

EL AMANTE

CINE

CINE AMERICANO
La moral uniforme

EL RIO
Una obra única

MARCELO PIÑEYRO
Antes de Plata quemada

MIZOGUCHI
El arte de la elegancia

WOLFE Y ZERZAN
Los profetas de moda

LA LEYENDA DEL JINETE SIN CABEZA

**EL MAGICO REGRESO
DE TIM BURTON**

AÑO 9 FEBRERO 2000

Nº 95

ARG \$ 7.50

ISSN 03292606

URU \$ 50

0.0095

9 770329 260003

PARA LOS AMANTES DEL BUEN CINE!

PRIMER PLANO FILM GROUP

presenta sus próximos estrenos



TERROR - PARANOIA
MIEDO - DESESPERACION

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

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

GIANCARLO GIANNINI **MASSIMO GHINI** **ANNA FALCHI** **CHRISTOPHER WALKEN**

Un creador,
Una mujer
apasionada

Un amor
que fué
célebre.

UN FILM ITALIANO AL MES

GANADORA
GLOBO DE ORO
Música y Dirección
DAVID DE DONATELLO
Escenografía
FESTIVAL DE MUNICH
Mejor Film

SELECCION OFICIAL
FESTIVAL DE VENECIA
ITALIA
MIAMI FILM FESTIVAL
USA
FESTIVAL DE WASHINGTON
USA
FESTIVAL DE VALLADOLID
ESPAÑA
FESTIVAL DE CINE EUROPEO
FESTIVAL DE MAR DEL PLATA

CELULOIDE

UN FILM DE CARLO LIZZANI

GRAN EXITO

RY COODER **IBRAHIM FERRER** **RUBEN GONZALES** **ELAIDES OCHOA** **OMARA PORTUONDO** **COMPAY SEGUNDO**

LA BANDA DE SONIDO
QUE CAUTIVO AL MUNDO...

DISPONIBLE EN CD

MEJOR FILM - Del Cine Europeo 1999
PREMIO GRAMMY - Mejor banda sonora
MEJOR FILM - Asoc. de Críticos LOS ANGELES, NEW YORK, BOSTON
MEJOR FILM - Festival de Seattle 1999
MEJOR FILM - National Board of Review (USA)
PREMIO DEL PUBLICO - Festival de Edimburgo 1999
CLAUSURA OFICIAL - Festival de La Habana (CUBA)

ESTRENO
24 DE FEBRERO

BUENA VISTA SOCIAL CLUB

UN FILM DE WIM WENDERS

INOLVIDABLE!
Una historia de amor incondicional...
que estremecerá su corazón.

"Debería obtener un Oscar
por mejor película extranjera,
pero en realidad merece más."
New York Magazine

GANADORA DE 40 PREMIOS INTERNACIONALES

Una Película de
WU TIANMING

el Rey de las Máscaras

PRIMER PLANO FILM GROUP presenta
CHE YER CHAO YIM TUN ZHANG MEIYANG ZHAO ZIGANG MAO ZHAO JINGYI
Una Producción SHAW BROTHERS LTD.
Producida y Dirigida por WU TIANMING

FEDERICO LUPPI **MERCEDES SAMPIETRO** **HECTOR ALTERIO**

FESTIVAL DE CINE DE MALAGA
• Mejor Película
• Mejor Dirección
• Mejor Interpretación Femenina (Asunción Balaguer)

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

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

UNA PELICULA DE ENRIQUE GABRIEL

LAS HUELLAS BORRADAS

ESTRENO
17 DE FEBRERO

PETE POSTLETHWAITE (TOCANDO EL VIENTO) **RACHEL GRIFFITHS** (LA BODA DE MI MEJOR AMIGO)

entre GIGANTES

Algunas alturas
se alcanzan
solo con el corazón

DEL CREADOR DE "FULL MONTY"

GRAN EXITO

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.

4



Tim Burton

Luego de varios años, Burton no solo da señales de vida sino que confirma que tiene un universo propio.

10



La moral americana

Las muy porteñas reflexiones de Quintín sobre el cine americano de hoy. Y las últimas noticias sobre la caída imperial.

36



Marcelo Piñeyro

El único director argentino cuyo nombre es sinónimo de éxito también demuestra ser hábil para la polémica.

1	Editorial
2	Correo
14	Los muchachos no lloran
16	Belleza americana
18	Wolfe y Zerzan
23	Festival de Nueva York
26	El río
28	La fortuna de Cookie
	Corazones apasionados
	American Pie
	Celuloide
	Inspector Gadget
	Cambio de vida
29	El cubo
	Stuart Little, un ratón en la familia
	El rey de las máscaras
	El cartero enamorado
30	De 10 a 1
31	Índice
35	Libros
42	Entrevista al nuevo director del INCAA
44	Chandler y el cine
48	Kenji Mizoguchi
52	Música
54	Cine en TV
58	Vídeo
63	Televisión
64	Última página

Llega febrero y los Oscars hacen precalentamiento. Los críticos americanos ya dieron sus premios y los extranjeros residentes lograron que sus Globos de Oro tuvieran una gran cobertura televisiva. Ya vimos a Almodóvar anticipando que intenta ocupar el lugar de Benigni, el del payaso foráneo que los gringos adoran. Los medios nos aturdirán con un puñado de películas, con entrevistas y predicciones, con cábalas y estadísticas. El público acudirá en masa al estreno de los films nominados, los críticos dirán si merecen estarlo. Hollywood volverá a celebrarse a sí mismo y obligará al resto del mundo a padecer su calendario, a consumir casi compulsivamente lo que los americanos aprobaron y a esperar en todo caso unos segundos dedicados al crédito doméstico. Aunque el año pasado bajó el rating de la noche de la Academia, nada parece tan inamovible como la letanía de los Oscars. Bueno, al menos a algunos de nosotros, el Oscar nos tiene podridos. Entretanto el cine argentino comienza lo que debería ser una nueva etapa. Lo más fácil (aunque durante los años de Mahárbiz pareció imposible) es lograr una administración ordenada y transparente, que contribuya a una producción equilibrada sin que nadie abuse de los fondos del Estado para beneficio propio. El problema es que hacer buenas películas no forma parte de las atribuciones del gobierno. Y sin embargo, no habrá cine argentino sin ellas. No hay caso; por más que se cree una industria y se promuevan las exportaciones, hace falta un drástico mejoramiento en la calidad: solo así habrá un público, objetivo que el nuevo director de la cinematografía local pretende alcanzar. Si basta con la regulación y la eficiencia para generar un cine nacional más interesante o, por el contrario, se requiere una política que incluya la estética en sus consideraciones, es la incógnita a develarse en un futuro cercano. ■

STAFF

Directores

Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Asesora periodística

Claudia Acuña

Consejo de redacción

los arriba mencionados y
Gustavo J. Castagna

Colaboraron en este número

Santiago García, Eduardo A. Russo, Jorge García, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Alejandro Lingenti, Marcela Gamberini, Máximo Eseverri,

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

Secretaría

Natasha Alimova (belleza rusa)

Cadete

Gustavo Requena Johnson, adicto al celuloide

Repostería legendaria

Norma Postel, la maga de las tortas

Corrección

Gabriela Ventureira, una chica enamorada

Meritorio de corrección

Jorge García (el rey de los sombreros)

Confección del índice

Santiago Pinche García, el botones

Traducciones

Lisandro de la Fuente, volvió hablando en lenguas

Copetero

Javier Porta Fouz, una máquina

Subcopeteros

Marcela Gamberini, Hugo Salas y Lisandro de la Fuente, unos ratoncitos en la revista

Diseño gráfico

Araujo, D'Amore, dg (en ablande)

Agradecimiento

Martha González, un 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

DISPAREN

SOBRE 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**

Noticias desde Michigan

Being John Cusack

Sres. directores, personal docente, alumnos:

El asunto es más o menos así. Viene un tipo, me golpea el hombro y me pregunta: "¿Esto es Malkovich?". Yo, que había visto la película y me disponía a regresar a ella como quien vuelve a una sesión del más surrealista de los psicoanálisis, le digo: "Sí, ¿quién otro si no?". "Bueno, podría ser cualquier otro", concluye. "Bueno, si me quedo pensando... En realidad, podría ser cualquiera."

Hace frío y en la coqueta y restaurada sala antigua del Michigan Theatre, aquí, en la ciudad de Ann Arbor –donde Estados Unidos se parece muchísimo a Canadá–, se han juntado los fieles a la religión Malkovich. Se sabe, acá en los Estados Unidos, la gente tiende a apropiarse de los cultos más curiosos, y el de Malkovich es el más reciente. O uno de los más recientes. Y este es el "cine arte" del pueblo. Enclavado en medio de la Universidad de Michigan, acá la programación de enero incluye *The Straight Story*, de David Lynch; *Topsy-Turvy*, de Mike Leigh, *Holy Smoke*, de Jane Campion, y hasta la versión restaurada de *La gran ilusión*, de Jean Renoir, una película que deja a todas las demás por el camino. Así que todos los "sospechosos de siempre" están en la sala. Lo que sucede con *Being John Malkovich* –el film– es que genera un efecto curioso. Cualquiera que lo haya visto, y disfrutado, parece sentirse parte de un club de iniciados. Y esta es una de esas películas que piden ser parte de la experiencia. No solo porque se trate de un producto "cool" de los que acostumbra a entregarnos eso que llamamos "el cine independiente norteamericano", sino porque es una de las películas más bizarras, complejas y profundamente emotivas que recuerdo haber visto en mucho tiempo.

La historia es más o menos así. Digamos que Andy Warhol tenía razón y que todos podemos ser famosos por quince minutos. Digamos, entonces, que durante esos quince minutos se nos permite a nosotros, simples mortales, entrar en la mente de un "famoso". ¿A quién preferiríamos? A Craig Schwartz (Cusack) le toca John Malkovich por razones que permanecerán en el misterio. ¿Cómo es que entra? En un agujero de su oficina hay una especie de oscuro pasillo

que conduce directamente a la mente del actor. No pregunten. Es tal cual como les cuento. De hecho, cuando termina la experiencia, sale disparado hacia un baldío al costado de la ruta en las afueras de Nueva York. Aun antes de "entrar" en Malkovich, la película parece una cruce entre un inspirado sketch de Monty Python y un capítulo maníaco de *La dimensión desconocida*. Hay oficinas donde la gente debe caminar agachada, gente que no entiende cuando se le habla y chimpancés que van al psicólogo. Sí, ya sé, parece ese colmo del "canchero bizarro" que a muchos asusta. Y un poco de eso hay. Pero la película trasciende muy fácilmente esa limitación porque la saga de Cusack/Malkovich tiene una increíble cantidad de resonancias.

La cuestión es que *Being John Malkovich* se mete en territorios espinosos y lo hace maravillosamente bien. Craig es un marionetista con una personalidad patética que solo sabe vivir gracias a sus dobles, las marionetas.

"Siendo" John Malkovich consigue cosas que jamás conseguiría por su cuenta. A su esposa Lotte (Cameron Díaz, afeada como nunca) le pasa lo mismo. "Siendo" Malkovich descubre otro lado de su personalidad: siempre quiso ser hombre. Hay, entonces, una mujer a la que los dos aman (Catherine Keener, preciosa), pero ella solo los quiere cuando "son" Malkovich. ¿Se entiende?

Lo que sigue a partir de allí es una de las cosas más delirantes que recuerdo haber visto. Digamos, para no revelar demasiado, que "entrar en Malkovich" es algo así como acceder a una suerte de inmortalidad. Y que la película plantea todo tipo de preguntas (desde la relación entre el arte y la vida, la naturaleza de la actuación y la cultura de la celebridad, la psicología freudiana como truco de magia, hasta el amor como la única forma de vencer a la muerte) y la mejor respuesta que otorga es la de la felicidad cinematográfica. Logra hallar ese misterioso punto equidistante entre el costado irónico-ingenioso y el tierno-trascendente. Un balance inusual y sumamente placentero. Ahora bien, si esta fuera la historia de mi vida (de hecho, casi podría serlo), yo preferiría ser John Cusack. ¿Ustedes no?

Les mando un abrazo.

Diego Lerer, varado en Michigan, EE.UU.

Favio y *El Amante* o el genio fascista y los cuatro pusilánimes

Favio y el peronismo son dos cosas apasionantes. Empecé a leer el reportaje que apa-

rece en la revista de diciembre con interés. Lentamente este sentimiento fue virando. Pasó a la sorpresa. Terminó en una mezcla de estupor y asco. Asco por la retahíla de lugares comunes del fascismo que va largando Favio; estupor por la actitud condescendiente de los entrevistadores que dan la impresión de compartir sus posiciones.

Algunas aclaraciones: no soy especialista en cine –aunque mi interés por él aumenta día a día–, no conozco la obra de Favio completa –aunque lo poco que vi me parece genial–, no tuve posibilidad de ver el documental (que yo sepa en Rosario no hubo proyección por invitación ni en las villas). Desde el vamos la nota muestra cierto desequilibrio: se habla mucho de política y poco de cine; lo que no sería un problema si Favio no fuera un cineasta genial y un político (de ultraderecha) mediocre.

Noriega, García, Schwarzböck y Villegas asombran por su pusilanimidad. Parecen un grupo de adolescentes respetuosos y asustados entrevistando a un genio irascible al que no se puede contradecir. Las preguntas más “punzantes” no son más que el pie para que Favio justifique lo injustificable –desde el punto de vista histórico– de su visión del peronismo. No existe la repregunta y se toman como válidas las justificaciones más absurdas sobre, por ejemplo, la no aparición de elementos tan importantes como López Rega, Montoneros, la Revolución Cubana o la represión en tiempos de Perón. No le niego a Favio el derecho de contar lo que se le dé la gana, de inventar la “historia” del peronismo que le plazca. Lo que no me cierra es la complicidad que muestra el cuarteto. En una ironía que no tiene nada de fina, Favio dice “no quiero entrar en política, que es un terreno que me está vedado”. Baja línea desde que comienza hasta que termina la nota. Y no se conforma con brindar su versión tan personal del peronismo. Se hace tiempo para reivindicar a Chávez, Balaguer y Trujillo y cuestionar al comunismo y a la Revolución Cubana. Nos cuenta que Cristo y los apóstoles hicieron la revolución más grande de la historia de la humanidad (?), y el Papa –la cabeza de esa institución que lleva 2.000 años aliada a los sectores poderosos, luchando incansablemente contra la libertad, la ciencia y la creatividad, que antes mandaba a la hoguera a artistas y científicos y ahora se encarga de prohibir películas, hacer levantar programas de televisión o encabezar campañas medievales contra una obra de arte en Rosario– es Su Santidad (tengo varios familiares chupacirios y nin-

guno se refiere a él con esa veneración). Por suerte no guarda toda su originalidad para el cine y evita en su santuario los lugares comunes de Lady Di y la Madre Teresa. Pero hay más, hay expresiones sencillamente repugnantes, expresiones que los fascistas en tiempos de democracia las guardan para sus reuniones privadas. La frase “El que no trabajaba era un vago de mierda. No trabajaban porque no querían” es, poniendo los verbos en presente, de una señora gorda charlando con una amiga mientras toman sol en una playa de Punta del Este. La justificación “Trabajaban mil y pico de obreros. Que se caiga uno... Bueno, se cayó y se murió” no se anima a decirla en público ni el empresario más antiobrero.

La máxima, por lo brutal, por lo doloroso, la de Montoneros (aclaro que es una organización a la que no reivindico políticamente en lo más mínimo). “Rompieron tanto los huevos, tanto los huevos que terminamos con 30.000 desaparecidos, todos muertos...”, esto, así, no se animó a decirlo ni Massera en las épocas de su mayor impunidad. Por si algo faltara la siguiente intervención del cuarteto no es para cuestionar esta simpática nueva versión de la teoría de los dos demonios sino para buscar una mayor identificación y complicidad descalificando a Montoneros. En fin... lamentable.

Juan Pablo Casiello

Hello:

Mi nombre es Adolfo Sergio Nieva. Desde el primer número los sigo irregularmente (muy irregularmente), pero dejo en claro lo que sigue: podrán muchas veces hacer críticas con las que no se coincide, pero no hay que negar su sinceridad, entendida como la prescindencia e independencia de los industriales del cine y de la distribución, algo de lo que nunca podrán jactarse los grandes diarios, ni los menos grandes, ni las revistas de “actualidad” (de fotos en realidad). Pero, amigos míos, lo que verdaderamente me lleva a establecer este primer contacto es la polémica Quintín, Link, Fogwill. Y más allá de sus subjetividades, cierta arbitrariedad, su estilo explosivo y ciertos desfasajes en sus discursos, no puedo dejar de declarar ganador a Quintín (sí, ganador, pues a través de la polémica se compite). Realmente la prensa “progre” (en realidad, fantasma progre) de *Página 12* admite críticas o artículos como el señalado por Quintín, que desnudados en su esencia (cómo los progres pueden apañar a personajes como

Fogwill) tienen como respuesta la mediocre carta del Sr. Link a Quintín, donde lleva a la práctica lo que achaca a este último: la deformación de dichos y la manipulación de frases, algo que Link hizo en su respuesta. Fogwill, de quien no sabía quién era, ni cómo escribe y creo que nunca lo sabré, es más ingenioso, más explosivo, más efectista (como muchas superproducciones cinematográficas de EE.UU.) pero parece uno de esos boxeadores que solo se preocupan por esquivar los golpes. Creo que bien lo grafica la cita quintiniana respecto de la opinión sobre el Papa que el Sr. Fogwill se preocupa en citar parcialmente. Un saludo para todos y en verso: AGUANTE EL AMANTE.

Adolfo Sergio Nieva

Queridos amigos de *El Amante*:

A manera de presentación quiero contarles que hace poco tiempo estoy viviendo en Mendoza, un lugar hermoso pero bastante influenciado por lo clásico, las costumbres y la masificación. Por estos lados no es común ver a una persona leyendo revistas como *El Amante*, de hecho no solo son muy pocos los kioscos donde se encuentra la revista, sino que la gente es más adicta a otro material “cultural”, *Caras* o *Gente*. Para uno que le gusta el cine, y hablo del buen cine, fue una sorpresa haber encontrado un reducto especial creado en lo que era un cine de antes en pleno centro. Avalado por la Universidad de Cuyo, se pasan películas nada comerciales, de esas que no llegan a las cadenas de multicines instaladas por acá, o si lo hacen están solo una semana en cartelera. Con una entrada que ronda los dos pesos pude ver todas las películas que para mí fueron las mejores del año. Desde que pude conocer el resultado que arrojó la votación de los lectores, he tenido una muy grata satisfacción al sentir que existe gente (y mucha) a la que todavía le agrada el buen cine. Para mí fue sorprendente que haya salido en primer lugar *La celebración*, película que a mi juicio fue de lo mejor que se vio este año (a pesar del *Dogma*, pero eso es un capítulo aparte). Siento que aún podemos rescatar el buen cine, porque entre tanta yanquilada, entre tanta estrella en los pisos y paredes, entre tanto popcorn, entre tanto cine chato, entre tanta porquería... hay mucha gente que apreció lo mejor que vio.

Un saludo enorme para todos aquellos que luchan por no caer entre tanta masa.

Mariana



Razón, magia y melancolía

por JUAN VILLEGAS



LA LEYENDA DEL JINETE SIN CABEZA

Sleepy Hollow

ESTADOS UNIDOS

1998, 139'

DIRECCION Tim Burton

PRODUCCION Scott Rudin y Adam Schroeder

GUION Andrew Kevin Walker

sobre el texto de Washington Irving

FOTOGRAFIA Emmanuel Lubezki

MUSICA Danny Elfman

MONTAJE Chris Lebenzon

DISEÑO DE PRODUCCION Colleen Atwood

INTERPRETES Johnny Depp, Christina Ricci, Miranda

Richardson, Michael Gambon, Casper Van Dien,

Jeffrey Jones, Christopher Walken, Richard

Griffiths, Christopher Lee.

Una obra maestra refleja de alguna manera la totalidad del universo. Se puede decir que en su formulación estética está cifrado misteriosamente el significado oculto del mundo. Este sentido que el film expresa nunca es explícito, sino que es el resultado natural del placer que las formas bellas producen en quien las ve. Este último film de Tim Burton no es una obra maestra, pero es una muy buena película. Su alcance es limitado porque la belleza que plantea su enunciación cinematográfica no alcanza a desarrollar una propuesta que exprese esa totalidad universal característica de las obras de arte perfectas. Sin embargo, *La leyenda del jinete sin cabeza* logra mediante su precisa narración de algunos hechos extraordinarios dar cuenta de un problema interesante; consigue con inusual eficacia plantear una cuestión que, más allá de la aparente simpleza con la que está presentada, no deja de ser un asunto complejo. El conflicto entre la magia y la razón es el tema de la película; toda la narración avanza con fría precisión desarrollando una equilibrada tensión entre lo racional y lo mágico, y hasta el personaje legendario objeto de la investigación que ocupa a Johnny Depp es un transparente símbolo de esta oposición clásica. Sin embargo, más allá de que la opción elegida por Burton es trabajar siempre alrededor de este eje principal predominante, la inteligencia de la realización permite que la película se abra hacia otras cuestiones secundarias: la tensión entre el espíritu romántico y la tradición clásica, la estructura compleja del poder y el misterio indescifrable del amor.

Se suele reducir el alcance del talento de Tim Burton a su capacidad imaginativa, como si su arte consistiera solamente en el poder de desplegar en imágenes desbordadas sus visiones de pesadilla. Sería un necio si yo negara los logros visuales que el director de *El joven Manos de Tijeras* ha desarrollado en cada una de sus películas, pero insistir en estas cualidades sin analizar



qué hay detrás de la belleza de las imágenes sería restringir su posición como cineasta al lugar de mero ilustrador ingenioso. Si algo distingue a Burton de casi todo el resto de sus colegas en actividad es su convicción de que el cine es un medio para expresar ideas, que la sucesión en el tiempo de sonidos e imágenes en movimiento es el mejor vehículo para representar la complejidad del mundo en que vivimos. *La leyenda del jinete sin cabeza* es la película de un director de cine racionalista y pesimista. El mundo fantástico que la película propone y el elemento mágico que parece desencadenar el rumbo final de la historia no son más que los mecanismos paradójicos que el film utiliza para señalar que la vida y la muerte son siempre irreversibles, que las cosas son como parecen que son y no como uno las sueña, que la magia no es algo de este mundo, que la razón nos ayuda como ninguna otra herramienta a descubrir la verdadera naturaleza de las cosas. La postura de la película con

respecto a la magia es muy clara en ese sentido. Lo mágico está presente con una enorme fuerza a lo largo del relato y la resolución de la historia puede confundir y hacer pensar que la película toma partido por la existencia de lo sobrenatural como fuerza decisiva en el mundo real. Sin embargo, la fría y calculada distancia que se mantiene con respecto a las emociones de los personajes y la rara y original evolución que vive el protagonista dejan bien claro que Burton no nos quiere engañar, que él sabe que la magia existe en la ficción pero lamentablemente está ausente del mundo. Es notable cómo la historia de amor, a pesar del desborde visual de las imágenes y del contexto romántico en el que se desarrolla, es completamente desapasionada, como si interesara más expresar ideas que representar sentimientos. Por otro lado, pero trabajando en este mismo sentido, el personaje de Johnny Depp experimenta una transformación muy llamativa, inusual para los cánones habituales



de Hollywood. Ichabod Crane es presentado como un racionalista escéptico, alguien que confía solamente en las verdades de la ciencia. La fuerza de los hechos y la evidencia de lo sobrenatural lo harán desconfiar de sus certezas, pero curiosamente esto no lo hará evolucionar desde una manera de ver el mundo hacia una posición contraria. Los guiones suelen manipular arbitrariamente los sentimientos y las ideas de los personajes solamente para poder cumplir las reglas que los convencionalismos imponen desde fuera. El protagonista de esta película es siempre el mismo, desde el principio hasta el fin. Su calculado racionalismo, sus miedos frente a lo extraño, su confianza en las verdades de la ciencia y su intransigencia frente al poder son las fuerzas que lo impulsan cuando llega al pueblo, pero también son las que lo sostienen cuando la aventura concluye. Lo notable de la evolución del personaje es que, a pesar de su progresiva transformación, no resuelve nunca la tensión entre lo racional y

lo mágico. La verdad de la leyenda fantástica se manifiesta con toda la espectacularidad de lo maravilloso, pero Ichabod Crane resuelve la cuestión recurriendo al poder de la razón. Burton es un cineasta eminentemente cerebral. Su cine es el de alguien que cree que el mundo es un lugar difícil para vivir, pero que es posible sublimar el horror a través de la belleza. Solamente alguien con la capacidad de distanciarse emocionalmente de lo que está narrando puede llegar a crear las decapitaciones más bellamente estilizadas de la historia del cine. Sin reforzar nunca el obvio sentido simbólico que surge de las cabezas cortadas, cada vez que el jinete hace una de sus apariciones es imposible no asombrarse frente a la belleza que puede ofrecer un descabezamiento. Aquí otra vez queda bien claro que lo que no interesa es la obscena demostración del horror de la que suele abusar el cine de terror. La forma estilizada, la ausencia casi total de sangre y el sonido evocador de las

espadas cortando el viento no quieren negar ni banalizar la muerte. El estilo distanciado de Burton es solamente su manera de decir cómo son las cosas, de darle al cine lo que es del cine y a la vida lo que es de la vida. *La leyenda del jinete sin cabeza* no es un film acerca de lo sobrenatural. Lo sobrenatural no existe en este mundo. Y no se pueden hacer películas sobre lo que no existe. Esta es la historia clásica del héroe que descubre en la aventura que el hombre que ahora es ya estaba presente en lo que era antes, una nueva reedición del típico personaje burtoniano: ese que se siente distinto e incómodo frente a la incompreensión y el dolor y solo puede ofrecer la tenacidad de sus convicciones, la pureza de su ingenuidad y una profunda melancolía, siempre la melancolía. Esta amable y entretenida película es además una noble y sincera apuesta por la razón, no en contra de nada ni de nadie, sino a favor de los justos y del lado de los corazones angustiados por un mundo sin magia. ■



EL CHICO ROBOT



EL CHICO OSTRA

Los melancólicos hijos de Tim Burton

Con *La melancólica muerte de Chico Ostra*, Tim Burton nos confirma un presentimiento. Puede moverse en el cine, puede escribir en verso, pero lo suyo es el ejercicio de una extraña y poco convencional ternura. **por SERGIO EISEN**

Este diminuto libro escrito en forma de verso por Tim Burton e ilustrado con acuarelas por él mismo podría haberse llamado *Los melancólicos hijos del artista de la tinta negra*. Almas gemelas de los solitarios personajes de sus películas, el librito nos invita a reencontrarnos con ellas y a sufrir impotentes las angustias que padecen tan solo por ser diferentes. "El Chico Robot" cuenta, por ejemplo, la crisis que se produce en un matrimonio que lleva una vida apacible y feliz hasta que descubre que el bebé que tienen no es suave ni calentito sino un robot de hojalata. El padre alterado pregunta al doctor a qué se debe el error y este le confiesa sin rodeos que en realidad él no es el padre sino un horno... un horno de microondas. La historia más triste es la del Chico Ostra cuyos padres se declaran en la costa del mar. El pobre Carlo huele a pescado, sufre el rechazo de los chicos del barrio y se pasa las horas mirando cómo el agua se arremolina en la alcantarilla. Carlo es finalmente devorado por su padre y enterrado en la playa. Pero nadie podrá recordarlo porque las olas borran todas las huellas de su salada existencia. Resulta imposible no ver a Eduardo Manos de Tijeras en la desolación de Carlo y el rechazo que su aspecto despierta. Tampoco es difícil reencontrarse con el trágico pingüino de *Batman vuelve*, despreciado por sus padres porque nace con aletas en lugar de manos. No encuentro en el recuerdo otro personaje que me despierte tanta piedad co-

mo la que me provoca ese desgraciado hombre pingüino arrojado por sus padres a las aguas de un canal en una canasta de mimbre como una versión contaminada del mito de Moisés. El bebé con aletas es recogido por los pingüinos del Zoo que lo adoptan como lo habían hecho los faraones de Egipto. A medida que el monstruo crece aumenta también su obsesión por saber quiénes fueron sus padres y por qué hicieron lo que hicieron. La escena del pingüino frente a la tumba de sus padres es desgarradora, y aunque la pobre bestia intenta perdonarlos, todos sabemos que la herida que lo atraviesa es una herida de muerte. Junto con Gatúbela y Batman dibujan un insano triángulo trágico. Los tres han perdido sus huellas humanas pero no del todo su humanidad. ¿Quién está por encima de quién, el hombre o el monstruo, la bella o la bestia? El hombre pingüino muere derrotado al borde del estanque helado. Sus hijos, los pequeños pingüinos del Zoológico, rodean su cuerpo y lo conducen solemnes hasta el corazón del lago. El monstruo se hunde en las aguas heladas que borran, como las olas del Chico Ostra, todas las huellas de su miserable existencia. Tim Burton se parece como artista a uno de los personajes del libro al que han bautizado Chico Mancha porque tiene la propiedad, para él la desgracia, de manchar todo lo que se pone encima. El Chico Mancha

sueña con ser un héroe inmaculado, le regalan un traje y capa nueva... *mas en cuestión de minutos (no llegaron a ser diez) manchas de grasa y esputos se formaron otra vez.* Algo parecido le ocurre al Chico Burton con cada historia o personaje que cae en sus manos. Pensemos en el Batman de Adam West: *Si una serie fue colorida y alegre a rabiar, no duden de que negra y tortuosa la va a dejar. Su carácter obsesivo crea héroes depresivos y aunque una comedia sea su intención, su peculiar visión deja siempre un manchón.* Otro de los delirantes personajes recibe el apodo de Chico Tóxico porque para él era el oxígeno lo cancerígeno. Inhalaba polución y de un tarro de aerosol. Un día lo sacaron al jardín y aunque suene a rareza murió de exceso de naturaleza. El cuentito me lleva a pensar en aquellos años en los que Tim trabajaba en los estudios del tío Walt y en el espanto que provocó su primer cortometraje en blanco y negro con la voz de Vincent Price. No es de extrañar que al propio Tim lo apodaran Chico Tóxico por sus dibujos macabros en la tierra del ratón Mickey. Tampoco hubiera sido extraño que Tim muriera allí dentro, al menos como artista, si hubiera seguido dibujando ardillas en lugar de pesadillas. ¿Será cierto que Tim casi se ahoga en un tanque de tinta negra cuando a los seis años lo llevaron de visita a una fábrica de anili-



EL CHICO TOXICO



EL CHICO ANCLA



EL NIÑO PINGÜINO

nas? ¿Habrá sufrido una intoxicación de nitrato de plata de tanto ver películas de miedo en blanco y negro? ¿Se habrán casado sus padres en la capilla del cementerio o en el bosque embrujado de Sleepy Hollow? ¿De qué recoveco de su mente espiralada nacen sus criaturas marginadas?

¡Qué grandes dosis de alegría necesitan los melancólicos hijos de Tim Burton para compensar los sufrimientos que les reserva la vida!

Edward con sus tijeras por manos no puede acariciar sin lastimar y Jack Skellington quiere ser Santa Claus pero está condenado a asustar.

La desigualdad pesa sobre ellos como una carga existencial insalvable y la pérdida de sus padres o creadores —como ocurre con Edward, Batman, el pingüino y el flamante Ichabod Crane de *La leyenda del jinete sin cabeza*— equivale a un estado de mutilamiento que los arroja solos y desvalidos a la periferia del mundo que los rodea.

Después de que ellos siendo niños reciben la primera injusticia seguirán añorando y queriendo a sus padres, pero nunca volverán a ser los mismos. En el caso de Edward, el más querible de sus personajes, conmueve que su mala suerte, en lugar de agriarle el carácter, se lo haya endulzado.

Aunque no sabemos nada de sus historias arcaicas, el soñador y extravagante Ed Wood, el viejo Bela y toda la troupe de *freaks* que lo acompañan forman una familia de corazones solitarios que por algún motivo me recuerdan a los niños perdidos del *Peter Pan* de James Barrie.

¿Comparte Ichabod Crane de Sleepy Hollow alguno de los rasgos de estos personajes? Por lo pronto, el extraño personaje parece salido de alguno de los versos rimados del libro de Burton. Veamos...

*Quien de afuera lo veía
Muy valiente parecía
Más por dentro en sus entrañas
El miedo lo carcomía.*

Tanto Ichabod como Edward son asediados por sus recuerdos, que irrumpen en el presente y con los que van a ir recomponiendo las claves de sus propios enigmas: ¿de dónde vienen las marcas que los hacen diferentes?

El asustadizo Ichabod de la versión de Burton sufre miedos ingobernables y se ha defendido de ellos escudándose en las sólidas trincheras del pensamiento científico. Ichabod ha desarrollado una personalidad contrafóbica que le permite actuar bajo la fuerza cegadora del impulso como un investigador arrojado y audaz. Su aventura en el bosque encantado de Sleepy Hollow es también un viaje hacia las regiones penumbrosas de su infancia y lo que allí descubre es precisamente el hecho de que lo irracional y la locura que envuelve la muerte de su madre no puede explicarse con las leyes de la razón. Aunque el final parezca feliz, su amor hacia Katrina (la niña bruja) devuelve a Ichabod el territorio de lo inexplicable de supercherías y conjuros del cual había intentado escapar.

A pesar de que sus últimas películas tienen una apariencia luminosa y feliz, nada puede impedir que uno termine de verlas con un nudo de congoja. Tim le concede a Ed Wood un final triunfalista pero todos sabemos, y el propio epílogo se encarga de aclararlo, que Ed Wood y sus monstruos excéntricos nunca pudieron salir de la carpa de su propio circo. El castillo de Edward en relación con el suburbio aplanado, la colina espiralada de Jack en Halloween Town, el molino laberíntico del jinete y los decorados planos de cartón pintado en *Ed Wood* expresan de una u otra manera el desajuste, el tremendo desacomodamiento de estos tristes personajes en relación con el mundo que anhelan pero que los deja afuera. En el cuento de *Pesadilla antes de Navidad* escrito por Tim en verso y que inspiró la película, Jack —después de fracasar en su intento por reemplazar a Santa Claus en el mundo de la Navidad— vuelve a su vieja colina de pensamientos con la certeza de que no es conveniente salir de su propio mundo. Santa

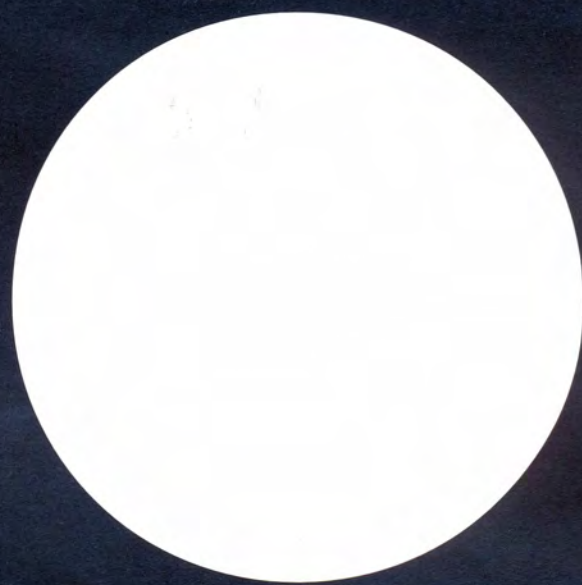
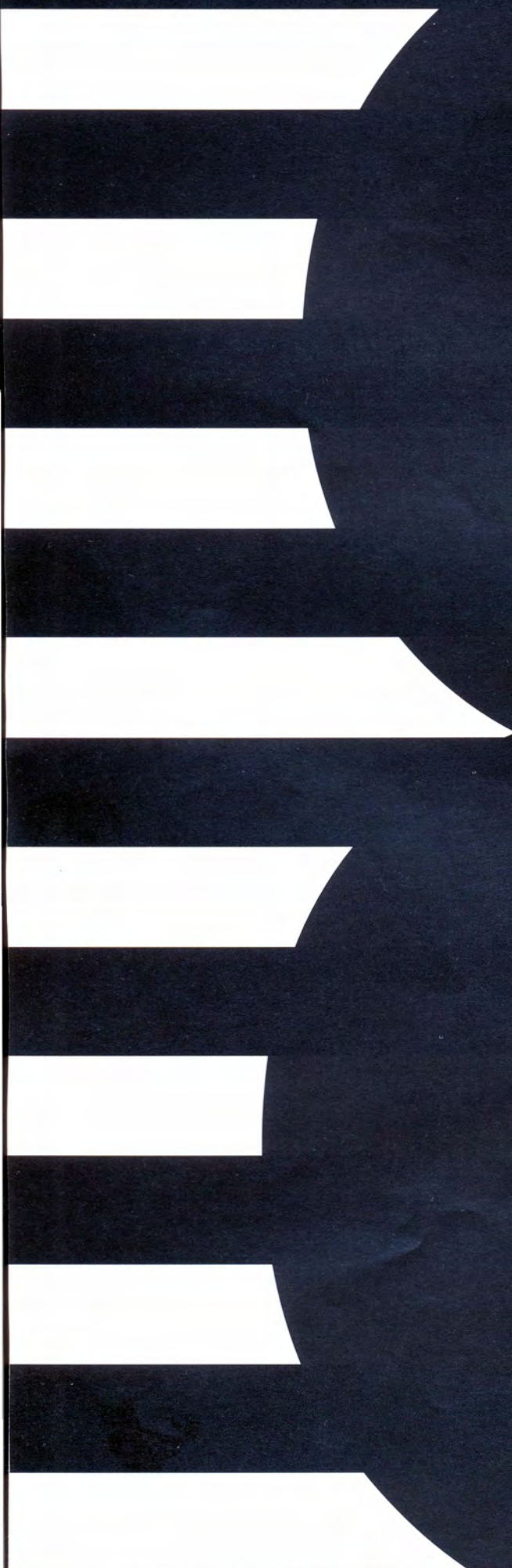
recompensa la pureza del personaje haciendo que la Navidad entre en Halloween pero Jack termina irremediablemente solo, sin una Sally que pueda abrigar el frío que invade su alma.

Uno de los cuentos del libro, el del Chico Ancla, cristaliza de manera poética este determinismo que pesa sobre sus personajes. El cuento es la historia de un amor imposible entre una chica que viene del mar y un músico que toca en una isla. Como la Sirena de Andersen, la chica del mar está dispuesta a dejar el océano para ir con él a tierra firme, pero conquistar el amor del músico resulta imposible aunque lo intenta por todos los caminos. En un esfuerzo desesperado por retenerlo queda embarazada pero la criatura que nace no es rosada ni tibiecita, sino un ancla fría y oxidada. En lugar de unirlos, el bebé ancla los distancia y el músico la abandona con la excusa de una gira. El final es terrible porque ella queda sola con su hijo ancla que, cada vez más grande y pesado, termina hundiéndola a ella y a sus anhelos en las profundidades del mar.

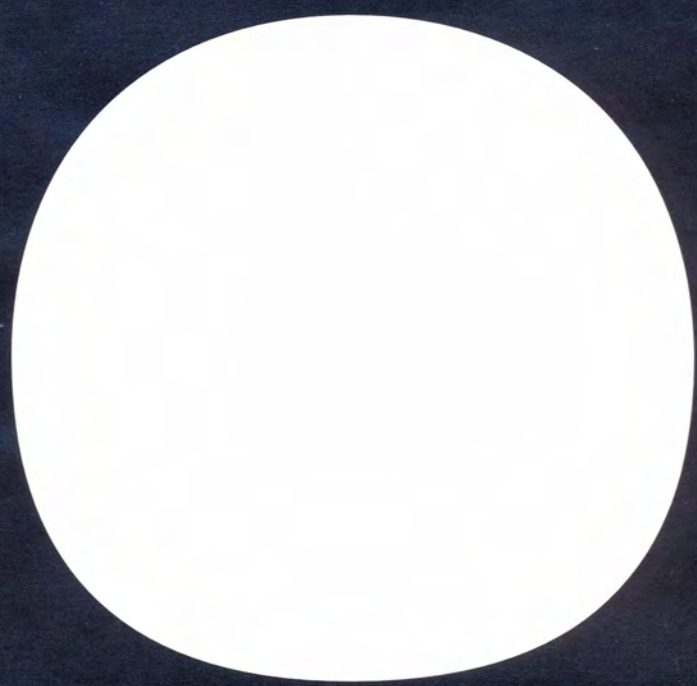
*Mientras se hundía hasta el fondo
Sin sus sueños realizar
Eran ella sola y su hijo
Y los peces de la mar.*

El último cuento tiene solo diez palabras, se llama "Chico Ostra sale de casa" y en realidad es un pensamiento o una insinuación. Simplemente cuenta con textuales palabras que el día de Halloween decidió disfrazarse de humano. No sabemos qué pasa después pero sí sabemos lo que le pasó al pobre Jack cuando se disfrazó de Santa Claus. Personalmente espero que

*a este artista de pensamiento macabro,
con pelo enmarañado y gesto turbado,
que nos cuenta historias de personajes insanos
que tienen tijeras y aletas en lugar de manos,
nunca jamás se le ocurra disfrazarse de
[humano. ■*



1/2



La irrupción de la película de Tim Burton en la cartelera porteña fue el origen de esta nota sobre temas tan variados como Maradona, el cine americano, la maldita cocaína y la globalización. No es el delirio, sino el espanto lo que impulsa esta reflexión sobre lo que significa el cine como acto esperanzador. **por QUINTIN**

PLAN DE EVASION



Mientras los medios de comunicación participan de una cruzada que bien podría denominarse "Salven a Maradona", la Presidencia de la Nación nos llama a maldecir la cocaína desde un cartel negro. Simultáneamente, el jefe de policía de Nueva York, ejecutor de la política de "tolerancia cero", llega a la Argentina para dar consejos que permitan una represión más eficiente y el Gobierno Nacional coincide con el de la Provincia de Buenos Aires en la necesidad de sancionar leyes más severas contra los criminales de diversa índole. Un amigo asegura que mi asombro ante la intromisión a dos puntas en la vida privada de la gente obedece a que no suelo escuchar la radio, y que si lo hiciera, comprendería que hay un reclamo popular generalizado que avala inminentes cambios orientados a proteger la seguridad de los ciudadanos. Cambios basados en "meterles bala a los delincuentes" o en dejarlos la mayor cantidad de tiempo posible en la cárcel, según se recite la versión salvaje o la moderada de la misma idea. Como en esa línea de razonamiento un adicto es un criminal en potencia, me sorprende que nadie haya propuesto aún lo que sería la versión más coherente y más ejemplificadora de esta política: meter preso a Maradona. Después de todo, la cantidad de droga que puede estar en las cercanías de un consumidor habitual puede ser suficiente para mandarlo tras las rejas. Basta la decisión política de hacerlo (y la tolerancia cero obliga a esa decisión), como en su momento bastó

(con un poco de trampa, es cierto) para que Guillermo Coppola y Alberto Tarantini fueran encarcelados. Es verdad que el unívoco mensaje oficial y mediático se vuelve esquizofrénico cuando se detiene frente a un ídolo de la magnitud de Maradona y se lo excluye de la clamorosa condena popular a quienes toman drogas mediante el pretexto (solo a él aplicado) de que está enfermo o de que todo es culpa de su famoso entorno. Pero ¿por cuánto tiempo?



El mundo se ha americanizado, como observan filósofos y sociólogos o como surge a simple vista. Este proceso empezó hace un siglo, se consolidó luego de la Segunda Guerra y se hizo al parecer irreversible después de la caída del Muro. Los Estados Unidos no solo dominan la economía mundial y son la policía militar del planeta. También exportan sus costumbres como siempre lo hicieron, pero ahora hay diferencias. Se sabe que cuando Marlon Brando lució su musculosa en *Un tranvía llamado deseo*, el producto multiplicó por mil sus ventas. Nuestros paladares atestiguan que nos hemos acostumbrado a la Coca Cola primero y a los productos McDonald's más tarde. Estas importaciones culturales pueden atribuirse al poder de una comercialización agresiva. Pero hoy da la impresión de que todas las costumbres americanas están destinadas a imponerse, desde la fiesta de Halloween al béisbol. En *Las partículas* ▶

El director Sam Mendes con los protagonistas de *American Beauty*



elementales, una novela de Michel Houellebecq, se cuenta el caso de un cirujano plástico que era muy próspero hasta que se resistió a aprender las técnicas de reforma mamaria, con la idea de que las mujeres francesas no iban a estar interesadas en ese tipo de operación. Cuando se funde, alguien se burla de él por no haberse dado cuenta de que el nacionalismo francés encubre un mecanismo que copia indefectiblemente todo lo que tiene éxito en Estados Unidos. Lo mismo, por supuesto, se aplica entre nosotros a todos los niveles, culminando en una idéntica organización de las empresas y en niveles similares de concentración del capital. La globalización es el nombre del triunfo americano, la adopción de sus doctrinas económicas y puntos de vista sobre la organización social. Después de todo, los americanos ganaron la Guerra Fría y las consecuencias eran de esperar. Que nuestros gobiernos adopten paulatinamente ese modelo que conduce, en su variante más optimista, a una sociedad ordenada y con exclusiones rígidas, previstas casi desde el nacimiento, que el poder de los más ricos aumente día a día y que bajen las perspectivas de movilidad social, que una proporción creciente de ciudadanos tenga como perspectiva acabar su vida en la cárcel es el curso probable del futuro.

3

Pero el último logro americano es habernos vendido algo que excede ampliamente la coyuntura económica: es su moral y su modo de razonar.

Cuando en Estados Unidos se aprobó la Ley Seca, no hubo ningún país dispuesto a imitarlos y fue considerada como lo que era, un acto de locura puritana. Hoy, en cambio, la campaña contra el cigarrillo se va mundializando. Hace rato que está entre nosotros (y en tantos otros lados). El diario *La Nación* acaba de prohibir a sus empleados que fumen, como hace tiempo lo hace Multimedios América. Conozco dos edificios (el de la Fundación Antorchas y el de departamentos que aloja a FM La Isla,

aunque debe haber muchos más) que ostentan un cartel que dice "Edificio libre de humo", mala pero literal traducción del "Smoke free" del norte. Conozco perfectamente los derechos de los no fumadores y padezco los inconvenientes del fumador. Pero esos carteles no intentan proteger a nadie sino más bien proclamar la pertenencia al Primer Mundo adhiriendo a otra de sus modalidades represivas. John Carpenter previó en *Fuga de Los Angeles* una sociedad en la que fumar clandestinamente sería un gesto revolucionario. En su momento, pareció una metáfora. Pero ¿cuánto tardará en llegar? Pronostico un lapso menor de cinco años para la prohibición absoluta del cigarrillo en Estados Unidos, el doble para el resto del mundo. Si por razones diferentes no logro dejar de fumar hasta que eso ocurra, ¿me convertiré en cliente de los siniestros fasotraficantes del mañana, esas figuras que serán demonizadas en campañas públicas como los dealers de la actualidad? ¿En qué clase de parias sociales se transformarán los fumadores, condenados a sufrir repudios más evidentes que el gesto desdeñoso de los ciudadanos modelo de hoy?

4

A esta altura, la utilidad del cine en la expansión americana es una evidencia y un tema de estudio académico. También es conocida la creciente dominación de los mercados por el cine de Hollywood, uno de los signos más evidentes del significado de la globalización como triunfo de un país sobre los otros. Por otra parte, los cinéfilos saben que el cine americano actual es espantoso. Una película media americana, de las que se estrenan semanalmente en Buenos Aires y ocupan aquí y allá los primeros puestos de taquilla, suele ser un producto torpe, repetido y pueril, que está incluso por debajo de los propios estándares que supo fijar la industria más poderosa del mundo. Vaciados de talento y de ambición, los films americanos son apenas una costumbre de fin de semana para un público de multiplex. Lo que alguna vez fue un

eslogan miope, necesidad de la prédica del antiimperialismo más esquemático, hoy es la pura realidad. El cine de Hollywood es basura. Y, lo que es peor, su influencia hace que el resto del mundo tienda a fabricar una basura semejante, aunque más barata.

5

Ciertamente, las prácticas comerciales destinadas a elaborar un producto que cueste cincuenta millones de dólares no contribuyen a su calidad: analfabetos estéticos que representan a compañías financieras toman las decisiones, siniestros ensayos ante una audiencia aleatoria obligan a modificar el montaje, estrellas caprichosas fuerzan películas a su medida, directores sin personalidad que aceptan copiar éxitos anteriores para sobrevivir, el marketing que está obligado a satisfacer a todas las audiencias son algunas de las lacras que vuelven casi imposible rodar un film siquiera adulto, menos aun innovador o arriesgado. Salvo raras excepciones, casi no quedan realizadores en los Estados Unidos que puedan exhibir una filmografía que tenga algún sentido estético. Estas no son novedades y, además, podrá argumentarse que las cosas fueron siempre más o menos así y que el sistema de Hollywood no permitió jamás el florecimiento del buen cine salvo en sus intersticios. Pero la evidente desmejora relativa no es el elemento importante del cambio y tampoco lo son el creciente costo de las películas, los efectos especiales ni la disminución de la edad promedio de la audiencia. Hay algo en la producción actual que la diferencia radicalmente de la de otras épocas.

6

El cine americano no solo ha reforzado su carácter de vehículo para la ideología hasta hacerse sorprendentemente didáctico, sino que la vieja fábrica de sueños se convirtió en un anexo de dos instituciones que antes le eran ajenas: la televisión y la iglesia. Hoy es casi imposible salir del cine sin la sensa-

Tim Burton y Johnny Depp en el rodaje de *La leyenda del jinete sin cabeza*



ción de que uno se lleva consigo una revisión periodística de la actualidad y un mensaje espiritual. Paradójicamente, aunque el consumo cinematográfico mantiene su atmósfera de frivolidad, no puede ya ser tildeado de entretenimiento, de ocupación pasatista, como era costumbre entre los que lo denigraban. El cine americano de hoy enseña, comenta, plantea y resuelve las contradicciones del ciudadano medio. Su horizonte es el *sitcom* televisivo, la prolongación de la vida cotidiana. A tal punto que muchas películas parecen versiones chapuceras de *Los Simpson* o de las series de Sony. Hay una lógica en todo esto: una sociedad uniforme, estratificada y represiva que solo ofrece una lucha permanente por trepar y mantenerse desde el nacimiento termina aniquilando la fantasía de sus ciudadanos. En cambio, su pedagogía totalizadora requiere de paliativos, de consuelos para la angustia que genera. Si alguna vez el espectador acudió al cine para soñar que domaba leones en el África, seducía bellezas en Montecarlo o cabalgaba en el Lejano Oeste, hoy parece requerir en la pantalla un duplicado de su existencia que ofrezca una cura como suplemento. Así es como aun en las situaciones más ficcionales se deslizan siempre soluciones para las enfermedades, los problemas de familia, el ascenso en el trabajo. Antes, el cine parecía estar para otra cosa pero ahora cada argumento es una metáfora, una parábola religiosa, una invitación al sacrificio pensando en las nuevas generaciones, un llamado a aceptar el fin de la historia con la amabilidad New Age que invita a los hombres a unirse en espera de la muerte pero sin dejar de cumplir con sus obligaciones.



Una película casi fascista y decididamente repugnante, *El club de la pelea*, recorre todos los métodos conocidos y propone otros nuevos para aceptar lo inevitable pero agregando color a la existencia y dignidad al individuo: el consumo, la autoayuda, la

superación personal hasta concluir en la autodestrucción. Su crescendo de horrores es coherente a partir de su premisa: las cosas no podrían ser de otra manera y los seres humanos, caídos del Paraíso, débiles y cobardes, no merecen otra cosa. Otra película, progresista pero igualmente desagradable, *American Beauty*, propone en cambio morir en estado beatífico después de haber identificado el bien en la comunión de las almas cándidas y el mal en los militares, los agentes inmobiliarios y las parejas heterosexuales. Allí se postula que el mundo es bello porque una cámara de video puede captar instantes mágicos. Pero la conclusión es que la muerte es más bella aun. Una tercera película, *American Pie*, explica cómo deben hacer los adolescentes para perder la virginidad sin inconvenientes y mirar el futuro con optimismo. Las tres películas son la versión homicida, suicida y pragmática del mismo cuento, recetas para la supresión del dolor, inyecciones de sentido a una totalidad que necesita refuerzos narrativos para hacerse potable. Como la economía, la vida privada debe estar acotada por una racionalidad extrema, por una fijación explícita de sus límites y sus posibilidades que garantice una lección al espectador y que le hable de sí mismo.



En ese contexto, una película como *Sleepy Hollow* es un milagro. En *¡Marcianos al ataque!*, su film anterior, Tim Burton había logrado desconcertar a todo el mundo con la primera película de ciencia ficción de la historia imposible de interpretar. Disparate heterogéneo, combinación aleatoria de elementos que nada representaban y que contribuían de manera sesgada a una rara mezcla de risa y ferocidad, era una película distinta a todo lo conocido. Esta vez, Burton se limita a contar un cuento: el del jinete sin cabeza y de la iniciación del tímido y arrogante Johnny Depp en los misterios de la vida. Con la primera utilización de efectos digitales que se justifica artísticamente

logra construir un mundo de pura fantasía, un universo que se agota en las peripecias del relato, que tiene existencia autónoma y que invita a sumergirse en él por puro placer. En *Sleepy Hollow*, en su alocada y truculenta cabalgata por los bosques de una Nueva Inglaterra fantasmagórica, volvemos a reconocer el cine como ese espectáculo que alguna vez creímos sinónimo de pasaje a un estado de deleite. Mediante sus imágenes alucinantes y su historia vertiginosa, Burton logra el añorado desdoblamiento de la evasión. Asistimos a las desventuras y al aprendizaje de Depp que nada tienen que ver con los nuestros salvo en los inaccesibles rincones del inconsciente. Somos testigos del asombro del protagonista y con él nos maravillamos, somos niños sin dejar de ser adultos, somos héroes sin abandonar la pasividad de la butaca. Viendo *Sleepy Hollow* dejamos atrás los martirios del ego, los fastidios de la sociedad, las penurias de la supervivencia. Somos ciudadanos de ese reino de las sombras que los enemigos de la fantasía descalificaron como alienado. Pero haga el espectador la siguiente prueba. Vea *Sleepy Hollow* y, a la salida, camine un par de cuadras hasta detenerse a mirar ese cartel negro que dice "Maldita cocaína". Es posible que asista en su interior a un fenómeno curioso. Si bien las calles y las personas le resultarán familiares a pesar del contraste con las calles y las personas de *Sleepy Hollow*, la inscripción le resultará incomprensible primero, absurda después. Comprenderá entonces que el cine tiene el poder de liberar y que aún hay esperanza.



Hecha la prueba, puede que *Sleepy Hollow* ni siquiera le guste. No importa. Insisto de todos modos en el resto. ■

LOS MUCHACHOS NO LLORAN

Boys Don't Cry

ESTADOS UNIDOS

1999, 112'

DIRECCION Kimberly Peirce

PRODUCCION Jeffrey Sharp, John Hart, Eva Kolodner y Christine Vachon

GUION Kimberly Peirce y Andy Bienen

FOTOGRAFIA Jim Denault

MUSICA Nathan Larsen

MONTAJE Lee Percy y Tracy S. Granger

DISEÑO DE PRODUCCION Michael Shaw

INTERPRETES Hillary Swank, Chloe Sevigny, Peter Sarsgaard, Brendan Sexton III, Alison Folland, Alicia Goranson, Matt McGrath, Jeannette Arnette.

Mi secreto me condena

por SANTIAGO GARCIA

1. *Los muchachos no lloran* es una película independiente americana, una denominación que en una época podía interpretarse como sinónimo de libertad, innovación y vanguardia, pero que en los últimos años se transformó en lo opuesto. El Sundance pasó a integrar las inferiores de la industria y Miramax se adueñó también de ese tipo de cine introduciendo distintas variantes de los peores aspectos de Hollywood. Hoy por hoy, para quienes nos dedicamos a la crítica, la de cine independiente americano es una categoría que invita a huir del cine. Miramax ya no engaña a nadie con su fachada de independencia, pues contribuyó a destruirla. La prueba más reciente es *Dogma*, de Kevin Smith, que fue abandonada a su suerte por la productora en cuanto la película recibió las primeras presiones de grupos religiosos. Frente a esta decadencia, las opciones que quedan son los productos en extremo independientes, prácticamente underground, o películas como *Los muchachos no lloran*, producida por Christine Vachon, para quien la independencia económica no es más importante que la artística. Vachon produjo películas excelentes, buenas y malas, pero todas se caracterizan por estar alejadas de los lugares comunes y de la falsa independencia de los films de Miramax u otros similares, que también los hay en cantidades.

2. *Los muchachos no lloran* narra una trágica e increíble historia que transcurre en

Falls City, Nebraska. Brandon Teena es una chica que se hace pasar por varón, llega a dicho pueblo, se adapta rápidamente, consigue tener amigos y se enamora de una chica. Todos quieren al forastero hasta que se conoce la verdad. *Los muchachos...* puede interpretarse, entre otras lecturas, como una historia de amor lesbiano. La película abarca también otros temas pero esa lectura permite comparar las producciones de Vachon con otros films independientes americanos. Christine Vachon produjo *Go Fish*, *I Shot Andy Warhol* y *Los muchachos no lloran*. En estas películas las mujeres homosexuales no encajan con el modelo de belleza impuesto por Hollywood, a diferencia de gran parte de las lesbianas que aparecen en el cine americano independiente, que no solo responden a ese modelo sino que lo son (un ingrediente más dentro de una ensalada de lugares comunes y estereotipos peores incluso que los del cine de la industria). En otros films producidos por Vachon, como *Velvet Goldmine* y *Felicidad*, las reglas que se plantean (aunque sean en extremo fallidas, como en *Felicidad*) no son consecuencia de la demagogia ni de la intención de meterse en el mercado a cualquier precio, sino de la necesidad de expresión de los distintos cineastas con los que trabaja Vachon. Miramax convirtió el cine independiente en una mini industria, copiando sus defectos y ninguna de sus virtudes. Mal leída, *Los muchachos*

no lloran puede confundirse con otros films de ese mal llamado cine independiente pero hay varios elementos que demuestran que no lo es. Se trata de una auténtica película independiente.

3. Por casualidad hace unos días vi en cable un film infame cuyo título no merece figurar en este espacio. Allí la trama se interrumpe de repente y aparecen la guionista (tonta) y el productor del film, que le dice: "La película no puede terminar así, le falta algo que no puede estar ausente en ningún film de hoy en día: una pareja lesbiana de modelos con pechos grandes". Este diálogo, que no sé cómo lo habrán tomado las lesbianas que vieron la película, pero que a cualquier persona le parecería una vergüenza, es emblemático no tanto del cine de la industria como de las lesbianas en el cine independiente. Son como modelos; son inteligentes, sensibles y no tienen nada que hacer en la trama. De la misma manera en que la revolución sexual le permitió al patriarcado que las mujeres estuvieran más disponibles para los hombres, la actual apertura de la comunidad homosexual le sirve al patriarcado para usar abiertamente a las lesbianas como objeto de deseo masculino. *Go Fish* logró romper ese nuevo lugar común creando una banda de chicas adorables e inequívocamente lesbianas. En *I Shot Andy Warhol* la apuesta es más fuerte y lo es aun más en *Los muchachos no lloran*. Brandon (que dice



que no es lesbiana) es ladrona, quiebra su libertad condicional y vive ocultándole su secreto a la mujer que ama. Su vida no es modelo de nada; la película no muestra a las lesbianas "positivamente" sino más bien como un manojo de problemas que terminan en tragedia. Esto es muy simple: la directora Kimberly Peirce crea un personaje, la da fuerza e identidad y no lo juzga, superando así la barrera de la corrección política e instalándose en un lugar mucho más serio. Y lo mismo hace con los demás personajes, desde Lana hasta el resto de su familia. Cada uno actúa a partir de las cosas que le pasan y no parecen comandados por un guionista dispuesto a darle una lección al público. Lana es quien asume la actitud heroica en la historia: ella va descubriendo las pistas que le indican que Brandon es una chica y sigue adelante con toda su fuerza. John y Tom, los personajes más fáciles de maltratar, son complejos dentro de su brutalidad, y la escena de la violación presenta varios niveles de complejidad, donde aparecen la amistad, la homofobia, el machismo, la inseguridad, el amor y el odio entre los tres. Es una escena brutal pero sobre todo inquietante porque muestra la capacidad de las personas de tener al mismo tiempo actitudes horribles y gestos humanos. Esta complejidad que atraviesa la película la aleja también del peligroso terreno del cine de denuncia. *Los muchachos no lloran* está basada en un caso real (algo que se revela

recién al final) pero no utiliza ese hecho para hacer un alegato. La película narra la tragedia que ocurre en un pueblo de Estados Unidos, la clásica historia del forastero que llega a una ciudad y rápidamente encuentra problemas. *Los muchachos no lloran* está contada de una manera clásica y solo algún plano de exteriores da la pista sobre su origen independiente. Curiosamente, la película consiguió la distribución de Fox Searchlight y las protagonistas obtuvieron una serie de premios. Si Hillary Swank recibe además una nominación al Oscar por interpretar a Brandon y finalmente lo gana, sería un gran acontecimiento para la comunidad lesbiana. Y estaría bien que así fuera. Esta película da un paso más hacia la integración de las lesbianas. Ya no son monstruos, ya no son ángeles, ahora son personas. *Los muchachos no lloran* es la prueba de ello y también de que hay un auténtico cine independiente. Un cine que cambia las reglas de Hollywood sin ser cambiado por él. Una película que cuenta una historia y no juzga a sus personajes. Brandon, más allá de cómo haya sido en la realidad, es un gran personaje cinematográfico. Su vida y su amor loco por Lana son una historia atrapante. Y, dentro de lo bizarra que puede ser esa relación, resulta impresionante la manera en que se abre paso en el más hostil de los entornos. Somos testigos de una pesadilla, pero también —debemos admitirlo— de una gigantesca historia de amor. ■

BELLEZA AMERICANA

American Beauty

ESTADOS UNIDOS

1999, 110'

DIRECCION Sam Mendes

PRODUCCION Bruce Cohen y Dan Jinks

GUION Alan Ball

FOTOGRAFIA Conrad L. Hall

MUSICA Thomas Newman

MONTAJE Tariq Anwar y Christopher Greenbury

DISEÑO DE PRODUCCION Naomi Shohan

INTERPRETES Kevin Spacey, Annette Bening, Thora Birch,
Peter Gallagher, Chris Cooper, Allison Janney,
Mena Suvari, Wes Bentley.

¡Qué bello es morir!

por DIEGO BRODERSEN

Lester Burnham es un hombre común. Pertenece a esa clase media norteamericana de los suburbios transformada a fuerza de constancia en ideal de familia, en el sueño americano puertas afuera. Territorio ambiguo, donde una vez cruzado el umbral y por debajo de una pátina de eterna felicidad se ocultan, luchando por surgir con fuerza devoradora, frustraciones difíciles de admitir y deseos imposibles de confesar. La aparente firmeza de las raíces de Lester no es tal: la relación con su mujer es prácticamente nula; apenas si habla con su hija adolescente, quien parece odiarlo; detesta su trabajo; se siente viejo y poco apreciado. Lester Burnham es un hombre común que quiere dejar de serlo.

Belleza americana, como muchas producciones independientes de Estados Unidos de los últimos años —logradas o fallidas—, intenta ser una pintura de los movimientos subterráneos, de las pulsiones internas que solo afloran en la intimidad, de la herumbra oculta tras la impoluta capa de pintura fresca que brilla en la superficie. Todd Solondz logró en *Felicidad* el retrato más revulsivo y preciso (aun a pesar de ciertos excesos) de ese vómito interminable de dolores y sufrimientos que tantos años de cine y televisión se han esforzado en ocultar. Y lo hizo evitando juzgar a sus criaturas y sin transmitir mensajes tranquilizadores.

El debutante Sam Mendes fue el elegido para llevar a cabo una operación comple-

ja, imprescindible en la despiadada escalada por la apropiación de nuevos mercados y potencialmente peligrosa para los espectadores: la apropiación, por parte del mainstream de Hollywood (el film es una producción de DreamWorks, la productora de Spielberg), de los tópicos y personajes de ese cine independiente interesado en reflejar historias de familias disfuncionales. Por supuesto que, en el camino, se hacía necesario reformular ciertos conceptos relacionados con la forma y, fundamentalmente, con detalles ideológicos inherentes al género.

Como en *El ocaso de una vida* sabremos desde un principio que el protagonista de *Belleza americana* morirá hacia el final; es su propia voz de ultratumba quien nos lo anuncia. Lo que veremos será, entonces, un racconto de los acontecimientos que desembocarán en el inevitable hecho. La muerte, omnipresente desde el primer plano del film, se hace necesaria como destino final pero también como moraleja. Lester deja de ser un hombre común a partir del momento en el que abandona obligaciones y posturas, lo cual chocará contra los modales establecidos por la rutina y las buenas costumbres. Será justamente ese abandono la causa de su felicidad momentánea, pero también de su ruina definitiva. Por obra y gracia de un guión que absorbe y regurgita alivianados elementos de otros films y de la *Lolita* de Nabokov, la pintura original se metamor-

fosa en cuento moral. En un cuento de moral sexual, en este caso. Porque más allá del deseo de una vida libre, de una —paradójicamente— leve concupiscencia, en última instancia lo que moverá a Lester a dejar su trabajo, a dedicarle tiempo a su olvidado físico, a volver a escuchar viejas cintas de Pink Floyd y a fumarse un porro de tanto en tanto será Angela, la amiga de su hija, la rubia, joven y blanca belleza americana a la que alude el título. Será ella, con su carne firme y sus pechos florecientes, con su aparente lujuria disfrazada de tersa candidez, con su invaluable promesa de futuro, la encargada de acabar con las inhibiciones y los miedos. Pero, al mismo tiempo, será también ella la entregadora de la perdición.

Lester nunca llegará (no se animará) a penetrar su cuerpo virgen y morirá a manos de un furibundo y reaccionario vecino que cree incorrectamente que está corrompiendo a su hijo. En un cierre que ilustra los precisos límites que este cine bastardo armado por retazos de otros cines nunca cruzará —como el himen de Angela, hipócrita barrera— Lester nos hablará desde un impreciso limbo y nos tranquilizará por todo lo que hemos visto ya que allí, en el lugar donde él se encuentra ahora, las cosas se ven de otra manera, más hermosa, equilibrada y justa. *Belleza americana* es *Felicidad* hecha por el Hollywood post Benigni. La vida, parece, seguirá siendo bella por un buen rato. ■



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

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

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

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

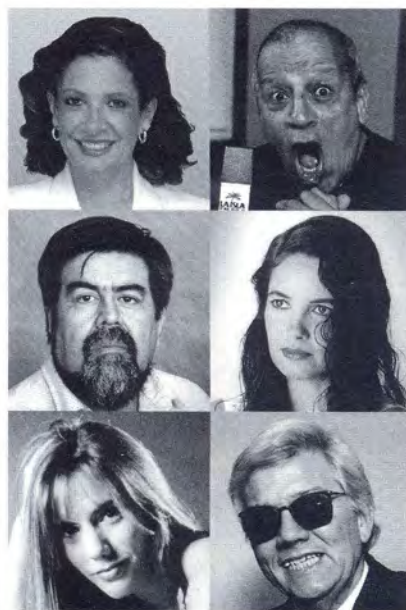
El Salvador 5879
(1414) Bs As
Argentina
Tel: (541) 777-4262
446-0275
Fax: (541) 777-4262

www.jazzblues.com.ar

Primera disquería virtual especializada
en Jazz y Blues

Info@jazzblues.com.ar
Tel: 15 4022 7841
4801 5476

movicom
La evolución permanente.



Gloria López Lecube
Guerrero Marthineitz
Nano Herrera
Sandra Mihanovich
Marina Borensztein
Horacio Solá

LA ISLA
FM 89.9

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

Videoteca

PICCADILLY

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

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



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

ANUNCIE EN EL AMANTE

La batalla de los estoicos

TOM **WOLFE** Y JOHN **ZERZAN**, GURU DE LA REVUELTA DE SEATTLE, RETRATAN LAS CONTRADICCIONES DE LA SOCIEDAD AMERICANA



AP



Seattle. Diciembre de 1999. La imagen muestra la violencia de la revuelta

Todo un hombre, la última novela de Tom Wolfe, describe la caída del imperio americano. Su resolución es algo insólita: los protagonistas pregonan una nueva religión inspirada en los estoicos romanos. La revuelta de Seattle probó que lo imaginado por el escritor está lejos del disparate y muy cerca del nuevo filósofo de moda, John Zerzan.

por **CLAUDIA ACUÑA**

Todo lo que sabía antes de comenzar a leer la nueva novela de Tom Wolfe era insignificante. Sabía que había cobrado siete millones de anticipo sin haber mostrado una sola línea de la novela, que había tardado diez años en escribirla y que, en el entretanto, había sido operado de un quintuple by-pass, lo cual —supuse— debe haber dejado al borde del infarto a su editor, tan generoso y confiado. Todo lo que sabía de Seattle antes de la fracasada cumbre de la Organización Mundial de Comercio era encantador. La ciudad de la universidad progresista, la cuna del señor Amazon.com (el hombre del año según la revista *Time*), las fábricas de Boeings y las verdes colinas.

Evidentemente, no fue gracias a la lectura de los diarios locales como pude enterarme de que, en realidad, Wolfe destruyó un imperio y Seattle es un libro abierto, cuyas páginas están intentando descifrar intelectuales del mundo entero. Y que ambas cosas están tan relacionadas que se resignifican y potencian.

Entre el imperio que dinamita Wolfe y las páginas que escribe Seattle se asoma algo increíble, inestable y revelador. Algo que muchos llaman futuro. Y que, por supuesto, no se parece en nada a lo que nadie hasta ahora imaginó.



LOS ULTIMOS DIAS DEL IMPERIO AMERICANO. Tom Wolfe escribió las 762 páginas de *Todo un hombre* como la crónica de una caída. Narrativamente, esa es su hazaña. Lograr que un hecho vertiginoso pueda transformarse, a su vez, en un relato minucioso. Sin embargo, esa fascinación que puede ejercer su estilo tiene ahora un objetivo concreto: describir (y aquí hay que darle a la palabra toda su acepción y méritos) el estado de los hombres y de las cosas.

Personas y objetos son los protagonistas de su novela. Comparten cualidades e intercambian virtudes. De alguna manera, podría decirse que Wolfe eligió narrar una historia de amor no correspondido. Una trágica historia en donde los hombres no aman ni a sus mujeres ni a sus hijos ni a sus familias, sino a sus autos, sus casas, sus dineros, sus status, porque estos son los que le dan valor y sentido a su existencia.

"El honor son las cosas que tienes", dice en algún momento Charlie Croker, de 60 años, sureño, musculoso, millonario, tosco y poderoso protagonista de *Todo un hombre*, al poner en palabras el delgado hilo sobre el que hace equilibrio Wolfe para tejer, con la paciencia que requiere el macramé, toda la trama que tensa la novela.

Honor y poder. A eso se reduce, al fin de cuentas, la masculinidad hoy en día. El que más tiene, más puede y él que no, solo puede soñar con, algún día, tener más. Así se presenta ante los lectores a Conrad Hensly, un noble y hermoso ejemplar de 23 años, casado, dos hijos, que gana 14 dólares la hora doblándose la espalda en los frigoríficos Croker. Todo lo que añora Conrad es

una casita y para conseguirla está dispuesto a soportar lo insoportable. Por supuesto, no alcanza. Como no alcanza la fortuna de Croker para ponerlo a salvo de los tiburos bancarios que lo acechan con la intención de despedazarlo.

Hombre rico y hombre pobre se sumergen a lo largo de la novela en una loca carrera hacia el vacío hasta encontrarse, cara a cara, a diez centímetros del piso cuando el impacto ya parece inevitable. Hasta tanto, Wolfe ha apuntado cada uno de sus padecimientos, humillaciones y bajezas. Golpes bajos y altos. Cross directos a la mandíbula, trompadas a los riñones, patadas al hígado. Cada capítulo es un match sangriento y desesperado que degrada, a mazazos y a su turno, a Croker o a Conrad. Como una picadora de carne, el estilo de Wolfe es implacable y mecánico. Siempre preciso. A veces, irónico. Jamás tierno.

Por cierto, no es Wolfe, sino la sociedad que intenta retratar quien produce semejantes sufrimientos a quienes han confiado ciegamente en sus procedimientos. Si para ser más hombre hay que tener cada vez más, ¿cómo evitar dejar de serlo cuando se tiene cada vez menos?

Wolfe tensa la cuerda para poner la construcción de esa identidad en un aprieto. Y es entonces cuando sus personajes están a diez centímetros del piso y abajo ya hay quienes sostienen una escoba para barrer los añicos, cuando aprieta el detonador y logra, no ya destruir a sus personajes, sino el precipicio.

Es probable que el recurso al que echa mano Wolfe parezca excéntrico, delirante y polémico. Es más que probable. Porque con una excusa arbitraria (un error que coloca en manos de Conrad un libro que nunca pidió y que devora en la cárcel adonde lo mandó a parar luego de un episodio injusto) convierte a los filósofos estoicos, en general, y a Epicteto, en particular, en los grandes subversivos modernos. Es como si Wolfe dijera: si este pensamiento sirvió para soportar y desafiar a Nerón, ¿cómo no va a ser útil para enfrentar la decadencia del imperio moderno?

Según el *Diccionario de filosofía* de Ferrater Mora, el estoicismo —un conjunto de doctrinas filosóficas, un modo de vida y una concepción del mundo— es una escuela que conquistó gran parte del universo intelectual y político romano. El primer imperativo ético de los estoicos es simple: vivir conforme a la Naturaleza. Esto es, conforme a la razón, porque la razón es lo más natural. El segundo imperativo es aun más sencillo: hay que distinguir entre las cosas que dependen y las que no dependen del hombre. "El hombre debe concentrarse en las que dependen de su voluntad para conseguir la verdadera dicha y sosiego frente a las falsas opciones y a la intranquilidad producida por la apetencia de bienes."

Así las cosas, es fácil entender por qué Croker y Conrad se unen para convertirse en modernos discípulos de Epicteto, capaces de enfrentar a todos (jueces, políticos, banqueros, familia) con la tranquilidad de quien no le importa perder todo porque no necesita nada. La hombría o, mejor dicho, sus íconos más promocionados (valor, coraje, honor) se reducen así a la capacidad para enfrentar el oprobio, la escasez, incluso el ridículo sin perder, por eso, la identidad más íntima y verdadera. Como le hace resumir Wolfe a Conrad "la única posesión de verdad que uno tiene es el carácter y el plan de vida. Todo lo demás es temporal y pasajero. Si uno comprende esto, ya no se queja, ni gime ni le echa la culpa a los demás de sus propios problemas".

La sospecha de cierta resignación en la elección de este final para semejante conflicto es algo que desde siempre persiguió a los estoicos y que el propio Ferrater Mora se en-

Personas y objetos son los protagonistas de la novela de Wolfe. Comparten cualidades e intercambian virtudes. "El honor son las cosas que tienes", dice el protagonista para sintetizar la relación entre la masculinidad y el status.

para poder analizarla.

En *La psicología de la miseria* Zerzan proclama: el aumento del sufrimiento psíquico es el signo de estos tiempos. La sociedad tecnológica se ha convertido en un campo de alienación y ansiedades. Es lo que él llama la "patología de la normalidad".

Un látigo tecnológico, escribe Zerzan, castiga a los trabajadores de cuello blanco.

Hombres que "han visto el futuro y... duele". Hay muchas maneras de calibrar este dolor. Zerzan las sintetiza enumerando algunas de las enfermedades modernas:

- La obesidad ha aumentado más del 50 por ciento en los últimos quince años.
- Los trastornos de bulimia y anorexia son relativamente comunes.
- El trastorno sexual se ha extendido.
- Los ataques de pánico o ansiedad también.
- La depresión, ídem.

■ En 1984 el National Institute of Mental Health estimó en 40 millones a los americanos que están mentalmente enfermos. Son individuos emocionalmente inválidos.

Los síntomas son interminables y revelan, fundamentalmente, un estado general de insatisfacción.

Como un ejército que repara estas enfermedades, las anestesia y consuela, la Sociedad Tecnológica ha creado su brazo armado: la Sociedad Psicológica, la verdadera religión del modelo.

En la Sociedad Psicológica el individuo se ve como un problema. El es el problema y en él deberá encontrar la solución. Respire, ríase, relájese. Encuentre su propio camino, construya su propio bienestar, como si esta ética y esta realidad personal creada a medida pudiera dar respuestas a problemas que no se generan en la órbita personal, sino que se derivan de una crisis global causada por la sociedad tecnológica toda. La avería es social. Lo personal es político, recuerda Zerzan. Es esta sociedad la que aliena, aísla, desespera, crea ansiedades, miedos y angustias. Es esta sociedad el contexto real de nuestro malestar. Pero la Sociedad Psicológica se ha limitado a privatizar ese dolor.

Ya no se trata de cambiar el mundo sino de cambiar la propia personalidad hasta convertirla nuevamente en productiva para el sistema. El resultado es una resignación consecuente, una derrota.

La psiquiatría desactiva el dolor y la frustración tratándolos como enfermedades individuales y, en algunos casos, logra incluso suprimir los síntomas. ¿Para qué? Para transformar a ese individuo en un instrumento de producción apto. Lo quiere transformar en alguien normal, saludable y productivo. Y lo que obtiene al regresar a esa normalidad es más alienación, más sufrimiento y más ignorancia. La enfermedad

mental es, principalmente, un escape inconsciente de este plan. Una forma de resistencia pasiva.

Hoy en día hay 500 variedades de psicoterapia. Los grupos de apoyo para todo tipo de dolor emocional se han cuadruplicado en los últimos diez años. La Sociedad Psicológica inventa así un estándar de salud mental que no es real. Es virtual. Como la New Age, propone armonía y paz interior para enfrentar un mundo violento y caótico. Y postula: es verdad si usted lo cree.

Ofrece, como consuelo, una gran cantidad de objetos —medicación, ropa, autos, créditos, terapias, libros, estilos de vida, lo que sea— para exorcizar el dolor que desata esta confrontación. Pero todo esfuerzo es vano. No calma, no cura, no sana su necesidad original: ser aceptado por lo único auténtico que tiene. Su propia personalidad. De esta manera, el remedio que le proporciona la sociedad es lo que lo enferma. Le están pidiendo que sea otro. Le están moliendo sus ilusiones.

Zerzan no lo dice —porque escribió todo esto en 1984— pero lo que la sociedad le está pidiendo a ese hombre que sufre es que soporte los golpes —a la mandíbula, al hígado, a los riñones— sin quejarse. A cambio, anestesia su caída.

Para evitar ser convertido en un manojito de añicos, Zerzan propone un sencillo abrazo: acercarse a la Naturaleza para recuperar la razón. Su único libro publicado se llama *Future Primitive*, un extenso análisis sobre la era paleolítica, un tiempo en el que no había ni Estado ni propiedad privada, dinero, guerras ni sexismos, y que él considera un modelo a seguir. Por esta teoría se lo considera el padre de una nueva escuela filosófica. El anarco-primitivismo.

ESO FUE TODO. No había, acompañando estos textos, ninguna referencia a su autor. Ninguna pista que pudiera indicar la sutil diferencia que existe entre la fantasía de la literatura y la realidad de la información. La Sociedad Tecnológica es así. Se supone que uno está hiperinformado y no sabe nada.

Zerzan describe en su monografía *La psicología de la miseria* los síntomas de dolor emocional que produce el actual modelo económico, un campo fértil para la alienación y la ansiedad.

Apenas cuenta con una ventana que aparece en la computadora para mostrar un mundo cada vez más lejano, extraño, poblado por fantasmas que no se pueden ver, ni oler, ni tocar, pero sí leer, espiar.

Tuve que esperar el milagro de un regalo de Navidad que me ofreció el diario español *El País* para conocer el epílogo de esta historia. Allí estaba Zerzan, finalmente, mirándome desde la tapa (sí, la tapa) del diario, bajo el título de *El apóstol de la contracultura*. La noticia comenzaba así:

"Tras dos largas décadas de pasividad, consumismo y crecientes niveles de vaciedad y deterioro, la gente se alzó de nuevo y habló en Seattle", dice John Zerzan, el filósofo anarquista cuya presencia se disputan las emisoras de radio, cadenas de televisión, fundaciones culturales y universidades de los Estados Unidos. Y es que la revuelta callejera de Seattle, que llevó el caos y el fracaso a la cumbre de la Organización Mundial de Comercio, ha convertido a Zerzan en una estrella. No solo él estuvo ahí, sino que, de modo directo o indirecto, muchos de los miles de manifestantes siguieron su grito contra la civilización de la tecnología y el consumismo".

La crónica, al fin, revelaba los detalles personales de Zerzan. Criado en el seno de una familia católica, fue conductor de taxi, carpintero y activista sindical, tras licenciarse en ciencias políticas y en historia en las universidades de Stanford y Berkeley. Divorciado y con una hija, ahora trabaja de maestro en una guardería y vive monacalmente en una habitación de un edificio gestionado en régimen de cooperativa de un barrio obrero de Eugene (Oregón). No tiene coche, ni tarjeta de crédito ni computadora y su televisor ya cumplió veinte años. Zerzan tiene 56 años. Cuatro menos que Croker, aunque en la foto se le intuye una mirada tan dócil como la que pude imaginar en Conrad.

Allí estaba, finalmente, en la tapa de un diario, retratado como una estrella, consagrado como un apóstol, fotografiado como un ángel. Entre la épica y la parodia. John Zerzan. Todo un hombre. ■



37º FESTIVAL DE **NUEVA YORK**

El reino de los poderosos

El festival, una ventana al cine mundial en Estados Unidos, muestra, sin embargo, el peso siempre decisivo de las distribuidoras. Los mecanismos de selección de las películas exhibidas y el marketing empleado para su publicidad ponen en cuestión la idea de independencia. **por MARCELO MOSENSON**

Semanas antes de que comenzara el Festival de Nueva York, una de las tantas publicaciones de esta ciudad imprimía una lista con las mejores cien producciones *indies* (independientes) del año. El promedio de películas que se realizan anualmente en Estados Unidos supera las mil. Seguramente la mayoría de esos films no son dignos de ver, pero ¿cuántas buenas películas deben perderse a lo largo del camino de estas arbitrarias selecciones?

La edición número 37 del Festival de Nueva York no propuso una muestra muy excitante de películas. Frente a esta situación cabe preguntarse lo siguiente: ¿fueron los directores y productores quienes no realizaron obras de gran relevancia durante 1999, o bien los curadores del festival no pudieron o no supieron escoger mejores alternativas entre las 1.200 películas que afirman haber visto?

La respuesta no es sencilla, sobre todo cuando ninguna de las obras proyectadas podría calificarse de mala, ni siquiera de mediocre, a excepción de algunos incomprensibles cortos. La sensación es que el cine que tiene la posibilidad de acceder a alguna vida comercial sabe a rancio, premeditado y por momentos falsamente honesto. Pero volviendo a la pregunta sobre en quién recaería la responsabilidad de este estado de las cosas, podríamos comenzar por reparar en el final del círculo de la producción cinematográfica: los distribuidores.

Holy Smoke, dirigida por Jane Campion, al igual que el ambicioso largo de animación japonés *Princess Mononoke*, son distribuidos por Miramax, empresa perteneciente a Disney. Otra película del festival, *Dogma*, de Kevin Smith, originariamente iba a ser distribuida también por Miramax pero la Disney se opuso a que una película con fuertes contenidos anticlericales llevara ese sello, directa o indirectamente. Finalmente Lions Gate Films se hizo cargo de la distribución de *Dogma* dentro de Estados Unidos. No faltaron grupos cristianos que repudiaron una película que ninguno de ellos había visto, y que tampoco merece ser tomada demasiado en serio. *Todo sobre mi madre*, de Pedro Almodóvar, premiado como mejor director en Cannes, abrió el festival. El público la aplaudió más que en ninguna otra película. En este caso, la distribuidora es Sony Pictures Classics. Por su parte, USA Films se hizo presente en el festival con algunas de las mejores películas: *Being John Malkovich*, de Spike Jonze; *Topsy-Turvy*, de Mike Leigh, y *Rosseta* de los hermanos belgas Luce y Jean-Pierre Dardenne. *Topsy-Turvy* es una comedia musical ambientada en 1884 acerca de los autores de óperas cómicas inglesas W. S. Gilbert y Arthur Sullivan. Inesperada película para quienes disfrutaron de la sordidez de films como *Naked* y *Secretos y mentiras*. Mike Leigh vuelve a

demostrar que es uno de los mejores directores de actores del momento.

Seguramente a la mayoría del público no le interesa saber que otros films del festival son distribuidos por poderosas empresas como Fox Searchlight Films, Samuel Goldwyn, Pathé o Independent Pictures / Fine Line Features. Este es el caso de, respectivamente, *Boys Don't Cry*, de Kimberly Peirce; *The Carriers Are Waiting*, de Benoît Mariage; *Pola X*, de Leos Carax, y *Julien Donkey-Boy*, de Harmony Korine. Pero el punto de esta mención es que a partir de esos datos uno podría dudar, no tanto de la calidad de los directores y de sus películas, sino de la instancia de selección de los films mencionados. Lo complicado del asunto es que estas empresas compran o producen películas de indiscutible calidad técnica y artística, pero a su vez todas ellas tienden cada vez más a ser convencionales dentro de una pretendida independencia. Independencia que actualmente solo puede basarse, en contraposición con las películas de los grandes estudios, en un hecho: si los directores obtienen o no el *final cut* de sus obras, y si son o no dueños del negativo, es decir, de la película. Hoy en día, cuando el cine independiente gasta millones no solo en la producción, sino y sobre todo en la difusión y prensa de las películas, el cine es de los distribuidores. Que nadie se sorprenda entonces de que Miramax sea uno de los sponsors del festival de cine independiente más importante del mundo: el Sundance. Cuando en *Holy Smoke* Jane Campion decide contratar nuevamente a un talentoso intérprete como Harvey Keitel para personificar a un hombre apasionado, violento y sufrido, el actor parece parodiarse a sí mismo. Su personaje tiene como misión desprogramar a Kate Winslet, una joven australiana devota de Krishna. Para ello, el personaje de Keitel debe convivir con su "paciente" lejos del mundo exterior durante varios días. Pero no deberíamos culpar al actor de esta repetición, que nos recuerda también su gran actuación en *Un maldito policía*, de Abel Ferrara, sino a un sistema que, pese a sus pretensiones independientes, termina reiterando fórmulas que al principio habían traído un aire fresco. Uno podría intentar distinguir a las películas según consigan o no lo que se proponen. Si tomáramos en cuenta esta distinción, prácticamente todos los films del festival pertenecerían al grupo de los logrados. Pero si distinguiéramos a los films por su grado de autenticidad, el panorama sería distinto. Desde ese punto de vista, una grata sorpresa fue el documental *Mobutu, rey del Zaire*, dirigido por Thierry Michel, que trata sobre la feroz dictadura que padeció el Zaire durante décadas por el ya fallecido Mobutu. La película muestra con precisión



cómo fue posible que ese personaje, cuya fortuna personal se calculaba en miles de millones, detentara el poder político, militar y económico de su país. Esto fue posible gracias al apoyo que recibió de Estados Unidos y de políticos de Europa que vieron en él a un aliado frente al enemigo comunista. También debería entrar en esta categoría el excelente film *Set Me Free (Emporte moi)*, de la canadiense Léa Pool, que narra la vida de una adolescente que trata de encontrarle un sentido a su vida. La historia transcurre en Montreal en 1963. La chica, interpretada por Karine Vanasse, se identifica con Anna Karina en el film de Godard *Vivir su vida*. Pocas actrices y directores logran tal nivel de autenticidad frente a una cámara. Quizás haya sido esta clase de distinción la que permitió que *Rosseta* obtuviera la Palma de Oro en Cannes. Una película sin pretensiones que no recurre a la emoción fácil, pero ambiciosa en la medida en que se propone describir la vida de una pobre joven desocupada, Rosseta, quien intenta por todos los medios conseguir un trabajo digno. Filmada de manera documental, con cámara en mano, una banda de sonido austera, y protagonizada por una joven de 18 años que ganó el premio a la mejor actriz en Cannes con esta película, *Rosseta* es una suerte de versión moderna del neorrealismo italiano. Nadie duda de la seriedad e integridad del Festival de Nueva York. Sin embargo, aun a

Izquierda: *Dogma* levantó una ligera controversia con grupos cristianos.
Derecha: La joven protagonista de *Rosseta*, Emilie Dequenne



un festival de esta jerarquía, de manifiesto espíritu independiente, puede resultarle difícil sustraerse a ciertos compromisos. Solo a modo de ejemplo me parece importante describir lo que está sucediendo actualmente con el Sundance. Muchos son los realizadores independientes que descubrieron que sus videos de preselección jamás fueron vistos por los curadores de aquel festival. Esto es fácil de comprobar: solo basta con colocar la cinta del video a ser enviado para la preselección en un momento determinado de su duración total, para luego verificar, una vez devuelto el cassette, que la cinta jamás fue reproducida. Frente a esta situación, en Estados Unidos existen los que se denominan representantes de productores. Estos son individuos que a cambio de altos porcentajes de las ganancias eventuales de las películas logran que esos films independientes accedan al prestigioso festival. No falta mucho para que surjan los representantes de los representantes de los productores, dado que no es nada sencillo que esos individuos a su vez consideren la película de un desconocido como para atreverse a invertir tiempo y contactos en ella. La cuestión es trágica para los independientes: numerosos directores y productores de talentos diversos realizan esfuerzos gigantescos durante años para luego encontrarse con que los organizadores de los festivales sencillamente no tienen tiempo para ver tantas

películas. Frente a esta situación, el saber de antemano acerca de un film vale millones. Hoy más que nunca la prensa tiene un poder enorme sobre lo que el público y los organizadores de los festivales vayan a ver. De esto siempre fueron conscientes los grandes estudios, o más recientemente una empresa como Miramax, que no duda en gastar millones en una campaña publicitaria para que una película como *La vida es bella* acceda a los Oscars.

Francia, entre producciones y coproducciones, tuvo su representación en el Festival de Nueva York con más de un tercio de las películas presentadas. Esto habla muy bien de las posibilidades de su industria, a pesar de las dificultades del panorama del cine mundial frente al poderío americano. Sin embargo, hubo algunas pocas películas que llegaron —como se suele decir— de ninguna parte. Una de ellas fue *The Woman Chaser*, una comedia en blanco y negro muy estilizada del director debutante Robinson Devor. El héroe de la película, Richard Hudson, personificado por Patrick Warburton, trata de encontrarle un sentido a su vida y decide realizar el sueño americano intentando dirigir la mejor película de la historia del cine. *Pripyat*, del director y productor Nikolaus Geyrhalter, es un buen documental acerca de la ciudad fantasma que da nombre a la película, donde solían vivir los trabajadores de la central nuclear de Cher-

nóbil antes del trágico accidente. Algunas pocas familias volvieron a instalarse en esta ciudad abandonada a pesar de las prohibiciones y el peligro de estar expuestos diariamente a los efectos de la radiactividad. También fue el caso de *The Color of Heaven*, una película iraní del director Majid Majidi. O bien de *License to Live (Ningen Gokaku)*, una comedia japonesa de Kiyoshi Kurosawa (ningún parentesco con Akira), que cuenta la historia de un joven que luego de sufrir un accidente automovilístico duerme en un hospital entre los 14 y los 24 años de edad. Al despertar tiene que lidiar con los cambios y la decadencia de su familia. A pesar de lo decepcionante que puede ser el comprender que no siempre ganan los buenos en lo que al cine respecta, sino más bien los poderosos, también es cierto que estos muchas veces logran hacer ganar a los buenos. Sería muy saludable que cualquiera de las películas mencionadas obtuviera distribución en nuestro país. Porque si bien pueden no ser los mejores exponentes de todo lo realizado durante el último año (no es sencillo comprobarlo), al menos son obras que, a diferencia de los productos a los que nos tiene acostumbrados Hollywood, están pensadas para un público adulto. Además es poco probable que un clásico surja año tras año, por más que los publicistas de las distribuidoras nos quieran hacer creer en milagros. ■

EL RIO

He lliu

TAIWAN

1997, 115'

DIRECCION Tsai Ming-liang
 PRODUCCION Hsu Li-kong y Chiu Shun-ching
 GUION Tsai Ming-liang, Yang Bi-ying y Tsai Yi-chun
 FOTOGRAFIA Lao Peng-jung
 MUSICA Yang Ching-an
 MONTAJE Chen Sheng-chang
 INTERPRETES Lee Kang-sheng, Miao Tien, Lu Hsiao-ling,
 Chen Shiang-chyi, Chang Long, Anne Hui.

La vida no es bella

por QUINTIN

El río, una película maravillosa de Jean Renoir, es una exaltación de la humanidad y la naturaleza, uno de los mayores testimonios que dejó el cine de la belleza del mundo y de la plenitud de la existencia. *El río* de Tsai Ming-liang parece concebido para no dejar dudas de que la vida es una pesadilla. Es una invitación al horror y, como tal, es la más perfecta, la más siniestra. Pero si bien su tono está en las antípodas de la película de Renoir, comparte con ella la misma apuesta por la inmediatez, por la inmanencia. Al río taiwanés no le cabe el calificativo de pesimista, de la misma manera que el de Renoir rechaza la idea de optimismo. Porque no se ocupan del futuro ni se apoyan en un estado de ánimo. En ambos casos, su diagnóstico sobre la civilización no apunta a causas ni consecuencias: se limita a una intensa mirada sobre el presente. *El río* de Tsai Ming-liang no pronostica desastres, los registra en un presente apocalíptico, un estado permanente de fealdad y sufrimiento. Pero Tsai no alardea, no ironiza, no desprecia. Y su compromiso logra que la inaudita sordidez del film alcance una profundidad metafísica.

El río se ocupa de una familia compuesta por un matrimonio con un hijo. Los padres comparten la casa pero no se hablan. La madre tiene un amante más joven que distribuye videos pornográficos y al que le mendiga amor con gestos desespera-

dos. El padre duerme en una pieza que se llueve, en una cama sin colchón. Con un desvalimiento afectivo similar al de la madre, recorre los saunas gay del barrio. El hijo es un adolescente lacónico que anda en moto y parece transferido de una película de Martín Rejtman. Los tres padecen de una soledad radical, irreversible. El otro protagonista es el agua. Tsai tiene una fijación con el agua, a la que atribuye poderes maléficos. El agua es omnipresente en la película y sus tradicionales connotaciones de pureza, origen y continuidad de la vida aparecen invertidas, trastocadas en síntomas del mal.

Concretamente, el joven se enferma por culpa del agua (y también del cine). Una conocida le ofrece hacer de extra en una filmación. Su tarea es simular un cadáver que flota en un río contaminado. La experiencia le depara un dolor en el cuello insoportable, al que ninguna técnica de la medicina china encuentra cura. La película recorre acupunturistas y quiroprácticos, adivinos y maestros de la fe como si se complaciera en mostrar la inutilidad de los saberes orientales. En cuanto a los occidentales, la imagen del local de McDonald's más feo, más impersonal que haya aparecido en el cine, sirve como para advertir que nada puede esperarse de lo que viene desde el otro lado del Pacífico. Pero si los remedios se revelan ilusorios, el dolor es real. Pocas veces un film exhibió una materialidad tan contundente, hizo

que las sensaciones del espectador se vieran tan perturbadas como las de los personajes. *El río* es una película sobre la molestia, la dificultad que resulta del comportamiento de los objetos y del propio cuerpo, sobre una cotidianidad torturadora y enemiga. A los padecimientos de la incomodidad, el dolor físico y la soledad se les agrega un tercero para consumo exclusivo del espectador. Tsai filma largos planos con cámara fija de locaciones horribles. Una casa destartada y decorada contra toda noción de gusto, hoteles anónimos saturados de colores chillones, comederos hacina-dos, calles llenas de escombros. Pero lo peor son los seres humanos, que la cámara describe como insectos que se alimentan de carroña, practican el sexo compulsivamente en las sombras y adoptan posiciones reptantes, con extremidades que parecen obedecer a impulsos propios. Después de una hora y media de incomunicación y dolor de cuello, de techos que



se llueven y movimientos hacia la nada, sobreviene el clímax del film. Este tiene lugar en un sauna homosexual de una ciudad extraña, a la que padre e hijo han viajado en pos de la enésima consulta para aliviar el mal. Los dos acuden independientemente a ese local que el film muestra como un laberinto por el que circulan cuerpos irreconocibles y silenciosos. Sin advertirlo terminan en la misma cama, en una cucheta cuyo único aditamento es un rollo de papel higiénico para limpiar las consecuencias del acto. Es el incesto más lúgubre de la historia del cine y un momento sobre el que todo comentario se queda corto. Mientras eso ocurre, la madre ve cómo la casa familiar se inunda y el techo se desploma.

Pero no hay que apresurarse a sacar conclusiones rápidas a partir de esa coincidencia. *El río* no es una película sobre la desintegración familiar ni los núcleos disfuncionales (ya está el cine americano pa-

ra eso). La apuesta que parece hacer Tsai es convencernos de que lo que les sucede a los personajes no es siquiera una tragedia y menos aun una consecuencia de sus actos. Como el dolor de cuello, es simplemente un momento agudo de una desgracia continua. Después del incidente en el sauna, padre e hijo vuelven al hotel, continúan con su mudez previa, solo interrumpida por intercambios pragmáticos. "Tenemos que irnos. Te espero abajo", dice el padre a la mañana. El hijo se despreza, se toma por enésima vez el cuello, abre la ventana que da, por supuesto, a un callejón. La luz entra y el film termina. Otro día comienza, que no será demasiado diferente de los anteriores. *Vive l'amour* se llama el film anterior de Tsai Ming-liang, que se cierra sobre un largo plano en el que una muchacha estalla en llanto en un parque después de haber padecido otras frustraciones, otras derrotas que no son las de la ambición sino las de



la irreversible mala suerte de ese día. Cualquiera de los personajes de *El río* podría reaccionar de la misma manera, desahogar durante unos minutos su pena infinita buscando en las lágrimas el mismo alivio que resulta del sexo o la comida. Ni el incesto parece tener importancia en el universo de Tsai Ming-liang. Casi resulta al contrario: reducidos a una existencia animal, sus personajes pueden soportarlo todo. Pero en ese mundo monstruoso, radicalmente desquiciado, asoma el lirismo de este cineasta único. Sus personajes tienen ya hasta cuerpo de insectos, pero siguen siendo humanos. Atrapados en una ciudad que los agrede, en una sociedad que los niega y en un cuerpo que no les responde, atisban sin embargo que algo esencial les ha sido negado, porque conocen la necesidad de amor. El infierno de Tsai Ming-liang no tiene causas ni responsables: es un orden malvado e inexpugnable como el de Kafka. ■



LA FORTUNA DE COOKIE

Cookie's Fortune

EE.UU., 1998, DIRIGIDA POR Robert Altman, CON Glenn Close, Julianne Moore, Liv Tyler, Chris O'Donnell, Patricia Neal y Ned Beatty.

Años atrás la mayoría de los integrantes de la revista rechazamos *Short Cuts*, la prestigiosa película que le sirvió a Altman para volver a recibir los elogios de la crítica que defiende su particular visión del mundo con sus singulares historias y personajes. Pasaron los años, vinieron otros films y Altman no cambió demasiado. O sí. Hoy extrañamos aquel odio y enañosamiento contra *Short Cuts* porque hace tiempo que Altman viene filmando cualquier cosa, como esta ¿comedia? gritona y tonta que transcurre en un pueblito donde un muerto es la causa de encubrimientos, falsedades y cuentas pendientes con el pasado. El mayor problema de *La fortuna de Cookie* no es que se trate de una película menos que discreta sino de que Altman haya perdido la agudeza crítica y la destreza narrativa que lo hicieron célebre. La actual situación del realizador es la peor que les puede ocurrir a los artistas de gran reputación: hoy sus films resultan totalmente indiferentes. **Gustavo J. Castagna**

CORAZONES APASIONADOS

Playing by Heart

EE.UU., 1998, DIRIGIDA POR Willard Carroll, CON Sean Connery, Gena Rowlands, Gillian Anderson y Ellen Burstyn.

Corazones apasionados es una película inofensiva, algo ingenua y demasiado edulcorada. El tema, como en infinitas ocasiones, es el amor y la búsqueda de la felicidad. Los subtemas: la soledad, la infidelidad, la tolerancia, la enfermedad; todos esos males que, según el film, se curan con el antídoto de la comprensión mutua y el amor pleno. *Corazones apasionados* transita por las experiencias amorosas de cuatro parejas de distintas edades y con distintas preocupaciones. De esa manera, cada espectador puede identificarse con alguno de los personajes.

Se destacan las actuaciones sobrias e inmejorables de Sean Connery y Gena Rowlands, que le dan al relato un tono severo y ligero a la vez. Hacia el final, las historias de las parejas se conectan formando una familia "perfecta". La secuencia con la que concluye el film revela las intenciones tranquilizadoras del director: reunidos como consecuencia de la reafirmación del matrimonio de los padres, todos bailan en el jardín al compás de una música melosa mientras la cámara se va alejando. Finalmente, los vemos desde arriba danzando juntos dentro de un cuadrado perfectamente diseñado: ya nada podrá entrar ni salir de allí, nada podrá cruzar la frontera alterando el ritmo plácido del transcurso de la felicidad. Me pregunto: ¿quién dijo que el amor y la felicidad no existen? **Marcela Gamberini**

AMERICAN PIE

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Paul Weitz, CON Jason Biggs, Chris Klein, Natasha Lyonne y Thomas Ian Nicholas.

American Pie es la mala película que uno sospechaba. Pero en lugar de dedicarse a esa verificación es más útil destacar algunas sorpresas favorables y otras muy molestas. Hay casi un interés antropológico en la manera en que el film retrata la obsesión de un grupo de adolescentes masculinos por dos cosas: el debut sexual y el horror al ridículo en la vida cotidiana. La película, sepultada en una catarata de chistes en su mayoría impresentables, es bastante precisa en ese punto y hasta curiosa. Pero lo peor llega al final, en la mirada moralista (y fuera del contexto de la adolescencia) sobre los jóvenes americanos, según la cual los que se aman no tienen sexo y las mujeres inteligentes tampoco. Lo grave es que esa ideología se la venden a los adolescentes de todo el mundo. **Santiago García**

CELULOIDE

ITALIA, 1995, DIRIGIDA POR Carlo Lizzani, CON Giancarlo Giannini, Massimo Ghini, Lina Sastri, Anna Falchi y Christopher Walken.

El riesgo era demasiado grande: una película homenaje a quienes concibieron *Roma*, *ciudad abierta* realizada por un director ubicado en la etapa de transición entre el neorrealismo más genuino y la nueva camada de los años sesenta, que agrupó a los cineastas provenientes del PCI. *Celuloide* es un film melancólico e historicista, pero su trama, en lugar de aproximarse a la emoción y al sentimentalismo llorón, se centra en los

aspectos particulares de sus personajes (Rossellini, el guionista Amidei, Anna Magnani) para narrar aquella gesta temática y estética que fue el film iniciático del neorrealismo. Se nota que Lizzani es un director calculador y reflexivo, virtudes que, en este caso, funcionan a la perfección. Agradezco que los carismáticos personajes no cayeran, por ejemplo, en manos de Giuseppe Tornatore y que tuvieran, entre otros, los rostros de Giancarlo Giannini (como Amidei) y Lina Sastri (como la Magnani), esta última en un show aparte. **GJC**

INSPECTOR GADGET

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR David Kellogg, CON Matthew Broderick, Joely Fisher y Rupert Everett.

Esta versión cinematográfica corre con una desventaja: el doblaje es pésimo, lo cual le quita gracia a gran parte de los chistes (aunque no son tantos ni tan buenos). Pero lo realmente grave es la traición a la esencia del dibujito. Gadget se convierte en héroe, dejando de lado a su sobrina y a su perro. Estos dos personajes, verdaderos artífices del prestigio del policía mecánico, eran héroes silenciosos que nunca recibían el reconocimiento por lo que hacían. ¡Ya no hay respeto por los clásicos! **SG**

CAMBIO DE VIDA

Anywhere but Here

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Wayne Wang, CON Susan Sarandon, Natalie Portman, Shawn Hatosy y Hart Bochner.



Sí, hacer una película según el manual del artesano hollywoodense te puede cambiar la vida. Por lo pronto, te puede conseguir un trabajo estable y bien pago. Eso debe de haber pensado Wayne Wang a la hora de fotografiar con el brío de un asalariado aburrido esta historia-de-amor-odio-entre-madre-liberal-e-hija-en-edad-de merecer. Susan Sarandon nos regala su papel de madre anual con la regularidad de un reloj de cuarzo de segunda. Gracias, Susan, no te hubieras mo-

lestado. Natalie Portman demuestra que es una gran actriz, dándole vida a un personaje cuyas indicaciones actorales en el libreto deben de haber sido "hacerlo de taquito". Si la película no aburre, el mérito reside en que la chica parece no actuar ni componer, sino ser (y ahí Wang saca el poco resto personal que le queda y pone la cámara al servicio de su rostro). El resto es tan previsible como el olvido en el que se diluirán los planos de este film en un par de meses.

Leonardo M. D'Espósito

EL CUBO

Cube

CANADA, 1997, DIRIGIDA POR Vincenzo Natali, CON Maurice Dean Wint, Nicole de Boer, Nicky Guadagni, David Hewlett, Andrew Miller y Wayne Robson.

Cube es un laberinto. No porque se trata de seis personajes encerrados en una especie de cubo mágico gigante, sino porque abre una gran cantidad de caminos que, desgraciadamente, llevan a un punto muerto. Como rata de laboratorio, el director Vincenzo Natali no se decide por hacer una película de terror, una alegoría social, una metáfora sobre el caos o un enigma matemático puro donde el placer de descifrar se comparta con el espectador. Cuando acierta con un rumbo, enseguida se desvía hacia otro. La parte alegórica (con policía negro malo, militante buena, estudiante *nerd*, retrasado genial y oficinista aburrido, catálogo de film de protesta de hace treinta años) es excesivamente floja, y parece incluida por la culpa de contar una ficción pura, como si el cine siempre tuviera que servir para algo. La ficción matemática es tan compleja que deja a todo el mundo afuera (a menos que se puedan factorear números de tres cifras en segundos, actividad tediosa si las hay). Que la solución del enigma pase por no moverse y esperar a que todo se resuelva solo hace a la película un poquitín retrógrada. Hay una buena secuencia de suspenso que la salva del bochorno, justo donde los actores (ma-

lísimos todos) se quedan callados. **LMD'E**

STUART LITTLE, UN RATON EN LA FAMILIA

Stuart Little

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Rob Minkoff, CON Geena Davis, Hugh Laurie y Jonathan Lipnicki.



Las voces de los ratones y los gatos computarizados las hacen, entre otros, Michael J. Fox, Chazz Palminteri, Bruno Kirby y Jennifer Tilly. Sin embargo, ni a ellos ni a los actores visibles se los puede escuchar, debido a una temible práctica conocida como doblaje, un tipo de violencia sonora que juega muy en contra de la película y que afecta a todas las copias distribuidas en Argentina. Si se tienen exageradas expectativas puestas en los ratones de celuloide, se recomienda bajarlas porque *Stuart Little* está lejos del ingenio, la oscuridad y la extravagancia de *Un ratoncito duro de cazar*, gran film roedor de 1997. Aquí tenemos una linda escenografía recargada a cargo de Bill Brzeski (el de *Matilda*), excelentes chistes, una buena iluminación de cuento de hadas y a la ¿humana? Geena Davis. Pero los ingredientes de la receta no terminaron de unirse por culpa de un insípido argumento familiar. La sigla WASP en un velero de juguete puede sembrar dudas acerca de si estamos frente a una ironía o alguna cuestión menos amable, algo bastante difícil de dirimir por aquellos que somos engatusados por encantadores ratoncitos vestidos con simpáticas ropitas. **Javier Porta Fouz**

lícula contiene algún mensaje útil, respalda una consigna o una visión de la historia que el régimen sostiene en ese momento. Aquí, el aspecto didáctico es obvio y se relaciona (aunque no la nombre) con la costumbre de dejar morir a los bebés que nacen mujeres, lo que provoca un serio desequilibrio etnográfico. *El rey de las máscaras* es una declaración de que las mujeres también valen la pena. El marco de esta revelación es el mundo de los artistas ambulantes y el de la ópera china en una época imprecisa (muchos films chinos mantienen esa imprecisión). El protagonista es un viejo que hace un número callejero cuyo secreto le pertenece en exclusividad. Busca un heredero que resulte una niña disfrazada de varón. El argumento es previsible pero la película tiene una virtud interesante. A diferencia de la mirada de un Chen Kaige, que en *Adiós, mi concubina* mostró la popular ópera de Pekín con la ampulosidad seudoelegante de la superproducción y la estructura narrativa del drama psicológico, aquí sucede lo contrario: una extremada sencillez, una artesanía que se arregla con lo que tiene acompañando a los personajes como si el cine fuera una prolongación de sus rutinas de feria. Esto se complementa con actuaciones exteriores y codificadas similares a las del teatro chino que logran recrear el sentido de nobleza de ese tipo de espectáculo. **Quintín**

EL CARTERO ENAMORADO

Budbringeren

NORUEGA, 1997, DIRIGIDA POR Pal Sletaune, CON Robert Skjaerstad, Andrine Saether y Per Egil Aske.



A pura sordidez y con un guión de un ingenio demasiado ostentoso, esta película noruega se mete en la vida de un oscuro empleado postal. Crímenes violentos y otros más pacíficos se conectan mediante un guión de manual y todo parece cerrar, hasta que al final la mala resolución de un importante detalle destruye gran parte de lo poco que ofrecía el film: la solidez de su trama. **JPF**



EL REY DE LAS MASCARAS

Brian Lian

CHINA, 1998, DIRIGIDA POR Wu Tianming, CON Chu Yuk, Chao Yim Yin, Zhang Riuyang y Zhao Zhigang.

Según leemos, el cine chino producido dentro de la órbita oficial tiene características muy particulares. Cada paso del film, desde el guión hasta el corte final, requiere de la aprobación de la burocracia. Y esta, en general, solo otorga el visto bueno cuando la pe-

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	JAVIER PORTA FOUZ EL AMANTE	MOIRA SOTO FM LA ISLA	DIEGO BATLLE LA NACION	HORACIO BERNADES PAGINA 12	SANTIAGO GARCIA EL AMANTE	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	QUINTIN EL AMANTE	
LA LEYENDA DEL JINETE SIN CABEZA	6		8	7	8		6	9	7,33
CELULOIDE		6					7		6,50
CIELO DE OCTUBRE	7	4	8					7	6,50
LOS MUCHACHOS NO LLORAN	6		6	6	9		5		6,40
CORAZONES APASIONADOS	6			6	6	5	5	6	5,67
EL REY DE LAS MASCARAS		7	4	5			5	7	5,60
EL CUBO		4		5	7		6		5,40
LOCOS EN ALABAMA	4	5	3	7	5			5	4,83
DOBLE RIESGO	5		4					5	4,67
INSPECTOR GADGET	3			8	4	3			4,50
BELLEZA AMERICANA			8		1		4	5	4,50
AMERICAN PIE	6	2	5		3	6		4	4,33
EL COLECCIONISTA DE HUESOS		3	4	5		4		4	4,00
CAMBIO DE VIDA	3	4	6	4	4	3	3		3,86
DE LADRON A POLICIA		1	5						3,00

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

ABIERTA LA INSCRIPCION AÑO 2000

Carrera de Dirección de Cine y Televisión

Docentes de trayectoria en Cine y TV

Prácticas constantes en cine 16-35, televisión y video

Formación profesional
en las áreas de

**Dirección
Guión
Iluminación
Cámara
Producción
Montaje**



-Título Oficial-

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

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

INSTITUTO INCORPORADO A LA
ENSEÑANZA OFICIAL A-1178

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

**Centro de
Investigación
Cinematográfica**

Informes e inscripción:
B. Matienzo 2571,
4 553-5120 / 4 553-2775 / 4 551-5922
cinetic@impst1.com.ar
www.cinetic.com.ar

1. Películas reseñadas

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Directores, actores, otros personajes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La vida después de la muerte (Eduardo A. Russo), 89/12
La vida después de la muerte (Marcelo Mosenzon), 86/viii
Hitchcock, Alfred
— (Sergio Eisen), 89/34
Hoffman, Michael
Sueño de una noche de verano (Santiago García), 91/30
Hooks, Kevin
Alto riesgo (Javier Porta Fouz), 84/15
Howard, Ron
Ed TV (Javier Porta Fouz), 91/27
Ed TV (Marcela Gamberini), 91/27
Howitt, Peter
Dos vidas en un instante (Gustavo Noriega), 87/20
Hughes, Bronwen
Fuerzas de la naturaleza (Alejandro Lingenti), 87/18
Hyams, Peter
El día final (Juan Villegas), 93/28
Imamura, Shohei
— (Gustavo Noriega), 90/18
Cerdos y acorazados (Gustavo Noriega), 90/22
Deseo infinito (Gustavo Noriega), 90/22
Dr. Akagi (Eduardo A. Russo), 86/24
Eijanaika (Javier Porta Fouz), 90/23
El pornógrafo (Gustavo Noriega), 90/22
El profundo deseo de los dioses (Gustavo Noriega), 90/23
Intenciones de asesinato (Gustavo Noriega), 90/22
La angulia (Gustavo Noriega), 90/23
La balada de Narayama (Gustavo Noriega), 90/23
La mujer insecto (Gustavo Noriega), 90/22
La venganza es mía (Gustavo Noriega), 90/23
Lluvia negra (Gustavo Noriega), 90/23
Mi segundo hermano (Gustavo Noriega), 90/22
Ishii, Sogo
Laberinto de pasiones (Leonardo M. D'Espósito), 86/x
Ivory, James
La hija de un soldado nunca llora (Gustavo J. Castagna), 89/20
Jarmán, Derek
— (Hugo Salas), 89/43
Jarmusch, Jim
Dead Man (Leonardo M. D'Espósito), 88/56
Jenkins, Tamara
Suburbios de Beverly Hills (Leonardo M. D'Espósito), 87/56
Johnson, Mark Steven
El gran Simón (Santiago García), 87/20
Jones, Kirk
El divino Ned (Leonardo M. D'Espósito), 86/18
Jordan, Neil
La inocencia perdida (Silvia Schwarzböck), 82/59
Judge, Mike
Enredos de oficina (Leonardo M. D'Espósito), 86/20
Junger, Gil
10 cosas que odio de ti (Santiago García), 90/32
Jusid, Juan José
Esa maldita costilla (Juan Villegas), 90/33
Kaplan, Diego
¿Sabés nadar? (Quintín), 82/20
Kapur, Shekhar
Elizabeth (Gustavo Noriega), 85/10
Elizabeth (Quintín), 85/10
Kaye, Tony
América X (Santiago García), 85/17
Kazan, Elia
— (Amilcar Moretti), 86/32
Kiarostami, Abbas
Detrás de los olivos (Gustavo Noriega), 88/12
Kitano, Takeshi
Flores de fuego (Gustavo J. Castagna), 87/2
Kovalyov, Igor
Rugrats: la película (Hugo Salas), 89/17
Krichmar, Fernando
Diablo, familia y propiedad (Diego Brodersen), 92/22
Kubrick, Stanley

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

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

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

92/23

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

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

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

Rocha, Glauber
Antonio das mortes (Gustavo J. Castagna), 85/58

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

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

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

Rohmer, Eric
— (Juan Villegas), 91/4
entrevista 91/8
Cuento de otoño (Gustavo J. Castagna), 91/6

Ross, Don
Lo opuesto del sexo (Bias Eloy Martínez), 85/16

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

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

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

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

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

Ryan, Meg
— (Santiago García), 85/8

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

Sánchez, Eduardo
El proyecto Blair Witch (Eduardo A. Russo), 93/20
El proyecto Blair Witch (Quintín), 93/22

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

Saville, Philip
Conflictos de amor en Metroland (Javier Porta Fouz), 86/19

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

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

Schrader, Paul
Días de furia (Quintín), 90/31
Días de furia (Sergio Wolf), 90/30

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

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

Schwartzman, Karen
entrevista, 86/xxiv

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

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

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

Sekely, Steve
La cicatriz (Jorge García), 93/55

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

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

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

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

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

Siodmak, Robert
Amor que mata (Santiago García), 88/59

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

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

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

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

Sokurov, Alexander
— (Quintín), 88/8

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

Solondz, Todd
Felicidad (Gustavo Noriega), 91/18
Felicidad (Quintín), 91/16

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

La momia (Santiago García), 88/14

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

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

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

Stillman, Whit
entrevista, 86/1

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tennant, Andy

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

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

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

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

Trapero, Pablo
— (Claudia Acuña), 88/2
entrevista, 86/xxvi

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

Mundo grúa (Quintín), 82/19

Mundo grúa (Quintín), 86/xxii

Trueba, Fernando
entrevista, 93/16

La niña de tus ojos (Quintín), 93/19

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

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

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

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

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

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

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

Vachon, Christine
entrevista, 86/xxv

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

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

Psicosis (Gustavo Noriega), 85/13

Verdone, Carlo
La rubia de mis sueños (Diego

Brodersen), 93/52

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

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

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

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

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

Von Sternberg, Josef
— (Eduardo A. Russo), 87/36
La última orden (Eduardo A. Russo), 88/59

Von Trier, Lars
Los idiotas (Diego Brodersen), 90/28
Los idiotas (Marcela Gamberini), 90/29
Los idiotas (Silvia Schwarzböck), 86/xi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Werker, Alfred
El demonio de la noche (Eduar-

do A. Russo), 89/52

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

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

Wilder, Billy
— (Santiago García), 84/58
La pícara Susú (Sergio Eisen), 92/54

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

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

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

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

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

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

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

Wyler, William
Jezabel (Marcela Gamberini), 90/54
La joba (Alejandro Lingenti), 91/54

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

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

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

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

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

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

3. Otras notas

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

Textos de y sobre Renoir, 84/39

Textos sobre Bogart, 85/29

El cine de la televisión, 87/22

Episodio I: La amenaza del fantasma, 88/22

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

Bias Eloy Martínez
Balance personal, 83/16

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

Los aparecidos, 90/14

Diego Brodersen
Balance personal, 83/11

Retrospectiva Paul Morrissey, 86/lx

La muerte en el cine americano, 85/44

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

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

Balance personal, 83/14

Lon Chaney, 84/42

Von Sternberg y Marlene Dietrich, 87/36

Hitchcock vs. Hitchcock, 89/30

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

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

Gustavo J. Castagna
Balance personal, 83/9

Cine argentino independiente, 86/xxiii

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

Balance personal, 83/10

Ciclo FIPRESCI, 84/50

Sobre *El último hurra*, 91/38

Hans Jürgen Syberberg
Syberberg por Syberberg, 92/32

Hugo Salas
André Bazin, 85/37

Producción de cine alternativo, 86/xxvii

La mirada gay, 89/38

La sucesión de Mahárbiz, 90/38

El escándalo de *Manuelita*, 92/48

Javier Porta Fouz
Balance personal, 83/15

Las canciones y el cine, 84/45

Retrospectiva Nanri Moretti, 86/lvii

La sucesión de Mahárbiz, 90/38

El escándalo de *Manuelita*, 92/48

John Waters
Sobre el cine independiente, 87/50

Jorge García
Balance personal, 83/20

Balance TV, 83/62

Sobre la censura, 90/40

Los verigadores, 93/59

Juan Villegas
Balance personal, 83/22

Taller Dogma 95, 86/xxx

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

Balance personal, 83/10

Marcela Gamberini
Balance personal, 83/12

Marco Bechis
Treinta mil, 91/42

Mariel Manrique

Robert Bresson-Caravaggio, 82/42

Pósters de la UFA, 85/34

Máximo Ezeverri
Balance personal, 83/17

Ciclo de cine boliviano, 86/35

Retrospectiva Zé do Caixao, 86/lviii

Quintín
Nuevo cine argentino 99, 82/18

Balance personal, 83/18

El Sundance: encuentros y desencuentros, 86/xxi

El asadito, 89/24

Mi tarde con Cynthia, 90/45

La miseria del mundo, 90/46

El lenguaje de la derecha, 92/30

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

Balance personal, 83/19

Billy Wilder en video, 84/58

Conferencia de cine queer, 86/lvi

Lesbianas en el cine, 93/32

Sergio Eisen
El fantasma y la dama, 84/20

Blake Edwards, 87/46

Reportaje a Hitchcock, 89/34

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

Cine y literatura (II), 85/24

Cine y literatura (III), 87/44

Cine y literatura (IV), 89/48

Silvia Schwarzböck
Balance personal, 83/21

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

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

Tomás Abraham
Maradona, 87/28

El AmanTV, 82/16

El AmanTV, 85/21

El AmanTV, 86/25

El AmanTV, 87/40

El AmanTV, 88/26

El AmanTV, 89/46

El AmanTV, 90/50

El AmanTV, 93/48

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

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

Cine argentino inédito
Gustavo J. Castagna, 89/23

Buenos Aires
Quintín, 86/ii

Cine del Mercosur
Javier Porta Fouz, 85/42

Mar del Plata 99
Gustavo Noriega, 93/38

Nueva York
Marcelo Mosenson, 82/48

San Sebastián 99
Quintín, 92/35

Flavia de la Fuente, 92/42

Punta del Este
Gustavo J. Castagna, 84/17

UNCIPAR
Máximo Ezeverri, 87/35

4. Festivales

Alguien para recordar

En un mismo libro pueden encontrarse dos nombres que merecen revisitarse. Un exhaustivo análisis realizado por el crítico español Miguel Marías rescata la obra de un director poco valorado: Leo McCarey. **por JORGE GARCIA**

Hace algunos años, mientras leía *Morir de cine* de José Luis Garci, uno de los artículos que más me llamó la atención de ese libro imprescindible fue el dedicado a Leo McCarey. En ese texto apasionado, Garci no solo reivindicaba a un director casi olvidado, sino que también –en uno de sus habituales desbordes cinéfilos– lo colocaba sin hesitar por encima de Alfred Hitchcock. Si traigo a colación esa nota de Garci es porque creo que en ella está la génesis de este libro de Miguel Marías publicado por Nickel Odeon, la editorial que precisamente dirige el infatigable Garci. Es posible que a las jóvenes generaciones el nombre de Miguel Marías –hijo de padre famoso y filósofo– no les diga demasiado, pero los que llevamos algunos lustros en este asunto de la cinefilia y hemos seguido a lo largo de los años las publicaciones españolas sobre cine, desde la legendaria *Film Ideal*, pasando por la desaparecida *Casablanca* y la persistente *Dirigido*, sabemos que MM es desde hace décadas uno de los más lúcidos e inteligentes representantes de la crítica cinematográfica española. Cinéfilo –con todos los excesos que este manoseado término implica– apasionado, MM pertenece a esa raza casi extinguida de críticos caracterizada por acercarse al cine y las películas desde sus emociones y vivencias personales, pero sin abandonar en ningún momento el rigor intelectual en el análisis (es sabido que solo con buenos sentimientos no se hacen buenas críticas de cine ni se escriben buenos libros). Es desde ese lugar –equilibrando sin fisuras el acercamiento emocional y afectivo a un director que admira con la lucidez crítica– que MM aborda este libro, tal vez el primer estudio exhaustivo sobre la obra de Leo McCarey que se escribe a nivel mundial. Es indudable que McCarey pertenece a la categoría de directores norteamericanos subvalorados por la crítica tradicional y cuya obra, salvo algunos títulos que alcanzaron cierta popularidad a partir de su éxito de público o el logro de algún Oscar, es poco conocida. La primera tarea de MM es, desde sus argumentos, restituirle a McCarey un rol fundamental dentro de la historia del cine, no solo norteamericano sino mundial. Es así como lo coloca sin vacilar en la privilegiada lista de cineastas que, iniciando su carrera en el período mudo (Ford, Renoir, Ozu, Vidor, Mizoguchi, entre

muchos otros), descubrieron, según su personal apreciación, los secretos que convirtieron al cine en el arte más popular de nuestro siglo. A partir del estudio de las películas de McCarey, alguna de las cuales ha visto según confiesa hasta 26 veces (!), MM define al director –analizando “momentos privilegiados” de sus films y al evaluar su trabajo con los actores– como el cineasta del gesto y del instante. También recorre minuciosamente sus primeros trabajos dentro del período mudo, cuando dirigió algunas de las mejores películas cortas de Laurel y Hardy y del hoy olvidado Charlie Chase, y al abordar *Sopa de ganso*, precisa con agudeza el papel de los Hermanos Marx dentro del cine cómico norteamericano. Y tampoco tienen desperdicio sus ideas sobre McCarey como cineasta de la digresión (a propósito, también MM es un crítico de la digresión y es en esos momentos –como cuando establece una inesperada comparación entre J.-L. Godard y Otto Preminger o define las características esenciales de la comedia *screwball* americana– donde se encuentran algunos de los pasajes más jugosos del libro). Desde luego que uno puede disentir con algunas de las categóricas afirmaciones de MM, como cuando coloca sin vacilar a McCarey por encima de Orson Welles, o ubica a *Siguiendo mi camino* y *Las campanas de Santa María*, sus dos películas más populares, entre los diez mejores films americanos de los años 40. Pero estas objeciones (tan subjetivas como las opiniones de MM) se diluyen entre los numerosos pasajes antológicos del libro, como el apasionado estudio de setenta páginas sobre *My Son John*, la rigurosa comparación entre *Tú y yo* –entre nosotros se llamó *Cita de amor*– y su maravillosa remake *Algo para recordar* o el análisis de las secuencias finales de *Make Way for Tomorrow* donde señala los rasgos vanguardistas de este film de 1937 (que según MM anticipan a Godard) y su influencia –¡nada menos!– sobre el cine de Yasujiro Ozu. O las precisiones sobre el papel precursor de *La pícara puritana* dentro de la comedia americana de fines de los años treinta. Hacer un análisis detallado de este libro llevaría un espacio mucho mayor del que dispongo, pero no quiero terminar esta reseña sin recomendar este libro que destila desde todas y cada una de sus páginas un ilimitado amor por el cine. ■



Leo McCarey,
Miguel Marías,
Nickel Odeon 2,
Madrid, 408
páginas.



“No creo en las
reglas”

ENTREVISTA A MARCELO **PIÑEYRO**

Cómodamente instalado en la redacción de *El Amante*, el director Marcelo Piñeyro charló durante cinco horas sobre todo. El cine argentino y sus internas. El estado de las cosas y sus consecuencias. Los nuevos funcionarios y las viejas mañas. Sus errores pasados y su nueva esperanza: *Plata quemada*, su apuesta más audaz.

por QUINTIN
y JAVIER PORTA FOUZ

¿Cómo te ubicarías hoy dentro del medio cinematográfico argentino?

Ajeno. Cuando hice *Tango feroz* ya me sentía ajeno y nunca logré sentirme de otro modo. Realmente no deseo formar parte de este medio.

¿Estás harto de las discusiones o del ambiente del cine argentino?

Es que lo institucional está muy pervertido. Cuando se hizo la Ley de Cine se pensaba que las entidades eran una forma de representar a los diferentes sectores y ya no es así. Las entidades representan exclusivamente los intereses de su dirigencia, y las dirigencias se pelean y arman nuevas entidades. Se discute de poder y no del cine que se va a hacer.

¿Cómo debería ser esa discusión según vos?

Una cinematografía como la nuestra no puede vivir sin apoyo del Estado. Negarlo sería un extremismo liberal de una ingenuidad que ya no sería ingenua. Pero se llegó a una perversión muy profunda. Ya no se considera el subsidio como una herramienta para hacer, sino como una herramienta para vivir, y el hacer es el trámite necesario para poder encontrarse con la diferencia. No meto en esto a *Trápero* —cuya película me gustó— ni a algunos otros —cuyas películas no me gustaron— que tienen como motor a la película. Pero, lamentablemente, en otros sectores el motor ya no es la película, y por eso no se habla más de cine sino solamente ►

de presupuestos, que es una discusión absolutamente falaz porque terminamos siendo todos productores. Si bien es cierto que sin plata no podés hacer cine, no podés empezar por ahí.

¿Cómo le explicarías a un extranjero qué tipo de cine se hizo en la Argentina en los últimos dos o tres años?

Creo que ha emergido un cine difícil de definir, que tendría que ver con la urgencia, con una raíz importante en escuelas de cine, aunque posiblemente no sea la única, hecho por gente más joven sin ser necesariamente un cine más joven. Le veo mucho de urgente y de paliativo para poder trabajar en este marco y que se saltea lo institucional. Y por otro lado, un cine que busca un cobijo institucional al que veo, en general, muy desinteresado del cine, aunque siempre existen las excepciones, entre las que creo que estoy yo y otra gente. Serían básicamente esas dos direcciones.

¿No ves diferencias entre las grandes producciones de los multimedia y las que podríamos denominar medianas?



Las veo a todas aberretándose cada vez más, con propuestas cada vez más pedestres. Pero cuando hablamos de multimedia o producciones medianas estamos hablando de cifras y no de películas. No creo que una cifra determine un cine bueno o un cine malo. Una cifra es solo una cifra. No creo que la llave para hacer un cine digno o interesante sea una cifra. Si no, sería muy fácil. Nos hemos aburrido de películas caras e invisibles que te dan tanta vergüenza como esas películas de un millón doscientos mil pesos. Aunque en realidad esa es la cifra que se declara aunque, a veces, el costo no llega a ochocientos mil. El punto está ahí: cuando yo digo "esta es la película que quiero hacer y cuesta un millón doscientos mil, pero ¿sabés qué?, hagámosla por ochocientos".

Y nos quedamos con cuatrocientos...

Claro, porque aunque la hacemos por menos, seguimos diciendo que nos cuesta más. Estoy seguro de que con un millón

doscientos mil se puede filmar una buena película y, posiblemente, con la mitad también. Me pregunto cuánto costaría filmar en la Argentina, tal cual, *Sin aliento* o *Los 400 golpes*. ¿Cuánto puede costar? No va a salir tres millones, va a ser mucho menos. Lo que no tiene precio, sin duda, es el valor agregado del talento: con el mismo dinero y la misma cámara con que Godard rodó *Sin aliento* otro podría haber hecho una porquería. No creo que se pueda decir que una cifra determina una cierta calidad. Una cifra no determina nada. Al revés, un proyecto tiene un correlato en una suma.

¿Qué opinás del cine argentino actual en relación con su historia?

Creo que siempre hubo un cine argentino muy interesante que tenía una expectativa popular en el mejor de los sentidos, pero también tenía una expectativa artística. En el cine de las décadas del 40 o del 50 no ves, como ocurre ahora, que lo bastardo esté adelante. Pueden ser películas poco interesantes, muy fechadas, pero en las que hay por lo me-

Los antecedentes de este cine urgente, aunque no tenga nada que ver en lo ideológico, los ubicaría en un cine de militancia política. Al primer cine de Favio lo entronco con el primer cine de Nilsson, de Antin, de Kuhn, de Kohon, que era un cine totalmente profesional en el sentido de que cumplía con todas las reglas de lo industrial: se firmaban contratos el viernes por tal cantidad de semanas antes de empezar a filmar; tenían el mínimo de técnicos que determinaba el sindicato...

No era marginal.

No era marginal, y este cine llega más o menos así hasta la dictadura, cuando creo que se liquida todo un proyecto cultural de la Argentina que todavía no se ha recuperado en ningún área. Durante la dictadura es cuando se inicia lo peor que le está ocurriendo al cine argentino en este momento, donde se pierde todo y lo único que sobrevive es el negocio bastardo.

Que sería un invento o una consecuencia de esos años.

Es un invento de esos años porque, si te fijás, las películas más puramente comer-

"Cada vez se está bajando más la puntería y el mérito mayor es filmar más rápido, más barato y peor. Así salen las cosas que salen."

nos una cierta vergüenza, algo totalmente perdido.

Pero hay que reconocer que ese era un cine industrial en el sentido ortodoxo de la palabra, similar al que se hacía en otros países.

Vos podrías decir lo mismo de Hollywood, de Francia y de México en esa época. Pero en el sesenta se acaba esto y...

... empieza otra cosa. De los sesenta y los setenta tenés *La Patagonia rebelde*, *La trepadora*. Aunque ya no existía la estructura de los estudios, son películas que están totalmente en aquella línea. También *Boquitas pintadas*, *Quebracho* —me estoy salteando algunas—, *Moreira*, *Nazareno* y *Sóñar, soñar* incluso son películas que se inscriben en esa tradición. Las tres primeras de Favio están en otra búsqueda, pero no son un antecedente de este cine urgente de hoy, ni siquiera como producción. Son películas producidas profesionalmente aunque con menos presupuesto y con otra expectativa de llegar al público.

ciales previas a la dictadura, como la serie de hoteles alojamiento, eran al menos films de mediana calidad. Pero las de Porcel y Olmedo en la dictadura se estrenaban sin sonar. Esto implica un estado de las cosas, una manera de pensar y de despreciar la propia actividad. Ese cine que se hace durante la dictadura es profundamente bastardo y creo que eso quedó. En algún momento pareció irse, como en la primera época de Antin, cuando apareció el cine de Solanas, Puenzo, Bergman, Subiela, Sorín. Que te guste o no la película es otra historia, pero vos te das cuenta de que no son productos bastardos. Había una preocupación por lo que se estaba haciendo, que es lo mínimo que le podés pedir a alguien que realiza una película: que piense un poco sobre el plano que está filmando.

Y vos asegurás que esta concepción bastarda se adueña de los noventa.

Lamentablemente creo que sí. Cuando sa-

le la Ley de Cine, un logro y una conquista brutal, todo sonaba muy bien. Pero, a mi juicio, partía de una enorme ingenuidad: pensar que la gente del cine quería el bien del cine. Y lo que ha demostrado la realidad es que esa gente quería exclusivamente su propio bien. Fijate el nivel de perversión en este sentido: ahora el caballito de batalla de casi todas las entidades es *Mundo grúa* y hace unos años a *Rapado*, de Martín Rejtman, se lo calificaba como "sin interés". Pero ahora se necesita defender a Traperó, no se lo pueden saltar. Van a seguir tapando la ventana del baño todo lo que puedan, pero necesitan poner a *Mundo grúa* porque es lo único que se puede defender, porque la infinidad de películas que tienen atrás son impresentables. Cada vez se está bajando más la puntería y cada vez el mérito mayor es filmar más rápido, más barato y peor. Se pueden hacer buenas películas, pero no apuntando al suelo. Así salen esas cosas que salen.

¿Cuánta plata costaron las películas tuyas?

Tango feroz 2.400.000, *Caballos salvajes* 3.000.000, *Cenizas del Paraíso* 2.700.000 y *Plata quemada* 3.500.000, de los cuales la parte argentina aporta más de dos millones. Con *Plata quemada* sabía que las posibilidades de conseguir guita en la Argentina no cubrían el total, que había que conseguir recursos afuera y, de hecho, estuvo un año parada. Si no hubiera conseguido la guita, no habría hecho la película. Uno no debe confundir los caminos que debe tomar el cine en lo institucional con los deseos personales. El Instituto no está hecho para mí, ni para Galletini, ni para Traperó. Está hecho para el cine argentino. Después cuadrarnos donde cuadrarnos. Si la dirección que tomara el Instituto fuera la defensa de un determinado tipo de cine como *Mundo grúa*, yo me quedaría totalmente afuera. Pero si es así, y lo es genuina y legítimamente, me parece bien, bárbaro, aunque yo me quede afuera. Lo que me parece asqueroso es que todo lo que se defiendan sean intereses mezquinos y perversos, que ni siquiera importe el resultado de las películas. Total, si no las estrenamos es lo mismo. Y si las estrenamos y no las ve nadie casi mejor porque así la vergüenza es menor. Me da mucha bronca que una oportunidad extraordinaria como fue la Ley de Cine se haya saboteado y dinamitado de ese modo.

Piñeyro en el rodaje de *Plata quemada*, protagonizada por Leonardo Sbaraglia, Pablo Echarri y Eduardo Noriega



Supongamos que al Instituto llega un tipo que no piensa robar, ni dar créditos y subsidios a los amigos...

¡Qué problema que tendría! Porque creo que se necesita mucho más que honestidad. Y ahí veo el problema que tiene este hombre [José Miguel Onaindia, flamante director del Instituto], que justamente no tiene una visión del cine, porque no tiene que ver con el cine, por lo que yo sé. No lo conozco, pero doy por supuesto que debe ser un hombre honesto, un tipo capacitado en lo suyo, pero que no tiene una visión sobre cuál es el problema del cine argentino. Lógicamente es muy difícil tenerla. El tipo se encuentra con lo que quiere el consenso de la gente del cine y, a mi juicio, ese consenso es suicida.

¿Es suicida o caníbal?

En realidad es voraz y cortoplacista. Suicida tiene hasta un aliento romántico que esta gente no tiene.

Justo hoy le planteamos al nuevo director del Instituto que en el cine argentino no parecía haber lugar para todos y que, por este motivo, había que tener una política definida.

Seguro, hay que tomar partido. No hay otra manera. Para hacer una buena gestión, el director del Instituto debe dejar descontenta a un montón de gente, no hay otro modo. También hay que tener los huevos, porque no hay posibilidad de tener una política democrática en el sentido de que sea producto del consenso.

El panorama actual, con respecto al público, podría reducirse al siguiente esquema: se hacen un montón de películas que las van a ver 300, 2.500 o 7.200 espectadores y tres o cuatro films por año que los van a ver un millón de tipos. Un cine tan malo en un caso como en el otro. Entonces, ¿cuál es la política que podría resultar al examinar estas cifras?

Uno desearía que no fueran los equivalentes de Porcel y Olmedo del 78 los que hoy convocan al público. Hay un ▶

punto clave institucional que no se menciona mucho y que es el comité o comisión de clasificación de películas, que determina la categoría del subsidio de una película. Acá vos sabés que todas las películas, salvo excepciones, son de interés especial. A lo que voy con esto es que cuando la gente del cine lo único que castiga es *Rapado* o *Policía corrupto* –no vi *Policía*... pero supongo que no es peor que tantas otras– es porque están hechas por gente que entra al ambiente por la ventana del baño, “¡que no me vengan a querer entrar en nuestro negocio!”.

Manejando la categoría del subsidio podés muy fácilmente decir qué es lo que destinás para el subsidio de la televisión y a cada película. Y lo que no tiene interés, no tiene interés, lo que tiene interés simple tiene interés simple, y lo que tiene interés especial tiene que ser especial, no puede serlo toda la producción.

Supongo que este es el momento de la charla en el que vas a repetir tu frase favorita: acá no se discute de forma. Pero ¿a qué te referís concretamente con eso?



Lo que digo es que el cine argentino ha llegado a un estado preestético donde no hay ninguna reflexión sobre la forma, no se tiene en cuenta que se está manejando una forma. El plano ha perdido todo valor. Vos ves que los planos están porque sostienen un diálogo y, en ese sentido, creo que hay un retroceso brutal porque en el cine, como en toda expresión artística, la forma es fundamental. Y la forma, claramente, no es una bonita fotografía. Tiene que ver con el valor del plano, con la textura narrativa.

Las tres primeras películas de Favio son películas que tienen una muy honda reflexión formal. Cuando ves *El romance del Aniceto*..., vos podés decir que su reflexión formal proviene de Bresson, okey, pero está ahí y eso estaba presente en el cine argentino. Siento que hoy esto está totalmente perdido y que nadie nota su ausencia. Creo que se ignora el manejo de los materiales con los que contás al filmar.

Cuando ves el cine que se hace afuera, ¿identificás ese respeto por la forma?

Sí, absolutamente. No el cine industrial americano que tiene un estándar técnico cada vez más alto y una reflexión cada vez más baja. Cuando ves el cine industrial de hace treinta años, notás un cierto respeto, pero hoy no. Hoy hay un altísimo estándar técnico, pero con una reflexión cero sobre la escritura. A mi juicio, en lo único que se parecen el cine argentino y el cine más industrial de Hollywood es en el grado cero de escritura que han alcanzado.

¿Y esto también lo ves en los estudiantes de cine?

El grado cero de escritura, la falta de reflexión, los veo en todos. Esto tiene que ver con un estado de las cosas. Cuando aparece alguna película un poco distinta pienso, quizá de prejuicioso, que es casual.

¿Cómo es esto de que es casual?

Tiene que ver con una condición de producción que ha determinado una estética. Esto que digo es muy subjetivo y no lo puedo sustentar, pero mi sensación es

“En mis películas anteriores eran más las cosas que no me gustaban. Con *Plata quemada* siento que la púa encontró el track.”

que es casual. Sin embargo, a mí *La celebración* me encantó.

¿Y no te parece que le salió de casualidad?

No, antes de ver *La celebración* yo había escuchado mucho sobre el Dogma y pensaba que era una cosa bastarda. Pero cuando la vi me deslumbró porque hay algo que tiene que ver con el peso de la escritura. Uno usa una lapicera gigante y Vinterberg agarra una lapicera liviana y escribe livianamente y apunta a cosas muy específicas como la relación con el actor, que es una parte de la escritura. Ahí entendí el sentido del Dogma, más allá de la cuestión del marketing, que me parece bárbara porque permite que tus películas se vean en todo el mundo. Y conseguir que la película se estrene, que no es un asunto menor.

Flores de fuego no me gustó. Me pareció estar viendo una de Charles Bronson mala. El final se veía venir, no encontré nada de esa poesía maldita de la que tanto ha-

blaban, me molestó la mirada de los policías aunque ahí se me mezcla lo *contenidista*. *La delgada línea roja* me encantó, mucho más que las otras películas de Malick, *Sexto sentido* me gustó mucho, me sentí como un chico hasta el final. *Ojos bien cerrados* no la entendí. *Estación Central* me mató, me morí de envidia.

Me parece que esa película da para reflexionar porque ahí está todo: está el cine nacional de nuestros vecinos, con premios en festivales, con vocación de público.

De *Estación Central* me gustó la mirada, los dos personajes y su relación... Me emocionó, me ganó por todos lados, me pareció totalmente posible, con una vocación narrativa extraordinaria que no se pierde nunca, es muy certera en eso. Me encantó el tipo de relato, que lo haya hecho en *scope*, que lograra liberarse de la cárcel del cine latinoamericano. Salles es un tipo que hoy le sale a contar a su sociedad una historia que tiene que ver con su mirada sobre esa sociedad. Me gusta ver películas que me gustaría ver en el cine argentino. Mucho de esto está en *Mun-*

do grúa, que si bien es muy diferente por su modo de producción, es también una película que habla sobre la exclusión. Si *Mundo grúa* no tiene tanta vocación popular es más por imposibilidad que por falta de deseo porque te das cuenta....

...de que hay una búsqueda de un público...

...de que hay un tipo que no está buscando un discurso críptico, sino todo lo contrario.

Hablemos de tus películas.

Cada película mía ha sido como un terremoto interno. Salí de ellas siendo otro tipo. Hay películas que hace cuatro años me hubiera encantado hacer y que ahora no haría. Por ejemplo, siento que *Estación Central* ya se me pasó, que no me calienta a mí como director sino como espectador.

¿Y cómo entra *Plata quemada* en este cuento?

Me encanta, siento que solo muy poquitas cosas no están como yo quería. En mis películas anteriores eran más las cosas que no me gustaban, las cosas que no

me habían salido o que sentía que me había equivocado en el partido tomado. Con *Plata quemada* siento como que la púa encontró el track.

¿Eso no lo sentiste con las otras?

No, sentía que me acercaba pero nunca sentí que estaba la púa en el track. Me gustan mucho mis películas y las defenderé a muerte todas las veces que haya que hacerlo, incluso con las cosas que no me gustan. Cuando empecé a dirigir tenía treinta y ocho años y ya había toda una serie de películas que se me habían pasado, pero con *Plata quemada* me siento empezando de nuevo. Siento muchas más seguridades sobre lo que me interesa y lo que no me interesa.

¿Cuáles serían los signos de esa nueva etapa en cuanto a decisiones estéticas?

Siento que ahora la escritura cinematográfica no es algo que agarro y se me escapa. Ya sé usar la lapicera aunque sea pesada. Si bien me gustaría hacer una experiencia con una lapicera más liviana, a mí me interesa este cine, con peso de escritura. Con *Plata quemada* siento que todo lo que me propuse en la puesta está, me parece una película de mucha precisión en el relato. Si miro mis otras películas veo momentos que eran incoherentes con el resto, *Cenizas...*, que era la más coherente, tenía momentos de otra película. Hoy siento que me liberé de muchas cosas que no me gustaban de mis películas anteriores. Muchas veces pasaba lo que a mí no me gusta ver en el cine, que es que el motor dramático pase a ser el diálogo, que puedas escuchar la película en el hall del cine. *Plata quemada* no se puede escuchar en el hall del cine.

¿Cómo llegaste a la novela de Piglia?

La había leído y no se me había ocurrido hacer una película. Me llamó Crámer con la propuesta y yo le dije que no la sentía para mí y hasta le di el consejo de no filmar esa película porque ya se habían hecho muchas por el estilo. Pero después volví a leer el libro casi por un error...

¿Cómo casi por un error?

Volví del Festival de La Habana, se me había terminado un libro y tuve que estar doce horas parado en el aeropuerto de Caracas. Entonces agarré *Plata quemada* y cuando la releí me dije: "Qué idiota que soy, es bárbara". Me di cuenta de que la trama funcionaba como una cuenta regresiva, que no tenías que esclavizarte a ella sino que, por el contrario, te daba un

pulso que te ayudaba a trabajar lo trágico de los personajes.

¿Y cómo definirías la versión cinematográfica de esa trama?

Plata quemada es una película ciertamente intimista, en la que por primera vez logro meterme en la interioridad de los personajes. Son personajes mucho más ricos, más contradictorios, más inasibles y lo que les sucede es mucho más extremo. Los vínculos que los unen son más ambiguos y contradictorios, son menos netos hasta en sus objetivos y sus ambiciones.

Algo de eso estaba en la construcción del personaje de Leticia Brédice en *Cenizas*.

La escritura del guión de *Cenizas* fue muy dura, muy conflictiva. Creo que fue el límite de lo que podíamos hacer juntos con Aída Bortnik. En *Cenizas* no se termina de articular la conexión de lo privado con lo público. Creo que si hubiéramos logrado esa articulación habríamos hecho una película importante. El film también falla en la construcción dramática. Muro y Makantasis son de cartón. Ni siquiera queda articulado algo que para mí era importante, que era decir: "Ojo, también los hijos de la burguesía están malditos". Lo interesante era meterse ahí, en el lugar de los privilegiados, pero cuando el film va para otro lado es cuando deja de funcionar.

Como cuando la jueza abre la ventana y se ven los chicos revolviendo la basura, un plano que habría que sacar de la película.

Si fuera solo ese plano...

Y el de la mujer que trae al chico al juzgado...

Sí, el problema es que son partes torpes, porque si no lo fueran funcionarían. Y además creo que lo que termina siendo torpe es la descripción del poder, y ahí es donde a mí la película, vista hoy a dos años de distancia, se me debilita mucho y me da pena.

Cenizas es más ambiciosa que *Caballos* y que *Tango*, aunque *Tango* también tenía mucha ambición, más allá de lo que salió mal e incluso más allá de la mirada superdistorsionada que tuvo en la Argentina esa película. Yo me sentía totalmente herido, acusado y sospechado porque ni soy deshonesto ni soy un vil comerciante que cuenta el dinero en su casa todas las noches. Yo intenté que la película hablara de lo que había desaparecido en nosotros, más allá de los desaparecidos ciertos, de lo que se había muerto. Por eso la figura de *Tango* estaba tan sublimada.

Creo que la película tenía momentos de una enorme potencia y momentos de una enorme dispersión.

Caballos era un película con menor ambición en un plano y en otro plano con una ambición enorme. De algún modo la intención era sumergirme en las películas con las que me enamoré del cine, sumergirme en el western, atravesar géneros.

El costumbrismo en el que se iba sumergiendo el cine argentino, esa estructura de personajes de clase media era una cosa que realmente me irritaba y quise instalar la película desde el principio claramente en un terreno de ficción que tuviera que ver con un universo propio y particular. Irme por el otro lado, casi por el opuesto, usar los géneros, trabajar con las convenciones, con personajes absolutamente heroicos. Más allá de lo primario era como decir "basta de medianía, empecemos a pensar de otra manera".

***Tango* es una película bastante negra y en *Caballos* pasaste a una especie de optimismo declamatorio.**

Y sí, yo estaba muy contento después de *Tango*. Me duró poco la alegría, no te lo voy a negar, pero me alcanzó para una película. Ahora apunto a un cine más seco, con menos inseguridades.

¿Y cuáles serían los aspectos "mojados" de tu cine anterior?

Por ejemplo, en *Caballos*, hacer un plano aéreo de un personaje andando a caballo con guitarras tipo *París, Texas* en la banda de sonido. Inseguridades que te hacen desviarte de lo que estás contando, como "¡La puta que vale la pena estar vivo!". Esa secuencia no necesitaba eso como cierre, pero reiterarlo en el final de la película ya es imperdonable.

¿Estás convencido de que *Plata quemada* está a salvo de esas humedades?

Al menos estoy convencido de que *Plata quemada* cumple una a una con todas las cosas que se supone que no debe tener una película que quiere atraer al público. Cuenta una historia de amor homosexual, se mete con la relación entre el sexo y la muerte, los personajes son el enemigo público número uno del argentino medio que es el que va al cine hoy. En ese sentido sigue todas las reglas que no debería cumplir, pero yo no creo en las reglas. La película no se parece a nada de lo que se está haciendo en el mundo y menos que menos al cine argentino. ▀

El cine después de Mahárbiz

Meses de especulaciones, rumores, falsas certezas y negociaciones terminaron en una sorpresa: el nuevo director del Instituto de Cine y Artes Audiovisuales es un abogado de 45 años llamado José Miguel Onaindia, alguien que no proviene de ninguno de los sectores de la industria. Fuimos al INCAA y lo entrevistamos en su tercer día de gestión.

por QUINTIN y JAVIER PORTA FOUZ

PRESENTACION. Mi vinculación con el mundo de la política es literaria, los políticos me conocen más por lo que escribo que personalmente, y al Presidente de la Nación no lo conozco en persona. He escrito varios libros sobre derecho constitucional, escribo habitualmente artículos para revistas especializadas y soy profesor de la Universidad de Buenos Aires y de algunas universidades privadas. Al secretario de Cultura [Darío Lopérvido] lo conocí al inicio de su gestión como secretario de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires porque yo en ese momento representaba a un grupo de bailarines del Teatro Colón que tenían una serie de conflictos con el Gobierno de la Ciudad. Al poco tiempo de asumir Darío Lopérvido en esa secretaría, pedí una entrevista con él para explicarle la situación. Fue una entrevista muy cordial y muy extensa. A partir de ahí tuvimos contacto por vernos en distintos actos culturales. La propuesta de este cargo me llegó cuando yo estaba en el exterior.

LA GESTION. Me gustaría en primer lugar que el Instituto tuviera una organización administrativa clara y eficiente. Quiero que sea un ejemplo de administración en cuanto a la transparencia de lo que sucede. Es

un organismo público de una dimensión bastante manejable, hay un plantel de personal no reducido pero tampoco enorme. Si estuviéramos en la actividad privada, diríamos que es como una pyme. El día que me hice cargo tuve la oportunidad de conocer a todos los empleados, lo cual me da la posibilidad de hacer un manejo administrativo mucho más controlado.

DIFUSION. Entre las funciones del director del Instituto está la de difundir y promover el cine a nivel nacional e internacional. Creo que este es el punto esencial de un objetivo genérico, más allá de lo administrativo y de los aspectos jurídicos. La Asamblea Federal puede ser un instrumento muy útil para la difusión, para crear una estrategia conjunta y aunar esfuerzos.

Quiero crear una dirección de relaciones internacionales y poner a cargo de ella a un funcionario diplomático especialista en relaciones culturales. Creo que el cine argentino tiene una gran posibilidad porque hay un público muy grande de habla hispana y no hay cinematografías hispanoparlantes muy fuertes, exceptuando la de España. Se necesita un público internacional para tener una cinematografía fuerte. En Latinoamérica hay gente que extraña el cine argen-

tino. Hay un aprecio por nuestro cine; todavía quedan las imágenes de las estrellas de los años cuarenta. Tenemos que revitalizar el rol de la cultura en la Argentina. Somos un país que tiene una presencia internacional y que todavía la sostiene gracias a las expresiones culturales. Nos recuerdan más por el cine de los años cuarenta, por la revista *Sur* o por los grandes escritores que tuvieron fama internacional que por hechos políticos o económicos.

Y a nivel nacional quiero romper ciertos prejuicios que tiene el público con el cine argentino. Creo que hay un prejuicio cultural, no es "intelectualmente correcto" ver cine argentino –lo que no era muy común en mi generación– y siempre me dolió que hubiera que correr detrás de las películas argentinas para verlas. Se debe trabajar en la difusión televisiva, en la generación de un público. El cine argentino llega muy poco al interior, muchas ciudades importantes no ven cine nacional desde hace años.

NUMEROS. Hay un déficit de 31 millones, pero como este es un sistema complejo de créditos y subsidios, estamos tratando de determinar si ese es el número definitivo porque a veces ocurre que una misma per-



sona es a la vez acreedora y deudora. El grave problema que tenemos ahora es que la producción está parada. Acá hay un tema contable serio: tenemos el presupuesto para el año 2000, pero si usamos el presupuesto para pagar deudas nos quedamos sin nada.

FUNCIONAMIENTO LEGAL. La ley en sí es positiva pero en este momento resulta poco clara y poco operativa debido a una reglamentación dispersa y a normas que no están reglamentadas, hay decretos, resoluciones... Esto hace difícil la comprensión de la ley y genera muchos conflictos. Lo que yo quiero es un decreto reglamentario, en lo posible único, que sea claro y que permita la operatividad.

El cumplimiento de la ley debe ser estricto. Voy a hacer una licitación pública para que los créditos se gestionen a través de una entidad bancaria. Eso va a crear más orden, más transparencia. Con respecto a los presupuestos, voy a hacer un control muy estricto. La gente de la actividad tiene una gran responsabilidad porque estamos administrando fondos públicos. Si bien son fondos genuinos y no les estamos quitando dinero a otras áreas, hay una responsabilidad social porque esta es una actividad mantenida con fondos estatales.

CONSEJO ASESOR. Hay un inconveniente para la conformación del Consejo Asesor en cuanto a la representatividad de productores y directores que voy a tratar de solucionar mediante un proyecto de decreto reglamentario. Tenemos que buscar algo que no altere el espíritu de la ley, pero hay que tener una reglamentación clara, quiero que el consejo funcione a pleno, que el Instituto funcione como la ley lo indica.

Si una entidad tiene personería jurídica por la Inspección de Personas Jurídicas, yo no puedo revisar la juridicidad de esa entidad, pero debe haber una racionalidad en la integración, ver qué entidades son realmente representativas y fijar desde la reglamentación los requisitos de la representatividad.

MAR DEL PLATA. El Festival de Mar del Plata fue concesionado, fue privatizado; tengo que pedir el expediente y revisar el contrato. Mi idea —que comparte el secretario de Cultura— es tratar de mantener el festival porque es un hecho positivo y le puede agregar una atracción internacional al cine argentino. Por supuesto que hay que reformularlo y analizar las mejores condiciones en las que se puede hacer el festival. Debe estar más centrado en los aspectos culturales y en la difusión del cine.

EL AMANTE. Soy lector de la revista, la conozco y estoy sorprendido porque nunca pensé que me iban a hacer un reportaje ustedes, desde un medio de prensa que realmente me causa un gran placer.

EL COMPLEJO TITA MERELLO. Me parece que es una sala que está en buenas condiciones y que puede servir. Lo que no me parece lógico es que estrene conjuntamente con las salas comerciales. Creo que esas tres salas pueden usarse para hacer ciclos de revisión, para exhibir el cine realizado en las escuelas de cine, para producir hechos culturales vinculados con el cine.

SUBSIDIOS Y APOYOS. Soy un funcionario administrativo que está dentro de un gobierno que fue elegido por el voto popular y que tiene una plataforma. Uno de los puntos de la plataforma de la Alianza es la distribución equitativa de los recursos. El tema de los subsidios se reglamentaría con este criterio, más no puedo adelantar. Creo que el último período que vivió el cine condujo a algunos enfrentamientos serios entre distintos sectores. En el país siempre tuvo una presencia muy fuerte este conflicto entre dos tipos de cultura, estas dicotomías entre el arte culto y el arte popular. Me parece que deben convivir distintas expresiones. El ente debe ser un equilibrador, porque corremos el riesgo de caer en un vicio del autoritarismo que es crear una cultura oficial. Hay que generar una expresión pluralista del cine. Me parece que hay que apoyar al cine independiente, al cine de los estudiantes, poner especial atención a las propuestas estéticas novedosas, a la gente con menores posibilidades. Pero esto no significa desconocer o dejar afuera a las propuestas más comerciales.

Los criterios los vamos a ir diseñando. Seguramente va a haber enfrentamientos, creo que fue Avellaneda quien dijo "gobernar es descontentar". Uno sabe que cuando distribuye es difícil el consenso; este es el riesgo de tomar decisiones. Siempre habrá sectores que no van a estar de acuerdo. ■

El hombre que amaba a los gatos

Como guionista o novelista, Chandler es uno de los escritores norteamericanos que ha tenido una relación más fluida con el cine. La exhibición en el cable de un documental sobre su vida y obra y otras dos películas basadas en relatos suyos (ver página 56) es una buena oportunidad para intentar un acercamiento a dicha relación.

por JORGE GARCIA

BIOPIC. Es poco probable que Raymond Chandler imaginara –ni en los tiempos en que siendo un joven veinteañero trabajaba como empleado público en Alemania, ni tampoco cuando en la década del veinte era presidente de una compañía petrolera independiente– que con el correr de los años se convertiría en el más alto exponente de la novela negra norteamericana y, por qué no, en uno de los más grandes escritores de ese país en este siglo. Nacido en Chicago en 1888, luego del divorcio de sus padres y cuando solo tenía siete años, su madre lo llevó a Londres, permaneciendo en Europa hasta 1912, donde trabajó como empleado y periodista independiente. Luego de participar en la Primera Guerra Mundial regresó a California, donde viviría el resto de su vida. Al morir su madre en 1924 se casa con Pearl Cecily Bowen (Cissy), casi dieciocho años mayor que él (quedan para los psicoanalistas las interpretaciones del caso), con quien compartirá tres décadas de su vida, hasta la muerte de ella en 1954. Cissy y sus queridos gatos –nunca tuvo hijos– serán su compañía cotidiana. Recién en 1933, cuando ya tenía 44 años, Chandler publicó su primer cuento, y su novela inicial, *El sueño eterno*, la escribió a los cincuenta años. Después de la muerte de su esposa, el escritor entró en un estado depresivo que incrementó, si cabe, su vocación etílica (fue un gran bebedor durante toda su vida) e incluso provocó dos frustrados intentos de suicidio. Raymond Chandler falleció en La Jolla, California, en 1959, a los setenta años.

(Quizá debía haberme quedado en París, a pesar de que nunca me gustaron realmente los franceses. Pero no te tienen que gustar rigurosamente los franceses para sentirte en tu casa en París.)
(Durante treinta años, diez meses y cuatro días, ella fue la luz de mi vida, mi única ambición. Todo lo demás que hice fue solo el fuego para que ella se calentara las manos.)
(La muerte de nuestra gata persa nos dejó un poco afligidos. Cuando digo un poco afligidos

es solo una manera convencional de hablar. Para nosotros fue una tragedia.)

LETRAS. Hasta 1920, hablar de novelas policiales era referirse de manera casi excluyente a su vertiente inglesa, con sus tramas impecablemente construidas –que casi siempre transcurrían en los refinados ambientes de las clases altas– y en la que el lector debía desplegar, junto al investigador de turno, toda su imaginación para descubrir al “culpable” antes de llegar a la última página. En aquel año (1920) aparece en Estados Unidos la revista *Black Mask*, un *pulp magazine* dedicado a difundir diversos relatos de acción de distintos géneros. Pero será en el decenio 1926-1936, período en el que es dirigida por Joseph Shaw, cuando la revista adquirirá su verdadera identidad con la publicación de los cuentos y novelas de Dashiell Hammett y otros escritores hoy olvidados. En esos relatos está la auténtica génesis de la novela negra norteamericana, un género que, a diferencia del inglés, pone al desnudo los vicios y las ambiciones de la sociedad capitalista, una sociedad donde el dinero y la búsqueda del poder aparecen como los auténticos motores de las relaciones humanas, con su escuela de crímenes, marginación e injusticia. Si en el relato policial inglés lo que importaba era “quién” cometió un crimen, en la novela negra norteamericana lo fundamental era desentrañar “por qué” alguien había sido asesinado. Será en *Black Mask* donde Chandler publicará en 1933 su primer relato: *Los chantajistas no matan*.

(Empecé a leer revistas de papel barato como Black Mask... y lo que me sorprendía era que algunas de las cosas estaban escritas con fuerza y honestidad... Resolví que esta era una buena manera de aprender a escribir ficción y de conseguir al mismo tiempo un poco de dinero. Me pasé cinco meses trabajando en una novela corta de 18.000 palabras y la vendí en 180 dólares.)
(El realista de esta rama literaria debe escribir sobre un mundo en el que los pistoleros ►



Al borde del abismo:
la química entre Bogart
y Bacall funcionando
al rojo vivo

pueden gobernar naciones y ciudades, en que los hoteles, casas de departamentos y restaurantes famosos están en manos de hombres que han hecho su fortuna regenteando prostíbulos; en el que un juez con una bodega repleta de licores de contrabando, puede enviar a la cárcel a un hombre por tener una botella de litro en un bolsillo. No es un mundo muy fragante pero es el mundo en que vivimos y ciertos escritores de mente recia y frío espíritu de desapego pueden dibujar en él tramas interesantes y hasta divertidas.)

MARLOWE. Siempre se han intentado establecer comparaciones entre Hammett y Chandler, los dos grandes maestros de la novela negra norteamericana. Más allá de sus distintas formaciones (Hammett fue detective de la agencia Pinkerton, mientras que Chandler era un hombre educado en Europa), la principal deferencia entre los dos es la oposición entre el estilo seco, distanciado y carente de emoción de Hammett y el desesperado romanticismo que impregna los relatos de Chandler, que encuentra su máxima expresión en el personaje de Philip Marlowe, el detective privado que hará su aparición en la primera novela del escritor y lo acompañará hasta sus últimos textos. Solitario, melancólico y escéptico, Marlowe será una suerte de alter ego de Chandler, un quijote que enfrenta una sociedad que no comprende sólo armado con su insobornable ética y su dignidad personal. El desmoronamiento progresivo de Marlowe (en *Poodle Springs*, la última novela inconclusa del escritor, aparece casado con una millonaria) es paralelo al de Chandler en los últimos años de su vida, luego de la muerte de su esposa.

(Philip Marlowe tiene tanta conciencia social como un caballo. Lo que tiene es una conciencia personal, que es algo muy diferente.)
(A Marlowe le importa un pito quién es presidente; a mí tampoco pues sé que será uno que anda en política. Marlowe y yo no despreciamos a las clases altas porque se bañen y tengan dinero; las despreciamos por hipócritas.)
(Si alguna vez hubiera tenido la oportunidad de elegir un actor de cine que representara mejor la imagen que yo tengo de él, creo que tendría que haber sido Cary Grant.)
(Lo estoy escribiendo casado con una mujer rica y enterrado en plata, pero no creo que dure.)

HOLLYWOOD. En 1943 Chandler entra en la Paramount; su primer guión será nada menos que el de *Pacto de sangre*, la obra maestra de Billy Wilder sobre la novela de James

M. Cain, y trabajará en Hollywood en distintos estudios hasta 1951 (sus experiencias darán lugar a un meduloso ensayo, *Escritores en Hollywood*, publicado en 1945). En ese período, aparte de la película de Wilder, participó en los guiones de *El mañana es nuestro*, un olvidado film de Irving Pichel; *La sombra funesta*, un relato fantástico de Lewis Allen; escribió a solas el de *La dalia azul* de George Marshall (el guión de Chandler está por encima de la dirección) y también fue uno de los adaptadores de la novela de Patricia Highsmith que dio origen a *Pacto siniestro*, la gran película de Hitchcock.

(Si mis libros fueran peores de lo que son, no me habrían invitado a Hollywood, y si hubieran sido mejores yo no habría venido.)
(Trabajar con Billy Wilder en *Pacto de sangre* fue una experiencia traumática y probablemente me haya robado años de vida, pero aprendí de cómo se hace un guión todo lo que se puede saber, lo que, en mi caso, no es mucho.)
(Las mejores críticas que leí sobre *La dalia azul* provienen de Inglaterra, las peores de *The New Yorker*, pero al tipo del *New Yorker* se le permite que le guste solo una película al año.)
(Lo que me divierte de Hitchcock es la manera en que dirige una película en su cabeza antes de conocer cuál será la historia. Lo que uno termina por concebir mentalmente son las tomas que él quiere hacer.)

ADAPTACIONES. Varias son las películas que se hicieron a lo largo de casi sesenta años adaptando distintos relatos de Chandler, y la calidad, desde luego, es desigual. No conozco las dos primeras, *quickies* que apenas sobrepasan la hora de metraje, basadas respectivamente en *Adiós, muñeca* y *La ventana siniestra*. El primer film importante sobre una novela de Chandler es *El enigma del collar*, de Edward Dmytryk y con Dick Powell, en un bienvenido cambio de paso en su carrera, interpretando a Philip Marlowe. Segunda adaptación de *Adiós, muñeca*, con una Claire Trevor extraordinaria en su rol de mujer fatal y una atmósfera que capta cabalmente la sordidez y ambigüedad de la historia, la película es uno de los primeros títulos valiosos del período de oro del *film noir*. *Al borde del abismo*, de Howard Hawks, basada en *El sueño eterno*, la primera de las novelas de Chandler, es un auténtico clásico. La película fue acusada por alguna crítica de incomprensible y su guión –en el que participaron Leigh Brackett, Jules Furtman y nada menos que William Faulkner– de confuso. Puede que haya algo de eso (son famo-

EL ENIGMA DEL COLLAR



sos los encuentros generosamente étlicos entre Hawks, Faulkner y Humphrey Bogart, que interpreta a Marlowe, para discutir aspectos del film), y la versión restaurada con 18 minutos de más no parece garantizar una mayor claridad, pero es tan notable el clima del relato, con varias secuencias memorables, y tan grande la química entre Bogart y Lauren Bacall, que aquellos cuestionamientos pasan definitivamente a un segundo plano.

(Si llegas a ver *The Big Sleep* –la primera mitad por lo menos– te darás cuenta de lo que puede hacer con este tipo de historia un director con el don de la atmósfera y con el toque indispensable de sadismo latente. Naturalmente, Bogart es además mucho mejor que cualquier otro actor de “tipo rudo”... Posee además un sentido del humor que mitiga ese irritante tono de desprecio subyacente.)

(Recuerdo que unos cuantos años atrás, cuando Howard Hawks estaba filmando *The Big Sleep*, él y Bogart tuvieron una discusión sobre si uno de los personajes era asesinado o se suicidaba y, qué me cuentan, yo tampoco sabía.) *La moneda trágica*, de John Brahm, basado en *La ventana siniestra*, es un film que hace muchísimos años que no veo, pero mi memoria registra una película muy discreta, con un poco convincente George Montgomery en el papel de Marlowe.

El primer film de Robert Montgomery, *La dama del lago*, es un auténtico *tour de force*, ya que está rodada en su totalidad con cámara subjetiva desde el punto de vista de Marlowe y en un solo plano se ve al detective reflejado en un espejo. El procedimiento en algunos momentos funciona –como en la escena en la que Marlowe trata de alcanzar arrastrándose una cabina telefónica luego de haber recibido una paliza–, pero en general aparece como forzado, reiterativo y fatigoso. De todos modos, el film es hoy una curiosidad.

(La técnica de la cámara-ojo de *La dama del lago* es historia antigua en Hollywood... Todo

PACTO DE SANGRE



LA DALIA AZUL



PACTO SINIESTRO



Filmografía de Raymond Chandler

escritor o director joven ha querido intentarla. Conozco a uno que quería hacer de la cámara el asesino, lo que no hubiera funcionado sin una trampa enorme. La cámara es demasiado honesta.)

Hasta aquí las versiones de su obra realizadas en vida del escritor, pero varias más se hicieron después de su muerte.

Marlowe, detective privado, de Paul Bogart, es una adaptación de *La hermana pequeña*, con James Caan protagonizando al investigador. Sin ser memorable, ni mucho menos, la película tiene varios momentos efectivos y una insólita aparición de Bruce Lee, ejercitando su capacidad para las artes marciales. *El largo adiós* no solo es la obra maestra de Raymond Chandler, sino una de las grandes novelas norteamericanas del siglo. Es muy posible que la versión cinematográfica de Robert Altman (*Un adiós peligroso*) irrite a los admiradores del escritor, ya que tanto la ambientación temporal de la historia (el director la traslada a los años setenta) como la caracterización de Marlowe, personificado por Elliott Gould, se alejan bastante del universo del escritor. Altman y su guionista Leigh Brackett, que ya había participado casi treinta años antes en *Al borde del abismo*, se sirven de la novela de Chandler para darnos su visión de los Estados Unidos de la década del setenta. Una adaptación poco ortodoxa, pero para nada descartable.

(Yo escribí *El largo adiós* como quería, porque ahora puedo hacerlo. Me tenía sin cuidado que "el misterio fuera bastante obvio". Lo que me importaba era la gente, este extraño y corrupto mundo en el que vivimos, y cómo toda persona que intenta ser honesta termina pareciendo sentimental o simplemente tonta.)

Todo lo contrario a la anterior es *Adiós, muñeca*, de Dick Richards, un film que trata de recuperar con la mayor fidelidad posible los climas y los ambientes del cine negro de los años cuarenta. El guión de David Zelag Goodman capta con precisión el clima sórdido y ambiguo de la novela; hay un meti-

The Falcon Takes Over (1942, Irving Reis), sobre la novela *Adiós, muñeca*. **La hora de matar**, *Time to Kill* (1942, Herbert I. Leeds), argumento de Raymond Chandler. **El enigma del collar**, *Murder, My Sweet* (1944, Edward Dmytryk)*, sobre la novela *Adiós, muñeca*. **Pacto de sangre**, *Double Indemnity* (1944, Billy Wilder)*, guión de Billy Wilder y Raymond Chandler. **El mañana es nuestro**, *And Now Tomorrow* (1944, Irving Pichel), guión de Frank Partos y Raymond Chandler. **La sombra funesta**, *The Unseen* (1945, Lewis Allen), guión de Hagar Wilde y Raymond Chandler. **Al borde del abismo**, *The Big Sleep* (1946, Howard Hawks)*, sobre la novela *El sueño eterno*. **La dalia azul**, *The Blue Dahlia* (1946, George Marshall)*, guión de Raymond Chandler. **La dama del lago**, *The Lady in the Lake* (1947, Robert Montgomery)*, sobre la novela del mismo nombre. **La moneda trágica**, *The Brasher Doubloon* (1947, John Brahm), sobre la novela *La ventana siniestra*. **Pacto siniestro**, *Strangers on a Train* (1951, Alfred Hitchcock)*, guión de Raymond Chandler, Czenzi Ormonde y Whitfield Cook. **Marlowe, detective privado**, *Marlowe* (1969, Paul Bogart), sobre la novela *La hermana pequeña*. **Un adiós peligroso**, *The Long Goodbye* (1973, Robert Altman), sobre la novela *El largo adiós*. **Double Indemnity** (TV, 1973, Jack Smight), sobre el guión de la versión de 1944. **Adiós, muñeca**, *Farewell, My Lovely* (1975, Dick Richards)*, sobre la novela del mismo nombre. **El sueño eterno**, *The Big Sleep* (1978, Michael Winner), sobre la novela del mismo nombre. **Blackmailers Don't Shoot** (TV, 1989, Allan King), sobre el relato *Los chantajistas no matan*. **Once You Meet a Stranger** (1996, Tommy Lee Wallace), sobre el guión de *Pacto siniestro*. **Poodle Springs** (TV, 1998, Bob Rafelson), sobre la novela inconclusa del mismo nombre.

* Editadas en video

culoso trabajo de iluminación de John Alonzo, y la interpretación de Robert Mitchum (extraordinaria) como Marlowe transmite toda la melancolía y el escepticismo del personaje. Una adaptación de Chandler fiel y respetuosa, servida por una puesta en escena clásica y funcional, en las antípodas de la comentada de Altman.

(No estoy de acuerdo con que esta novela, *La hermana pequeña*, supera con mucho a todas las demás. Yo creo que *Adiós, muñeca* es la mejor y que nunca lograré reunir nuevamente la misma combinación de ingrediente.)

No vale la pena prestarle mucha atención a *El sueño eterno*, remake de *Al borde del abismo*, dirigida por el mediocre Michael Winner, otra vez con Mitchum y un notable cast de secundarios, pero filmada con chatura y desgano.

La última adaptación hasta la fecha de Chandler es *Poodle Springs*, un film para TV dirigido por Bob Rafelson y con James Caan nuevamente como Marlowe, basado en la última novela inconclusa del escritor, aquella en la que se casaba con una millonaria. Quienes reciben la señal Cinemax tendrán la oportunidad de verla este mes.

(Lo voy a hacer casar a Marlowe con la muchacha de los ocho millones de *El largo adiós*...

No sé cómo se resolverá, pero ella será incapaz de domarlo. Quizás el matrimonio no dure, o hasta es posible que ella termine por respetar su integridad.)

Paso por ser un escritor insensible, pero eso no tiene sentido. Es simplemente una manera de proyectar. Personalmente soy sensible y hasta tímido. A veces soy cáustico y belicoso en extremo; otras absolutamente sentimental. No soy un ser sociable porque me aburro con mucha facilidad, y el término medio nunca me satisface, ni en la gente ni en ninguna otra cosa... ■

Los textos de Raymond Chandler fueron extraídos de *Cartas y escritos inéditos*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1976, y *El simple arte de matar*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.



Kenji Mizoguchi durante
el rodaje de *Ugetsu*

La extensa y prestigiosa obra de Kenji Mizoguchi es, sin embargo, desconocida en su mayor parte.

Los 47 ronin, recientemente editada en video, permite acercarse a su estilo, un particular manejo del tiempo y el espacio que ha sido definido como la elegancia pausada.

por **EDUARDO A. RUSSO**

LA INCOGNITA MIZOGUCHI. A un par de décadas de la revolución del video y de gran activación de la investigación y arqueología cinematográfica, el cine de Mizoguchi sigue siendo un monumental enigma. A nuestro alcance local hay un puñado de sus películas en video (aunque en copias a menudo indignas, como en el caso de la imprescindible *La vida de O'Haru*), al que ahora se acaban de agregar las casi cuatro horas de *Los 47 ronin* (1941-1942). Ocasión ideal para encarar este artículo.

La dificultad de acceso a Mizoguchi no es un problema periférico. En Francia, la exhibición comercial de sus películas no ha superado la docena, lo que resulta desalentador, si consideramos que ha filmado 85. Hasta en Japón es difícil ver su producción. Solo 31 películas se han recuperado; el resto —casi toda su filmografía de la época muda, y buena parte de su prolífico período durante la Segunda Guerra— se ha perdido. Con lo que resta, especialmente de su ciclo de posguerra, se ha instalado como uno de los mayores nombres del cine.

Mizoguchi no siempre fue un director favorecido por el éxito comercial. La imagen que de él llega a nuestros días, la de sus películas mayores de la década del cincuenta, es la de su ciclo más prestigioso en repercusión de crítica y público. Al riesgo de un Mizoguchi tomado en la parte por el todo hay que sumar otra dificultad, la de una tradicional querrela crítica que propone una reducción de su obra, fundada en una falacia.

Un persistente malentendido —arrastrado desde el entusiasmo cinéfilo de los primeros 50— aún tiñe el acercamiento a Mizoguchi: el de su oposición (forzada por una considerable dosis de desconocimiento y clasificación apresurada) con Kurosawa. Si *Rashomon* (1950), de este último, abrió paso al

boom del cine japonés en Occidente, la consagración de *La vida de O'Haru* en el Festival de Venecia en 1952 planteó la polémica. A partir de allí, facciones "kurosawistas" y "mizoguchistas" propulsaron sendas empresas de promoción. El humanismo de Kurosawa permitía hacer causa común con sus mensajes, aunque su notoria conexión con el cine y la cultura literaria occidentales lo hacía demasiado "impuro" para lo que se esperaba de una japonesidad cabal. Mizoguchi, considerando lo poco que de él se había conocido —y acaso anticipando lo poco que hasta la fecha estamos habilitados para conocer—, era una alternativa más esotérica. No obstante, muchos de sus trabajos tempranos, hoy perdidos, hablan de un contacto intenso (como lo poseía sistemáticamente la prolífica industria del cine mudo japonés) con las ficciones norteamericanas y europeas. Y en cuanto a su puesta en escena —con el uso inigualado de sus planos en extensión (tanto espacial como temporal)— parece cumplirse un apartamiento progresivo de la narración clásica, en cierto modo paralela a la de Yasujiro Ozu, apuntando a un sistema propio.

FRAGMENTOS DE UN RECORRIDO. La biografía temprana de Mizoguchi parece inquietantemente cercana al universo de sus ficciones. Fue hijo de un modesto artesano, y nació el 16 de mayo de 1898. Un mal negocio llevó a su familia a penurias económicas, de las que su padre intentó salir vendiendo a Suzu, la adorada hermana de Kenji —quien entonces tenía siete años— a una casa de geishas. Cierta tentación biografista indicaría aquí al crítico una matriz posible para la constante mizoguchiana en cuanto a la consideración de sus atribulados personajes femeninos en la ficción, subraya- ►

El arte del intervalo

ANTE EL LANZAMIENTO EN VIDEO DE **LOS 47 RONIN**, DE **KENJI MIZOGUCHI**

da por una madre victimizada por el padre violento. Cuando aquella muere en 1915, la carrera de Kenji comienza con el abandono de la casa paterna; poco antes ya contaba con un primer trabajo como diseñador de kimonos, conseguido por Suzu, quien se había convertido en la protegida de su patrón. Luego de ingresar en una escuela de arte orientada a los estilos occidentales, la hermana le consiguió un nuevo trabajo, esta vez como periodista y dibujante publicitario en la ciudad de Kobe. La asistencia cotidiana al teatro y la lectura voraz formaron parte de una educación informal que pronto se ligó a un oficio incipiente, cuando se presentó como actor en la Nikkatsu. El tránsito a guionista, asistente de director y luego realizador sería casi inmediato. Entre 1922 y 1935 Mizoguchi filmó cincuenta y cinco películas –adaptaciones dramáticas, melodramas y policiales– de las que hoy solo se conservan seis. Este verdadero continente perdido demostraría –co-

mo la documentación deja entrever– el complejo entramado de influencias del director temprano: la pintura y literatura occidentales y el teatro japonés, junto al expresionismo alemán, los films de acción americanos y los seriales de Feuillade, además de sus connacionales; pero solo podemos conjeturarlo. Avanzados los años 30, Mizoguchi se centró en el melodrama de ambientación contemporánea con sus heroínas como una de las marcas distintivas. En tiempos de guerra, ya era considerado como el mayor director japonés: es el preciso momento de *Los 47 ronin*.

El Mizoguchi de posguerra es el más conocido: el realismo contemporáneo de *Mujeres de la noche* (1948) o *La llama de mi amor* (1949), o bien *La vida de O'Haru* (1952) y *Ugetsu* (1953), están disponibles en el video local o en alguna esporádica exhibición televisiva. Otros de sus films mayores, como la magnífica *El intendente Sansho* (1954), *Los amantes crucificados* (1954), *La emperatriz*

gica que no pocas veces llevó a la creación de momentos donde la pasión y la contemplación se enriquecen mutuamente en una alianza perfecta. La película que aquí nos ocupa puede demostrarlo.

LOS 47 RONIN: UN TRATADO DE PUESTA EN ESCENA. La historia de los 47 samurais –también conocida como Incidente Chushingura– es una epopeya nacional en Japón, con su relato fundacional sobre los códigos de lealtad de la casta guerrera. Su anécdota puede ser referida brevemente (y acaso sea necesario, dado que Mizoguchi la da por conocida y no se demora en relatar nuevamente sus momentos centrales). Es una historia que tensa al límite un conflicto clásico en el drama japonés: el establecido entre el *giri* (el deber de mantener el honor personal) y el *chu* (el de ser fiel al señor, el emperador o la nación). Comienza cuando el impulsivo señor Asano ataca al intrigante maestro de ceremonias Kira. Aunque solo lo



La emperatriz Yang Kwei Fei; *Ugetsu*, cuentos de la luna pálida; El amor de la actriz Sumako

Filmografía destacada

De la extensa filmografía de Kenji Mizoguchi (casi cien películas) se conserva únicamente una tercera parte, de las cuales solo algunas son conocidas en Occidente. Los títulos más destacados son:

Las hermanas de Gión (1936), **Historia de los crisantemos tardíos** (1931), **Los 47 ronin, partes I y II** (1941/1942), **Cinco mujeres alrededor de Utamaro** (1946), **Mujeres de la noche** (1948)*, **Una mujer en llamas** (1949)*, **La vida de O'Haru, mujer galante** (1952)*, **Ugetsu, cuentos de la luna pálida** (1953)*, **El intendente Sansho** (1954), **Los amantes crucificados** (1954), **La emperatriz Yang Kwei Fei** (1954), **La calle de la vergüenza** (1956).

* Disponible en video

Yang Kwei Fei (1955) o el último que pudo terminar –*La calle de la vergüenza* (1956)– antes de ser abatido por la leucemia ese mismo año, son esperados desde hace décadas por estos parajes.

A lo largo de su historia, Mizoguchi jugó un rol que Dudley Andrew comparó con el de John Ford, por la función clave durante décadas que jugó en la industria cinematográfica de su país –más allá de los cambios dramáticos– llegando a dirigir el monumental sindicato de personal de la producción de cine japonés. No obstante, se lo recordará como un artista refinado y tendiente a cierto aislamiento constitutivo; todos coinciden en que su trato no era fácil. Más aun, su tiranía sobre los actores llegó a ser legendaria. Como Bresson, se especializaba en dirigir por la negativa: sabía en todo caso lo que no quería, no lo que deseaba. Los que promovieron un Mizoguchi espiritual y místico se sorprenden por el realismo de sus melodramas contemporáneos, o la crítica social de su producción anterior a la guerra. Queda, en la porción visible de su obra y más allá de los giros de tono y estilo, una constante: la del avance de su cine hacia un culto del detalle, una obsesión casi patoló-

hiere levemente, es condenado al *seppuku*, el suicidio ritual, por desenvainar su espada en proximidad del Shogun. Sus fieles capitanes, ahora *ronin* –samurais sin señor–, quedan al mando del paciente Oishi. Fingen durante largo tiempo llevar una vida disipada y finalmente encaran el asalto a la casa de un despreocupado Kira, cuya cabeza es ofrendada ante la tumba de Asano. Con el deber cumplido, los 47 ronin acatan la orden de practicar a su vez el *seppuku*. La historia, que ha sido tratada en incontables ocasiones por la literatura y el teatro japonés, es adaptada por Mizoguchi a partir de una moderna versión kabuki (de Seika Yamaya, 1936).

Nota al pie: la fascinación que la historia ha ejercido durante siglos llegó hasta Borges, quien la incluyó en una versión particularmente ilustrativa en su *Historia universal de la infamia*, bajo el título de “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké”. *Genroku Chushingura* –tal como es conocida en su país de origen *Los 47 ronin*– fue una superproducción en dos partes, filmada la primera en 1941 y la restante al año siguiente, en una etapa controvertida del cine japonés (que han acostumbrado deno-

minar "la gran ruina de once años" –desde 1940 a 1951–). Ha sido desde siempre una obra de ubicación equívoca en la filmografía de Mizoguchi. Apoyada en su momento por las autoridades militares, debido a su exaltación de una lealtad ilimitada hacia el señor por parte de sus guerreros, sobrevivió sin embargo, en la posguerra, a la depuración antibelicista encarada por la ocupación americana, que la juzgaron inocua al no detectar esa "tendencia nacionalista" que su autor repudiaba de modo explícito. Acaso en ese punto la conocida capacidad de Mizoguchi para mimetizarse con las circunstancias jugó en favor de la posibilidad y permanencia de esta obra maestra. Ante su estreno, la inclinación de Mizoguchi por la contemplación, la duración y el sentido del reposo hicieron de la recepción de *Los 47 ronin* un éxito solo moderado; la propia productora Sôchiku creyó encarar una gran exhibición de acciones heroicas de sus samurais legendarios, y Mizoguchi ofreció lar-

ramente apoyada en el gesto colectivo de los guerreros, la dimensión coral del film lleva a una puesta en escena guiada por tres factores que pueden constituir una verdadera vía regia a la poética de KM. En primer lugar, está la división y el ocultamiento de porciones de espacio en la pantalla (biombos, telas, velos o paneles lo postulan permanentemente como uno de los mayores artífices del fuera de campo que ha dado el cine). En *Los 47 ronin*, dos momentos memorables –los de la espera de Asano detenido y el *seppuku* final de sus guerreros– se convierten en casos ejemplares (para su cine y, sin exagerar, para el cine en general). En segundo término, los planos de Mizoguchi suelen plantear una conexión entre dos lugares discontinuos, donde ocurren hechos sucesivos. La división es sorteada por un movimiento ascendente de cámara, que en lugar de seguir a un personaje elige describir un espacio, revelando lugares que generan emoción, en tanto serán o fueron es-

rado como cumbre entre las cumbres de Mizoguchi. No es que haya optado por apartarse de lo narrativo, sino de los instantes de acción, para extender su relato en los tiempos entre sucesos físicos. Es una experiencia particularmente extraña dentro de un film cuyos protagonistas casi exclusivos son samurais, y del que la expectativa de género haría esperar un *chambara*, una historia de combates a espada. Aquí se acumula permanentemente la tensión casi intolerable previa al estallido, pero este, cuando se produce, es escamoteado al espectador, que asiste sólo a sus consecuencias. Las pocas muertes en escena son aquellas en las que Asano asiste en su agonía a quienes poco antes cometieron *seppuku*. En cuanto al espacio, la negativa de Mizoguchi a conceder prioridad al personaje respecto del lugar –al parecer, toda una constante en su cine previo al ciclo más conocido, posterior a 1945– instala otra forma del intervalo: lejos de los primeros



Mujeres de la noche; La vida de O'Haru, mujer galante

gos planos de personajes en espera, antes o después de los acontecimientos decisivos que permanecían para siempre fuera de campo: el único momento de violencia mostrada en el film se produce en sus minutos iniciales, y es el del arranque furioso del señor Asano que, harto de la insolencia del malvado Kira, lo ataca con su espada. El resultado es emblemático: solo un leve rasguño en la frente del villano será la herida que desencadene la tragedia de Asano y el lento e implacable plan de venganza de los cuarenta y siete guerreros. Acaso *Los 47 ronin* haya sido, en la obra de Mizoguchi, el experimento más consecuente de su poética basada en el concepto "una escena, un corte". Los acontecimientos reniegan de todo montaje analítico, y las transiciones solo aparecen en tanto tajantes elipsis, que separan claramente los tiempos del relato. Planos secuencia suntuosos, complejos y de grupos tomados a distancia arquitecturan su transcurso. En un revelador estudio ("Nouvelles perspectives sur Mizoguchi", *Positif* 212), Hubert Niogret ha analizado algunas pautas de su armado espacial, que la postulan como una de las obras mayores del maestro. Segu-

cenarios de hechos decisivos, irreversibles e inevitables. Aquí el caso culminante es el del último suicidio ritual. Finalmente, el plano secuencia también permite diferenciar espacios contiguos donde ocurren acontecimientos dramáticamente opuestos. Aquí la profundidad de campo establece los niveles de acción en grupos claramente opuestos y separados, como en la representación Kabuki que abre la segunda parte del film (al respecto, cabe recordar que *Los 47 ronin*, siendo exactamente contemporánea de *El ciudadano* y *Soberbia*, debería agregarse obligadamente en cualquiera de esas clásicas discusiones sobre la explotación del plano en profundidad en los orígenes del cine moderno).

ELOGIO DEL INTERVALO. Donald Richie ha destacado en el cine de Mizoguchi la presencia de una cualidad que en la estética japonesa se denomina *shibui*: la elegancia pausada. Dicha condición deriva, de acuerdo a ese valor, de una serenidad entristecida. En ese sentido, el episodio donde se relata a la dama Asano la venganza de los 47 guerreros contra Kira y la reparación del daño efectuado a su señor, puede ser conside-

planos, la construcción global forma nudos entre personajes y lugares, planteando relaciones, distancias, vacíos que significan más que los cuerpos en acción. Los encuadres evolucionan en Mizoguchi, arman redes en la pantalla, y del diseño de ese tejido por el espectador surge la emoción, en un film marcado por los tiempos de la ceremonia y el ritual. Finalmente, existe un concepto crucial para entender su cine, acotaba Gérard Legrand en "La gloire d'un cinéaste" (*Positif* 212): el de *ma*, el intervalo que existe entre dos acciones o dos objetos, y que unifica en la estética japonesa las dimensiones de tiempo y espacio. El privilegio de este tiempo o espacio vacío hace fundar en esos intervalos la estructura misma del film. Con la excusa tradicional del episodio Chushingura, Mizoguchi exhibe un caso extremo de cine armado *exclusivamente* a partir del intervalo. Lección suprema de las formas que habrían de aprovechar –mucho después– Andrei Tarkovski, Jean-Marie Straub o Jacques Rivette, entre otros. Lo que habla a las claras del sentido crucial de Mizoguchi y de esta inusual épica velada de sus guerreros fieles hasta el fin. ▀

La eterna seducción de las francesas

Cuatro CD que invitan a revolver las bateas. *Actrices* incluye a Bardot cantando *a go go*. Cubanos, románticos y buen pop hacen el resto.

ACTRICES

Actrices francesas
Phonogram (Universal)

A veces las compañías discográficas deciden lanzar productos al mercado argentino años después de su aparición en otros países. Es el caso de *Actrices*, un compilado de dieciocho canciones. La edición original es de 1991, fecha que no parece casual. En ese año murió el —entre otras cosas— compositor, escritor, cantante y director de cine francés Serge Gainsbourg. Once de las canciones son de su autoría y en tres de ellas este hombre —que provocó varios escándalos con sus composiciones y que fue pareja de Brigitte Bardot y de Jane Birkin— también canta. Extrañamente, su canción más conocida, *Yo te amo, yo tampoco* (a dúo con Jane Birkin), no figura en el CD. Este tema de 1969 estuvo prohibido en varios países, entre ellos en la Argentina de Onganía.

Actrices ofrece las voces de Isabelle Adjani, Catherine Deneuve, Jeanne Moreau, Mireille Darc, Charlotte Gainsbourg, Jane Birkin y Brigitte Bardot. Es probable que este dato sea lo suficientemente atractivo para algunos y, si sumamos la rareza de poder conseguir el CD más barato en algunas disquerías porteñas que en Amazon, tenemos un lindo paquete. Pero no todas son rosas. Para comenzar, las composiciones del prolífico, muy prolífico Gainsbourg suelen estar enroscadas en el pop y las baladas más elementales, y la presentación gráfica del disco es paupérrima, la papeleta (porque no es un librito) provee información deficiente; no hay más fotos que las de la tapa y encima se deslizó un error en los datos del tema 15. El siguiente intento de análisis está ordenado actriz por actriz:

■ Isabelle Adjani: interpreta con clara voz y decisión *Pull Marine*, una linda balada, y *Ohio*, un pop un tanto convencional.

■ Charlotte Gainsbourg: la hija de Serge y Jane Birkin tiene una voccita en la línea “nena con perversa difonía” de su madre, pero con menor alcance, cuestión evidente

en *Lemon Incest*. Le va mejor en su propia composición, la más maquinosa y monótona *Elastique*.

■ Jane Birkin: las cuatro canciones de la inglesa que canta a la francesa son correctas baladas de Gainsbourg. Por lejos, la mejor de ellas es *Quoi*, incluida en el film *Conozco la canción*.

■ Catherine Deneuve: dos dúos con Gainsbourg, dos canciones melódicas pasables, dos interpretaciones de refinada tristeza.

■ Mireille Darc: actriz de *Week-end* de Godard, es la más cantante de todas y aplica su capacidad al ritmo a los dos temas del disco (no escritos por Gainsbourg) más alejados del pop y más cercanos a sonidos típicamente franceses.

■ Brigitte Bardot: lo mejor del disco. BB canta bien, con seguridad, es siempre atractiva. Canta *La madrague* y *Sidonie*, dos temas de linda melodía no compuestos por Gainsbourg. También interpreta dos canciones de Serge, que resultan ser los extremos del disco. El extremo malo es la pretenciosa grasa da *Bonnie & Clyde*, apenas un poco más soportable que *La balada de Bonnie & Clyde* grabada hace décadas por los vernáculos Bárbara & Dick. El extremo excelente es el tema “a go go” *L'appareil à sous*, un veloz minuto y medio de seducción y placer a la altura del mejor momento de la Bardot: el desnudo inicial de *El desprecio*.

■ Jeanne Moreau: canta tan bien como la Bardot dos temas de músicos de Truffaut; de Duhamel los aires brasileños de *Quelle histoire*, del gran Delerue, la deliciosa *Le tourbillon* (de Jules y Jim).

BUENA VISTA SOCIAL CLUB

Músicos cubanos con Ry Cooder
World Circuit / Nonesuch (Warner)

Wim Wenders fue siempre un amante de la música e incluso afirmó haber comenzado a hacer películas para incluir en ellas canciones de The Kinks y otros grupos. El guitarrista norteamericano Ry Cooder hizo la



Chicas que cantan:
de izquierda a derecha
Brigitte Bardot, Isabelle
Adjani, Jane Birkin,
Catherine Deneuve,
Jeanne Moreau

música de *París, Texas*. En 1997, Cooder reunió a varios músicos cubanos y formó el Buena Vista Social Club; grabaron canciones y salieron de gira. Cooder lo llamó a Wenders y el alemán hizo en digital este documental que se estrena en febrero.

El disco (producido por Cooder) ya está disponible y es excelente. La discusión acerca de si las presencias de la guitarra de Cooder y la batería de su hijo Joachim son intromisiones en la música cubana se la dejamos a los puristas. Si Cooder rescató a estos viejos músicos de la opresión de Castro se lo dejamos a los anticastristas, y si la música en Cuba sigue viva gracias a Castro, a los castristas.

Aquí tenemos catorce temas interpretados por más de veinte músicos, entre ellos el pianista Rubén González (77 años), el cantante Ibrahim Ferrer (72) y el cantante y guitarrista Compay Segundo (89). Las asombrosas canciones incluyen la clásica guajira *El carretero* (recuperada por Leonardo Favio para su disco doble *Solo amor*), boleros, tumbaos y otros ritmos. Cuando canta Ibrahim Ferrer el disco gana en frescura y velocidad y cuando aparece la voz de Compay Segundo el asunto adquiere ribetes de leyenda. Sonidos del pasado viven en un disco con aires atemporales, calidad técnica de futuro y presentación de lujo.

Advertencia para ubicar el CD: así como los ingleses se refieren al resto de Europa como "el continente", los yanquis denominan a todo lo que no es su música como World Music. Muchas disquerías en Argen-

tina usan ese concepto. Por eso, si el CD de *Buena Vista Social Club* no está en las bateas de "películas", ya saben dónde encontrarlo.

THE STORY OF US (NUESTRO AMOR)

Eric Clapton con Marc Shaiman y otros
Reprise (Warner)

Las ambiciones polémicas de los integrantes de esta revista provocaron afirmaciones como "el amor no existe" y luego "el amor sí existe". Aprovechando el ambiente beligerante, la pertinencia del título de la película del CD en cuestión (*Nuestro amor*) y la existencia de esta sección, agrego lo siguiente: 1) el amor existe, por lo menos en el cine; 2) *Nuestro amor* es una buena película, tiene más y mejores ideas que todas las comedias románticas del año pasado juntas y la pareja protagonista es fabulosa. Superada esta digresión, pasamos a comentar el disco.

La música la compuso Eric Clapton con Marc Shaiman (*Cuando Harry conoció a Sally*) e incluye cuatro temas ajenos: uno de guitarra, dos de jazz y *Don't Sit Under the Apple Tree* de The Andrew Sisters, que con su estilo de viejo jingle de radio rompe el clima. La música de Clapton es menos "cool" que la que hizo para *Arma mortal 3* pero es mucho más romántica. La gran canción de títulos, *Get Lost*, domina todo el disco con su melancólico leitmotiv, y para hacer el asunto más meloso se incluye una buena versión en vivo de *Wonderful Tonight*. Disfrutar o no del CD dependerá de la posición del que escucha frente a la ontología del amor. Yo lo disfruté.

AMERICAN PIE

Intérpretes varios (Universal)

Dos características hacen de este disco un extraño compilado: todas las canciones están en la película (incluso algunas quedaron afuera como los temas de Hole) y el formato pop parece de otra época. En este sentido es clara la inclusión en el film de una versión de *Don't You Forget About Me*, originalmente cantada por los Simple Minds para el clásico joven de 1985 *El club de los cinco*. En la versión 2000 de esa película está trabajando el guionista de *American Pie*.

La mayor parte del material de este disco son buenas canciones pegadizas. Los intérpretes más conocidos son los no tan famosos Third Eye Blind, Sugar Ray, Tonic y Blink 182 y entre los demás hay varios ignotos y debutantes. Se destacan los temas *New Girl*, *Mutt* y *Wishen*, todas ellas con alguna reminiscencia a los Ramones, en las dos primeras con toques pop y en *Wishen* con una mezcla exacta con Madness, y también dos simpáticas baladas con la buena voz de la chica Bic Runga (vaya nombre). Pero dos canciones sobresalen no solo en el disco sino en todo el pop actual: *Stranger by the Day*, de unos tipos que ya tienen seis discos llamados Shades Apart, y *Summertime* de Bachelor Number One, quienes están grabando su primer álbum. Estos temas son dos hits en estado puro. Scot Sax, el compositor de *Summertime*, me aclaró vía e-mail su predilección por buenas letras vestidas como *catchy songs* (canciones pegadizas). El disco ideal para un atardecer en la playa de Villa Gesell en el verano de 1987. ■



martes 1

CIERRA TUS OJOS, *Close My Eyes* (1991, Stephen Poliakoff). Space, 24 hs.

ESPIRITU JUGUETON, *Blithe Spirit* (1945, David Lean). Film & Arts, 23 hs.

miércoles 2

LABIOS DE CHURRASCO (1995, Raúl Perrone). I-SAT, 23.30 hs.

ESCRITO EN EL AGUA, *Passion Fish* (1992, John Sayles). Cineplaneta, 22 hs.

GOLPE BAJO, *The Longest Yard* (1974, Robert Aldrich), con Burt Reynolds y Eddie Albert. USA-Network, 13 hs.

El enfrentamiento en un partido de fútbol americano entre un equipo de convictos y otro de guardias de una prisión federal, en el que aquellos buscarán vengarse de todas las afrentas y humillaciones recibidas es un perfecto vehículo para el poderoso estilo visual de Robert Aldrich. Un film de inusitada violencia, con el habitual montaje crispado del realizador y algunos certeros toques de humor negro.

jueves 3

LO QUE NO FUE, *Brief Encounter* (1945, David Lean). Film & Arts, 23 hs.

HOOP DREAMS (1994, Steve James). HBO Olé, 24 hs.

viernes 4

CRY-BABY (1990, John Waters). Film Zone, 10 hs.
EDUCANDO A ARIZONA, *Raising Arizona* (1987, Joel Coen). Cinecanal, 11.25 hs.

GOTO, LA ISLA DEL AMOR, *Goto, l'île d'amour* (1968, Walerian Borowczyk), con Pierre Brasseur y Ligia Branice. Cineplaneta, 1.30 hs.

Después de varios trabajos dentro del cine de animación y antes de convertirse en un calificado exponente del cine pornosoft, el polaco Borowczyk dirigió algunas películas atractivas. *Goto...* es su primer largometraje de ficción, una sutil fábula sobre el poder y la pasión totalmente alejada del realismo y narrada con impecable refinamiento visual. El mejor film del director.

sábado 5

MI PRIMO VINNY, *My Cousin Vinny* (1992, Jonathan Lynn). Cinecanal, 23.50 hs.

LA PERSECUCION, *The Hit* (1984, Stephen Frears). Film & Arts, 1, 9 y 17 hs.

SERENATA DE AMOR, *Love Serenade* (1996, Shirley Barrett), con Miranda Otto y Rebecca Frith. Space, 22 hs.; 6/2, 1.45 hs.

Esta película australiana no estrenada comercialmente pero editada en video es una auténtica sorpresa. Con el fondo permanente de la música de Barry White en la banda de sonido, este relato acerca de la rivalidad de dos hermanas por el único hombre disponible del pueblo da lugar a la subversión de todos los tópicos de la comedia romántica en un relato plagado de ironía y humor negro. Habrá que seguir atentamente la carrera de Shirley Barrett.

domingo 6

DIAS DE RADIO, *Radio Days* (1987, Woody Allen). Film & Arts, 23 hs.

LAS SEÑORITAS DE ROCHEFORT, *Les demoiselles de Rochefort* (1965, Jacques Demy). Cinemax, 10 hs.

LA CALLE 42, *42nd Street* (1933, Lloyd Bacon), con Warner Baxter y Ruby Keeler. Space, 6.45 hs.

La comedia musical de los años treinta tuvo un nombre señero que la marcó de manera definitiva con sus inigualables coreografías: Busby Berkeley. Si bien en esta película el oficio artesanal de Bacon le da un ritmo narrativo inexistente en otros musicales de la época, son los espectaculares números el principal sustento del film. De visión imprescindible para los amantes del género.

lunes 7

LA CALAVERA, *The Skull* (1965, Freddie Francis). Cinecanal, 11.25 hs.

BARRIO CHINO, *Chinatown* (1974, Roman Polanski). Cinecanal, 2, 11.50 hs.

YO LE DISPARE A ANDY WARHOL, *I Shot Andy Warhol* (1996, Mary Harron), con Lili Taylor y Jared Harris. Cinecanal, 22 hs.; 13/2, 22 hs.; 18/2, 22 hs.; 26/2, 22 hs.

La interpretación de Lili Taylor como la protagonista feminista y lesbiana es formidable y también la recreación del ambiente artístico de la famosa "factoría" warholiana como los detalles de época están muy logrados. Sin embargo, la puesta en escena nunca llega a plasmar plenamente todas las ideas que se insinúan desde el guión. De todos modos una película curiosa e interesante de ver.

Polín, el pequeño protagonista de *Crónica de un niño solo* de Leonardo Favio



Cine argentino para el verano

Las exhibiciones regulares de películas argentinas de todas las épocas por parte de los canales Space y Volver ofrecen la oportunidad de revisar algunas obras valiosas de diversos momentos de la cinematografía nacional. Es así que del recientemente desaparecido Carlos Hugo Christensen podrán verse dos de sus títulos emblemáticos: *Safo*, 1943, es el primer film en el que aparecen en plenitud los temas centrales del director. La obsesiva pasión de un joven por una mujer mucho mayor que él es puesta en escena por Christensen apelando a su capacidad para crear una atmósfera opresiva y siniestra, en la que sus protagonistas son arrastrados por sus impulsos más primitivos. Un clásico del director y del cine argentino. (Space, 9/2, 10.30 hs.) *El ángel desnudo*, 1946, es un sombrío melodrama en el que una adolescente decide entregarse a un escultor para salvar a su padre de la ruina. Película recargada y perversa con una notable (sobre) actuación de Guillermo Battaglia, es otro valioso título en la filmografía del director. (Space, 16/2, 10.30 hs.) De Hugo del Carril también se exhibirán dos películas no demasiado vistas. *Historia del 900*, 1948, su ópera prima, es la historia

de la relación que se entabla entre una chica rica y un cantor orillero a principios de siglo y ya muestra atisbos del intransigente romanticismo del director y su capacidad para resolver escenas visualmente. (Space, 18/2, 10.30 hs.) En cuanto a *Culpable*, 1960, narra el intento de rehacer su vida por parte de un delincuente agonizante, y a pesar de su molesto didactismo de tono moralizante, logra momentos de gran intensidad emocional. (Volver, 14/2, 17 hs.) *El crimen de Oribe*, 1950, es la primera película de Leopoldo Torre Nilsson (solo en los primeros días intervino en la filmación su padre). Adaptación de *El perjurio de la nieve* de Adolfo Bioy Casares, consigue captar el personal universo del autor. Para mí una de las películas más atractivas de Nilsson. (Volver, 17/2, 24 hs.) *La cifra impar*, 1962, primera película de Manuel Antin es otra traslación literaria, en este caso de un cuento de Cortázar. A pesar de su intelectualismo y cierta frialdad emocional, logra transmitir en varios momentos los climas propuestos por el escritor. (Volver, 24/2, 16.50 hs.) *Crónica de un niño solo*, 1964, el debut de Leonardo Favio, más allá de alguna influencia innegable, es

una acabada muestra del talento del director. Una visión de la infancia dolorosa y poética a la altura de los mejores exponentes del tema a nivel mundial. (Volver, 21/2, 24 hs.) *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, 1971, de Gerardo Vallejo, con un guión en el que participaron Solanas y Gettino, es un doloroso testimonio sobre la vida cotidiana de una familia tucumana que incorpora elementos documentales y de ficción. Uno de los mejores trabajos del grupo Cine Liberación. (Volver, 15/2, 15.50 hs.) *El censor*, 1995, de Eduardo Calcagno, inspirado libremente en la recordada y nefasta figura de Miguel Paulino Tato, es una obra destinada a la polémica. Por mi parte creo que el film, con una notable interpretación de Ulises Dumont, a pesar de sus altibajos funciona durante gran parte de su metraje. (Volver, 29/2, 22 hs.) Por último *Sotto voce*, 1996, el primer largometraje de Mario Levin sobre un relato de Luis Gusmán, es un relato atractivo y personal que incorpora algunas de las variables del cine negro a un contexto suburbano, con Norma Pons y Martín Adjemián inolvidables. (Volver 7/2, 22 hs.)

martes 8

WILL PENNY, EL SOLITARIO, *Will Penny* (1968, Tom Gries). USA-Network, 13 hs.

EL DULCE AROMA DEL ÉXITO, *Sweet Smell of Success* (1987, Alexander Mackendrick). Space, 16 hs.

YANKEE DOODLE DANDY (1942, Michael Curtiz), con James Cagney. Space, 6.45 hs.

Es probable que el patriotismo que impregna los números musicales del film (la película fue rodada inmediatamente después del bombardeo de Pearl Harbour) hoy parezca vulgar y envejecido. También hay un estiramiento innecesario de la historia, pero la posibilidad de ver a James Cagney cantando y bailando como el mejor com-pensa las falencias señaladas.

miércoles 9

TESTIGO EN PELIGRO, *Witness* (1985, Peter Weir). Space, 16 hs.

TOM HORN (1980, William Wiard). Cinemax, 20.15 hs.

jueves 10

FIEBRE DE AMOR Y LOCURA, *Jungle Fever* (1991, Spike Lee). Cinecanal, 9.05 y 19.55 hs.

PAN, AMOR Y FANTASÍA, *Pane, amore e fantasia* (1953, Luigi Comencini). Cineplaneta, 15.20 hs.

CONVIENDO CON LA MUERTE, *Apartment Zero* (1989, Martin Donovan), con Hart Bochner y Colin Firth. Cinemax, 22 hs.; 10/2, 23.45 hs. Martin Donovan es un argentino que en la última década ha desarrollado en EE.UU. su carrera como actor (en ese terreno es bueno) y director. Esta es su primera incursión como realizador y el film, rodado en Buenos Aires, es una ambiciosa mezcla de thriller psicológico, intento de reflexión sobre el cine y película con referencias políticas (el clima del film recuerda el de los años de la dictadura militar). Una obra fallida pero atrayente.

viernes 11

CUATRO AMIGOS, *Four Friends* (1981, Arthur Penn). Cinecanal 2, 11.15 hs.

CARRIE (1976, Brian De Palma). Space, 24 hs.

LA VENGANZA DEL MUERTO, *High Plains Drifter* (1972, Clint Eastwood), con Clint Eastwood y Verna Bloom. Cinecanal, 3.25 hs.; 14/2, 5.20 hs.

La segunda película de Clint Eastwood, aun cuando se detectan en ella influencias diversas, ya nos muestra a un realizador personal. Estilizado western al que la iluminación de Bruce Surtees le otorga un tono por momentos pesadillesco, es un título imprescindible dentro de la filmografía del último gran narrador clásico del cine norteamericano.

sábado 12

ME CASE CON UN MONSTRUO, *I Married a Monster from Outer Space* (1956, Gene Fowler). USA-Network, 11 hs.

MIENTRAS ESTES CONMIGO, *Dead Man Walking* (1995, Tim Robbins). I-SAT, 22 hs.

ADIOS MUÑECA, *Farewell, My Lovely* (1975, Dick Richards), con Robert Mitchum y Charlotte Rampling. Mundo Olé, 22 hs.

Posiblemente la más fiel al espíritu de Raymond Chandler de las adaptaciones de sus obras, con un Mitchum extraordinario en su caracterización de Philip Marlowe. También se podrá ver en Cinemax en varias emisiones *Poodle Springs* de Bob Rafelson, un film para TV no estrenado en nuestro país sobre la última novela inconclusa del escritor.

domingo 13

LO QUE QUEDA DEL DÍA, *The Remains of the Day* (1993, James Ivory). Space, 16 hs.

MEDEA (1988, Lars von Trier). Film & Arts, 1.30, 9.30 y 17.30 hs.

lunes 14

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

UN TESTIGO EN LA CIUDAD, *Un témoin dans la ville* (1959, Edouard Molinaro), con Lino Ventura y Sandra Milo. TV 5 Internacional, 1 h.; 14/2, 19 hs.; 17/2, 21.30 hs.

Edouard Molinaro –sobre todo a partir del rotundo éxito de *La jaula de las locas*– se ha convertido en un paradigma del cine comercial francés aunque sus primeros films hacían avizorar a un director interesante. A ese fugaz período pertenece esta película que retoma las variables del mejor cine policial francés, un género que ha dado a la cinematografía de ese país varios títulos importantes.

martes 15

BUSCO MI DESTINO, *Easy Rider* (1967, Dennis Hopper). I-SAT, 23 hs.

GRANDES ILUSIONES, *Great Expectations* (1948, David Lean). Film & Arts, 23.30 hs.

PERFILES: RAYMOND CHANDLER, *Profiles: Raymond Chandler* (1988, David Thomas). Film & Arts, 22 hs.; 16/2, 6 y 14 hs.; 20/2, 0.30, 8.30 y 16.30 hs.

Filmado en Londres y California con motivo del centenario del nacimiento del gran escritor, este film incluye fragmentos documentales, entrevistas a figuras como James Ellroy (autor de *L.A. Confidential*), Robert Mitchum (en mi opinión el mejor Marlowe) y Fred McShane (su biógrafo). También dramatiza-ciones basadas en su correspondencia, con Robert Stephens encarnando al escritor. Imp-erisible para los admiradores de Chandler.

miércoles 16

EL ARREGLO, *The Arrangement* (1969, Elia Kazan). Cinemax, 19.45 hs.

GRACIADIO (1997, Raúl Perrone). I-SAT, 23 hs.

JUEGO PELIGROSO, *Dangerous Game* (1993, Abel Ferrara), con Harvey Keitel y Madonna. Cinemax, 22 hs.; 24/2, 24 hs.

Este film, uno de los mejores de Ferrara, provocó los primeros rechazos al realizador en la redacción de esta revista. La filmación por parte de un director de cine de la diso-lución de una pareja da lugar a una película de una inusitada intensidad emocional que, además, cuestiona los límites entre realidad y ficción. Contra todos los pronósticos, Madonna está bárbara.

jueves 17

EL FUGITIVO, *The Fugitive* (1993, Andrew Davis). Cinemax, 10 hs.

EL SEQUESTRO DEL PELHAM, 1, 2, 3, *The Taking of Pelham One Two Three* (1974, Joseph Sargent). Cinecanal, 22 hs.

GUMMO (1997, Harmony Korine), con Linda Manz y Max Pelrich. HBO Olé, 24 hs. Harmony Korine fue guionista de *Kids*, un film muy valorado por parte de la crítica pero que a mí me parece deleznable. Habrá que ver qué pasa con su primer trabajo en la realiza-ción, también provocador de grandes polémicas y sobre el que hay coincidencia en señalar como un relato revulsivo y de gran crudeza.

viernes 18

KAGEMUSHA (1980, Akira Kurosawa). Cineca-nal 2, 5.45 hs.

LAS MUÑECAS DEL DIABLO, *The Devil-Dolls* (1936, Tod Browning). Space, 16 hs.

CORAZONES EN FUGA, *Age of Consent* (1969, Michael Powell), con James Mason y Helen Mirren. Cinemax, 22 hs.; 24/2, 1.45 hs.; 29/2, 20.15 hs.

La carrera de Michael Powell posterior a la notable *Peeping Tom*, 1960, es prácticamente desconocida. Por eso será bueno ver esta película, la penúltima de su filmografía –sobre un pintor que abandona la soledad de su residencia australiana para irse a vivir a Nueva York– que retoma uno de sus temas predilectos: la relación entre el arte y la vida. Para no dejar pasar.

sábado 19

EL HIJO DE DRACULA, *The Son of Dracula* (1943, Robert Siodmak). USA-Network, 11 hs.

THX 1138 (1971, George Lucas). Cinemax, 22 hs.

domingo 20

¿QUE PASO CON BABY JANE?, *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962, Robert Aldrich). Space, 14 hs.

EL ORO DE ULISES, *Ulee's Gold* (1997, Víctor Núñez). Cinecanal, 22 hs.

lunes 21

MENTES QUE BRILLAN, *Little Man Tate* (1991, Jodie Foster). Film & Arts, 7 y 15 hs.

FUGA DE ALCATRAZ, *Escape from Alcatraz* (1979, Don Siegel). Space, 16 hs.

martes 22

EL INDOMABLE, *Hud* (1963, Martin Ritt). Film Zone, 4 hs.

DUELO DE TITANES, *Gunfight at O.K. Corral* (1957, John Sturges). Space, 16 hs.

JUEGOS DE PLACER, *Boogie Nights* (1997, Paul Thomas Anderson), con Mark Wahlberg y Burt Reynolds. HBO Olé, 23.45 hs.; 26/2, 0.30 hs.

Tanto su ópera prima *Vivir del azar* como este film muestran a un realizador de innegable talento. Siguiendo a lo largo de la década del setenta a un grupo que se dedica a producir videos pornográficos, con Burt Reynolds en el papel de su vida, la película transmite un agudo retrato de esos años en la sociedad norteamericana. Film demasiado largo (como su plano final), imperfecto, pero que muestra a un director definitivamente a seguir.

miércoles 23

ARABESCO, *Arabesque* (1966, Stanley Donen). Cinecanal 2, 11.35 hs.

SCREAM 2 (1997, Wes Craven). HBO Olé, 22.15 hs.

TELMA Y LUISA, *Thelma & Louise* (1991, Ridley Scott), con Susan Sarandon y Geena Davis. Film Zone, 22 hs.

Para mucha (demasiada) gente este no solo es un gran film sino también la quintaesencia del feminismo, opiniones que por cierto no comparto. Película a la vez vacía, panfletaria, entretenida e inauténtica, cuenta con excelentes interpretaciones de sus dos stars y uno de los finales más arbitrarios de la historia del cine.

jueves 24

EL FUGITIVO, *The Fugitive* (1947, John Ford). Space, 16 hs.

JULIO CESAR, *Julius Caesar* (1953, Joseph Mankiewicz). Film & Arts, 23 hs.

viernes 25

EL ULTIMO TREN, *Last Train of Gun Hill* (1959, John Sturges). Space, 16 hs.

HOMBRES ARMADOS, *Men with Guns* (1997, John Sayles). HBO Olé, 0.15 hs.

EL HONOR DE LOS PRIZZI, *Prizzi's Honor* (1985, John Huston), con Jack Nicholson y Kathleen Turner. HBO Olé, 12.45 hs.

Es sabido que la calidad de las películas de John Huston es directamente proporcional al interés que le provoca el material que filma. Esta historia de amor y venganza, ambientada dentro de un cerrado clan familiar, tiene momentos de humor acre y chiriante, una notable galería de personajes secundarios y memorables intervenciones de William Hickey y Anjelica Huston.

sábado 26

LA NOVIA DE DRACULA, *The Bride of Dracula* (1960, Terence Fisher). USA-Network, 11 hs.

EL CIUDADANO COHN, *Citizen Cohn* (1992, Frank Pierson). Cinemax, 19.45 hs.

TODOS DICEN TE QUIERO, *Everyone Says I Love You* (1996, Woody Allen), con Woody Allen y Goldie Hawn. I-SAT, 22 hs.

Todos dicen que este homenaje de Woody Allen a la comedia musical es una delicia y está entre sus mejores películas. Lamento

no compartir tal apreciación pero creo que el film está demasiado "armado", carece de espontaneidad y frescura y está cargado de la habitual dosis de narcisismo y autoindulgencia del director. Por mi parte, prefiero ver un musical clásico de la MGM.

domingo 27

NEW YORK, NEW YORK (1977, Martin Scorsese). Cinecanal, 6.30 hs.

HAMLET (1969, Tony Richardson). Cinemax, 16.30 hs.

SECRETO OCULTO EN EL MAR, *Night Moves* (1975, Arthur Penn), con Gene Hackman y Susan Clark. Cinemax, 22 hs.

Luego del período de oro del *film noir* (1944-1955), aparecieron expresiones aisladas que intentaron recuperar lo más valioso del género. Una de las más importantes es este film de Arthur Penn (su mejor película) con un brillante guión de Alan Sharp, que –a partir de la investigación de la desaparición de una adolescente que debe efectuar un detective privado en crisis– lanza una desencantada y pesimista mirada sobre la sociedad norteamericana. Un auténtico *must*.

lunes 28

EL TRAFICANTE, *Light Sleeper* (1992, Paul Schrader). Film & Arts, 1, 9 y 17 hs.

EL BARCO, *Das Boot* (1981, Wolfgang Petersen). Cinemax, 22 hs. (¡versión completa de 211 minutos!)

martes 29

LA GUERRA DE LOS ROSES, *The War of the Roses* (1989, Danny De Vito). Cinecanal 2, 15.30 hs.

UN TRANVIA LLAMADO DESEO, *A Streetcar Named Desire* (1951, Elia Kazan). Film & Arts, 23 hs.

CIUDAD DE ANGELES, *Short Cuts* (1993, Robert Altman), con Andie MacDowell y Bruce Davidson. Cinemax, 23.35 hs.

Hay quienes dicen que esta adaptación de Altman de varios relatos cortos de Raymond Carver no es fiel al original. En todo caso, poco me importa ya que no los he leído, pero lo que es evidente es que interrelacionando varias historias paralelas, un terreno en el que siempre se sintió cómodo, el director nos ofrece una visión lúcida y caleidoscópica de Estados Unidos en la actualidad. Uno de los mejores films de Robert Altman.

directo a video

WONDERLAND (Reino Unido, 1999), dirigida por Michael Winterbottom, con Shirley Henderson, Gina McKee, Ian Hart. (Gativideo)

Un par de años atrás era un chascarrillo recurrente afirmar que Michael Winterbottom ejercía lobby para lograr una prolífica distribución de sus películas en Argentina. Tres films de su factura fueron estrenados durante el año 1998 en una seguidilla aparentemente casual.

Entre amores frustrados, escaramuzas en Sarajevo y frescos agrarios, aquellos miles de metros de celuloide no lograban siquiera rozar el blanco, ejemplo del clásico dicho que versa sobre la proporcionalidad entre cantidad y calidad. Pero aquellos que tuvieron oportunidad de asistir al último festival de Mar del Plata pudieron acceder a su antepenúltimo largometraje (no para de trabajar el muchacho) donde finalmente parece haber indicios de una sensibilidad alejada del costumbrismo y la pomposidad a los que nos tenía acostumbrados.

A través de una escritura que recuerda al primer Paul Morrissey –aunque en la elección de estilos, más que el *protégé* de Warhol, probablemente hayan influido los ademanes de los daneses dogmáticos– Winterbottom logra en *Wonderland* una narración equilibrada en la cual las calles de un Londres realista y en extremo abigarrado se convierten en el reflejo arquitectónico de varios personajes enfrascados en un eterno derrotero por vencer la soledad. La cámara en mano y el montaje desprolijo –así como una excelente mezcla de audio que logra captar la compleja cualidad sonora de una gran urbe en constante movimiento– le vienen como anillo al dedo a este recuento de frustraciones y miedos de la modernidad encarnados en seres devorados por la apatía, el odio y el pavor al futuro.

Wonderland no es una gran película: varias escenas resultan forzadas y la idea misma de entrelazar muchos personajes atenta contra el tono carente de estridencias adoptado. Sin embargo, entre la inmensa tristeza por tantos sueños quebrados y los patéticos esfuerzos por seguir a su pesar, es evidente la existencia de una mirada honesta y compasiva que deja aflorar la esperanza sin atisbos de demagogia. Nada es tan blanco ni tan negro, parece querer decirnos Winterbottom. Y, por esta vez, tiene razón. **Diego Brodersen**

CAMA PARA TRES, *Splendor* (EE.UU.-Reino Unido, 1999), dirigida por Gregg Araki, con Kathleen Robertson, Johnathon Schaech, Matt Keeslar. (LK-Tel)

¿Y qué hay si Gregg Araki era considerado uno de los realizadores más radicalmente personales? ¿Cuál es la importancia de su legajo curricular dentro del esquema del cine independiente americano? ¿Quién puede sostener que su mirada sobre la juventud es fresca, dura y desenfadada luego de ver *Cama para tres*? ¿Por qué todos los personajes son hermosos, estilizados y *cool*? ¿El hecho de que luzcan como alguien recién salido de una sesión de *Fashion Emergency* tiene alguna connotación oculta? ¿Acaso detalles como el uso del color o los comentarios a cámara no son otra cosa que imposturas? ¿Por qué creer que algo es transgresor y moderno cuando es en realidad apergaminado y conservador? ¿Cuál es la razón para creer que este compendio de lugares comunes que se pretenden originales intenta satirizar algo? ¿No saben los encargados locales de cambiar el *Splendor* original que *Cama para tres* es el título de estreno en la Argentina de *Willie and Phil*, de Paul Mazursky, un film diez veces más divertido, cien veces más profundo, mil veces más moderno que esta cursilería perfumada? **DB**

LA BODA POLACA, *The Polish Wedding* (EE.UU., 1998), dirigida por Theresa Connelly, con Claire Danes, Lena Olin y Gabriel Byrne. (Gativideo)

A ver... lo malo de esta película es que si uno dice "Comedia dramática sobre la comunidad polaca de Detroit" ya no tiene mucho más para decir. Está bien actuada y correctamente filmada, pero no es muy interesante. Lo bueno es que, si bien no deja de ser un canto a la maternidad como justificación del matrimonio, por lo menos no plantea la situación como una verdad universal sino como la elección de un determinado grupo de personas. Eso sí, justifica un nuevo cliché: que las comunidades norteamericanas no anglosajonas son más apasionadas, más sexuales y más prolíficas. Y parece que, sin futura lactancia de por medio, eso es malo. Menos mal que la dirige una mujer, porque si no podríamos tildarla de machista. **Leonardo M. D'Espósito**

CAMIONEROS DEL ESPACIO, *Space Truckers* (EE.UU., 1999), dirigida por Stuart Gordon,



Wonderland

Otra película dirigida por el inglés Michael Winterbottom, uno de los directores que más estrena en nuestro país para alegría de nadie

con Dennis Hopper, Debi Mazar, Stephen Dorff y Charles Dance. (AVH)

Cuando Kubrick realizó *2001*, no pensó que el capitalismo iba a inundar el espacio con carteles de propaganda. *Camioneros del espacio* cubre el bache. Nada de Danubios Azules y naves blancas y azules: *country* be-rreta y camiones fileteados. El héroe de la película (bueno, casi) es Dennis Hopper, lo más parecido a un camionero que puede encontrarse en Hollywood, a juzgar por su aspecto de vivir a transfusiones de cerveza.

Los efectos especiales son tan elementales como la historia lo requiere, y permiten que todo gire con tono de farsa amable. La imagen final semeja las viejas tapas de los *pulps* de ciencia ficción de los 40, incluyendo el atuendo sexy y el peinado absurdo de Debi Mazar. Al respecto, la chica protagoniza con Charles Dance (siempre un gran villano) una de las más cómicas –y originales– escenas de sexo de los últimos años, variante motor fuera de borda (ver para creer). El humor amable es la mejor mane-

ra de contar esos nuevos lugares comunes como la privatización del gobierno, la obsesión por la juventud eterna y las taras de la globalización y el capitalismo feroz sin caer en la profecía sentenciosa, eso que suele lastrar a la ciencia ficción cuando se pretende trascendente. Dirigió el especialista en clase B Stuart Gordon, director de *Re-Animator*, quien sabe hacer creer al espectador que unos andróides cuyo arma mortal parece un flash fotográfico son una amenaza terrible. **LMD'E**

NO VALIDO PARA CAPITAL FEDERAL

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

TIPO DE SUSCRIPCIÓN (12 NÚMEROS Y UN LIBRO)

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

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

U\$S 150 RESTO DE AMÉRICA
(70 + U\$S 80 DE GASTOS DE ENVÍO)

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

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

DIRECCIÓN

TELÉFONO

☐ LIBRO MARTIN SCORSESE
☐ LIBRO WIM WENDERS

clásicos

MALA MONEDA, *T-Men* (EE.UU., 1947), dirigida por Anthony Mann, con Dennis O'Keefe, Alfred Ryder y Mary Meade.

PASIONES DE FUEGO, *Raw Deal* (EE.UU., 1948), dirigida por Anthony Mann, con Dennis O'Keefe, Claire Trevor y Marsha Hunt. (Epoca)

En el número anterior de *El Amante* —a propósito de la exhibición en el cable de dos films poco vistos de Anthony Mann— señalé que, a pesar de que el reconocimiento crítico de la obra del director se estableció a partir de sus trabajos dentro del western (terreno en el que es uno de los maestros indiscutidos), también se podían encontrar en su obra (más precisamente en los últimos años de la década del cuarenta) varios títulos valiosos dentro del género *noir*. Largamente ausentes de cualquier circuito de exhibición, estas dos películas de Mann —correlativas en su filmografía y estilísticamente bastante diferentes entre sí, aun perteneciendo al mismo género— muestran las cualidades del director dentro de un territorio en el que, al menos en nuestro país, se lo conoce muy poco.

En el cine norteamericano de fines de los cuarenta aparecieron una serie de películas, sobre todo policiales y de espionaje, caracterizadas por un realismo extremo, de índole casi documental, por una abundante utilización de exteriores y un uso de la voz en off impostado y altisonante (siempre pare-

cía ser la misma) que pautaba los distintos momentos de la narración y terminaba generalmente con un mensaje de tono ejemplarizador y edificante que reivindicaba a alguna de las fuerzas de la ley y el orden. *Mala moneda* —probablemente la primera película importante de Mann y la que inicia su “década prodigiosa”, que culmina en 1958— narra la infiltración de dos agentes del Tesoro norteamericano en una organización de falsificadores de dinero con el propósito de desbaratarla. Mann elige para narrar esta historia —en la que policías y delincuentes se diferencian muy poco en las conductas para lograr sus objetivos— un tono seco y neutro, despojado de sentimentalismo y apoyado en la iluminación de John Alton, de una precisión casi geométrica. El rostro hierático e imperturbable de Dennis O'Keefe refleja adecuadamente el contenido estilo que domina el relato.

Filmada inmediatamente y muy distinta en su registro narrativo es *Pasiones de fuego*, afortunada fusión de melodrama y policial negro. Un convicto escapa de la cárcel con la ayuda de su novia, buscando cobrar una deuda y a la vez vengarse de uno de sus compinches, responsable de su estadía en la prisión. Ambos se refugiarán en la casa de una abogada interesada en el caso (y en el protagonista). Aquí también hay un relato en off, pero de tono muy distinto al de

T-Men, ya que la voz es la de una mujer (la novia, nada menos que Claire Trevor) que ve amenazada su relación por la presencia de una extraña. Hay que decir que estamos ante un relato de gran intensidad y formidable crescendo, con excelentes personajes secundarios (en particular los que interpretan Raymond Burr y John Ireland) y otro trabajo memorable de John Alton en la iluminación, que a diferencia de la sobria exposición del otro film, muestra intensos contrastes que reflejan los desequilibrios emocionales de sus protagonistas. Inolvidable la escena en que Burr —anticipándose varios años al Lee Marvin de *Los sobornados*— arroja una jarra de café hirviendo sobre el rostro de uno de sus sicarios. Un poco conocido gran film de Anthony Mann.

Jorge García

LA MUERTE AL ACECHO, *The Hitch-Hiker* (EE.UU., 1953), dirigida por Ida Lupino, con Edmond O'Brien y Frank Lovejoy. (Epoca)

Ida Lupino fue una de las pocas directoras del Hollywood clásico. Su carrera, respaldada por su prestigio como actriz, fue breve pero respetable. En varias ocasiones se encargó incluso de escribir los guiones de sus películas así como los de films de otros realizadores. Durante algunos años tuvo su propia productora (Filmakers), que dirigió junto con su marido Collier Young. Sus pe-

Los clásicos del mes

■ *Fiebre de sangre*, de Henry King, es un western que inaugura la vertiente psicológica del género, pero con un trasfondo trágico del que carecen obras posteriores de esa corriente. (Epoca)

■ *El desconocido* es otro exponente del western psicológico (o, si se prefiere, psicoanalítico) y el típico título muy valorado por quienes no aman el género. Desde luego que la película no es mala (ningún film en el que participe Jean Arthur puede serlo), pero tampoco es la obra maestra que alguna crítica pretende. (Epoca)

■ A Sergio Leone se lo considera el inventor del spaghetti-western, pero a esta altura se puede hablar de un director que en sus mejores películas demuestra un estilo personal, ampolloso y operístico. Esto se puede apreciar en *Por unos dólares más* y, sobre



Clint Eastwood en *Por unos dólares más*

todo, en *Lo bueno, lo malo y lo feo*, films en los que también brilla Ennio Morricone en la banda de sonido. (Epoca)

■ En un videocassette doble se podrán ver dos comedias musicales: *Boda real* de Stanley Donen, con el famoso número de Fred Astaire bailando por el techo y las paredes, y *Cantando bajo la lluvia* de Donen y Kelly, no solo uno de los grandes clásicos del gé-

nero, sino también una de las grandes películas de todos los tiempos. (Epoca)

■ Es sabido que en las películas musicales coreografiadas por Busby Berkeley, en casi todos los casos lo único valioso son los números musicales. Pues bien, en dos cassettes de generosa duración aparecen recopiladas muchas de esas coreografías. Un auténtico *boccato di cardinale* para los amantes del género. (Epoca)

■ *Al este del paraíso* de Elia Kazan y, sobre todo, *Rebelde sin causa* de Nicholas Ray no solo son los dos trabajos fundamentales de James Dean, sino también dos valiosos testimonios sobre la juventud americana de los años cincuenta. (Epoca)

■ Si bien *Tom Jones* de Tony Richardson fue un film considerablemente sobrevalorado en su momento, es posible que una visión actual le restituya su valor de jocundo entretenimiento. (Epoca) **Jorge García**

lículas tenían como punto en común el estar basadas en hechos reales, ser films de denuncia y tener protagonistas femeninas. Pero bastó *La muerte al acecho* para colocar a Lupino dentro del cine de género (y con menos mujeres en el elenco que *Perros de la calle* o *La pandilla salvaje*). Road movie tenebrosa, la película se centra en un asesino serial (William Talman) que mata a los conductores de los autos a los que su- be haciendo dedo en la ruta. Dos amigos que van de pesca (Edmond O'Brien y Frank Lovejoy) se detienen y allí comien- za una odisea protagonizada casi exclusi- vamente por ellos tres. No aparece la figu- ra fuerte de un policía que investigue el caso. Desde la primera escena, un brutal asesinato narrado sin una línea de diálogo y sin mostrar el rostro del asesino, Lupino crea un clima negro y violento. Por su- puesto, los tres personajes tienen una per- sonalidad definida. Lo más interesante es la relación entre los amigos, que aunque tengan permanentes discusiones, nunca caen en actitudes egoístas. Este interés por la amistad masculina y su habilidad para tratar la violencia y el cine de géneros convierten a Ida Lupino en una predece- sora del cine de Kathryn Bigelow (*Punto límite*). Pero a pesar de esto, la realizadora debió abandonar el cine y terminó diri- giendo y escribiendo para la televisión. Allí, trabajó en las más variadas series cuando el capítulo tenía alguna historia femenina o con conflictos alrededor de una mujer. Sus días en la producción inde- pendiente habían quedado atrás aunque pudo demostrar gran versatilidad al dirigir también capítulos de *El fugitivo*, *Los intoca-*



Pasiones de fuego

Una afortunada fusión de melodrama y película negra

bles o *Dimensión desconocida*. *La muerte al acecho*, curiosamente, también está basada en un hecho real. **Santiago García**

EL TREN, *The Train* (EE.UU., 1964), dirigida por John Frankenheimer, con Burt Lancaster, Paul Scofield, Jeanne Moreau y Michel Simon. (Cobi)

Extraño director John Frankenheimer y rara película *El tren* que, en primera instancia, puede confundirse con cualquiera de las superproducciones del cine americano de los sesenta sobre temas bélicos y sus infinitas derivaciones (*Doce del patíbulo*, *El juicio de Nuremberg*, *El botín de los valientes*). *El tren* es otra historia sobre un grupo de la Resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial, con importantes intérpretes americanos, ingleses y galos en el reparto, un elevado costo en la producción y varias escenas que se aproximan a las películas de muchos millones de dólares de estos días. Sin embar- go, entre tantos convencionalismos y lugares comunes que Frankenheimer no se preocupa en omitir (el breve y bienvenido show de

Michel Simon encarnando a un mártir de la causa, la relación entre el líder -Lancaster- y la encargada del hotel -Jeanne Moreau-, la rutinaria caracterización de los suboficiales y soldados alemanes), más que un film obvio sobre la Francia ocupada por los nazis, *El tren* es un duelo entre dos personajes (el especia- lista en locomotoras Labiche y el ambiguo oficial germano Von Waldheim) obsesiona- dos por los trenes y por una serie de pinturas de artistas famosos que los nazis pretenden llevar a Alemania. La mirada de Franken- heimer es la de un director al que no le intere- san los conflictos típicos de los films bélicos sino la psicología de sus personajes centrales, especialmente la del militar alemán, culto, refinado y de buen gusto para las artes plás- ticas. *El tren*, por lo tanto, puede verse como un western revisionista de los cincuenta, psi- cológico, frío y distanciado para la época. Los últimos diez minutos, con Lancaster y Scofield enfrentados cara a cara, recuerdan aquellos desenlaces donde dos personajes re- solvían su rivalidad muy cerca de la iglesia de un pueblo. **Gustavo J. Castagna**

**NEW
FILM**
VIDEO CLUB
CINE ARTE

**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

MAS DE
7000 TITULOS
ALQUILER / VENTA

OPERAS
DOCUMENTALES

SERVICIO
DE CONSULTA

CINEMANIA
EN CD-ROM

CINE Y FOTOGRAFIA:
CURSOS PARA VER
LO QUE OTROS
NO VEN
DVD
ZONA 4

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

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

ahora en video

LA MALDICION, *The Haunting*, dirigida por Jan De Bont. (AVH)

Maldita remake de la más inspirada de las películas sobre casas embrujadas de todos los tiempos. Un nivel de incompetencia fuera de serie. Una incoherencia y un pastiche digno de ser analizado. No, mejor, digno de ser olvidado. ¿Y este es el director de *Twister*? Crítica en contra en EA N° 91.

UN LUGAR LLAMADO NOTTING HILL, *Notting Hill*, dirigida por Roger Michell. (Gativideo)

¿En qué estado se encuentra una cinematografía incapaz de hacer una gran película con una actriz como Julia Roberts? Un director mediocre, guionistas ciegos que creen que el *qualité* es mejor que los géneros, y una gama de actores secundarios totalmente forzados a decir cosas graciosas. Si Hugh Grant no tartamudeara, la película duraría 30 minutos menos. Comentario en EA° 89.

10 COSAS QUE ODO DE TI, *10 Things I Hate About You*, dirigida por Gil Junger. (Gativideo)

La *fierecilla domada* en una secundaria norteamericana actual. Una de las mejores adaptaciones de Shakespeare de los últimos años. Al estilo de *Ni idea*, es decir, con inteligencia, sensibilidad y sin pretensiones de andar ganando premios de la Academia. Comentario a favor en EA N° 90.

PRISIONERO DEL PELIGRO, *The Spanish Prisoner*, dirigida por David Mamet. (Transeuropa)

Los únicos prisioneros acá son los espectadores. Copiando burdamente el esquema sorpresivo de *Los sospechosos de siempre* y



otras películas, Mamet realiza la más vacua y ridícula de sus películas. Lo salvan de esta ingeniosa pavada un grupo de extraordinarios actores encabezados por Campbell Scott y un Steve Martin perfecto en su rol dramático. Comentario en contra en EA N° 91.

EL EXTRANJERO LOCO, *Gadjo dilo*, dirigida por Tony Gatlif. (Transeuropa)

Todos los gitanos de Kusturica van al cielo, los de Gatlif no, pero igual la pasan muy bien. Bueno, a veces. La cosa es que los gitanos tienen más trabajo en cine que nadie. Si mal no recordamos, todo esto lo inventó Sandro. Comentario en EA N° 90.

YO RECUERDO, *Mi ricordo, sì, io mi ricordo*, dirigida por Ana Maria Tatò. (SBP)

Es difícil que un documental centrado en la figura de Mastroianni no resulte interesante. Pero a pesar de tener esa ventaja, Tatò

logra un plus al estar atenta al presente del actor mientras lo filma y casi incluir un documental sobre la filmación de *Viaje al principio del mundo*, donde, entre otras cosas, se ve un pibe de sombrero, anteojos y zapatillas saltar de acá para allá todo el tiempo. Es Manoel de Oliveira, otro personaje digno de un documental. Comentario a favor y recuerdo de Marcello en EA N° 91.

LA HIJA DEL GENERAL, *The General's Daughter*, dirigida por Simon West. (AVH)

Cuando faltan quince minutos para que termine esta horrible película, el director no se ahorra un horrible flashback que explica todo lo que ya sabíamos. Pero lo peor es que el flashback debe haber costado unos tres millones de dólares. ¡Qué manera de tirar la plata! ¿Por qué no contrataron a un guionista y se ahoraban la guita? Comentario en contra en EA N° 92.

Yo recuerdo

Un cálido documental sobre Mastroianni



Epoca

El hogar
de los clásicos

Más de 900 películas subtituladas.
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

Verano del 96

El realismo costumbrista no es la clave del éxito de Adrián Suar

En el verano del 96, canal 9 emitía una telenovela que hizo época: *90-60-90*. Sobre una idea de Alejandro Romy, la tira suponía reflejar el mundo del modelaje. Si el verismo nunca existió en el género, menos podía existir cuando Raúl Taibo hacía de Pancho Dotto, o Natalia Oreiro (con diez kilos más que ahora) pasaba de muca-ma a top model. Aunque, para ser sinceros, hasta el título no guardaba relación con la realidad anoréxica del modelaje, *90-60-90* trasponía al código de la telenovela un mundo inaccesible para los televidentes. Pero la trasposición era a favor del público, que debía recuperar la fe en la superioridad moral de su vida anónima por sobre la que refleja la farándula. Esta fue quizá la última telenovela al estilo de las de Migré, de esas que celebraban la vida decente de barrio de manera indirecta, mostrando los pesares del dinero, el poder, el éxito y la fama.

En un reportaje de *Clarín* Adrián Suar explicó por qué no continuaba un año más con *Gasoleros* diciendo que "el barrio ya fue". El mismo programa que se suponía exitoso porque "reflejaba la vida misma", ahora pasaba a ser defenestrado porque la supuesta vida misma había cansado a los espectadores. Pero el éxito de *Gasoleros* nunca estuvo basado en la que fue la excusa del público para mirarlo. La famosa identificación con los personajes era, en todo caso, el nombre que le ponían a la eterna fascinación por el amor clandestino entre personajes rivales, con un tercero en discordia y un barrio que hacía de comparsa. Es decir, todos miraban una telenovela ilusionándose de que estaban viendo una radiografía del barrio (por otra parte, era interesante aquella ilusión de realismo, sobre todo por lo de ilusión, porque la mayoría de los gasoleros eran una caricatura de sí mismos y el barrio en el que vivían estaba recreado como un recuerdo de infancia, con el que el espectador se identificaba olvidando que en el del presente se sentía inseguro y desconfiaba del prójimo).

Los pesares de Suar empezaron cuando Roxi y Panigassi se convirtieron en un matrimonio. Ahí sí el realismo abrumó al espectador. Los nuevos conflictos eran los de cualquier pareja: la hija falsifica la fir-

ma del padre en el boletín, la madre de Roxi resulta una suegra entrometida, Roxi tiene un bebé con Panigassi y se mudan a una casa más grande, etc., etc. Nadie quería ver este realismo. La televisión no se inventó para mostrar la falta de intensidad de la vida cotidiana, sino para olvidarla por un rato.

Campeones, con su galería de personajes bizarros, su proliferación de desgracias combinadas con episodios de vodevil, el mundo del boxeo como trasfondo y el coliche como lenguaje, demostró antes de *Primicias* y de *Calientes* que el barrio ya había sido. Su éxito nunca necesitó segundas lecturas: nada en este programa entra en la categoría del realismo. Su personaje más popular, Guevara, no habla ni se viste como un boxeador con poca escolaridad (su estilo no forma parte de una pintura social involuntaria), sino como una persona que no registra cómo hablan y se visten los demás. Usar pantalones de color amarillo rabioso ajustadísimos o decir "arrancarse los pelos de las patas" en lugar de "depilarse" (para describir lo que hizo Clarita, que es maestra y no habla así), más que delatar una determinada extracción social, revela que al personaje le pasa algo grave, que se explicará en la próxima temporada. Convirtiendo a Guevara en un *freak*, se difuminan las posibles notas de color social de la tira. Lo mismo había ocurrido con el personaje de Calabró (Ciro): de gremialista duro pasó a ser un payaso insostenible, que se quedó en el 45 no por sus ideales sino por los giros anacrónicos y floridos con los que habla. Que el guión lo ridiculizara con saña era otro síntoma del fin del barrio.

No es casual que Migré declarara hace poco que no le gustan los productos de Polka. Suar es en gran parte un anti-Migré, porque modernizó la telenovela de manera tal que hoy ni siquiera *Los buscas* (que intenta ser un Migré actualizado) puede volver a los parámetros estéticos de Romy. Aquel verano del 96, el de *90-60-90*, tal vez fue la última oportunidad de ser anacrónico. No hay que olvidar que el siguiente éxito de canal 9 fue *Ricos y famosos*, e hizo época por su villano, aquel Salerno que todos identificaban con Yabrán. ■

continuará

Luis Buñuel (1900-1983)



Hoy recuerdo –no sin un dejo de nostalgia– cuando en los lejanos años sesenta, en el legendario cine Lorraine, tuve mis primeros contactos con la obra de Luis Buñuel, de quien el 22 de febrero se cumple el centenario de su nacimiento. También mi memoria registra la sorpresa que en ese momento me provocaron algunos planos y situaciones de sus films: un ojo en *close-up* que era partido al medio por una navaja; un inocente crucifijo que se transformaba en una peligrosa “sevillana”; un grupo de orondos burgueses que después de una opípara cena no podían salir de una habitación; los berridos de un cordero en off mientras dos personajes discurren acerca de la existencia de Dios. El paso de los años y el conocimiento ulterior de casi toda su obra me permitieron ampliar aquella impresión inicial y poder afirmar que Luis Buñuel es uno de los directores más difíciles de encasillar de la historia del cine. Tal vez si se lo pudiera definir con una sola frase habría que hablar de un cineasta de la contradicción. ¿Por qué digo esto? Porque se ha caracterizado hasta el hartazgo a Buñuel como surrealista, y si bien son indiscutibles –sobre todo en la primera parte de su obra– las influencias de ese movimiento, muchas de sus películas están encuadradas dentro del más rotundo realismo (que no naturalismo); porque siendo un director manifiestamente ateo, varios de sus films abordan temáticas religiosas; porque señalado como un realizador misógino, sus personajes femeninos muchas veces tienen un tratamiento preferencial y respetuoso. En fin, porque habiendo rodado casi la to-

talidad de su filmografía fuera de su país natal, de pocos directores puede decirse que sea tan “español” como Buñuel. Ya que hablo de esto, no quiero omitir las que, creo, son las influencias más fuertes en su obra: la novela picaresca de su país, el esperpento, ese género tan español; las pinturas de Goya y siempre el humor negro, otro rasgo eminentemente hispánico. Y también sería bueno desterrar el mito de Buñuel como realizador desprolijo y poco preocupado por los aspectos formales de sus films, principalmente aplicado a sus películas mexicanas. Bastaría para ello con analizar la estructura narrativa de obras como *El o Ensayo de un crimen* (a propósito, siempre creí que las películas más frescas y de mayor inventiva de Buñuel pertenecían, con algunas excepciones, a su etapa mexicana, aquella

Luis Buñuel, un realizador preocupado por la libertad del individuo en su sentido más amplio.

en la que según él mismo decía, se encontraba a gusto azuzando su ingenio para enfrentar las presiones de los productores y la censura). Más allá de las interpretaciones simbólicas que siempre intentaron aplicarse a sus films, de las cuales Buñuel solía reírse, puede decirse que la idea que atraviesa de manera constante su filmografía es la de la búsqueda de la libertad del individuo en su sentido más amplio (libertad que se hace extensiva a quienes ven sus películas). La respuesta de Luis Buñuel a la pregunta acerca del contenido de la famosa cajita con zumbido de *Belle de Jour* así lo ratifica: lo que cada espectador quiera. **Jorge García**



BUSCADOR



ESTRENOS



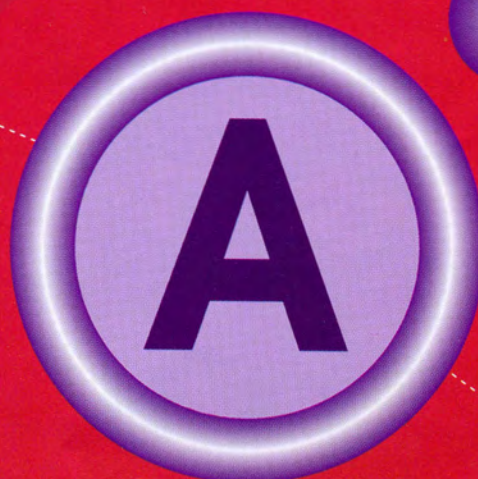
CORREO



BIBLIOTECA



CARTELERA



LINKS



www.elamante.com.ar



EDICIONES ANTERIORES

Cada semana, más de 5000 suscriptores reciben gratuitamente un comentario sobre los estrenos, más una breve reseña con las recomendaciones de las películas en cartel, cuyos horarios y salas pueden consultarse en la cartelera virtual que ofrece el sitio. Correo, links, artículos y polémicas alimentan la trama semanal de esta página que, además, ofrece la colección de libros de la Biblioteca de *El Amante*.

El año pasado nos propusimos extender nuestra habitual ocupación de analizar el cine y pasar, durante unos pocos días, a exhibirlo. Nació así la Primera Semana de la Crítica. Queríamos probar que en el mundo había un cine valioso y variado, apropiado para ser mostrado al público como un evento distinguido, como una programación muy especial que anticipara parte de

los mejores títulos a estrenarse en el año. Tuvimos un éxito muy superior a nuestras previsiones: durante nueve días hubo colas y entradas agotadas en la calle Corrientes. Fue la mejor manera de iniciar una temporada cinematográfica que resultó generosa en buen cine. Este año nos proponemos repetir la experiencia con diez películas de origen diverso y que consideramos

dignas de recomendar a los espectadores: desde un film argentino a uno de Taiwán, desde un seguro candidato al Oscar hasta un clásico de Rohmer, desde una comedia alemana hasta un drama yugoslavo, desde una celebración de la música cubana hasta una melancólica descripción del traspaso de Hong Kong. Será un placer que nos acompañen nuevamente.

2ª semana de la crítica

CICLO FIPRESCI / DEL 10 AL 19 DE FEBRERO



- jueves 10 **Belleza americana** (*American Beauty*, Estados Unidos, 1999).
Dirección: Sam Mendes.
- viernes 11 **El río** (*He Liu*, Taiwán, 1997).
Dirección: Tsai Ming-liang.
- sábado 12 **Cuento de verano** (*Conte d'été*, Francia, 1996). Dirección: Eric Rohmer.
- domingo 13 **Tres reyes** (*Three Kings*, Estados Unidos, 1999).
Dirección: David O. Russell.
- lunes 14 **Otro día en el Paraíso** (*Another Day in Paradise*, Estados Unidos, 1999). Dirección: Larry Clark.
- martes 15 **Chinese Box** (Hong Kong-Francia-Japón, 1997). Dirección: Wayne Wang.
- miércoles 16 **Como barril de pólvora** (*Bure Baruta*, Yugoslavia-Francia, 1998).
Dirección: Goran Paskaljevic.
- jueves 17 **¿Soy linda?** (*Bin ich schön?*, Alemania, 1998). Dirección: Doris Dörrie.
- viernes 18 **El astillero** (Argentina, 1999).
Dirección: David Lipszyc.
- sábado 19 **Buena Vista Social Club** (Alemania, 1999).
Dirección: Wim Wenders.

Organizada por la filial argentina de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI).

Cine Cosmos
(Corrientes 2046)
Tel: 4953-5405
Entrada: \$ 3,50.
Las funciones serán a las 14.30, 16.30, 18.30, 20.30 y 22.30.

Auspician



IMPRESOS OFFSET LATINGRAFICA



Foto de la película El río