión Extranjera. Al menos las escenas de batalla entretienen y nos recuerdan que hace no muchos años existía una cosa llamada cine bélico. DB

LISBOA, España, 1999, dirigida por Antonio Hernández, con Carmen Maura y Federico Luppi. Thriller rutero sobre una familia corrupta. La madre escapa de sus hijos y su marido e involucra en el asunto a un vendedor. Por un rato se sostiene el misterio y el interés en los personajes, pero cuando queda establecido el conflicto la cosa decae. Sin embargo, por su humildad genérica sin otras pretensiones que le hubieran quedado grandes, *Lisboa* es en su medianía casi digna. JPF

LO OPUESTO DEL SEXO, *The Opposite of Sex*, EE.UU., 1998, dirigida por Dan Ross, con Christina Ricci y Martin Donovan. Los antecedentes de Dan Ross como guionista (*Mujer soltera busca, Diabolique*, entre otros) no provocaban demasiadas expectativas sobre esta película. Sin embargo, el film -más

allá de su molesta autoconciencia— tiene un tono irónico y desenfadado por momentos convincente. Christina Ricci está bárbara como una Lolita (no tan) ingenua y regordeta, y hay también una atractiva galería de personajes secundarios. **JG**

LOLITA, EE.UU., 1998, dirigida por Adrian Lyne, con Jeremy Irons y Dominique Swain. Planos detalle para mostrar nada, remeras mojadas, vulgaridad presentada como transgresión, publicidad de la peor. Las limitaciones estéticas del realizador desmienten la ambición de crítica a la moral establecida que la película pretende sostener. **JV**

LOS AMANTES DEL CIRCULO POLAR, España, 1998, dirigida por Julio Medem, con Najwa Nimri y Fele Martínez. Cuidada y detallista en su puesta, obsesiva y dramática en su argumento, *Los amantes...* goza de una coherencia interna inigualable. Una historia de amor imposible, azarosa y única, que Medem narra con sobrada maestría a lo largo de casi veinte años en la vida de sus personajes, y que apabulla por la belleza de sus imágenes y por la fuerza de la historia. Sin duda, una de las maravillosas sorpresas del año. **MG**

LOS IDIOTAS, *Idioterne*, Dinamarca, 1998, dirigida por Lars von Trier, con Bodil Jørgensen y Jens Albinus. La película del Dogma, menos convencional en cierto sentido que *La celebración* y, quizá por eso, mucho menos vista. Sin carecer de picos de intensidad poco usuales en el cine contemporáneo, no llega a pasar los límites de un experimento logrado. Casi un catálogo de los vicios y las virtudes potenciales y reales de un movimiento que, con bastante tino, don Arturo Ripstein bautizó como “Dogmárketing”. **LMD'E**

LOS IMPOSTORES, *The Impostors*, EE.UU., 1999, dirigida por Stanley Tucci, con Stanley Tucci y Oliver Platt. Una comedia anacrónica pero muy graciosa donde ciertas caras frecuentes del *indie* americano se prestan a la diversión. Un barco con un camarero nazi, un terrorista bolchevique, un actor egocéntrico, un tenista gay, una princesa rusa exiliada y mucha gente enamorada. De esas películas que, sin ser obras maestras, justifican

el cine. Ah: la banda de sonido (tangos incluidos) es una maravilla. **LMD'E**

LOS NIÑOS DEL CIELO, *Bacheba-Ye Aseman*, Irán, 1997, dirigida por Majid Majidi, con Mohammad Amir Najji y Mir Farrokh Hashemian. Una familia formada por una madre enferma, un padre trabajador y sumamente religioso y dos niños que de alguna manera desafían al destino revela, metafóricamente, el estado de un país en constante tensión. La dimensión del cine de Majidi es universal pero no deja de lado la pertenencia a una idiosincrasia particular. Un buen manejo de la narración y una lección de cómo hacer cine con pocas monedas y mucha inteligencia. **MG**

LOS PROFESIONALES, *1 chance sur 2*, Francia, 1997, dirigida por Patrice Leconte, con Alain Delon y Jean-Paul Belmondo. Los sesentones Delon y Belmondo recrearon la farsa setentista de *Borsalino* en esta aburrida historia sobre una chica que busca a su padre entre los dos canosos divos. Leconte confirma que perdió el rumbo de las películas que lo hicieron inmerecidamente prestigioso. Un par de chistes internos de carácter senil no son suficientes para mejorar la rutina de explosiones y escenas acarameladas. Primer premio al film xenófobo del año. **GJC**

LOS ULTIMOS DIAS, *The Last Days*, EE.UU., 1998, dirigida por James Moll. Documental sobre el Holocausto en Hungría con imágenes de archivo jamás vistas y buenos momentos que chocan contra un problema inesperado. La película se vuelve nacionalista (de Estados Unidos) y muestra una serie de fallas graves con respecto a las reglas del documental. Se reivindica cuando opta por el pudor y el cariño por sus protagonistas. **SG**

LOS ULTIMOS DIAS DEL DISCO, *The Last Days of Disco*, EE.UU., 1998, dirigida por Whit Stillman, con Chloe Sevigny y Kate Beckinsale. En un año de música disco y glam rock, la visión de aquel mundo según Whit Stillman es oblicua, sugestiva y helada. Al director de *Metropolitan* y *Barcelona* no le interesan las luces estroboscópicas ni los cuerpos que se contonean al son de Village

People. Stillman es mucho más fino, como una especie de Visconti moderno—con menos talento— que retrata el vacío afectivo de sus personajes conservadores. **GJC**

— M —

MADRE E HIJO, *Mat i' syn*, Rusia-Alemania, 1997, dirigida por Alexander Sokurov, con Gudrun Geyer y Alexei Ananishnov. No resulta fácil introducirse en el universo fílmico de este realizador ruso. La relación entre un joven y su madre enferma (los protagonistas excluyentes de la película) está descripta por medio de imágenes tan deslumbrantes como ascéticas, que evitan cualquier atisbo de psicologismo y nos remiten a la esencia del dolor y la angustia. Una gran película de un director muy personal. **JG**

MALA EPOCA, Argentina, 1998, dirigida por N. Saad, M. De Rosa, S. Roselli y R. Moreno, con Nicolás Leiva y Diego Peretti. Película en cuatro episodios que resultan demasiado desaparejos. Indiscutiblemente sobrepasa *Vida y obra*, un relato plagado de humor que deja lugar para la crítica social y la mirada urbana. Los tres restantes caen en lugares comunes, ideologías esquemáticas y guiones previsibles. A pesar de todo, hay más ideas interesantes en esta película coral que en casi todo el cine nacional del último año. **MG**

MANUELITA, Argentina, 1999, dibujos animados dirigidos por Manuel García Ferré. La canción era la historia de una quelonia que descubría lo poco importante que era la apariencia externa. La película trata de una tortuga que se hace top model. La promocionan como el film que eligió la familia argentina. Si la apología del exitismo y de la imagen por sí misma son los valores que adora nuestro país, tenemos derecho a tener mucho miedo. **LMD'E**

MARQUISE, Francia, 1998, dirigida por Vera Belmont, con Sophie Marceau y Lambert Wilson. Film de pelucas que aburre por la irrelevancia de lo que cuenta y apabulla por el modo en que lo cuenta. Con pretensiones de película de *qualité* posmoderna, *Marquise* hace hincapié en escenarios y vestuarios re-

¡One million dollars! (el monto solicitado por Dr. Evil para no destruir el mundo).

DR. EVIL EN AUSTIN POWERS: CASI UN AGENTE SECRETO

cargados, constituyéndose en una burla a los buenos films de época. La Marceau solo está puesta para mostrar su físico y su bello rostro. Un desperdicio. **MG**

MEGALEXANDROS, *O Megalexandros*, 1980, Grecia-Italia-Alemania, dirigida por Theo Angelopoulos, con Omero Antonutti y Eva Kotamanidou. Angelopoulos se toma cuatro horas para poner en escena esta descarnada reflexión sobre el poder y el autoritarismo. Podrá discutirse el *tempo* narrativo elegido por el realizador griego, pero no puede desconocerse su riguroso trabajo sobre el plano secuencia ni su monumental utilización del plano general para expresar el carácter coral del relato. Un film no apto para los adictos a los montajes restallantes y los ritmos vertiginosos. **JG**

MENSAJE DE AMOR, *Message in a Bottle*, EE.UU., 1999, dirigida por Luis Mandoki, con Kevin Costner y Robin Wright Penn. En los tiempos de Internet, este malogrado drama romántico insiste en las botellas echadas al mar. Todo resulta anacrónico y previsible, excepto un final inesperado e innecesariamente cruel tanto para los personajes como para el espectador. Vea: no basta el back-projecting para lograr un clásico. **DB**

MI MARCIANO FAVORITO, *My Favorite Martian*, EE.UU., 1999, dirigida por Donald Petrie, con Christopher Lloyd y Jeff Daniels. Tonta e inofensiva, hace un uso totalmente desafortunado y hasta simpático de los efectos especiales digitales (que también pueden ser berretas). Nada más alejado de la serie, cosa que no le importa a nadie. **GN**

MI NOMBRE ES TODO LO QUE TENGO, *My Name Is Joe*, Gran Bretaña, 1998, dirigida por Ken Loach, con Peter Mullan y Louise Goodall. El título vale para Ken Loach, que conoció tiempos mejores. El director sigue describiendo bien sus ambientes pero, una vez más, la película se desbarra cuando introduce la historia romántica y recurre a la truculencia excesiva. La mezcolanza (con los enredos del guión, los actos de heroísmo y las elecciones morales) termina pareciéndose demasiado a un melodrama de Hollywood con ingleses pobres. **Q**

MIS PEQUEÑOS INQUILINOS, *The Borrowers*, EE.UU., 1998, dirigida por Peter Hewitt, con John Goodman y Jim Broadbent. Desmesurado trabajo de dirección de arte para una película que carece de una historia para contar. Pequeñísimos seres viven en los sótanos y rincones de una casa de familia. Destinada, en principio, al público infantil, aburre demasiado. Muchísimo mejor que esta película es ver por la tele algún viejo capítulo de *La isla de Gilligan*. **MG**

MUNDO GRUA, Argentina, 1999, dirigida por Pablo Trapero, con Luis Margani y Adriana Aizemberg. Bajo su aparente simpleza, se vislumbra lo difícil y riesgoso que es hacer un film como *Mundo grúa*: en cada diálogo, en cada inmersión en lo cotidiano, la película se juega entera, y allí gana con el tono exacto de cada frase y con la seguridad que le otorga contar una historia necesaria. Si Trapero apuesta a la sensibilidad para hacer un retrato lleno de afecto de ese Rulo que trasciende el cine, el espectador le responde con auténticas emociones. **JPF**

MUSICA DE LAURA, Argentina, 1993, dirigida por Juan Carlos Arch, con Alicia Dolinsky y Carlos Catania. Telefilm no profesional con un ligero aire a esa gran obra llamada *Casa de muñecas*. Pero el aire no llega al cerebro y el resultado es un cúmulo de aburrimiento, pésimos actores en increíbles personajes y un desperdicio de tiempo para quienes la vieron en cine o en cable. A propósito, ¿cómo accedió a ambos medios? **SG**

— N —

NADIE ME QUIERE, *Keiner liebt mich*, Alemania, 1994, dirigida por Doris Dörrie, con Maria Schrader y Pierre Sanoussi-Bliss. Una de las sorpresas mayúsculas que nos deparó este año con tanto buen cine y una comedia negra para amar sin reparos. Fanny Fink es el personaje más adorable del año y Edith Piaf se hace nuestra mientras recordamos el eufórico leitmotiv de la película. La felicidad, tan efímera y frágil como la vida, aparece luego de que nos aprendimos de memoria el rostro de la muerte y la cara de la soledad. Una muestra de inteligencia sin cinismo y de amor sin cursilería. **SG**

NADJA, EE.UU., 1996, dirigida por Michael Almereyda, con Galaxy Craze y Suzy Amis. Bisneta cinematográfica de *La hija de Drácula*, *Nadja* coquetea todo el tiempo con cierto esnobismo del cine independiente. Pero las fantásticas actuaciones y la inolvidable caracterización de Peter Fonda como Van Helsing hacen pensar que se trata de un ejercicio más humilde de lo que parece. Y además: ¿cómo puede ser seria una película parcialmente filmada con una cámara de juguete? **SG**

NENETTE Y BONI, *Nénette et Boni*, Francia, 1996, dirigida por Claire Denis, con Grégoire Colin y Alice Houri. *Nénette y Boni* es uno de esos films que se olvidan rápidamente debido a su disparatada historia, que empieza con una acumulación gratuita de crueldades y calamidades y culmina con un mensaje de carácter moralista que redime a la mayoría de los personajes. Por suerte, en 1999 se estrenaron otras películas francesas mejores que *Nénette y Boni*. **GJC**

NI EL TIRO DEL FINAL, *Love Walked In*, EE.UU., 1997, dirigida por Juan José Campanella, con Aitana Sánchez Gijón y Denis Leary. Desvaído film policial del argentino Campanella, rodado en Estados Unidos, *Ni el tiro del final* no omite ninguno de los clichés de un thriller con estética HBO: climas, actuaciones, fotografía y música correctas y un guión cuidado y minucioso. Es decir, un policial negro impecable, pero sin energía ni pasión. **GJC**

NOVIA FUGITIVA, *Runaway Bride*, EE.UU., 1999, dirigida por Garry Marshall, con Julia Roberts y Richard Gere. Julia Roberts es una de las mejores comediantes de hoy. Richard Gere es uno de los peores actores de todos los tiempos. En esta película se luce una y desluce el otro. Lo demás casi no existe. Garry Marshall una vez hizo *Mujer bonita*, pero es difícil recordarlo viendo esta película. Al menos tiene buenas canciones. **LMD'E**

— O —

8 MM, *Eight Millimeter*, EE.UU., 1999, dirigida por Joel Schumacher, con Nicolas Cage y Catherine Keener. A Schumacher no le bas-

Sobre los campesinos del siglo X del lago Paladrú (la respuesta de Camille a la pregunta "¿Y sobre qué es tu tesis?").

CAMILLE EN CONOZCO LA CANCION

tó con arruinar la gesta burtoniana de los dos primeros *Batman*. En *8 mm* arremete con un thriller moralista y familiar donde lanza críticas y condenas varias a los consumidores del porno y las *snuff movies*. Cage encarna a un conflictuado policía que debe resolver un dilema moral que, obviamente, se transforma en una cruzada a favor de las buenas costumbres del ciudadano medio americano. Horrible. **GJC**

OJOS BIEN CERRADOS, *Eyes Wide Shut*, Gran Bretaña, 1999, dirigida por Stanley Kubrick, con Tom Cruise y Nicole Kidman. La obra póstuma de Kubrick es, indudablemente, su película más personal. Alejada de las grandes metáforas, de las puestas en escena grandilocuentes, de los ambiguos mensajes, *Ojos bien cerrados* es agradable, se deja ver con interés, es atractiva y sincera, rasgos poco frecuentes en su obra. Es interesante la mirada crítica del cineasta ante la propia sociedad y, sobre todo, ante su propia obra. **MG**

- P -

PACTO CON LA MUERTE, *Desperate Measures*, EE.UU., 1997, dirigida por Barbet Schroeder, con Andy García y Michael Keaton. Apasionante policial que se anima a jugar allí donde Hollywood nunca se atreve. A partir de premisas absurdas el guión navega alegremente dentro de una lógica tan delirante como impecable. Tanta diversión y tan buen manejo de personajes, situaciones y espacios son efectivos porque evocan una palabra muchas veces olvidada en el cine mainstream: libertad. *Pacto con la muerte* es un sano ejercicio de ella. **SG**

PADRE MUGICA, Argentina, 1999, documental dirigido por Gabriel Mariotto y Gustavo Gordillo. Buen material de archivo en algo que más se parece a un programa especial de televisión que a una película. Momentos curiosos (como Firmenich casi culpando a Mugica de haberlo llevado a las armas) conspiran contra la vocación al bronce que tiene el documental, ejemplificado en la desaparición de la masacre de Ezeiza. Más interesante como manipulación del material que como film. **LMD'E**

PANICO Y LOCURA EN LAS VEGAS, *Fear and Loathing in Las Vegas*, EE.UU., 1998, dirigida por Terry Gilliam, con Johnny Depp y Benicio del Toro. Alguna vez se alabó exageradamente a *Brazil* y años más tarde volvieron los elogios desmedidos para *Doce monos*. El último Gilliam es un film "abierto": puede empezar a verse en cualquier momento o, en todo caso, con quince minutos es suficiente; total siempre cuenta lo mismo. *Trainspotting* es mucho mejor y *Busco mi destino* -que aparece citada de manera grosera-, ni hablar. **GJC**

PANTANO, *Tryasina*, 1978, dirigida por Gligori Chukhrai, con Nona Mordiuokova y Vadim Spiridonov. El anclado prejuicio contra el cine proveniente de la ex Unión Soviética tiene su génesis en films como *Pantano*. Artículo de propaganda elevado a la máxima potencia: un soldado comete traición a la patria y desarrolla la peligrosa esquizofrenia del cobarde, que incluye efectos colaterales fisiológicos terribles. El pobre muchacho hecha pelos, como Mr. Hyde. Corolario castrense: los pelados son de armas tomar. **DB**

PASION DE UNA NOCHE, *One Night Stand*, EE.UU., 1997, dirigida por Mike Figgis, con Wesley Snipes y Nastassia Kinski. Solemnidad disfrazada de pasión, pueril discurso bienpensante envasado en planos publicitarios. Al director fashion Figgis lo convencieron con *Adiós a Las Vegas* de que era genial y transgresor y él se lo creyó. Con una suficiencia que no se condice con su capacidad, parece creer que el sida, la homosexualidad y los romances interraciales eran temas tabú hasta que él los perpetró. **JPF**

PATCH ADAMS, EE.UU., 1998, dirigida por Tom Shadyac, con Robin Williams y Peter Coyote. El doctor interpretado por Robin Williams hace reír a los enfermos terminales. Una película altamente demagógica donde, a pesar de que ocurre a fines de los 60 en una universidad norteamericana, el único problema es que el doctor use una nariz de payaso. No falta la muerte cruel ni el milagro redentor. El peor cine americano actual desde su faceta más reaccionaria. Un médico ahí. **LMD'E**

PEQUEÑA VOZ, *Little Voice*, Inglaterra, 1998, dirigida por Mark Herman, con Michael Caine y Brenda Blethyn. Los dos primeros consejos del *Manual para dejar de hacer malas películas* son: a) no deben hacerse metáforas con jaulas y suelta de palomas para referirse a una chica tímida y buena cantante maltratada y sojuzgada por su madre. Y menos en ralenti. b) Si a usted no le gusta lo que filmó, no se la debe agarrar con los personajes. Mark Herman (*Tocando el viento*) desoye punto por punto estos consejos. **JPF**

PERDIDOS EN NEW YORK, *The Out-of-Towners*, EE.UU., 1999, dirigida por Sam Weisman, con Goldie Hawn y Steve Martin. Vehículo para esa eterna estrella cinematográfica llamada New York, ha de decirse que no aprovecha sino los mohines más festejados de la diva del Hudson. Steve Martin, Goldie Hawn y John Cleese son comparsas de lujo y no superan ese estadio. El final feliz y consolador no pertenece al estilo neoyorquino: más bien parece una venganza perpetrada (y rodada) en y por Los Angeles. **LMD'E**

PERDITA DURANGO, España-México, 1997, dirigida por Alex de la Iglesia, con Javier Bardem y Rosie Pérez. Malogrado y excesivo film del español De la Iglesia, *Perdita Durango* fue una de las grandes decepciones del 99. En la coctelera del realizador entran varios crímenes sangrientos, humor negro, rona al por mayor, sexo bizarro y especialmente una pose canchera y autoritaria que resulta bastante molesta. Si *El día de la bestia* fue uno de los mejores estrenos de hace un par de años, *Perdita Durango* parece filmada por un animal salvaje. **GJC**

PERTURBADOS, *Disturbing Behavior*, EE.UU., 1998, dirigida por David Nutter, con James Marsden y Katie Holmes. Berretada de terror psiquiátrico juvenil de corta duración. Cuadrada en su realización y en el trazado de los personajes, se hace entretenida por su absoluta liviandad y sus resoluciones tan drásticas como ridículas. Por otra parte, la referencia a *El flautista de Hamelin* se hace más llevadera aquí que en *El dulce porvenir*. **JPF**

PI, EE.UU., 1998, dirigida por Darren Aronofsky, con Sean Gullette y Mark Margolis. **PI**

[Mi hermano me cagó.

TÍTULO DEL LIBRO DEL HERMANO DE ED EN ED TV

no es más que la historia de la búsqueda de un Dios a partir de la investigación de la existencia de un código en los decimales de pi. Contada con un formato tipo MTV, en riguroso blanco y negro y rítmicamente marcada por música tecno. La película no deja de ser un buen ejercicio de estilo, simpático y ameno, hecho por un egresado reciente de una escuela de cine. **MG**

PLACE VENDÔME, Francia, 1998, dirigida por Nicole Garcia, con Catherine Deneuve y Jean-Pierre Bacri. Con la suntuosidad que el tema merece —una trama casi policial en el mundo de los mercaderes de diamantes— Nicole Garcia logra contar una historia de amores desencontrados. El trabajo de la Deneuve personificando a una alcohólica es uno de los mejores del año y de su carrera. Lo mismo ocurre con Bacri, un gran actor al que *Conozco la canción*, *Un aire de familia* y este film nos permitieron descubrir en el 99. **LMD'E**

POR AMOR A ROSANA, *Roseanna's Grave*, EE.UU., 1996, dirigida por Paul Weiland, con Jean Reno y Mercedes Ruehl. Una película mala, innecesaria, aburrida y desapasionada. Como si esto fuera poco cae varias veces en situaciones ridículas. Una enferma terminal, una última voluntad, un cementerio pueblerino demasiado pequeño y actores de distintas nacionalidades que hablan más de lo que actúan y encima todos lo hacen en un doblado italiano. Produce vergüenza ajena. **MG**

POR LA VIDA DE UN AMIGO, *Return to Paradise*, EE.UU., 1999, dirigida por Joseph Reuben, con Vincent Vaughn y Anne Heche. Perversa, fea y aburrida película sobre jóvenes del primer mundo inmersos en la fealdad y la injusticia del tercero. *Expreso de medianoche* parece, al lado de este bodrio, *Un condenado a muerte se escapa*. Una de las peores películas de la historia del cine. **SG**

POR SIEMPRE CENICIENTA, UNA HISTORIA DE AMOR, *Ever After (A Cinderella Story)*, EE.UU., 1998, dirigida por Andy Tennant, con Drew Barrymore y Anjelica Huston. Una versión desafortunada de uno de los clásicos de todos los tiempos. Vaciada del componente mágico, se transforma en una

transposición fría e irrelevante de un relato popular del siglo XVI. Esta versión deja en la boca un regusto amargo y cierta añoranza por las bondades de los príncipes, las situaciones mágicas y los imponentes misterios de la corte. Drew Barrymore se salva, en parte, de la desatinada versión. **MG**

PORQUE TE QUIERO TE MIENTO, *La vérité si je mens*, Francia, 1997, dirigida por Thomas Gilou, con Richard Anconina y Richard Bohringer. Podría, sin inconvenientes, haber sido filmada en el Once. Si existiera el género, podría ser el barrial. Se cuenta la historia de un goy que se inmiscuye en una comunidad judía. Una comedia ligera con tintes machistas que transcurre entre telas y amores, entre religiones y mentiras. Posee una virtud interesante en estos tiempos: la falta absoluta de demagogia en el tratamiento de las diferentes comunidades. **MG**

POZO DE ZORRO, Argentina, 1998, dirigida por Miguel Mirra, con Víctor Laplace y Edgardo Fons. Versión *patriótica* de la guerra de Malvinas, sin referencia a la dictadura y la sociedad que le dieron origen, a los estaqueos y congelamientos que sufrieron los soldados, ni a los oficiales cobardes que se rindieron sin luchar o confiscaron alimentos. Y a pesar del hambre y el frío, en estas Malvinas los combatientes (léase oficiales y conscriptos) no se rinden. Todo un hallazgo histórico. **JB**

PRISIONERO DEL PELIGRO, *The Spanish Prisoner*, EE.UU., 1997, dirigida por David Mamet, con Campbell Scott y Rebecca Pidgeon. David Mamet pretende mostrar sus presuntas dotes de guionista ingenioso (antes que realizador) en esta historia plagada de inútiles vueltas de tuerca que solo logran provocar desinterés en el relato. Un ejercicio gratuito e irritante, que además cuenta con una de las parejas protagónicas más insoportables de los últimos tiempos. **JG**

PSICOSIS, *Psycho*, EE.UU., 1999, dirigida por Gus Van Sant, con Anne Heche y Peter Vaughn. Fue condenada de antemano como una herejía y objeto de todo tipo de desprecios por atreverse a tocar la obra maestra de Hitchcock. Pero más allá de que a uno le guste o no, no se le puede negar un efecto

raro, casi emocionante, de reproducción de una obra de arte. Más cerca de un experimento que del deseo de hacer negocios a costa de la genialidad de otros. Para verla relajado y desprejuiciado, y después, claro, amarla u odiarla sin ningún reparo. **SG**

— Q —

QUEDATE CONMIGO, *Stepmom*, EE.UU., 1998, dirigida por Chris Columbus, con Susan Sarandon y Julia Roberts. Un guión que logra enunciar las ideas más nefastas con una perfección técnica que asusta. La ingeniería narrativa más sofisticada de Hollywood para vender machismo del peor y una falsa idea de la muerte. Julia Roberts, por su parte, logra una actuación maravillosa aunque su cuerpo encarne bajadas de línea ideológicas imposibles de aceptar. **JV**

— R —

REPORTAJE A LA MUERTE, Perú, dirigida por Danny Gavidia, con Diego Bertie y Marisol Palacios. Son muy pocas las películas latinoamericanas que se estrenan en nuestro país comercialmente. Este film basado en un hecho real consigue algunos momentos de cierta intensidad, aunque se ve perjudicado por su estentóreo tono mensajístico. **JG**

RESURRECCION, *Resurrection*, EE.UU., 1999, dirigida por Russell Mulcahy, con Christopher Lambert y Robert Joy. El director de *Highlander* vio *Seven*, *pecados capitales* y decidió que era buena idea hacer algo similar. De hecho, son tan parecidas entre sí que no puede entenderse cómo no hay un juicio en progreso. Estética publicitaria, cámara esclerótica y un Christopher Lambert cristalizado en poses para afiche. Una verdadera vergüenza. **DB**

REVANCHA, *Payback*, EE.UU., 1999, dirigida por Brian Helgeland, con Mel Gibson y María Bello. Sin dudas, *Revancha* mereció muchos más elogios de los que tuvo. Solo por las actuaciones de Gibson, Kris Kristoferson, James Coburn, la oriental (de *Ally McBeal*) Lucy Liu y el perro enyesado, vale

[Hay gente muerta, un monstruo en el agua, ¿nunca te divertiste tanto en toda tu vida, verdad?

BLL PULLMAN EN EL COCODRILO

la pena. Además, el planteo violento, cruel y sadomasoquista tanto de las acciones y los chistes como de la propia narración –por momentos tramposa– la convierte en una película coherente y en un muy buen bloque de furiosa diversión. **JPF**

RIO ESCONDIDO, Argentina, 1999, dirigida por Mercedes García Guevara, con Paola Krum y Juan Palomino. *Río Escondido* no debió tener semejante fracaso de público. El descubrimiento por parte de Ana del hermano y el sobrino de su marido, sus dudas y el desmoronamiento de su mundo están contados sin estridencias y con un bienvenido aire enigmático. Pero cuando más nos involucramos con ella y queremos saber cómo será su nueva vida, la película termina. Un extraño caso de defecto por carencia de metraje. **JPF**

ROMANCE, Francia, 1998, dirigida por Catherine Breillat, con Caroline Ducey y Sagamore Stevenin. La furia homicida que provocó *Romance* entre los críticos locales es exagerada. No es una obra maestra y sus aristas provocativas (sexo explícito, etc.) no son novedosas. Pero no deja de ser una película original, con un humor inteligente y subterráneo. Y sobre todo, exhibe un punto de vista femenino que se atreve a ridiculizar a los hombres. La misoginia suele generar mucho menos rechazo. **Q**

RUGRATS, AVENTURAS EN PAÑALES, The Rugrats Movie, EE.UU., 1999, dirigida por Norton Virgien e Igor Kovalyov. Una apuesta directa y valiente por la aventura. *Rugrats* entretiene y emociona porque no le tiene miedo a la narración franca y se anima a crear personajes creíbles y queribles sin caer nunca en el didactismo barato. Una película con buenos sentimientos, para chicos y para grandes. **JV**

— S —

SECRETOS DEL CORAZON, España-Francia-Portugal, 1996, dirigida por Montxo Armendáriz, con Silvia Munt y Charo López. Desde hace mucho tiempo el cine español industrial insiste con historias acerca del despertar sexual de un adolescente durante los

años de Franco, junto a las consabidas familias reprimidas y los típicos colegios autoritarios. El film del vasco Armendáriz agrega a estos lugares comunes las estupendas interpretaciones del elenco (Carmelo Gómez, Charo López, el chico protagonista) y un tono menor que hace olvidar su anterior y desastrosa estadía en el Kronen. **GJC**

SEXTO SENTIDO, The Sixth Sense, EE.UU., 1999, dirigida por M. Night Shyamalan, con Bruce Willis y Haley Joel Osment. Una hermosa y melancólica película sobre el dolor humano, la molesta persistencia del recuerdo y el miedo ante la muerte. Detrás de esta narración casi perfecta está la mano de un director de cine talentoso e inteligente. Algo de la sensibilidad que permitió películas notables como *Noche de brujas* y *El exorcista* está dando vueltas por acá. La sorpresa del año. **JV**

SHAKESPEARE APASIONADO, Shakespeare in Love, EE.UU., 1998, dirigida por John Madden, con Gwyneth Paltrow y Joseph Fiennes. Demasiadas candidaturas al Oscar hacen desconfiar de una película, incluso antes de verla, y las sospechas se confirman con el transcurso del film. Una película que hace una lectura de la vida de Shakespeare previa a su fama con una levedad inconcebible y un previsible didactismo, renegando así de varios films de grandes directores que forman parte de la historia del cine justamente por el respeto con que se acercaron a su vida y a su obra. **MG**

SIEMPRE QUEDA LA PASION, O Quatrilho, Brasil, 1995, dirigida por Fabio Barreto, con Glória Pires y Alexandre Paternost. Una pintura de época que no logra lo que pretende: ser un homenaje a la mujer y a los inmigrantes del Brasil de principios de siglo. Muy bien fotografiada pero mal actuada (a excepción de Pires) y con un guión inconcluso, el film transita por la obviedad y no supera la medianía latinoamericana. Y deja el dato de que a la hora de mostrar sexo, los brasileños son tan timoratos como los argentinos. **JB**

SILVIA PRIETO, Argentina, 1998, dirigida por Martín Rejtman, con Rosario Bléfari y Valeria Bertucelli. Una película encuadrada en

el nuevo cine nacional que plantea la posibilidad de acercarse a cierto lenguaje cotidiano juvenil, acompañado coherentemente por una estética aséptica y minimalista. La historia es la búsqueda de la identidad, no solo individual sino social, que nuclea a un grupo específico dentro del universo de los jóvenes de los 90. Una experiencia interesante aunque artificiosa y superficial. **MG**

SIMPLEMENTE IRRESISTIBLE, Simply Irresistible, EE.UU., 1999, dirigida por Mark Tarlov, con Sarah Michelle Gellar y Sean Patrick Flanery. Simplemente irresistible para los ojos y sobre todo para el estómago de una persona normal. La cursilería y el oscurantismo más nefasto heredado de bodrios al estilo de *Como agua para chocolate*. La falta de carisma de la pareja y la fallida resolución de todas las escenas mágicas no deben haber dejado felices ni siquiera a los propios realizadores. **SG**

SLAM, EE.UU., 1998, dirigida por Marc Levin, con Saul Williams y Sonja Sohn. O de cómo el rap puede lograr que una banda de *niggers* agresivos se convierta en una manada de mansos cervatillos. A pesar de su didactismo y el exceso de “buenas intenciones”, el film logra algunos buenos momentos cuando retrata –en un registro cercano al documental– la vida dentro de una cárcel norteamericana o cuando Marc Levin, el protagonista y *rapper* en la vida real, recita alguna de sus poesías. **DB**

SOLDADO UNIVERSAL: EL REGRESO, Universal Soldier: The Return, EE.UU., 1999, dirigida por Mic Rodgers, con Jean-Claude Van Damme y Michael Jai White. Estimado lector: vi casi todas las películas protagonizadas –y también la dirigida– por Van Damme y varias de ellas me parecen buenas o muy buenas. Además, ni él, ni Stallone ni Schwarzenegger me parecen malos actores. Como verá, no odio este tipo de cine. A pesar de todo esto, le aseguro que esta secuela es espantosa. **JPF**

SOLO POR AMOR, A Merry War, Gran Bretaña-EE.UU., 1997, dirigida por Robert Bierman, con Richard E. Grant y Helena Bonham-Carter. Este film, basado en una novela de George Orwell, sobre un joven que quie-

[Oh, no, cómo puedes decir eso... bueno, es verdad.

BRIDGET FONDA EN EL COCODRILO

re triunfar como poeta en la Inglaterra de los años treinta, lamentablemente no capta el espíritu satírico del escritor ni tampoco logra trascender un chato costumbrismo. La presencia de Richard E. Grant en el rol protagónico no es precisamente una ayuda. **JG**

SORIANO, Argentina, 1998, dirigida por Eduardo Montes Bradley. Muy alejado del desatino filmico que fue *El secuestro*, Montes Bradley cuestiona –por momentos– la figura paternalista del periodista y escritor Osvaldo Soriano en un documental filmado de manera rutinaria, con entrevistas a cámara, material de archivo y escenas de películas que adaptaron textos del autor. Un film pasable. **GJC**

S.O.S. VERANO INFERNAL, *Summer of Sam*, EE.UU., 1999, dirigida por Spike Lee, con John Leguizamo y Mira Sorvino. Spike Lee haciendo lo que mejor sabe: filmar con criterio documental escenas de la vida cotidiana en un gueto. Ahora no son los negros sino los italianos, a los que retrata con un primitivismo feroz y un esquematismo moral que compite con el propio. Que en esa comunidad cerrada, que no se mezcla con negros, sea un punk el chivo expiatorio de los crímenes de Sam, es un verdadero hallazgo (que lo interprete Adrian Brody, también). **SS**

STUDIO 54, 54, EE.UU., 1998, dirigida por Mark Christopher, con Ryan Phillippe y Salma Hayek. A diferencia de *Los últimos días del disco*, los últimos días del mítico Studio 54 son retratados con cierto compromiso. Un par de cuestiones moralizantes y redenciones extemporáneas (¿influencia de Paul Schrader, profesor del director?) no terminan de opacar este correcto relato de época que irritó a unos cuantos y nos gustó, un poco, a unos pocos. Salma Hayek canta y está más linda que nunca y Mike Myers confirma su gran talento actoral. **JPF**

SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO, *Midsummer Night's Dream*, EE.UU., 1999, dirigida por Michael Hoffman, con Rupert Everett y Michelle Pfeiffer. Murió Bresson. Puede sonar injusto que me acuerde de él precisamente al escribir de esta película, pero resulta que entre la obra de un genio y

esta malformación a medio camino entre el cine, el teatro y la comedia de Broadway hay un abismo que no podemos pasar por alto. Estas no solo son películas muy malas: se basan en una idea del cine según la cual todo da igual y el ombliguismo puede reemplazar a la mirada de un artista y su universo. **SG**

— T —

TARZAN, EE.UU., 1999, dirigida por Chris Buck y Kevin Lima. Para muchos, un buen Disney clásico. Para mí, el peor dibujo desde el cambio de rumbo de *La sirenita*. Ni la comicidad de *Aladdin* y *Hércules*, ni la osadía de *Mulan* y *El rey león*, ni el clasicismo de *La bella y la bestia* y *La sirenita*, ni siquiera la mediocridad de *El jorobado* y *Pocahontas*. La animación por computadora al servicio de la negación de la aventura y de las muy serias canciones de Phil Collins. **JPF**

THE MATRIX, EE.UU., 1999, dirigida por The Wachowski Brothers, con Keanu Reeves y Laurence Fishburne. Una de las películas más esperadas del año, exaltada hasta lo imposible por la crítica bizarra, *The Matrix* es el resultado de un cine ultratecnologizado al servicio de nada. Más aun, los hermanos Wachowski no tienen una pizca de humor para atenuar tantos diálogos trascendentales y presuntuosos que se entablan entre los personajes. *The Matrix* es el cine del futuro, dicen algunos. Bueno, yo paso. **GJC**

THE MOD SQUAD, EE.UU., 1999, dirigida por Scott Silver, con Claire Danes y Giovanni Ribisi. ¿Alguien se acuerda de *Patrulla juvenil*? Tampoco la van a recordar viendo esta versión cinematográfica. Tres adolescentes subnormales desbaratan a una organización de narcotraficantes en medio de una avalancha de temas pop. Lo que parece hablar mal de los jóvenes de hoy, los criminales de hoy y la música de hoy. Pero solo es una prueba en contra del cine mainstream de hoy. **LMD'E**

TIENES UN E-MAIL, *You've Got Mail*, EE.UU., 1998, dirigida por Nora Ephron, con Tom Hanks y Meg Ryan. La mejor come-

dia romántica del año es la respuesta inteligente y noble a tantas películas tontas y edulcoradas, esas que para justificar las limitaciones de sus ambiciones tienen que tratar al público como estúpidos. Esta película no niega el poder del amor, pero es sincera al señalar la fragilidad de los sentimientos frente a la dureza del mundo. **JV**

TODAVIA SE LO QUE HICIERON EL VERANO PASADO, *I Still Know What You Did Last Summer*, EE.UU., 1998, de Danny Cannon, con Jennifer Love Hewitt y Freddie Prinze Jr. El subgénero "asesino suelto mata con lo primero que encuentra a mano a grupo de adolescentes" parece finalmente agotado. Esta no asusta a nadie. Lo que resulta peli-groso y hasta mortal en esta insufrible secuela es el aburrimiento que puede llegar a provocar en el espectador. **DB**

TODO SOBRE MI MADRE, España, 1999, dirigida por Pedro Almodóvar, con Cecilia Roth y Marisa Paredes. La donación de órganos, las mujeres que son hombres y viceversa, la cura del sida, las elecciones de una madre, los accidentes de tránsito. *Todo sobre mi madre* es una película que incomoda por su mirada optimista y falsamente natural sobre la España del fin de siglo. Este film es para Almodóvar la carta de presentación y la entrada triunfal en Hollywood. Lamentablemente, ya nada será lo que era antes. **MG**

TORRENTE, EL BRAZO TONTO DE LA LEY, España, 1997, dirigida por Santiago Segura, con Santiago Segura y Javier Cámara. El gordo Segura es un personaje como pocos, y su primer largometraje, un pantagruélico festín de excesos de todo tipo donde nadie se salva de la agresión. La incorrección política y la guarrada llevadas a extremos pocas veces alcanzados. Francamente, *Torrente* es demasiado absurda para tomar en serio sus comentarios sociales. E inquietantemente divertida, vamos. Risa fascista para algunos. Sana catarsis para otros. **DB**

TOY STORY 2, EE.UU., 1999, dirigida por John Lasseter. Obra maestra del cine de animación, la segunda parte de *Toy Story* confirma que no hay films para "grandes" y "chicos" sino buenas y malas películas. Emoción, sonrisas, romanticismo y aventu-

ras, como en los grandes títulos del cine clásico, se reúnen en las imágenes de *Toy Story 2*, un film que, además, reflexiona sobre la vida y la muerte... de los juguetes. Manuelita habrá triunfado en París y su próxima escala es el Oscar, pero yo me voy de paseo con el simpático matrimonio de Mr. y Mrs. Papa. **GJC**

13 GUERREROS, *13th Warrior*, EE.UU., 1999, dirigida por John McTiernan, con Antonio Banderas y Vladimir Kulich. John McTiernan cuenta una epopeya llena de acción para contar cómo se escribe una epopeya llena de acción. Muestra cómo detrás de lo inexplicable se esconde algo más inexplicable aun: lo humano. Y cómo la lucha de un puñado de personajes contra aquello que ignoran se transforma en un cuento maravilloso de aprendizaje y nobleza. Y no le falta transgresión: ¿cuántas películas de Hollywood tienen un héroe musulmán? Un film tan bueno –en todo sentido– que ni Banderas pudo arruinarlo. **LMD'E**

TRES ES MULTITUD, *Rushmore*, EE.UU., 1998, dirigida por Wes Anderson, con Jason Schwartzman y Bill Murray. Buen representante del cine independiente norteamericano, *Tres es multitud* es una película agradable que pone en escena un mundo particular y extravagante representado por un colegio prestigioso y caro. Sus personajes conforman un triángulo amoroso que revela el enfermizo vínculo que establecen con la escuela. Una película divertida que no deja de reflexionar sobre las relaciones humanas. Como siempre, excelente Bill Murray. **MG**

TRES VERANOS, Argentina, 1998, dirigida por Raúl Toso, con Esteban Prol y Emilia Mazer. Revisión de los años de militancia en la Juventud Peronista, *Tres veranos* es una lectura desvaída y esquemática de aquellos tiempos de fervor y lucha. Alguna escena impactante cerca del desenlace de la película agrega muy poco a una historia que parece concebida por un apresurado guionista proveniente de la televisión. **GJC**

TUS AMIGOS Y VECINOS, *Your Friends and Neighbors*, EE.UU., 1998, dirigida por Neil

LaBute, con Catherine Keener y Nastassia Kinski. Desde sus intenciones estéticas, conceptuales y temáticas, el film de LaBute es el manual del cine independiente americano. Uno de los problemas de *Tus amigos y vecinos* es que, pese a su falta de prejuicios cuando se habla de sexo, la historia hace una defensa de la más rancia misoginia y del más criticable de los machismos. Keener y Kinski están estupendas y seductoras. **GJC**



UN ANIMAL, LOS ANIMALES, *Un animal, des animaux*, Francia, 1994, dirigida por Nicolas Philibert. ¿Le gustan los museos de ciencias naturales? ¿Le gustan los animales embalsamados? Si la respuesta es sí, lo felicito. Pero además le recomiendo este film que, a pesar de no levantar vuelo, muestra el lado siniestro de esa clase de recintos. **SG**

UN ESPOSO IDEAL, *An Ideal Husband*, EE.UU., 1999, dirigida por Oliver Parker, con Cate Blanchett y Minnie Driver. Esta adaptación de la obra de teatro de Wilde es una comedia ágil y entretenida, pero torpe y demasiado tímida. Los miedos de la realización no solo no dejan disfrutar de la agudeza verbal del texto original, sino que permiten que la película no se atreva a sugerir que una mujer enamorada de su marido pueda desear a la vez a su mejor amigo. **JV**

UN LUGAR LLAMADO NOTTING HILL, *Notting Hill*, EE.UU., 1999, dirigida por Roger Michell, con Hugh Grant y Julia Roberts. Los últimos cinco minutos destruyen toda la ambigüedad que la relación entre los dos protagonistas había construido en el resto de la película. Hasta ahí las cosas tampoco iban demasiado bien, porque varios de los gags son de muy mal gusto y ciertas situaciones demasiado forzadas, pero Grant y Roberts lograban emocionar y divertir en algunos de sus encuentros. **JV**

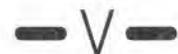
UN PAPA GENIAL, *Big Daddy*, EE.UU., 1999, dirigida por Dennis Dugan, con Adam Sandler y Joey Lauren Adams. Adam Sandler basa su comicidad en un único personaje: un muchachón irresponsable que no quiere crecer. La historia clásica en la que el prota-

gonista recibe sorpresivamente la llegada de un niño huérfano a quien criar le viene como anillo al dedo. Y la verdad es que el salame tiene gracia. **GN**

UN PLAN SIMPLE, *A Simple Plan*, EE.UU., 1998, dirigida por Sam Raimi, con Bill Paxton y Billy Bob Thornton. Alguien podría decir que esta película responde a su título, es decir, que el plan más simple, cuando no se tienen ideas nuevas, es volver a lo clásico, que nunca pasa de moda y siempre conviene a los cinéfilos. Si esa fue la política de Raimi, el resultado estuvo de su parte: un producto interesante, profundamente entretenido, bien filmado, donde la presencia del director intenta volverse invisible. **SS**

UNA PAREJA EXPLOSIVA, *Rush Hour*, 1998, dirigida por Brett Ratner, con Jackie Chan y Tom Wilkinson. Jackie Chan goes to Hollywood. Y a juzgar por los resultados, un viaje no muy feliz. La gracia de este primo lejano de Buster Keaton especialista en artes marciales radica en su particular carisma y sus habilidades coreográficas. Sin embargo, no se encuentra aquí cierta espontaneidad característica de sus producciones en Hong Kong. Y la pareja elegida para secundarlo (más insoportable que Eddie Murphy pasado de anfetaminas) no ayuda en lo más mínimo. **DB**

UNA SEÑAL DE ESPERANZA, *Jakob the Liar*, EE.UU., 1998, dirigida por Peter Kassovitz, con Robin Williams y Alan Arkin. Robin Williams no está en decadencia, está arruinado. Ahora hace un mix monstruoso de sus personajes de *Buenos días Vietnam*, *Patch Adams* y *Más allá de los sueños*. Una señal... es una película que copia mal a *La vida es bella*, sin dirección aparente más allá de lo que parecen ser las nefastas ideas del propio Williams, aquí convertido en mártir. Por el bien del cine, esperemos que este señor, tal como prometió, se dedique al teatro. **VS**



VAMPIROS, *Vampires*, EE.UU., 1998, dirigida por John Carpenter, con James Woods y Daniel Baldwin. Cazadores de vampiros por orden del Vaticano. Una película de terror

[Nena, soy todo látex (el muñeco, ante la pregunta de su novia de si tenía preservativo).

CHUCKY EN LA NOVIA DE CHUCKY

tan libre como para pasar del *gore* al western en el mismo plano. Carpenter sigue siendo un maestro y se nota su placer por hacer cine: hasta nos convence de que es taquear vampiros es divertido. Si la película dice que la fe (en lo que sea) es mejor que cualquier religión, también dice que las películas son mejores que la industria cinematográfica. Un verdadero cine de resistencia. **LMD'E**

VARSITY BLUES, EE.UU., 1999, dirigida por Brian Robbins, con James van der Beek y Jon Voight. La chatura hecha película. Pero de tan chata que es, logra deslizarse con una ligereza que envidiarían muchas grandes películas de Hollywood. Inocente, algo rebelde y muy a la moda musical, esta producción de MTV se puede ver en cable pero difícilmente merezca el esfuerzo de llegar hasta el cine. Jon Voight, como el malvado entrenador de fútbol americano, está muy pero muy bien. **SG**

VELVET GOLDMINE, EE.UU., 1998, dirigida por Todd Haynes, con Ewan McGregor y Jonathan Rhys Meyers. Lo único malo de esta gran película es que no la fue a ver nadie. Aunque la publicidad intentó vestirla de rock and roll, es una meditación sobre el espectáculo y los cambios sociales, sobre la identidad sexual y la fama. Rigurosa y triste, con una estética apropiada a su tema, no podía sino despertar prejuicios: contra los gays, contra las aproximaciones intelectuales a lo popular, contra el buen cine. **Q**

VIAJE AL PRINCIPIO DEL MUNDO, Viagem ao principio do mundo, Portugal-Francia, 1997, dirigida por Manoel de Oliveira, con Marcello Mastroianni y Leonor Silveira. Primera película del interminable Oliveira que se estrena en Argentina, *Viaje al principio del mundo* marcó la despedida actoral del gran Marcello Mastroianni. Ya no se hacen películas como esta, donde los lugares y los personajes permanecerán para siempre en la memoria, como el de la vieja habitante del pueblo que recuerda su vida, que parece eterna, mientras Marcello hace morisquetas y acomoda su bastón, que es el suyo pero también el del gran realizador que lo dirigió en su film póstumo. **GJC**

VIRUS, EE.UU., 1998, dirigida por John Bruno, con Jamie Lee Curtis y Donald Sutherland. Después de *Alien* cualquier criatura de extrañas formas y urgencias estomacales pasó a ser un bicho inofensivo. *Virus* transcurre en un barco donde el ejemplar intergaláctico se deglute a quien lo venga a molestar. Por ahí andan Donald Sutherland, apurado por cobrar la remuneración, y Jamie Lee Curtis, con su rictus de chica acosada desde los tiempos de *Halloween*, que mercedamente justifica el cobro. **GJC**

VIVIENDO SIN LIMITES, Go, EE.UU., 1998, dirigida por Doug Liman, con Katie Holmes y Jay Mohr. Muchos de nosotros tendemos a estar a favor de la presencia de rasgos hitchcockianos o hawksianos en el cine actual, pero nos ponemos en contra de la influencia de alguien sin suficiente añejamiento como Tarantino. Si rompemos con este prejuicio, podemos ver en *Viviendo sin límites* una cabal prueba de que se puede hacer una comedia cínica, fría y narrada a lo *Pulp Fiction* con ritmo, buen humor y capacidad cinematográfica. **JPF**

VORAZ, Ravenous, Gran Bretaña, 1998, dirigida por Antonia Bird, con Robert Carlyle y Guy Pearce. Extraña combinación entre humor negro y terror, *Voraz* es una de las sorpresas del año. Con algunas escenas verdaderamente escalofriantes, el film, no obstante, difumina la oscuridad de su tema (el canibalismo) transitando varios géneros, desde el western hasta la comedia. Las observaciones de Bird sobre las conductas masculinas merecerían un párrafo aparte. **SS**

— Y —

YEPETO, Argentina, 1999, dirigida por Eduardo Calcagno, con Ulises Dumont y Nicolás Cabré. *Yepeto* es una película digna que habla del mundo de los amores cotidianos con simpleza y sin los amaneramientos tan insufriblemente caros al cine nacional. Las actuaciones de Dumont y de Cabré son excelentes y están al servicio de una buena historia. Lamentablemente la película decae en su último tramo, cuando se desprende del texto original de Roberto

Cossa. A pesar de esto, *Yepeto* sobresale por su honestidad. **MG**

YO RECUERDO, Mi ricordo, sì, io mi ricordo, Italia, 1997, dirigida por Anna María Tató. No sé si la versión completa de este documental (que dura el doble de la conocida en nuestro país) hubiera enriquecido este film. Lo que vimos, una sensible recorrida por la carrera de Marcello Mastroianni, con la persuasiva e incomparable voz del actor desgranando anécdotas y recuerdos, alcanza algunos momentos de real emoción, aunque en otros el relato se ve perjudicado por cierta chatura y falta de vuelo en su realización. **JG**



JB Jorge Belaunzarán

DB Diego Brodersen

GJC Gustavo J. Castagna

LMD'E Leonardo M. D'Espósito

MG Marcela Gamberini

JG Jorge García

SG Santiago García

GN Gustavo Noriega

JPF Javier Porta Fouz

Q Quintín

VS Victoria Sheepshanks

SS Silvia Schwarzböck

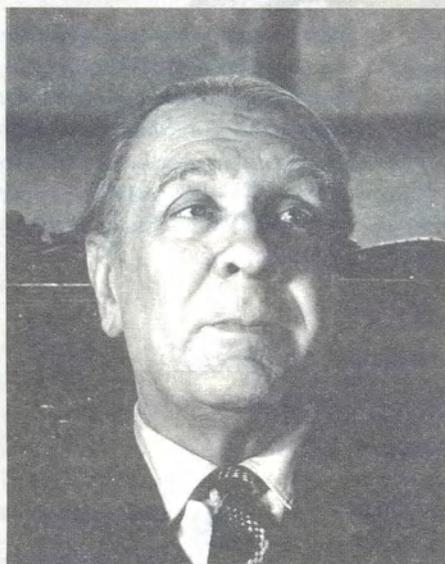
JV Juan Villegas



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

Cuarto Festival de Cine Francés

Acapulco

El festival de cine francés de Acapulco, celebrado en noviembre, resultó esta vez una experiencia de notable intensidad. Fueron solo cuatro días, pero durante ellos pudimos hablar con los protagonistas de una realidad rica y contradictoria, con un muestrario de estéticas y tendencias, debates y revelaciones. La aparición en Francia de una generación de mujeres cineastas fue la novedad más saliente.



La ciudad de las mujeres

Nuestra segunda visita al festival de Unifrance en Acapulco fue más fructífera que la anterior.

Un nuevo fenómeno apareció en escena: una mayoría de films dirigidos por mujeres, algunos de ellos notables. ¿Llegó la hora de una Nouvelle Vague femenina?

por QUINTIN

Algo distinto pasó esta vez en Acapulco. El año anterior nos sorprendieron la eficacia de la organización y los recursos que los franceses destinaban a mostrar su producción cinematográfica a los periodistas y distribuidores latinoamericanos invitados. Pero también nos alarmó la pobreza de la selección, la falta de ambición y calidad de buena parte de los films. La muestra de Unifrance y la institución misma están orientadas hacia la exportación y deben satisfacer a los productores que la integran. Por lo tanto, hay que esperar a priori una tendencia a exhibir productos comerciales antes que manjares cinéfilos. Unifrance es la industria y la diplomacia, la promoción de las ventas en el exterior y, en ese contexto, las películas de Godard o de Jean-Marie Straub parecen más fuera de lugar que *Asterix o Hay un tonto en mi casa*.

Sin embargo, hay dos factores que apuntan en la dirección contraria, es decir, que evitan que el festival acapulqueño sea un muestrario de la producción anual más orientada a la taquilla. El primero es que Francia, como el resto de los países, está en una clara inferioridad de condiciones para distribuir cine en el exterior (y aun en el interior) frente a Hollywood. El dominio americano de los circuitos de comercialización internacional hace que conformarse con exhibir unos cuantos films sea absolutamente ineficaz a la hora de mejorar la penetración en los mercados ajenos. Frente a eso, los franceses tienen una política global, una estrategia para enfrentar a los americanos que incluye tanto los foros del comercio internacional como las relaciones bilaterales con los otros países. Esa política se llamó hasta ahora "excepción cultural" y consistió en defender el derecho de cada país a proteger su propia industria audiovisual con subsidios y cuotas de pantalla, en contra de la tendencia a la libre circulación de mercaderías que caracteriza a la economía globalizada. La batalla por la excepción fue un punto conflictivo de la ronda del GATT de

Montevideo, y lo hubiera sido otra vez en Seattle, si la conferencia de la OMC no hubiera abortado en las primeras negociaciones. Pero ahora, Daniel Toscan du Plantier —presidente de Unifrance y principal ideólogo de la lucha contra Jack Valenti y la MPAA— perfeccionó el discurso. No se habla más de la excepción (una consigna con aristas negativas) sino de la "diversidad cultural", una acción positiva para defender la pluralidad de las imágenes en favor no solo de la variedad de los intereses nacionales sino de una ecología de lo virtual que aboga por las especies amenazadas en nombre de la democracia planetaria y una mejor calidad de vida. En ese contexto, las producciones locales que se aspira a preservar deben tener un valor agregado al meramente industrial: deben justificar que se las defiendan en nombre de valores más trascendentes aunque menos tangibles. Si bien puede afirmarse que es bueno para la humanidad que cada cultura pueda dejar registros de sí mis-

ma con modalidades propias y que en ese terreno tanto vale un Asterix como un Titanic, el argumento suena mucho mejor si se lo respalda con buenas películas. Allí es donde la crítica de cine, que suele ser el elemento excluido de las discusiones industrialistas, pasa a tener un peso inesperado como fuente de legitimación externa. Así se llega a la paradoja de que una minoría de films, normalmente menospreciados y de poco peso en la taquilla, es la que habilita aun a los productores y cineastas más alejados de cualquier preocupación estética a debatir en el terreno de la cultura. La mejora de la selección de este año en Acapulco obedeció en parte a ese propósito: una buena muestra es mejor que una muestra cualquiera, aunque ese criterio no puede expresarse claramente entre los productores que pujan porque sus films sean incluidos. El otro factor tiene que ver con una conversión que iniciamos con Toscan du Plantier en la edición anterior del festival. Allí,

los críticos argentinos le decíamos que las películas francesas "de arte" tienen más éxito en la Argentina que las grandes producciones comerciales. Aquí, en los últimos años fracasaron *Los visitantes*, *Hay un tonto en mi casa*, *Taxi*, *Asterix*, en tanto que *Conozco la canción*, *Marius y Jeanette* o *Cuento de otoño* se defendieron dignamente. Mientras que las películas americanas recaudan en el exterior proporcionalmente a su taquilla doméstica (con excepciones como los films de Woody Allen), no pasa lo mismo con las producciones europeas: *Airbag*, *El ciclone*, *Los miserables*, lo mismo que *Alma mía* o *Manuelita*, son éxitos en sus lugares de origen pero también son inexportables. De modo que de poco le sirve a la industria francesa llevar a Acapulco lo que funcionó en París, si los distribuidores no van a comprar y los periodistas van a volver diciendo que vieron mal cine aunque puedan entrevistar a Victoria Abril. Curiosamente, los franceses lo saben a medias o, mejor dicho,

muchos no lo saben. Alain Terzian es el presidente de la asociación de productores franceses. Un armenio muy simpático que se sorprendió cuando le hablamos de la recaudación de *Cuento de otoño* en Buenos Aires. Hizo el siguiente comentario, un poco en broma: "Pensar que la productora de los films de Rohmer integra el consejo de nuestra asociación. Y cada vez que me dice que sus películas hacen dinero en el exterior, le digo que me está mintiendo. La voy a tener que tratar con más respeto".

Pero la cuarta edición del Festival de Acapulco no se limitó a mejorar la oferta. Trajo una novedad muy especial: de los quince films exhibidos oficialmente ocho fueron dirigidos por mujeres (una veintena más se pasó, solo para los distribuidores y la prensa, en el mercado). Toscan du Plantier se dedicó a difundirlo con euforia: "Es el primer festival del mundo donde ocurre eso", declaró, y fue más lejos: "Hace mucho que en Francia estamos esperando una nueva ►



HAUT LES COEURS!

C'EST QUOI LA VIE?



AUGUSTIN, ROI DU KUNG-FU



LES ENFANTS DU MARAIS

Nouvelle Vague. Acá está". Más allá del valor de marketing que pueda tener el hecho (el rumor de que algo nuevo está pasando con el cine en alguna parte es una especie de noticia bomba) y prescindiendo de que entre esos ocho films figura *Les enfants du siècle*, biopic sobre los amores de George Sand y Alfred de Musset, que tiene todos los vicios de ridiculización de las vidas de artistas y algunos otros, hay mucho más en el hecho que un mero dato estadístico.

Haut les coeurs!, por ejemplo, de Solveig Anspach, es un film único. Cuenta la historia de una mujer embarazada que descubre que tiene cáncer y se niega a abortar para facilitar el tratamiento de su enfermedad. La crudeza del tema está sostenida por una admirable sobriedad. Es todo lo contrario de las películas americanas sobre enfermedades, con sus lecciones morales y su sentimentalismo. El relato (de origen autobiográfico) tiene el suspenso de un thriller y el rigor de un documental. Y no se parece a nada de lo que uno está acostumbrado a ver en el cine francés.

También es muy distinto de las propuestas habituales *Rien à faire*, de Marion Vernoux, que trata sobre el affaire clandestino entre un hombre y una mujer casados y sin trabajo que se encuentran habitualmente en el supermercado. Si el cine francés fatigó el género de la infidelidad, pocas veces lo hizo tomando en cuenta la situación social de los participantes. *Rien à faire* es un retrato sobre el vacío espiritual que genera la deso-

cupación. Valeria Bruni-Tedeschi es una actriz gloriosa y más linda aun en persona. Dos películas se estrenaron en el ínterin en Buenos Aires. Una es *La belleza de Venus*, relato coral de las empleadas y clientas de un salón de belleza. La otra es *Romance* de Catherine Breillat, que fue asesinada por la crítica argentina (en particular por la de esta revista), en contra de los elogios que recibió en otras partes. La recepción del film cambia mucho si se lo mira como una obra humorística e hipotética, que es la intención de su autora. *Romance* es una cabalgata por los clichés de la dominación masculina y una apuesta por el derecho de las mujeres a buscar su propio placer y su propia voz. De una libertad absoluta, el film tiene la virtud de ofender a los hombres, de provocarlos para que observen cómo su situación en el mundo se va haciendo ridícula con cada avance de la modernidad.

No vi *Le derrière* de Valérie Lemerrier, sobre una chica que incursiona disfrazada de hombre en el medio homosexual de su padre, y *Mon père, ma mère, mes frères et mes soeurs* de Charlotte de Turckheim, con Victoria Abril, me pareció una comedia familiar un poco a la americana. Pero *Augustin, roi du kung-fu* es un film excepcional. Hace algunos años, cuando fuimos al festival de Nueva York, nos había llamado la atención una película de una hora llamada *Augustin*, un casi documental sobre un personaje angélico y desequilibrado que intentaba abrirse camino como actor. Aquí reaparece

Augustin, encarnado nuevamente por Jean-Christophe Sibertin-Blanc. Esta vez en compañía de la maravillosa Maggie Cheung, que hace de una acupunturista exiliada que practica su oficio en el pequeño barrio chino de París. Allí se refugia Augustin, que sigue siendo actor pero ahora afirma además ser un campeón de las artes marciales y un admirador de la civilización china. Fóbico, aterrorizado por el contacto con otros seres humanos, Augustin es un exiliado de sí mismo y la película es la visión más triste y más profunda de la soledad de un individuo ligeramente anómalo en contraste con la sociedad desde *Playtime* de Jacques Tati. Entre Augustin y Maggie se desarrolla una elusiva, dolorosa historia de amor que concluye de la manera más inesperada. Augustin es un personaje cómico a la altura de los más sofisticados del cine: una criatura alucinada, valiente y tímida a la vez, determinada y no del todo cuerda. Una creación de la directora a partir de la compleja personalidad del actor, su hermano en la vida real. Cuando entrevistamos a Anne Fontaine y nos enteramos del parentesco, una nueva perplejidad se agregó a la emoción que me había provocado la película. En la lista conviene agregar *Je n'ai pas peur de la vie*, de Noémie Lvovsky, que se dio en el mercado y nos provocó a Luciano Monteagudo y a mí un ataque de euforia. El film se parece un poco a *Criaturas celestiales* de Peter Jackson pero es mil veces mejor. Con una utilización juguetona y virtuosa



L'HUMANITE

ROMANCE

de todos los recursos del cine (en particular de la música), narra la vida de cuatro niñas que luego son adolescentes, y despliega un universo de una deslumbrante riqueza y originalidad.

La gran pregunta es si detrás de la coincidencia numérica, aun de la alta proporción de películas dirigidas por mujeres en Francia, hay algo en común, un parámetro estético, una mirada, un estilo, al menos en los mejores o más personales de estos films. Arriesgaré una respuesta afirmativa. No tanto como para justificar plenamente las declaraciones de Toscan, pero sí para sugerir que en estos films hay una respuesta a cierta crisis del cine francés, que se podría denominar como el agotamiento de la Nouvelle Vague, más allá de que Godard, Rivette o Rohmer sigan vigentes y fieles a su idea del cine. Pero sí el famoso movimiento de los sesenta vino a abrir el panorama de un cine arcaico y provinciano y aportó una mirada más universal y más adecuada a su presente, la parte del cine francés actual que intenta ser renovador suena en general a envejecido (aunque se ocupe de los jóvenes como nunca antes), vacío (aunque haga declaraciones trascendentes sobre la humanidad), amanerado (aunque cultive una apariencia despojada). Es un cine demasiado local, no en el sentido de que se hace eco de particularidades enriquecedoras, sino en la tradición del peor cine americano, que clausura el universo sobre sus pequeñas conven-

ciones. Muchas películas francesas recientes comparten con las americanas una visión que proclama como única forma de vida interesante la del pequeño e idiosincrásico grupo humano que retratan y pretende hacer pasar por constantes universales sus pequeñas angustias narcisistas. Es un cine signado por una ambición interna, que revela frecuentemente el deseo de hacer carrera y de exhibir recursos y discursos magistrales más que una necesidad estética o expresiva. Como el americano, es un cine que naufraga entre problemas y declaraciones, entre la fascinación por los cuerpos de los actores y el carácter abstracto de los personajes. Las mujeres de Acapulco parecen partir de otro lugar, que no es tampoco el del feminismo como afirmación militante ni un reclamo de esa entelequia llamada "mirada femenina". Pero sí hay una coincidente apelación a lo concreto: a contar historias que se justifican por sí mismas y no proponen la inscripción de su autora en el panteón de los maestros precoces. Son películas que parecen obedecer a la necesidad de ser hechas y a una voluntad de contundencia y precisión. Revelan un placer diferente de hacer cine que las vuelve menos francesas, menos obligadas a inscribirse en una tradición o a impresionar por su grandilocuencia. Hay una particular modestia en esas películas, que no es la de quienes fabrican productos seriados sino la de quien aspira a estar a la altura de un arte difícil, que no requiere de una renuncia sino de una afirmación de sus

propios objetivos. Probablemente, lo más notable de *Augustin*, de *Haut les coeurs!* o de *Rien à faire* sea que miran a sus personajes sin condescendencia pero con respeto y le proponen al espectador una distancia que no es la del rechazo ni la complicidad. Hay algo así como una ecuanimidad para narrar, una naturalidad que no es naturalista, que no invoca las convenciones del periodismo pero tampoco la pertenencia a un horizonte esclarecido. Son films que se desarrollan en sus propios términos, cuidadosos de no caer en las generalizaciones del marginal, del intelectual, del estudiante, del joven. Y menos aun de la mujer o del artista. Parecen películas libres, que tratan sobre gente y no sobre ideas, algo que se extraña cada vez más en el cine. No parece haber en estas directoras ningún pichón de Almodóvar, de Carax, de Tarantino, nada que se preste a ser imitado, convertido en moda, elevado a discurso mediático. Pero, al mismo tiempo, se trata de films de una contemporaneidad estricta, determinados por las modalidades del presente.

No sabemos si esta es una nueva ola, como le gustaría pensar a Toscan du Plantier. Tal vez el cine dirigido por mujeres francesas empiece a llamar la atención y revierta los prejuicios que hacen que cada apellido que crea expectativas en los medios sea siempre el de un hombre. Pero lo que vimos en Acapulco da para creer que el cine francés tiene en sus directoras un elemento decisivo para su renovación. ■

Nochecitas de Acapulco

La aventura es la aventura. La intrépida Flavia volvió y escribió su habitual diario viajero luego de soportar temperaturas agobiantes, aguas poco confiables, fiestas elegantes cerca de abismos y pocas horas de sueño. Pero igual la envidia toda la revista.

por **FLAVIA DE LA FUENTE**

*Para Simón,
que todavía parece una lagartija*

Ya sabíamos que lo de Acapulco era un astuto truco de Toscan du Plantier: convocar a los críticos y distribuidores latinoamericanos a trabajar duro durante cuatro días usufructuando las fantasías que evoca el nombre de la ciudad. Pero una vez más caímos en la trampa. Cuatro días en Acapulco prometen sensualidad, paraíso tropical, las estrellas de Hollywood de los 50, romance, noches de lujuria, éxtasis. Obviamente, casi nada de esto es así. Pero también algo de eso hay, aunque en escala módica. Por ejemplo, algunos sufridos periodistas como Luciano Monteagudo y yo, nos levantábamos a las siete de la mañana luego de unas larguísimas tres horas de sueño para poder nadar en la bahía polucionada. Aunque contaminado, el baño no estaba nada mal. Nadar en un mar que parece una pileta de agua tibia no es una experiencia habitual para nosotros. Inmediatamente después había que desayunar a los apurones o no hacerlo (según el grado de preferencia por el mar o la comida de cada individuo) y ponerse a laburar. El resto de la prensa, a diferencia de los citados nadadores, prefería dedicarse a otros placeres. Q, como la mayoría de los críticos presentes, no pisó el mar. Para él lo más apetitoso del festival eran sin duda alguna los huevos rancheros (huevos fritos sobre una tortilla mexicana tapados por una salsa levemente picante) del desayuno. Pero lo cierto es que después de dos horas de desayuno o de un buen baño de mar, a las nueve estábamos todos bañaditos y listos para ver películas en el mercado o para hacer entrevistas en el Centro de Convenciones, el corazón del festival. En ese lugar están el cine principal, la sala de prensa y un sitio fundamental: el jardín de la hospitalidad donde está todo el mundo porque

es allí donde se come, se bebe y se hacen las entrevistas. La atmósfera es inmejorable. Las mesas están dispersas en un jardín tropical paradisiaco, poblado de árboles frondosos cuyas sombras gigantescas no refrescan nada de nada. Cuando uno llega a Acapulco lo primero que experimenta es la falta de aire; uno agoniza cada cinco minutos mientras el calor agobia sin tregua. En Acapulco ningún gringo (en este caso nos referimos a los no mexicanos) osa dar un solo paso sin su botellita de agua mineral. Pero, al segundo día, hasta el gringo más hipocondríaco (o sea, yo) se va acostumbrando y, aunque hace el mismo calor que el día anterior, ya no siente que va a perder la vida en Acapulco. Volviendo al jardín de la hospitalidad, esta idea de crear un lugar de reunión de todos los integrantes del festival (distribuidores, actores, directores, productores, periodistas, encargados de prensa) es muy inteligente porque permite, además de los encuentros programados, los casuales, que no son menos interesantes. En un festival no es habitual tener la posibilidad de hablar con todos los invitados presentes, desde el mandamás de la cinematografía francesa hasta los directores de todas las películas exhibidas, pasando por estrellas co-



1.

2.



1. Caroline Ducey, la protagonista de *Romance*; 2. Daniel Toscan du Plantier, presidente de Unifrance Film International; 3. Victoria Abril y Charlotte de Turckheim, la directora de *Mon père, ma mère, mes frères et mes soeurs*.

3.



mo Victoria Abril o Valeria Bruni-Tedeschi. Además de colegas y profesionales de todo el continente. Esa accesibilidad es lo que convierte al evento en un hecho tan importante y útil. Uno de los habitués del jardín, además del infaltable Toscan du Plantier —que es como Dios, está siempre en todos lados—, era Pascual Condito, al que intentamos sin éxito hacerle comprar la película *Agustín, rey del kung-fu*. Y hasta le presentamos al famoso Agustín, el protagonista *border* de la película, que andaba todo el día por ahí tratando de seducir a lo que encontrara del sexo femenino. Pero nuestros esfuerzos fueron en vano. Condito no compró la película. No obstante, para tranquilidad de los lectores, les anunciamos que compró unas cuantas, algunas buenas. Pero, no es que sea pesada, le quedó en el tintero una joyita que se llama... *Agustín, rey del kung-fu*.

Si hacemos una comparación con el año anterior, esta vez todo fue más fácil y mejor. Una idea brillante fue poner videocaseteras en las habitaciones de los periodistas y todas las películas a disposición de la prensa en video, lo cual permitió que viéramos muchos más films que el año pasado. Por otra parte, la selección fue notablemente ►



1.



2.



3.

1. Luis Estrada, director y productor de *La ley de Herodes*; 2. Q, Pedro Armendáriz Jr., Luciano Monteagudo y F; 3. Jean-Christien Sibertin-Blanc, el protagonista de *Augustin, roi du kung-fu*; 4. Valeria Bruni-Tedeschi, protagonista de *Rien à faire*.



4.

mejor. El hotel siguió siendo excelente, la atención a los periodistas fue aun más eficiente y el transporte funcionó a las mil maravillas. Además, hubo dos eventos que se mantuvieron constantes. La fiesta ofrecida por el gobernador en el fuerte que parece el del Zorro. Es uno de los momentos mágicos de Acapulco: cena al aire libre en el piso superior del fuerte con vista a las millones de lucécitas que brotan de la bahía, acompañada por música en vivo, comida exquisita, fuegos artificiales y, fundamentalmente, una brisa deliciosamente refrescante. La verdad es que ese gobernador (a quien jamás vimos) es un duque. Y ya que hablamos de duques, no me tengo que olvidar de mencionar al rey de Acapulco, el embajador de Francia, monsieur Bruno Delaye, el hombre más seductor del planeta: un galán nato (rubio, deportivo, siempre bronceado y vestido de colores brillantes) que cada vez que abre la boca, ya sea para decir una palabra o esbozar una de sus amplias, múltiples y blancas sonrisas, despierta sin excepción la euforia de los presentes (hay mociones para trasladarlo a Buenos Aires). El otro evento repetido es la fiesta de clausura: un horror. Se hace en un lugar remoto al que uno llega mareado de tantas vueltas y se desarrolla al borde de un precipicio (no

estoy exagerando) que cae en una pileta rocosa de agua de mar. El lugar será muy chic pero no es apto para cardíacos ni torpes. Así que la prensa y distribución de cine argentinas solicitan el cambio de locación de esta fiesta, la única mejora que le podemos sugerir al festival en materia de celebraciones.

El hecho más curioso de la muestra fue la censura (durante 24 horas) por parte del gobierno de la película mexicana *La ley de Herodes (o te chingas o te jodes)* debido a su contenido político opositor (el festival ofrece también algunas producciones locales). El suceso se transformó en una maravillosa operación de marketing que convirtió a la película en un éxito de público tal que obligó a repetir la proyección del film. Vimos la película con los mexicanos. Como su nombre permitía prever, se trataba de una comedia chabacana con chistes a la Porcel y Olmedo pero que a los locales parecía encantarle. Está bien que se trata de la primera película que toca explícitamente el tema de la corrupción del PRI, pero podrían haber hecho algo un poquito más sutil. Del resto de los films ya habló Q y coincido básicamente con él salvo en su apreciación de *Romance*, que me sigue pareciendo un film pretencioso, banal y anodino. No estuve en

la conversación en la que Q fue hechizado por Catherine Breillat, así que mantengo la opinión que ambos compartimos mientras vimos la película. Un desastre que ya ni recuerdo de qué se trata, salvo que su protagonista está siempre desnuda. Y, por último, me queda por recordar las nochecitas de Acapulco. Después del ritmo vertiginoso del día, entrevistas, encuentros casuales con decenas de personas, cine, videos en la habitación, fiestas, cenas, tequilas y guacamoles, llegaba el momento de meditación nocturna frente al mar. Todas las noches, a eso de la una o dos de la mañana, el espíritu zen nos invadía. Con Q y Luciano nos tirábamos en las reposeras del hotel para contemplar la noche siempre estrellada y el mar poblado de barquitos iluminados (que según Monteagudo no eran más que una escenografía para los turistas) y conversábamos apaciblemente tratando de arreglar el estado del cine argentino y, por qué no, del mundo. En definitiva, la promesa de la palabra "Acapulco" no era pura fantasía: trabajamos mucho pero también disfrutamos de las bondades del lugar. El silencio de la bahía de los atardeceres más lindos del mundo me sigue llamando y estoy dispuesta a volver a Acapulco en cuanto se presente la ocasión. Hasta la próxima. ▣

La tradición

Del hijo del gran Jacques Becker, *Les enfants du marais*, ambientada en el campo francés después de la Primera Guerra, recrea un mundo y una forma de vida que recuerdan el cine de Jean Renoir.

¿Usted se llama Jean como un homenaje de su padre a Jean Renoir, de quien fue asistente?

No creo... En fin, no sé. Yo tenía un abuelo que se llamaba Jean. Pero es muy posible... Aunque mi padre nunca me lo dijo...

Su película tiene una clara influencia de Renoir y de su padre.

Renoir sí. Mi padre, también. De él aprendí el oficio. El cine de antes de la guerra y de inmediatamente después era un cine clásico que contaba historias. Es el cine que me interesa. No quise imitarlos, pero sí ser un buen alumno.

La película tuvo un gran éxito en Francia...

Para mí fue una sorpresa, porque es una historia muy simple. Me costó encontrar la financiación. Les decía a los productores: "Son cuatro tipos de orígenes diferentes que se juntan y toman Pomerol". "¿Y después?", me preguntaban. "Después, nada." Hicimos algo poco habitual. Programamos muchas funciones como avant première, a través de los diarios, algunas pagas, otras gratuitas. Nos dimos cuenta de que tenía una buena recepción y multiplicamos las funciones. Lentamente se instaló en el boca a boca y finalmente se convirtió en la segunda recaudación francesa del año después de *Asterix*.

¿Cree que el film hizo que el público se reencontrara con una tradición interrumpida del cine francés?

Me gusta esa pregunta, porque me concierne particularmente. Hubo una época en la que era necesario que existiera una Nouvelle Vague. Fue bueno porque abrió otros horizontes. Pero también hizo un poco de mal. El público se retrajo frente a un cine que se hizo demasiado hermético, ombliguista, como se dice en Francia. El otro día tuve un problema con Bruno Dumont, quien dijo que el cine era un arte y no un entretenimiento. Yo no estoy de acuerdo. Creo que un entretenimiento

se puede transformar en arte y el arte puede ser entretenido. Pero además, no le corresponde al director decidir si su película es una obra maestra o no. Es el público el que debe decidirlo. Si el cine va a reencontrar el favor del público en Francia, en contra de la industria americana, es necesario que cuente historias. No debemos hablar de nosotros mismos, al menos directamente. Claro que uno pone lo que tiene adentro, pero debe estar en segundo plano.

Las mujeres no resultan muy favorecidas en la película. ¿No lo acusaron de machista?

Je, je. Sí, me reprochan no tratar bien a las mujeres. Pero no soy misógino, es la historia que lo pide. Pero la vieja es magnífica, la chica joven es encantadora. Maltraté a una sola. Pero esa mujer está casada con un tipo terrible como marido, es lógico que se convierta en una arpía. Mis dos películas anteriores eran sobre mujeres. Esta es de hombres.

¿Cómo logró que Michel Serrault estuviera tan contenido?

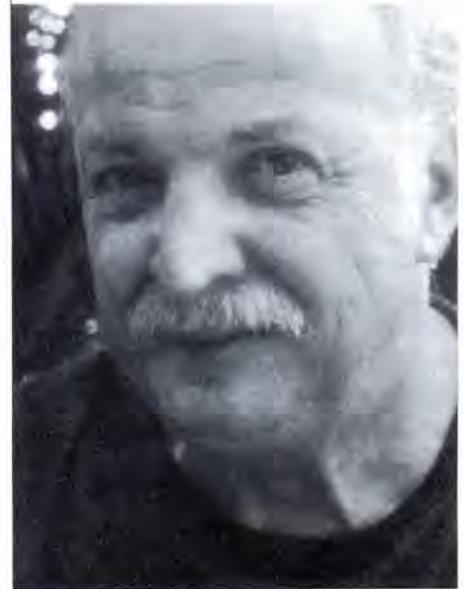
Veo que lo conocen. Serrault es un gran actor, pero le gusta exteriorizar. Yo le decía que su personaje era un tipo gentil, tranquilo, que no se movía mucho. Lo terminó entendiendo. Empezaba a gesticular y decía no, no tengo que moverme. Es un tipo muy inteligente Michel, pero hay que saber tratarlo. Si uno no sabe, puede ser muy malvado.

¿Qué diferencias encuentra entre el cine actual y el de la época de su padre?

La tecnología cambió bastante. Todo es más fácil, el equipo es más liviano. Antes había más jerarquías en el equipo. Ahora la relación es más sencilla, menos acartonada. Sin embargo, había más fraternidad, un amor más grande por el cine.

Los personajes de la película la pasan muy bien. ¿Ocurría lo mismo en el set?

Jean Becker



Sí. Hay cineastas a los que les gusta trabajar en el estrés. No es mi caso. Mi padre me mostró que hay que escuchar a todo el mundo, cambiar algo si aparece una idea mejor. Aprendí también que todos los personajes existen. No hay un protagonista, un gran personaje. Eso trato de respetarlo al máximo.

Háblenos de la comida, que ocupa un lugar fundamental en el film.

Je, ustedes ven... [se señala la panza]. Me gustó hacer el film porque intento vivir así. Estar con amigos, pescar. Como uno de los personajes, yo era campeón de la pesca de ranas, un experto. También es cierto que me gustan las cosas buenas. Prefiero beber un poco de buen vino que mucho del malo. Elijo lo que como. Con los amigos nos tomamos el tiempo para cocinar y para comer. La alimentación, cuando se entiende bien, es una cosa extraordinaria. En la película, los personajes hacen lo mismo. Algunos no pueden pagar un buen vino, pero eso no quiere decir que no sepan apreciarlo. Muchas veces, la gente modesta come muy bien. Algunos grandes platos de los restaurantes fueron creados por gente pobre. Son platos simples, como la *bouillabaise*, o el ají parmentier. Hay que saberlos hacer para que tengan gusto. ▣

La provocación

Catherine Breillat

Breillat filma desde 1976 pero recién ahora ha alcanzado el reconocimiento en su país con *Romance*. Como es una máquina de hablar es justo que esta entrevista adquiera la forma de un monólogo.

Me sorprende mucho mi repentina popularidad. Antes era un paria y de pronto me transformé en emblema. De todos modos, aún hay gente que me detesta. E incluso gente que me amaba cuando era una cineasta marginal, pero a la que el éxito de *Romance* irrita mucho. *Romance* se parece a todos los films que hice antes, lo que varió es el éxito que tuvo. Antes me defendía un grupo de críticos más intelectuales, que no escriben en medios muy masivos. Pero ahora me elogian hasta los diarios de mayor circulación, que decían que lo mío era totalmente vulgar e inaceptable. De todos modos, pienso que mi reconocimiento vino del extranjero, especialmente del festival de Rotterdam, donde hicieron una retrospectiva el año pasado. Los diarios ingleses y americanos hablaron muy bien de la película y al volver a Francia todos los imitaron. Mi primer film nunca se estrenó en Francia. La productora quebró y solo se mostró en Rotterdam. En Francia pensaban que era algo vergonzoso. En esa época almorcé un día con Rossellini y me preguntó qué creía yo que una mirada femenina le podía aportar al tema de las relaciones sexuales. Le contesté que una mujer podía aportar la mirada de la vergüenza. Esa mirada terrible, de una gran violencia. Las mujeres prefieren el masoquismo antes que combatir lo que las daña. Encuentran un bien en ese mal. Se complacen en no ser amadas. Es una especie de síndrome de Estocolmo. Desde hace 2.000 años, toman partido por el hombre que les hace daño. La condición femenina es la vergüenza. Si se reivindica el pudor como virtud es porque hay algo vergonzoso que ocultar. El pudor recubre una indignidad fundamental.

Pero en *Romance*, la protagonista emprende la ruptura del tabú. El tabú tiene dos caras: lo vergonzoso y lo iniciático. Lo comprendí cuando hice *Romance*. Me empecé a obs-

esionar por la superación, el pasaje del tabú. Y lo mismo ocurría en el set. Había escenas sexuales que me parecían imposibles de filmar. Comprometen a los actores de un modo al que no están dispuestos. Cuando intentan preservar cierta noción de decencia, suscitan la indecencia. Las escenas resultan horribles, como escenas de *sex shop*. Pero al cabo de un tiempo se soltaron. Me tuvieron confianza y de pronto se entraba en una zona de gran pureza, desprovista de todo pecado. Eran escenas inmateriales, contrarias al pecado, ligadas a la trascendencia, la santidad, el éxtasis. Hasta allí solo había hecho escenas trucadas, pero quería enfrentar con la posibilidad de no tener que trucar las escenas de amor.

Me divierte filmar escenas terribles. Es una provocación no del todo gratuita. Pero la gente tiene miedo de reírse. Más bien le molesta, pero no a todos del mismo modo. Mis raíces son literarias, me siento una nieta de Lautréamont: lo leí y lo releí desde chica, es un Rimbaud negro. En el cine me influyeron Bergman y Buñuel, especialmente su etapa mexicana, antes de que se formateara para el mercado.

No conviene tener éxito muy joven. Es en la reprobación donde uno descubre quién es. Cuando la gente se cierra y detesta lo que uno hace, si uno cree que es justo, el rechazo le da fundamentos. Yo estaba adelantada, no estaba en concordancia con la época. Ahora veo hermanas, gente que es como yo. Cuando en *Romance* la protagonista dice cosas como "el amor es imposible", no hay que tomarlas como verdades. Ella se las profiere a sí misma como exorcismos, exageraciones. Jugar con las ideas, hacerlas surgir, después se verá. Eso es divertido. No me gusta tener una idea y exponerla a la gente. Me aburre. Eso es bien masculino. Ser maestro del pensamiento, como una cosa que se tiene en la mano. Yo creo que el pensa-



miento es una cosa inmensa, es como los fuegos artificiales, algo que bulle. El psicoanálisis está hecho por los hombres y ellos lo necesitan porque tienen un mundo monolítico. Tienen una imagen de sí mismos que es el bien y quieren ocultar lo que es el mal. El psicoanálisis saca afuera la parte oculta. Las mujeres no lo necesitan porque tienen el sentido de la ambigüedad. Las mujeres saben que son dos. La idea de que las mujeres envidian el pene es un acto de pura vanidad masculina. Los hombres se deben educar. Tienen la idea de que son hombres pero no lo son, deben aprender cómo serlo. Es una impostura la forma en que se educan y no los hace felices. No es las mujeres contra los hombres sino la posibilidad de liberar a los hombres del principio masculino que rige la sociedad. Las mujeres no tienen el poder y eso hace que su pensamiento sea interesante. El oficio del director es femenino. Porque el director no tiene el poder; dirigir es el arte del poder inducido. El director que cree que da órdenes y es obedecido es un antimaestro. El maestro es el que no manda, el que inyecta su pensamiento en el cuerpo de los otros para que lo obedezcan sin saberlo. Hay que meterles a los actores la idea de que ellos son el film. ■

La ruptura

Las películas de Bruno Dumont, *La vida de Jesús* y *La humanidad*, lo identifican como un director tan ascético como ambicioso, dispuesto a afirmar la singularidad de una propuesta estética e intelectual.

¿Por qué suele trabajar con actores no profesionales?

Necesito intérpretes distintos, singulares, que tengan algo de extraordinario. Trabajo con gente del lugar, que sea parte del paisaje. Además, huyo del juego naturalista habitual en los actores. Me gusta que lleguen al límite, que tengan una expresión no verbal, como la que había en el cine mudo. Bresson fue el primero en romper con el naturalismo de los actores y los llevó a una forma musical.

Bresson repetía mil veces las tomas...

Sí, la comparación se detiene allí. El buscaba la perfección y hacía muchísimas tomas. El mío es un cine primitivo...

Lo dice con ironía...

[Sonríe] Con "primitivo" quiero decir que intento recuperar con el cine algo fundamental. Dudo enormemente de la cultura, de la palabra. Mediante el cine quiero decir qué es el hombre, qué es la humanidad. El protagonista de *L'humanité* es el hombre primitivo, no en un sentido peyorativo sino en el de primer hombre, de la materia prima del hombre.

¿Cuál es la función que cumple el lugar, el paisaje?

Creo que el paisaje expresa el estado psicológico, afectivo de los personajes. Hay una relación muy íntima, casi mística con la naturaleza. En esa zona hay un paisaje muy simple, nada espectacular. Le da al cine la posibilidad de revelar su potencia. Los personajes son muy comunes, pero cuando uno los encuadra dan algo que la cámara va a buscar. Cuando uno filma a alguien muy bello, la cámara no tiene nada que hacer. Lo difícil es filmar lugares ordinarios, buscar cosas ordinarias. Es más fácil buscar cosas bellas.

¿Cómo se siente con el cine francés actual?

Me rebelo contra él. Tengo una idea muy elevada del cine, creo que es algo muy

importante, que no es lo que piensa la mayoría de mis colegas.

Parece haber ganado confianza en su propósito desde *La vida de Jesús* a este film.

L'humanité es una película mucho más radical. Busca un punto más singular y más peligroso al mismo tiempo. Dejo de lado la representación social y me oriento hacia la poesía, hacia la modificación de lo real, de una manera más determinada, más segura. De una manera fatal, incluso.

¿Cuál es su idea de la sexualidad, que juega un papel tan importante en *L'humanité*?

La sexualidad, la atracción sexual es una fatalidad como lazo entre la gente. La gente padece la sexualidad, es dominada por ella. Cuando la protagonista llora al final, toma conciencia de esa fatalidad del sexo. La película gira en torno del sexo y de la muerte. Hay un sexo vivo y uno muerto en el film, el de la chica asesinada. Aparentemente, se trata del dolor de la muerte y del placer del sexo. Pero cuando coge, la gente llora de dolor y de placer. Hay dolor en el acto sexual. Estoy fascinado por la sexualidad. Hay un misterio allí que quiero filmar. El sexo es una expresión muy profunda, muy misteriosa. Yo no uso la cámara para mostrar, para decir "vean esto", sino para buscar. En nuestra cultura el sexo sigue siendo muy difícil de representar. Hubo escenas que no pude incluir en la versión final, eran insostenibles...

En *La vida de Jesús* se le criticó que usara dobles profesionales para las escenas de desnudo, pues perdían autenticidad.

Yo no busco la autenticidad. Sí una forma de verdad. Pero en el arte, la verdad nace de lo falso, como decía Degas. La verdad del cine es algo que se fabrica, son los medios del arte. No veo un problema en eso.

En Cannes se discutió mucho el premio a la

Bruno Dumont



actuación de su protagonista masculino.

Es un actor increíble, tiene una potencia impresionante en la mirada, en los movimientos. Los actores de mi película rompieron los moldes, los referentes. Hicieron algo muy fuerte. Creo que Cronenberg se dio cuenta de que eso era verdaderamente actuar.

¿Diría que hay una dimensión religiosa en su cinematografía?

Seguro. Tuve una educación católica normal, banal diría, con la que rompí rápidamente. Pero pienso que hay una dimensión mística en el hombre que no tiene relación con un dios determinado. Creo en lo sagrado, que está en el paisaje, en el interior de uno, en lo sagrado de la presencia en el mundo. Busco representar lo sagrado de maneras no tradicionales, saliendo de las tradiciones cristianas. La religión es un arcaísmo pero lo sagrado no lo es. Es tremendamente actual. Mucha gente se despoja de lo sagrado al quitarse la religión. Y los hombres sufren por no ver lo sagrado.

¿Piensa hacer otro film en la misma región?

No inmediatamente. Quiero hacer una pausa. No quiero que se espere otra vez lo mismo. Quiero filmar en otro lado, dejar pasar un tiempo antes de volver. ▣

El Estado

Jean-Pierre Hoss es el director del Centre National de la Cinematographie. Junto a Toscan du Plantier son los máximos responsables de la política cinematográfica francesa.

¿Qué es lo más importante de Acapulco 99?

La cantidad y la calidad de las mujeres cineastas que se reveló aquí es el fenómeno más grande del cine francés desde la Nouvelle Vague. Es muy representativo y es curioso que muchas de estas mujeres hayan sido actrices. Eso no pasa con los hombres en Francia, sino en Estados Unidos.

¿Cuál es el objetivo de lo que ustedes llaman "diversidad cultural"?

Hoss: Queremos que en el mundo coexistan muchas culturas. Si entramos en la vía a la que nos quieren llevar los americanos, corremos el riesgo de que muchos países no puedan sostener sus sistemas cinematográficos, lo que significaría la muerte de los cines nacionales. No queremos que esto pase y en la OMC proponemos nuevamente el derecho de los Estados a sostener su propio cine.

Hasta el año pasado hablaban de "excepción cultural", ahora de "diversidad". ¿Qué es lo que cambió?

Toscan: Básicamente nada. La excepción (que los productos audiovisuales estén excluidos de los acuerdos internacionales que impiden medidas proteccionistas) es una cláusula negativa que apunta a lograr el objetivo positivo que es la diversidad. Nuestra obsesión no es oponer nuestro pequeño y benévolo imperialismo a uno mucho más sólido y peligroso. Eso es una estupidez. No queremos estar solos frente al monstruo. Nosotros hacemos películas, muchas películas. Algunas son buenas. Les decimos a los otros países: "Hagan lo mismo". El ejemplo del cine francés consiste en no tomar el dinero del Estado francés, sino de los que tienen el dinero, es decir, de la televisión. El dinero existe. Los países pobres tienen televisiones ricas, especialmente en Sudamérica. Y los países ricos tienen televisiones muy ricas.

¿Cómo se le saca el dinero a la televisión?

Hoss: Hoy la fuente principal para financiar el cine es la televisión. El 40% del financiamiento viene de allí. Nuestra reglamentación es simple. Hay dos tipos de ingreso. Uno es el impuesto que hay que pagar por las entradas (11%). El otro es el impuesto que toda cadena de televisión (aire, cable, *pay-per view*) tiene que pagar. Pero además de eso, la televisión está obligada a invertir un porcentaje de sus ingresos en la producción de cine. Tal vez todos los países podrían hacer lo mismo.

Toscan: Pero hay que hacerlo funcionar. Otros países tienen las mismas leyes, como Italia y Alemania, pero no se aplican adecuadamente porque el poder de la televisión hace que se desvirtúen. Es una cuestión de voluntad política. En Francia existe desde hace cincuenta años y es compartida por todos los sectores políticos.

¿Qué puede hacer Francia para ayudar a los países del Tercer Mundo?

Hoss: Por un lado tenemos el Fond Sud, un fondo de dinero que permite que realizadores extranjeros hagan películas. Hay una bolsa de coproducciones. Estamos pensando en poner en Internet toda la información disponible para que desde otros países se puedan hacer coproducciones.

Toscan: El núcleo de nuestro discurso es que queremos un cine brasileño fuerte, uno inglés, uno argentino. Podemos ayudarlos. Aquí, en este festival, ocurrió un incidente de censura con una película mexicana. Estaba invitada por nuestro festival y no lo podíamos aceptar. Nos movimos para evitarlo. Ahora mismo, en Corea del Sur, pusieron cuotas de pantalla. Jack Valenti se enloqueció y obtuvo un fuerte respaldo de Clinton para presionar al gobierno coreano, que está muy ligado a los americanos por razones históricas. Desde Francia, a través de una comisión parlamentaria, hicimos presión a favor de los

Jean-Pierre Hoss y
Daniel Toscan du Plantier



cineastas coreanos y hasta ahora tuvimos éxito. Lo que decimos es que podemos trabajar juntos, incluso para ustedes. En la Argentina, en vez de mantener ese festival carísimo y absurdo como Mar del Plata, que le manda un jet privado a Delon y encima un cheque, podrían aprender de este festival, donde traemos a actores y directores conocidos, y solo les pagamos el viaje y la estadía. Hay que terminar con ese tipo de festivales, como los que hacen en Rusia, para que el presidente se dé el gusto, con esa estupidez del jet set y todo eso. Hagan algo específico, fuerte, cultural. Nosotros los ayudaremos. Estamos cansados de estos pequeños y lujosos Cannes. Cannes hay uno solo. Hay que pelear en el más alto nivel. Ahora ustedes tienen un nuevo presidente que está obligado a hacer mejor las cosas. Usennos a nosotros. Yo voy a ir a la Argentina el año que viene. Podemos tener una reunión con el ministro de Relaciones Exteriores y explicarle todo esto. Lo que ustedes necesitan es alguien en la Argentina que haga el trabajo que yo hago en Francia: trabajo por nada, soy insultado por todo el mundo y mi vida se destruye. Pero es un trabajo apasionante, mejor que ser el director de Cannes. Es el cine del mundo lo que está en juego aquí. ■

La mirada

Anne Fontaine nació en Portugal y vive en Francia desde los 16 años. Bailarina profesional, actriz, modelo y escritora antes de dirigir, hizo cinco películas, entre ellas la extraordinaria saga de *Augustin*.

¿Por qué pasó de la actuación a la dirección?

No quería ser actriz, me sentía asfixiada. La intrusión de la cámara me resultaba físicamente insoportable. Después comprendí que era la idea de abandonarme lo que me resultaba insoportable. Pero abandonarse es el estado ontológico de un actor. Era imposible no controlarme. Mi disciplina de bailarina me impulsaba al control. Me educé así y eso me permitió sobrevivir, tener fuerza y obstinación. Me ayuda a sostenerme, porque soy muy insegura interiormente. Una actriz no tiene ese problema: se entrega a un papel y a un director. Así que dejé la actuación. Me puse a escribir y a trabajar de modelo para vivir. Ni se me ocurría dirigir, no me sentía capaz. Con el tiempo, empecé a vender los guiones y un día me encontré detrás de una cámara. Cuando tuve que rodar me sentí una impostora. Era autodidacta, lo único que había estudiado era filosofía. Encima, cuando una mujer duda, dicen que no sabe lo que quiere, pero si es un hombre el que duda, dicen que está pensando. Es una forma de misoginia que hoy se disimula pero que entonces era más evidente.

¿Cómo surgió la idea de hacer *Augustin*?

Después de mi primera película, quise hacer algo libre, sin presiones económicas. Noté que en el escenario Jean-Christien tenía una dimensión rara, novelesca, una actitud de curiosidad ante el mundo. Se me ocurrió exacerbar esa idea y crear ese personaje perdido, que niega el materialismo del mundo. Jean-Christien es mi hermano, pero nos criamos separados. Un día lo descubrí como actor y el personaje lo creamos juntos. La primera *Augustin* es una comedia burlesca sobre un caso clínico, *borderline*. Era un personaje no evolutivo, porque lo otro, la alteridad no penetra en él. En la segunda conservé la ambigüedad, pero le

hice vivir una metamorfosis. La chica le enseña sentimientos desconocidos de amistad y amor, que lo resensibilizan. La primera era en crudo, era el personaje en su mundo real, en 8 o 9 días de rodaje. Luego accede a algo nuevo. Me dicen que se parecía a Jacques Tati, físicamente tiene algo de Keaton, otros hablan de Pierre Etaix. Hay personajes que están desfasados en el mundo, como Woody Allen, Moretti. Tienen algo en común que son las fobias, no están adaptados al mundo. *Augustin* es también un marginal pero no sufre por serlo. Esa es la diferencia y al mismo tiempo la esencia de su comicidad. No sufre por ser así. Vive en un mundo de misantropía y es feliz de vivir en ese mundo donde no entran los demás. Es más, sufre cuando tiene que salir de allí. Pero es alguien que busca cosas improbables, como ir a China, un sueño ridículo a los ojos de los demás, como todos nuestros sueños ocultos.

¿Qué opina de Maggie Cheung, su protagonista femenina?

Es una actriz sublime, de una gracia increíble. No lleva su belleza delante de ella, es bella poco a poco. Uno la ve y es una persona normal. Pero es una gran actriz, de un encanto inaudito. Aprendió francés para la película, le pagamos un profesor y le íbamos dando las páginas del guión. Tiene esa voz ronca, magnífica. Pensar que en Hong Kong la doblaban, hasta que trabajó con Wong Kar-wai. Es una esfinge, hay algo opaco en ella. Apenas tuve que corregirle el francés y a veces el ritmo. Es tan precisa, no hay que hablar de psicología con ella. Como el film es un cuento a la antigua, tiene que ser una mujer sencilla pero con un gran encanto oculto. Maggie es perfecta, está hecha para el cine.

Usted nació en Portugal, pero parece completamente francesa.

Anne Fontaine



No crean. Soy una extranjera en Francia, aunque viví la mayor parte de mi vida allí. Nunca me sentí una francesa legítima. Eso me da un punto de vista raro. Cuando llegué no conocía a nadie, era una extranjera total y ese sentimiento persiste de algún modo, aunque ahora me pueda considerar establecida entre comillas. Ser extranjero es también ser más libre. No es muy enriquecedor vivir entre gente parecida a uno. Por eso no me gusta el medio del cine, no me inspira nada, me deserotiza con respecto a la idea de hacer un film. No es que no me gusten mis colegas considerados individualmente, pero la idea de pertenecer a un grupo me resulta insoportable.

¿Cómo explica el fenómeno de tantas cineastas mujeres en Francia?

Para mí es muy sencillo. Francia es el país de Europa en el que se hacen más films y, por lo tanto, hay más mujeres en principio. Eso no dice nada sobre las mujeres francesas en general y tampoco que haya films de mujeres. Hay más oportunidades de hacer cine, sobre todo para los debutantes, y las mujeres se empezaron a interesar en el cine. Lo que sucede es que una vez que las mujeres se interesan en algo, van hasta el fondo, creen más en las cosas. Los hombres, en cambio, se distancian. ▀

El oro y el barro

Con la muerte de Christensen y Zully Moreno desaparecen dos referentes fundamentales del cine argentino clásico. Pese a que compartieron la época de los estudios, ambos propusieron una manera diferente de hacer y pensar el cine de entonces, en el que es imposible omitir el contexto político y social donde desarrollaron sus exitosas carreras.

por GUSTAVO J. CASTAGNA

Todavía se sigue pensando que el cine de los estudios (que abarca desde fines de los años 30 hasta comienzos de los 50) es un corpus uniforme, sin posibilidad de comprender infinitas variantes. La mayor parte de la reducida bibliografía sobre el cine argentino clásico aún afirma que aquellos años solamente estuvieron representados por el glamour de las estrellas, la existencia de casi veinte estudios que producían películas y el apoyo incondicional del público. A causa de esas apresuradas investigaciones y de esos perezosos análisis se siguen sobrevalorando films considerados "clásicos" y defendiendo a directores que se califican de "intocables". Aquellas películas y estrellas, obviamente, marcaron una época irrecuperable y única de nuestro cine que en gran medida imitaba el modelo de producción de Hollywood. Sin embargo, la historiografía oficial del cine nacional nunca favoreció a realizadores como Christensen (basta revisar la colección de 24 directores del Centro Editor de América Latina, que no lo incluyó en su selección) y siempre manifestó, en mi opinión, una exagerada admiración por las películas de Zully Moreno y Luis César Amadori. Por eso creo indispensable referirme a la trayectoria de ambos, con la intención de ir un poco más allá de las remanidas y respetuosas notas necrológicas.

VIDAS PARALELAS. Christensen y Zully Moreno tuvieron un origen similar: ambos fueron creaciones de los estudios. Antes de ser director, Christensen escribe guiones para la radio, y allí es descubierto por los dueños de la empresa Lumiton, quienes ven en él a un joven prodigio, talentoso e inteligente. Los primeros films de Christensen ya

muestran a un director preocupado por la puesta en escena, aunque los argumentos no lo favorecen. El realizador llega incluso a incursionar en el terreno de la comedia "blanca", una veta temática en la que nunca se sintió cómodo. Por su parte, Zully Moreno era una estrellita de la época o, mejor dicho, un rostro más en la multitud de figurantes que acababan de ganar un primer premio en concursos radiales, carnavalescos o de cualquier otra índole. En sus comienzos como actriz secundaria, Zully Moreno no muestra virtudes interpretativas ni tampoco resulta muy fotogénica como otras de sus colegas (Amelia Bence, las hermanas Legend, María Duval).

UNA ESPALDA DESNUDA Y UNA LIMOSNA POR EL AMOR DE DIOS. En la década del 40, los dos consiguen el reconocimiento del público. Christensen inaugura el erotismo en nuestro cine (*Safó, Los pulpos, El ángel desnudo*) y confirma su particular estilo, anunciado al principio de su carrera; pero además se anima a transgredir ciertas normas morales de la época con sus historias sobre amores enfermizos que suelen terminar en el crimen o el suicidio. Muy diferente es el cambio que se produce en Zully Moreno: su rostro y figura son fabricados por Argentina Sono Film y por la mano de su esposo (Luis César Amadori). Ya es, efectivamente, una auténtica estrella registrada por la cámara desde su mejor perfil y la gran representante de un cine de alto presupuesto, grandes decorados e imponente vestuario. Los melodramas ostentosos en su versión autorizada y oficial (*Dios se lo pague, Dos ángeles y un pecador, Celos, Nacha Regules, La gata*) —distintos del carácter siniestro

ZULLY MORENO

1920-1999



CARLOS HUGO CHRISTENSEN

1916-1999



que tenían los de Christensen— son los materiales predilectos de la dupla y de otros directores que iluminan un rostro perfecto: el de la diva pétrea e inalcanzable para el espectador. En este punto conviene separar el oro del barro: Christensen fue un cineasta que derribó los tabúes morales de su época y un director preocupado porque cada uno de los recursos expresivos del cine tuvieran su justificación dramática. Hoy muchas películas del realizador siguen resultando inquietantes y “modernas”, como ocurre con sus policiales adaptados de textos de William Irish (*Si muero antes de despertar, No abras nunca esa puerta*), con historias oscuras y siniestras que en su momento no fueron suficientemente elogiadas. En cambio, los melodramas interpretados por Zully Moreno —cualquiera de los casi veinte que realizó— pertenecen únicamente a su época y a una visión artificial del cine, donde lo importante son las enormes escaleras y el reluciente vestuario. Un film de Zully Moreno debía terminar con la salvación moral del personaje y, en lo posible, con la correspondiente ceremonia en el altar. Una película de Christensen en general finalizaba de un modo distinto: con los personajes al borde de la locura y el suicidio, cargando en las espaldas el peso y la culpa por haber ido más allá de la racionalidad.

DOS POTENCIAS NO SE SALUDAN. *La trampa* (1949) fue la única oportunidad en que se encontraron Christensen y Zully Moreno. Pese a que el film no está entre los mejores del director, sus obsesiones temáticas y formales aparecen en su plenitud. La historia de Paulina Figueroa (Moreno), quien se casa con un siniestro personaje (Georges

Rigaud), tiene reminiscencias de *La sombra de una duda, La sospecha y Rebecca*, además de una estupenda iluminación expresionista. Los mejores planos de la película —mencionados en el extraordinario capítulo sobre Christensen de Carlos García en *Cine argentino, la otra historia*— son aquellos en los que la protagonista es acosada por su esposo. Allí el rostro de Zully Moreno abandona sus rasgos artificiales para transformarse en un personaje del cine negro americano.

PERONISMO Y DESPUES. La desmedida protección del peronismo a ASF (con el informante Raúl Apold a la cabeza), que se profundiza en la década del 50, perjudica a las otras compañías, entre ellas a Lumiton y San Miguel, las empresas que habían cobijado a Christensen. La estadía del realizador en el estudio de los Mentasti y los Amadori es muy importante, ya que Christensen dirige *Armiño negro* y *María Magdalena*, dos melodramas eróticos protagonizados por Laura Hidalgo, la última creación de los estudios. En 1954, por mo-

tivos de trabajo pero también para no ocultar más su antiperonismo, el realizador continúa filmando en Brasil películas enrolladas en la pornochanchada, en su mayoría desconocidas en nuestro país. Un año después, estos dos personajes del cine clásico vuelven a coincidir, ahora por razones políticas. El derrocamiento de Perón provoca el exilio de los Amadori a España, donde Zully Moreno solo trabaja en tres films más y luego se retira del cine para transformarse en un lejano recuerdo.

Entre los exasperados policiales y melodramas de Christensen y el mal llamado cine de los teléfonos blancos personificado por Zully Moreno existen enormes diferencias estéticas. Sin embargo, hay un punto que los aproxima y que excede la apreciación nostálgica y melancólica. Ambos tuvieron que exiliarse, dejando atrás a un país distinto, que ya no requería de ese mundo de ensueños, superproducido y destinado a un espectador ávido de ver cine argentino. Un desnudo insinuado y una escalera de mármol, a esa altura de los acontecimientos, ya eran ingenuos cuentos para niños. ▀

Madre e hija

(María Elena y Manuelita)

La tortuga más famosa nació humilde, movidiza y renovadora en los sesenta pero acaba de cerrar el siglo con el mayor de los éxitos y el máximo conservadurismo. Esta nota relata ese trayecto desde la recuperación de la figura de su creadora.

por **CLAUDIA ACUÑA**

No tengo dudas: la versión cinematográfica de la tortuga Manuelita se ha convertido en un verdadero paradigma de estos tiempos. Ninguna duda. Es una obra perfecta, como perfecta ha sido la aniquilación sistemática del sentido transgresor que ha tenido cada una de las ideas, personajes, símbolos y modas nacidas al calor de los años 60 y disecadas en los 90. No es García Ferré quien ha logrado, con su estética retrógrada y deslucida, convertir a *Manuelita* en una fábula siniestra, sino el derrotero completo de ese traqueteado viaje que emprendió en busca de una utopía y que, exactamente treinta y cinco años después, la enfrenta en su peor versión, ante el inmenso espejo de la pantalla.

"La verdad asusta a veces. Otras veces, pincha. Y a menudo duele, pero de vez en cuando refresca." Así hablaba María Elena Walsh, la verdadera madre y cómplice de Manuelita, cuando se presentaba como una atrevida y atractiva muchacha que desafiaba a todo y a todos con su arte. Walsh era, por entonces, poeta. Era, también, una mujer distinta y distinguida. A los 17 años, cuando el modelo femenino se planchaba con almidón y se lavaba con esposas, ganó un premio nacional de poesía con un libro de título inquietante, *Otoño imperdonable*, y un poema de amor que aún hoy puede leerse como una verdad refrescante: *Dame la mano y vamos a algún lado / Con los pinceles como pasaporte. / Las dos con una brújula sin norte. / Las dos con un reloj equivocado.*

El sudor de la poesía lo descubrió junto al prestigioso Juan Ramón Jiménez, quien la arrastró hasta Nueva York con el título de discípula y la intención de domesticarla. La

alegría de la bohemia la descubrió junto a Leda Valladares, con quien viajó a París, con intenciones de artistas transhumantes y el título de intelectuales espantadas por los fervores peronistas. Manuelita, podría decirse, es la hija natural de esta pareja que se rompió, exactamente, un año después de nacida la criatura que mejor simbolizó el estilo y la época que encarnó Walsh. Eran los tiempos del psicoanálisis, la píldora, las diferencias generacionales, la nueva pedagogía, la Escuela para Padres que fundó Eva Giberti, la divulgación de Piaget y, fundamentalmente, el resurgimiento de cierto esplendor de la cultura nacional que reflejó en sus páginas *Primera Plana*. La música de fondo de toda esta movida, la que acunó a toda una generación de nuevos padres, nuevos modelos y nuevos desafíos, fue sin duda esa mezcla de humor, ternura y transgresión que representó Walsh y que le reportó el éxito y el prestigio que la acompañan hasta ahora.

Sergio Pujol describe en su libro *Como la cigarra* cuál fue el efecto *Manuelita* en la convulsionada sociedad argentina: "Desde el momento en que un niño era tratado como persona, en igualdad de condiciones, se tornaba cada vez más difícil la inserción del pequeño en el reino de las hadas de Constancio Vigil". Pero Manuelita no nació en cuna de oro. La edición del libro que incluyó su historia fue publicada por Luis Fariña en 1963 y en una editorial desconocida. La grabación de las canciones se logró gracias a unas modestas becas del Fondo Nacional de las Artes y a que Walsh, junto a Valladares y Laura Saniez, pagaron las primeras 250 copias que grabaron en Phonar, una productora pequeña, porque las más importantes se habían negado. Incluso ellas mismas se hicieron cargo de la distribución, para ahorrarse el maltrato de los intermediarios. El resultado fue, además, un éxito económico que desnudó el punto débil de los grandes monopolios: la falta de creatividad, por supuesto, pero mucho más su incompetencia para sintonizar los cambios, la necesidad de renovación y de riesgo. Imposible no reparar en que esta versión cinematográfica de la tortuga fuera financiada justamente por Telefé, propiedad de la familia Vigil. No parece casualidad, tampoco, que la historia de Manuelita fuera incluida en un libro de nombre legendario: *El reino del revés*. Y

que su autora fuera merecedora de varios trabajos que analizaron su estilo y sus efectos. En uno de ellos, titulado *El poder joven* y publicado en 1970, sus autores, Gustavo Cigliano y Ana Zabala Ameghino, bautizaron como "la generación Manuelita" a la generación del 55 porque "la odisea de la tortuga simboliza las aspiraciones de esa juventud", la misma que hoy ha madurado hasta transformarse en nuestro establishment dirigente. En otro, publicado en 1993 por Ilse Luraschi y Kay Sibbald, se analiza el tema que mejor define el estilo Walsh: el disparate. "Según la Real Academia disparatar es *decir o hacer una cosa fuera de la razón o la regla*. El disparate no solo implica la ruptura de las reglas, sino que además comprueba la presencia de las mismas y nos da ciertas pistas sobre la sociedad que las establece o las respeta". El disparate, en síntesis, no comunica mentiras, sino alternativas. *Manuelita* se ha transformado hoy en la película que mayor cantidad de espectadores arrastró hasta una butaca de cine. No hay en este dato más pistas que la de un récord y más certezas que la de una obviedad: su intención no ha sido la de romper reglas, sino la de consolidarlas. Para definir sus efectos no encuentro mejor frase que la pronunciada por Walsh en enero de 1957: "Los intelectuales de este país podrían mejorar el nivel artístico del espectáculo si se enteraran de que el pueblo existe y de que necesita más arte y menos mercadería". Como una trágica premonición, Manuelita se volvió a arrugar. Está vieja. Anacrónica, como muchas de aquellas ideas que la vieron partir en busca no de una transformación, sino de un primitivo lifting. Quizás haya llegado entonces la hora de rescatar entre los escombros a su creadora, sacudirle el polvo, presentarla como una mujer que tuvo la valentía, pero también el pudor, de ser diferente y dejarla hablar no con el tono opaco del bronce, sino con esa disparatada, eterna y potente voz que siempre resguarda a los poetas. Es solo así que Walsh nos puede decir: *Somos gremio de zombis que no sabe / estar sino en rebaño distraído. / Si uno en su duración apenas cabe, / por qué precipitarse en el olvido.* La elección del poema no es casual. Se titula *Rechazando una invitación para ir al cine* y es quizás el mejor punto final para esta perfecta paradoja. ■



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

Curso de verano
por Eduardo A. Russo

El cine según Luis Buñuel

duración 8 clases

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

Realización integral por Cable
TV abierta

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

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

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

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

Traducciones, subtítulos y doblajes

Multicopiado VHS

Grabación de audio y musicalización

Trascodificación y Telecine

movicom
La evolución permanente.

Videoteca

PICCADILLY

• Alquiler de películas
inconsegibles 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

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

Sr. director
Revista *El Amante*

De mi consideración:

En una crítica hecha sobre *Perón, sinfonía de un sentimiento* hay un error. Quiero señalar que el Dr. Arturo Jauretche, a quien tuve la dicha de frecuentar y de quien recibí siempre muestras de calidez y afecto, nunca descreyó del peronismo. Ese coloso del pensamiento americano fue militante de F.O.R.J.A. hasta su disolución en 1945. Se incorpora al peronismo en la Junta Renovadora de la Unión Cívica Radical. Miembro de la Convención Nacional que elige la fórmula Perón-Quijano. Fue director del Banco Provincia de Buenos Aires durante el gobierno del gobernador Mercante; y dejó esa función cuando al gobernador Mercante lo sucede el gobernador Aloé, quien incorporó su propio equipo de colaboradores.

El Dr. Arturo Jauretche siguió alentando, como lo hizo hasta su muerte, la filosofía peronista. Recorrió el país todo donde fue requerido para dar conferencias al respecto. Fue diputado provincial por la segunda sección electoral de la provincia de Buenos Aires.

A la caída del peronismo en 1955, fue uno de los hombres en defenderlo, sufriendo persecución y cárcel. Así lo prueba el semanario *El 45* del que se editaron uno o dos números y desde el cual Jauretche volcaba su pensamiento.

Fue diputado electo en las elecciones de 1962 que fueron anuladas. Y finalmente, secretario de Difusión y Turismo de la provincia de Buenos Aires durante la tercera presidencia del Gral. Perón.

En 1974, un 25 de mayo, desaparece Arturo Jauretche. Poco más tarde lo acompañará el Gral. Perón, en uno de los inviernos más tristes que recuerden los humildes de nuestro pueblo.

Suerte,

Leonardo Favio

Señores
Revista *El Amante*
Presente

De mi consideración:

He leído con sorpresa mi respuesta a los ataques incomprensibles del señor Quintín Antin en esa revista y su insustancial descargo en Internet (no porque yo me preo-

cupara en buscarlo, sino porque me lo enviaron por correo electrónico). Ya no quedan dudas: el señor Antin ha perdido el rumbo (intelectual, político, ético). Abandono esta polémica porque las canalladas no se contestan. Mi respuesta, como podrá comprobar cualquier persona de buena fe, aparece mutilada precisamente en la parte más importante de mi argumentación, que servía para demostrar cómo el Sr. Quintín Antin manipuló mis dichos. Me parece descarado, vulgar y deshonesto que alguien edite de tal forma la respuesta de quien está polemizando con él.

El Sr. Antin persiste (en Internet) en asimilar la persona de Fogwill a la mía. Hasta ayer se equivocaba. Hoy ha ganado de mí idéntico desprecio al que Fogwill (que no es un escritor mediocre y cuya última novela es muy buena) hizo público en sus réplicas. Exijo la publicación íntegra de esta breve carta en la revista *El Amante*.

Daniel Link
linkillo@hotmail.com

Señor director:

Por la presente agradezco la difusión en su site de Internet de mis respuestas a los comentarios del crítico Quintín, sobre mi obra y mi persona.

Pasado un mes, he revisado ese material, a la luz de su respuesta, y me siento en el deber de pedir a usted y a sus colaboradores, disculpen mis manifestaciones al respecto, y sepan imputarlas al error de interpretación de quien, tal es mi caso, ha pasado décadas sin contacto con la crítica cinematográfica, y con el arte cinematográfico actual.

Confiado en la buena fe de los responsables de *El Amante*, y de sus lectores, de modo que no se atribuya mi precipitación y algún tono injurioso que no alcancé a atenuar en mi respuesta, a la circunstancia de que una de mis obras recientes fue objeto de una crítica desfavorable, que, aunque no comparto, me parece atendible por cuanto no es *El Amante* el único medio que adoptó ese partido, y saludándolos muy atentamente, me despido con el compromiso de capitalizar para el perfeccionamiento de mis obras futuras todo esto que he aprendido de ustedes.

Atte.

Fogwill

¡Hola amigos de *El Amante*!

Soy un joven estudiante de cine y hace un

tiempo descubrí su revista, que me emocionó mucho, mucho... Aquí en Chile no tenemos ni la más mínima chance de tener algo así. Lo que es yo, hago un pequeño fanzine interno para la escuela mía (la del Arcis) pero nada más. Sería interesante intercambiar material, para saber bien en qué estamos los cinéfilos y los amantes del cine. Yo ahora me encuentro produciendo un corto a filmarse en la primera semana de enero; se llamará *Vuelta a casa* por si oyen hablar de él, aunque no creo que en mi país tenga mucha acogida, ya que todo anda muy "bizarro" por aquí. Gracias a su revista aún tengo fe en el cine (¿será que todo irá a ser feo y bizarro?) y el saber de la existencia de críticos como Quintín, o de reportajes como ese del tipo que se pasea por una Francia de hoy buscando algo de la de ayer, realmente me mantienen creando.

Aquí en Chile hace falta mayor acceso a sus películas, así como creo que *El Amante* le debe un reportaje al cine de nuestro país (a viejas glorias como mi maestro Helvio Soto y las tendencias de las distintas escuelas). Me despido aquí, esperando algún día tener la plata para suscribirme.

(¡Las revistas de cine deberían ser gratis para los estudiantes de cine!)

Iván Pinto

Sobre su crítica de *Velvet Goldmine*:

"Strange fascination, fascinating me
Changes are taking the pace I'm going thru"
Changes de David Bowie

Existe en cierta parte de la crítica tanto literaria como cinematográfica y musical una tendencia a culpar a los autores de sus cambios generacionales como si ellos fueran los culpables de los cambios en los críticos.

Ciertamente estas críticas producen afirmaciones casi retrógradas que solo llevan a la confusión de quien escribe y desnudan la incapacidad de este para reflexionar abiertamente sobre sus dificultades para criticar algo incriticable o algo que trasciende la opinión objetiva, las decisiones estéticas y musicales de David Bowie.

Se habla de *Velvet Goldmine* como la fantasía glam o como el reflejo de una época, cuando es sabido que el glam ni llegó a ser una época ni fue lo que se pinta en esa película. La liberación sexual de la cual tanto habla el film en la realidad no existió de esa manera y es sabido que el único personaje decididamente bisexual del glam era Bowie (si tomamos a Lou Reed como *outsider* de este movimiento, que lo era) y los íconos

mayores de este movimiento (que no eran ni Bowie ni pop), Marc Bolan, Slade (el grupo de donde sacaron el nombre para el protagonista, pero al cual no le dedicaron ni un personaje), Sweet y Roxy Music (menos Eno que a fin de cuentas nunca fue Roxy Music) eran abiertamente heterosexuales. La fantasía se hace más fantasía que nunca y apela a la asociación por falsedad; en resumen: un burdo engaño.

También es graciosa y casi decadente estéticamente la mezcla en forma de pastiche de las formas de Russell, Welles, Roeg (que se les escapó en la crítica) y Lester, la cual es desde todo punto de vista desagradable y casi insultante por su torpeza y cursilería. Es realmente relajante y gratificante la torpeza visual de algunos críticos que alaban reproducciones de técnicas antiguas o simplemente las obvian dejándolas de lado en la crítica. No puede ser que se les escape la torpísima, casi ridícula y técnicamente pobre utilización del zoom al modo de los 70, demostrando también el acercamiento no solo ya a la estética de los directores mencionados sino también a la de Visconti y los directores americanos del 70. La utilización de este efecto visual está no como tal sino como una característica fetichista; está por estar, para reproducir, para recrear, para engañar, para mentir, tanto como la estructura de *Citizen Kane* tiene ese mismo fin: el engaño. Ojo, el engaño está en el modelo estructural que se plantea en la película de Welles, se va creando a partir de los recuerdos. Aquí la estructura se confunde con la de Welles a través de personajes confusos, situaciones cursis (los corazones en los ojos de Slade son la cosa más repulsiva y cursi que vi últimamente) y el símil de "Rosebud" existe pero es tan estúpidamente intrascendente que se olvida a los quince minutos.

Realmente con la crítica a favor de *Velvet Goldmine* y la crítica en contra de *Fight Club* acaba un año casi completamente en desacuerdo con sus críticas y ya no solo frente a la alabanza de basuras pseudoartísticas sin reflexión alguna sobre temas importantes y delicados (el suicidio en *El sabor del cereza*) ni la falta de respeto a la muerte de un director (Kubrick y la lamentable nota póstuma que publicaron) sino fundamentalmente al grado de los golpes bajos de algunas críticas.

Como se debe entender, *Velvet Goldmine* me parece una película pretenciosa (qué raro, a Kubrick lo culpan de lo mismo, pero él es un cineasta *sobrevalorado*; por cierto aflojen

con esa bobada) y ridícula que se aleja tanto de la realidad pasada como de la fantasía posible y que utiliza tanto un pasado extraño a casi todos nosotros (menos a los ingleses) como una estructura y estética mutante que deforma todo lo que produce. Pero lo que me causa mucha bronca es que se le agregue a esa crítica la nota de Marcelo Delgado que no hace más que culpar a Bowie (tanto como lo hace la película) de sus cambios tanto musicales como generacionales y de esta manera desligar sus gustos atrofiados y retrógrados (los del crítico) que lo han dejado ubicado en los 70 y lo imposibilitan de sentirse atraído por los últimos tres discos de Bowie.

Esta afirmación me parece una de las más decadentes e irresponsables de la revista en los últimos años: "Desde *Lodger* (o quizá desde *Scary Monsters* o desde *Let's Dance* [¡decidite viejo!]; muchos años en cualquier caso), no hay ningún disco del ahora Duke Gris [¿perdón no entendí esto] que pueda inquietarnos y conmovernos como la película de Todd Haynes, que nos permita mirarnos del modo en que podemos hacerlo en *Velvet Goldmine*, film al que Bowie no pudo quitarle el cuerpo pero le negó miserablemente su nombre".

Quizá porque no sea miserable o porque no le parezca de esta manera su propia vida (miserable) no prestó su nombre. Pero fundamentalmente lo que nunca pretende Bowie es hacer de su pasado ni una gloria ni una miseria. Creo que como al no tocar *Space Oddity* ni *Changes* tampoco quiere ver su vida retratada de cierta manera distinta a la que él creó. En pocas palabras Bowie no es retrógrado, no vive en el olvido, se regenera a cada paso.

Gracias por leerme.

Felices fiestas.

Lucas Molteni

Queridos amantes:

Leo su revista desde el primer número, pero algunos de ellos se fugaron de mi biblioteca por diferentes motivos. Me gustaría volver a comprarlos y quisiera saber de qué manera hacerlo. De ser posible su envío a mi domicilio y su pago en efectivo al momento de la entrega (esto parece *Buenos muchachos*), les mandaré otro mail con el detalle de los números en cuestión. Gracias.

Mensaje especial para Gustavo Noriega: Maravillosas, consistentes, inteligentísimas críticas. Gracias.

Silvia Ojeda

Hitchcock, amantes y brujas

Dicen que Hitchcock trataba mal a los actores, pero en sus películas eran una maravilla. También dicen que no le importaba mucho la música. Un compilado de sus bandas sonoras y dos experiencias interesantes y disímiles son nuestros discos del mes.

ALFRED HITCHCOCK PRESENTS... SIGNATURES IN SUSPENSE

Intérpretes varios
Hip-O Records (Universal)

Alfred Hitchcock fue un asno para apreciar la música compuesta para sus películas. O por lo menos eso es lo que puede inferirse de lo escrito por Conrado Xalabarder en su *Enciclopedia de las bandas sonoras*, donde se caracteriza al director como indiferente y/o fastidiado frente a cada una de las músicas para sus films hasta 1956, año de *¿Quién mató a Harry?*, primera colaboración con su músico más representativo: Bernard Herrmann. Cuando habla del final del binomio Hitchcock-Herrmann, Xalabarder especula sobre los celos que habría sentido el inglés frente a la gran música de *Marnie* (1964), que él no habría podido igualar en la realización del film. Estos celos –siguiendo el razonamiento del autor– podrían haberse repetido con *Cortina rasgada* (1966) si el director no hubiera rechazado el trabajo del compositor, hecho que motivó la ruptura. Ahora bien, si uno “escucha” la filmografía de Hitchcock deberá admitir que, si fue tan contrario e indolente respecto a la música, fue un suertudo inigualable: las partituras que recibió fueron, con pocas excepciones, de gran calidad o por lo menos correctas (y Herrmann sólo estuvo en un veinte por ciento de la etapa sonora). Sin embargo, parece más justo destacar que a partir de buenas películas es más fácil hacer buena música, y que Hitchcock tenía e incluía un gran sentido de lo musical en todo lo que filmaba. Sus imágenes podían llegar a pedir su

propia música, parte de la cual está en *Signatures in Suspense*.

Si usted es poseedor del CD *Bernard Herrmann Film Scores* realizado por Elmer Bernstein y lo compró para tener los seis minutos y medio de música de *Psicosis* y se considera satisfecho, espere a escuchar el casi cuarto de hora de banda sonora de ese film en *Signatures in Suspense*, con la orquesta conducida por el propio autor. Los pelos se ponen de punta, los nervios se crispan, la blanda versión del disco de Bernstein se evapora: acá está la furia y la velocidad de los violines en estado puro. Solo por esto y por la inigualable melodía de *Alfred Hitchcock presenta*, este CD vale la pena. Pero hay dieciséis tracks y cincuenta minutos más de material sonoro (y un lindo librito con buenas fotos e información).

Otras creaciones de Herrmann son los fragmentos musicales de *Vértigo* e *Intriga internacional*. El primero, romántico, evoca imágenes lejanas, un James Stewart melancólico. El segundo, puro placer cinético, impone la acción, un Cary Grant desesperado y escurridizo. Y también están el nightclubero prelude de *El hombre equivocado* (la versión del disco de Bernstein), la preciosa música de *Marnie*, hasta ahora inédita, y una rareza: partes de la extraña, *jamesbondiana* pero compleja, composición rechazada para *Cortina rasgada*.

De los aportes de los otros músicos se destacan la grandeza del tema de *Mi secreto me condena* de Dimitri Tiomkin, la música (definitiva) de títulos de *Cortina rasgada* de John Addison, y el coherentemente british *Tema de Londres* compuesto por Ron Good-



El romanticismo es la nota distintiva del disco de *Los amantes del Círculo Polar*.



Rock gótico, electrónico e industrial en una no-banda sonora: *Josh's Blair Witch Mix*.



Signatures in Suspense: Alfred Hitchcock y una gran muestra de la música de su cine.



win para *Frenesí*. Un caso aparte es el de John Williams y su trabajo para la última película del director, *Trama macabra*. Si bien en la música de títulos y créditos de esa película se puede apreciar claramente el estilo de orquestación "volador" de Williams, prevalece un sentido del humor sonoro que el compositor hoy ha extraviado, fenómeno también adjudicable a su habitual compañero Steven Spielberg, alguien a quien le haría muy bien escuchar este disco. Se lo recomendamos también a usted.

LOS AMANTES DEL CÍRCULO POLAR

Alberto Iglesias
BMG Classics

I. Las bandas sonoras de *Vacas*, *La ardilla roja*, *Tierra* y *Los amantes del Círculo Polar* —es decir, toda la filmografía de Julio Medem— fueron compuestas por Alberto Iglesias. Ser el músico exclusivo del mejor director español en actividad (y uno de los más talentosos a nivel mundial) habla de alguien por lo menos valioso. Gracias a *Los amantes del Círculo Polar* —y no por colaborar con Almodóvar desde *Carne trémula*—, Iglesias se ubica entre los mejores músicos de cine actuales. Escribir sobre la última película de Medem, aunque sea a partir de su banda sonora, es meterse en un terreno de máxima carga emotiva, es sentirse paralizado por el respeto que merece el apabullante poderío de las imágenes que son traídas a la memoria por la música de Iglesias. La tristeza, la melancólica esperanza, las lágrimas, las risas de los amantes imposibles se imponen con

fuerza en una escucha hipnótica.

II. La interpretación la hicieron apenas ocho instrumentos, entre ellos uno llamado mei; según Iglesias, una especie de oboe. En el tema *Reno*, se puede apreciar claramente al mei llegando a cada una de las fibras sensibles que nos quedan, al evocar, más que un amor único, la distancia entre Ana y Otto, la lejanía al nombrarse.

Ciertas melodías de estos sonidos de amor trágico, profundo y eterno pueden relacionarse con otra banda sonora de similar intensidad, la de Wojciech Kilar para el *Bram Stoker's Drácula* de Coppola, aunque en ella se ganaba en fuerza y asertividad lo que se perdía en ambigüedad y romanticismo. Y si hay algo de lo que la música de *Los amantes del Círculo Polar* no puede escapar es de un romanticismo eterno, bello y circular.

THE BLAIR WITCH PROJECT JOSH'S BLAIR WITCH MIX

Intérpretes varios
Gold Circle Entertainment

Existió un tiempo, hoy casi devenido mítico, en el que en un mismo compilado podían coexistir The Alan Parsons Project, Herbie Hancock, Electric Light Orchestra, Rafaela Carrá, Styx, Gian-Franco Pagliaro, Elton John y muchos otros. El disco en cuestión se llamaba *Hit Sounds vol. 4* (hay muchos otros ejemplos) y fue editado en 1979.

Veinte años más tarde, el rock, pop y sus múltiples derivados están mucho más segmentados y los compilados mantienen un estilo claramente definido.

Varios de estos rejuntes regidos por algún criterio son bandas de sonido y muchas de ellas traen canciones nunca incluidas en el film, un fenómeno cada vez más extendido. Ahora bien, el caso del álbum de *The Blair Witch Project* va más allá de lo conocido. Según se nos informa, continuando el relato de los hechos apócrifos sobre los estudiantes de cine desaparecidos, un cassette con música seleccionada por Joshua (el de barbita) fue encontrado junto a las otras pertenencias. Gran estrategia de marketing gran, genial pero poco rigurosa: la mitad de los temas fueron grabados después de 1994, año en el que transcurre la historia de la película. A pesar de incluir canciones hechas desde 1983 hasta 1999, el disco tiene un estilo definido: rock gótico o electro-gótico, industrial, sombrío. Las pocas y casi imperceptibles desviaciones son el metal industrial de los eslovenos Laibach, los perturbadores ruidos de Antonio Cora (único track presente en la película, al final) y una versión triste y maquinosa de *Gloomy Sunday* por Lydia Lunch. Del coherente buen nivel del resto se destacan *Kingdom's Coming* de los pioneros góticos Bauhaus, las escalofrantes reiteraciones electrificadas de *The Order of Death* de Public Image Ltd., la voz de la diosa dark Siouxsie Sioux en *Don't Go to Sleep Without Me*, las sentidas y melodiosas advertencias de Afghan Whigs en *Beware* y el excelente *tour de force* de Type O Negative en *Haunted*. El CD incluye diálogos de la película, sobre todo la voz de Heather Donahue (con sus gritos y el pedido de perdón) y un plano que no entró en el film para ver en la computadora. ■

directo a video

BAJO LA SOMBRA DE LA MUERTE, *Somebody Is Waiting* (EE.UU., 1996), dirigida por Martin Donovan, con Gabriel Byrne, Nastassia Kinski. (Best Seller)

Nació en la Argentina bajo el nombre de Carlos Enrique Varela y Peralta Ramos. Filmó en Buenos Aires, en 1988, *Apartment Zero*, una rareza que solía emitirse por cable hasta hace un par de años. Es el cuñado de uno de los más renombrados (y mejor remunerados) guionistas del momento: David Koepp; responsable, entre otros, de los guiones de *Misión imposible* y las dos *Jurassic Park*. El de Martin Donovan –de él hablamos– debe ser uno de los casos más atípicos dentro de la industria de Hollywood. Sin ser un “independiente”, tampoco forma parte del grueso de los realizadores que orbitan alrededor de los directorios que actualmente dominan el Valle. Su último trabajo como realizador, *Bajo la sombra de la muerte*, es una película que produce extrañeza. Si bien arranca como el telefilm de conflictos familiares de la semana, muy pronto algún giro inesperado cambia por completo el eje y resignifica todo lo visto, haciéndonos pensar que estamos ante una comedia de humor negro o un libro de psicología freudiana escrito por el Henry James de *Otra vuelta de tuerca*. Un giro posterior llevará la historia por los carriles de los buenos sentimientos, con moralejas sobre la importancia de la unión familiar y un remanido “mensaje”: la vida merece ser vivida a pesar de todas las dificultades.

Desnivelada, con momentos muy potentes y otros que provocan risas no intencionales, la sensación final es la de una película sin terminar, de un borrador. Como un proyecto al que le faltaran algunas piezas fundamentales y le sobrarian otras demasiado superfluas. Aunque quizá sea justamente ese su mérito oculto: intentar ser como la vida misma. **Diego Brodersen**

EL JUICIO, *Inherit the Wind* (EE.UU., 1999), dirigida por Daniel Petrie, con Jack Lemmon, George C. Scott, Piper Laurie. (AVH)

Bajo el genérico título de *El juicio* se encuentra esta tercera adaptación filmica de la exitosa obra teatral de Jerome Lawrence y Robert E. Lee *Herederás el viento* (a su vez basada en un sonado caso judicial de 1925 conocido como el “juicio del mono”). Es bien sabido que el público norteamericano es muy afecto a los dramas que giran alrededor de los tribunales, y esta historia de

dos viejos y mañosos abogados enfrentados en la corte por un caso que confronta los textos de la Sagrada Biblia con las palabras de Charles Darwin es todo un clásico del género. Entre otras cosas porque permite a los intérpretes desplegar todo el histrionismo y las habilidades actorales de que sean capaces. En esta más que aceptable versión realizada para la televisión norteamericana son Jack Lemmon y George C. Scott –en la que sería la última aparición en la pantalla antes de su muerte en septiembre de este año– los encargados de dar vida a este dúo de amantes de la argumentación como deporte.

Quizá, bajo una primera mirada, pueda parecer que los temas tratados en la película son obsoletos, superados hace ya bastante tiempo. Sin embargo, interpolando dichos y hechos, no es difícil llegar a la conclusión de que cierto discurso observable en algunos funcionarios públicos de la actualidad no difiere en demasía de aquel otro enarbolado por aquellos que, pretendiendo defender la palabra de Dios con un fervor religioso cercano al fanatismo, castigaban al justo y noble haciéndolo pasar por pecador. **DB**

SUEÑOS DE UN ASESINO, *In Dreams* (EE.UU., 1999), dirigida por Neil Jordan, con Annette Bening, Aidan Quinn, Stephen Rea. (AVH)

Parece difícil que Neil Jordan vuelva a gozar de los favores que el público le dispensara a *El juego de las lágrimas*. Tanto como que su cine vuelva a poseer cierta calidad personal manifiesta en films como *En compañía de lobos*. Como si el éxito comercial y la palabra cineasta fueran una mezcla imposible –y, juntas, una maldición–, *Sueños de un asesino* intenta un acercamiento al género fantástico desde márgenes singulares pero permeando, constantemente, explicaciones que aparentan ser racionales dentro de su irracionalidad. Explicaciones que parecen estar dirigidas a ese mítico “espectador medio”, siempre ávido de finales cerrados y cuentas que cierren.

Annette Bening es la protagonista absoluta de este film sobre otra clase de maldiciones: personajes destinados de antemano (¿predestinados?) a formar parte de una historia que pudo haber sucedido en el pasado; premoniciones e historias circulares con la muerte como denominador común; niños y adultos que actúan como

LAS MEJORES NO ESTRENADAS EN EL CINE

1. **Horas de terror**, *Funny Games*, de Michael Haneke.
2. **La gran pregunta**, *The Big One*, de Michael Moore.
3. **Pecker**, de John Waters.
4. **Buffalo 66**, de Vincent Gallo.
5. **Heridas de amor**, *Lulu on the Bridge*, de Paul Auster.
6. **El senador Bullworth**, *Bullworth*, de Warren Beatty.
7. **Adicta al crimen**, *Office Killer*, de Cindy Sherman.
8. **¿Quién es Jackie Chan?**, *Who Am I?*, de Benny Chan y Jackie Chan.
9. **La rubia de mis sueños**, *Sono pazzo di Iris Blond*, de Carlo Verdone.
10. **Blues Brothers 2000**, de John Landis.

LMD'E y DB

niños en un fútil intento por ser lo que no se es. Si en ciertos momentos la historia llega a atrapar e incluso conmover en su descripción de la fatalidad, en otros cae en una red conformada por los peores lugares comunes del thriller contemporáneo. La aparición de un personaje clave interpretado por Robert Downey Jr. (el siempre infaltable y generalmente sobreactuado asesino psicótico) llega a exasperar e inicia un declive sin retorno que alcanzará su clímax en un cierre efectista y cursi emparentado con el universo Robin Williams. **DB**

HERIDAS DE AMOR, *Lulu on the Bridge*, EE.UU., 1998, dirigida por Paul Auster, con Mira Sorvino, Harvey Keitel, Willem Dafoe y Vanessa Redgrave. (Transeuropa)

Además de ser un escritor consagrado, Paul Auster había sido, junto con Wayne Wang, una de las cabezas detrás de *Cigarros* y su corolario, *Humos del vecino*. *Lulu on the Bridge* (absurdamente titulada *Heridas de amor*) es su primer film en solitario. Algo del clima de sus películas anteriores (y mucho de su literatura) aparece en este film: allí está la mezcla entre el policial y el absurdo, la sensación de estar entre amigos, el amor como hilo conductor del relato y, principalmente, un sentimiento de extrañeza ante un tono que combina los lugares comunes del melodrama con giros inesperados e imágenes infrecuentes. Por momentos, se tiene la sensación de estar ante una telenovela desafortunada, pero relatada por alguien que se está despidien-

do del mundo y quiere conservar cada imagen y cada momento.

La historia de Izzy, un saxofonista que ya no puede seguir tocando, parece deslizarse por los carriles de la historia aleccionadora de redención por amor, diálogos significativos e importantes incluidos. Pero, poco a poco, la saturación de elementos empieza a generar cierta desconfianza respecto de lo que se ve. Todo aparece demasiado forzado, casi demasiado falso. Un elemento fantástico parece darle a la película un giro New Age, mientras la presencia de un cadáver parece apuntar hacia otro lado. Estamos en un terreno difuso, hasta que comprendemos que todo el film no es sino la puesta en escena de un enorme acto de piedad del director-autor por su criatura, cuyo símbolo es el gesto del personaje de Mira Sorvino que clausura la película y cierra una puesta en escena sin fisuras.

Con un eco borgeano (la historia tiene varios puntos de contacto con el cuento *El milagro secreto*) y un humor asordinado, *Heridas de amor* tiene poco y nada que ver con el cine norteamericano actual. Su tiempo es el de los recuerdos queridos, y su "lección de vida" es importante porque es mínima: los hombres, como dice otro personaje, son buenos con un poco de malo y eso los hace dignos de piedad. La única duda que queda después de ver *Heridas de amor* es cómo responderá Paul Auster a una pregunta del juego que juegan los personajes de la película: ¿es un cineasta o un escritor?

Leonardo M. D'Espósito



Uno de los siniestros psicópatas de *Horas de terror*

ahora en video

VELVET GOLDMINE, dirigida por Todd Haynes. (LK-Tel)

Todd Haynes llegó a las salas con una película completamente distinta a su film anterior, *Safe*. La historia del glam con la estructura de *El ciudadano* y con una gran originalidad.

Comentario a favor y perfil de Haynes en EA N° 92 y otro comentario y reportaje en EA N° 86.

GATO NEGRO, GATO BLANCO, *Crna macka, beli macor*, dirigida por Emir Kusturica. (AVH)

Kusturica dividió a la redacción en dos partes iguales. Los que creen que esta película es un pastiche insoportable y los que la consideran una comedia de increíble energía, capaz de incluir mil cosas distintas en cada escena.

Polémica en EA N° 92.

13 GUERREROS, *13th Warrior*, dirigida por John McTiernan. (Gativideo)

McTiernan volvió este año con dos películas. Una fue *El caso Thomas Crown* y la otra *13 guerreros*. Por los problemas con el corte final pensamos que veríamos una película incompleta. Y aunque es cierto que parece que le falta media hora, el film es una gran historia de aventuras donde Banderas es lo menos importante. Comentario en EA N° 91.

clásicos

EL BOTONES, *The Bellboy* (EE.UU., 1960), dirigida por Jerry Lewis, con Jerry Lewis, Alex Gerry, Bob Clayton, Milton Berle y Sonny Sands. (Cobi)

Falta poco tiempo para que la ópera prima de Jerry Lewis cumpla los cuarenta años de su estreno en Argentina y, como sucede con varios personajes imprescindibles de la historia del cine, la obra de este director, guionista, actor y productor todavía permanece casi desconocida en nuestro país. En el N° 46 le dedicamos a Jerry un extenso y justificado dossier y desde aquellas páginas reclamamos la pronta edición de su filmografía como realizador (trece películas en total), de las cuales solo están disponibles –en algunos videoclubes– *El profesor chiflado*, *El terror de las chicas* y ahora *El botones*.

Como en cualquiera de sus films que lo tiene como responsable absoluto, la historia que cuenta *El botones* es anárquica, fragmentada, incómoda de disfrutar. El humor es absurdo, narcisista, hinchado de soberbia, como si le estuviera diciendo al mundo que él ya estaba capacitado –¡y cuánta ra-

zón tenía!– para filmar por las suyas luego de sus películas con Dean Martin. Stanley representa al botones altruista y buenazo por excelencia pero también es el más ingenuo de todos, el que recibe las burlas de sus compañeros, y no emitirá una sola palabra hasta el final de la película. En la batería física y gestual de Lewis se entremezclan Harpo Marx y Stan Laurel, pero el humor de *El botones* va más allá de la cita y el homenaje: el film es una feroz crítica a la sociedad americana, desmenuzada de manera quirúrgica, ridiculizando sus estereotipos, costumbres y estúpidas características. Las películas de Jerry Lewis como realizador –también los films donde fue dirigido por Frank Tashlin– nunca fueron bien vistas por la crítica americana. Su humor siempre fue diferente, tragicómico y críptico. En uno de los tantos retazos que componen la estructura caótica de *El botones*, Stanley se encuentra con un émulo de Stan Laurel y entre ambos entablan una de las escenas más insólitas de la comedia americana. Pero entre tanta incomodidad

–siempre gratificante y sorpresiva– que transmiten las imágenes, el director da rienda suelta a su narcisismo cuando al hotel donde trabaja Stanley llega el auténtico Jerry Lewis, un exitoso astro de Hollywood perseguido por un grupo de representantes, fotógrafos y admiradores que le rinden la más idiota de las pleitesías. Ya en su ópera prima, Lewis nos hablaba de sí mismo: soberbio, genial y rabiosamente crítico de la sociedad americana. Su trabajo en *El rey de la comedia* de Scorsese sería el último eslabón de su propio personaje.

Gustavo J. Castagna

BUEN VIAJE, *Bon Voyage* (Inglaterra, 1944) y AVENTURA MALGACHE, *Aventure Malgache* (Inglaterra, 1944), dirigidas por Alfred Hitchcock. (Epoca)

1. Propaganda. *Buen viaje* y *Aventura Malgache* (1943) son dos cortos que Hitchcock filmó en su breve pasaje por la propaganda cinematográfica. De su urgencia por estar a la altura de los tiempos da cuenta una curiosa anécdota citada por su biógrafo ofi-

Los clásicos del mes

■ Es indiscutible que John Ford es uno de los más grandes directores de la historia del cine pero aún existen controversias acerca de cuál es la etapa más importante de su obra. Están quienes creen que lo fundamental de su carrera hay que buscarlo en el período anterior a 1945, mientras que para otros es en la etapa posterior a esa fecha donde se encuentran sus títulos mayores. Sin pretender desconocer la existencia de grandes películas y hasta alguna obra maestra en aquella primera época, creo que los films fundamentales de John Ford están en los últimos veinte años de su filmografía, período en el que su proverbial maestría narrativa alcanza una insospechada modernidad, a la vez que una creciente melancolía impregna cada una de sus películas. A esa etapa de madurez de Ford pertenecen –con la excepción de *¡Qué verde era mi valle!*, un film nostálgico y evocativo filmado a comienzos de los cuarenta, cuando Ford era un director de elevada consideración dentro de la industria hollywo-



Wayne protagoniza la trilogía de la caballería

dense– los films que ahora edita Epoca y que paso a reseñar brevemente.

■ En la llamada trilogía de la caballería (*Sangre de héroes*, *La legión invencible* y *Río Grande*), las primeras son generalmente mejor consideradas que la última. Sin embargo, creo que ninguna de las dos alcanza la calidad de *Río Grande*, un film de tono recatado y elegíaco, prácticamente sin picos dramáticos, que fluye como un río sereno.

■ Y si de modernidad narrativa hablamos, el mismo año que *Río Grande* (1950) Ford dirigió *Caravana de valientes*, un film que

no desarrolla ninguna línea argumental destacada y solo describe los pequeños hechos que atraviesan la vida cotidiana de un grupo de mormones que cruzan el desierto. Una película que, vista hoy, parece una obra narrativamente de vanguardia.

■ ¿Qué se puede decir de *Más corazón que odio* en pocas líneas si se trata de uno de los más grandes films de todos los tiempos? Una película inagotable que requiere permanentes revisiones.

■ *El último viva* es una de las obras de Ford que hace más tiempo que no se ve. Una melancólica reflexión sobre un tiempo y una forma de hacer política ya definitivamente extinguidos.

■ *Un tiro en la noche* es un auténtico réquiem para un género (el western), en el que John Wayne interpreta uno de sus personajes más complejos. Otra obra maestra de visión imprescindible.

■ Entre los formidables westerns que dirigió Anthony Mann en los años cincuenta *Winchester 73* es el más duro y ascético de la serie, donde como siempre en el director, el paisaje se integra dramáticamente a la acción. (Epoca) **Jorge García**

cial, J. Russell Taylor. Un domingo por la mañana, en diciembre de 1941, estaba trabajando los storyboards de *Saboteadores* con su director de arte, Robert Boyle. De pronto, un observador antiaéreo corrió en su uniforme habitual a avisarles "¿Oyeron? ¡Los japoneses bombardearon Pearl Harbor!". Hitch emitió un breve gruñido, y ni bien el guardián se retiró, comentó: "Curioso sombrero tenía puesto este tipo".

Sin embargo, AH estaba haciendo su esfuerzo de guerra (con *Ocho a la deriva* casi al filo del sermón) y en 1944 filmó estos dos cortos en Gran Bretaña, con un equipo teatral de refugiados franceses. La misión era levantar la moral de la Resistencia, acechada por querellas internas, intrigas y traiciones. Los resultados están entre las piezas de propaganda más extrañas jamás filmadas. No fueron exhibidas en público, y hasta hace poco, solo el British Film Institute poseía las copias. Ahora, al verlas, comprobamos que Hitchcock sigue deparando sorpresas.

En *Buen viaje*, un sargento vuelto a Londres de una misión con los resistentes en territorio francés la relata ante sus superiores, solo para enterarse de que su heroico amigo *maqui* era en realidad un infiltrado de la Gestapo. Todo nos es revelado en un doble flashback, primero desde el punto de vista del ingenuo sargento, luego desde aquel del enemigo, en negro sobre negro.

La desesperanza de *Bon voyage* se contrapesa con el clima a medias cordial de *Aventura Malgache*, donde una compañía teatral de las colonias se suma a la lucha en Madagascar, mostrando las tensiones entre la Francia de Vichy y la liberada. Sus ambigüedades la hacen una exposición de las contradicciones inherentes a la Resistencia, por cierto nada



Buen viaje y Aventura Malgache

Alfred Hitchcock dirigió estos dos medimétrajes durante la Segunda Guerra Mundial.

convenientes como propaganda doctrinaria. 2. Publicidad. El video tiene un *bonus* excepcional: el de los cortos publicitarios que Hitchcock dirigió —o supervisó— para varios de sus films. Entre ellos el de *Psicosis* es el más perturbador. A cargo de una visita guiada, Hitch recorre el motel y la mansión Bates, contándonos dónde y cómo se van a cometer los crímenes, los problemas de Mrs. Bates y la dedicación de su hijo. Como lo acostumbraba en su serie, informa sobre puntos destacados del relato que anuncia (dónde, quién, cuándo y cómo morirá) a un grado que hace revisar todas las presunciones sobre el suspenso y la sorpresa en el film (y muy en especial sobre la muerte de

Marion en la ducha). El trailer de *Los pájaros* es, a su vez, una breve charla ornitológica con una tesis extravagante, siniestra y definitivamente divertida (tanto como el film que anticipa es grave y sombrío). Los otros trailers, más convencionales en su estructura general (excepto los de *La sogá*, *La ventana indiscreta* y *En manos del destino*, con James Stewart como presentador y eventualmente con planos agregados a sus ficciones y plagados de falsas pistas), no dejan de ilustrar sobre el valor *único* de la figura de AH en sus películas, y la dirección de espectadores que como ningún otro supo desarrollar en su cine, para felicidad e inquietud de sus espectadores. **Eduardo A. Russo**

**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

sábado 1

TIERRAS MALAS, *Badlands* (1973, Terrence Malick). Cinemax, 14.15 hs.

MISTERIOSO ASESINATO EN MANHATTAN, *Manhattan Murder Mystery* (1993, Woody Allen). I-SAT, 22 hs.

domingo 2

STRAPPED (1993, Forest Whitaker). Cinemax, 22 hs.

FARGO (1996, Joel Coen). Cineplaneta, 22 hs.

lunes 3

LA CONVERSACION, *The Conversation* (1974, Francis Coppola). Cineplaneta, 16.40 hs.

LA MARCHA DE SHERMAN, *Sherman's March* (1986, Ross McElwee). Film & Arts, 23 hs.

PUSHER (1997, Nicolas Winding Refn), con Kin Bodnia y Matts Mikkalsen. Cineplaneta, 22 hs.; 4/1, 3.40 hs.

El debut de Refn, un joven realizador danés de 25 años, es una auténtica sorpresa. El periplo cotidiano de dos jóvenes, vendedores callejeros de drogas en Copenhague, da lugar a un retrato de la vida en los bajos fondos de la ciudad de inusual crudeza y realismo. Un final duro y sin concesiones es otro de los méritos del film.

martes 4

CIUDAD DORADA, *Fat City* (1972, John Huston). Space, 14 hs.

DETECTIVE (1985, Jean-Luc Godard). Film & Arts, 23 hs.

EL HALCON Y LA FLECHA, *The Flame and the Arrow* (1950, Jacques Tourneur), con Burt Lancaster y Virginia Mayo. Cineplaneta, 12 hs.; 5/1, 1.35 hs.

Tal vez si se la compara con alguna de sus obras maestras (*La mujer pantera*, *Retorno al pasado*), este film de aventuras pueda considerarse una obra menor en la filmografía de Tourneur. Pero el ritmo trepidante del relato, con Burt Lancaster en su primera incursión como consumado atleta, garantiza un entretenimiento de primer nivel.

miércoles 5

LA OTRA VIDA DE AUDREY ROSE, *Audrey Rose* (1977, Robert Wise), Cinecanal, 12.10 hs.

EL HOMBRE INOLVIDABLE, *The Jolson Story* (1946, Alfred Green). Space, 16 hs.

HAMLET (1969, Tony Richardson), con Nicol Williamson y Anthony Hopkins. HBO Olé, 11.45 hs.; 26/1, 8 hs.; 28/1, 7.30 hs.

Diferenciándose de los devaneos psicoanalíticos de Laurence Olivier y las preocupaciones políticas del ruso Kosintzev, esta adaptación elige centrarse en los rostros y las palabras. El resultado es un film rodado casi en su totalidad en primer plano con expresivas interpretaciones, en el que Marianne Faithfull es una inesperada y efectiva Ofelia.

jueves 6

CANTA EL CORAZON, *Jolson Sings Again* (1949, Henry Levin). Space, 16 hs.

JACKIE BROWN (1997, Quentin Tarantino). HBO Olé, 23.30 hs.

CUERPOS PERDIDOS, *Corps perdu* (1989, Eduardo de Gregorio), con Laura Morante y Tcheke Karyo. Volver, 24 hs.

El argentino Eduardo de Gregorio, residente en Europa desde 1966, tiene jugosos antecedentes como guionista (nada menos que *La estrategia de la araña*, de Bertolucci) antes de dedicarse a la realización. Su predilección por el universo borgeano se puede apreciar en este relato ambientado en dos épocas diferentes, que puede encuadrarse sin dificultades dentro del mejor cine fantástico.

viernes 7

LOS BLANCOS NO LA SABEN METER, *White Men Can't Jump* (1992, Ron Shelton). Cinecanal, 20.25 hs.

MEDIANOCHE EN EL JARDIN DEL BIEN Y DEL MAL, *Midnight in the Garden of Good and Evil* (1997, Clint Eastwood). HBO Olé, 0.30 hs.

sábado 8

LA PANDILLA SALVAJE, *The Wild Bunch* (1969, Sam Peckinpah). Cinemax, 7 hs.

CUESTION DE SANGRE, *Little Odessa* (1994, James Grant). Space, 20 hs.

VIVIR DEL AZAR, *Hard Eight* (1997, Paul Thomas Anderson), con Philip Barker Hall y John C. Reilly. HBO Olé, 5.30 hs.

Anderson provocó bastante ruido con su segunda película, *Boogie Nights*, pero su casi desconocida ópera prima es un atractivo relato sobre la enigmática relación que se entabla entre un veterano fullero y un joven *outsider*. Un film mucho menos ambicioso pero más redondo que su obra siguiente, ratificando la presencia de un realizador de



talento y con la normalmente insípida Gwyneth Paltrow en el papel de su vida.

domingo 9

DOS EXTRAÑOS AMANTES, *Annie Hall* (1977, Woody Allen). Film Zone, 22.05 hs.
EXOTICA (1994, Atom Egoyan). Cineplaneta, 23.30 hs.

lunes 10

RETORNO AL PASADO, *Out of the Past* (1947, Jacques Tourneur). Space, 18 hs.
EL TIRADOR, *The Shootist* (1976, Don Siegel). Film Zone, 20 hs.

AMANTES DE VERANO, *Sunday* (1997, Jonathan Nossiter), con David Suchet y Lisa Harrow. Movie City, 4.45 y 16.45 hs.; 16/1, 14.30 hs.; 22/1, 15.35 hs.

La relación casual entre dos perdedores maduros, un *homeless* y una actriz sin trabajo, en un exponente dark del cine independiente norteamericano. La efectividad de las escenas intimistas se ve perjudicada por los *inserts* destinados a dar cuenta del entorno social, que suenan extemporáneos y panfletarios.

martes 11

EL INSPECTOR MAX, *Max et les ferrailleurs* (1970, Claude Sautet). Film & Arts, 23 hs.
EL DIFUNTO PROTESTA, *Here Comes Mr. Jordan* (1941, Alexander Hall). Cineplaneta, 12 hs.

JOHNNY TOMO SU FUSIL, *Johnny Got His Gun* (1971, Dalton Trumbo), con Timothy Bottoms y Kathy Fields. Film & Arts, 7 y 15 hs.
El hecho de que no necesariamente un eficaz guionista pueda convertirse en un buen director se ve reflejado en este film de Dalton Trumbo. Adaptación de su propia novela, sobre un soldado que vuelve de la guerra convertido en una piltrafa, con un relato en off machacón y obsesivo, algunas secuencias oníricas gratuitas y una total ausencia de puesta en escena, este film es un exponente del peor cine "mensajístico".

miércoles 12

EL ENEMIGO PÚBLICO, *The Public Enemy* (1931, William Wellman). Cineplaneta, 12 hs.
WESTERN (1995, Manuel Poirier). Space, 22 hs.
LA HORA DEL LOBO, *Vagtimmen* (1968, Ingmar Bergman), con Max von Sydow y Liv Ullmann. Space, 24 hs.

Cuatro películas de Christensen

El recientemente desaparecido Carlos Hugo Christensen pertenece –junto a Saslavsky, Tinayre, Hugo del Carril, Schlieper, Soffici y el primer Romero– al selecto grupo de directores argentinos que se pueden considerar como "clásicos" dentro del cine nacional. Su obra copiosa y prolongada (casi cincuenta películas entre 1940 y 1981) presenta la peculiaridad de que los títulos más valiosos se hallan circunscriptos casi en su totalidad a la década que va de 1943 a 1953 (desde *Safo* hasta *Armiño negro*), mientras que el resto de su obra, la anterior y posterior a esas fechas, está bastante lejos de los logros de ese período. Si bien Christensen se desarrolló en diversos géneros –algunos de los cuales, como la comedia, nunca lo encontraron demasiado cómodo– fue dentro del policial y el melodrama (en sus diversas variantes) donde consiguió sus mejores trabajos. La presunta audacia del fugaz plano de la espalda descubierta de Olga Zubarry en *El ángel desnudo* –pomposamente calificado como el primer desnudo del cine argentino– ha hecho más famoso a Christensen que sus virtudes como narrador y estilista. Pero es en el terreno del lenguaje cinematográfico mucho más que en el temático donde se encuentran las verdaderas audacias del director. Su capacidad para crear climas ominosos y siniestros, la inquietante ambigüedad moral de algunas de sus protagonistas femeninas y el refinado estilo visual presente en sus mejores películas son hoy mucho más atractivos que los conservadores y moralizantes finales de sus films, en los que siempre los personajes que se dejan arrastrar por sus pasiones terminan castigados. Y tampoco hay que olvidar su talento para la dirección de actores, que le permitió conseguir algunos de los mejores trabajos de Mecha Ortiz, Olga Zubarry, Laura Hidalgo y el mismísimo Guillermo Battaglia. En enero se exhibirán en el cable cuatro películas de Carlos Hugo Christensen pertenecientes al período antes señalado, que están entre lo más representativo de lo mejor de su filmografía y son a la vez un merecido homenaje para el director a pocas semanas de su muerte. Los films a exhi-



Safo, historia de una pasión

birse serán los siguientes.

La muerte camina en la lluvia (1948, remake de *El asesino vive en el 21* de H. G. Clouzot) es un policial con toques de comedia, humor negro y sabrosos diálogos, ambientado en una pensión en la que todos sus huéspedes son sospechosos de una serie de asesinatos. Battaglia está formidable como un actor ruso exilado. (Space, 2/1, 10.30 hs.)

En 1951 Christensen adaptó tres relatos de William Irish y el resultado fue un film de más de dos horas y media de duración que, por razones comerciales, se estrenó en dos partes. El primero, *No abras nunca esa puerta*, consta de dos episodios y el tercero, *Si muero antes de despertar*, se exhibió de manera independiente. Entre lo mejor de su obra, los tres films son un muestrario de la vertiente más "negra" del director, acentuada por una iluminación de cuño expresionista de Pablo Taberner y las opresivas escenografías de Gori Muñoz. Tal vez el cine argentino nunca haya mostrado una visión tan siniestra de la infancia como la de *Si muero antes de despertar*. Imperdibles. (Space, 10/1 y 11/1 a las 10.30 hs.)

Por último, también se podrá ver *La ballandra Isabel llegó esta tarde*, rodada por Christensen en Venezuela en 1949, un melodrama sensual y recargado, sobre la relación que se entabla entre un marinero y una prostituta. Un valioso film del director muy poco visto. (Volver, 13/1, 18.15 hs; 14/1, 6.15 hs.)

Nunca Ingmar Bergman estuvo tan alejado del realismo como en esta desesperanzada reflexión sobre la relación del artista con su obra. La lectura del diario de un pintor da lugar a una narración en flashbacks en la que se visualiza la lucha del protagonista con sus demonios interiores. Un film barroco, con elementos surreales y hasta aproximaciones al cine de terror, un género al que Bergman nunca fue totalmente ajeno.

jueves 13

EL PADRINO, *The Godfather* (1972, Francis Coppola). Space, 22 hs.

LA VIDA Y LA MUERTE DEL CORONEL BLIMP, *The Life and Death of Colonel Blimp* (1943, Michael Powell y E. Pressburger). Film & Arts, 24 hs.

SCARFACE (1932, Howard Hawks), con Paul Muni y Anne Dvorak. Cineplaneta, 12 hs.; 14/1, 1.35 hs.

En todos los géneros hubo siempre películas que fueron auténticos hits: es el caso de *Scarface* para el cine de gánsters. Con un guión perfecto de Ben Hecht y Hawks ya en plena posesión de su maestría narrativa, el film no solo es un arrollador relato sobre el ascenso y caída de Tony Camonte sino que también, con impensada audacia para la época, sugiere la relación incestuosa entre el protagonista y su hermana. Imperdible.

viernes 14

EL TERCER HOMBRE, *The Third Man* (1950, Carol Reed). Cineplaneta, 12 hs.

LA RECAUDADORA DE IMPUESTOS, *Marusa no onna* (1987, Juzo Itami). Film & Arts, 23 hs.

JASON Y LOS ARGONAUTAS, *Jason and the Argonauts* (1963, Don Chaffey), con Todd Armstrong y Nancy Kovacs. Cinemax, 14.45 hs.; 27/1, 18 hs.

Este film de Don Chaffey es muy entretenido, pero la verdadera estrella de la película son los ingeniosos efectos especiales de Roy Harryhausen, maestro en la materia, que sin el apoyo de la parafernalia tecnológica actual, rebosan de imaginación y originalidad. Una película para ver con hijos y sobrinos.

sábado 15

HERMANAS DIABOLICAS, *Sisters* (1973, Brian De Palma). Space, 0 y 3.30 hs.

BUFFET FROID (1979, Bertrand Blier). Film & Arts, 1.15, 9.15 y 17.15 hs.

UN TRANVIA LLAMADO DESEO, *A Streetcar Named Desire* (1984, John Erman), con Ann Margret y Treat Williams. Cineplaneta, 8.15 y 18.15 hs.

La segunda de las tres adaptaciones de esta obra teatral trata de recrear lo más fielmente posible las situaciones de la clásica versión de Elia Kazan. Si Treat Williams no logra hacer olvidar la casi brutal sexualidad que le imprimía Marlon Brando a su personaje, Anne Margret, en un registro mucho más sensual y agresivo, logra salir airosa de la peligrosa comparación con Vivien Leigh.

domingo 16

AMARGA VICTORIA, *Dark Victory* (1939, Edmund Goulding). Cineplaneta, 12 hs.

CONVERSANDO CON LA ALMOHADA, *Pillow Talk* (1959, Michael Gordon). Film Zone, 8 hs.

LATINO BAR (1990, Paul Leduc), con Roberto Sosa y Dolores Pedro. Space, 5.20 hs.

Paul Leduc narra esta melodramática historia solo por medio de la música y los ruidos, sin recurrir a ningún diálogo. Como suele ocurrir en estos casos, los resultados son atractivos durante un rato pero luego, en varios momentos, se percibe la sensación de estar viendo un *tour de force* algo gratuito.

lunes 17

LA DELGADA LINEA DE LA JUSTICIA, *The Thin Blue Line* (1988, Errol Morris). Film & Arts, 1, 9 y 17 hs.

LA BATALLA DE ARGELIA, *La battaglia di Algeri* (1965, Gillo Pontecorvo). Space, 5.20 hs.

LA MUJER ZURDA, *Die linkshändige Frau* (1977, Peter Handke), con Edith Clever y Bruno Ganz. Cineplaneta, 23.35 hs.; 18/1, 4.15 hs.

Peter Handke, aparte de su tarea como escritor, se destacó como guionista de algunas de las primeras películas de Wim Wenders. En su única incursión como director adaptó su propio relato acerca de la crisis afectiva de una mujer casada y el resultado es un film con algunos momentos de interés pero lastrado por su excesivo intelectualismo.

martes 18

EL HOMBRE INVISIBLE, *The Invisible Man* (1933, James Whale). Cineplaneta, 12 hs.

REFLEJOS EN UN OJO DORADO, *Reflections in a Golden Eye* (1967, John Huston). Cinemax, 23.45 hs.

ADIÓS A LA INOCENCIA, *Racing with the Moon* (1989, Richard Benjamin), con Sean Penn y

Elizabeth McGovern. Cineplaneta, 15.05 hs.

La filmografía como director de Richard Benjamin siempre navegó entre la mediocridad y la chatura. La única excepción es este film, un nostálgico relato ambientado en un pequeño pueblo de California en los años de la Segunda Guerra, donde dos muchachos se disputan a la misma chica. No demasiado original, algo estirado, pero realizado con calidez y sensibilidad.

miércoles 19

LA MOMIA, *The Mummy* (1932, Karl Freund). Cineplaneta, 12 hs.

FABRICANTES DE SOMBRAS, *Fatman and Little Boy* (1989, Roland Joffé). I-SAT, 17 hs.

UN DOMINGO EN EL CAMPO, *Un dimanche à la campagne* (1984, Bertrand Tavernier), con Louis Ducreux y Sabine Azéma. Film & Arts, 8 y 15 hs.

Por una vez Tavernier abandona la solemnidad y el dedo levantado para sumergirse en la pequeña anécdota de un pintor anciano que, reunido con su familia en una casa campestre, percibe cómo el fin de sus días se superpone con la llegada de nuevas corrientes artísticas (la película está ambientada en 1910). Insólitos ecos del cine de Jean Renoir se cuelan en esta decididamente atípica película del director.

jueves 20

EL EMISARIO DE OTRO MUNDO, *The Uninvited* (1944, Lewis Allen). Cineplaneta, 12 hs.

EL PADRINO 2, *The Godfather, Part II* (1974, Francis Coppola). Space, 22 hs.

COTTON CLUB, *The Cotton Club* (1984, Francis Coppola), con Richard Gere y Diane Lane. Cinemax, 22 hs.; 29/1, 19.15 hs.

Dicen que Richard Gere aprendió a tocar la trompeta para protagonizar esta película (lástima que el curso no incluyera lecciones de actuación), cuya acción transcurre en el legendario club de jazz donde se reunían gánsters, músicos, estrellas de cine y un largo etcétera. El virtuosismo formal de Coppola no logra compensar la insustancialidad de una historia plagada de lugares comunes.

viernes 21

SIMPLEMENTE HOMBRES, *Simple Men* (1992, Hal Hartley). I-SAT, 15 hs.

DURO DE MATAR, *Die Hard* (1988, John McTier). Film Zone, 20 hs.

sábado 22

BLOW-UP (1966, Michelangelo Antonioni).
Space, 5.20 hs.

SCREAM (1996, Wes Craven). Space, 22 hs.

domingo 23

TENER Y NO TENER, *To Have and Have Not*
(1944, Howard Hawks). Cineplaneta, 12 hs.
JFK (1991, Oliver Stone). Film & Arts, 23 hs.

PELTON, *Platoon* (1986, Oliver Stone), con
Tom Berenger y Willem Dafoe. Film & Arts,
23 hs.; 24/1, 7 y 15 hs.; 29/1, 0.30, 8.30 y
16.30 hs.

No se puede negar la fuerza de algunas escenas ni la violencia física y visceral de este film de Oliver Stone sobre los horrores de la guerra de Vietnam. Pero como casi siempre ocurre en el director, la intensidad de varios momentos se ve contrarrestada por la denuncia panfletaria, más destinada a acallar la mala conciencia que a provocar una auténtica reflexión sobre el tema.

lunes 24

CAYO LARGO, *Key Largo* (1948, John Huston).
Cineplaneta, 12 hs.

UN EXTRAÑO EN WETHERBY, *Wetherby* (1985,
David Hare). Film & Arts, 23 hs.

MASCULINO-FEMENINO, *Masculin-Féminin* (1966,
Jean-Luc Godard). con Jean-Pierre Léaud y
Chantal Goya. Cineplaneta, 23.50 hs.

Godard caracterizó este film sobre la juventud parisina de los años previos al estallido de Mayo del 68 como "quince hechos precisos acerca de los hijos de Marx y la Coca-Cola". Al igual que toda su obra de la década,

este film es una muestra de su originalidad narrativa, impregnada de un humor zumbón, rasgo que el director irá abandonando con el tiempo. Una hermosa película –y si cabe la contradicción– a la vez alegre y pesimista.

martes 25

UNO, DOS, TRES, *One, Two, Three* (1961, Billy
Wildier). Space, 16 hs.

CARNE TREMULA (1997, Pedro Almodóvar).
Movie City, 3 y 15 hs.

HOTEL DE LAS AMERICAS, *Hotel des Amériques*
(1981, André Téchiné), con Catherine Deneuve
y Patrick Dewaere. Film & Arts, 23 hs.

La excesiva frialdad y el cerebralismo con que André Téchiné se aproxima a sus personajes, muchas veces perjudica su talento como narrador, aunque en esta historia de amor imposible se filtran atisbos de intensidad emocional. Los trabajos del malogrado Dewaere y, sobre todo, de la Deneuve en otra gran composición ayudan.

miércoles 26

LOS DUELISTAS, *The Duelists* (1977, Ridley
Scott). Space, 24 hs.

SIN RASTRO, *Breakdown* (1997, Jonathan Mos-
tow). Cinecanal, 1.30 hs.

jueves 27

LA COLINA DE LOS DIABLOS DE ACERO, *Men in War*
(1957, Anthony Mann). Film & Arts, 23 hs.

LA VENGANZA DEL MUERTO, *High Plains Drifter*
(1973, Clint Eastwood). Cinecanal, 23.40 hs.

NUEVA AURORA, *Peau neuve* (1999, Emilie

Deleuze), con Samuel Le Bihan y Marcial Di
Fonzo Bo. TV 5 Internacional, 21.30 hs.

El debut de la hija de Gilles Deleuze –el famoso teórico del cine– fue visto recientemente en el Festival de Mar del Plata. Debo confesar que nunca logré conectarme con esta historia –algunos quisieron verla como una versión francesa de *Mundo grúa* de Trapero – narrada con pulcritud pero carente de vibración. De todos modos un film para ver como exponente del cine francés más reciente.

viernes 28

MASCARA, *Mask* (1985, Peter Bogdanovich).
Space, 6.45 hs.

LA LEY DE LA CALLE, *Rumble Fish* (1983, Fran-
cis Coppola). Cinecanal, 7.50 hs.

sábado 29

LA MUJER CODICIADA, *The Lusty Men* (1953,
Nicholas Ray). Space, 12 hs.

LOS DEMONIOS, *The Devils* (1971, Ken Rus-
sell). Cinemax, 17.15 hs.

domingo 30

LA SOMBRA DE UNA DUDA, *The Shadow of a
Doubt* (1943, Alfred Hitchcock). Cineplane-
ta, 12 hs.

LOS PROFESIONALES, *The Professionals* (1966,
Richard Brooks). Cinemax, 12.45 hs.

lunes 31

MAREA ALTA, *High Tide* (1987, Gillian Arms-
trong). Film & Arts, 1, 9 y 17 hs.

JEZABEL, *Jezebel* (1938, William Wyler).
Cineplaneta, 12 hs.



Epoca

El hogar
de los clásicos

Más de 900 películas subtuladas.

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

ciclos

CLAUDE CHABROL: UNA REVISION DIECISIETE FILMS EN LA SALA LUGONES

El Teatro San Martín y la Cinemateca Argentina, con el auspicio y la colaboración del Servicio Cultural de la Embajada de Francia, ha organizado esta muestra que se llevará a cabo desde el viernes 14 hasta el lunes 31 de enero.

Claude Chabrol: el ojo del maligno

Hace algún tiempo (ver EA Nº 41) escribí una nota sobre Claude Chabrol –a la que remito para la caracterización de los rasgos esenciales, estilísticos y temáticos del director– en la que hablaba de la decadencia que se manifestaba en su obra a partir de 1974, como si cierto cansancio y desinterés se hubieran adueñado desde entonces, con puntuales excepciones, de sus películas. La posibilidad que tuve después de aquel momento de ver algunos de los films que desconocía de esa etapa (*Pollo al vinagre*, *El día de la lechuza*, sobre la novela de Patricia Highsmith), la existencia de otros títulos valiosos (*Los juegos del placer*, *Lazos de sangre*, *El inspector Lavardin*, *Los fantasmas del sombrero*, adaptación de un relato de Simenon) y las buenas referencias que recibí de *Máscaras* y *Betty* provocan que mi apreciación actual de la obra de aquel período del director no sea tan rotunda y trate, en cambio, de ser más precisa. Es evidente que Chabrol produjo entre 1967 y 1973, la época más creativa de su carrera, una serie ininterrumpida de películas notables, pero si se siguen los primeros años de su filmografía, encontramos los mismos altibajos e irregularidades que en las obras posteriores a 1974. Es que Chabrol –por encima del pulido acabado formal de todas sus películas, aun las peores– pertenece a esa raza de directores que entregan lo mejor de sí cuando tienen en sus manos un material que les interesa, algo que sucedió de manera continua en el período antes señalado (en el que trabajó con el pro-

ductor André Genoves), dando lugar a una casi milagrosa sucesión de films formidables (nada menos que ocho entre *Les biches* y *Bochas sangrientas*). A partir de aquellos (erróneos) supuestos terminaba mi nota con la esperanza de que el director reverdeciera viejos laureles y nos deparara alguna “sorpresa”. Bien, he visto los cuatro films que Chabrol realizó desde entonces y debo afirmar que nos encontramos ante un director que, con casi setenta años y más de cincuenta películas en su haber, ha alcanzado –tal como lo demostró la reciente exhibición en el Festival de Mar del Plata de su última realización, *El color de la mentira*– la transparencia y serenidad narrativa de un auténtico clásico. El ciclo que se exhibirá en la Sala Lugones del Teatro San Martín con 17 películas de Claude Chabrol (varias de ellas nunca estrenadas comercialmente) es ampliamente representativo de la filmografía de un cineasta que, más allá de los altibajos apuntados, muestra una notable coherencia.

De los films de la primera época del director a proyectarse, el menos visto y uno de los más interesantes es *Doble vida*, una película en su momento considerada como derivativa de Hitchcock, pero en la que en una visión más atenta pueden encontrarse en embrión todas las obsesiones del realizador. Del mencionado período central de su obra se exhibirán cuatro films fundamentales. En *La mujer infiel*, con su habitual malignidad, Chabrol subvierte los tópicos del matrimonio burgués, logrando una obra conmovedora y sutil con un final extraordinario. *Que la bestia muera*, adaptación de la novela de Nicholas Blake, es una descarnada reflexión sobre la inutilidad de la venganza y la soledad esencial del vengador. En *El carnicero*, el film del director que prefiero, el bloqueo emocional y afectivo de una maestra (sublime Stéphane Audran) está tratado con la austeridad y el rigor narrativo de una tragedia. Con *La ruptura*, estamos ante un melodrama feroz y corrosivo que remite a las películas más viru-

Seminario Actualidad de Pasolini

Visión de films: Teorema, La rabia, Accattone, La trilogía y Saló.
Discusión sobre escritos teóricos de P.P.P.
Relación entre poesía, cine e ideología.

Enero y febrero en TEBA.



lentas de Stroheim. Se podrán ver también dos de las obras de Chabrol que tienen como protagonista al inspector Lavardin (el film de ese nombre y *Pollo al vinagre*), un personaje que actúa como cínica contracara de los burgueses que investiga. De las últimas películas se destacan *El infierno*, una mirada paranoica sobre los celos –con François Cluzet como una versión años noventa del protagonista de *El*, la obra maestra de Buñuel– que retoma los personajes excesivos de su primera etapa, y *La ceremonia*, donde por primera vez de la implacable disección de la hipocresía burguesa se pasa a la acción, con dos personajes de otra clase social actuando como catalizadores destructivos. Pero el acontecimiento del ciclo es la exhibición de *Betty*, otra adaptación de una novela de Simenon, absolutamente inédita en nuestro país, que para varios críticos está entre lo mejor de la obra del director. Habrá que ver si esto se confirma. **Jorge García**

La agenda completa del ciclo es la siguiente:

14/1: *El bello Sergio* (1958), 15/1: *Los primos* (1959), 16/1: *Doble vida* (1959), 17/1: *Estas buenas mujeres* (1960), 18/1: *Claude Chabrol, el entomólogo* (1990) y *La mujer infiel* (1968),

19/1: *Que la bestia muera* (1969), 20/1: *El carnicero* (1969), 21/1: *La ruptura* (1970), 22/1: *Pollo al vinagre* (1985), 23/1: *El inspector Lavardin* (1986), 24/1: *Niña de día, mujer de noche* (1978), 25/1: *Un asunto de mujeres* (1988), 26/1: *Madame Bovary* (1991), 27 y 28/1: *Betty* (1992), 29/1: *El infierno* (1994), 30/1: *La ceremonia* (1995), 31/1: *No va más* (1997).

Volker Schlöndorff en Cineclub Eco. Funciones: sábados y domingos a las 20 en Corrientes 4940 2º piso.

8 y 9/1: *El joven Törless* (1966), 15 y 16/1: *La repentina riqueza de los pobres de Kombach* (1971), 22 y 23/1: *La moral de Ruth Halbfass* (1972), 29 y 30/1: *Golpe de gracia* (1976).

CINE COSMOS

Proyecciones en video. Sala Dos.

8/1: *Detrás de los olivos* de A. Kiarostami. 9/1: *Conozco la canción* de A. Resnais. 10/1: *La reina de la noche* de A. Ripstein. 11/1: *Tocando al viento* de M. Hermann. 12/1: *Las voces del silencio* de C. Link. 13/1: *La mujer del puerto* de A. Ripstein. 14/1: *El oro de Ulises* de T. Angelopoulos. 15/1: *La vida soñada* de E. Zoncka. 16/1: *La manzana* de S. Majmalbaf. 17/1: *El tren de la vida* de R. Mihaileanu. 18/1: *Dulce amistad* de H. MacDonald. 19/1: *El crimen desorganizado* de P. Breathnach. 20/1: *Cosas que dejé en La Habana* de M. Gutiérrez Aragón. 21/1: *Simplemente amigas* de M. Leigh. 22/1: *Buenos Aires viceversa* de A. Agresti. 23/1: *Caro papá* de D. Risi. 24/1: *Amo la vida* de M. Winterbottom. 25/1: *Solo por amor* de R. Bierman. 26/1: *La familia* de E. Scola. 27/1: *El viento se llevó lo que* de A. Agresti. 28/1: *El sabor de la cereza* de A. Kiarostami. 29/1: *Madre e hijo* de A. Sokurov. 30/1: *El espejo* de S. Panahi. 31/1: *Artemisia* de A. Marlet. 1/2: *A todo corazón* de R. Guédiguian. 2/2: *Cuento de otoño* de E. Rohmer.

La película del mediodía. Sala Uno, todos los días a las 12.30.

Dentro de la programación se destacan *El juego de las bolitas* de Jacques Doillon (5/1),

El pájaro blanco con una mancha negra de Yuri Iliencko (8/1), *El cuchillo bajo el agua* de Roman Polanski (13/1), *El juego del placer* de Claude Chabrol (15/1), *El valle de las abejas* de Frantisek Vlácil (17/1), *Los rojos y los blancos* de Miklos Jancsó (21/1), *El silencio* de Ingmar Bergman (24/1), *Lily, ámame* de Maurice Dugowson (27/1).

lo que pasó

Hace unas semanas *La Nación* publicó en su revista dominical un informe dedicado al cine. Llevaría mucho tiempo mencionar los errores que allí se detectan. Desde frases ridículas como "Es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja que dar con un mal film de Milos Forman" hasta verdaderos dislates, por copiar todo de segunda mano, como decir que "Alfred Hitchcock hizo un plano secuencia de cuarenta minutos en *Festín diabólico*". Pero la novedad radica en una nueva clase de errores: los provenientes del mal uso de Internet, más específicamente de IMDB (Internet Movie Data Base). De allí se sacaron datos que –por pereza y profunda ignorancia de todo el equipo que realizó el informe– resultan increíbles, tales como que *El ciudadano* es la tercera película de Orson Welles. Es que en IMDB las filmografías no aclaran en la primera página si se trata de largos, cortos u obras terminadas. Esta generación que roba de Internet (y que no sabe nada de cine) no es capaz tampoco de pasar a la segunda página para confirmar la información. A Spielberg se le contabilizan todos sus cortometrajes, llegando a un total de 42 películas dirigidas. O se le computan 16 actuaciones, cuando en realidad solo hizo un puñado de cameos y el resto son apariciones en documentales. A John Wayne se le atribuyen 189 películas como actor y productor. Parece que Internet ofrece toda la información a los usuarios, pero lo que no puede brindar es el sentido común y la responsabilidad de quienes se dedican en serio a su trabajo.



DEIMOS

REVISTA BIMESTRAL

OTRA FORMA DE VER

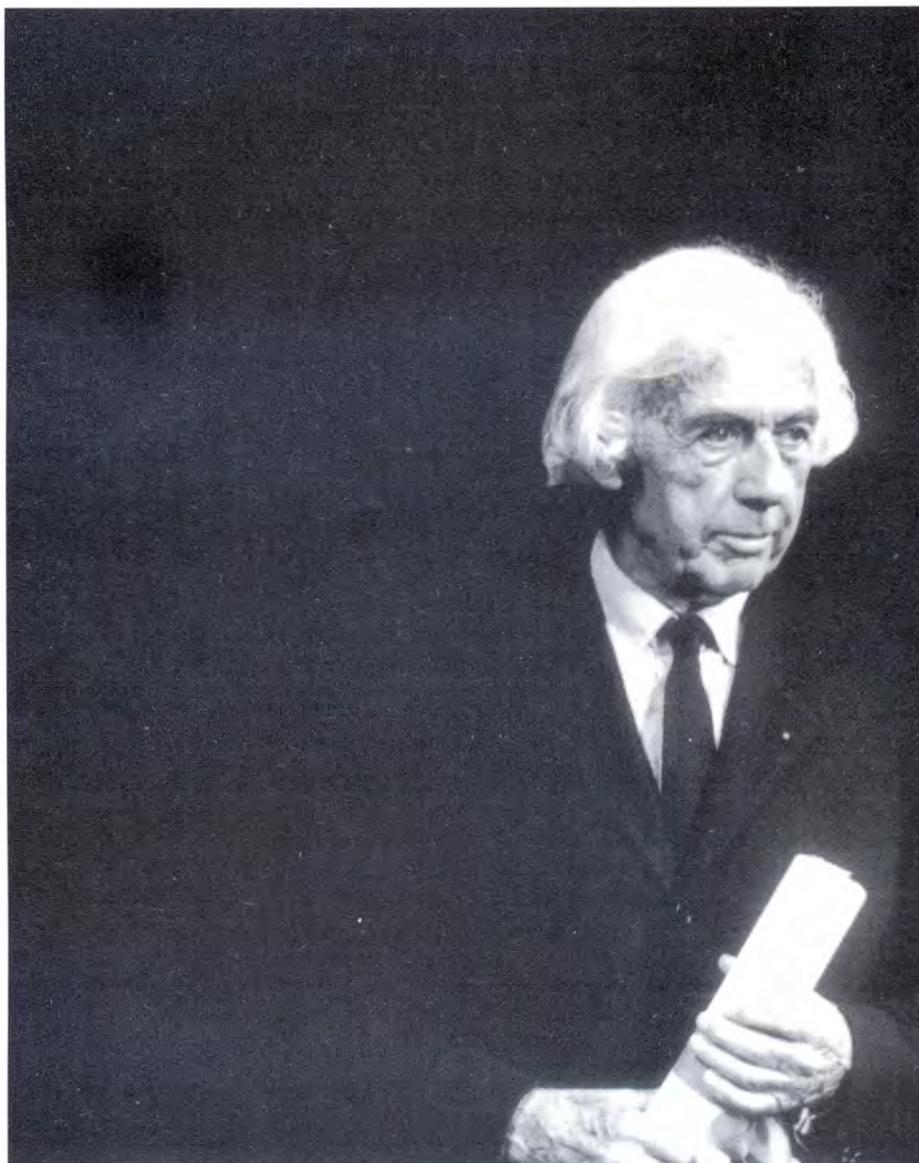
Erótica Japonesa • Stephen King • Vanna Andreini • Goldenstein
Buenos Aires - Berlín • Perrone • Cappuccinos • Curdos • Medias

Robert Bresson

Según fuentes periodísticas, tenía 98 años. Otras, algo más moderadas y acaso más fiables, lo indican nacido el 25 de septiembre de 1907. Largamente recluso, desde poco después de *El dinero* (1982), poco o nada sabíamos de él desde hacía tiempo.

Como un solitario tallador de cristales con forma de películas, Bresson diseñó un verdadero sistema para uso propio, a partir de una acepción singular –válida solo para él– del término *cinematógrafo*, para erigir una forma artística con la imagen y el sonido radicalmente desprendidos de su relación posible con la literatura o el teatro (el gran enemigo de su poética). Más allá de sus creencias y opiniones, Bresson fue un creador de formas de enorme influencia en otros cineastas. Un director de (y para) directores, que dejó crecer un abanico de discípulos –directos o indirectos– tan dispar que va de Michael Haneke a Hugo Santiago, o de Jean-Marie Straub a Paul Schrader y Andrei Tarkovski.

Su obra extraña, oscura y exigente solía desconcertar; Bresson se empeñaba en ofuscar intérpretes. Cuando muchos lo imaginaban un santo, mostraba un lado perverso. Cuando lo creían ligado a un cine etéreo u orientado a un lánguido espiritualismo, dejaba irrumpir una violencia física y moral extrema. Despreocupado por esa categoría estética y colectiva que es el público, se



orientaba hacia el espectador, ese ser singular que supo descolocar con cada uno de sus films para informarlo de esa dimensión a la que su cine pretendía arribar: llamando al ojo hacia lo invisible, abismando al oído en el silencio. Más que como espectador, lo postulaba como el principal colaborador para la existencia de un film. Pocas veces estuvieron así asociados los sentidos y la busca de un sentido que justificara la experiencia de ver una película como un trance trascendente, más allá de lo confesional. Su cine comporta un tipo de misterio que no deja de escamotearse a la palabra y hace a cada una de sus obras una lección para la mirada y la escucha.

El que ha desaparecido fue un artista recóndito, de esos pocos que parecen reinventar un arte con su obra. También asoma otra certeza: con Bresson se ha ido el último maestro del cine. **Eduardo A. Russo**

Un director de (y para) directores. Con Bresson se ha ido un maestro del cine.

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

Abierta la inscripción
año 2000:

Carrera de Dirección de Cine y Televisión

*Docentes de trayectoria en Cine y Tv
Prácticas en cine 16-35, televisión y video*

Formación profesional
en las áreas de

Dirección
Guión
Iluminación
Cámara
Producción
Montaje



-Título Oficial-

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

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

INSTITUTO INCORPORADO A LA
ENSEÑANZA OFICIAL A-1178

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

**Centro de
Investigación
Cinematográfica**

INFORMES E INSCRIPCIÓN:

Benjamín Mattienzo 2571 (Cabildo al 300)
4553-2775 / 4553-5120 / 4551-5922

E-mail: cinecic@impsat1.com.ar
www.cinecic.com.ar



Más de 5.000 personas se acercaron a www.elamante.com.ar y siguen sumando