

EL AMANTE

CINE

EL CINE DEL 2000

CLASICISMO VERSUS GLOBALIZACION

EL INFORMANTE
Pacino contra el mundo

FESTIVAL DE ROTTERDAM
Un paseo por el cine japonés

BUENA VISTA SOCIAL CLUB
Wenders vuelve a la música

¿QUIERES SER JOHN MALKOVICH?
La herencia del videoclip

MARZO 2000

Nº 96

AÑO 9

ISSN 0322-6505

URL: \$ 50

ARG \$ 7,50

0.0.0.6

9 770329 260003



BUSCADOR



FOROS



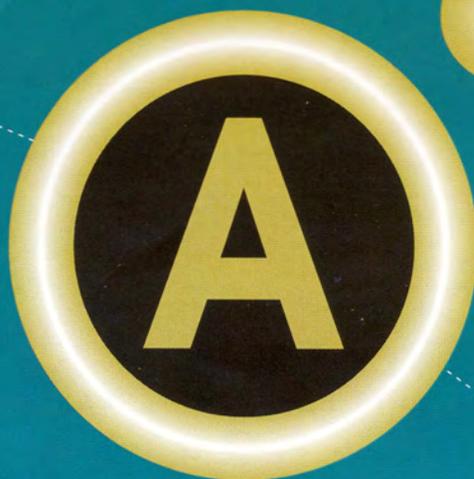
CORREO



BIBLIOTECA



CARTELERA DE ESTRENOS



LINKS



www.elamante.com.ar



EDICIONES ANTERIORES

Cada semana, más de 5.000 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 site. 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*.

4



El cine del 2000

La pena de muerte desde *Juana de Arco* hasta *Milagros inesperados* sirve para pensar que el mundo nos deja afuera.

17



Charla con Minghella

El director de *El talentoso señor Ripley* nos habla de su película y del libro de Patricia Highsmith.

32



Rotterdam

Un paseo por el festival holandés nos permitió asomarnos a la violenta y fértil actualidad del cine del Japón.

Críticas	8	El informante
	9	Tres reyes
	10	¿Quieres ser John Malkovich?
		Spike Jonze
	13	Huracán
	14	Buena Vista Social Club
	16	El talentoso señor Ripley
	19	Juana de Arco
	20	Las huellas borradas
		Entrevista a Enrique Gabriel
	22	El ocaso de un amor
	23	Milagros inesperados
	24	La playa
		El soltero más codiciado
		Mickey ojos azules
		Turbulencia 2: terror a volar
		Adiós a Matiora
	25	De 10 a 1
	26	Los Oscar
	28	Punta del Este
Guía de <i>El Amante</i>	50	Video
	55	Televisión
	56	Cine en TV
	60	Música
	62	Ciclos
	64	Ultima página

La mayoría de los países tienen la costumbre de adelantar la hora en verano. Esta trampa con los relojes es una gentileza hacia sus habitantes: gastan menos en luz y el sol los alumbra más tiempo. La Argentina decidió ser una excepción en 1993, justo cuando las compañías eléctricas se privatizaron. Ahora, gracias a una ley aprobada en septiembre durante la desbandada menemista, está (al menos hasta el cierre de esta edición de *El Amante*) por cometerse una aberración: la norma ordena atrasar la hora en invierno. Durante siete meses por año anochecerá más temprano y las facturas se harán más abultadas. Nada se ganará a cambio. Este episodio —a todas luces una picardía de las empresas eléctricas para embolsarse siete millones de pesos (según prudentes cálculos oficiales) con la complicidad de los funcionarios— parece un asunto irrelevante. Sin embargo, es bastante revelador de cómo funcionan algunas cosas. En primer lugar, la aprobación de las leyes: esta se fundamenta en la necesidad de ahorrar energía, aunque su efecto será el contrario. ¿Cuántos legisladores la habrán leído? Pero supongamos que se trató de un error. ¿Por qué no derogarla inmediatamente con otra ley? En los últimos meses, políticos de todos los partidos insisten en que ciertos temas son cuestiones de Estado, que deben resolverse por consenso. Ahora bien, ¿hay un tema que reúna mayor consenso que el deseo de que no se haga de noche a las cinco de la tarde? Nada hay en juego aquí que divida a los ciudadanos por clase social o ideología. Solo se trata de evitar un acto de irracionalidad que requiere de una mínima voluntad política para que los monopolios no se salgan con la suya una vez más. ¿Es tan difícil? Perdón por esta digresión pero, en el fondo, estábamos pensando en el cine. ¿A quién irá a parar el dinero del INCAA en los próximos años? **A**

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, Lisandro de la Fuente, Diego Brodersen, Leo-

nardo M. D'Espósito, Javier Porta Fouz, Juan Villegas, Sergio Wolf, Hugo Salas, Andrés Di Tella y Tino y Norma Postel

Secretaría

Natasha Alimova,
el camarón ruso

Cadete con

el corazón dividido
Gustavo Requena Johnson,
la Libertadores lo mata

El banquete

más codiciado
La talentosa señora
Norma Postel

Buena vista y corrección

Gabriela Ventureira,
la mejor amiga del mundo

Meritorio de corrección

Jorge García, compañero de
escuela de Compay Segundo

Copetero pelao y blanquito

Santiago 8 a 1 García,
quiere ser John Malkovich

Copetero itinerante

Hugo Salas,
el holandés errante

Traductor abrumado

Lisandro de la Fuente,
Juan andá al Arco

Fotógrafa amateur

Victoria Sheepshanks,
la bella inglesita cinéfila

Diseño gráfico

Araujo, D'Amore, dg
(el policía bueno
y el policía malo)

Agradecimiento

Martha González,
la reina de las lectoras

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

Latín 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

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

Estimados amigos de *El Amante*:

A pesar de estar suscripto desde el comienzo a *El Amante*, nunca escribí; quizá por recato, pereza o melindres. Pero muchas veces sentí ganas de hacerlo. Cuanta vez pude los visité en la calle Esmeralda y/o llamé a Flavia y Quintín cuando eran menos itinerantes. Tres hechos hicieron que me decidiera: 1) la gratificación que me produjo la formidable nota editorial referida a los dos bochornos del nuevo milenio, 2) Gustavo Noriega comenta y elige a los directores más talentosos del 99, 3) Eduardo Russo termina el réquiem de Bresson diciendo que se ha ido el último maestro.

Respecto al 2° y al 3°, ¿fue un desliz o se olvidaron de Bergman? El extraordinario octogenario filmó en 1999 una pequeña gema en video para la TV sueca, *En presencia de un payaso*, y obtuvo un solo voto de los críticos de *El Amante* (Quintín) para estar considerada entre las diez mejores películas del año. También la votaron diez lectores y uno de los medios (Adolfo Martínez de *La Nación*). En ese ranking, a mi juicio, figuraron películas solo discretas. En la calificación del mes de mayo de 1 a 10, tres o cuatro periodistas, afortunadamente ninguno de *El Amante*, valorizaron más *Los últimos días del disco*, *El gran Lebowski*, *Juegos, trampas y dos armas humeantes*, *Una acción civil*, entre otras, que *En presencia de un payaso*.

Ustedes saben que el análisis crítico, aislado o sistemático sobre cualquier tema (incluido el cine), tiene ascendencia y es formador de opinión en los alumnos, lectores, espectadores, etc. Y no es que esté mal, sino que a veces no se es equitativo. Resnais, Rohmer, Oliveira fueron legítimamente considerados; Bergman apenas de refilón. Sé que a ese se lo quiere o se lo rechaza, o lo que es más fácil, a veces se lo ignora. Es cierto, se excede en simbolismos, se reitera en temas cercanos al campo psicológico, muestra patologías y situaciones molestas y a veces exasperantes. Es decir, da más para la reflexión que para el divertimento. Jamás trabajó por encargo de producciones especuladoras o con guionistas envanecidos. Y es uno de los pocos que no vendió su talento al Mercado. Es decir, que no se puede discutir su probidad intelectual y moral.

Cuando se publicó el dossier de Bergman en tres números seguidos, hubo opiniones

y comentarios para todos los gustos. Fijé dos de ellas: a) Jorge García dice al final del suyo (N° 37) que salvo alguna excepción aislada sus películas ya no lograrían sorprenderlo, pero dejó implícito que sí lo hicieron en la década del sesenta. No todas las películas deben asombrar cada vez que uno las ve, lo importante es asombrarse alguna vez. ¿Acaso no ocurre con otros asuntos? Desde la melodía de un tema especial en relación con un tiempo-espacio-persona, hasta con objetos, creencias, ideologías y afectos. Desde lo personal no me sorprende cuando veo por enésima vez *El séptimo sello*, pero como cinéfilo me depuro. b) Santiago García dice que hay dos Bergman, uno el director y su filmografía y el otro es la leyenda, y concluye casi como con una sentencia: "para bien de todos no impriman la leyenda", ¿no habrá querido decir mito en vez de leyenda?

Si bien se utilizan como sinónimos, una de las tantas acepciones de "mito" se refiere a que es una forma autónoma de pensamiento y de vida, y que las fábulas en su origen fueron narraciones verdaderas y rigurosas. Es cierto, algunos se subieron al caballo y trataron de imbéciles a quienes no curtían su cine, pero no es menos cierto que esnobes y autoritarios culturales y de los otros existieron siempre.

Bresson fue influyente y un maestro de directores, Bergman tanto o más, sería bueno recordar al director de cine nacional preferido de *El Amante*, Leonardo Favio, quien le hizo a Bergman el más hermoso reconocimiento que se recuerde cuando Alba Mujica representando a La Muerte juega una partida de truco. Y Favio, para muchos de ustedes, además de talentoso es genial...

Creo razonable una reparación.

Respetuosamente.

Dr. Enrique Pérez
La Falda, Córdoba

Sr. editor:

He leído con interés el artículo del señor Gustavo Castagna "El oro y el barro" en el que se recuerda a dos personalidades gravitantes en el cine argentino recientemente desaparecidas: Zully Moreno y Carlos H. Christensen.

Con respecto a Christensen, interesa destacar la incompreensión del público y a veces de la crítica en relación con algunas de sus obras. Durante la que creo fue la última exhibición en su patria de una de sus películas, *La intrusa* (1979), alguien tuvo la malhadada idea de llevarlo a Jorge Luis Borges,

autor del cuento que la originó, a presenciar su exhibición y, dadas las limitaciones visuales del literato, a comentársela a medida que se proyectaba.

El hecho de enterarse por interpósita persona de que la sexualidad de algunos personajes de su historia había sido alterada, ocasionó en Borges un sensible desagrado que repercutió negativamente "a priori" en cierto sector del público que no reflexionó en que no puede evaluarse una creación cinematográfica sin una captación plena de sus imágenes.

Desde mi punto de vista, *La intrusa* es una conjunción de dos obras maestras: el relato y su expresión cinematográfica.

Christensen realizó otras películas antes de su muerte, Borges también contó otras historias, pero con *La intrusa* no pudieron haberse despedido más dignamente.

Fausto J. Molina

Gente de *El Amante*:

Soy lectora de la revista desde que salió.

Unas pocas veces los visité y otras tantas les escribí, siempre en la dialéctica que va del gusto y el entusiasmo al no-la-compro-más. Hoy, quizá por estar de vacaciones o porque encuentro que el correo de lectores está al comienzo de la revista y eso parece un signo de que están más dispuestos a escucharlos, planeo esta carta dividida en partes y copiando la nota de Quintín al comienzo de cada una. Aquí va.

1. Citas tomadas del editorial y de la nota firmada por Quintín:

"Los críticos *americanos* ya dieron sus premios..."

"... consumir casi compulsivamente lo que los *americanos* aprobaron..."

"... da la impresión de que todas las costumbres *americanas* están destinadas a imponerse..."

"... la globalización es el nombre del triunfo *americano*..."

Yo digo: me niego a que la palabra "ameri-

cano" sea usada como sinónimo de "estadounidense". Y no es solo cuestión de purismo idiomático (es sabido que "americano" es el gentilicio de "América", y América es un vasto continente que *incluye* a Estados Unidos pero que no es *solamente* Estados Unidos), ni tampoco patriotismo barato, sino la convicción de que aceptar que "americanos" son ellos, adueñados del término y de la identidad, es la prueba cabal de que hasta los que se fastidian, con razón, de que Halloween se vaya imponiendo, le hacen el juego a la aculturación de prepo. Las reflexiones de Quintín son muy jugosas pero ¿*porteñas*, como las anuncian? Yo a los porteños les oigo decir "yanquis", no "americanos". Se me dirá que una palabra por otra no cambia la realidad. Yo digo: en el lenguaje también se puede actuar la resistencia.

2. Y hablando de lenguaje, ¿por fin pude leer de un tirón (y entender) una nota de Silvia Schwarzböck! Y encima estar de acuerdo sobre los motivos del éxito inicial de *Gasoleros* y su desinfe posterior. Todo eso gracias a que dejó de lado ese discurso a lo adjunta de cátedra que alardea de la bibliografía que maneja (los titulares suelen ser más medidos). En fin: que en lugar de abandonar el segundo párrafo, esta vez espero la continuación. Y ahora hasta me parece que el apellido de Silvia es bastante fácil de escribir...

3. Decididamente, me gustan las portadas de estos últimos tiempos. Odié los experimentos que hicieron allá por el primer semestre del 98, gocé con el aplauso a doble tapa para *La delgada línea roja*, y ya no añoro el diseño en negro y amarillo que fue característico de la revista.

4. Bravo por la reaparición del índice anual, que no hicieron para el 98. Soy de buscar las notas sobre películas que no vi en su momento, y me resulta más fácil un índice que revisar una pila de números.

5. A propósito de volver hacia atrás, me gustó, por ejemplo, releer en el N° 81 la co-

bertura del Festival de Mar del Plata. El motivo del disfrute es que ahora sé de qué películas se habla allí (porque vi muchas de ellas) y entonces las notas se convierten en algo más que listados, reseñas y chimentos. Lo cual demuestra que esas coberturas detalladas (que incluyen qué comió el enviado y a qué hora se acostó) tienen un interés muy relativo en el momento en que se publican. Prefiero los análisis más extensos, cercanos al estreno comercial de las películas. Y que no manden al rincón de las reseñas breves a casi todas las novedades. Me llama la atención que *Celuloide*, con el tema del cine dentro del cine y nada menos que referido a los comienzos del neorrealismo, haya merecido el mismo espacio que, por ejemplo, en el número anterior, *Destinos cruzados* (película francamente flojona, algunos de cuyos defectos apunta, eficaz y sintética, Marcela Gamberini). Y luego se deliran con más de seis páginas dedicadas a Tim Burton y su última obra. Ya sé, son fanáticos en la redacción.

Y yo también me deliré, nunca les había escrito tanto. Si es indicio de lo que provoca la revista, imagino que será bien recibida. Les mando un saludo cordial.

Carlota Silvestri

Queridos amantes (siempre quise decir eso):

Les escribo después de varios actos fallidos por encontrar en la capital mediterránea el mágico librito de poesías de Tim Burton tan bien detallado en una nota de su última revista, quisiera que me dieran todos los datos sobre ese libro que parece tan especial. Me gustó mucho esa nota. Si es posible, manden los datos a mi nueva dirección: *xixelis@yahoo.com*. Debe ser difícil llevar adelante una revista con las características de *El Amante* (en Córdoba es imposible). Si de algo sirve: gracias de parte de un grupejo que estábamos cansados de boludeces "seudointelectualoides". ¡Fuerza!

Cynthia

NO VALIDO PARA CAPITAL FEDERAL

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

TIPO DE SUSCRIPCION (12 NUMEROS Y UN LIBRO)

\$ 70 ARGENTINA

(O 2 PAGOS DE \$ 35)

U\$S 130 MERCOSUR

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

U\$S 150 RESTO DE AMERICA

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

U\$S 160 RESTO DEL MUNDO

(70 + U\$S 90 DE GASTOS DE ENVIO)

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

O por e-mail a: amantecine@interlink.com.ar

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

NOMBRE Y APELLIDO _____

DIRECCION _____

TELEFONO _____

LIBRO MARTIN SCORSESE
 LIBRO WIM WENDERS

PROPOSITO. *El informante* nos informa que somos rehenes de las corporaciones y que la paranoia es un estado mental inevitable. Aunque el tema de la película de Michael Mann es de absoluta actualidad, es un film americano clásico, construido a partir de un héroe (Al Pacino) que reúne habilidad, coraje e inteligencia al servicio de un ideal republicano y progresista, que opone la transparencia de su ética individual a la todopoderosa oscuridad del capital globalizado. Pero si la globalización trasciende lo económico, el cine que corresponde o explora su lógica no es precisamente el de *El informante*. Dicho de otro modo, el mundo no es la conciencia del personaje de Al Pacino. Nunca lo fue, claro, pero la tensión entre las realidades del poder y la rebeldía del héroe fue un factor importante en la aceptación universal del cine americano. La globalización implica, entre otras cosas, la disolución de esa costumbre por la cual el espectador se identificaba automáticamente con una mayoría contraria a la injusticia. Queda un residuo, sin embargo, desde el que tal vez esté escrita esta nota, que busca un lugar y un tono mientras recorre, no sin asombro, algunas películas recientes.

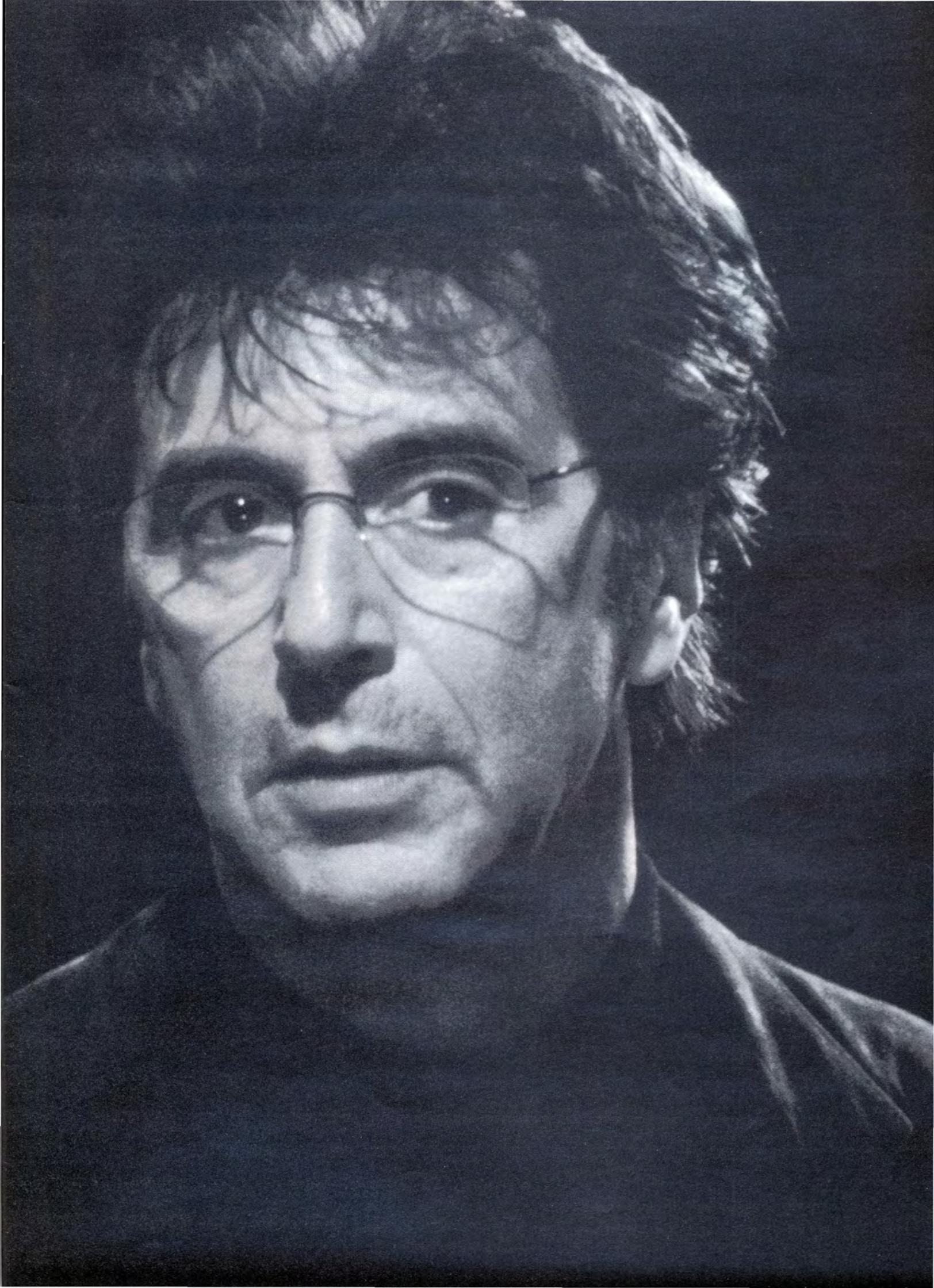
MAYORIAS Y MINORIAS. En *Milagros inesperados* debemos asistir a tres ejecuciones en la silla eléctrica, instrumento arcaico y cruento. Mientras la Corte Suprema acaba de ratificar la pertinencia de *Sparky* (como llaman los carceleros del film al macabro asiento), Frank Darabont dirige una película de tres horas que transcurre en la antecámara de la muerte. El protagonista Hanks, un verdugo de improbable benevolencia, se pregunta si su conciencia podrá cargar con la ejecución de un convicto con poderes sobrenaturales que no ha cometido el crimen por el que fue sentenciado. Pero Hanks se dice: "¿Podré soportar el haber matado a un ser milagroso?". Lo de la inocencia le preocupa poco. Y la naturaleza de su trabajo mucho menos. El film transcurre en 1935 y Hanks es un carcelero. Pero sus compatriotas, espectadores del 2000, piensan de manera parecida.

En Estados Unidos (como en unos pocos países del Tercer Mundo) rige la pena de muerte. Allí se considera valientes a los políticos que firman más ejecuciones y pusilánimes a los que tienen reparos frente al asesinato burocrático. Es difícil entender cuál es el valor que se requiere para matar a distancia y sacar rédito por ello en ▶

EL CINE DE MARZO

La globalización y sus intérpretes

Hay una profunda diferencia entre *El informante*, un film clásico, y otros títulos del mes, que exploran o expresan ciertas constantes contemporáneas. En el camino se cruzan actos públicos, conductas privadas y teléfonos celulares. **por QUINTIN**





Belleza americana



Milagros inesperados



El ocaso de un amor

las encuestas. Para mí, la pena de muerte es el peor de los homicidios del mismo modo que el terrorismo de Estado es la forma más repugnante de violencia política. Pero la inmensa mayoría de los habitantes del país más poderoso de la Tierra piensan de otro modo. Aun los que, en principio, no deberían. Me ha pasado encontrarme con americanos tranquilos, tolerantes y liberales que apoyan la pena de muerte o que, aunque estén vagamente en contra, les parece un tema secundario aunque sus instituciones siguen ajusticiando inocentes (por error) y engordando a los criminales menores de edad hasta que les llega la edad legal de despacharlos (por convicción). No sé cuál es la moraleja, pero cada vez que pienso en el tema no puedo eludir la sensación de que ahí afuera hay una mayoría que me excluye.

Belleza americana y *Los muchachos no lloran* son dos películas parecidas. En ambas, un ser que se postula como diferente de la mayoría es asesinado por el orden reaccionario. La semejanza se extiende a un punto curioso: la muerte les llega a los protagonistas cuando terminan de definir su pertenencia a una minoría. En la primera, se trata de un simple caso de reconversión ideológica a los valores del hippismo sesentista. El segundo es más complejo: la muchacha que niega su cuerpo, viste y actúa como un varón, se asume finalmente como lesbiana. Los representantes de las respectivas hordas militar y homofóbica lanzan su ofensiva final cuando sus víctimas terminan comprendiendo cuál es su lugar en el mundo. Ambas películas chantajejan ligeramente al espectador: le exigen una simpatía con las víctimas que no deri-

va de sus personas individuales sino de sus filiaciones, que suponen una superioridad moral. En *Belleza americana*, los reaccionarios son la escoria de la humanidad. En *Los muchachos no lloran*, los hombres son intrínsecamente detestables. Es como en *El matadero* de Echeverría, donde el protagonista muere por unitario y refinado a manos del populacho rosista. Tampoco sé la moraleja, pero en este caso me excluyen las minorías.

TRANSPARENCIAS. En *El ocaso de un amor* Julianne Moore está a punto de morir. Al borde de su cama velan su marido Stephen Rea y su amante, Ralph Fiennes. La escena es uno de los puntos más dramáticos de la película. Alguien trae una bandeja con té. El director Neil Jordan muestra un plano de la habitación. A la izquierda, los personajes. A la derecha, la mesa donde un objeto concentra la atención de la mirada. Es la pava, de la que se desprende notoriamente el vapor del agua hirviendo. Jordan se toma el trabajo de mostrar el humo solo porque es decorativo, porque completa una bella composición. Imagino a los asistentes calentando la pava antes de cada toma para no perder el efecto. O utilizando un dispositivo especial para evitar la molestia. El film es un dramón romántico-teológico, que Jordan cuenta sin distanciarse, acentuando si es posible los tormentos del alma. Pero le importa más el humo que la muerte de su protagonista. Alguien me sugiere que el cine es truco y fantasía, que Julianne Moore no muere de verdad, que Fiennes no es escritor ni Rea funcionario. ¿Por qué –continúa el argumento– el vapor fal-

so ha de estar proscrito?

El gobierno de De la Rúa, al que voté, promete transparencia. A dos meses de asumir pacta con el sector del sindicalismo al que más ha denunciado por corrupto para aislar a los gremialistas que se oponen a una mayor transferencia de poder hacia los patronos. Alguien me sugiere que la política es negociación, que nadie es santo y que el objetivo es sumar voluntades y ganar batallas. ¿Qué hay de malo –continúa el argumento– en sacarse una foto con el diablo? El vapor de agua de Neil Jordan también es transparente.

En *Belleza americana*, un joven aficionado al video filma un papel que se empeña en volar, arrinconado contra una pared por el viento. Proyecta la escena para su novia y le dice que cuando la grabó, comprendió la infinita belleza que hay en el mundo. Imagino al director Sam Mendes ordenando encender el ventilador que le permitirá transmitir el mensaje trascendente del film. Es notable la poesía de esas imágenes creadas por el azar cósmico y el ventilador. Alguien me sugiere que el arte es fabricación, que transmitir la idea es lo que cuenta, con ventilador o sin él. ¿Qué impide –continúa el argumento– condensar lo sublime en una imagen y proclamarlo? Hay respuestas que soplan en el viento.

GLOBALIDADES. El mundo es uno. Sin fronteras espaciales ni temporales. Y puedo probarlo. La evidencia surge nítidamente después de ver *Juana de Arco* de Luc Besson. El personaje de la virgen de Orleans quemada en la hoguera siempre tuvo gancho cinematográfico. Dreyer, Besson,



Juana de Arco



La playa



Tres reyes

Rossellini, Rivette (¡qué cuarteto!) se ocuparon de ella. Trataron de aclarar el misterio de esta criatura única (la irrupción más espectacular de una mujer en la historia antes de Eva Perón), una leyenda que dispara preguntas teológicas, psicológicas y políticas. Besson la agarró cansada, no le hizo ninguna pregunta y la filmó en inglés. Así nomás. Una ventaja de Juana es que su vida pública duró cien días, que terminaron también con su vida privada. Otra ventaja es que todo ocurrió hace mucho tiempo y todo lo que ocurrió hace mucho tiempo puede representarse sin demasiadas precisiones. Basta con que parezca viejo. Besson no les pidió nada prestado a las Juanas ilustres (no creo que las haya visto siquiera) y decidió que el tratamiento adecuado sería el de *Corazón valiente*, oscarizado pastiche patriótico escocés del australiano Mel Gibson, famoso porque las batallas parecían de verdad (?). Y le dio para adelante, que es lo que hace la bella heroína de su película, casualmente su esposa. La Juana de Besson ataca siempre, como la selección de Basile, y su simpatía atropellada logra imprimirle a la película un tono ligero que contrasta con la gravedad de sus ilustres predecesoras. Como golpe de gracia agregó a Dustin Hoffman en el mejor papel de su carrera (por lo limitado) como la voz que le habla a Juana, sin decidir si se trata de Dios, del Jedi o de otro personaje. Además, mezcló combates con fragmentos pop de modo que la infancia de Juana se parece ahora a la de Heidi, con planos de *La novicia rebelde*. Esta última es de 1965 y esa es la fecha más antigua con la que puede conectarse la película. Para Besson, el pasado es tierra

arrasada, no existió nunca. Juana, santa de la Iglesia Católica y venerable institución francesa, es lo que el Hollywood de los noventa requiere de un personaje femenino (la reciente Cenicienta se le parece: feliz, lozana, intrépida). Así, le quitó Juana de Arco a Le Pen y a la historia del cine y la hizo universal. Juana es ahora nuestra, de los espectadores del tercer milenio, sin distinción de nacionalidades. Eso decía al principio de este párrafo, que el mundo es uno, un presente que apenas arrastra los recuerdos de las películas que se estrenaron durante la vida cinematográfica útil de los menores de treinta.

Si la demostración parece insuficiente, *La playa* de Danny Boyle la completa. Leonardo Di Caprio se va para Tailandia como Manuelita, sin saber muy bien por qué, pero seguro de que necesita ampliar sus horizontes, vivir experiencias vedadas a esa domesticidad extendida que es el turismo. En Bangkok, tras beber cerveza thai y sangre de serpiente, un chiflado le entrega un mapa del paraíso terrenal que consiste en una isla inaccesible donde abunda la marihuana y se encuentra la playa más hermosa del planeta. El temerario Leo parte a la aventura en compañía de una parejita de franceses y encuentra el lugar, que viene acompañado por una colonia de seres que se le parecen: jóvenes europeos y americanos que confraternizan entre sí y con la naturaleza, pero sin cambiar las reglas de apareamiento ni privarse de las conquistas de la civilización. Di Caprio descubre el amor y el deporte de la pesca pero la película se empieza a parecer a *El señor de las moscas* y los colonos juegan al poder y a la razón de Estado cuando sufren contra-

tiempos externos. El protagonista se enloquece un poco y empieza a creer que es Kurtz, el de Conrad/Coppola, y a jugar videojuegos mentales. Boyle hace algo original: abandona la peligrosa tentación de preguntarse por la esencia del hombre y de la sociedad y responde, en cambio, con una certidumbre: esos muchachos y chicas se comportan con una lógica simplísima. Son amistosos, gregarios y un poco egoístas. Disfrutan de los placeres y se deprimen ante las dificultades. Son verdaderamente modernos: conocen la utopía hippie (nada anterior en el tiempo perturba su entendimiento) y están dispuestos a defenderla hasta la muerte, exclusive. Cuando llega el momento, abandonan el territorio y se quedan con el momento Kodak y las postales por e-mail. *La playa* es una película muy rara, la antiaventura de un espíritu que se nutre de un imaginario audiovisual y tecnológico compartido para encontrar en él un límite infranqueable. Y, como si esto fuera poco, allí está *Tres reyes* para avisarnos que George Bush se parece a Saddam Hussein, los iraquíes en nada se diferencian de los americanos y que tanto el comercio como los teléfonos celulares funcionan en todas las latitudes y circunstancias. Pero esta es la versión obvia del asunto.

CONFESION. Personalmente, no logro entender del todo la simpatía que me despiertan *Juana de Arco* y *La playa*, dos películas irresponsables si las hay. Tal vez el residuo del que hablé al principio se haya disuelto a lo largo de estas líneas y la voz final sea la del crítico globalizado. Quién sabe. ■

EL INFORMANTE

The Insider

ESTADOS UNIDOS

1999, 155'

DIRECCION Michael Mann
 PRODUCCION Pieter Jan Brugge y Michael Mann
 GUION Eric Roth y Michael Mann

FOTOGRAFIA Dante Spinotti

MUSICA Pieter Bourke y Lisa Gerrard

MONTAJE David Rosenbloom, William C. Goldenberg y Paul Rubell

DISEÑO DE PRODUCCION Brian Morris

INTERPRETES Al Pacino, Russell Crowe, Christopher Plummer, Diane Venora, Philip Baker Hall, Lindsay Crouse, Debi Mazar, Stephen Tobolowsky, Colm Feore, Bruce McGill, Gina Gershon, Michael Gambon, Rip Torn, Lynne Thigpen.



El salvaje Este

por LEONARDO M. D'ESPOSITO

En el cine, el Oeste americano era el territorio imaginario de la aventura de la Historia. Los hombres de acción conquistaban la tierra a pura acción física, hasta que llegaba la ley. Eso era *Un tiro en la noche*. Pero la desaparición del western (dejemos de lado excepciones y modas pasajeras) como género cinematográfico es el correlato lógico de que todas las tierras han sido conquistadas menos el espinoso territorio de la ambición humana.

La acción de *El informante* ocurre en la costa Este de Estados Unidos, en ciudades que parecen bosques y suburbios que parecen praderas. Los dos protagonistas son la encarnación de las alternativas que el capitalismo global ofrece a la Historia. Por una parte, el periodista aventurero, Lowell Bergman (Pacino); por otra, el científico de oficina, Jeff Wygand (Crowe). En uno de los primeros encuentros, Wygand demuestra a Bergman cuánto sabe de su interlocutor, refiriendo que este fue un activista de izquierda y discípulo de un tal "Hérbert Márcus". Bergman corrige el nombre: su mentor fue Herbert Marcuse. Estamos ante un pragmático, un hombre que maneja la realidad física desde el laboratorio, y un teórico, el hombre de letras. La paradoja de la película reside en que el hombre de acción es el teórico, mientras que el científico es un burócrata más. La puesta en escena subraya esto de manera permanente: Russell Crowe casi no se mueve, y se lo suele ver sentado o acosta-

do. Pacino, por el contrario, agrega a su personaje la hiperquinesis del actor. Como una fiera enjaulada al servicio de una gran corporación noticiosa, Bergman vive en busca de una salida.

El conflicto básico de la película se centra en que un reportaje se televisé o no. Es decir, en permitir que la lógica del sistema siga trabajando a pesar de las trabas que el mismo sistema impone para asegurarse su permanencia. Como en los westerns de John Ford, quien lo logre quedará fuera del sistema. Bergman es el verdadero héroe de la película porque es el hombre que todavía quiere creer en los héroes. El periodismo tiene reglas que Bergman sigue como postulados de ética personal. Lucha por hacerlas cumplir y debe renunciar. Wygand, en cambio, solo cambia de lugar: deja de ser un hombre que gana mucho dinero para convertirse en un profesor de secundaria y, en el trayecto, logra a la vez una pequeña venganza personal y el respeto de sus semejantes. Lo que diferencia a *El informante* de *Todos los hombres del presidente* es que la vida profesional de sus protagonistas está íntimamente ligada a su vida personal. El trabajo no es algo diferente de la vida y las decisiones de quienes detentan el poder económico sobre sus semejantes repercute en las relaciones íntimas de los protagonistas. Otra vez el símil: en el Oeste, la vida privada del individuo está ligada a sus decisiones públicas. El problema reside en que hoy las actitudes

heroicas se manifiestan en un universo mezquino y finalmente trivial, el del dinero y el poder ejercido para mantener limusinas. No existe ya la lucha del hombre contra lo desconocido. Apenas evitar que quienes dominan su vida no se salgan siempre con la suya.

El informante registra con aspecto de gran producción esta lucha mínima. Lo hace de manera honesta y convincente, aun cuando Michael Mann recurra a una estética falsamente moderna superpoblada de tics videocliperos. No es poco que llame a las cosas por su nombre, que Christopher Plummer, en la actuación de su vida, corrija a su editor de noticias cuando este le dice que "una noticia dura quince minutos" diciendo "lo que dura quince minutos es la fama, la infamia dura mucho más". Que se demuestre que la presión pública puede siempre más que un puñado de ejecutivos a punto de llenarse los bolsillos. Lo triste es que el film demuestra que el poder es tan grande que lo único que nos resta, la única aventura posible, es la defensa de la escasa parcela de libertad que el mundo global nos permite. ▀

TRES REYES

Three Kings

ESTADOS UNIDOS

1999, 105'

DIRECCION David O. Russell
PRODUCCION Charles Roven, Paul Junger Witt y Edward L. McDonnell
GUIÓN David O. Russell
FOTOGRAFIA Newton Thomas Sigel
MUSICA Carter Burwell
MONTAJE Robert K. Lambert
DISEÑO DE PRODUCCION Catherine Hardwicke
INTERPRETES George Clooney, Mark Wahlberg, Ice Cube, Nora Dunn, Jamie Kennedy, Spike Jonze, Mykelti Williamson, Cliff Curtis, Said Taghmaoui.



Rebuscando la escogencia

por QUINTIN

Se acusa a los críticos de que en sus reseñas no aparecen extractos de las gacetillas de prensa de las distribuidoras. Es verdad. Aquí va una prueba.

“Un pequeño grupo de audaces soldados estadounidenses en Iraq al finalizar la Guerra del Golfo está determinado a robar un enorme escondrijo de oro.

Archie Gates (George Clooney) es un Boina Verde que... se ha vuelto cínico, desprendido e indispuesto a aceptar órdenes de quienes son menos sazonados que él.

A Chief Elgin su vida como civil y su vida como militar le ofrecen muy poco, pero sus creencias cristianas y estoica dedicación le han ganado respeto.

Sin embargo, el destino les hace una jugarrera a estos cazadores de tesoros ausentes sin permiso [AWOL]. Su breve incursión de un solo objetivo a territorio Iraquí se torna en su primer encuentro cara-a-cara con la gente de Iraq.

Una aventura lleva a otra, alternando la desconsoladora realidad con surrealista humor negro, hasta que la misión de los cuatro soldados cambia radicalmente, convirtiéndose en jornada de descubrimiento y redención, y en aventura que jamás habrán de olvidar. El guionista/director David O. Russell pasó 18 meses rebuscando exhaustivamente acerca de la Guerra del Golfo antes de escribir *Tres reyes*.

Dice el productor Charles Roven: ‘David siempre toma la realidad y le pone un in-

trínquilis chistoso’.

Dice el productor Paul Junger Witt: ‘David es un pensador complejo y original’.

Dice el productor Ed McDonnell: ‘el guión de Russell es muy inusual porque toma las percepciones de esos cuatro tipos, destruye sus actitudes y los reconstruye hasta el punto que comprenden que existe otro ser humano en la punta opuesta del cañón de un arma de fuego’.

Dice George Clooney: ‘Fui tras David porque *Tres reyes* tenía elementos de *Lawrence de Arabia* y de *La lista de Schindler* pues en todos tres films se comienza haciendo algo por razones mercenarias y de ganancia personal, y eventualmente se hace lo que es recto’.

Dice Ice Cube: ‘Puesto que la mayoría de los papeles que he hecho han sido los de maleante callejero, nada mejor que encarnar ahora a un personaje militar espiritual’.

Dice David O. Russell: ‘Cube es un tipo muy intenso, pero también tiene un buen corazón y creí excelente mostrar esa faceta de él’. La escogencia de los sitios de filmación resultó ser todo un reto para los cineastas. Finalmente hallaron la combinación perfecta de terrenos en Norteamérica. Dice la escenógrafa Catherine Hardwicke: ‘Los públicos van a ver de manera diferente a esta guerra y a esta región porque estamos enmarcando ciertas imágenes tal y como son, aunque estén en total contraste con lo que esperan ver’.

Tres reyes comienza con los soldados empaquetados, y al minuto siguiente los muestra yendo en un Humvee a apoderarse de un po-

co de oro. Poco después ocurren cosas raras. Concluye David O. Russell: ‘Todos soportamos una buena cantidad de estrés, un tremendo calor, un montón de ventiscas de arena durante los cuales comimos un montón de polvo, todo para hacer una película que los públicos la hallen interesante, intensa, asombrosa, chistosa y edificante’.

De las cualidades enumeradas en el párrafo anterior *Tres reyes* no alcanza plenamente más que la última, pero la gacetilla compensa con las restantes. Pocos textos exponen tan claramente las ideas que circulan en el cine de Hollywood. Y la insólita traducción se encarga de hacerla divertida. Algo parecido ocurre con el film de Russell: su tono de aventura bélica alocada llama la atención sobre la irreverencia y oculta el conservadurismo que la alienta. Russell está resueltamente del lado de los militares, a los que juzga engañados en su buena fe por parte de los políticos. El problema para él no es la Guerra del Golfo, sino que esta no haya continuado hasta desalojar del poder a Hussein y sembrar Iraq de cadáveres de ambos bandos. El otro villano es el periodismo, representado por una corresponsal de guerra entrometida. Fue justamente la prensa independiente la gran ausente en la Guerra del Golfo, durante la cual rigió una estricta censura. El final arbitrariamente feliz, con los mercenarios convertidos en héroes, completa las concesiones al populismo americano más convencional. Oliver Stone nunca se atrevió a tanto. ■

¿QUIERES SER JOHN MALKOVICH?

Being John Malkovich

ESTADOS UNIDOS

1999, 112'

DIRECCION Spike Jonze

PRODUCCION Michael Stipe, Sandy Stern, Steve Golin y Vincent Landay

GUIÓN Charlie Kaufman

FOTOGRAFIA Lance Acord

MUSICA Carter Burwell

MONTAJE Eric Zumbrennen

DISEÑO DE PRODUCCION K. K. Barrett

INTERPRETES John Cusack, Cameron Díaz, Catherine Keener, Orson Bean, John Malkovich, Mary Kay Place.

Un milagro con cabeza

por HUGO SALAS

Los noventa están bastardeados. Un tono peyorativo recorre la mayor parte de lo escrito acerca de su producción cultural. En el cine, se decretó muerta a la industria y solo los *outsiders* y directores de países remotos recibieron atención. Concentrándose en las películas, esta perspectiva podría ser acertada. Ampliando las miras, se hace evidente que durante los últimos diez años ocurrieron cosas interesantes. Una de ellas puede hacerle muy bien al cine: el videoclip.

VIDEOCLIP. Es imposible encontrar un período en el que se haya experimentado más sobre la imagen. Con su eclecticismo y su discurso inestable, el videoclip se transformó en un terreno que permitía jugar libremente con los planos y con lo que pasaba dentro de ellos. Esto fue posible gracias a un sistema industrial que lo financiaba y difundía. Experimentar nunca había sido una alternativa fuera de la marginalidad y, mucho menos, una actividad redituable. Sirviéndose de la necesidad de la industria discográfica por tener un producto original y llamativo, algunos directores aprovecharon la posibilidad para tensionar lo que, pensábamos, podía ser una sucesión de imágenes en movimiento. Los videoclips "cinematográficos", considerados en un principio los mejores, terminaron siendo los menos interesantes. El medio desarrolló un código propio para contar historias, donde el acento no está en la progresión dramática sino en cada uno de los eventos. El video-

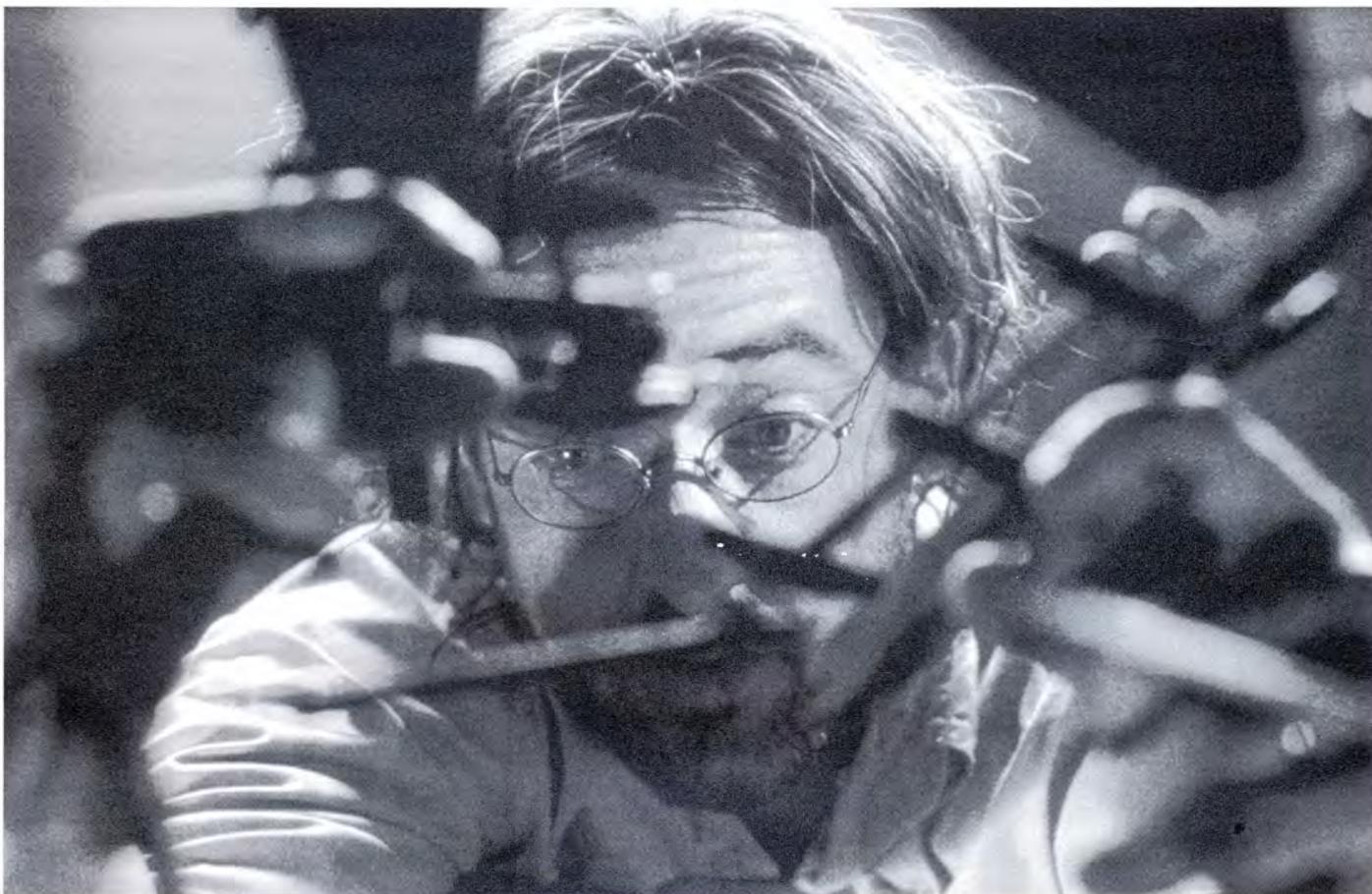
clip no reniega de la historia, la redefine aceptando que incluso la interpretación de una canción es una historia a contar, que las evoluciones del rostro de Björk, Sinéad O'Connor, Madonna, Beck o Marilyn Manson —por nombrar algunos de sus actores más talentosos— conforman una microhistoria emocional, que puede ser revulsiva, sorprendente, humorística o conmovedora. Hasta ahora, el único aprovechamiento de tanta investigación parecía ser la avasallante parafernalia de *The Matrix* o los insufribles movimientos de cámara sobre sujeto estático que aplica Fincher en *El club de la pelea*. Spike Jonze y su guionista demuestran, en *¿Quieres ser John Malkovich?*, que eso era brocha gorda, miopía. A semejantes desaciertos, oponen la sutileza narrativa de esta historia delirante; sutileza narrativa de videoclip, que permite proponer cualquier evento mientras sea visualmente coherente.

CLASICO. Ser un gran director de videoclips (ver nota de Gustavo Castagna) no es lo que le permite a Jonze sistematizar el medio en el cine. Lo logra porque, además, es un buen director de cine. Irónicamente, uno de los mayores aportes que le dejó a Jonze su paso por el videoclip lo emparenta a los clásicos: su control de todos los aspectos que confluyen en la puesta en escena (escenografía, vestuario, fotografía, estilo de cámara). Es emocionante volver a ver los rubros técnicos subordinados a una visión general, en vez de mostrar una amal-



gama de distintas voluntades, hiperprofesionalizadas pero desesperadas por lucirse. En los últimos años, un control semejante de la producción parecía condenado a la pesadez de la trilogía de Kieslowski o a la esterilidad del tardío Spielberg. Jonze nos recuerda que podía hacerse juguetonamente, y que su resultado puede ser el placer, un placer estético legítimo pero nunca cerrado sobre sí mismo o solo para entendidos, un placer democrático.

DIVAN. Alguien podrá objetar que muchos de los gags de *¿Quieres ser John Malkovich?* están demasiado apoyados en conocimientos específicos —por ejemplo de psicoanálisis— como para ser una película democrática. Esto implica suponer que el psicoanálisis es un conocimiento elitista, pero es justamente el grado de vulgarización de sus conceptos lo que Jonze aprovecha. Cuando Lotte (Cameron Díaz) persigue a Maxine (Catherine Keener) dentro del inconsciente



de Malkovich (Malkovich), se suceden una tras otra las ideas más pueriles, esquemáticas y trilladas sobre el tema. El chiste no necesita del psicoanálisis, es acerca del psicoanálisis, tal cual lo practican las animadoras de *talk shows*, las psicólogas de *talk shows* y los opinólogos de matutinos.

Por otra parte, el argumento de *¿Quieres ser John Malkovich?* se presta a ser pasto de numerosas interpretaciones psicoanalítico-filosóficas. Sin embargo, es imposible realizar cualquier lectura contenidista –aunque de todos modos las habrá, lamentablemente– sin traicionar a la película. Spike Jonze puso mucho cuidado en desactivar tales dispositivos y dejarlos fuera de combate. Ejemplos sobran, pero uno es definitivo: Lotte lleva a su chimpancé Elija al psicólogo porque está teniendo problemitas y el especialista diagnostica un trauma de infancia. Si quedase ahí, quizá sería un chiste fácil. Pero termina de integrarse por completo cuando, en una situación límite, aparece un flashback del animalito que revive así su experiencia infantil y, acto seguido, libera a Lotte, se libera a sí mismo y libera a la película de cualquier abordaje psicoanalítico por reducción al absurdo.

¿Pero entonces *¿Quieres ser John Malkovich?* no dice nada? No, dice mucho, pero lo dice como un videoclip. Salvo el espantoso subgénero del videoclip latinoamericano de protesta, en vez de propinar un mensaje aleccionador, el videoclip reflexiona desde la forma, usando un método que explota al máximo la cultura tal cual la conocemos



hoy, la cultura en plural, con su mezcla compacta de una innumerable cantidad de información diversa, transversal y atomizada. Sobre el deseo y la búsqueda de la felicidad en ese contexto, que no es sino el nuestro, reflexiona *¿Quieres ser John Malkovich?* Su mayor hallazgo consiste en descubrir que no es posible recrear la realidad cotidiana occidental desde el realismo sin perder de vista el sistema de pensamiento en que esta está inmersa. Por el contrario, con su realismo fantástico (no mágico), con su delirio, incluso con su inverosimilitud, la película retrata, redime y clausura los noventa mucho mejor que el realismo chato propuesto por las películas independientes norteamericanas. Sin hacer un film sobre celebridades, al afean a Cameron Díaz y hacer de John Malkovich una marioneta de la trama, Jonze reflexiona sobre la trascendencia del estrellato y la belleza física. Así como el fast-psico tiene lo suyo con Elija, el ecologismo mal entendido y la adaptación de las personas a



la ferocidad del capitalismo son retratados en Lotte y Maxine, respectivamente. Por último, la ciudad, nuestro escenario excluyente, mostrada no tal cual es sino tal cual la vivimos: como una serie discontinua de espacios categorizados, jerarquizados y contruidos según su funcionamiento en nuestra propia historia personal. Tal vez por todas estas cosas –y porque Cameron Díaz, Catherine Keener y John Cusack están brillantes– sentimos que Craig, Maxine y Lotte, protagonistas de una comedia disparatada que se transforma en pesadilla angustiante con final agrídulce, son tan auténticos, maravillosos y, por momentos, tan inevitablemente patéticos y cercanos. Para algunos –me incluyo– sus peripecias parecerán mucho más cercanas a la experiencia cotidiana que las de Roxy y Panigassi. Si tal fuera el caso, a no desesperar, y bienvenidos a John Malkovich, que la felicidad es confusa pero posible si en vez de estar en cualquier cabeza se está en la propia. ▀

SPIKE JONZE, DIRECTOR DE *¿QUIERES SER JOHN MALKOVICH?*

Mister Jonze

El realizador norteamericano tiene una carrera desarrollada en un ámbito injustamente menospreciado: el videoclip. De MTV a Hollywood. **por GUSTAVO J. CASTAGNA**

A fines de 1995 el canal MTV transmitió un programa ómnibus (¡diez horas!) donde se dieron a conocer los cien mejores videoclips de la década. Esa orgía visual y musical (un material interesante para descubrir los cambios que se produjeron en el rubro) merece algunas consideraciones. 1) En cualquier categoría artística –el videoclip es una– se cuecen listas (o listados). 2) Más allá de los acuerdos comerciales de MTV con las compañías discográficas para colocar en posiciones de privilegio a videos que merecen el olvido, la lista es altamente representativa de una década de clips. 3) Pasaron cinco años desde ese programa y en algún punto el material elegido puede parecer viejo. Como afirma Salas en la crítica sobre *Being John Malkovich*, el videoclip presta suma atención a los avances de la técnica y a la experimentación con las imágenes. 4) Cada uno de los clips fueron presentados por un conductor latino de aquella época. Entre el centenar de videos figuraron dos que se destacaron de la mayoría y que, a pesar de que MTV les destinó los irrisorios lugares 51 y 73, merecieron los comentarios elogiosos del presentador. *It's Oh So Quiet!* (1995) y *Sabotage* (1994), respectivamente, fueron realizados por el señor Spike Jonze.

NADA ES IGUAL, TODO PUEDE SER MEJOR. Se sostiene apresuradamente que todos los videoclips son parecidos y que no existen criterios estéticos interesantes ni posibilidades de ir más allá de su propósito de difundir una canción. La acusación no es justa:



cualquier porquería en formato musical tiene su estrategia de promoción a través de un video, pero esto no impide que en los noventa una buena parte de los clips representen auténticas obras maestras del rubro. Como los que dirigió el señor Spike Jonze.

BEING SPIKE JONZE. Documentalista, fotógrafo profesional, publicista, realizador de clips y ahora director de cine, este talentoso y creativo profesional de los medios audiovisuales no se cansa de ganar premios. Pero más allá de las estatuillas y los elogios a su filmografía (que supera los treinta videos), en los trabajos de Jonze se percibe una preocupación por redefinir el cine y aplicarle las estructuras narrativas propias del clip. Spike hace lo contrario que varios de sus colegas: ordena el caos y las imágenes gratuitas que caracterizan a muchos videoclips para aco-

modar la técnica al servicio del relato. Pero tampoco es un director de relatos convencionales; por el contrario, las afinidades de Jonze remiten a Buñuel, al Lynch de *Eraserhead* y *Terciopelo azul* y a los géneros no demasiado considerados por la cultura cinéfila (el musical, el terror). Dentro de esa extraña sociedad entre clasicismo y búsqueda experimental, es donde hay que buscar las virtudes estéticas del realizador.

Modelos genéricos desarrollados de una manera original y un afán por evitar cualquier repetición de fórmulas estilísticas es lo que puede observarse en *Sabotage* (Beastie Boys), *It's Oh So Quiet!* (Björk) y en el más reciente *Elektrobank* (Chemical Brothers), tres de los muchos trabajos de Jonze. Su eclecticismo ya se percibe en el video de Beastie Boys, un relato en clave tarantinesca con mucha cámara en mano y un look clase B de serie de televisión de los setenta, como *Starsky y Hutch* o *Los profesionales*. Un cambio violento se produce en *It's Oh So Quiet!*, homenaje al musical clásico mezclado con las coreografías de *Fama* de Alan Parker. La extraordinaria presencia de Björk invita a ver muy seguido este videoclip donde *El mago de Oz* (con la presencia de un Hombre de Lata) se da la mano con el caos ordenado (y esto no es una contradicción) que caracteriza a los videos del realizador. En el clip de Chemical Brothers, por su parte, la catarsis tecno del dúo está plenamente justificada. Se cuenta una historia –como ocurre en varios videos de Jonze–, pero esta surge desde la cabeza de la protagonista, quien observa que todos los que la rodean no son humanos sino esqueletos vivientes. *Sobreviven* de Carpenter podría ser la referencia cinéfila del caso, pero no exageremos. Jonze va más allá de la cita y sus videos me provocan una sensación extraña: pese a que no tengo nada de Beastie Boys ni de Chemical Brothers (detesto el tecno), los clips merecen tomarse como objeto de estudio.

LA HERENCIA. Las últimas noticias indican que los directores de videoclips hoy son requeridos por Hollywood. Respetados y admirados en su rubro, las escasas ideas del cine americano actual parecen haber encontrado una tabla de salvación. Habrá que andar con cuidado: David Fincher –responsable del excelente *Love Strong* (Rolling Stones)– llegó al cine hace rato y espero que lo manden de vuelta a MTV. Veremos si en poco tiempo nombres desconocidos como Samuel Bayer, Stephane Sednaoui o Kevin Kerslake son seducidos por Hollywood. En lo inmediato le tocaría a Michael Gondry, un especialista del rubro, director de otros clips de Björk (*Human Behavior*, *Army of Me*). Su proyecto se llama *Human Nature* y la producción correrá por cuenta de su amigo, el señor Spike Jonze. Parece que todo queda en familia. **A**

HURACAN

Hurricane

ESTADOS UNIDOS

1999, 144'

DIRECCION Norman Jewison
PRODUCCION Armyan Bernstein, John Ketcham y Norman Jewison
GUIÓN Armyan Bernstein y Dan Gordon sobre los textos de Rubin *Hurricane* Smith, Sam Chaiton y Terry Swinton
FOTOGRAFIA Roger Deakins
MUSICA Christopher Young
MONTAJE Stephen Rivkin
DISEÑO DE PRODUCCION Philip Rosenberg
INTERPRETES Denzel Washington, Vicellous Reon Shannon, Deborah Kara Unger, Liev Schreiber, John Hannah, Dan Hedaya, Debbi Morgan, Rod Steiger, David Paymer.



Un soplido en el viento

por GUSTAVO J. CASTAGNA

Los tiempos cambian, y mucho. Si la corta vida boxística y la prolongada estadía carcelaria de Robin *Hurricane* Carter se hubiera filmado en los setenta (cuando el púgil aún cumplía su injusta condena), los comentarios sobre la película tendrían otras características. *El huracán* setentista recibiría la calificación de film político, aleccionador, ideológico, importante y válido para la producción norteamericana de la época. Quizás el director sería el propio Norman Jewison, un artesano que de vez en cuando se interesa por contar historias que molestan a la conciencia de los americanos. Tal vez Cassius Clay, Bob Dylan, Joan Baez y Jane Fonda, cuando defendía la causa palestina, hubieran participado en la producción. Pero *Huracán* se filmó ahora y pasó mucho tiempo para Jewison, el cine político industrial de los setenta y las películas aleccionadoras. También cambió el espectador y hoy la vida de Hurricane no le preocupa a nadie y es otra más, como la de cualquier personaje público acusado injustamente que tiene que cumplir una condena en prisión.

La trayectoria de Jewison se vincula con la tendencia revisionista del cine americano de los sesenta y setenta. Con sus colegas Sidney Pollack, Arthur Penn, Alan J. Pakula y Sidney Lumet, el sobrevalorado realizador de *Hechizo de luna* y *Agnes de Dios* obtuvo un inmerecido prestigio dentro de Hollywood. Aquel cine de pasillos judiciales, ideales políticamente correctos y tramas bienintencionadas hoy no resiste el transcurso del tiempo. Jewi-

son jamás se destacó por sus puestas en escena sino por la contundencia y el impacto de sus historias. Quien se anime a revisar *Al calor de la noche*, *Ahí vienen los rusos* o *Justicia para todos* solo rescatará argumentos que luego fueron digeridos por las series de televisión o devorados por el paso de los años. Peor aun puede resultar el contacto con *El violinista en el tejado* o *Jesucristo Superstar*, dos films que descreen del musical como género y que en su momento lograron conquistar la buena conciencia de los espectadores. Acaso algunas escenas violentas de *Rollerball* y *F.I.S.T.* permanezcan como lo único rescata-ble de un realizador que hace dos años obtuvo un Oscar honorario.

Por su parte, el tratamiento de la historia de Hurricane es convencional, didáctico, realizado con oficio y correctamente, pero no va más allá de la rutina a la que nos tiene acostumbrados una nota periodística o un informe de un canal de cable que exhibe documentales. En *Huracán* no hay misterios y da la impresión de que el boxeador visita seguido la cárcel debido al fastidio que le provoca el detective Della Pesca (interpretado por Dan Hedaya, gracioso y lleno de tics). Y que el trío de guardianes sociales canadienses, que montan una campaña judicial para liberar a Carter, son las personas más buenas del mundo, como si se tratara de tres hippies con preocupaciones ecologistas. Pero más esquemático es el retrato del joven negro que lee el libro que Carter escribió en prisión y que se transforma en su máximo

defensor. Y hasta puede despertar simpatía el juez que encarna el panzón Rod Steiger en dos breves escenas, aunque su personaje no fue el único que decidió la libertad de Carter. En *Huracán*, da la impresión de que la dolorosa historia que vivió el púgil favorito para el campeonato del mundo solo le preocupó a un grupo de personas. Claro, la autoconciencia de Jewison, en un par de momentos del film, lo lleva a recurrir a escenas documentales de la época, mostrando algunas grescas relacionadas con el hecho. Denzel Washington es el actor ideal para este tipo de papeles (*Malcolm X*, el abogado de *Filadelfia*, y tantos más) con su pinta de negro bueno pero preocupado por las injusticias sociales y raciales, como una reencarnación de Sidney Poitier cuando cenaba con una familia blanca que lo miraba con asco. El Oscar lo espera junto al reconocimiento público —quizá de pie— en la función de fines de marzo. Más tarde vendrán otras películas sobre conflictos parecidos, con Washington al frente del reparto o con cualquier otro. Sin embargo, hay un punto en el que Hollywood no tiene retorno: la ingenuidad y el infantilismo con que hoy se hacen esta clase de films. Aquellas películas de los setenta podían ser buenas, regulares o malas (precisamente con Jewison a la cabeza de los directores), pero al menos estaban destinadas a un espectador adulto. *Huracán* es todo lo contrario: un film elemental y superficial, tan fugaz y rápido como un cross de derecha de Hurricane Carter. ■

BUENA VISTA SOCIAL CLUB

ALEMANIA
1999, 102'

DIRECCION Wim Wenders

PRODUCCION Rosa Bosch

GUION Wim Wenders

FOTOGRAFIA Theo Bierkens, Brigit Hillenius, Robby Muller y otros

MUSICA Buena Vista Social Club

MONTAJE Brian Johnson y Monica Anderson

INTERPRETES Compay Segundo, Ibrahim Ferrer, Rubén González, Manuel Guajiro Mirabel Vázquez, Omara Portuondo, Orlando López Vergara *Cachafito*, Barbarito Torres, Pío Leyva, Manuel Licea *Puntillita*, Eliades Ochoa, Ry Cooder, Joachim Cooder.

El son recuperado

por EDUARDO A. RUSSO

Aunque no tan difundidos como sus ficciones, los documentales atraviesan la producción de Wim Wenders. Lo mismo podría afirmarse de la música como preocupación constante y hasta motor de su cine. En algunos de sus primeros cortos –como *Alabama, 2000 años luz o 3 LPs americanos*, ambos de 1969– hay muy poco más que el acompañamiento cinematográfico, descriptivo, de la imagen a una banda de sonido. El doble impulso, documental-musical, impregna algunas de sus logradas realizaciones de los noventa –una década con saldo no favorable para sus ficciones– al punto de que, por ejemplo, prolongados pasajes de la muy atendible *Historia de Lisboa* (1994) no son otra cosa que el registro de la música y presencia del grupo Madreus. Y si en ese meditativo film de Wenders la frágil belleza de los fados no evitaba el paso del deleite a cierta condición riesgosa cercana al sopor, el fenómeno se hacía inevitable a partir de la melancolía constitutiva del cineasta, potenciada por Lisboa hacia un estado de ánimo flotante, como de siesta perenne. Ahora bien, participando de esta doble pertenencia músico-documental –que WW designa como un género específico, el *musicumentary*– su última película se erige como antídoto eficaz a sus conocidas tristezas. Veamos algunos de los componentes de este cóctel revitalizador que es *Buena Vista Social Club*. El guitarrista-arreglador-musicólogo-productor Ry Cooder es viejo conocido de WW. Su música para *París, Texas* (1984) es

una de las bandas sonoras emblemáticas de los ochenta: sin ella el film de Wenders no habría sido el mismo. Su *slide guitar* ponía en sonido la errancia y travesía de aquel inolvidable Travis con acentos de México y el Mojave. Wenders admira a Cooder, y el documental no lo oculta: es justamente sobre una de las más exitosas empresas de recuperación musical que este emprendió, que *Buena Vista Social Club* organiza su relato. En términos históricos, traza un arco que se abre en un concierto que dio en Amsterdam hacia 1996 la banda reclutada por Cooder –cuando esta edita un CD ganador del Grammy y de sorprendente éxito de venta– y que se cierra con otro recital, esta vez en el Carnegie Hall. En el intervalo, Cooder y su hijo Joachim –baterista de la banda– visitan La Habana y producen varias sesiones de grabación de un CD solista de Ibrahim Ferrer con músicos de varias generaciones, largo tiempo separados y luego recobrados con su vitalidad y música intactas. Wenders sigue paso a paso los encuentros, realiza entrevistas, recoge testimonios con su cámara digital o una *handycam*. Y por allí pasa una música incontenible que hace a la experiencia de *Buena Vista Social Club* la de una comunión insólitamente feliz entre artistas y espectadores agradecidos. Uno de los puntos sobresalientes del film consiste en que no deja resquicio alguno al discurso lastimero. La nostalgia es del todo ajena al tejido de historias y canciones que constituye la película. En plan de subordi-

narse a su sujeto, Wenders elige ceder la voz narrativa a Ry Cooder en su operación rescate de la vieja música cubana. Lo que descubre es, no un recóndito Club Social –que en una jocosa secuencia inicial se revela como inlocalizable en el presente, excepto en la memoria de los habaneros que lo recuerdan de distintas maneras–, sino sorprendentes artistas *actuales* que resurgen de la jubilación o el ostracismo, o de la simple dispersión, para hacer sonar de nuevo la misma vieja y querida música.

Tomando en cuenta el tránsito del documental, Amsterdam-La Habana-Nueva York, Wenders –fiel a toda una tradición en su cine– desestima la mirada política, el punto de vista ideologizante. El olvido que padecen los artistas en su propia tierra no es de la memoria de su gente, ni una opresión desde arriba, sino el de la inactividad, ya sea por la mera falta de lugar para tocar o el escaso registro discográfico, o las penurias de la edad avanzada. Considerando que parte de la plana mayor del combo reunido por Cooder oscila entre los 70 y los 90 años, el film ostenta un valor adicional: el de la música como elixir de eterna juventud. Compay Segundo, con sus 90 años, y queriendo tener su sexto hijo. Rubén González a los 80, desmintiendo su diagnóstico de artritis. Ibrahim Ferrer y Omara Portuondo, cantando a los 70 con una plenitud inaudita, son parte de las alegrías que el documental provee sin retaceos. Esa condición les pertenece a ellos, y no a una tesis del cineasta. Si se



destila una idea, a lo largo de los contrastes de sus cien minutos, es más bien paradójica: esta misma música puede sonar así en el presente precisamente por las difíciles condiciones en que ha sido sostenida por sus propios artistas, ajena a toda influencia del mercado o la industria.

En lo visual, *La Habana vista* por Wenders adquiere un encanto formidable, aun cuando los recursos puestos en marcha son utilizados con llamativa reiteración. Los *travellings* por el malecón, las olas rompientes y los autos de los cuarenta y cincuenta que aún caminan, inverosímiles, abajo de cien capas de pintura oxidada y la chapa carcomida por la sal. Los edificios derruidos, los íconos revolucionarios y la gente en la calle, como en tertulias eternas. Hay algo culposo en el contacto con esta decadencia fotogénica —especialmente cuanto se despliega en los inmensos salones de baile o bares *art-dé-co*, olvidados por décadas y sobrevivientes solo por parálisis edilicia—, como hay algo

inevitablemente *naïf* en el último cuarto de hora del film, donde los músicos recorren pasmados Nueva York. Esas visitas turísticas por el Empire State o los paseos por la 7th Avenue roban espacio a la explosión impetuosa que esa misma gente hace sonar en el Carnegie Hall, y que se suministra en una dosis acaso demasiado exigua. Esos momentos de paseo neoyorquino marcan uno de los puntos cuestionables del film, a lo que habría que agregar cierta inoportuna tendencia de la cámara a rodear en eternos círculos a sus sujetos mientras filma, y el recurrente centramiento en Cooder y su hijo, cuyas extensas consideraciones parecen dispersar por momentos el verdadero *tema* del documental, que son los soneros cubanos. Más allá de las reservas antedichas, lo que permanece de *Buena Vista Social Club* es el testimonio de ese milagro siempre redescubierto, que es el de la salvación por la música. Seres humanos dispersos, olvidados, que se creían vencidos por la edad, las carencias

o los caprichos del mercado y las modas, resurgen y maravillan con su magia inalterada. El *musicumentary* de Wenders, con sus méritos y sus fragilidades, logra su propósito. No el de hacer escuchar de nuevo a los viejos soneros cubanos —para eso, los CD producidos por Cooder para Nonesuch Records han sido de eficacia mayúscula— sino el de conectar a la música con sus historias de vida, retratar los rostros humanos a los que esos sonos están ligados. Casi una docena de artistas nos son revelados mediante breves entrevistas o en plena performance: esas historias dependen de la música, y la música de esas historias. En eso, *Buena Vista Social Club* sustenta el poder que ejerce sobre el espectador: la longevidad patriarcal de Compay Segundo; las confesiones y descripciones de Ibrahim Ferrer —a quien Cooder encontró lustrando zapatos en La Habana, mientras que Compay apareció enrollando cigarros, lo que seguramente no le disgustaba demasiado, dados sus declarados 85 años de fumador de habanos—; el explícito orgullo académico-musical del bajista Orlando *Cachaíto* López, la timidez del pianista Rubén González, la soberbia dignidad de Omara Portuondo, el virtuosismo desatado de Barbarito Torres con su laúd cubano, son algunas de las felicidades que este *musicumental* depara, además de implantar por buen tiempo el arrebató rítmico de *El cuarto de Tula*, o la queja amorosa de *Silencio* o *Dos gardenias* en la cabeza y el corazón del espectador, sin que los pueda —ni quiera— desalojar. ▀

EL TALENTOSO SEÑOR RIPLEY

The Talented Mr. Ripley

ESTADOS UNIDOS

1999, 130'

DIRECCION Anthony Minghella
PRODUCCION William Hörberg y Tom Sternberg
GUIÓN Anthony Minghella sobre la novela de Patricia Highsmith
FOTOGRAFIA John Seale
MUSICA Gabriel Yared
MONTAJE Walter Murch
DISEÑO DE PRODUCCION Ann Roth y Gary Jones
INTERPRETES Matt Damon, Gwyneth Paltrow, Jude Law, Cate Blanchett, Philip Seymour Hoffman, Jack Davenport, James Rebhorn, Sergio Rubini, Philip Baker Hall, Celia Weston.



Crímenes bestiales

por JAVIER PORTA FOUZ

"Bestial" sería el adjetivo más inadecuado para referirse a *El talentoso señor Ripley*. Justamente lo peor de la película de Minghella puede encontrarse en su excesiva delicadeza, su exacerbado cuidado, su búsqueda a veces demasiado consciente de planos pletóricos de belleza. También en su acumulación de preparadas ilustraciones visuales sobre la duplicidad y la ambigüedad de este joven Tom Ripley, quien viaja de Estados Unidos a Italia con una misión encomendada por el magnate Herbert Greenleaf: traer de vuelta a su hijo, cómodamente instalado a orillas del Mediterráneo.

El título de esta crítica se debe a que Minghella, al adaptar la novela de Patricia Highsmith *The Talented Mr. Ripley* (1955), subvirtió la naturaleza de los crímenes del protagonista. En el film *Ripley* no planea el asesinato de Dickie y, además, su codicia y su frialdad se ven reducidas con respecto al original: el Tom Ripley de Minghella es alguien que reaccionará violentamente –y en caliente– cuando se vea abandonado, cuando se sienta traicionado y maltratado, cuando se convierta en un animal herido. El Ripley minghelliano adopta las características de otros personajes imaginados por Highsmith: los animales asesinos de *Crímenes bestiales* (*The Animal-Lover's Book of Beastly Murder*, 1975). El gato, el perro, el camello de los cuentos

que integran el libro reaccionan ante el maltrato, asesinan porque son traicionados, humillados o frente a la posibilidad de que los expulsen de su paraíso.

El Ripley filmico de 1999 no tolerará que su amado, adorado, envidiado y endiosado Dickie ya no lo considere parte de su existencia y quiera que se vaya. La adopción del estilo de vida del rico Dickie por parte del pobre Ripley tiene un componente de codicia e interés creciente a medida que pasa el tiempo, pero su génesis proviene de un crimen que podría considerarse pasional, aunque no irracional.

Esta naturaleza ambigua, extraña y en algún sentido romántica del asesinato principal del relato es lo que permite al director que su película no se fracture. *El talentoso señor Ripley* es un film sólido, fluido, sin quiebres ni baches. Minghella consigue avanzar con un relato de dos horas y media sin enredar nunca un argumento complejo y sin descargar intempestivamente bloques informativos. A pura acumulación narrativa, sin pausa pero sin ningún apuro, arma el punto de vista de Ripley y no lo reemplaza en ningún momento; un punto de vista jamás forzado, resuelto hábilmente y con gran sentido de la tensión, sobre todo en la doble espera en el bar y en el departamento veneciano. De haber respetado la premeditación criminal del libro, Min-

ghella hubiera construido un personaje meramente funcional y una película desarticulada. La decisión de situar la acción a fines de los cincuenta –y no a principios como en el libro– parece orientada a la inserción de los personajes en un ambiente vibrante, con esa excitación que se siente antes de los grandes eventos, de las fiestas, de las décadas de cambios radicales. Lo maravilloso de vivir en ese momento y en ese lugar, con las facilidades de Dickie, es algo que no puede dejar indiferente ni a Ripley ni al espectador. La empatía con Ripley es inmediata y es uno de los motores que impulsan el interés por la narración.

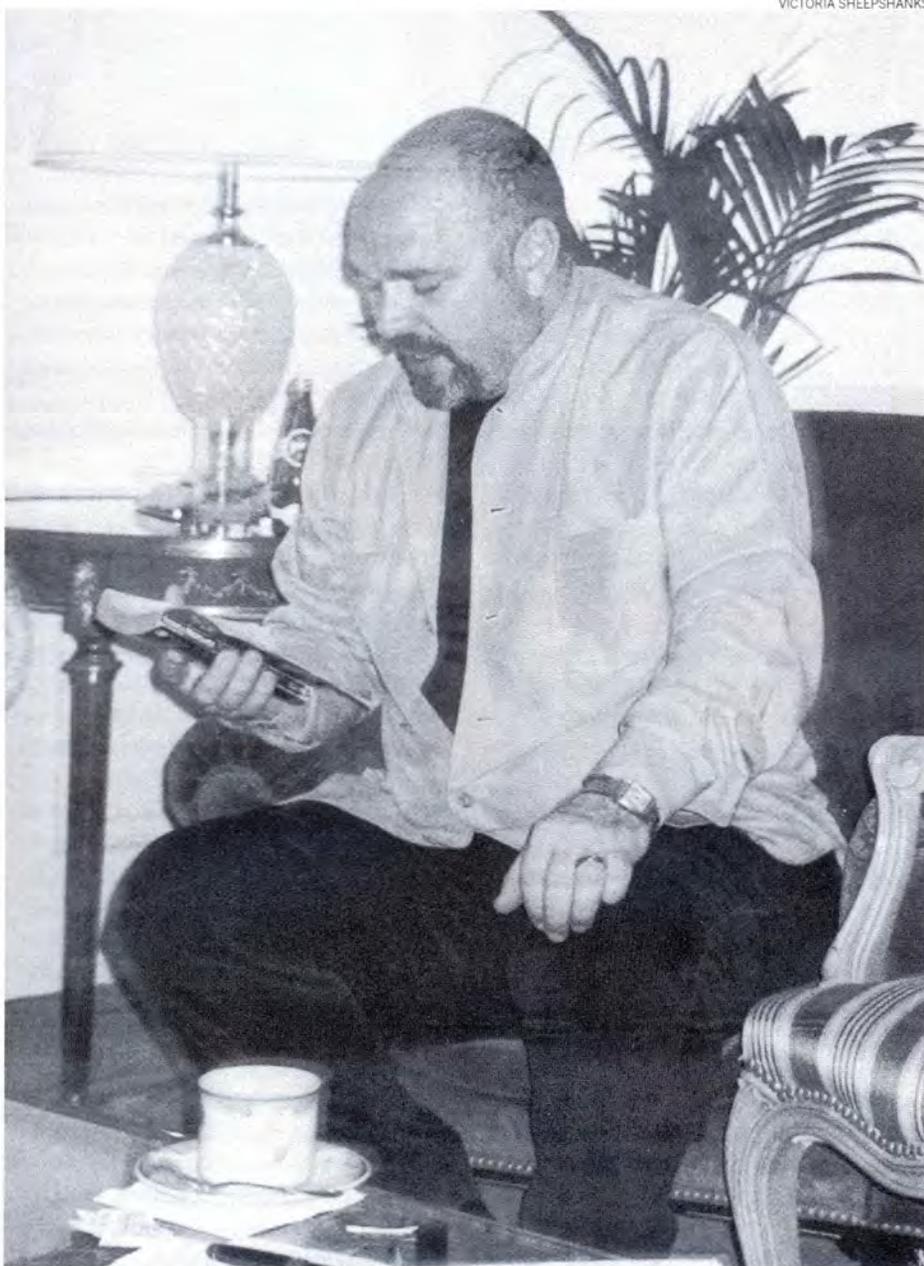
En su cuarta película, Minghella parece tomar las dos facetas más interesantes de su cine inicial: la sensatez *british* de las emociones realistas de sus personajes y la voluntad de narrar con precisión pequeñas historias, y amalgamarlas con el romanticismo exacerbado de las situaciones límite en relatos de mayor envergadura y más ambiciosos, rasgo inaugurado en *El paciente inglés*. Mezclar, con precisión y lógica, cercanía con aliento épico y sensatez con desbordes románticos puede dar frutos fascinantes. El italo-británico Minghella lo logró con pocas fallencias en *El talentoso señor Ripley*, cuarto capítulo de una filmografía a seguir con mucho interés. **A**

ENTREVISTA A ANTHONY MINGHELLA

El amable señor Minghella

El director de *El paciente inglés* pasó por Buenos Aires y dedicó uno de los dos días de su visita a conceder entrevistas. Esperábamos una fría y aburrida perorata sobre su último film pero demostró ser todo un gentleman: simpático y ansioso por leer *El Amante*. **por JPF**

VICTORIA SHEEPSHANKS



“¿Este es Coppola?”, pregunta Anthony Minghella señalando la foto de Ripstein en la tapa del número 94 de *El Amante*, luego de confesarse como un pésimo fisionomista. Comienza a leer la revista con mucho interés y gran parsimonia, como si los veinte minutos —que se convertirían en cuarentapautados para la entrevista fueran eternos. Le doy otros dos ejemplares con las críticas de *¿Con quién caso a mi mujer?* (*Mr. Wonderful*, 1993) y de *El paciente inglés* (1997); afirma que entiende algo de castellano y se pone a leer los artículos.

Para que deje de leer *El Amante*, le explico que esas revistas son para él, que se las puede llevar, y le pregunto si no deberíamos hablar de su nueva película. “Tenemos que hacerlo”, contesta y se ríe.

Le muestro una edición inglesa de hace veinte años del libro de Patricia Highsmith *The Talented Mr. Ripley*. Minghella mira el libro con avidez y afirma: “Nunca había visto esta edición, es la edición inglesa, tiene muchos años, es muy valiosa”.

Se pone a hojear el libro y lee el nombre del dueño, escrito en la primera página: “Sheepshanks”. Pregunta quién es Sheepshanks y mi novia Victoria, que hace las veces de fotógrafa, le responde. Elogia el apellido (“Sheepshanks, qué gran nombre”) y a continuación dice “The Sheepshank Redemption”, refiriéndose a la película *Sueños de libertad* (*The Shawshank Redemption*), chiste que siempre hace Santiago García en la redacción.

Como considero que ya es hora de que Mr. Minghella comience a trabajar de entrevistado, me pongo a hablar de *A pleno sol* (René Clément, 1961), film basado en el mismo libro. Le digo que no me gusta. Le comento que su película es muy diferente y agregó ▶

una obviedad: que su film es una nueva versión del libro y no una remake de *A pleno sol*. Minghella parece ponerse contento de que no le haya preguntado sobre Matt Damon, y se pone a hablar:

Es muy significativo que René Clément no llamara a su película *The Talented Mr. Ripley*. Creo que se dio cuenta de cuán diferente del libro era lo que estaba haciendo.

Usted está más pegado al libro.

Sí, no adapté el film de Clément, adapté la novela. He pensado más en *A pleno sol* luego de terminar mi película que mientras la estaba haciendo.

Al final del libro, Tom Ripley termina sin castigo y sin culpa. En la película es diferente: él siente culpa. ¿Por qué decidió cambiar el libro en ese punto?



Porque para mí esa es la verdad: no hay reconciliación con uno mismo después de quitarle la vida a alguien. De ahí en adelante queda una marca y no hay manera de lavarla, no importa si te la pueden ver o no. Me asombra que los críticos no hayan resaltado eso: es un film tan católico, un film hecho por alguien que de niño iba a misa y creía en el purgatorio.

¿Asistió a una escuela católica?

Sí, fui educado por monjas y monjes, y pienso que aunque luego uno se separe intelectualmente de todo esto, queda impreso en vos, en la manera de ver el mundo, un mundo de cielo, infierno y purgatorio, en el que uno tiene un ángel guardián que puede abandonarte si transgredís.

¿Considera que los personajes de su película son más agradables que los del libro?

Es que son más humanos. No solo Ripley sino también Dickie. Creo que a Highsmith no le gustaba Dickie; hay una mirada muy misántropa sobre el mundo, lo cual me parece maravilloso pero yo tengo una visión diferente, y eso no solo se debe a mi personalidad sino a mi condición de cineasta. Creo que el novelista posee muchas menos responsabilidades. En literatura uno puede escribir sobre cuestiones ofensivas o provocadoras y es el lector quien controla el material, la página escrita es algo muy pasivo. Pero en una película el director tiene más control que el público, y el impacto se ve multiplicado.

En la película, el primer asesinato simplemente ocurre. ¿Por qué no se cuenta la preparación, como se hace en el libro?

Porque lo único que aprenderías es que el mundo es tal como lo imaginás, que está la gente buena y la gente mala. Creo que lo interesante es que la capacidad para hacer el bien y la capacidad para dañar existen por igual en cada persona, no hay simplemente gente mala ahí afuera frente a nosotros, que somos la buena gente. Los films americanos –y no solo los americanos–, muchos films mainstream aseveran que somos esencialmente buenos y no como esos villanos que aparecen en las películas. Eso es muy tranquilizador, pero no me interesa esa clase de ficción, me parece una mentira. Y ficción y men-



tira no son la misma cosa.

¿Cuál es su opinión sobre las películas de Hollywood hoy?

Está bien que haya variedad. No todos los libros pueden ser Dostoievski. Debemos estar agradecidos de poder ir a un cine y ver *The Matrix* y luego salir y ver *Los muchachos no lloran*. No quiero eliminar ninguna clase de film.

A veces no existe siquiera esa posibilidad...

A eso voy. Cuando estaba por rodar *El paciente inglés* me decían que se debían hacer ciertas concesiones para filmar películas de gran producción, y yo me preguntaba "¿por qué?, ¿por qué suponer que el público es menos inteligente que yo?, ¿por qué pensar que no les gusta ser provocados tanto como a mí?". Mi dogma es que se pueden hacer films grandes, ricos, hermosos, provocadores y que al mismo tiempo recuperen la inversión y funcionen industrialmente. *Ripley*, como *El paciente inglés*, va camino de ser un gran éxito comercial.

Pero es muy difícil que un director italiano o francés pueda tener un éxito mundial. ¿La única forma de lograrlo es a través de Hollywood?

Reconozco que tengo la gran suerte de ser un director europeo cuyo idioma es el inglés. ¿Puedes imaginarte qué film maravilloso hubiera hecho Kieslowski con *Ripley*? Pensé mucho en él mientras dirigía esta película.

Otro director católico...

Efectivamente. O quizá dirigida por Zhang Yimou, para mí el mejor director vivo, un realizador fantástico. Creo que no hay comparación entre sus habilidades y las mías, pero yo soy afortunado porque puedo llegar a una mayor cantidad de público por venir de un país que habla la misma lengua que los americanos.

La cámara parece estar enamorada de Italia.

Con la Italia en la que cree estar Ripley. La cámara es su ojo, él está en cada escena del film. El es obsesivo, el film es obsesivo. Ripley es un turista ideal.

En el film inglés *Abril encantado* ocurre algo similar. ¿Qué pasa entre los ingleses e Italia?

Abril encantado es un film que me gusta mucho, sobre la idea de los ingleses acerca de Italia. Pero mi película trata sobre la



mirada de Ripley y la mirada americana acerca de Italia, y sobre las diferencias entre esa mirada y la Italia real. Ripley se mete en un mundo que no comprende del todo. Los ingleses tienden a ver de Italia solamente lo romántico, el verano... Yo veo más complejidad. Mi familia proviene de Italia y tengo una relación diferente con ese país.

En el libro está sugerido que Ripley es gay pero en el film eso es mucho más explícito.

No es así, todo queda claro recién al final, antes hay como claves. No creo que en la película la homosexualidad sea más explícita que en el libro: en la primera página se dice que Ripley sale del Green Cage, un bar frecuentado por gays. En el film hay ambigüedades que se van haciendo cada vez más claras.

¿Cuál es el verdadero Minghella, el de películas más "chicas" como *Truly, Madly, Deeply* (1991) y *Mr. Wonderful* o el de sus dos últimos films, de gran producción?

Creo que *Ripley* es un film de bajo presupuesto que llevó mucho tiempo hacer y que *Truly, Madly, Deeply* es un film de bajo presupuesto que requirió solo veintiocho días. Creo que es el mismo Minghella el de *Ripley* y el de *Truly, Madly, Deeply*, solo que ha aprendido algo más y tiene más oportunidades. No quiero pensar que tengo que hacer films cada vez más grandes, aunque no sé si hoy podría filmar una película en veintiocho días. ■

JUANA DE ARCO

Joan of Arc

FRANCIA

1999, 158'

DIRECCION Luc Besson
PRODUCCION Patrice Ledoux
GUION Andrew Birkin y Luc Besson

FOTOGRAFIA Thierry Arbogast

MUSICA Eric Serra

MONTAJE Sylvie Landra

DISEÑO DE PRODUCCION Hugues Tissandier

INTERPRETES Milla Jovovich, John Malkovich, Faye Dunaway, Dustin Hoffman, Pascal Greggory, Vincent Cassel, Tchéky Karyo, Timothy West.



Juana de los palotes

por SANTIAGO GARCIA

Juana de Arco es un personaje que interesó a artistas de distintas épocas y fue llevada a la pantalla una y otra vez. Las obras maestras de Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson y Jacques Rivette son una muestra de la complejidad, la grandeza y el permanente interés que concita la doncella de Orleans. No es un dato secundario que varios genios del cine hayan querido ocuparse de ella.

Luc Besson elige una aproximación al personaje desde el punto de vista del gran espectáculo de época, razón por la cual es inútil compararla con las tres versiones mencionadas. Si se quisiera analizar *Juana de Arco* como espectáculo, habría que decir que la película comparte el estilo de *Corazón valiente*, al tratar las escenas de batalla con un realismo ridículo e inútil que no es sino un revisionismo sádico y grosero. Besson agrega además una pandilla graciosa de franceses (que hablan en inglés, por supuesto; Luc ya renunció a su idioma aunque sus películas sean francesas) para que introduzcan un oasis de humor en una historia que no tiene por qué avergonzarse de ser muy seria. En resumen: un espectáculo aburrido, falso, demagógico y nuevamente aburrido. Pero Besson no es inocente pues toma una decisión siniestra. No cree en los milagros de Juana ni que haya sido un personaje adelantado a su época y algo más que una jo-

ven histórica. En 1896 Mark Twain escribió sobre Juana de Arco una frase que por elemental no deja de ser útil para los directores como Besson: "Para conseguir siquiera aproximarse a la verdadera personalidad de un personaje famoso, hay que juzgarlo según los criterios de su época, no de la nuestra".

Aquí, los criterios del siglo XX dominan todo el film: Juana es una niña traumatizada que actúa como actúa por haber visto una violación y el posterior asesinato de la víctima, y por ello —deja entender la película— se mantendrá virgen y se vestirá como un hombre. Voltaire (en 1755), al escribir también sobre Juana de Arco, se reía de la obsesión de las mentes más conservadoras de Francia por la virginidad de la doncella. Besson no se ríe; le dedica una larga escena a la verificación del himen intacto. Utiliza docenas de actores y vestuarios para hacerlo, tira el dinero por la ventana y nos hace perder a los espectadores preciosos minutos de nuestra vida. Desconoce la elipsis o la economía de recursos. O mejor dicho, sí conoce la elipsis, y la emplea con mucha seguridad a la hora del juicio, justamente el momento en que Juana se enfrenta a los jueces y hace gala de una inteligencia y una sensibilidad fuera de época. Con este escamoteo, Besson le roba gran parte de su grandeza. Pero la burla más grande

es la voz de la conciencia de Juana. Ella, una de las más grandes heroínas de la historia de la humanidad, tiene la voz de la conciencia masculina que además se corporiza en la figura de un petiso nari-gón y barbudo, lleno de tics y gestos excesivamente estudiados. El sistema de Besson es sencillo: Juana actúa en base a un trauma provocado por un hombre y tiene como conciencia a otro hombre. Así como Juana fue entregada para ser juzgada, Besson la entrega a los hombres del cine americano, pero eso sí, ya juzgada. La traiciona, la desprecia y la ridiculiza. Juana de Arco nació en 1412 y murió en la hoguera en 1431. "Su convicción y su coraje fueron sobrehumanos", dice Vita Sackeville-West en una de las tantas biografías sobre la doncella de Orleans. Fue un personaje absolutamente revolucionario y lo sigue siendo. Para los supuestos artistas como Besson es una mujer incomprensible; para sus mentes obtusas ella sigue siendo una amenaza. Pero Juana permanece y sobrevive a este nuevo intento de destruirla, a una actriz crispada en permanente estado de "no gracia" y a la indignante canción del final. Es curioso, Luc Besson adapta todo al siglo XX pero al mismo tiempo, en su interpretación del personaje, consigue reproducir la misma mirada oportunista, traicionera, misógina y cobarde que la condujo a la muerte. ■

LAS HUELLAS BORRADAS

ESPAÑA

1999, 100'

DIRECCION Enrique Gabriel

PRODUCCION Tomás Cimadevilla y Enrique González Macho

GUIÓN Lucía Lipschutz y Enrique Gabriel

FOTOGRAFIA Raúl Pérez Cubero

MUSICA Ramón Paus

MONTAJE Julio Peña

DIRECCION ARTISTICA Jaime Pérez Cubero

INTERPRETES Federico Luppi, Mercedes Sampietro, Elena

Anaya, Héctor Alterio, Sergi Calleja, Armando del Río,

Asunción Balaguer, Mariví Bilbao.



¿Un lugar en el mundo?

por GUSTAVO J. CASTAGNA

Las tres películas europeas de Enrique Gabriel sintetizan el recorrido estético y temático de un director que busca su lugar en el mundo. Al analizar en conjunto la trilogía del realizador hispanoargentino, se entiende que las características nómades de los personajes de *Krapatchouk* y *En la puta calle* alcanzan su desenlace en *Las huellas borradas* de la manera más trágica y melancólica: el pueblo donde nació y al que vuelve el escritor que interpreta Federico Luppi desaparecerá en poco tiempo cubierto por un pantano. Sin concordancias estéticas entre sí, los tres films exponen argumentos donde el desarraigo, el no-lugar de pertenencia y los afectos de (o entre) los personajes están en permanente tensión. En su ópera prima, Gabriel narraba una comedia negra donde dos personajes, provenientes de un país de difícil pronunciación y que nadie puede ubicar en el mapa, pretenden instalarse en España. En *Krapatchouk*, Gabriel transmite su propia experiencia como extranjero en un territorio y en un mercado cinematográfico que desconoce. La trama, simpática y menor, alcanza sus logros en la primera mitad para luego desbarrancarse en una resolución apresurada, a partir de la aparición del personaje encarnado por Angela Molina. En *la puta calle* (que se estrenará este año), en cambio, es una historia de malestares y de bronca personal del director en relación con el medio en el que filma. Con dos personajes centrales —un español que se queda sin trabajo y un cubano que sobrevive en la

calle—, la película descarta los toques absurdos de *Krapatchouk* para inclinarse por una estética realista, cruda y sin concesiones, como si se tratara de una trama de ideología punk que transcurre en las suburbios marginales de Madrid.

El tono críptico de *En la puta calle*, que en cada una de sus imágenes refleja la bronca de Enrique Gabriel en la lucha por encontrar su lugar en el mundo del cine, deja lugar a la narración clásica adoptada en *Las huellas borradas*. Los temas siguen siendo los mismos (el desarraigo, el exilio interior y exterior, el paso del tiempo, la búsqueda de afectos en un pasado lejano) pero la brutalidad intrínseca de los dos personajes y del feroz contexto en el que se desarrollaba *En la puta calle* ahora es reemplazada por un tratamiento formal mucho más modesto y rutinario, de inmediato reconocimiento por parte de un público afín a esta clase de historias.

Gabriel tiene razón cuando en la entrevista explica que cada film debe expresarse mediante una estética adecuada. En ese sentido, *Las huellas borradas* está narrada a la manera clásica, como algunos westerns crepusculares de los años cincuenta: juegos de miradas, recuerdos y cuentas pendientes con el pasado entre los personajes, conflictos generacionales y una importante presencia física del lugar en que se desarrolla la historia (en este caso, el pueblito entre montañas de Higuera, en la provincia de León). Los problemas de *Las huellas borradas*, por lo tanto, no están en la descripción

de los personajes y del entorno físico (en ese sentido, las calles, las casas bajas y las paredes de Higuera tienen un rol protagónico), sino en la perezosa construcción dramática de la historia y en la forma rutinaria en que se exponen los conflictos.

Aunque se suponga que resulta fácil, filmar a la manera clásica exige algo más que el sólido esquema de un guión. En Higuera el personaje del escritor se reencuentra con el amigo soñador que interpreta Alterio, el deseo pendiente encarnado en Mercedes Sampietro, las dos viejas y chillonas hermanas y con los sobrevivientes del vetusto bar. Son personajes fuertes y reconocibles y está bien que sean así, pero no dejan de ser representaciones visibles de una estructura rígida pautada desde el guión.

El dolor por la pronta desaparición de Higuera está marcado en el rostro de cada uno de los habitantes. Y también la dificultad de sobrevivir al paso del tiempo, en otro lugar y en un contexto diferente. Pero estos bellos momentos visuales de la película se confrontan con las escasas libertades que propone el tratamiento dramático. Por ejemplo, la breve escena del ómnibus al que le cuesta maniobrar por una de las angostas calles de Higuera transmite una intensidad emocional que no aparece en varios de los diálogos entre los personajes. Se verá si la triste aceptación del escritor es la misma que la del director, ya consciente de ocupar un lugar en la industria del cine español. ▀

“Me interesan mis malestares”

En Punta del Este el director argentino Enrique Gabriel presentó *Las huellas borradas*. A continuación, la entrevista al realizador, que vive en España. **por GJC**



¿Cómo podés resumir tu trayectoria?

Hasta hace diez, quince años, en Francia y España era ayudante de dirección. Me fui de Argentina a mediados de los setenta, terminé mis estudios en España y fui a vivir a París por ese típico esnobismo que nos afecta a los rioplatenses. Allí quise ingresar en el IDHEC pero era incompatible con mi economía, por lo que cursé un año en la universidad, donde se aplicaba la teoría en exceso. Molesté a todo el mundo y conseguí trabajar como meritorio en una película, luego en otras como ayudante. Hablaba varios idiomas y todavía no me importaba el dinero: mi objetivo era hacer películas. De ahí que hice una “carrera” en más de veinte films, buenos y malos, que me sirvieron y que fueron un aprendizaje contundente. Hoy en las escuelas de cine hay buena formación, a veces doy clases y hago películas.

¿Enseñás dirección?

Di unos talleres de dirección y otros sobre interpretación en la escuela de Madrid. Yo noto que las escuelas ofrecen una formación académica admirable pero tardan en incorporar una dinámica de plató, aquello que te da la práctica; entonces, creo que ambos aprendizajes tienen sus virtudes y sus defectos. En mi caso añoro una mayor solidez académica en la escritura de guiones pero mi intención no es ser perfecto.

Después llega *Krapatchouk*.

En 1989 hice una película como ayudante que fue muy odiosa, una producción francoespañola cuyo nombre no recuerdo, y ahí me dije “cuelgo la sotana”. Tenía algunos guiones escritos y ese fue el momento de la metamorfosis; además, ya no tenía plata. Con *Krapatchouk* me fue muy bien y empecé a trabajar como director y guionista. Pensé que iba a ser fácil dirigir la segunda, me quedé esperando que llovieran las

ofertas y enseguida me di cuenta de que los premios que había recibido por *Krapatchouk* servían únicamente para que curara las heridas. Pasé una etapa de crisis, revisé aquellos guiones —entre los que ya estaba el de *Las huellas borradas*— pero en un arranque de cabreo escribí en cinco días el guión de *En la puta calle* y lo produje yo mismo. Me fue bien, pero con esto no quiero decir que rompieron la taquilla. Un poco por la aceptación que tuvo *En la puta calle*, que fue una película kamikaze, conseguí que me financiaran *Las huellas borradas*.

¿Qué coincidencias y diferencias encontrás entre las tres películas?

En cuanto a puntos en común de la puesta en escena, reconozco que no tengo una mente analítica y excesivamente ombliguista para desarrollar el tema. Diría que las tres tienen un denominador común de orden temático, incluso ideológico o de cuestionamiento sobre la propia ideología de los personajes, que sería la identidad, el desarraigo, el exilio, la nostalgia, el soñar con un lugar en el mundo, que se vincula con mi propia trayectoria, como si se tratara de la confluencia de diversas culturas, de razas. En relación con el estilo, tiendo a trabajar con la lógica, con la gramática adecuada para cada historia. Necesito moverme dentro de parámetros que pueda entender, me siento muy estúpido cuando un realizador asume un riesgo estilístico que no comprendo. Mi lógica es hacer una película asequible.

En la primera escena de *Las huellas borradas* hay un juego de miradas entre los personajes que me recordó el cine americano clásico, especialmente los westerns de fines de los cincuenta, como *Más corazón que odio*.

Me siento cómodo con una narrativa clásica en esta historia, no con la anterior, mucho más cruda y desaliñada, casi de

panfleto o de docudrama. La referencia a Ford ya la escuché varias veces, pero a pesar de que no soy un ferviente admirador de él, está claro que hay una búsqueda de esa gramática.

¿No tenés influencias cinematográficas?

Puedo mencionarte las películas que me marcaron como espectador: las primeras de Truffaut y Godard, el impacto que me produjo el Cinema Novo, especialmente Nelson Pereira Dos Santos, el neorealismo. Lo que más me conmovió es la realidad que nos toca vivir, desenvolvernos en este breve pasaje, participar de este circo y aportar un granito de arena.

El cine que cuenta historias es el que más me llega. Tengo gustos muy variados: las películas de Tarkovski y Woody Allen, pero también soy un admirador sin límites de Jacques Tati y de las películas de Cassavetes.

Tarkovski, Cassavetes y Allen, tres directores desarraigados de su lugar de origen...

A ellos los une o los unía el inconformismo, que constantemente te obliga a reflexionar. No soy un tipo relajado y me interesan mis malestares.

No mencionaste directores españoles.

El que más me ha influenciado es Buñuel, quizás el único. No hay directores españoles cuya carrera coherente o incoherente me sirva como faro. De los últimos años me gusta *Solas* de Zambrano. Para mí es la mejor película española que vi en mucho tiempo. ▀

EL OCASO DE UN AMOR

The End of Affair

GRAN BRETAÑA

1999, 105'

DIRECCION Neil Jordan
 PRODUCCION Stephen Wooley y Neil Jordan
 GUIÓN Neil Jordan sobre la novela de Graham Greene
 FOTOGRAFIA Roger Pratt
 MUSICA Michael Nyman
 MONTAJE Tony Lawson
 DISEÑO DE PRODUCCION Anthony Pratt
 INTERPRETES Ralph Fiennes, Stephen Rea, Julianne Moore, Ian Hart, Jason Isaacs, James Bolam, Samuel Bould.



La distancia

por JUAN VILLEGAS

Esta fría y desapasionada película narra la relación ardiente y pasional entre dos amantes, en el marco trágico de una Londres en guerra y la imposibilidad de que ese amor desesperado los termine de unir para siempre. Esta distancia entre el tono elegido y la naturaleza de lo narrado abre una brecha que anula toda posibilidad de compromiso emocional con lo que se está viendo. El punto de vista de la narración parece querer dar un pudoroso paso hacia atrás, como si de esa forma se pudiera observar con mayor imparcialidad la sucesión de hechos que provocan el drama. Buscando una mirada externa se pretendería encontrar una visión más justa, aquella que haga posible la revelación del oculto sentido que se esconde detrás de la aparente transparencia de los acontecimientos. Sin embargo esto no termina de ocurrir del todo; lo que aparece ante nuestros ojos en la pantalla parece más una historia contada por alguien a quien no le interesa nada de lo que les ocurre a los personajes que la elección de un director que opta por el distanciamiento para poder así ofrecer un testimonio más exacto.

Pero Jordan no es un incompetente. A esta altura de su carrera ha demostrado que es capaz de narrar con prolija eficacia, aunque también es verdad que el talento no es algo que le sobre. A pesar de sus limitaciones, logra en esta adaptación de la novela de Graham Greene que la historia

fluya plácidamente y que los actores se conviertan en personajes extraños pero reconocibles. Tal vez esa misma cualidad —que no permite que olvidemos nunca que estamos viendo una película en la que dos actores simulan estar viviendo un amor desenfrenado— es lo que ayuda a su eficacia narrativa. Al no poder dejar nunca de ser testigos externos, nuestra vida real (lo que nos pasó ese día antes de llegar al cine y lo que aún nos queda por hacer) no desaparece en ningún momento de nuestro primer plano mental. Sin embargo, superando algún eventual estado de apatía e indiferencia, la propia fuerza de las situaciones y el original encadenamiento de los hechos terminan por imponerse y sacan la película adelante, como si al no estarnos permitido el vínculo emotivo solo nos quedara seguir el hilo de la historia. Es en esta tensión y en esta paradoja donde Jordan hace su apuesta narrativa. Pierde cuando el peso del amor y de la muerte es demasiado para tanta frialdad de estilo, pero gana cuando esta mirada ajena logra dar cuenta de la historia sin subrayar ni interrumpir nunca el natural desarrollo de los distintos episodios.

Este conflicto entre el tono distanciado de la narración y la intensidad pasional de los acontecimientos se pone en juego también a través de las actuaciones. Ralph Fiennes ofrece una máscara perfecta para su confundido Bendrix. Si el

guión, demasiado pegado a códigos funcionales de la literatura, lo empuja hacia la rigidez y la obviedad, Fiennes se las arregla para crear un personaje complejo y de algún modo indescifrable, el cual, más allá de ser la voz organizadora del relato, siempre mantiene un nivel evidente de misterio y opacidad.

El caso de Julianne Moore es el inverso. Su personaje es en principio el más enigmático: el objeto de deseo de los dos hombres, la que conoce todos los secretos. Más allá de que a partir del descubrimiento de su diario íntimo es la que se hace cargo de la historia, su lugar es siempre secundario, no porque sus apariciones sean más escasas sino porque su presencia importa solo en relación con lo que les ocurre a los hombres que la aman. La actriz se rebela de algún modo a este desplazamiento y ofrece algunos momentos en los que sus ojos prometen un vértigo y una intensidad que la propia película se encarga de ocultar. Su actuación llega a estar a veces fuera de tono, pero se adivina en su mirada algo de lo que el film pudo haber sido y no fue. ▀

MILAGROS INESPERADOS

The Green Mile

ESTADOS UNIDOS

1999, 190'

DIRECCION Frank Darabont

PRODUCCION David Valdes y Frank Darabont

GUION Frank Darabont sobre la novela de Stephen King

FOTOGRAFIA David Tattersall

MUSICA Thomas Newman

MONTAJE Richard Francis-Bruce

DISEÑO DE PRODUCCION Terence Marsh

INTERPRETES Tom Hanks, David Morse, Bonnie Hunt, Michael Clarke Duncan, James Cromwell, Michael Jeter, Graham Greene, Harry Dean Stanton, Gary Sinise, Doug Hutchison.



La esponja seca

por DIEGO BRODERSEN

Hace poco menos de un año escribíamos, junto con Leonardo D'Espósito, una nota –“La muerte en el cine americano”, *EA* N° 85– que tenía como objetivo describir la aparición de cierta ideología relacionada con el tratamiento de gran cantidad de films al fin último de toda vida. En ese momento –con películas como *La vida es bella* y *Quédate a mi lado* como exponentes máximos– no podíamos suponer que nos encontrábamos ante la alborada de un fenómeno que hoy se ha transformado en lugar recurrente. Films como *Belleza americana* confirman esta tendencia ineluctable. *Milagros inesperados*, nominada a siete premios Oscar y de la cual nos ocuparemos ahora, se ubica en el extremo de esta extraña forma de entender la vida y se anima incluso a dar un paso más.

METERLES ELECTRICIDAD A LOS DELINCUENTES. Afirmemos de entrada que *Milagros inesperados* es un film obscuro, impúdico, repugnante. Por debajo de una estética de bajo vuelo, de un naturalismo forzado interrumpido por breves ráfagas de virulencia digital dignas de un telefilm sci-fi de cuarta, de actuaciones en piloto automático, de tres horas con diez minutos de una puesta en escena mediocre poblada por personajes unidimensionales, se ocultan las más retrógradas ideas respecto de la esencia humana. La historia, basada en una novela por entregas surgida del procesador de texto de Stephen King, tiene como protagonista a John Coffey, miembro de la elite de los “dead man wal-

king”, los hombres muertos caminando, los condenados a morir a manos del Estado vía algún mecanismo más o menos piadoso (¿!?), aquellos que deberán en algún momento salir de la celda y transitar por el pasillo de la muerte –la milla verde del título original– hacia sus verdugos y su desaparición. Lo cierto es que John Coffey es un pan de Dios, un ser simple y bondadoso, un negro enorme incapaz de matar una mosca pero con la capacidad de devolverle la vida a un ratón. Claro que es inocente, por supuesto; aunque esto no alterará la burocrática muerte que le espera. Terminará friéndose en la silla eléctrica como sus vecinos del pabellón E (ellos sí culpables). Los carceleros encargados del cuidado de estos reclusos –con Tom Hanks a la cabeza– resultan hombres sensibles y solidarios, con la excepción de uno solo, tan malo que en una de las tres ejecuciones en tiempo real que se ven en la película, evita adrede mojar una esponja que se aplica en la cabeza para que la electricidad achicharre el cerebro de manera rápida y de esa forma el condenado sufra por menos tiempo.

EL BUENO, EL MALO Y EL MARTIR. Mediante uno de los procesos de inversión más flagrantemente perversos jamás visto en un film que intenta “venderse” como a favor de la humanidad, *Milagros inesperados* termina actuando como artículo de propaganda a favor de la pena de muerte. Los carceleros saben que el negro Coffey no ha cometido un ilícito en su vida –entre sus portentos de

bondad se cuentan no solamente haberle devuelto la vida al famoso ratón, sino también haber curado al guardiacárceles interpretado por Tom Hanks de una infección urinaria y a la esposa del director del presidio de un tumor cerebral– y sin embargo deberán matarlo para no alterar la continuidad del círculo. Como todo mártir mesiánico, Coffey deberá inmolarsse para que el método siga funcionando. Es la muerte del inocente necesaria para que las muertes de los culpables no sean puestas en duda, el mismo mecanismo que utilizan los abanderados del capitalismo salvaje cuando se los enfrenta con la gran cantidad de excluidos del sistema. Pero el film llega más lejos: el propio condenado se suma a este discurso, utilizando sus poderes para asesinar al verdadero culpable del crimen y aplicando una lobotomía mística al carcelero malo. Como en aquella estúpida y peligrosa teoría de Lombroso, que pretendía transmutar la intolerancia y el racismo en *corpus* científico, los buenos son y serán siempre buenos, y los malos siempre malos. Finalmente estos últimos, al no tener posibilidad de adaptarse o cambiar, deberán ser eliminados por el bien de los primeros, aunque de tanto en tanto tenga que caer un inocente que justifique la causa. La excepción siempre confirma la regla. Ya viejo, Tom Hanks recordará esta historia y en sus ojos claros uno creerá encontrar la sabiduría y la verdad. La definición de la vida queda nuevamente en las manos de los mercaderes de la muerte. ▀

LA PLAYA

The Beach

EE.UU., 1999. DIRIGIDA POR Danny Boyle, CON Leonardo Di Caprio, Tilda Swinton, Virginie Ledoyen y Robert Carlyle.



No falta mucho para que los espectadores de cine puedan elegir secuencias alternativas, variar el final o eliminar a algunos personajes según sus caprichos. Mientras eso llega, films como *El club de la pelea*, de David Fincher, o *La playa* imaginan no aburrir a la audiencia tomando giros tan radicales que la película termina transformándose en dos, tres, cuatro películas en una. La vida, según los lineamientos de estas ficciones, resulta una suerte de videojuego ultrasofisticado donde las virtudes se adquieren en cuestión de segundos y todos los errores son subsanables, aun los fatales. Y la búsqueda de la interioridad es descripta como un batido ligero –ideal para el verano– donde se mixturán el Don Juan de Castaneda, la vida comunitaria en una isla misteriosa, el Marlon Brando de *Apocalipsis Now* y el culto metafísico del cannabis.

No hay nada por encima ni por debajo de las arenas de esta playa, a excepción de la pirotecnia visual, la obviedad y los retazos de historias muchas veces contadas. Tampoco se atisban rastros de cierta elegancia en el relato, del inteligente uso de recursos estéticos eclécticos, del planteo engañosamente sencillo, en fin: de la cualidad consistente de un film como *Trainspotting*. Danny Boyle se ha internado en la jungla de cemento de Los Angeles, y parece que para instalarse. ¿Será el paraíso buscado? ¿O el infierno tan temido? **Diego Brodersen**

EL SOLTERO MAS CODICIADO

The Bachelor

EE.UU., 1999. DIRIGIDA POR Gary Sinyor, CON Chris O'Donnell, Renee Zellweger, Mariah Carey, Brooke Shields y Peter Ustinov.

Comedia tonta y banal, machacona e insistente en la presentación de ideas estúpidas, con muchos momentos vergonzosos y unos

pocos pasables. Renee Zellweger es siempre linda y simpática y Chris O'Donnell está más soportable que lo previsto. El problema es que este argumento sobre un soltero que debe casarse de inmediato para cobrar una enorme herencia está sacado de *Las siete oportunidades*, una de las tantas obras maestras de Buster Keaton, quien en solo sesenta minutos contaba mucho más e infinitamente mejor. Pero esto no es ninguna novedad. Lo que quiero destacar es que en el film de Keaton, cuando el soltero huye de las enardecidas candidatas a esposa, ocurre lo siguiente: el personaje pasa de escena en escena (o de pantalla en pantalla) para enfrentarse con diversas dificultades que lo toman por sorpresa. Lo hace a puro vértigo y a puro cine. Años después, los videojuegos en su variante *arcade* adoptarían estas ideas y el cine las retomaría, lo cual para muchos es un pecado. Creo que para Keaton no lo sería. **Javier Porta Fouz**

MICKEY OJOS AZULES

Mickey Blue Eyes

EE.UU., 1999. DIRIGIDA POR Kelly Makin, CON Hugh Grant, James Caan, Jeanne Tripplehorn y Joe Viterelli.

Así como *Analízame* era una película basada en la ingeniosa idea (aunque para nada nueva) de mezclar a un terapeuta con un mafioso, *Mickey Blue Eyes* hace lo mismo pero con un joven y refinado inglés cuyo suegro es un capo de la mafia. Si la primera tenía sus limitaciones, esta posee muchas más. Basta ver la actuación de Joe Viterelli en ambas películas para comprobar cuán lejos están de llevar a buen puerto la idea original. La escena en que Hugh Grant desea cambiar su acento para pasar inadvertido entre los mafiosos es la única lograda. Lo demás, copiado en buena parte de *El golpe*, es el intento fallido de convertir una idea ingeniosa en una película. Reemplazar el ingenio por la inteligencia sería algo que podría convertir en films a estos productos inútiles. **Santiago García**

TURBULENCIA 2: TERROR A VOLAR

Turbulence 2, Fear of Flying

EE.UU., 1999. DIRIGIDA POR David Mackay, CON Jennifer Beals, Craig Sheffer, Tom Berenger y Jeffrey Nordling.

Imaginen lo que pasa cuando un grupo de fóbicos al avión emprende un viaje plagado de tormentas y terroristas. Bueno, no pasa nada. Esta es una de las películas más anodinas del milenio (cualquiera de los dos) que recicla todo lo conocido en materia de

vuelos accidentados. Poco turbulenta y ni siquiera truculenta, se escurre como el aire a la velocidad del Boeing. La única manera de que *Turbulencia 2* despierte alguna emoción sería la que le está vedada: proyectarla a bordo en las aerolíneas comerciales, a continuación del video con las instrucciones de seguridad. **Quintín**

ADIOS A MATIORA

Proshchanir e Matyoroj

URSS, 1981. DIRIGIDA POR Elem Klimov, CON Lev Durov, Alexei Petrenko y Stefaniya Stanyuta.



Como otros realizadores rusos, Elem Klimov tuvo –ya desde sus primeras películas– varios problemas con la censura del régimen, que se profundizaron cuando realizó *Agonia*, un *biopic* sobre el monje Rasputín, cuyo estreno fue demorado varios años en su país. Este era un proyecto original de su esposa, la gran realizadora ucraniana Larissa Shepitko, pero ella falleció antes de empezar el rodaje. A diferencia de su obra posterior, *Venga y vea* (1985), un virulento film de un desaforado tono operístico acerca de la matanza de bielorrusos por parte de los nazis –que hasta ahora es su última película–, *Adios a Matiora* (que llega al país con casi veinte años de retraso y considerablemente recortada en su metraje original) propone un tono narrativo muy diferente. Ante la construcción de una central hidroeléctrica en una apartada zona siberiana, los habitantes de un pequeño poblado se ven obligados a abandonarlo. Melancólica reflexión acerca del enfrentamiento que se produce en una comunidad cuando para construir un posible futuro más promisorio se destruye lo existente, el film propone una narración serena y reposada en la que cierta morosidad expositiva y la constante utilización de símbolos (el fuego como fuerza purificadora, el viejo árbol que no puede ser derribado) se ven compensadas por el tono elegíaco del relato y algunos momentos de verdadera emoción. **Jorge García**

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	JAVIER PORTA FOUZ EL AMANTE	MOIRA SOTO HUMOR	DIEGO BATLLE LA NACION	HORACIO BERNADES PAGINA 12	SANTIAGO GARCIA EL AMANTE	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	MARCELO PANOZZO CLARIN	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	SERGIO WOLF AM DEL PLATA	QUINTIN EL AMANTE	
EL RIO	7	9	8	8			10	5	10		8,25
EL INFORMANTE	9	8	8	9	8	7	9	7	6	8	7,90
BUENA VISTA SOCIAL CLUB	7	8	8	6	7	10	8	7	7	8	7,60
FUERA DEL MUNDO	6		6	8					6	6	6,40
LOS MUCHACHOS NO LLORAN	6	7	6	6	9		6	5	5	5	6,11
BELLEZA AMERICANA	8	6	8	6	1	9	7	4	8	3	6,00
EL OCASO DE UN AMOR	8	4	6	8		3		5	8	6	6,00
ADIOS A MATIORA			4	7			6		4	5	5,20
MICKEY OJOS AZULES	5	5	6	5	5	4	5			5	5,00
LAS HUELLAS BORRADAS	4	5	4	7		4		6	5		5,00
HURACAN			4		4			4			4,00
TURBULENCIA 2	3									4	3,50
JUANA DE ARCO		1	2	6	2		5	4	1	6	3,50
LA PLAYA		2	3	3	6	3			1	6	3,43
EL SOLTERO MAS CODICIADO	4	3	2	2		3					2,80
MILAGROS INESPERADOS			2	1	1	5		1		4	2,33
EL HOMBRE BICENTENARIO			1			3					2,00

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

ABIERTA LA INSCRIPCION AÑO 2000

Carrera de Dirección de Cine y Televisión

Docentes de trayectoria en Cine y TV

Prácticas constantes en cine 16-35, televisión y video

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



-Título Oficial-

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

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

INSTITUTO INCORPORADO A LA
ENSEÑANZA OFICIAL A-1178

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

Centro de
Investigación
Cinematográfica

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

La entrega de los Oscar tiene varias tradiciones. Ahora incorpora

una nueva: la del extranjero que hace buena letra y se le permite

asistir al festín de los poderosos. El lugar de bufo que el año pasado

desempeñó Roberto Benigni ahora le toca a Pedro Almodóvar.

por LEONARDO M. D'ESPOSITO

Los otros y el Oscar

LOS OTROS. Debo aclarar, antes de que el lector comience su paseo por estas líneas, que trato de no dejarme llevar por la bronca que me causan últimamente las entregas de premios. Pero no creo haber logrado que mi proverbial don de gentes haya aplacado tanta desazón.

Todo comenzó una tarde de sábado, cuando debía cubrir en Internet la entrega de los Goya. Lo primero que vino a mi mente fue ¿cómo surgieron las academias de artes y ciencias cinematográficas? ¿Por qué los premios Goya o los César tienen apenas un par de décadas? Mientras oía la voz rasposa de Antonia San Juan decir chistes sin gracia —extrañando a mi pesar a Whoopi Goldberg, algo de lo que ahora recapacito (porque, extrañar a WG, realmente, si fuera Billy Crystal...)— me preguntaba también por qué cada vez que enfocaban a Almodóvar este presentaba al mundo su faz más anal, sobre todo cuando *Todo sobre mi madre* no se llevaba algún premio. ¿Conexión entre ambos pensamientos? No, ni hablar. Entonces, claro.

Miraba a Pedro y recordaba un par de semanas antes, cuando el tío fue a recibir (¡como si no se lo fueran a dar!) el Globo de Oro a la mejor película extranjera. Lo había visto allí caracoleando cual Locomía en un inglés demasiado fluido para las disculpas que pidió (inglés que ya había pulido discursivamente en Cannes, cuando Cronenberg le cedió el premio al mejor director para no verlo llorando por los rincones). Allí, asustando a Antonio Banderas con sus elogios (Banderas lo miró como diciendo “yo ya es-

toy acá, no me jodas”) y promocionando a Penélope Cruz, nuevo producto de su factoría, Almodóvar continuó después de su paso canino con el personaje de payaso de la corte que Benigni inauguró el año anterior. Que el Globo de Oro se parezca al Oscar no es nada del otro mundo, por más que lo entregue la prensa extranjera en Hollywood. Lo de prensa extranjera es un eufemismo por no nacidos norteamericanos que habitan cerca de Beverly Hills desde que el tiempo es tiempo. Por eso la fama de antesala de los Oscar: después de todo son los que más tienen que acatar las reglas de la metrópoli, no sea cosa que los deporten a sus países de origen y no puedan cenar más bocaditos de cangrejo. Pero en el resto del mundo no se entiende. Sí, claro, no hay muchas maneras de entregar premios evitando los clips de las películas nominadas, el recordatorio de los muertos y un par de números musicales. El problema pasa por las películas.

Veía pues los cachitos de films nominados al Goya y, salvo por el inconfundible acento hispánico, no me parecían diferentes de las películas norteamericanas. Los miriñaques y la lágrima fácil se llevaban los premios. Mientras tanto, colmo de las ironías, Martirio cantaba *En esta tarde gris*, acertado comentario. Hasta que llegó Pedrín y, de local, le cantó el feliz cumpleaños al príncipe Felipe mencionando a Marilyn Monroe. Imagino el temblor de la reina Sofía. Hizo su numerito en la lengua que domina e hizo reír a sus compatriotas. Menos mal que Benigni no fue a recibir el premio por *La vida*

es bella, porque le habría robado la función. La versión hispánica de los Oscar palideció frente a la circunspecta y bastante más inteligente entrega de los César franceses, el kiosquito de Toscan du Plantier y compañía (la compañía se llama en general Claude Berri). Esta vez Pedrito hizo un personaje serio, como la Roth en *Todo sobre mi madre* e igualmente convincente. Se sabía ganador: las demás películas extranjeras nominadas eran *Ojos bien cerrados*, *La delgada línea roja*, *¿Quieres ser John Malkovich?* y *Ghost Dog-The Way of the Samurai*. Es decir, Kubrick, Malick, Jonze y Jarmusch. O sea, cuatro norteamericanos. Y a los raros americanos les ganó el Almodóvar mainstream, como para gritar *nosotros los europeos lo hacemos tan bien como vosotros, quoi*. Por lo menos esta vez Almodóvar leyó un papelito en francés: después de todo iban a darle un premio a Scorsese y, se sabe, Pedro tiene la humildad de los grandes.

LOS OSCAR. Va a ganar *Todo sobre mi madre*, porque no tiene competencia. No están ni Ripstein, ni Sokurov, ni Wajda, ni siquiera la democristiana *Fuera del mundo*, nombres que hubieran prestigiado la competencia y hubieran demostrado el bochorno almodovariano. Bah: quienes deciden las nominaciones al Oscar extranjero no tienen el conocimiento cinematográfico suficiente como para que estas especulaciones tengan sentido. Raro que no hayan nominado a la tortuga modelo Mentasti. Y eso es porque el mundo del cine es ahora

el mundo de las franquicias. El Oscar® es una marca, y César y Goya (y tantos otros, algunas Palmas y algunos Osos también) son representantes apenas disimulados de la mediocridad ambiente. De hecho el culto al éxito se ha hollywoodizado; me cuentan que en algunos colegios privados bonaerenses los chicos se reciben con toga y birrete cuadrangular. En realidad, la cosa es así: el mundo global se ha norteamericanizado, y en una cultura eminentemente audiovisual la compañera del Imperio ya no es, como decía Nebrija, la lengua sino la imagen. La fuerza de los grandes estudios en los mercados lo demuestra. Han dejado vivir a los cines locales, siempre y cuando sigan los modos –y las ideas– de Hollywood. Y no peleen mercados. Ese es el motivo por el que la autocelebración de cada cinematografía se haya oscarizado. Los Goya o los César, que en un principio eran una forma del orgullo nacional, ahora son vitrinas para que la industria americana vea lo buenos alumnos que son en la periferia. Algo curioso con respecto a Hollywood. Las reglas de la diplomacia se aplican solo a los competidores, no a los ganadores. Por eso es que una broma desafortunada de Jim Carrey en la entrega de los Globos de Oro el año pasado lo lleva dos años marginado de las nominaciones al Oscar. Lo mismo le pasó a Spielberg durante décadas, hasta que hizo buena letra con *La lista de Schindler*. Y ni que hablar de Bruce Willis, increíblemente ninguneado este año, en el que *Sexto sentido* tiene nominados a Toni Collette y Haley Joel Osment. Pero Almodóvar ya ganó, con alguna que otra sospecha. Le dedican una retrospectiva en la Filмотeca de Los Angeles, en coincidencia con la muestra Recent Spanish Cinema, en coincidencia con el Mercado del Film de Santa Mónica. Negocios son negocios, Oscar son Oscar, Oscar son negocios. Almodóvar, el cinéfilo cuyo extraño gusto lo lleva a mezclar en la misma película a Elia Kazan con Joseph Mankiewicz, siempre fue medio payasesco. Pero era él su propio circo. En épocas en las que es difícil conseguir trabajo en relación de dependencia, parece que el hombre ha decidido fusionar su pequeño sitio con la gran red del mainstream. Ahora hará reír a sus nuevos amos. Cuando reciba el Oscar®, será como el pequeño empresario que compra la franquicia de McDonald's®: su nombre en inglés será Academy Award Winner Pedro Almodóvar. Solo le faltará teñir su pelambre de rojo y tener su propia fundación. Por su bien no debería pasear sobre la butacas de sus vecinos como jopito Benigni el año anterior. Nunca se sabe cuánto peso pueden soportar esas butacas, ni por cuánto tiempo. ▀



En busca del espacio perdido

El Festival de Punta del Este, además de exhibir alrededor de veinte preestrenos, trajo algunas noticias sobre las nuevas estrategias de comercialización y difusión del cine europeo. Por esa razón *Europa un Cine de Punta 3* no fue una muestra más.

por GUSTAVO J. CASTAGNA

LA GRILLA. El programa de la muestra de Punta del Este, como en los dos años anteriores, agrupó títulos europeos que en su mayoría ya fueron adquiridos por las distribuidoras locales y que esperan su estreno para este año. Además algunos de los 23 films de la programación todavía están en cartel (*Las huellas borradas*, *Celuloide*) y otros ya se exhibieron el año pasado en los festivales de Mar del Plata, Buenos Aires y en una retrospectiva de cine alemán (*Como barril de pólvora*, *Domingo triste*, *Por amor*, *El tiempo recobrado*, *Aimée* y *Jaguar*). Punta del Este no es un festival competitivo sino un amistoso encuentro entre cineastas, productores, actores, distribuidores, jefes de prensa, funcionarios y periodistas argenti-

nos y uruguayos, donde se entregan premios y distinciones a los invitados y se proyectan una veintena de películas para el numeroso público que concurre a la remozada y distinguida sala del Cantegrill.

ORGANIZACION. El festival está organizado por la Intendencia de Maldonado, con una comisión designada para la ocasión y cuenta con el asesoramiento y la experiencia de su director de programación, Carlos Morelli. Como siempre, la atención a la prensa fue impecable y las conferencias y encuentros con los invitados tuvieron la calidez y buena disposición que se espera en esta clase de acontecimientos. Concurrir a la muestra esteña (tercer año consecutivo para este



GENTILEZA REVISTA SIN CORTES

Conferencia de prensa de los responsables de *Jaime*, ganador del premio de la crítica en San Sebastián. ¡Buuuh!



corresponsal) permite conocer con antelación algunas películas europeas y estar al tanto de las nuevas estrategias de mercado de las cinematografías más importantes del continente. Sobre este tema creo indispensable abrir un espacio de discusión.

POLITICA Y CINE (O VICEVERSA). En las muestras del 98 y 99 varios invitados fueron representantes de diversas entidades europeas encargadas de la difusión de la cinematografía de cada país de ese continente en el mundo. Es decir: los funcionarios tomaron la palabra. Este año la cifra aumentó (hubo veinte invitados de ese tipo de instituciones) y se eligió a Punta del Este como uno de los festivales en los que la European

Film Promotion (EFP) aplicará su política de difusión y explotación de las cinematografías europeas. Loable intención en una primera instancia. Sin embargo, la presentación oficial de la EFP en una conferencia de prensa reveló una confirmación y un par de cuestiones dudosas. El cine europeo, según se manifestó en Punta del Este, ya no está interesado en salir a competir con Hollywood como lo intentó años atrás. El monstruo americano seguirá acaparando mercados, modas y estéticas, se trate de una película de cien millones de dólares o de los autodenominados films independientes (con la ambigüedad que caracteriza a este término). EFP propone una labor conjunta de las cinematografías en festivales –competitivos o no (como Punta del Este)–, un mayor apoyo a los directores de óperas primas o segundas películas y una mejor inserción de los productores independientes en los mercados internacionales. Es en estos puntos donde surgen los interrogantes.

La creación de la EFP implica una política global de mercado que – pese a las diferencias del caso– se distingue muy poco del negocio (y este no es un término peyorativo) que caracteriza al cine americano en el mundo. Por un lado, la EFP pretende “cerrar filas” y fortalecerse ante un mercado cinematográfico globalizado y contundente como el que proviene de Estados Unidos. Pero por el otro, los europeos también intentan atrincherarse frente al cine del Este asiático, iraní o de cualquier otra industria de la que hasta hace poco tiempo no se tenían noticias en festivales o muestras. Este



Arriba: Catherine Deneuve y Marcello Mazzarella en *El tiempo recobrado*. Abajo: Marcello en Punta del Este con un look más informal

es mi primer cuestionamiento sobre el tema, que encierra más de una paradoja con respecto a la creación de un monopolio cinematográfico aparentemente dispuesto a convivir con el poderoso cine americano. La otra gran pregunta, ya de orden estético pero relacionada con el planteo anterior, se vincula con los films exhibidos en la muestra. En Punta del Este se vieron películas premiadas en San Sebastián, recientes títulos ganadores de los Goya y los César y las últimas obras de realizadores con una larga experiencia (Ruiz, Bellocchio, Saura, Scola). Más allá de la calidad del festival (inferior a la del año pasado, donde se exhibieron *Flores de fuego*, *Los amantes del Círculo Polar* y *Aprile*, por ejemplo), mi planteo es otro y excede el comentario que pueda hacerse de cada película en particular. En Punta ▶

del Este, entre otras, se proyectaron *¿Qué es la vida?* de Dupeyron, *Jaime* de Vasconcelos y *Solas* de Zambrano, tres exponentes de un cine de escasas exigencias que en gran medida pretende compartir un espacio con el ex enemigo nacido en Hollywood. Acaso con la excepción de *El tiempo recobrado*, en Punta del Este no se vieron obras imprescindibles ni tampoco films audaces que apuntaran más allá del mercado. Pero la gran contradicción que dejó el festival –si se excluyen a las desastrosas *Goya en Burdeos* de Saura y *Jaime*– es que tampoco se vieron mamarrachos ni títulos bochornosos. En todo caso, se exhibieron films de cálculo, industriales, correctos, algunos mejores que otros, la mayoría sin demasiadas preocupaciones estéticas, planificados en base a fórmulas y recetas conocidas. Esta muestra de cine, además de confirmar la actual creatividad de algunos directores (Ruiz, Bellocchio) o generar dudas sobre el prestigio de otros (Saura, Scolla), también debería servir para descubrir nuevos talentos. En Punta del Este, por lo general, se vio un cine chato, ni bueno ni malo, discreto y estratégico.

SORDIDEZ Y SENTIMIENTOS. Para bien o para mal del cine, se destacaron seis películas (comentadas aparte). En cuanto al resto



Enrique Gabriel, director de *Las huellas borradas*, y nuestro enviado especial, cada día más flaco

LAS MEJORES



EL TIEMPO RECOBRADO

FRANCIA-ITALIA, DIRIGIDA POR RAUL RUIZ

Un lujo para la muestra esteña que curiosamente fue programada a medianoche. Proust, Ruiz, Aronovich, el increíble Mazzarella como Marcel, un grupo de actrices de prestigio y un Malkovich bastante exaltado para una película de dos horas y media que exige la mayor participación del espectador. Superado este último punto, *El tiempo recobrado* es un film bello, "importante", algo mecánico y frío (que, al mismo tiempo, lo acerca y lo aleja de la visión de Visconti sobre la aristocracia), con escenas planificadas con el máximo rigor y con una autoridad y un conocimiento de la obra de Proust por parte del realizador francochileno que merece el mayor de los elogios. Gran película.



LA NODRIZA

ITALIA, DIRIGIDA POR MARCO BELLOCCHIO

El director de la mítica *I pugni in tasca* retoma sus dos obsesiones: sexo y política. Sus temas siguen siendo los mismos de hace cuarenta años: tetas y bandera roja. La nodriza Annetta tiene que alimentar al hijo de un conflictuado matrimonio de principios de siglo en una historia cuyo contexto son las primeras revueltas anarquistas. Bellocchio narra a la manera clásica, con parsimonios movimientos de cámara, una típica iluminación de los setenta y una sabia utilización de la voz en off. Curioso (o no tanto): los realizadores del PCI de los sesenta hoy recurren a las historias de amor y a un estilo narrativo que no tenían sus films políticos. Valeria Bruni-Tedeschi, excepcional.



AIMEE Y JAGUAR

ALEMANIA, DIRIGIDA POR MAX FARBERBÖCK

Un buen film sobre la pasión amorosa entre dos mujeres con el nazismo como telón de fondo. *Aimée y Jaguar* está construida con una estética rutinaria que la aproxima a una miniserie de la televisión. Sin embargo, y pese a que Farberböck a veces no logra conjugar la historia particular con el contexto (como sí lo hace Bellocchio en *La nodriza*), las idas y venidas de la pareja que necesita manifestar(se) su amor y la ambigüedad psicológica de ambas heroínas transmiten una enorme intensidad emocional. Las actuaciones de Juliane Köhler y Maria Schrader (intérprete de algunos films de Doris Dörrie) ayudan bastante.

de la programación imperaron los títulos con temáticas sórdidas y los films sentimentales, con sus justificaciones y excesos en ambos rubros. *Como barril de pólvora* de Goran Paskaljevic, *Una noche en Berlín* de Andreas Dresen, *La acción de Somberrman* de Casper Verbruge y *Bajo la piel* de Carine Adler (un sub-Ken Loach con toques del cine de Mike Leigh) cuentan historias terribles donde el contexto cobra una gran importancia. Por el lado de los sentimientos, la española *Solas* se puede rescatar por su estética televisiva y las buenas interpretaciones; *¿Qué es la vida?* propone un naturalismo New Age de discutible aceptación; *Bajo el sol* de Colin Nutley (nominada al Oscar a la mejor película extranjera por Suecia) mezcla bucolismo y romanticismo, y *Por amor* de Jeroen Krabbé no ahorra golpes bajos ni subtramas inverosímiles. *La chica en el puente* de Patrice Leconte había despertado expectativas debido al prestigio del director de *El marido de la peluquera* y *Tango, la maté porque era mía* y por la elogiada interpretación de Daniel Auteuil (por la que obtuvo el César). A la salida del Cantegrill, el colega Jorge Carnevale me dio una irónica definición del director: "Con Leconte tengo un problema: siempre le faltan cinco para el peso". *La chica en el puente* está filmada en

blanco y negro y es la historia de los traumas y las obsesiones de (y entre) los dos personajes caracterizados por Auteuil y Vanessa Paradis, que resulta interesante como planteo pero después se estira sin necesidad. A las colegas rioplatenses les encantó (en mi opinión, la película defiende la más rancia misoginia); Auteuil despliega todos los tics de los actores de la Comédie Française y Vanessa Paradis es muy linda.

INVITADOS, CONFERENCIAS, APLAUSOS, MEDALLAS Y BESOS. Hubo muchos y muchas. Maribel Verdú con su novio aristocrático, Jorge Sanz, Ana Fernández (la joven intérprete de *Solas*), Enrique Gabriel (*Las huellas borradas*), Robert Duvall (que presentó la excelente *El apóstol*, preestrenada en Punta del Este), productores, delegados, funcionarios. También anduvo Lando Buzzanca por *El pueblo de los pájaros* (no la vi, pero parece que no me perdí nada), quien en la conferencia de prensa arremetió contra las películas de Nanni Moretti y el cine político y testimonial de su país, y defendió los valores familiares y conservadores. Gesticulante como todo italiano, el ¿actor? parecía un enviado de Berlusconi con la previa bendición del Papa. El encuentro con Leconte, por su parte, fue cordial hasta que

se le preguntó su opinión sobre la crítica de cine, recordándole la reciente polémica desatada por su colega Bertrand Tavernier. En la conferencia de prensa Leconte dijo que había decidido no volver a tocar el tema, razón por la cual no lo entrevisté y recordé la frase de Carnevale, aplicable especialmente al engendro *Los profesionales* con Delon y Belmondo, una película que no llega al centavo. La charla más agradable fue con Marcello Mazzarella, el actor teatral italiano que interpreta a Proust en *El tiempo recobrado*. Mazzarella, un tipo cultísimo, desplegó sus conocimientos de la obra de Proust, recordó el momento en que Ruiz lo eligió para el difícil papel y habló sobre su relación con el cine, el teatro y la música de películas, entregando una lección de sabiduría y modestia. Acaso la extraordinaria escena del concierto en *El tiempo recobrado* donde Proust observa los cambios que se producen en la sociedad aristocrática de principios de siglo, transmitiendo sentimientos que oscilan entre la risa y las lágrimas, refleje lo que ocurrió en la muestra de Punta del Este. Una ambigua sensación de que empezó a gestarse algo diferente, impulsado por las medidas del mercado común del cine europeo, muy cerca de la playa y con el sol pegándose en la cara. ■

LAS PEORES



LA CENA

ITALIA, DIRIGIDA POR ETTORE SCOLA

Años atrás Scola integraba una lista de los directores más respetados del mundo. Si bien siempre me parecieron exagerados los elogios al realizador de *Un día muy particular* y *Nos habíamos amado tanto* (dos buenas películas), hoy Scola perdió definitivamente las buenas ideas de antaño. *La cena* tiene un poquito de *El baile*, *La familia* y *Maccaroni* (tres películas horribles), pero en clave menor y desvaída. Más de veinte ocasionales clientes cenar en un restaurante y desarrollan sus historias particulares atendidos por la dueña que encarna Fanny Ardant y vigilados por el insoportable cliente que interpreta Gassman. La próxima de Scola podría llamarse *La trattoria di Campanelli*.



JAIME

PORTUGAL-LUXEMBURGO, DIRIGIDA POR ANTONIO PEDRO VASCONCELOS

La ganadora del premio de la crítica en el último San Sebastián, destrozada en la reseña del festival, continúa cosechando inmerecidos elogios de la prensa y del público. En Punta del Este, el señor Vasconcelos y el chiquilín intérprete pasearon su prestigio ante la bendición general. Da la impresión de que los responsables de *Jaime* están en la vereda de enfrente de *Ladrón de bicicletas*, *Los cuatrocientos golpes* y *Crónica de un niño solo*, por citar tres películas con chicos como protagonistas. O, en todo caso, no deben conocer su existencia. *Jaime* es la mejor prueba de un cine europeo de feria, repleto de golpes bajos, inmoral, cursi y detestable.



GOYA EN BURDEOS

ESPAÑA, DIRIGIDA POR CARLOS SAURA

Ay, ay, ay. Bienvenidos a la instalación naranja de Vittorio Storaro, que viene con una lección de historia tipo *Billiken* sobre la vida de Goya (a los 82 y a los 46 años) a cargo del "ex maestro" del cine español Carlos Saura. *Goya en Burdeos* es una serie de desatinos estéticos y conceptuales; más aun, no es un film: se trata de la suma de esfuerzos de la dupla por superar el bochorno de *Tango*. Previsible, ostentosa, superficial y tilinga, este viaje sin retorno de Saura & Storaro muestra una ironía tonta: como se sabe, Goya era sordo y durante su vejez (encarnado por la experiencia de Rabal) le tienen que repetir varias veces lo que le dicen. Para que no queden dudas, ¿no?, ¿No?, ¿No?



F E S T I V A L D E

ROTTER

TER

DAM

Dos de nuestros redactores asistieron a la última edición de uno de los más importantes festivales de cine independiente del mundo. Este año tuvo un condimento especial que trata de ser reflejado en las siguientes páginas: por Rotterdam pasó una buena parte de la actualidad del cine japonés. **por GUSTAVO NORIEGA y HUGO SALAS**

Una ciudad un festival

Como siempre, abre la obligada nota de repaso general: una guía sucinta para ponerse al tanto de lo que ocurrió en el festival, matizada por impresiones personales acerca de la ciudad, los directores y sus películas. **por HUGO SALAS**

Un día antes del festival, mientras recorría las calles de Rotterdam de arriba a abajo buscando algún abrigo –me había olvidado el sobretodo–, aproveché la caminata para hacerme una imagen general de la ciudad. Destruída casi por completo durante la Segunda Guerra, las sucesivas reconstrucciones le dieron al conjunto actual un aire muy ecléctico. La primera está dominada por la urgencia, y básicamente consiste en unos horriblos monoblocks. A partir de su prosperidad económica –hoy es el puerto más importante de Europa–, los locales han compensado esta fealdad primitiva con una voracidad arquitectónica desenfrenada, que procura suplantar el patrimonio perdido con patrimonio a futuro. Como resultado, en sus calles conviven todas las ideas posibles de edificio ultramoderno de los últimos cuarenta años.

El Festival de Rotterdam es parte de esto, algo que no solo se evidencia en la misma idea de tenerlo todo y ser el futuro sino también en el grado de compromiso que los locales mantienen con el evento. Es usual que mucha gente se tome unos días y trabaje para el festival por una paga escasa y el

pase a las películas. Finalmente, todo se traduce en un festival que al mismo tiempo es imponente y familiar. Cuesta entender cómo es posible que dos mil cien invitados y quinientos miembros de la prensa se sientan como en su casa en un festival de semejante envergadura, pero ocurre.

Para darse una idea del tamaño del festival, basta con decir que exhibe unas trescientas películas y más de cien cortometrajes. Pero no se detiene ahí, también comprende múltiples actividades, una de las cuales fue la que me permitió participar en él. Todos los años, de entre unos cuarenta postulantes, el festival selecciona a tres críticos jóvenes, les paga todos los gastos y los invita a trabajar para el diario y el website, además de diseñarles un tratamiento que por lo general no se consigue sino hasta tener una gran carrera (e influencia) en los medios. La experiencia es vertiginosa, un poco atemorizante –para qué negarlo– y una de las más intensas que haya vivido como periodista. El día arrancaba con el desayuno a las 7.30 am. Poco después, nos esperaban las reuniones editoriales del diario y el website



y, a partir de allí, había que ver unas tres o cuatro películas por día (cinco fue mi máximo), escribir, hacer entrevistas, etcétera. A esto se sumaban eventos, reuniones con los miembros del jurado de la FIPRESCI (que este año actuaron algo así como de hermanos mayores) y fiestas. El día cerraba a las cuatro o cuatro y media de la mañana, tomando la última cerveza en el lobby del hotel con mis compañeros del *trainee project*, Mila Voinikova (de Sofía) y Satish Nandgao-kar (de Bombay). Un párrafo aparte merecería nuestra coordinadora, Muriell Pollack, quien llevaba nuestra agenda, nos recomendaba restaurantes y se encargó de tratarnos con guantes de seda.

Pero dejemos la primera persona de lado y hablemos del festival en sí. Simon Field, su director (ver entrevista en EA N° 72), lo abrió oficialmente presentando *El informante*. Lo acompañaba el productor de la película, Pieter Jan Brugge, que —a pedido del público— dio parte de su discurso en holandés. Esta nota de color fue un poco rara, ya que Holanda se caracteriza por ser un país muy poco nacionalista y el ciento por cien-

to de su población domina el inglés. Sin embargo, más allá de dos o tres pistas que se sumaron a esta (Peter van Bueren, el amigo de FF y Q, dio su conferencia en holandés sin traducción; varias de las películas más esperadas estaban subtituladas en holandés; la sección holandesa del *daily* estaba más cuidada que la inglesa), me fue imposible determinar si existe algo así como un resurgimiento/rescate del idioma o simplemente si esto se acopla a ese “estar como en casa” del que hablaba antes. En fin, con todas las expectativas, *El informante* me pareció bien contada pero ninguna maravilla. En su discurso de apertura, Simon Field nos recordó que este año, sin descuidar la diversidad que es marca distintiva del festival, había un eje temático fuerte: Japón. La sección japonesa se llamó *No Cherry Blossoms* (Ninguna Flor de Cerezos), una figura con la que Tony Rayns (ver entrevista) aludió a la ironía y la acidez que dominan el grueso de la producción japonesa de los últimos años. La sección se completaba con un tributo al director Kinji Fukasaku, una retrospectiva del animador Mamoru Oshii y la muestra temática *The Bridge in the Rain* (El Puente en la Lluvia), una selección de películas rodadas por occidentales acerca de Japón, desde *Harakiri* de Lang y *The Crimson Kimono* de Fuller hasta *Erleuchtung garantiert*, *Ghost Dog* y *Topsy-Turvy* (las últimas películas de Dörrie, Jarmusch y Leigh, respectivamente). La conferencia Serge Doney, dictada por Donald Richie, versó ▶

El director del Festival de Rotterdam, Simon Field, escucha el discurso de Peter van Bueren

VPRO Tiger Awards

Mundo grúa, de Pablo Trapero (Argentina);
Suzhou River, de Lou Ye (China), y *Bye Bye Bluebird*, de Katrin Ottarsdóttir (Dinamarca)

Premio del público

Shower, de Zhang Yang (China)

FIPRESCI

Mundo grúa, de Pablo Trapero
Mención especial para *Audition*, de Takashi Miike

KNF Premio del círculo de críticos holandeses

Audition, de Takashi Miike

Netpack Award para la promoción del cine asiático

Nang Nak, de Nonzee Nimibutr (Tailandia)
Mención especial para *Zhi*, de Ding Jiancheng (China)

Premio de los jóvenes MovieZone

Fucking Åmål, de Lukas Moodysson (Suecia)



Izquierda: uno de los espacios interiores del Tech.Pop.Japan Lounge. Derecha: *Matou à família e foi ao cinema*, de Júlio Bressane

acerca de cuál es la mirada sobre Japón que aparece en las películas occidentales. Básicamente, la conferencia podría resumirse en una caracterización acerca de los modelos inventados en Occidente para construir la otredad japonesa: el Japón amenazante y el Japón exótico. Por último, Japón fue también el centro del *Exploding Cinema* de este año, una sección donde se muestran trabajos en todos los soportes visuales. Con este criterio, se montó el Tech.Pop.Japan, un lugar donde múltiples instalaciones, videojuegos, proyecciones de video, artes gráficas, revistas y espacios intentaban reconstruir una micro Tokio. Por la tarde, discjokeys japoneses tocaban en vivo y se podía cenar en el simpático sushi bar de la planta alta. Dejando de lado Japón, el extenso Programa Oficial (ciento treinta y dos películas) respondió a la pulsión por tenerlo todo. Lamentablemente, la mayoría de las películas más renombradas (*Moloch*, *Not One Less*, *Le vent nous emportera*, etc.) estaban subtituladas en holandés. Igualmente, organizar lo que se vio de la sección resulta complicado. ¿Qué se puede decir de un programa que incluye desde las citadas hasta *Cum to Live* (una berretada francesa en la línea de lo peor de *Porky's*)? Lo mejor que vi fue *Being John Malkovich* (ver crítica), *La carta* (esa película terrible, magní-

ficamente ácida e irónica del viejo Oliveira) y *Love Will Tear Us Apart* (un intenso estudio de observación de Yu Lik-wai, Hong Kong). A título de curiosidades hay varias que vale la pena mencionar. La primera de ellas es *But I'm a Cheerleader*, ópera prima de Jamie Babbit, en la que una porrista, al ser sospechada de lesbiana, es internada por sus padres en un programa para volverse heterosexual; Cathy Moriarty, en el papel de la directora del centro, está fantástica. *Throne of Dead*, de Murali Nair, ganador de la Cámara de Oro en Cannes, sorprende por romper con todo lo que el circuito de festivales espera de una película del Tercer Mundo –compromiso social, mensaje político– y transformar su trama en una comedia surrealista. *L+R*, de Edgar Honetschläger, fue –si bien con varios desaciertos– de lo más logrado que pudo verse dentro del género film-ensayo o film experimental figurativo. Básicamente, la película invierte la dialéctica de *The Bridge in the Rain*, intentando explorar qué representación se hacen los orientales de los occidentales. El estreno holandés más importante fue *De grote vakantie*, de Johan van der Keuken. Su director, al ser informado de que tenía un cáncer terminal, decidió hacer esta película desapareja, fallida, que oscila entre sus consultas médicas y algunos viajes para visitar

lugares bellos antes de morir. Al revés de Moretti, Van der Keuken nunca es personaje de su propia historia; está siempre fuera de campo, sosteniendo la cámara. Q y FF aseguran que es un gran director (cosa que es posible), y eso los lleva a dudar de mi juicio sobre esta película en particular. Por último, siempre es necesario remarcar lo peor, y sin duda fue *The Limey*, último bodriazo de Soderbergh con Terence Stamp en la peor actuación de su historia, y *Skin Flick*, una porno gay barata, grotesca, disfrazada de estudio de las interrelaciones entre la sexualidad y la iconografía skinhead. Había también cuatro películas argentinas (además de *Mundo grúa*, en competencia, y *Fin de tiempo*, en la sección del Hubert Bals): *Río Escondido* (ver crítica en EA Nº 90), *Tesorero mío* (de Sergio Bellotti), *El armario* (de Gustavo Corrado) y *Cerca de la frontera* (de Rodolfo Durán). *Río Escondido*, de hecho, tuvo un éxito sorprendente, y la película terminó número cincuenta y dos en la lista del público, superando a *julien-donkey boy*, *Dead or Alive*, *El tiempo recobrado*, *Moloch* y *La carta*. En general, puede decirse que en Rotterdam la idea de un renacimiento del cine argentino ha prendido con fuerzas. Brasil y Kazajstán, por su parte, estuvieron fuertemente representados con las retrospecti-

Estás soñando con estudiar cine...

CARRERA de

Dirección de Cine

Convenios de Posgrado en EEUU en la **New York Film Academy**

título oficial 3 años

CARRERA de

Crítica Cinematográfica

única con Título Oficial del país

Coordinador: **Leonardo M. D'Espósito**

título oficial 2 años

Escuela Superior de Cinematografía

Institución incorporada a la enseñanza oficial A - 1244 - Miembro de FEISAL - Federación Iberoamericana de Escuelas de Imagen y Sonido

Av. Pueyrredón 1373. Tel.: 4823-1646 / 4822-5920 | escuelasuperior@sinectis.com.ar | www.sinectis.com.ar/u/escuelasuperior | vacantes limitadas

tivas de Júlio Bressane y Serik Aprymov. Bressane forma parte del underground brasileño, un movimiento íntimamente ligado al tropicalismo y repudiado por el Cinema Novo ya que rompe con la idea del cine comprometido. Alcancé a ver *Tabu* (1982) y la impresionante *Matou à família e foi ao cinema* (1969), una de sus primeras películas, donde Bressane se mueve como pez en el agua en un clima terriblemente confuso y sofisticado. Por contrapartida, la última de Serik Aprymov –*Tri Brata* (1999)– es terriblemente vieja y se parece mucho al cine del Este europeo de principios de los ochenta. Esto es: un realismo prolijo que deriva en moralejas sociopolíticas mediante golpes bajos. Para cerrar, quedan en el tintero cinco secciones: una perspectiva del cine holandés; *From Scratch*, que exhibió cine experimental (en su mayoría no figurativo); *Bad Teenage Taste* (Mal Gusto Adolescente), nueve películas americanas englobables bajo el rótulo de la sección (desde *South Park* hasta *Virgenes suicidas*, de la hija de Coppola); Hubert Bals Fund, donde pudieron verse las últimas películas apoyadas por el fondo (ver nota aparte); y, finalmente, la Elección de los Críticos, en la que Leos Carax mostró *Pola X* sin ningún éxito y dio una conferencia quejosa: “Me duele que la gente no me entienda”. Para la misma sección, Peter van Bueren programó *Pink Prison*, una película del grupo Puzzy Power producida por Zentropa (la compañía de Lars von Trier). El grupo en cuestión vende su mercadería como porno dirigido por mujeres, pero la diferencia no se nota. Quizás haya que preguntarse si puede existir algo así como un porno femenino o si una mujer criada en una sociedad de origen machista –y por ende bajo construcciones machistas– es capaz de filmarlo. El festival cerró con *La leyenda del jinete sin cabeza*, pero para mí terminó en la función anterior, cuando por segunda vez vi *Ley Lines*. Después de esta arrolladora película de Takashi Miike sobre personajes marginales que intentan integrarse en un contexto que los expulsa, la de Burton parecía fría e impersonal. Una hora más tarde, cruzando el puente, tuvo lugar la ceremonia de premios y clausura. Durante once días, los concurrentes habíamos disfrutado no tanto de una serie de películas memorables sino de algo mucho más interesante: la historia del presente del cine. ■



Arriba: Deborah Young le entrega el premio FIPRESCI a Pablo Trapero.
Abajo: Chloë Sevigny en *Julien donkey-boy*

Además de todas las muestras que presentaban películas japonesas, esta edición de Rotterdam contó con el Tiger Award –la competencia propiamente dicha– y el habitual Main Programme, una cantidad exuberante de películas de todo el mundo cuya visión, de ser materialmente posible, daría un panorama acabado del cine de una gran parte del mundo (notable ausencia: el cine de Africa).

La competencia debí seguirla estoicamente dada mi condición de jurado de FIPRESCI. Los Tiger resultaron decepcionantes, la mayoría de las películas presentadas –primera o segunda película del director– no eran ni novedosas ni temáticamente interesantes ni nada. La ganadora, nuestra conocida *Mundo grúa*, se destacaba muy claramente del resto. Bueno, eso pensaba yo y otro de los jurados pero tres de ellos la ponían a la par de otras películas menos logradas. La china *Suzhou River* (que compartió el Tiger con la película de Trapero y la dinamarquesa *Bye Bye Bluebird*) atrajo el interés de los otros jurados. *Suzhou River* es un film ambicioso, sobre todo estéticamente. Cuenta una historia no muy alejada de *Vértigo* pero con un par de inconvenientes, tales como la arbitraria utilización de la cámara subjetiva para un personaje. Lo interesante de la reunión de jurado fue confrontar la idea de que *Mundo grúa* tenía un estilo que excedía el mero realismo y que el hecho de ser contenida era una elección y, además, la elección correcta. Bueno, ya sea por argumentos, entusiasmos o cansancio, los

convencimos y le dimos el premio al joven Trapero. El jurado –grato grupo humano– lo presidía la encantadora Deborah Young, corresponsal de *Variety* en Roma y a la que Hugo y yo solo podíamos denominar la “lady”. Los otros miembros eran Mateusz Werner, un polaco que se hizo amigo nuestro a fuerza de hablarnos de Gombrowicz; el italiano Francesco Di Pace y el local Hans Beerekamp, conocido por ser el enemigo de Peter van Bueren, que es amigo nuestro, así que lo mejor era no aplicar la transitividad (que ya lo hacía él, me parece). Si hubiera tenido que elegir una película del Main Programme me hubiera inclinado por *Julien donkey-boy* (en minúscula) de Harmony Korine. Uno espera de un festival de este tipo que al menos una buena cantidad de películas amplíen el espectro de las posibilidades expresivas del cine. Eso es exactamente lo que hizo Korine con su primera película, *Gummo*, y lo volvió a hacer con *Julien donkey-boy*. La galería de personajes que muestra, y que denota una notable fascinación con los freaks, tiene su correlato en la forma estética utilizada. Korine fragmenta la imagen, satura los colores, utiliza todo tipo de cámaras (hasta minúsculas, prendidas en la ropa como las de los equipos de investigación) y juega con los tonos cromáticos. Pero toda esa experimentación está acompañada por una mirada abiertamente sentimental, que pone su corazón en los freaks con respeto y cariño y que emociona a quienes están dispuestos a aceptar que las formas están abiertas a la experimentación y la renovación. De la galería de rarezas de la película se destaca Herzog como el tiránico padre de familia; un personaje sin brazos que juega a las cartas con los pies (y que contesta a una protesta de Herzog: “¿Qué trampa te voy a hacer, me voy a poner cartas en la manga?”) y alguien que se mete en la boca una cantidad no determinada de cigarrillos encendidos. *Julien donkey-boy* es algo más que una rareza, es una gran película. Si se presenta en el Festival de Buenos Aires hay que darle una oportunidad. Gustavo Noriega

HUBERT BALS FUND Y CINEMART

El semillero

Rotterdam no es solo un festival en el que se ven películas: también ayuda a que se hagan.

El CineMart y el Hubert Bals Fund están destinados a financiar y desarrollar proyectos independientes. **por HUGO SALAS**

Dos actividades del Festival de Rotterdam han concitado en los últimos años la atención de todos aquellos que están interesados en realizar películas. Se trata de un fondo y un mercado del film particular orientados a favorecer la producción, a promover nuevos directores no solo exhibiendo sus últimos trabajos sino también ayudándolos a financiar sus proyectos. La perspectiva en esta instancia es la misma que domina todo el festival: la diversidad cultural y la búsqueda de utilidades novedosas del cine, sin perder de vista la necesidad de insertar estos logros en el circuito comercial.

HBF. Bautizado en memoria del primer director del Festival de Rotterdam, el Hubert Bals Fund es ya bastante conocido en nuestro país. Para varios directores argentinos, ha representado la posibilidad de terminar su película, entre ellos Pablo Trapero (*Mundo grúa*) y Agustina Carri (*Fin de tiempo*, exhibida en la última edición del festival). Su objetivo principal es alentar la producción cinematográfica de países en vías de desarrollo —categoría que engloba a Asia, Medio Oriente, Europa del Este, África y América Latina—, y a estas alturas se ha convertido en una institución mundial en el panorama del cine independiente. Si bien todavía está íntimamente ligado al festival, su creciente autonomía se ve reflejada en que no hay un único

llamado anual coincidente con el evento sino dos: uno en marzo y otro en septiembre. Sumando los dos llamados, el fondo cuenta con setecientos cincuenta mil euros (un euro equivale a un dólar ligeramente caído en desgracia) para distribuir entre los postulantes. Se puede pedir apoyo para el desarrollo del guión y el proyecto (máximo diez mil euros), para la posproducción (máximo treinta mil euros) o para la distribución (máximo quince mil euros). Dado que este apoyo por sí solo es insuficiente para garantizar la realización de la película, es importante demostrar la viabilidad del proyecto o, mejor aun, contar con inversores locales; a quienes se presentan en las últimas dos categorías, se solicita que muestren parte del material crudo o de la copia de trabajo. Los parámetros fundamentales que rigen la selección son los acostumbrados: valores artísticos y trascendencia del contenido. Sin embargo, el comité se toma la molestia de considerar, también, si el proyecto beneficia al desarrollo de la industria cinematográfica en el país de origen y si tiene futuro en las salas cinematográficas.

A cambio de la ayuda económica, el Hubert Bals reclama los derechos de explotación de las películas en Bélgica, Holanda y Luxemburgo. Esto se hace para, aprovechando la influencia del festival, garantizar la distribución de esos films. Si un comprador o distribuidor comercial manifiesta su interés en alguno de ellos, el fondo los vende automáticamente.

CINEMART. Menos conocido en Argentina, el CineMart constituye, por su audacia, una alternativa más interesante y ambiciosa. En sus comienzos, como cualquier otro festival, el de Rotterdam tenía un mercado del film donde los productores intentaban vender sus películas a distribuidores de todo el mundo. La experiencia no resultaba muy provechosa, ya que solo dos semanas más tarde tiene lugar el Festival de Berlín, cuyo mercado del film estaba ya más consolidado. La organización del festival se vio entonces en la necesidad de generar una respuesta novedosa. Finalmente, se decidió que Rotterdam, en vez de tener un mercado de películas terminadas, tendría un mercado de películas en preproducción. Allí, productores y directores de todo el mundo tendrían un lugar donde buscar inversores para poner en marcha sus proyectos, o para completarlos. El funcionamiento, en un primer momento, es básicamente similar al del Hubert Bals, aunque más sofisticado. Cada proyecto presentado al comité de selección debe contar con un director y un productor, y tener un

presupuesto cerrado. Haber adquirido compromisos formales con un inversor local es requisito casi indispensable, si bien contadísimas excepciones –ya sea por la calidad del proyecto o por su potencial comercial– pueden evitarlo. Por último, no hay restricciones geográficas, el CineMart está abierto a proyectos de todos los países y hace de la diversidad uno de sus principales intereses. De todos los proyectos recibidos hasta el primero de octubre (a diferencia del HBF, hay un único llamado), alrededor de cuarenta resultan seleccionados. Aquí es donde la dinámica se diferencia radicalmente. En vez de contar con un fondo para repartir, el CineMart se dedica a funcionar como vínculo entre los proyectos y las posibles fuentes de dinero diseminadas por el mundo.

Con toda la información disponible, se elabora un completo dossier cuyas páginas entremezclan directores nóveles y consagrados (este año estaba Hal Hartley), presupuestos que van desde los 160.000 euros hasta los 5.650.000, largometrajes de ficción con documentales o experimentación pura... en síntesis, un complejo y atractivo muestrario de ideas. ¿Cuál es el futuro de este bestiario?

Un Comité Internacional de Asesores, conformado por representantes activos de la industria colabora periódicamente con el CineMart actualizando una lista de 700 inversores factibles: distribuidores, productores, compradores para televisión. A este selecto grupo se envía el dossier con anticipación y se lo invita al festival. El equipo de relaciones públicas del CineMart, comandado por Ido Abram, se dedica entonces a confeccionar una nutrida agenda para cada uno de sus invitados, en base a conferencias, reuniones, cócteles y, más importante, entrevistas con los responsables de los proyectos en que estos han manifestado interés. El trabajo anterior de todos los directores estará a disposición de los invitados en la videoteca.

Ido Abram, director de RR.PP. del CineMart



Durante cinco días, el corazón del CineMart es el Jardín Zaal, en el Hilton Hotel. Allí, los RR.PP. se esmeran en generar una atmósfera "relajada" y amigable que es, en gran parte, la responsable del éxito del evento. Su staff no disimula el verdadero objetivo: garantizar la mayor cantidad de contactos posibles, beneficiando incluso a proyectos en los cuales nadie había reparado de primera mano. Según nos informó Ido Abram, la estadística indica que un 85 por ciento de los proyectos llega a buen puerto. Incluso si fuera menor, el éxito de la propuesta es contundente. Este año, 17 películas apoyadas por el Hubert Bals Fund y unas diez que participaron del CineMart estuvieron presentes en el Festival; dos de ellas, *Suzhou River* y *Mundo grúa*,

en la competencia oficial. Lo interesante del caso es destacar que –entre las concursantes por los VPRO Tiger Awards– fueron estas dos las que concitaron mayor apoyo de público, crítica y jurados. El fenómeno resalta, por un lado, la atinada visión de los responsables de seleccionar los proyectos y, por otro, el apoyo que el festival presta a los mismos. Con una estrategia que lo incluye todo, hasta la producción, el Festival de Rotterdam parece afrontar una meta ambiciosa: no ser tan solo un lugar donde se exhiben películas y se canonizan autores, sino transformarse en un referente obligado en el confuso panorama de la actualidad cinematográfica y jerarquizarse como centro neurálgico capaz de intervenir en su marcha. ■

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas de nuestro cine contadas por sus protagonistas

ENCUENTROS de Cine

Idea y Producción
Marcelo Trotta - Vivián Imar

Dirección
Diana Alvarez

Todos los
Jueves 21.30 hs.
y Domingos 21 hs.

Un programa de la Escuela de Cine y Televisión del
CENTRO DE INVESTIGACION CINEMATOGRAFICA

Encuentrosdecine@cinetic.com.ar

www.cinetic.com.ar

UNA MIRADA AL CINE JAPONES

Terra incognita

El Festival de Rotterdam dio la oportunidad de acercarse a la actualidad del cine japonés.

Un lugar demasiado amplio pero quizá por eso atractivo. Y la promesa del descubrimiento afortunado, el eterno sueño del cinéfilo, esta vez concretado en la figura de Takashi Miike.

por **GUSTAVO NORIEGA**

Nunca vi tantos japoneses en mi vida –claro, nunca estuve en Japón–, pero el hecho de que la mayor parte del Festival de Rotterdam estuviera dedicada al cine nipón era mucho más que una curiosidad: era la posibilidad de asomarse a una de las cinematografías más activas, intensas y originales del momento. Como el tonto que soy, pensé: “Esto es como hacer un seminario de especialización”, pero, claro, a pesar de todo el fervor que los organizadores pusieron en este evento, dos inconvenientes surgen con la típica intolerancia de la realidad. Uno es que la producción anual del Japón ronda las 250 películas y que la muestra del festival es, en proporción, muy acotada. Y el otro, que el día tiene 24 horas y quien participa en el festival con otras obligaciones (yo era jurado de FIPRESCI y debía seguir la competencia) se frustra repetidamente ante la riqueza del programa y la pobreza del tiempo disponible. De modo que solo vi una veintena de películas japonesas. Si hubieran sido iraníes o argentinas estaría dando cátedra por algún lado, pero proviniendo de semejante potencia se impone una cierta humildad. Para poder continuar con el artículo invocaré aquella anécdota de Borges cuando dio una conferencia sobre el *Ulises* de James



Joyce. En el momento de las preguntas del público, una señora le confesó: "Mire, Borges, lo que usted dice es muy interesante pero yo no pude pasar de la página veinte". "Y qué problema se hace", mintió amablemente Borges, "yo lo dejé en la página diez y aquí estoy dando conferencias".

Libres y crueles, esa sería la fórmula para resumir la sensación que provocaron las películas japonesas en su conjunto. Sin esquemas narrativos respetados escrupulosamente, muchas de las películas vistas provocaban la misma sensación que habían sugerido lo que conocíamos de Imamura y Kitano: es imposible adivinar no solo cuál será el próximo plano sino que el tono de la película, el grado de emoción o falta de ella, la seriedad o el deslizamiento a la comedia, todos esos elementos son imprevisibles; casi cualquier cosa puede suceder en las películas procedentes de Japón. Lo de la crueldad física no es menos llamativo: los japoneses han decidido seguir la tradición de Kurosawa y no la de Mizoguchi. Nada sucede fuera de campo, todo desmembramiento y laceración de cuerpos —hechos frecuentes— será mostrado detalladamente en pantalla. Le pregunté a Takashi Miike, la estrella del fes-

tival y uno de los más explícitos en esa tarea, cuáles eran sus límites, qué es lo que no mostraría en la pantalla. La respuesta me resultó totalmente inesperada: "Nunca mostraría a un niño llorando", me dijo después de pensar un poco, "porque para eso debería hacerlo llorar". Para Miike, como aparentemente para la mayoría de sus colegas, en la ficción vale todo, solo el sufrimiento real está prohibido.

Cada concepto tiene su contraejemplo. No todas las películas japonesas brillan por la aparente anarquía ni la tortura de los cuerpos es obligatoria. *Ring*, de Hideo Nakata, un film de terror que batió todos los récords de recaudación en Japón, es una obra convencional, incluso por debajo del estándar que películas como *Scream* impusieron en Hollywood. Y un film pequeño e independiente como *Don't Look Back*, de Akihiko Shiota, que cuenta con ligereza y frescura las andanzas de dos amigos de diez años, no se siente obligado a incorporar elementos muy dramáticos. El cine japonés parece un torrente donde todo cabe y donde la globalización estética no se ha hecho sentir: dueños de una industria sólida y permanente en el tiempo, la influencia de Hollywood resulta secundaria. ▶

La inquietante aspirante a actriz en *Audition* de Takashi Miike

E incluso se pudo apreciar el ejemplo contrario, el de la influencia de los realizadores japoneses en Estados Unidos. Una de las retrospectivas fue dedicada a Kinji Fukasaku. Lo interesante del asunto es que Fukasaku no era un nuevo genio a descubrir sino un director de los estudios, un profesional dedicado principalmente a un género. Seguir su carrera permitía evaluar un cine casi mainstream, definitivamente popular, aunque con evidentes sellos personales. Fukasaku empezó a trabajar en los estudios Toei en 1961, cuando la influencia de la televisión comenzaba a sentirse y el viejo sistema de producción se desmoronaba. Se especializó en películas de yakuza: la primera que vi, *Street Mobster*, me costó tanto entenderla que pensé que abandonaba ahí nomás. El relato era sumamente intrincado y versaba sobre la lucha de distintas familias por el control en varias ciudades. Entrenado por el cine de mafiosos de Coppola y Scorsese, pensé que sería sencillo comprender la trama pero pronto entendí que para un argentino una cosa es seguir a los nombres italianos y otra a los japoneses, para los cuales no podía siquiera distinguir entre nombre, sobrenombre o ciudad. Perseveré y los logros fueron gratificantes. Fukasaku es un director muy desprolijo; su cine (que según Tony Rayns no es el más importante de esas características, ver página 44) se distingue por el nervio, la energía, la pintura del malestar de posguerra, la descripción del nacimiento de las bandas a partir del mercado negro durante la ocupación norteamericana. Algunas marcas de director son feas pero decididamente simpáticas: en el plano aparecen siempre varios personajes gritando y peleando y cuando uno de ellos quiere ser destacado por el director, la cámara gira noventa grados y este ocupa todo el plano en una forma un tanto ridícula. El personaje autodestructivo, que sería llevado hasta extremos insoportables por Scorsese, es una de las constantes de las películas de yakuza de Fukasaku y en *Graveyard of Honor*, en la que el protagonista, en una de las últimas escenas, mastica displicentemente los huesos de su mujer muerta para dar imagen de duro, llega a un extremo totalmente desahogado. La violencia expuesta es difícil de tolerar pero no tanto por lo explícito sino por lo aburrido; los tiroteos y el abuso de sangre ocupan una buena parte del metraje. Sin embargo, el Japón de posguerra pintado por estas películas, sucio y caótico, es muy interesante.

Pero si de libertad y crueldad física hablamos difícilmente alguien haya llevado esos conceptos a un extremo mayor que Takashi Miike (pronúnciese *Mika*), el descubrimiento de esta edición del Festival de Rotterdam. Miike presentó no una sino tres pelí-

Graveyard of Honor, de Kinji Fukasaku; *Don't Look Back*, de Akihiko Shiota, y *Sympathy for the Underdog*, de Kinji Fukasaku



culas en el festival. Pero no era una retrospectiva, sino simplemente su producción de 1999. Y es que el peculiar caballero tiene la característica de filmar rápido y mucho: en los dos últimos años hizo seis películas. Y la visión de sus tres últimas obras provoca una doble sorpresa: estéticamente cuidadas y sofisticadas, no dan la impresión de estar hechas a los apurones. Y por otro lado son sorprendentemente diferentes entre sí. Miike es una mezcla rara de autor y profesional; casi todos sus trabajos, que uno supondría intensamente personales, son hechos por encargo. Su velocidad y economía de recursos lo hacen confiable para los productores que, a cambio de esas garantías, deben aceptar que Miike haga lo que quiera con su material de base. Y lo que quiera puede llegar a significar cosas muy delirantes. Un ejemplo. Una de las tres películas presentadas fue *Dead or Alive*, una historia de yakuza más bien convencional, muy similar a *Heat*, de Michael Mann, aquella película con Pacino y De Niro haciendo de policía y de gángster respectivamente, y de la cual Moretti se burlaba en *Aprile*. El cuerpo narrativo central del film sigue más o menos las convenciones del género pero el comienzo y el final son dos secuencias dignas de un orate. Los primeros diez minutos tienen un montaje frenético, acompañado de un contagioso rock and roll metálico, de acciones violentas de yakuza, drogadictos inhalando cocaína, gordos comiendo fideos, peleas y más cosas que no recuerdo o no pude registrar, tal su velocidad. La secuencia no tiene casi significado narrativo

(o tal vez sí, difícil saberlo) pero provoca un grado de excitante diversión como no recuerdo haber disfrutado jamás en el cine. O sí, una vez me sucedió, con el comienzo de *The Palm Beach Story*, de Preston Sturges, que utilizaba los códigos visuales de la comedia de enredos como aquí Miike emplea los de las películas de gánsters de Hong Kong. El final es la apoteosis del disparate. Los dos superhombres, durísimos, se enfrentan en el duelo final. Se tirotean, hirriéndose mutuamente con el consabido derroche de sangre. Pero a pesar de las consecuencias de los disparos (creo que uno pierde un brazo), siguen en pie. Finalmente, uno de ellos saca de la espalda un misil. Se dispone a dispararlo con mucho esfuerzo cuando el otro introduce su mano en el pecho (no en la camisa, en el pecho) y saca de adentro una bola brillante. Se la arroja y esta choca con el proyectil misilístico. La explosión derivada del choque entre los dos proyectiles es mayor a lo esperado. Se ve una imagen de la Tierra y desde Japón sale un hongo nuclear que se extiende al resto del planeta. Fin de la película (y del mundo, aparentemente). "El guión decía que había un duelo en el final y me pareció que era necesario agregarle algo", declaró el director.

Si *Dead or Alive* hubiera sido la única película presentada de Miike, estaríamos hablando de un director divertido pero irresponsable, sin nada interesante que decir, aunque dueño de una técnica y una audacia envidiables. Pero lo cierto es que *Audition*, la película que recibió una mención del jurado



de FIPRESCI, resulta ser una complejísima obra, muy sofisticada, que juega con desconcertantes cambios entre la realidad y el sueño y que tiene una de las escenas de violencia física más explícitas e impactantes de todos los tiempos. El protagonista es un japonés de mediana edad, viudo, con un hijo adolescente. Para conseguir mujer, un amigo, productor de películas, le organiza la "audition" de una película inexistente. El viudo se fascina con una de las postulantes, una joven tímida y retraída que luego se convertirá en un monstruo incontenible. *Audition* comienza como una ligera comedia familiar y desemboca en la más espantosa de las pesadillas. Puede leerse como una pura fantasía, como un tránsito por el más oscuro de los sueños sin contenido ideológico alguno, o por el contrario, como la más despiadada venganza de las mujeres contra el mundo patriarcal. La escena de la prueba está planteada de manera deliberadamente convencional, con el típico montaje en el que un diálogo se va construyen-

do con las respuestas de las distintas postulantes. Esa familiaridad y el tono de comedia encubren un malestar: la idea de utilizar la necesidad laboral de las mujeres, el cariz ciertamente sexual de muchas de las preguntas, un pantallazo rápido hacia una de ellas desvestida son señales que indican una utilización de la mujer decididamente repugnante. La transformación de la candidata favorita en un monstruo vengador puede ser real, o simplemente otro elemento de un sueño culposos.

La tercera película de Miike, *Ley Lines*, se aparta de cualquier hilo que pudiera unir a las dos anteriores. Es la historia de unos muchachos japoneses descendientes de chinos (en consecuencia, marginales) que viajan del campo a la ciudad para probar fortuna y terminan trabajando para los yakuza. Con aires de *Pizza*, *birra*, *faso* pero con una carga genérica mucho mayor, *Ley Lines* es una de las películas más románticas que se vieron en el festival pero lo es de una forma extraña. Sus personajes son incapaces de demos-

trar amor, están todo el tiempo al borde de la traición, tienen más facilidad para la violencia que para el afecto, practican (como en casi todas las películas japonesas vistas) un sexo rápido, urgente, casi animal. Sin embargo, Miike logra pintarlos de una forma irresistible: son personajes desamparados, necesitados y merecedores de cariño. *Ley Lines* es una película extraordinaria.

Takashi Miike funciona como una muestra personalizada de la sensación global que dejó el cine japonés en Rotterdam: fértil, con una productividad insólita, sin ataduras con las formas narrativas tradicionales, totalmente impredecible de plano a plano y de película a película, despojado y frío y con un desprecio por el cuerpo totalmente escandaloso a nuestros ojos. Como los aventureros frente a nuevos continentes, nos encontramos ante Miike y el cine de Japón como frente a una *terra incognita*, un lugar donde todo es posible y la certeza de la novedad es lo único estable. ■



CARRERA DE DIRECCION DE CINE

CARRERA DE GUION PARA CINE Y TV

Duración de las carreras 3 años - Títulos Oficiales - A 1254

Institución miembro de la FEISAL

Federación de Escuelas de Imagen y Sonido de América Latina

- Altísima inserción laboral.
- Docentes profesionales del medio.
- Profunda capacitación teórica.
- Prácticas en fílmico, video digital y analógico.
- Becas y pasantías.

Las clases comienzan el 20/03

- Desc. del 20% hasta el 10/03 -

- Medalla de Plata en Festival de Tokio (1999).
- Medalla de Oro en Festival de Túnez (1999).
- 7 Premios Nacionales (1999).
- Única escuela privada seleccionada en competición para el 2º Festival Internacional de Cine Independiente.
- Escuela con mayor equipamiento en 16 mm a disposición del alumno.
- 10 generaciones de egresados trabajando en el medio.
- Escuela con mayor nivel de prácticas, 5 cortos por alumno por año.
- 2 festivales propios por año para difusión de sus alumnos.
- Producción de un largometraje por año.

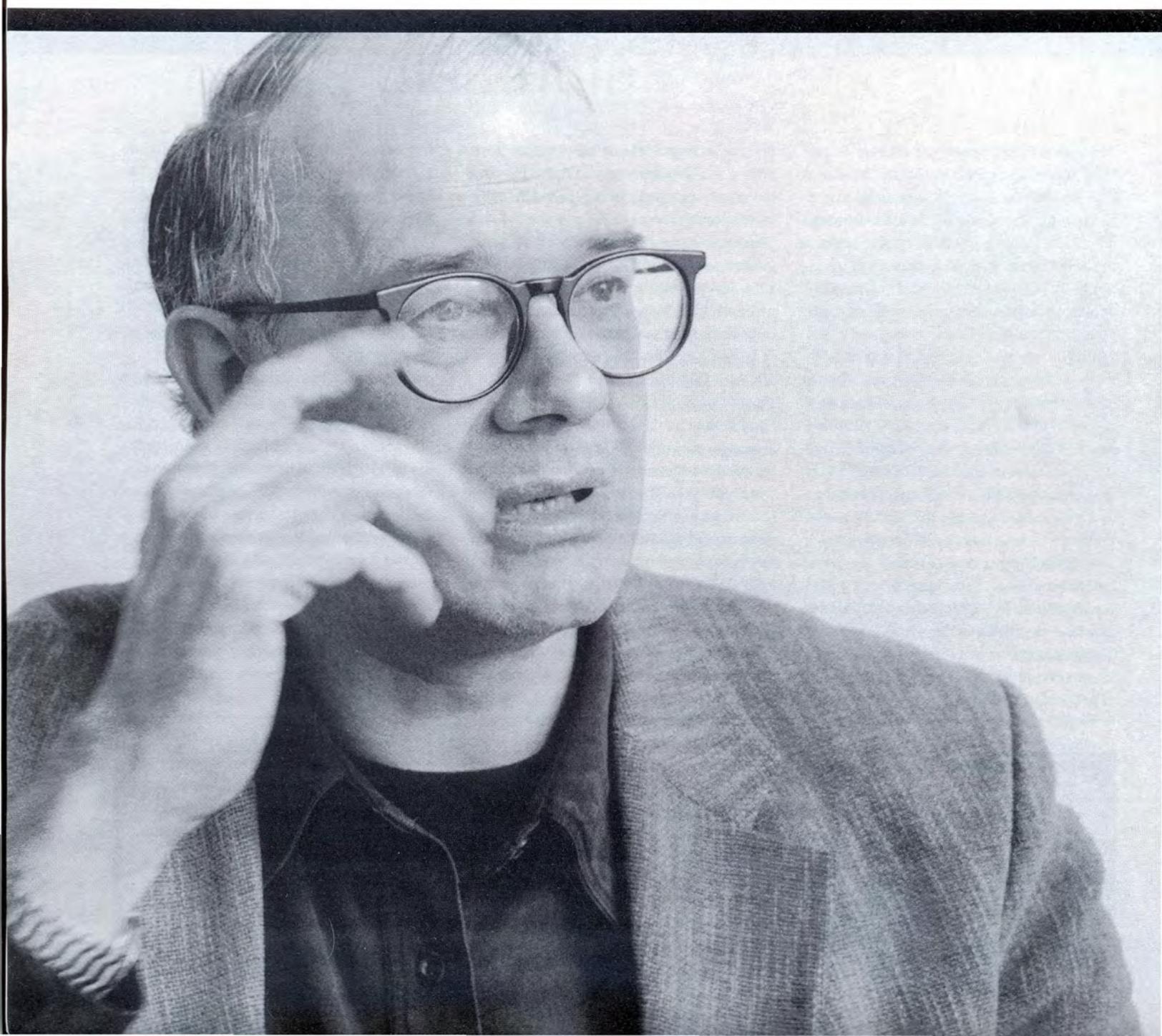


FUNDACION NOVUM

Cochabamba 868 - Capital Federal - Tel.: 4307-6170/7297 - www.netrainer.com/cievyc

ENTREVISTA A **TONY RAYNS**

El experto en Oriente



Colaborador de la revista *Sight & Sound*, cofundador del Festival de Hong Kong y descubridor y amigo de Kitano, entre otros varios títulos, Tony Rayns es una de las autoridades sobre cine oriental. Amistosamente, aceptó introducirnos en la historia del cine japonés, y otras yerbas de esos pagos.

por GUSTAVO NORIEGA,

HUGO SALAS

y ANDRES DI TELLA

¿Qué pasa actualmente con la industria cinematográfica japonesa?

Japón, como Hollywood, tuvo un sistema de estudios basado en contratos de empleo vitalicios. Ozu, por ejemplo, hizo casi todas sus películas para Shochiku, al igual que Mizoguchi. Esta industria sobrevivió mucho más tiempo que en otros países; 1950 y 1960 fueron años maravillosos para los estudios japoneses. Sin embargo, cuando apareció la televisión —que se volvió el medio cultural dominante a fines de los sesenta y principios de los setenta— comenzaron a peligrar, y desde entonces están en decadencia.

En 1972, Nikkatsu casi quedó en bancarrota, y para salvarse empezó a producir películas pornográficas. Supusieron que era una de las cosas que la televisión no iba a hacer. Y como Japón no es un país puritano —no hay ningún prejuicio contra el sexo y nadie piensa que sea desagradable hacer películas pornográficas— la compañía hizo de esto una política oficial. Sabían que no representaba exactamente prestigio, pero lo hicieron abiertamente, sin secretos ni vergüenza. Y funcionó como una extensión lógica de la compañía: los directores importantes que trabajaban para ellos hicieron muy buenas películas pornográficas para sobrevivir.

A pesar de todo, existen todavía cuatro o cinco compañías grandes, pero se están volviendo cada vez menos activas. Cierren el departamento de producción y, aprovechando que tienen cines, se convierten en exhibidores y distribuidores.

¿Cómo repercutió esto en los directores?

En los viejos tiempos, si querías hacer películas dabas un examen para alguna de las grandes compañías y si lo pasabas tenías un trabajo de por vida. Te tomaban como asistente de dirección, no mucho

después te pedían que escribieras guiones y a los diez años te invitaban a dirigir algo. Esta era la práctica hasta fines de los sesenta; directores como Imamura, Oshima y otros de esa generación fueron los últimos en aprovechar ese sistema. Después ya ninguna compañía pudo mantener esas bases excepto la industria que hacía películas pornográficas. Muchos directores de la actual generación empezaron con las películas porno de Nikkatsu, que les garantizaban continuidad laboral. Pero también —a mediados de los setenta— un montón de gente joven comenzó a hacer películas independientes, en el secundario o en la Universidad. No tenían entrenamiento formal, solo salían y hacían películas, aprendían por sus propios medios. Y varios se hicieron famosos, como Nagasaki Yenichi, Kurosawa Kioshi e Ishii Sogo, que es el caso más espectacular. Ishii hizo una película en Super 8 llamada *Pánico en el secundario*, que fue famosa porque era un film rebelde en una época en que eso no era usual en Japón. Como ustedes saben, la japonesa es una sociedad conformista —en realidad lo era veinte años atrás, ya no es tan así— y la gente se sorprendió ante la posibilidad de que alguien pudiese no estar conforme. Los comentarios llegaron a Nikkatsu, vieron la película, la disfrutaron y decidieron que había que hacer una versión profesional. Entonces, a la edad de 19 años, Ishii Sogo fue invitado por Nikkatsu para codirigir —no confiaban lo suficiente, por eso le asignaron un director profesional y tuvo que codirigir— una remake en 35 mm de la película que había hecho en el colegio. Ese, creo, fue un momento muy importante. Por primera vez, alguien que como autodidacta había hecho películas independientes era invitado a hacer un film en 35 mm para su estreno comercial. Y así funciona hoy en día.

La mayoría de los directores japoneses que están en Rotterdam tienen más o menos la misma biografía. Todos empezaron como cineastas independientes en Super 8 o en 16 mm. Luego, la mayoría pasó por las películas pornográficas, ya sea como directores o como asistentes de dirección. Y, finalmente, encontraron la forma de transformarse en directores *free lance* que trabajan para distintas compañías.

¿Con guiones propios o por encargo?

A veces hacen películas con sus propios guiones —esa es una lucha como en cualquier otro país— y otras veces el productor los llama y les dice: “Necesito que hagas una película de este tipo. ¿Podés hacerla con este presupuesto y en este tiempo?”. Así ocurre con Miike, por ejemplo. La gente le pregunta cómo filma tres películas por año. Y él responde: “Básicamente ▶

Yasujiro Ozu



Akira Kurosawa

Kenji Mizoguchi



Shohei Imamura

Kinji Fukasaku



Nagisa Oshima

Takeshi Kitano



Takashi Miike

no digo que no. Si la compañía viene con un proyecto, siempre que tenga tiempo acepto. Si no me gusta el productor o la historia, o no estoy interesado en el género, quizá diga que no. Pero en la mayoría de los casos digo que sí". Esto lo hace extraordinariamente prolífico, pero él no está orgulloso ni se ve a sí mismo como un autor. Y siempre es capaz de darle un toque personal o de orientar lo que está haciendo hacia otra dirección.

Shunichi Nagasaki, cuyo film *Shikoku* está en el programa, es el caso contrario. Hizo el mismo recorrido, pero básicamente quiere hacer sus propias películas, sus propios proyectos. Por lo tanto, trabaja mucho menos que Miike, y cada película le lleva aproximadamente un año y medio. A todo esto se suma la explosión del cine digital. Hay literalmente cientos de jóvenes haciendo películas en ese formato, la mayoría en Tokio pero también en el resto del país. Ninguno de ellos planea mostrar estas películas en cines, ni siquiera participar en el circuito de festivales internacionales, solo en los festivales japoneses. Estos también son independientes, pero obviamente en otro nivel que el de Miike o Shunichi Nagasaki. Y entre estos dos niveles está la gente que trabaja en 16 mm. Actualmente, la producción independiente en Japón conforma un espectro muy complejo.

¿Todavía existe un mainstream?

Sí, las grandes compañías producen cada año un pequeño número de películas que describiríamos como mainstream. Son películas para toda la familia. No hay ninguna en Rotterdam este año y, en realidad, no son muy exportables, aunque funcionan en Japón. Igual hay que decir que la mayoría no anduvo muy bien en Japón en los últimos años. Las grandes compañías ya no saben cómo hacer películas mainstream porque la gran audiencia ya no existe o bien es mucho más confusa, se ha desdibujado.

¿Hay alguna relación entre estos estudios y la televisión?

La hubo pero se separaron. Las compañías cinematográficas descubrieron que, a largo plazo, estas asociaciones no les aportaban prestigio ni las ayudaban a consolidarse, y decidieron romper lazos. Las compañías de televisión todavía invierten en el cine pero tienden a hacerlo en proyectos muy independientes. Trabajan más con películas de arte o, por ejemplo, con los proyectos más extraños y extremos de Miike.

¿Y cómo le va a Miike en la taquilla?

Hay dos tipos de películas industriales en Japón. Por un lado está la película a la que adjudicaríamos el rótulo de mainstream, pensada para un gran estreno. Está produ-

cida por una gran compañía o bien financiada por una gran compañía pero producida por una compañía pequeña, que es lo más usual últimamente.

Algo así como ¿Bailamos?

Ese es un buen ejemplo. Distribuida y financiada por una gran compañía, pero producida por una pequeña compañía independiente. De una película como esta se harán doscientas copias para distribuir en Japón, y se exhibirá por todo el circuito cinematográfico dentro del país. El otro tipo de películas, que es en el que trabaja Miike, se hace con un presupuesto muy bajo y muy rápidamente para los estándares tradicionales. Tanto *Dead or Alive* como *Audition* o *Ley Lines* se filmaron en tres semanas. De estas la compañía solo hace dos copias y tiene algunos compromisos limitados en las ciudades más importantes. Igual esperan un tratamiento especial, se supone que la crítica va a escribir sobre ellas. Sin embargo, la compañía saca el dinero del estreno en video. El estreno cinematográfico es pura promoción para el estreno en video.

Dos cosas me impresionaron acerca de las películas japonesas actuales: una es la crueldad física mostrada en la pantalla; la otra es la libertad narrativa, todo puede pasar y el tono cambia constantemente.

Creo que no hay nada particularmente japonés relacionado con la crueldad física. Las personas que comenzaron con esto no eran japoneses; por ejemplo, Peckinpah. Me parece que es parte de una cultura global, una tendencia a ser más gráficos. A esto se suma que el cine de Hong Kong ha sido una influencia dominante en Japón en los últimos años. Hong Kong fue uno de los pocos lugares donde se veía cine japonés de género en los sesenta y setenta. Y muchos directores crecieron gustando y disfrutando de estos héroes samurais y yakuza. Luego, en los ochenta y en los noventa, la tendencia se invirtió. El cine de Hong Kong incorporó estas cosas y las transformó, trabajando un corte más rápido, un tiempo más dinámico y siendo mucho más gráficos en términos de violencia, sangre y ese tipo de cosas. Todo esto influyó en Japón.

En cuanto a la libertad narrativa, no es muy diferente de las películas modernas de los setenta en el contexto occidental. En todos los casos de producción de bajo presupuesto, a las compañías no les importa lo que hagas siempre y cuando les entregues una cierta cantidad de material explotable. Cuando Roger Corman era productor les decía a sus directores: "Mientras haya tetas cada cinco minutos, no me importa lo que hagan. Si quieren, hagan un alegato de izquierda". Creo que es básicamente lo mismo. Nik-

La mayoría de los directores japoneses que están en Rotterdam hicieron parte de su formación en el cine pornográfico.



katsu les pide a sus directores películas pornográficas que duren setenta minutos y que tengan cuatro o cinco escenas de sexo de cierta duración. Por lo demás, el director puede hacer lo que quiera. Y así, parte del trabajo más creativo en Japón durante los setenta se hizo en películas pornográficas. La mayoría no es interesante por el sexo sino por lo que pasa entre una escena de sexo y otra. Y esto se repite en otros contextos; por ejemplo, con Miike, a quien las compañías lo llaman para que haga películas de género pero, a esta altura, lo contratan a él especialmente porque saben que va a hacer algo diferente.

¿Qué diría de las diferencias estéticas entre la generación clásica y la nueva generación?

La experiencia de vida de los nuevos directores es completamente distinta de la de sus padres. Tanto las experiencias de crecimiento como el contexto sociopsicológico y el sentido del mundo son diferentes. Todo turista sabe que en cualquier lugar habrá chicos japoneses, estudiantes, que se han tomado un año o sus vacaciones de verano para ver el mundo. Ninguna generación anterior lo hizo. De pronto, hay un gran número de gente joven que ha recorrido el mundo, que ha conocido gente de otros países, que es mucho más cosmopolita y que ya no ve a Japón como un mundo cerrado, una idea que era muy fuerte hasta el fin de la guerra y, de hecho, solo se rompió durante los cincuenta y los sesenta bajo la presión de la ocupación norteamericana.

Al mismo tiempo, hay cambios sociales

muy radicales. Lo que solía ser una sociedad muy ordenada y con un alto grado de cohesión, donde todo tenía su lugar, se transformó en un marco inestable. Japón es un sistema que todavía funciona bastante bien, pero ahora tiene un gran número de inadaptados. Todas las películas que vimos en la última semana tratan acerca de esos inadaptados, ya sean las bandas criminales, los chicos que no trabajan o la gente que trabaja mucho y no recibe un salario satisfactorio. Esos son los tópicos centrales en la mayoría de las películas y en la mayor parte de la producción cultural japonesa de los últimos años. Tópicos relacionados con el hecho de que el sistema se está resquebrajando, porque la gente ya no acepta su lugar en él, y se ha producido un crecimiento significativo del individualismo. Esto trae aparejados conflictos clásicos: problemas psicológicos, el cuestionamiento de la propia identidad, la problemática de la autonomía, etcétera. Quizá se deba a que Japón es una sociedad que está en proceso de transformarse en algo más parecido a la sociedad occidental y menos al confuso modelo oriental. Hoy es algo entre los dos, ni lo uno ni lo otro, pero definitivamente la nueva generación no se ve a sí misma del mismo modo que la de sus padres. Yo diría que las diferencias estéticas, que son enormes, reflejan las diferencias sociales, filosóficas y culturales en la formación de estos cineastas.

¿Puede ser Imamura la conexión entre la vieja generación y esta?

Imamura y Oshima fueron los directores

clave durante los cincuenta y los sesenta. Y probablemente hayan sido los líderes de la generación que vio estos cambios. Porque al mismo tiempo había otros directores como Fukasaku –a quien yo no considero excepcional– haciéndose las mismas preguntas y encontrando respuestas similares sobre qué estaba ocurriendo en la sociedad japonesa. Pero Oshima e Imamura lo comprendieron mejor, y lo reflejaron con mayor agudeza en sus películas.

Imamura fue asistente de Ozu.

Sí, pero no era muy importante, era algo así como el tercer asistente. Ozu apenas sabía quién era, no fue una relación del tipo maestro-discípulo. De hecho, Imamura tuvo que dejar el rodaje de *Historia de Tokio* porque su madre estaba muriendo. Como recordarán, la madre de la película también muere. Y un día, luego de volver al rodaje, estaba haciendo pis cuando Ozu entró, se paró al lado de él y le dijo: “Imamura, ya que estamos... esta escena de la muerte que filmé, ¿es más o menos como se murió tu madre?”. Fue extraordinariamente cruel –con esa crueldad muy japonesa–, y si bien Imamura no quedó resentido, la anécdota prueba que no había ningún tipo de conexión personal entre ellos dos.

¿Usted no considera a Fukasaku un director importante?

Nunca me entusiasmó demasiado. Pienso que no hizo nada que no hayan hecho tan bien o incluso mejor otros directores de género de la misma generación. Es un hombre muy agradable y tiene su visión característica... digamos nihilista. ▶

Sin embargo, se puede encontrar un espíritu muy similar en otros directores del mismo período, que hicieron el mismo recorrido y el mismo tipo de trabajo. La estética de Fukasaku, que se basa esencialmente en un trabajo de cámara frenético, es desesperadamente sesentista y se ve hoy bastante tonta. Bueno, para mí se ve horrible. Yo prefiero a Tai Kato, a quien encuentro más interesante y más controlado, más provocativo incluso.

¿Cree que los films de yakuza ejercieron alguna influencia en las películas americanas de Scorsese y Coppola, por ejemplo?

Hay ciertas influencias en Schrader, que escribió algo acerca de esto. Pero la mayoría de estas películas fueron muy poco vistas en Occidente. Básicamente no estaban subtituladas y casi nadie las conocía

La japonesa era una sociedad muy ordenada y cohesionada. Ahora se ha transformado en un marco inestable y eso se refleja en su cine.

fuera del país. Paul Schrader tenía un hermano que estaba casado con una mujer japonesa y vivía en Japón. Leonard Schrader llamó a Paul y le dijo: "Tenés que ver esto, flaco, es impresionante". En aquel tiempo había dos cines japoneses en Los Angeles que proyectaban cine japonés para los inmigrantes sin subtítulos. Los grandes estudios japoneses, que por entonces eran muy poderosos, estaban muy interesados en hacer llegar sus producciones a las comunidades fuera del país y tenían los medios para sustentarlo. Schrader empezó a ver estas películas guiado por su hermano. Vio varias y escribió un artículo para *Film Comment* sobre las películas de yakuza, que leído hoy en día resulta ingenuo y poco informado —ya que solo se basa en lo que él lograba ver en estos cines—, pero fue un intento valiente de describir el género y señalar qué podía ser interesante en él para espectadores formados. Y, además, el primer guión que vendió era sobre yakuza: *Operación Yakuza*. Fue reescrito por Robert Towne, y Sydney Pollack dirigió el rodaje en Japón. Como película de yakuza es patética, pero representa el intento occidental de introducir esta iconografía y llamar la atención acerca de estos maravillosos gángsters japoneses. Seguramente, Schrader habló mucho con Scorsese acerca del tema —y Scorsese a su vez es un cinéfilo y coleccionista fanático— pero no podría hablar de influencias con toda seguridad.

¿Puede decirnos algo acerca de Kitano?

Creo que fui el responsable de introducir su trabajo en el resto del mundo, así que tengo una relación muy cercana y perso-

nal con él y, por supuesto, me gusta su trabajo.

¿Cómo es su programa de televisión?

No tiene un programa de televisión sino muchos. Nueve por semana, uno en cada canal. Hace magazines, concursos, programas de entrevistas... lo único en común es que nunca ensaya, todo es improvisado. El empezó haciendo *stand-up* con un amigo. Eran los dos *beats*, él era Takeshi y el otro era Kioshi, que aparece brevemente en *Kikujiro* (es el hombre esperando el colectivo). Pero como comediante tenía un público limitado, ya que el *stand-up* es poco común en Japón, y fue la televisión lo que le dio la proyección que tiene hoy. Se hizo muy popular porque es extremadamente iconoclasta. Habla muy, muy rápido, tanto que las personas de la vieja ge-

neración no pueden seguirlo y los chicos lo adoran, porque lo que dice es fantásticamente irreverente, se niega a aceptar la posición ortodoxa acerca de la mayoría de las cosas e insiste en tener una mirada fresca. El modo en que expone sus percepciones es extraño, pero al mismo tiempo creíble. Voy a poner un ejemplo muy simple. Todavía hoy en Japón uno ve gente esperando para cruzar una calle vacía porque la luz está roja. Takeshi dijo: "Si cruzamos todos juntos, incluso con la luz roja, no nos va a pasar nada". Y esto se transformó en un saber popular en Japón, la gente lo dice sabiendo que viene de él. Y dado que es tan popular, es muy requerido, y terminó haciendo nueve programas de televisión por semana. Todos los canales quieren contratarlo, le ofrecen grandes sumas de dinero y él les dice sí a todos. Obviamente, no puede hacer lo mismo en todos los canales, así que hace distintas cosas. Para un canal, hace un programa de juegos donde la gente tiene que hacer cosas humillantes y bochornosas mientras él hace comentarios sarcásticos. En otro, más serio, es el profesor Takeshi, y da "clases" sobre ciencia popular. También tiene *talk shows*, programas de preguntas y respuestas, incluso es comentarista deportivo.

¿Y usted cree que conserva el mismo espíritu en sus películas?

En algunas sí, como en *Kikujiro* y *Getting Any*, donde trata de combinar su personalidad televisiva con su trabajo cinematográfico. Pero en otras, deliberadamente trata de escapar de la televisión, como en *Sonatina* y *Flores de fuego*. Son impulsos

¿Continúa haciendo sus programas de televisión mientras filma?

Sí, filma y graba en semanas alternadas. Lo visité mientras rodaba *Flores de fuego* y *Kikujiro* y en ambas ocasiones filmaba una semana y luego se tomaba una semana libre para hacer televisión. Cuando hace televisión, graba dos semanas, dieciocho horas de televisión, y luego vuelve al set. Pero durante la semana de televisión, también edita lo que filmó en la semana previa, así que cuando deja el estudio de TV se pasa la noche entera editando.

Una pregunta más personal. ¿De dónde viene su simpatía por el cine oriental?

Obviamente, lo primero que me llevó a esto fue el placer, disfruto viendo estas películas. Lo segundo fue la curiosidad, porque era muy difícil encontrar algo acerca de todo esto en Inglaterra, donde crecí. Y lo tercero fue algo así como un sentido de injusticia. Yo no soy un historiador del cine, nunca quise serlo, pero me parece brutal que uno vaya a la librería, compre un libro sobre cine mundial —por ejemplo el de David Robinson— y se encuentre con que hay solo media oración acerca del cine chino, en la cual el cine chino no es ni siquiera el tema sino algo entre paréntesis. A medida que me familiaricé con el cine del Este asiático, y empecé a pasar más tiempo en la región y vi más películas —no solo los estrenos sino también films antiguos—, me di cuenta de que era un territorio completamente desconocido en Occidente. A excepción de Ozu, Mizoguchi y Kurosawa —y Oshima e Imamura, aunque un poco menos—, grandes áreas del cine japonés eran ignoradas. Y cuanto más veía, más curiosidad me provocaba y más quería saber sobre esas películas. Esa fue una motivación fuerte, pero la motivación clave siempre fue el placer. Si no encontrase un montón de trabajos estimulantes y placenteros, no estaría allí. Por ejemplo, en los últimos años pasé un montón de tiempo en Corea porque el cine coreano ha sido quizá lo más interesante en el mundo en los últimos años. Tal vez dentro de cinco años el cine coreano esté completamente muerto, tal vez no sea nada sino una fórmula aburrida, imitación de Hollywood. Si eso ocurre —y es muy posible— yo ya no estaré allí. ■



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

Teorías contemporáneas del cine

autores • tendencias • cuestiones

un curso de Eduardo A. Russo

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



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



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

Master VIDEOCLUB

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

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

IMAGEN EN PRODUCCION Y SERVICIOS

IMAGEN PRODUCCIONES AL PRECIO JUSTO

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

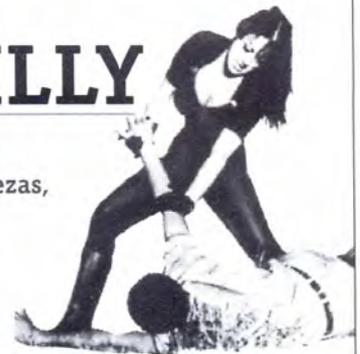
movicom
La evolución permanente.

Videoteca

PICCADILLY

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

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



TALLER DE CINE PARA CHICOS Y ADOLESCENTES

De 8 a 15 años, aprox.

Juan Villegas y Luciana Inda

Teléfonos: 4776-2216, 4777-6350 ó 15-4052-7491

directo a video

EL HONOR DE LOS WINSLOW, *The Winslow Boy* (EE.UU., 1999), dirigida por David Mamet, con Nigel Hawthorne, Jeremy Northam, Rebecca Pidgeon, Gemma Jones. (LK-Tel)

Extraño el caso de David Mamet. Nombre ligado fuertemente a las ficciones que transcurren sobre las tablas –es ganador de un Pulitzer por su trabajo como dramaturgo–, sus mejores films suelen ser justamente las adaptaciones de obras teatrales, hecho que circula a contramano del lugar común que afirma que la escena y los veinticuatro cuadros por segundo son como el agua y el aceite. *The Winslow Boy* es una pieza escrita por Terence Rattigan a fines de la década del treinta, con una Inglaterra en la mira de las bombas y a punto de entrar a la fuerza en la modernidad política. La trama, sencilla por demás, transcurre en las postrimerías de otra época: la victoriana, y describe lo que ocurre en el seno de una familia con prosapia que ve mancillado su nombre ante la expulsión del hijo menor –acusado de robo de la escuela naval en la que se educa. A partir de ese momento comienza el rutillante desfile: la flema y la argumentación irónica, la defensa de ciertos valores a pesar de las consecuencias, la lucha en la corte y entre las sacrosantas paredes del hogar, el amor gentil (servil) y el patriarcado con bastón.

La visión de *El honor de los Winslow* proporciona una morosa sensación de extrañeza, la idea de que estamos asistiendo a una meticulosa autopsia sin cadáver. Por la mente cruzan imágenes de cientos de películas de juicio, de infinitas familias protegiéndose ante alguna acusación injusta, pero nada se parece a esta obsesiva persecución de lo imposible. Una carrera donde la verdad termina careciendo de importancia: nunca sabremos si el niño en definitiva cometió o no el robo. Pero lo más revelador –y aquí radica el mayor mérito de la adaptación de Mamet– llega cuando los títulos de cierre comienzan a trepar por la pantalla. Es allí cuando nos percatamos de que detrás de un cuento en apariencia amable y ligero, dibujado con trazos extremadamente sutiles y delicados, se esconde la certeza de que, en definitiva, pocas cosas han cambiado desde entonces. La gente ya no vestirá tan pulcramente para tomar un té, las mujeres podrán fumar tanto como los hombres y la dote no tendrá la menor impor-

tancia a la hora de las bodas; pero la sociedad occidental actual sigue transitando las mismas, invariables líneas rectas de antaño: la apariencia, el apellido, la hipocresía, la frase hecha y la necesidad imperiosa de no alejarse de los parámetros de sociabilidad imperantes. Por suerte, tanto la pasión (abstracta, sin objeto) como el amor verdadero surgen de entre los intereses tanto antaño como ahora.

Diego Brodersen

DICK, AVENTURAS EN LA CASA BLANCA, *Dick* (EE.UU., 1999), dirigida por Andrew Fleming, con Kirsten Dunst, Michelle Williams, Dan Hedaya, Bruce McCulloch. (LK-Tel)

A través de una mirada absolutamente alejada de las complejidades del *Nixon* de Oliver Stone, esta pequeña y desapareja pero agradable comedia del realizador de *Jóvenes brujas* se toma en solfa el caso Watergate, las instituciones y las costumbres de la sociedad norteamericana de la década del 70. Según esta singular versión de los hechos que culminaron en la única renuncia de un presidente de los Estados Unidos, *Dick Nixon*, detrás del misterioso informante conocido como "Garganta Profunda" se encontrarían dos quinceañeras ingenuas –y algo histéricas– que durante una visita escolar a la Casa Blanca descubren las reveladoras cintas. Y los ganadores del Pulitzer Woodward y Bernstein –interpretados por el ex *Saturday Night Live* Will Ferrell y el ex *Kids in the Hall* Bruce McCulloch, respectivamente– serían en realidad una pareja de incapaces periodistas que no revelan los nombres verdaderos de su fuente por vergüenza. A pesar de la acumulación de chistes mediocres y de una estructura desaliñada carente del menor rigor, *Aventuras en la Casa Blanca* termina cayendo simpática y permite, asimismo, disfrutar de una excelente banda de sonido. Además de confirmar que la figura del presidente como personaje cinematográfico da para cualquier cosa. **DB**

NEW ROSE HOTEL (EE.UU., 1999), dirigida por Abel Ferrara, con Christopher Walken, Willem Dafoe y Asia Argento. (AVH)

Basado en un relato del gurú ciberpunk William Gibson, *New Rose Hotel* es algo más y algo menos que una película sobre espionaje informático. Es, en realidad, el intento de demostración de que los viejos



El honor de los Winslow

En esta ingeniosa adaptación de una obra teatral, Mamet muestra que la sociedad occidental ha cambiado muy poco desde la época victoriana

códigos del *film noir* se siguen aplicando en nuestros días. Los dos superespías encarnados a la perfección por Dafoe y Walken cuentan con la vieja debilidad del hombre por el sexo para hacerse con unos cuantos cientos de millones de dólares, pero la mujer los traiciona. Película sanamente misógina, con una representación inusual y audaz del sexo como diversión y como arma, su afán por experimentar con la desprolijidad le quita brillo pero no rigor. Es interesante que las escenas más luminosas sean los videos que informan acerca de las actividades de estos dos señores, contraponiéndose a la oscuridad opresiva de hoteles de lujo y locales nocturnos donde, como corresponde, se hacen los negocios.

Si la película pierde puntos es porque Ferrara es el rey de los desprolijos y trata de reconstruir la trama en una extensa serie

de flashbacks que, en lugar de aclarar innecesariamente una película que importa más por el clima y por las actuaciones que por la historia, la transforman en una especie de masturbación. Como si el cineasta no hubiese querido dejar afuera ninguna escena registrada con la cámara. Vale por ir a contrapelo de Hollywood, pero no alcanza con eso para tener una película auténticamente buena. **Leonardo M. D'Espósito**

CARAS CONOCIDAS, *Face* (Gran Bretaña, 1997), dirigida por **Antonia Bird**, con **Robert Carlyle**, **Ray Winstone** y **Christine Tremarco**. (Gativideo)

Uno no entendía cómo había hecho Antonia Bird para pasar de *Actos privados* a *Voraz*. *Caras conocidas* muestra a una directora que se mete de lleno en un mundo masculino y lo comprende. Policial de chorros, con aires de buen cine negro y algunos comentarios

políticos nada desdeñables, el film es la historia de un robo que fracasa. Lo interesante es que la Bird parece conocer muy bien el cine. No duda en cortar con planos detalle virtuosos planos secuencia cuando la situación lo impone, ni en dejarse llevar por la lógica del relato incluso a costa del suspense. Lo importante acá son los personajes y lo que les sucede, cómo reaccionan y cómo viven. Nada hay declamado, ni la búsqueda del efecto fácil o de la artificialidad evidente. Sin ser una maravilla, *Caras...* es de esas películas chicas y rigurosas que nos permiten comprender un mundo que no es el nuestro. Carlyle, a quien mucha gente detesta, está muy bien. Atención a la escena en la que el ladrón que interpreta se encuentra con su madre, militante comunista. Tampoco falta imaginación, a pesar de no traicionar los códigos de un subgénero repetido. **LMD'E**

clásicos

LA MALVADA, *All About Eve* (EE.UU., 1950), dirigida por Joseph Mankiewicz, con Bette Davis, Anne Baxter, George Sanders. (Epoca) Resulta curioso que *La malvada* y *Sunset Boulevard* se hayan realizado el mismo año. Mientras Billy Wilder, en la costa Oeste, andaba de un lado a otro buscando una mansión rancia para la diva decadente de su película, Joe Mankiewicz, en la costa Este, recorría el circuito teatral de Broadway para ambientar su historia. Ambas tratan sobre dos viejas glorias —una del cine, la otra del teatro— que no pueden soportar el hecho de que el tiempo ha pasado para ellas. Norma Desmond (Gloria Swanson) y Margo Channing (Bette Davis) son dos viejas reinas que se resisten a entregar su corona. La comparación resulta interesante si pensamos que el personaje de Bette Davis actúa como la contrafigura del de Swanson. Norma crea a su alrededor un mundo fantasmal de fotos y actores en desuso para vivir con la ilusión de que el tiempo se ha detenido para ella. Margo, en cambio, se

enfrenta con el papel de diva consentida que ha actuado fuera y dentro del escenario. Detrás de su temor a envejecer y a dejar de ser amada, Margo se encuentra con un miedo aun más alarmante: el de no encontrar a nadie debajo de ese personaje. Como probablemente recordarán los lectores, "la malvada" del título local no alude al papel de Bette Davis sino a Eve (Anne Baxter), la joven y humilde admiradora que bajo la apariencia de un cordero perdido terminará quitándole el cetro. Mankiewicz transforma esta anécdota en un impiadoso estudio sobre las relaciones de sometimiento y manipulación, utilizando el ambiente del teatro como telón de fondo para aplicar su bisturí y una iluminación arrebatada propia de un quirófano. Con incisivos diálogos, Mankiewicz construye la historia de una manera muy original al enmarcarla en un enorme flashback dentro del cual los distintos relatores (el crítico, la esposa del escritor, la propia Margo) son los eslabones de la cadena que condu-

ce al ascenso de Eve.

Los manejos que se articulan dentro de esta inagotable cadena tienen un movimiento tan despiadado y sutil que los personajes acaban fagocitándose unos a otros aunque cada uno supone, con cierta ingenuidad, que controla cada situación. En *La malvada* la historia termina antes de empezar: la primera y la última escena muestran la ceremonia en la que Eve, con una pequeña ayuda de sus amigos, ha conseguido el trofeo a la mejor actriz. Si el flashback como recurso narrativo sugiere la idea de una acción terminada e imposible de modificar, Mankiewicz nos depara una sorpresa final al introducir un último eslabón que funciona como un epílogo lapidario sobre el reinado de la trepadora Eve. En su fría y lujosa suite se presenta una admiradora sumisa y confiable que sin duda se convertirá en la próxima Eve. El único personaje que consigue desprenderse de esta telaraña es la propia Margo Channing, que, a diferencia de la Norma

Los clásicos del mes

Dentro de la caudalosa oferta de la editora Epoca para este verano han aparecido varios films musicales con la peculiaridad de ser, en casi todos los casos, títulos resistidos por los amantes del género.

- *Brigadoon*, a pesar de las reticencias señaladas, es un Vincente Minnelli en estado puro y uno de los films que mejor refleja su visión del mundo a través de la historia de dos americanos, habitantes de una gran ciudad, que durante sus vacaciones en Escocia descubren un pueblito perdido en el tiempo y el espacio.

- *La feria de la vida*, de Walter Lang —remake de un film de 1933 sobre las aventuras de una familia en la feria estatal de Iowa con canciones de Rodgers y Hammerstein—, no logra nunca remontar auténtico vuelo y queda sumergida en el rutinario e impersonal estilo de su realizador.

- *Magnolia*, de George Sidney, es otra remake de una versión de 1936 de James Whale (!), que cuenta con algunos suntuosos números pero tiene el contrapeso inevitable que supone la presencia en los protagonistas de Ho-



El enigma de otro mundo, un clásico de los cincuenta

ward Keel y Kathryn Grayson.

- *Oklahoma* es la traslación filmica del musical de Broadway, dirigida por Fred Zinnemann. Aquí se contraponen las excelentes canciones de Rodgers y Hammerstein con la pesadez del estilo narrativo del director.

- *Carousel*, de Henry King, con música de los mismos compositores, es una adaptación de *Liliom* de Ferenc Molnar, ya filmada por Fritz Lang y Frank Borzage. Esta historia sobre un calesitero que cuando se enamora quiere cambiar de oficio, cuenta con algunos buenos momentos.

También Epoca editó varios títulos dedicados al terror y la ciencia ficción:

- *La guerra de los mundos*, de Byron Haskin, es una adaptación de la obra de H. G. Wells que traslada la acción del Londres del fin del siglo XIX a la California de los años cincuenta. Lo mejor del film son los efectos especiales de George Pal.

- *El enigma de otro mundo*, de Christian Nyby pero supervisada por Howard Hawks, ambientada en una base militar en Alaska, es hoy un pequeño clásico del cine de ciencia ficción de los años cincuenta.

- *El fantasma de la ópera*, de Arthur Lubin, es una de las varias versiones filmadas, que en este caso equilibra más que en otras los elementos musicales y de terror, para dejar lugar a los gorjeos de Nelson Eddy y Susan Foster.

- *Los muertos que caminan*, con Boris Karloff interpretando a un hombre ejecutado por un crimen que no cometió y que resucita para vengarse, es un poco conocido y eficaz relato del prolífico Michael Curtiz.

- *Llegaron de otro mundo*, del especialista Jack Arnold sobre un relato de Ray Bradbury, es otro típico exponente del cine de ciencia ficción de clase B de los cincuenta en el que los pasajeros de una nave alienígena asumen la personalidad de los habitantes de un pueblo. **Jorge García**

de *Sunset Boulevard*, puede renunciar a personificar a alguien más joven que ella cuando acepta sin melancolía que está demasiado vieja para hacerlo. Mientras Norma hace su descenso trágico clamando por un primer plano, Margo se libera de su autoimpuesta esclavitud y renuncia a su mundo de fantasías en el escenario y fuera de él.

Como en todas las películas de Mankiewicz el peso escénico de *La malvada* gravita en el poder del habla, en la fuerza de la palabra. Dentro de su obra podría ser recordada como la película en la que los personajes disparan la mayor cantidad de frases brillantes por metro de celuloide.

Sergio Eisen

DRACULA, PRINCIPE DE LAS TINIEBLAS, *Dracula, Prince of Darkness* (Gran Bretaña, 1966), dirigida por Terence Fisher, con Christopher Lee y Barbara Shelley.

DRACULA SE LEVANTA DE SU TUMBA, *Dracula Has Risen from the Grave* (Gran Bretaña, 1968), dirigida por Freddie Francis, con Christopher Lee y Rupert Davies. (Epoca)

Drácula, príncipe de las tinieblas empieza con el final de la primera producción Hammer sobre el personaje, realizada ocho años antes y con el imprescindible Peter Cushing haciendo de Van Helsing. La película es una clásica representante de la llamada casa Hammer, un estudio británico que a fines de la década del cincuenta reavivó la llama de los clásicos del terror que unos decenios antes habían inmortalizado en el cine los estudios Universal. Terence Fisher fue el más importante de los directores de la productora y



La malvada

Un formidable trabajo de Bette Davis

el realizador de la mayoría de sus clásicos. Versión refinada de la clase B, la Hammer contó con decorados y colores que la identifican rápidamente, y es justamente el color uno de los grandes aportes que hizo al cine de terror. Sus dos actores principales, Christopher Lee y Peter Cushing, crearon notables parejas antagónicas donde el primero solía interpretar al monstruo y el segundo a su creador o a su perseguidor. En *Drácula* dos grandes aciertos fueron la intensificación del erotismo en la historia y una importante dosis de violencia. Pero las secuelas cayeron muy pronto en la repetición y en la explotación comercial. En

Drácula, príncipe de las tinieblas, una aceptable segunda parte, a Lee recién se lo ve a los cincuenta minutos y hace pocas apariciones y Cushing ni siquiera figura. En *Se levanta de su tumba*, la tercera de las entregas, el erotismo cobra mayor importancia y funciona, y el héroe tiene la particularidad de ser ateo. No obstante, la historia resulta demasiado larga y poco interesante. Los films siguientes profundizaron la decadencia de la casa Hammer, una productora que fue tanto valorada con pasión como odiada con furia. Pero lo indiscutible es que ocupa un lugar clave en la historia del cine de terror. **Santiago García**

**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

AUSTIN POWERS: EL ESPÍA SEDUCTOR, *Austin Powers: The Spy Who Shagged Me*, dirigida por Jay Roach. (AVH)

De cómo un personaje gracioso y original se transforma en un monstruo industrial y pierde todas sus virtudes en el camino. Lo único bueno (aparte del Dr. Evil y Minimí) está en el video de Madonna, pero no viene con la película. Comentario en contra en EA N° 92.

EL ESPEJO, *Ayneh*, dirigida por Yafar Panahi. (AVH)

Otra joya del cine iraní. Una maravilla no tan placentera como *La manzana* por ser más exigente en el aspecto formal. Un verdadero ensayo sobre el cine, la narración y la mirada. Ahora que el cine iraní ha desembarcado en Buenos Aires, podemos asegurar que tiene mucho para contar y sabe cómo hacerlo. Comentario a favor en EA N° 92.

ALERTA EN LO PROFUNDO, *Deep Blue Sea*, dirigida por Renny Harlin. (AVH)

Renny Harlin es un sádico, algo que sabe todo el mundo y que se ve en cada una de sus películas. Lo admirable es que esa característica potencia su creatividad y lo hace más divertido. Tanta maldad lo convierte en un cineasta personal. Acá está más gracioso que nunca y su mediocridad es soportable. Comentario en EA N° 92.

JAMAS BESADA, *Never Been Kissed*, dirigida por Raja Gosnell. (Gativideo)

Seamos breves: lo mejor de esta comedieta es Leelee Sobieski. Comentario en EA N° 90 y perfil de Leelee en el mismo número.



El espejo

Realidad y ficción se fusionan en esta excelente película

NOVIA FUGITIVA, *Runaway Bride*, dirigida por Garry Marshall. (Gativideo)

En *The Gossip Show* un grupo de chimenteros se pusieron a discutir sobre esta película y dijeron cosas como: "Se la pasan diez años rechazando papeles que vuelvan a reunirlos como en *Mujer bonita* y terminan haciendo este bodrio". "Los actores no deberían tener tanto poder. Si esto hubiera ocurrido en el cine clásico, *Vértigo* la habría dirigido Kim Novak." Eso es todo, amigos. Comentario en contra en EA N° 92.

LOS NIÑOS DEL CIELO, *Bacheba-Ye-Aseman*, dirigida por Majid Majidi. (Gativideo)

El cine iraní con mayores posibilidades de ingresar en el mercado mundial pasó por el Oscar y llegó a la Argentina distribuido por una empresa americana. Con serios defectos pero con gran habilidad para contar la historia, la película es lo peor que se estrenó

en materia de cine iraní. Aun así, no es mala. Comentario en EA N° 90.

ROMANCE, dirigida por Catherine Breillat. (Transeuropa)

Película con fama de polémica que pasó por las salas de nuestro país sin pena ni gloria. Despertó una furia excesiva en algunos críticos, tal vez, sospechamos, por misoginia. Pero sobre todo, provocó un aburrimiento soberano. Comentario en EA N° 93 y habla la directora en EA N° 94.

CARRIE 2: LA IRA, *The Rage: Carrie 2*, dirigida por Katt Shea. (AVH)

¿Cuál ira? ¡*El embole* se tendría que haber llamado! Si Harlin es un sádico con estilo, los que hicieron *Carrie 2* son unos enfermos que ni siquiera saben filmar. ¿Para cuándo *Romeo y Julieta 2*? Comentario en contra en EA N° 91.



Epoca

El hogar
de los clásicos

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

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

De casa al trabajo

El amor entre compañeros laborales no resulta atractivo

A Suar no le está yendo bien este verano. El fenómeno de la temporada es *Buenos vecinos*, que lo produce Tinelli y compite con una de sus novedades (*Calientes*). Eso hace que a corto plazo tenga que pensar en algo nuevo para venderle a Arterar. Ahora bien, ¿qué posibilidades le quedan después de decir que “el barrio ya fue”? ¿Qué va a hacer ahora, después de que sus productos posbarriales pierden frente a los productos barriales de otro canal? ¿Va a dar un reportaje titulado: “Me equivoqué, quiero volver al barrio”?

Esperemos que no lo haga, que demuestre que es algo más que un mal actor. Porque, aunque no lo parezca, Suar es víctima de su propio triunfo. El teleteatro que él ayudó a modernizar ahora se ha impuesto en el horario central nocturno y en la misma franja horaria compiten productos similares. Hasta *Los buscas* –el programa que aspira a ser retrógrado– tiene que contrarrestar su nostalgia por los teleteatros de Migré con una mezcla de géneros que lo haga apto para todo público (es decir, para que lo vea alguien más que las amas de casa que lo verían de todos modos a las dos de la tarde). Con *Gasoleros* (y después con *Campeones*), Suar había logrado que todos hablaran de una telenovela. “Todos” quiere decir “también los varones y padres de familia”, que miraban el programa durante la cena. Y lo podían ver sin avergonzarse, porque no encontraban esos códigos cerrados de la telenovela latinoamericana que la hacen tan afín al ama de casa y por los cuales justamente suelen pasarse en los horarios en que las mujeres están solas.

Esos códigos cerrados, destinados a un *target* felizmente en vías de extinción, se construyen sobre una idea falsa de la diferencia de clases. La telenovela latinoamericana (no así la *soap opera*) toma un dato de la realidad (la diferencia de clases) y lo invierte en la pantalla. El efecto de semejante prodigio es equivalente a la magia, porque lo que significa la diferencia de clases en la realidad (que las personas en general formen pareja dentro de su misma clase social) se convierte en su contrario dentro de la novela (los miembros de clases sociales opuestas se atraen como imanes y terminan casándose).

Suar modernizó la telenovela porque se dio cuenta de que los códigos que se construyen sobre esa base los disfrutaban solo las mujeres. Es más, por ellos los varones consolidaron el prejuicio de que solo las mujeres comparten la fantasía de ser Cenicientas: ¿a quién se le ocurre hoy en día que el heredero de la fortuna familiar puede enamorarse perdidamente de la mucama y luchar contra viento y marea para convertirla en su esposa? (además, justo en la época en que el trabajo doméstico es contratado por las mujeres de clase media que salen a trabajar fuera de su casa). Por eso, así como *Gasoleros* y *Campeones* habían impuesto la endogamia barrial, *Calientes* y *Primicias* intentan sin éxito imponer la endogamia laboral. Es decir, para que la telenovela siga siendo telenovela, el amor tiene que brotar de la discordia, pero esa discordia ahora se da dentro de una misma clase social. Lo que importa es la rivalidad entre los protagonistas del romance, no la pertenencia social de cada uno. La atracción proviene del hecho de que no deberían atraerse porque están enfrentados en un mismo ámbito. Son vecinos o trabajan en el mismo lugar. El razonamiento de Suar parece haber sido el siguiente: en una época en que el trabajo lo absorbe todo (porque se teme perderlo o porque se lo está buscando), la telenovela tiene que poder aprovechar este nuevo contexto sin alterar el principio universal de la atracción entre opuestos. Y no se equivocó, porque ahora todos quieren probar suerte dentro del vecindario, enfrentando verduleros con carniceros y fabricando intrigas basadas en chismes de comadres. Pero lo que por ahora no resulta grato a los ojos de los seguidores de Polka es la endogamia laboral, porque –si interpretamos el rating– parece ser que el amor en medio del estrés, la paranoia, las internas, la competencia, las traiciones y la obsecuencia es demasiado realista para la televisión. Implica que se sale poco. Así como *Gasoleros* tuvo que terminar porque nadie quiere saber cómo es la vida de una pareja después del *happy end*, *Primicias* paga con bajo rating el hecho de que sus personajes soporten tantas horas de trabajo como muchos de los espectadores. ■



miércoles 1

CIUDAD DE ANGELES, *Short Cuts* (1993, Robert Altman). Cineplaneta, 4.10 hs.

PERROS DE LA CALLE, *Reservoir Dogs* (1992, Quentin Tarantino). I-SAT, 23 hs.

EL APOSTOL, *The Apostle* (1997, Robert Duvall), con Robert Duvall y Farrah Fawcett. Movie City, 11.10 y 23.10 hs.

Duvall no solo dirigió e interpretó sino que también escribió y produjo este film sobre un predicador fanático que, luego de golpear a su esposa adúltera, se ve obligado a abandonar su casa y su parroquia. No se puede negar la convicción con que Duvall filma e interpreta a su monolítico personaje, ni la lograda atmósfera que transmiten los pueblos sureños que atraviesa, pero la sensación final es la de una película excesivamente alargada sobre un personaje unidimensional.

jueves 2

JACKIE BROWN (1997, Quentin Tarantino). HBO Plus, 22 hs.

LOS 39 ESCALONES, *The 39 Steps* (1955, Alfred Hitchcock). Film & Arts, 23 hs.

TRES CASOS DE ASESINATO, *Three Cases of Murder* (1954, Wendy Toye, David Eady y George More O'Farrell), con Orson Welles y Alan Badel. Film & Arts, 1, 9 y 17 hs.

Tríptico de relatos de misterio "a la inglesa" inspirados en las imágenes de un cuadro, en general bastante efectivo pero con un plus adicional: la delirante interpretación de Orson Welles en el último episodio, basado en un relato de Somerset Maugham, como un pomposo senador perseguido en sueños por un rival político. El repertorio del gran Orson incluye hasta una escena de canto y baile en medio de una solemne sesión de la Cámara de los Lores.

viernes 3

CEREMONIA SECRETA, *Secret Ceremony* (1968, Joseph Losey). Film & Arts, 15.30 hs.

HERMANAS DIABOLICAS, *Sisters* (1973, Brian De Palma). Space, 24 hs.

LA DAMA DEL PERRITO, *Dama s sobachkoi* (1959, Iosif Heifitz), con Iya Savvina y Alexei Batalov. Cineplaneta, 12 hs.

Es sabido que muchas veces las adaptaciones de relatos de Anton Chéjov se limitan a que los personajes caminen despacio y hablen bajo. No es el caso de este film ruso,

que capta en su real dimensión toda la desilusión y ausencia de horizontes que esconden los protagonistas detrás de su aparente felicidad. La cuidada recreación de época y las excelentes interpretaciones ayudan.

sábado 4

ALMUERZO DESNUDO, *Naked Lunch* (1991, David Cronenberg). Film & Arts, 0.45 y 16.45 hs.

EL MAGO DE OZ, *The Wizard of Oz* (1939, Victor Fleming), con Judy Garland y Ray Bolger. Cineplaneta, 12 hs.

El viaje de una Judy Garland adolescente a la tierra de la fantasía acompañada por un espantapájaros sin cerebro, un hombre de lata que no tiene corazón y un león cobarde —todos protegidos por una bruja buena— sigue teniendo hoy, a más de sesenta años de su realización, una considerable frescura. Un pequeño clásico que combina elementos del musical y del cine fantástico, con la prodigiosa voz de Judy interpretando *Over the Rainbow*, tal vez su canción más famosa.

domingo 5

CORAZONES EN FUGA, *Age of Consent* (1969, Michael Powell). Cinemax, 18.30 hs.

CARRETERA PERDIDA, *Lost Highway* (1997, David Lynch), con Bill Pullman y Patricia Arquette. Movie City, 22.40 hs.

Hay que reconocer que el disfrute que provoca la película estará muy ligado a la relación que se tenga con la obra del director. Como la mía no es muy buena, debo decir que por momentos me interesó el clima pesadillesco que propone el relato, pero en otros la gratuita introducción de personajes y situaciones inexplicables hacen que el film se transforme en un pastiche confuso y casi incomprensible. Notable la caracterización de un irreconocible Robert Blake.

lunes 6

LOS GUERREROS, *The Warriors* (1979, Walter Hill). USA-Network, 15.30 hs.

LOS CAZADORES DEL ARCA PERDIDA, *Raiders of the Lost Ark* (1981, Steven Spielberg). Unovisión, 18.05 hs.

NITRATO DE PLATA, *Nitrato d'argento* (1995, Marco Ferreri). Space, 22 hs.; 7/3, 1.45 hs. El milanés Marco Ferreri ha pasado a la historia del cine como uno de los realizadores más provocativos de todos los tiempos. Este



La última película: una obra maestra del cine de los setenta

Peter Bogdanovich: un clasicismo intransigente

Mala suerte ha tenido Peter Bogdanovich en nuestro país, sobre todo en los últimos años, en cuanto al estreno comercial de sus películas. Nacido en 1939 y luego de alguna incursión adolescente en el teatro, en los comienzos de la década del sesenta Bogdanovich comenzó a escribir para el Museo de Arte Moderno de Nueva York diversas monografías sobre directores norteamericanos (o que trabajaron en los Estados Unidos), que fueron el embrión de los libros que luego escribiría sobre John Ford, Howard Hawks, Fritz Lang, Allan Dwan y Orson Welles, varios de ellos títulos fundamentales sobre esos realizadores. Su primera participación como cineasta fue trabajando en el guión y dirigiendo la segunda unidad de *Los ángeles salvajes*, la película que Roger Corman rodó en 1966. Su debut como director fue en 1968 con *Targets*, un homenaje a Boris Karloff y el cine de terror. A partir de allí y hasta la fecha, aun cuando un par de TV movies realizados en los últimos años mostraron un descenso en su nivel, su obra es un jugoso recorrido –inevitabile-

mente desperejo, ya que en ella se alternan alguna obra maestra, grandes películas, films dignos y obras menores— por todos los géneros del cine norteamericano. En estos títulos, incluso en los menos logrados, Bogdanovich aparece como un consumado narrador que abreva en la mejor tradición del cine clásico de su país. Y si en varias películas se pueden advertir referencias puntuales a la obra de otros directores, en sus mejores films aparecen elementos estilísticos que lo convierten en uno de los realizadores contemporáneos más relevantes, más allá del escaso éxito comercial de varias de sus películas (como es el caso de *Todos rieron*, un auténtico film maldito, o de *Saint Jack*, una obra extraordinaria que no vio casi nadie).

Este mes se podrán ver en el cable cuatro películas de Peter Bogdanovich (tres de ellas rodadas en la década del noventa, no estrenadas comercialmente pero editadas en video) que son ampliamente representativas de sus virtudes como narrador. La última película, el segundo título de

Bogdanovich, filmado en blanco y negro, es una auténtica obra maestra. El cierre del cine de un pequeño pueblito de Texas a comienzos de la década del cincuenta es el telón de fondo de un relato en el que las pequeñas alegrías y las desilusiones cotidianas de sus protagonistas dan lugar a un film cargado de melancolía y nostalgia. En una obra con una puesta en escena deslumbrante para un realizador tan novel, la secuencia en la que Ben Johnson recuerda los tiemposidos en un largo monólogo junto a un río es uno de los grandes momentos de la historia del cine.

Texasville, secuela del film anterior y como aquel basado en una novela de Larry MacMurtry, retoma a los mismos personajes tres décadas después, en plena era reaganiana. El tono aquí es mucho más ácido y virulento, de una corrosividad que recuerda a Douglas Sirk. La ternura del film anterior deja aquí paso a un escepticismo casi cínico.

¡Silencio!, se enreda, adaptación de la obra teatral de Michael Frayn, refleja la actividad entre bambalinas de un grupo de actores teatrales desde distintos puntos de vista en una narración con ecos del cine mudo. Además, el film es una lúcida reflexión sobre la realidad y su representación. *Esa cosa llamada amor* narra con una simpleza y una profundidad que recuerdan al mejor Hawks las peripecias cotidianas de una joven que llega a Nashville con intenciones de convertirse en cantante y la relación que entabla con otros aspirantes. Un film de un clasicismo terso y depurado.

LA ÚLTIMA PELÍCULA, *The Last Picture Show*, 1971, con Timothy Bottoms y Cybill Shepherd. Cinemax, 14/3, 22 hs.; 20/3, 20.15 hs.; 23/3, 23.45 hs.

TEXASVILLE, 1990, con Jeff Bridges y Annie Potts. Space, 6/3, 20 hs.; 7/3, 14 hs.

¡SILENCIO!, SE ENREDA, *Noises Off*, 1992, con Michael Caine y Carol Burnett, HBO Plus, 11/3, 22.15 hs.; 16/3, 20.30 hs.; 20/3, 7.15 hs.; 26/3, 15 hs.; 29/3, 12.30 hs.

ESA COSA LLAMADA AMOR, *The Thing Called Love*, 1993, con Samantha Mathis y River Phoenix. USA-Network, 8/3, 12 hs.

documental, su última película, es un relato anárquico, apasionado, por momentos reiterativo, acerca de la influencia del cine en nuestra sociedad. Un film turbulento y desequilibrado –en última instancia un acto de amor hacia el cine– de un director aún no suficientemente reconocido.

martes 7

DESPUES DE HORA, *After Hours* (1985, Martin Scorsese). I-SAT, 23 hs.

METROPOLITAN (1990, Whit Stillman), con Carolyn Farina y Edward Clements. Cinemax, 5.25 hs.; 19/3, 7.15 hs.; 29/3, 8.45 hs. Stillman se ha convertido, al menos para los integrantes de esta revista, en un director polémico. Si bien se le puede reconocer cierta originalidad en el análisis de las conductas de un grupo social no demasiado transitado por el cine (los yuppies), sus películas –esta es la primera– muestran la misma falta de compromiso emocional y de espíritu crítico que los personajes que describen.

miércoles 8

FUEGO EN EL CIELO, *Fire in the Sky* (1993, Robert Lieberman). I-SAT, 15 hs.

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

LA SEÑORA PARKER Y SU CIRCULO VICIOSO, *Mrs. Parker and the Vicious Circle* (1994, Alan Rudolph), con Jennifer Jason Leigh y Campbell Scott. I-SAT, 23 hs.

Uno de los directores más difíciles de encasillar dentro del cine norteamericano es Alan Rudolph. En este *biopic* sobre la escritora Dorothy Parker retoma su obsesión por la década del veinte de nuestro siglo, ya presente en *Los modernos*. Tanto las virtudes del director –su estilizado sentido de la puesta en escena, la ironía en los diálogos y la cuidada recreación de época– como sus defectos –un tono pretencioso y vacuo– aparecen en este film no estrenado comercialmente.

jueves 9

LA DAMA DESAPARECE, *The Lady Vanishes* (1938, Alfred Hitchcock). Film & Arts, 23 hs.

EL PROFESOR CHIFLADO, *The Nutty Professor* (1963, Jerry Lewis), con Jerry Lewis y Stella Stevens. Cinecanal, 23.50 hs.

A pesar de no ser en absoluto un admirador de la obra de Jerry Lewis, siempre reconoció

que *El terror de las chicas* y esta son dos grandes películas. Insólita variación sobre *El extraño caso del hombre y la bestia* y a la vez definitivo ajuste de cuentas con Dean Martin, el film es también un relato surrealista y nostálgico sobre los Estados Unidos de principios de los sesenta.

viernes 10

NARCISO NEGRO, *Black Narcissus* (1947, Michael Powell y Emeric Pressburger). Film & Arts, 1, 9 y 17 hs.

APENAS UN DELINCUENTE (1948, Hugo Fregonese). Space, 10.30 hs.

sábado 11

APOLO 13, *Apollo 13* (1995, Ron Howard). USA-Network, 22.30 hs.

TRAICION SIN LIMITES, *Extreme Prejudice* (1987, Walter Hill). I-SAT, 23 hs.

domingo 12

SR. Y SRA. BRIDGE, *Mr. and Mrs. Bridge* (1990, James Ivory). Cineplaneta, 12 hs.

LOS CUATRO JINETES DEL APOCALIPSIS, *Four Horsemen of Apocalypse* (1962, Vincente Minnelli). Space, 16 hs.

EL DESVIO, *Detour* (1945, Edgar Ulmer), con Tom Neal y Anne Savage. Space, 15.30 hs.

Mucho se podría discutir acerca de cuáles son las características que debe reunir una película para ser encuadrada dentro de la llamada clase B del cine norteamericano. De todos modos, creo que este relato acerca de un pianista neoyorquino en crisis que debe ir a buscar a su novia a California y encuentra en el camino a una auténtica *femme fatale*, filmado totalmente en seis días en un estudio utilizando *back-projectings*, es un ejemplo paradigmático de ese cine. Imperdible.

lunes 13

PERRO BLANCO, *White Dog* (1982, Samuel Fuller). USA-Network, 13 hs.

JUEGO PELIGROSO, *Dangerous Game* (1993, Abel Ferrara). Cinemax, 18.15 hs.

martes 14

CONFIA EN MI, *Trust* (1991, Hal Hartley). Space, 24 hs.

CAZADOR DE HOMBRES, *Manhunter* (1986, Michael Mann), con William Petersen y Kim Greist. I-SAT, 23 hs.

El promocionado creador de la serie *Miami Vice* muestra su innegable destreza artesanal en este opresivo thriller acerca de un policía conflictuado a quien se le encomienda la caza de un asesino serial y termina descubriendo inesperadas características en su personalidad. Un film que anticipa elementos de *El silencio de los inocentes*, pero que en mi opinión es bastante superior a ese sobredimensionado título.

miércoles 15

LA BODA DE MI MEJOR AMIGO, *My Best Friend's Wedding* (1997, P. J. Hogan). HBO Olé, 17.45 hs.

TARANTULA (1955, Jack Arnold), con John Agar y Mara Corday. USA-Network, 15.30 hs. Es sabido que uno de los subgéneros más jugosos que ha desarrollado el cine norteamericano es el de los films de ciencia ficción de bajo presupuesto de los años cincuenta, y en ese terreno uno de los realizadores más recordados –con varios títulos memorables– es Jack Arnold. *Tarántula*, un relato perteneciente a la variante de películas con insectos gigantes, es una buena muestra del talento de un director a descubrir por las generaciones más jóvenes.

jueves 16

LA OTRA AMERICA, *Someone Else's America* (1996, Goran Paskaljevic). Space, 22 hs.

LARGA ES LA NOCHE, *Odd Man Out* (1947, Carol Reed). Film & Arts, 0.45, 8.45 y 16.45 hs.

viernes 17

CAMINO SIN RETORNO, *U Turn* (1997, Oliver Stone). HBO Plus, 19.45 hs.

DESEOS Y SOSPECHAS, *The Daytrippers* (1996, Greg Mottola). Space, 22 hs.

¡QUE VIVAN LOS CROTOS! (1989, Ana Poliak). Volver, 15.10 hs.

Varios años le llevé a Anita Poliak, poder estrenar esta película en Buenos Aires. Sin embargo este film documental –pero que intercala escenas de ficción– acerca de la vida de los linyeras anarquistas que pululaban en los ferrocarriles en otros tiempos es un valioso testimonio sobre un grupo social poco conocido, filmado con pasión y sensibilidad. Una obra que debería ser mucho más conocida, ya que es uno de los mejores exponentes de un género poco transitado por el cine argentino.

sábado 18

LA RUEDA DE LA FORTUNA, *Meet Me in St. Louis* (1944, Vincente Minnelli). Cineplaneta, 12 hs.
DURO DE MATAR, *Die Hard* (1988, John McTier-nan). Film Zone, 20 hs.

domingo 19

LOCURA DE VERANO, *Summertime* (1955, David Lean). Film & Arts, 1, 9 y 17 hs.
CUARTELES DE INVIERNO (1984, Lautaro Murúa). Volver, 24 hs.

lunes 20

UN DISPARO DE ADVERTENCIA, *Warning Shot* (1967, Buzz Kulik). Film Zone, 20 hs.
OBSESION MORTAL, *Play Misty for Me* (1971, Clint Eastwood). Cinecanal 2, 23.55 hs.

martes 21

AMERICA, AMERICA (1963, Elia Kazan). Film & Arts, 7 y 15 hs.
CARRINGTON (1995, Christopher Hampton). Space, 24 hs.

miércoles 22

NUNCA TE VI, SIEMPRE TE AME, *84 Charing Cross Road* (1987, David Jones). Cinemax, 15 hs.

TIERRA Y LIBERTAD, *Land and Freedom* (1995, Ken Loach), con Ian Hart y Rosana Pastor. I-SAT, 23 hs.

No son muchas las películas que abordan el tema de la Guerra Civil Española y en ese aspecto este film de Ken Loach es bienvenido. Lamentablemente, el acercamiento del director a tan rico material –narrado a través de las experiencias de un joven inglés que participa en la contienda en el bando republicano– se diluye entre la habitual tendencia del realizador al didactismo y una inútil y edulcorada historia de amor. Una verdadera lástima.

jueves 23

MI VIDA EN ROSA, *Ma vie en rose* (1997, Alain Berliner). Space, 20 hs.
EL AÑO QUE VIVIMOS EN PELIGRO, *The Year of Living Dangerously* (1983, Peter Weir). Cineplaneta, 23.45 hs.

SENDERO DE MUERTE, *Crime in the Heartland* (1993, Robert Markowitz), con Tim Roth y Fairuza Balk. Unovisión, 22 hs.

Este TV movie inspirado en un hecho real, sobre una pareja de jóvenes que recorre varios estados norteamericanos dejando una sangrienta estela de crímenes tras ellos, tiene una primera mitad de gran intensidad, que se pierde en la segunda parte, cuando son apresados y sometidos a juicio. Fairuza Balk está formidable como un “ángel de la muerte” amoral, ingenuo y sanguinario.

viernes 24

EL HOMBRE DEL BRAZO DE ORO, *The Man with the Golden Arm* (1955, Otto Preminger). Film & Arts, 0.30, 8.30 y 16.30 hs.

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

FUERTE APACHE, *Fort Apache* (1948, John Ford), con John Wayne y Henry Fonda. Cinemax, 16.15 hs.

Primera parte de la llamada “trilogía de la caballería”, este western del maestro John Ford sorprende de entrada con una inesperada inversión de los roles previstos entre John Wayne y Henry Fonda. Film ambiguo y complejo, que más allá de su discutible final, cuestiona en profundidad los conceptos de liderazgo y heroísmo, es un título de visión imprescindible.

sábado 25

EN PRESENCIA DE UN PAYASO, *Larmar och gör sig till* (1996, Ingmar Bergman). Film & Arts, 7 y 15 hs.

SECRETO OCULTO EN EL MAR, *Night Moves* (1975, Arthur Penn). Cinemax, 12.15 hs.

S.O.B.: LA GRAN PROFESION, *S.O.B.* (1981, Blake Edwards), con William Holden y Julie Andrews. Cinemax, 7 hs.

Poco queda del sofisticado estilo narrativo de Blake Edwards en esta feroz sátira sobre el mundo del cine, llena de rabia y de furia. Si bien por momentos el trazo grueso se impone, el film tiene escenas de una corrosividad sorprendente y aparece como un auténtico ajuste de cuentas del director con Hollywood. Además se exhibirá la versión completa con media hora más que la estrenada comercialmente.

domingo 26

LA EDAD DE LA INOCENCIA, *The Age of Innocence* (1993, Martin Scorsese). Space, 16 hs.

TITANIC (1997, James Cameron). Cinecanal, 22.30 hs.

PREMINGER: ANATOMIA DE UN CINEASTA, *Preminger: Anatomy of a Filmmaker* (1991, Valerie Robins). Film & Arts, 0.30, 8.30 y 16.30 hs. La figura de Otto Preminger ha sido siempre polémica entre aquellos que lo conocieron y/o trabajaron con él. Este documental, a pesar de la variedad de figuras entrevistadas, no logra transmitir la compleja personalidad del director austríaco y reduce su figura a la de un tiranuelo gritón y dominante, enfrentado permanentemente con sus actores.

lunes 27

ASI HABLA EL AMOR, *Minnie and Moskowitz* (1971, John Cassavetes). Cinecanal, 22.55 hs.
ESCAPE EN TREN, *Runaway Train* (1985, Andrei Konchalovsky). Space, 24 hs.

HEROE DE PAPEL, *Tail Gunner Joe* (1977, Jud Taylor), con Peter Boyle y John Forsythe. I-SAT, 4 hs.

Este poco visto TV movie del especialista Jud Taylor –acerca del ascenso y la caída del nefasto senador Joseph McCarthy, con una formidable caracterización de Peter Boyle en el protagónico– es un atractivo relato sobre una figura poco tratada por el cine y además un severo cuestionamiento a la obsecuencia oportunista de la prensa frente a figuras de éxito coyuntural.

martes 28

LA MOSCA, *The Fly* (1958, Kurt Neumann). Cinecanal 2, 13.10 hs.

CARNE (1968, Armando Bó). Space, 22 hs.

miércoles 29

CRIMENES Y PECADOS, *Crimes and Misdemeanors* (1989, Woody Allen). Film & Arts, 23 hs.

SEPTIEMBRE, *September* (1987, Woody Allen). Cineplaneta, 23.45 hs.

jueves 30

SCREAM (1996, Wes Craven). Space, 22 hs.
UNA MUJER SIN FRONTERAS, *The Ballad of Little Jo* (1993, Maggie Greenwald). Cineplaneta, 23.35 hs.

viernes 31

LOS MUPPETS TOMAN MANHATTAN, *The Muppets Take Manhattan* (1984, Frank Oz). HBO Olé, 10.30 hs.

APOCALIPSIS AHORA, *Apocalypse Now* (1979, Francis Coppola). Unovisión, 13 hs.

Bandas sin cine

Entre las discográficas y las distribuidoras de cine siempre hay desfases: los comentarios de este mes incluyen una película de hace una década, dos films no estrenados, uno que no sabemos si se estrenará o no y un CD que no es una banda sonora.

BAGDAD CAFE, música de Bob Telson, intérpretes varios. Island (Universal)

En Buenos Aires, hoy, el acceso a bandas sonoras más allá del mainstream es semejante a la posibilidad de ver películas no norteamericanas hace algunos años. Traducido a hechos concretos, esto quiere decir que conseguir alguna banda de sonido de films de Moretti o de Kitano, o incluso *Conozco la canción* de Resnais, puede ser muy pero muy difícil. Y no se trata de entrar en una disquería y que el ansiado disco no esté, aun el hallazgo en Internet es complicado. Por eso, si usted o algún amigo viaja a Europa, ahí tiene su oportunidad.

Pero acá hay que conformarse con lo que hay, y no es demasiado. Y como si la sequía fuera poca, a modo de provocación se reedita *Bagdad Café*, banda de la película alemana de Percy Adlon que en el momento de su estreno en Argentina –hace ya más de una década– se benefició de la poca variedad de la oferta filmica, de la misma manera en que, salvando las distancias, lo hizo la trilogía de Kieslowski.

Con el irrelevante disco de *Bagdad Café* en las manos o en los oídos, uno puede despotricar y decir ¡cómo pueden reeditar esto y no *Caro diario* o *Palombella rossa*! Pero aquí estamos con el dichoso *Bagdad Café*, un disco con muchos minutos en los que alguien narra el argumento de la película en tono poético, un CD con la lánguida balada de Bob Telson –cantada por Jevetta Steele– *Calling You* reiterada muchísimas veces. Este tema, además de tener una nominación al Oscar, se usó en radio, TV y en una publicidad por la Telecom holandesa. A mí me deja indiferente, pero debo aclarar que *Calling You* es una canción muy prestigiosa y que Michel Chion, en su libro *La música en el cine*, la considera la melodía del año 1988.

DETROIT ROCK CITY, intérpretes varios. Mercury (Universal)

Otra vez los setenta. En esta ocasión, generalizando bastante, con lo que podemos denominar rock pesado. El título de esta pelí-

cula sobre unos chicos fanáticos de Kiss hace referencia a una clásica canción de ese grupo, que abre su no menos clásico álbum *Destroyer* (1976). Los ex pintarrajeados, ex despintarrajeados y ahora vueltos a pintarrajearse participan del álbum con cuatro canciones, dos del mencionado disco (*Detroit Rock City* y *Shout It Out Loud*), su primer hit *Strutter* –del primer disco– cantado por The Donnas y una flamante y melosa balada, que los que no tienen particular afecto por Kiss podrán definir con justicia como “de tres por diez pesos”.

Pero en el CD hay mucho más, desde canciones de Van Halen, Black Sabbath y David Bowie interpretadas por sus creadores, hasta covers de Thin Lizzy, Marc Bolan y AC/DC hechos por Everclear, Drain sth y Marilyn Manson, respectivamente. *The Boys Are Back in Town* siempre es bienvenida y los Drain sth hacen una interesante versión arrastrada al máximo de *20th Century Boy*, canción presente en *Velvet Goldmine* en versión más rockera. Pero la performance de Marilyn Manson de *Highway to Hell* es nefasta: pulveriza la fuerza y el ritmo de AC/DC y está claramente fuera de lugar en este compilado. En medio de todo esto, hay unas cancioncitas más pop de Sweet y The Runaways y además el hitazo *Surrender* de Cheap Trick en vivo. Apuesto a que los Cheap Trick –que han aparecido en versiones originales o citados en covers en la música de *Top Gun*, *Partes privadas* y *10 cosas que odio de ti*– serán revalorizados en un futuro no muy lejano. Si se saltea el track 6 del señor MM, un muy lindo disco rockero.

MAN ON THE MOON, música de R.E.M. e intérpretes varios. Warner

Siguiendo con la tendencia de esta sección en este número, comentaremos un disco de una película a estrenarse en mayo, previa proyección en el Festival de Buenos Aires. Pero como el disco anda errante por las disquerías desde hace un tiempo, debemos hablar de él. No es justo dejar abandonado tantos meses un disco tan simpático ni tam-



Si alguien se olvidó del argumento de *Bagdad Café*, el CD tiene un track contándolo. El de la vincha es Jack Palance

poco a Andy Kaufman, mítico cómico de *Saturday Night Live* y de la serie *Taxi*, fallecido en 1984. La película de la que hablamos es la de Milos Forman con Jim Carrey personificando al mencionado cómico.

Carrey no solo actúa sino que canta como si fuera Kaufman, quien tenía un alter ego que, según cuentan, firmaba contratos como si fuera otra persona. Se hacía llamar Tony Clifton y tenía de guarro todo lo que Andy tenía de dulce. Carrey también hace de Clifton, y canta como él. En ese méter, produce una obra maestra de un minuto y medio: una versión de *I Will Survive* cantada desgañitándose en cada palabra, con una pronunciación de curso de inglés en una película española y con una convicción única. Claro que esto no es para oídos delicados. El propio Tony, junto con Andy y Michael Stipe (cantante de R.E.M. y, entre otros pergaminos, coproductor de *Velvet Goldmine*), hacen un lindo trío y cantan cual parvulitos *This Friendly World*.

Además de música incidental compuesta e interpretada por R.E.M., está el tema de *Taxi* y una canción de Exile de 1978 que suena exactamente como de ese año. También está la canción de R.E.M. originalmente dedicada a Andy Kaufman, *Man on the Moon* (del excelente disco *Automatic for the People*, 1992), y una perfecta canción nueva, *The Great Beyond*. Hay algunas cosas más, como diálogos y ¡el tema del dibujo animado *Super Ratón!*, que Andy usaba en sus shows. Emotivo, ridículo, ecléctico, gracioso: un disco imperdible.

AS TIME GOES BY, **Brian Ferry. Virgin (EMI)**

Para hablar de este delicioso anacronismo de Brian Ferry mencionaremos por tercera vez en dos páginas a *Velvet Goldmine*, ya que en el disco de esa película hay cinco canciones de la autoría del jefe de Roxy Music. Se ve que al señor Ferry le gustó la idea de viajar al pasado y se fue hasta los treinta y los cuarenta a bucear en las composiciones de Fields & Kern, Robin & Rainger, Rogers & Hart, Cole Porter y otros nombres por el estilo. Bueno, el rockero glamoroso Ferry se puso jazzero y grabó quince canciones con su estilo *cool*—sin tratar de imitar a los cantantes del género— y acompañado por una banda increíble. A modo de ejemplo, escúchense los arreglos y los bandoneones de *You Do Something to Me*, el veloz brillo de *The Way You Look Tonight* y el crescendo de *Just One of Those Things*. La inclusión de este comentario en una revista de cine está más que justificada: *You Do Something to Me*, por el Dick Hyman Chorus, aparecía en *Poderosa Afrodita*; *Easy Living* estaba en *Los puentes de Madison* interpretada por la grave voz de Johnny Hartman; Tony Bennett colaboraba en *La boda de mi mejor amigo* con *The Way You Look Tonight*; Marlene Dietrich cantaba *Falling in Love Again* y *As Time Goes By* estaba ya saben dónde. Más allá de todo esto (muchas otras de las canciones fueron utilizadas—y más de una vez— para el cine), el CD es muy placentero de escuchar y la presentación gráfica es un lujo. Se los recomiendo, pero no lo busquen en las bateas de películas.

FANTASÍA 2000, **The Chicago Symphony Orchestra. Sony Classical**

No se trata de una "Special Edition" con mejor sonido de la misma *Fantasia* que hizo don Walt Disney en 1940. *Fantasia 2000* se basa en la misma idea del film original, esto es, la ilustración animada de fragmentos de música clásica, pero es un film casi totalmente nuevo. El "casi" se debe a que "El aprendiz de brujo", el fragmento más famoso de la original (Mickey peleando contra escobas y agua), está incluido. Lo demás son otros siete capítulos filmico-musicales realizados como parte de un proyecto que podría continuarse en el futuro.

Entre otros, este disco de impecable presentación incluye desde Beethoven a Gershwin, junto a la música de Paul Dukas para "El aprendiz de brujo" y cuatro marchas de *Pompa y circunstancia* de Elgar para un fragmento con Donald como protagonista. Seguramente, cuando se estrene aquí la película, los niños pedirán el CD y años después, cuando vean *Manhattan* de Woody Allen y escuchen *Rhapsody in Blue*, dirán "pero esa es la música de *Fantasia 2000*".

Antes de ver el film, el CD puede parecer solo una recopilación de clásicos ejecutados grandiosamente y con un increíble estándar de sonido. Será después de ver la película cuando adquiera sentido la conjunción musical con las imágenes, cuando el proyecto *Fantasia* tenga la oportunidad de probar su eficacia. ■

Preestrenos de Cine Ojo

Del jueves 16 al miércoles 22, en la sala principal del cine Cosmos, se exhibirá un ciclo de preestrenos organizado por Cine Ojo. De los seis films a presentarse uno es una ficción, se trata de *Les gens de la rizière* (*La gente del arrozal*), una película camboyana cuyo realismo hace que su presencia junto a los otros cinco documentales, algunos provenientes de reconocidos maestros del género como Johan van der Keuken, Robert Kramer y Robert Dindo, no resulte fuera de lugar. A continuación anticipamos las seis películas.

Jueves 16. ***Point de départ/Starting Place*, Francia, 1993, dirigida por Robert Kramer**
Point de départ es un interesante reportaje sobre el Vietnam contemporáneo y una reflexión acerca de la situación del activismo político de izquierda. El estilo de Robert Kramer —muy valorado por la crítica europea e ignorado por los americanos— oscila entre el objetivismo del cine directo y la constante irrupción de la propia subjetividad, subjetividad que en este caso le permite reivindicar el rol de la militancia. De hecho, su carrera comenzó retratando a los activistas contra la guerra de Vietnam, y se focalizó particularmente en la crítica al imperialismo. Así, el punto de partida del título se refiere también al comienzo de su propia historia como realizador, lo que confiere a algunos momentos un tono decididamente nostálgico.

Viernes 17. ***La gente del arrozal, Les gens de la rizière*, Camboya-Francia, 1995, dirigida por Rithy Panh**



Proyectada en la muestra Contracampo del Festival de Mar del Plata de 1996, esta fue la primera película conocida internacionalmente del cine camboyano (de su director, nacido en 1964 y formado en el IDHEC parisino, se proyectó un film posterior en otro festival marplatense). Historia de un matrimonio campesino con siete hijos cuya vida está de-

dicada de manera excluyente al cultivo del arroz, su único medio de subsistencia, el film muestra claras influencias del cine neorrealista italiano en un relato por momentos innecesariamente estirado. Los mayores méritos de la película hay que buscarlos en la autenticidad que transmiten unos personajes cuyas vidas cotidianas transcurren sin posibilidades de cambios inmediatos, rogando porque las lluvias no estropeen su cosecha, y en la fresca espontaneidad de sus intérpretes.

Sábado 18. ***Amsterdam Global Village*, Holanda, 1996, dirigida por Johan van der Keuken**
Alguna vez *El Amante* tuvo el privilegio de entrevistar a Johan van der Keuken (ver EA N° 70), uno de los maestros del documental moderno. Esta es una película atípica en su filmografía, desarrollada principalmente en países lejanos. Aquí, durante cuatro horas, retrata su propia ciudad y el título del film está plenamente justificado. La película no se ocupa de canales ni de tulipanes, sino de la comunidad multirracial y cosmopolita que habita Amsterdam, especialmente de los inmigrantes y la relación entre sus vidas y los conflictos que los siguen conectando con sus países de origen. La cámara sale de gira con los personajes a la ex URSS o al altiplano de Bolivia y vuelve para seguir el pulso de la ciudad, con un ritmo cinematográfico impecable y un acercamiento a la dimensión humana de una vida moderna sobre la que no predica ni moraliza sino que capta en su dimensión más vibrante.

Domingo 19. ***Nos amis de la banque*, Francia, 1998, dirigida por Peter Chappell**

Uganda tiene serios problemas. Entre otros, la guerrilla que responde al ex dictador Idi Amin. A pesar de todo, el país es una democracia y en los últimos años logró hacer crecer su economía. El presidente quiere desarrollar la infraestructura caminera para favorecer el comercio y el turismo. Para ello, necesita dinero. El Banco Mundial y el FMI son los únicos que pueden conseguirlo, pero quieren que sea bajo sus condiciones. Este documental es de aquellos que parecen imposibles de hacer: se trata de seguir las negociaciones entre funcionarios ugandeses y representantes de los organismos financieros. Pero la cámara logra asistir a las reuniones de trabajo y el espectador puede ver directamente cómo son esas famosas discusiones entre países subdesarrollados y gerentes del capital financiero. El resultado es fascinante. El presidente y el ministro de Economía de Uganda discuten, persuaden, ruegan, se enojan con el

presidente del banco (un australiano) y con una serie de funcionarios internacionales: un pakistaní, una egipcia, un par de británicos y americanos. Todo sin que ambas partes pierdan la sonrisa. Las conversaciones derivan en dos direcciones inesperadas: la privatización del Banco Nacional de Uganda y una rebaja en la deuda externa! Finalmente, los ugandeses logran su préstamo y su rebaja a cambio de destituir al presidente del banco. Cuando todo concluya, la deuda externa del país africano se habrá duplicado. Pero esto solo se dice en off. En cambio, se puede ver en directo la feroz interna entre los representantes del Banco Mundial (preocupados por concretar los préstamos) y los del Fondo (solo atentos a imponer su credo económico). Y también a la serruchada de piso al banquero ugandés. La escena en la que el pakistaní se despacha con su jefe hablando pestes del repugnante inglés del Fondo Monetario es extraordinaria. Lo mismo las gambetas del presidente de Uganda por ocultar sus gastos en defensa. Y sus argumentos abogando por la prioridad de las carreteras contra las escuelas. Al fondo, un país africano, menos pobre que otros, gober-

nado por ex guerrilleros que recitan frases de Mao y poseen una gran lucidez política. Pero también la evidencia de que su margen de maniobra es limitadísimo y que ese país, como tantos otros, está prisionero del orden mundial establecido en los ochenta, de una lógica perversa que solo lleva a incrementar la deuda sin poder mejorar efectivamente las condiciones de vida de la población. La película es un asiento en primera fila para ver cómo funciona el mundo.

Lunes 20. *Tales from a Hard City, Gran Bretaña-Francia, 1994, dirigida por Kim Flitcroft*
La vida de tres jóvenes residentes en la ciudad de Sheffield, Inglaterra, es seguida por la cámara a veces demasiado evidente de Kim Flitcroft. Los personajes buscan con esperanza una salida a la desocupación a través del mundo del espectáculo pero Sheffield no es precisamente Hollywood o Las Vegas. Así el boxeador aspirante a actor, la bailarina que fue famosa por haber estado presa por exhibición impúdica o el cantante que enfrenta la cárcel inminente son seguidos paso a paso por sus desventuras cotidia-

nas. Enmarcados por la chatura que impone una ciudad que se adivina oprimente, dibujan el contorno de una sociedad que deja poco lugar para la esperanza.

Martes 21. *L'affaire Grüniger, Suiza, 1997, dirigida por Richard Dindo*

Richard Dindo, autor de la extraordinaria *Diario del Che en Bolivia*, retoma el caso del capitán Grüniger, jefe de policía regional suizo durante la persecución nazi a los judíos. Cuando el Tercer Reich anexó Austria sin mayores dificultades, cientos y cientos de judíos salvaron sus vidas al emigrar ilegalmente a Suiza, con la anuencia de Grüniger. El jefe de policía fue descubierto por las autoridades de su país, sometido a juicio y despojado de su cargo. Dindo, también suizo, realiza, a más de dos décadas de la muerte de su personaje, un *contrajuicio* donde los testimonios de los sobrevivientes hacen una pintura no solo de Grüniger sino del fervoroso antisemitismo de la Austria de 1938 que hoy cobra una actualidad espeluznante.

Miércoles 22. *Point de départ*

Dirección de Cine

TÍTULO OFICIAL

» TALLERES

Producción

Música para Cine y TV

Guión en Cine y TV

Actuación y Dirección de actores

Iluminación y cámara

» Examen para becas
(6 de marzo del 2000)

[Este año estrenamos "Las Aventuras de Dios"
de Eliseo Subiela producida y realizada por la Escuela]



Escuela Profesional de Cine
de Eliseo Subiela

Cuba 2665 Capital Federal Tel/fax: 4783-3690 E-mail: moraesc@fibertel.com.ar



ABIERTA LA INSCRIPCIÓN

Cameron Díaz



Cuando se estrenó *La máscara*, los espectadores quedaron atónitos ante una rubia voluptuosa que soportaba (heroicamente) los embates de Jim Carrey. Todos coincidieron en que la chica era muy linda, pero nadie le vaticinó un futuro venturoso. A decir verdad, tampoco hacía un papel muy memorable que digamos: florero, un gancho para vender más entradas, el sucedáneo elegante de las secretarías de Sofovich. De allí en adelante, Cameron Díaz reaparecía cada tanto en películas independientes como *La última cena* o *¡Ella es!*. Trabajaba duro, se esforzaba, lograba mejores resultados... pero en esta oportunidad lo olvidable eran las películas.

Y todo podría haber terminado ahí —me dan escalofríos de solo pensarlo— si un hilito de voz espantosamente desafinado no nos hubiese abierto los ojos con la versión más afortunada que se recuerde de *I Just Don't Know What to Do with Myself*. En *La boda de mi mejor amigo* —más allá de la escena del karaoke— Cameron demostró que podía darnos un personaje entrañable y luminoso. ¿Pero quién había logrado sacarlo a la superficie: ella o el director? Su siguiente película, *Loco por Mary*, no hizo nada por disipar la duda (si bien la chica le sacaba una cabeza a Ben Stiller y varios cuerpos a su consorte Matt Dillon, pero eso no puede ser considerado competencia).

Cameron Díaz, mucho más que una cara bonita

Hubo que esperar hasta *¿Quieres ser John Malkovich?* para que ya no quedasen dudas. Completamente afeada, cediendo el lugar de *femme fatale* a su compañera Catherine Keener, Cameron Díaz prueba que siempre hay dos alternativas frente a un personaje. Una, la que sigue la mayoría y que es tan publicitada por las academias de actuación, es (efectivamente) componerlo; la otra, la que ella elige, es crearlo, dejarlo vivir. Su Lotte Schwartz —que en el principio de la película parece intrascendente— se abalanza sorpresivamente sobre el público impidiéndole cualquier distancia emotiva, contagiándole su entusiasmo, ganándolo para su lado. Tan es así, tanta vida le dio Cameron a Lotte, que ahora dudo si fue Lotte o Cameron quien me convenció del talento de la señorita Díaz. En todo caso, es irrefutable. **Hugo Salas**

Cine Cosmos

16-22 marzo

Organiza Cine Ojo



L'affaire Grüninger

Ciclo de preestrenos

Jueves 16	<i>Point de départ</i> de Robert Kramer
Viernes 17	<i>Les gens de la rizière</i> de Rithy Panh
Sábado 18	<i>Amsterdam Global Village</i> de Johan van der Keuken
Domingo 19	<i>Nos amis de la banque</i> de Peter Chappell
Lunes 20	<i>Tales from a Hard City</i> de Kim Flitcroft
Martes 21	<i>L'affaire Grüninger</i> de Richard Dindo
Miércoles 22	<i>Point de départ</i> de Robert Kramer

PARA LOS AMANTES DEL BUEN CINE!

PRIMER PLANO FILM GROUP

presenta sus próximos estrenos



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)

BUENA VISTA SOCIAL CLUB

UN FILM DE WIM WENDERS

GRAN EXITO

"UN MAESTRO: MING-LIANG TSAI ES PURO SIMBOLISMO."
Janet Maslin - NEW YORK TIMES

OSO DE PLATA FESTIVAL DE BERLIN Mejor Director
PREMIO ESPECIAL DEL JURADO FESTIVAL INTERNACIONAL DE CHICAGO Mejor Director
PREMIO fIPRESCI DE LA CRITICA INTERNACIONAL
NOMINADA MEJOR PELICULA FESTIVAL INTERNACIONAL DE CHICAGO Mejor Director
PANTALLA DE PLATA FESTIVAL DE SINGAPUR Mejor Pelicula Mejor Actor
PREMIO ESPECIAL DEL JURADO Mejor Director

Cuando la familia se quiebra... El cuerpo y el alma flotan a la deriva.

Un Film de MING-LIANG TSAI

EL RIO

GRAN EXITO

"GABRIEL DE MUESTRA QUE SE PUEDE HACER CINE ENTRETENIDO SIN OLVIDARSE DE LA REALIDAD."
RICARDO GARCIA OLIVERI - CLARIN / FESTIVAL DE MAR DEL PLATA

EN LA PUTA CALLE

DIRIGIDA POR ENRIQUE GABRIEL

RAMÓN BAREA LUIS ALBERTO GARCÍA

GANADORA

"UNA BOCANADA DE AIRE FRESCO EN EL NUEVO CINE ESPAÑOL."
LLUIS BONET - LA VANGUARDIA

MEJOR ACTOR RAMÓN BAREA LUIS ALBERTO GARCÍA FESTIVAL DE AMIANS
MEJOR ACTOR RAMÓN BAREA FESTIVAL DE HUELVA

"UN FILM CON MUCHO CORAZON, NECESARIO, CON GRACIA, HONESTIDAD Y COMPROMISO MORAL."
EL PAIS - MADRID

¡El triunfo del romanticismo!
ANDY GARCIA ANDIE MACDOWELL

"Andy García y Andie MacDowell tienen CARISMA Y MAGNETISMO SEXUAL para compartir."
Kevin Thomas - LOS ANGELES TIMES

"Andy García está DESOPILANTE."
Bill Diehl - ABC RADIO

Irresponsable, Incorregible, Impredicible, pero... totalmente Irresistible

ESTRENO 16 DE MARZO

Como caído del cielo

Just the ticket

Amores que se cruzan en una historia cálida como el sol de verano

Cuento de Verano
un film de Eric Rohmer

SELECCION OFICIAL FESTIVAL DE CANNES

ESTRENO 9 DE MARZO

UN ASESINATO QUE CAMBIO EL RUMBO DE LA HISTORIA

GANADORA PREMIO ESPECIAL DEL JURADO Festival de cine de Bogotá

SELECCIONADA EN LOS FESTIVALES DE BERLIN SAN FRANCISCO MONTREAL LONDRES PUERTO RICO

La muerte del hombre... la inmortalidad de sus ideas.

ASALTAR LOS CIELOS

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.