

EL AMANTE

CINE

BERTOLUCCI

La belleza olvidada

DAVID LYNCH

El reposo del salvaje

EL LIBRO DE TOMAS ABRAHAM

Argentina arrasada

EL CAMINO DEL SAMURAI

**LA MEJOR
PELICULA
DE JARMUSCH**

**GUIA DEL
FESTIVAL**

Suplemento de 16 páginas
con toda la información
sobre el II Festival de Cine
Independiente de Buenos Aires

AÑO 9 N° 97
ABRIL 2000
ISSN 03292606

ARG \$ 7.50
URU \$ 50

0.0097

9 770329 260003



PRIMER PLANO FILM GROUP

Se enorgullece en presentar las mejores películas del cine mundial



B.A. IIº FESTIVAL INTERNACIONAL

DE CINE INDEPENDIENTE

6 al 16 de abril de 2000

SECCION OFICIAL COMPETITIVA

Esperando al Mesías - Argentina

Héctor Alterio - Imanol Arias - Gabriela Acher - Dolores Fonzi - Stefania Sandrelli - Un film de Daniel Burman

Recursos humanos (Ressources humaines) - Francia

Jalil Lespert - Jean-Claude Vallod - Un film de Laurent Cantet

La vida no me asusta (La vie ne me fait pas peur) - Francia

Ingrid Molinier - Julie Marie Parmentier - Un film de Noémie Lvovsky

julien donkey-boy - EE.UU.

Ewen Bremner - Chloë Sevigny - Werner Herzog - Un film de Harmony Korine

RETROSPECTIVA TSAI MING LIANG

El agujero (The hole)

Viva el amor (Aiqin wansui)

El río (The river)

PANORAMA DEL CINE INDEPENDIENTE

El viento nos llevará (Le vent nous emportera) - Irán

Un film de Abbas Kiarostami

La América - Italia

Un film de Gianni Amelio

La nodriza (La balia) - Italia

Un film de Marco Bellocchio

Apostando a vivir (Girls' night) - Inglaterra

Un film de Nick Hurran

Tu ridi - Italia

Un film de Paolo y Vittorio Taviani

Cuento de verano (Conte d'été) - Francia

Un film de Eric Rohmer

El tiempo recuperado (Le temps retrouvé) - Francia

Un film de Raoul Ruiz

Asaltar los cielos - España

Un film de J. L. López Linares / Javier Ríoyo

La humanidad (L'humanité) - Francia

Un film de Bruno Dumont

Deseos de vivir (Haut les coeurs!) - Francia

Un film de Solveig Anspach

Nada que hacer (Rien à faire) - Francia

Un film de Marion Vernoux

¿Soy linda? (Bin ich schön?) - Alemania

Un film de Doris Dörrie

Los que me aman tomarán el tren (Ceux qui m'aiment prendront le train) - Francia

Un film de Patrice Chéreau



ESTRENO 20 DE ABRIL



ESTRENO 27 DE ABRIL



ESTRENO 4 DE MAYO



ESTRENO 11 DE MAYO

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

4



Jim Jarmusch

Una remake de *El Quijote* con toques orientales y un excelente humor. El mejor Jarmusch retratando a los últimos gángsters.

10



Bernardo Bertolucci

Perfil de un grande que vuelve a brillar en *Cautivos del amor*. Un recorrido por su obra y sus definiciones.

32



Tomás Abraham

El filósofo traza en su último libro, *La empresa de vivir*, un diagnóstico abrumador sobre el país y sus males.

Críticas	18	Polémica: Solo contra todos
	20	Una historia sencilla
	22	Operación Fangio
	24	Las reglas de la vida
	25	Inocencia interrumpida
		Nuestros amigos de la banca
		Como caído del cielo
		Ecos mortales
		Mientras nieva sobre los cedros
	26	Malos pensamientos
		Fuera del mundo
		Por amor
	27	De 10 a 1
	28	Botín de guerra
	36	Fútbol
	40	Sexo en el cine
	42	Festival del Mercosur
	46	Entrevista a Manuel Antin
	48	Cine mexicano

Guía de <i>El Amante</i>	50	Video
	55	Televisión
	56	Cine en TV
	60	Música
	62	Picado
	64	Última página

Una noche movida en la redacción. Mientras en Los Angeles se desarrolla la entrega de los Oscar, en Buenos Aires trasnochamos cerrando este número de *El Amante*. Como ocurre cada vez más frecuentemente, viene con premio. Para los lectores, no para los que sufrimos este fin de semana agotador. Para nosotros, un solo consuelo: tenemos cosas más importantes que hacer y no podemos ver la transmisión. De todos modos, tenemos un vigía apostado. Llegan las noticias y son malas: casi todos los premios fueron para películas que no nos gustan. Eso sí, los perdedores la están pasando peor que nosotros. ¿Qué dirá Denzel Washington?

Pero vayamos a cosas serias. El Festival de Cine Independiente de Buenos Aires fue, el año pasado, el evento más importante de la temporada cinematográfica. Salió muy bien, tanto que nos inspiró un número especial que salió mejor aun, aunque fue apreciado por menos gente. Este año decidimos anticiparnos a los acontecimientos y hacernos masivos. Por eso es que este ejemplar de *El Amante* viene acompañado por un suplemento dedicado a la segunda edición del festival. Es una Guía cuyo objetivo es contribuir a la orientación de los asistentes. Pero, queridos lectores, debemos comunicarles que esta vez no tendrán la exclusividad. La Guía (no la revista, que seguirá siendo solo de ustedes) se distribuirá gratuitamente en una tirada muy superior a la habitual de nuestra publicación.

Que se diviertan con el festival y con las páginas de *El Amante*, que tienden a ampliarse casi a pesar de nuestros redactores, víctimas de una maldición inflacionaria. ■

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, Tino y Norma Postel

Secretaría
Natasha Alimova, belleza rusa
Cadete samurai
Gustavo Requena Johnson
Cadete suplente
Arsenio, el bello
Operación Banquete
Norma Postel, Oscar a la mejor repostera
Los incondicionales de los cierres
Hugo Oscar Salas
Santiago me mudé García
Javier Gizmo Porta Fouz

Corrección y reglas de la vida
Gabriela Ventureira, cautiva del amor
Meritorio de corrección
Jorge malos pensamientos García, solo contra todos
Traductor con SAP
Lisandro de la Fuente, ideal para el Oscar
Diseño gráfico
Araujo, D'Amore, dg (los últimos samurais)

Agradecimiento
Martha González (por amor)
Hernán de la Fuente, siempre listo

Correspondencia a
Esmeralda 779 6° A
(1007) Buenos Aires
Teléfonos
(541) 4326-5090 / 4326-4471
Fax
(541) 4322-7518
E-mail
amantecine@interlink.com.ar
En Internet
<http://www.elamante.com.ar>

El Amante es propiedad de Ediciones Tatanka SA. Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización.

Registro de la propiedad intelectual en trámite.

Las notas firmadas representan la opinión de los autores y no necesariamente la de la revista.

Preimpresión e impresión digital
GEA. Rocamora 4157
Tel 4861-1550

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

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

Distribución en el interior
DISA SA. Tel 4304-9377 / 4306-6347

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

Errata

En la crítica de *Tres reyes* del número anterior, donde dice "Se acusa a los críticos de que en sus reseñas no aparecen extractos de las gacetillas de prensa de las distribuidoras", debió decir "Se acusa a los críticos de que sus reseñas parecen extractos de las gacetillas de prensa de las distribuidoras".

Señores de *El Amante*:

No estoy para nada de acuerdo con Diego Brodersen, tendrá mucho cine en sus ojos, mucha cultura y sabrá de los grandes maestros del séptimo arte. Pero quién es él para definir cómo es un hombre común. Como si fumar marihuana, ratonearse con las compañeras del secundario de su hija, mandar a su jefe a cagar no es algo común en los seres humanos, y no solo en la clase media norteamericana, sino en todo el mundo y en cada rincón del universo suceden estas cosas. Pareciera que los críticos de la revista *El Amante* nunca salieron a la calle a mezclarse con personas que viven otras realidades. Recuerdo cómo un lector criticó de manera espectacular a Claudia Acuña por su nota con Pablo Trapero. Me sentí totalmente identificado con el lector. "Lester Burnham es un hombre común que quiere dejar de serlo". Lester Burnham era un hombre que llevaba consigo lo que todos los seres humanos llevamos, ese lado oscuro, ese lobo estepario, que sencillamente brotó con el descubrimiento de la belleza, en este caso representada por Angela, que no es que no quiso penetrar ese cuerpo virgen por el rollo moral al que usted hace referencia, simplemente no quiso porque desaparecía toda esa magia, esa mística de lo bello. Por otro lado el título "¡Qué bello es morir!" no tiene nada que ver con la crítica, si mencionás el tema de la muerte, hacete cargo. Este film me parece, desde mi humilde posición de lector y amante del cine, que transmite algo acertado con respecto a lo hermoso de la vida, a esas cosas mínimas que hacen que uno pueda vibrar y sentir pasión por las cosas. Como esa imagen de la bolsa bailando con Ricky. Además creo que la crítica tiene que ser más sencilla, sin tanta metáfora. No hay que imaginarse lo que escribís. Hay

que sentirlo. Otro tema, ¿estás de mudanza, Diego? No, ya sé, estás por pintar tu casa... y por debajo de una pátina de eterna felicidad se ocultan... de la herrumbre oculta tras la impoluta capa de pintura fresca que brilla en la superficie...

Saludos a Gustavo Castagna.

Diego Alvarado

Una pregunta a Gustavo Noriega:

En el artículo "Terra incognita - Una mirada al cine japonés", usted dice de la frase de Borges (refiriéndose a la novela *Ulises* de James Joyce) "yo lo dejé en la página diez y aquí estoy dando conferencias", que Borges "mintió amablemente". Pero, ¿por qué supone que fue una mentira?

¿Cree que Borges tenía tanto rato de ocio como para leer tal rollo entero, y en Braille?

¿No se le ocurrió que tal vez un genio como el estimable Jorge Luis haya sido precisamente capaz de dar conferencias muy interesantes sobre las novelas habiendo leído solo lo suficiente, y que, en el caso de *Ulises*, la undécima página le sobraba inútilmente, como a la señora la vigesimoprimera?

Por ejemplo yo, que no pretendo tener un sentido crítico a la altura de Borges ni mucho menos, he dicho cosas bastante agudas, para no decir acerbas, sobre aquella novela y no he leído más de cinco o seis páginas, y no contiguas además. ¿Por qué no Borges, con diez? ¿Qué opina usted? Suyo.

Michael Sondow

Estimado Michael:

*Lo de "mintió" fue lo que se conoce como una cobardía. En realidad cuando escribí esa frase, puse simplemente "dijo" y después me sentí en la obligación de que Borges no quedara como un chanta a los ojos de alguno. Lo cierto es que no tengo la menor idea acerca de si leyó entero el *Ulises*, simplemente supuse que lo había hecho dado que estaba dando una conferencia sobre el tema. Es cierto que las conferencias de Borges se ramificaban y que él tocaba los temas que le eran placenteros más allá del título de las mismas. De todas maneras, su pregunta me provoca inquietud. Lo único que espero es que haya leído entero mi artículo sobre el cine japonés ya que se extendía por solo dos páginas.*

Amablemente.

Gustavo Noriega

PD: No leí ni una línea del libro de Joyce.

Señores directores de *El Amante*:

El Festival Internacional de Films de Friburgo (Suiza), que se llevó a cabo del 12 al 19 marzo de este año, ha tenido el inmenso placer de seleccionar tres películas argentinas para el concurso. El genial y joven Pablo Trapero se llevó con su película *Mundo grúa* el premio al mejor guión de la Sociedad Suiza de Autores, el de la crítica internacional (FIPRESCI), el "Don Quijote" de la asociación internacional de cineclubes (FICC). El premio de los jóvenes y el del público se los llevó Eduardo Calcagno con *Yepeto*; la película de Tristán Bauer sobre Jorge Luis Borges, *Los libros y la noche*, presentada en este festival, ha tenido una inmensa repercusión a nivel nacional por su profundidad, hermosura y perfección, ya que con mucha inteligencia Bauer y Carolina Scaglione se han planteado y han resuelto de manera muy innovadora los problemas de adaptación al cine de la obra compleja y universal del escritor argentino J. L. Borges. La película de Tristán Bauer y la de Pablo Trapero se estrenarán en la ciudad de Zurich (circuitos Films du Sud) a fines de marzo y circularán por todas las ciudades de Suiza. Los espectadores de este país queremos a través de su revista, *El Amante / Cine*, agradecer a los tres cineastas argentinos por haber compartido con nosotros sus tan ricos y profundos mundos. Queremos también desear al cine argentino independiente un futuro digno y feliz. Atentamente.

Beatriz Lienhard (crítica de cine y traductora independiente)

Queridos amantes:

Pertenezco a los lectores que no conforman alianzas para dispararles. No sé, habría que inventar una sección complementaria en dirección opuesta al uso de balas con un blanco.

En esta primera carta tan solo quiero decirles que su revista es siempre muy esperada en Córdoba. Ser amante del cine en esta injustamente provincia denominada *la docta* es algo más que un ejercicio de paciencia y recogimiento. Su excelente trabajo suele llegar con un retraso de quince días a nuestra provincia. Estética del uso e interpretación del tiempo, que se conjuga con el atraso en los estrenos. Cuando pienso en *El río*, presiento que solo un viaje a BA me permitirá ver una de las mejores películas estrenadas en estos tres primeros meses del 2000. Estadística: siempre 4 ó 6 meses de atraso. El tiempo cordobés.

Por suerte, siempre existen excepciones, puntos de fuga a esa línea de generalidad tan chata. La primera excepción consiste en la loable tarea del Cine/Teatro Córdoba, por el que podemos ver, con atraso, a Rohmer, Sokurov, Ripstein y otros. La segunda excepción la viví viajando hacia Cruz del Eje, una ciudad del norte de la provincia. En una noche de enero, viajando por un aburrido asunto de negocios, escucho en una radio pueblerina —si no me equivoco, de Capilla del Monte— un programa radial titulado *Con los ojos abiertos, el cine en la radio*. De pronto, dos tipos están dedicando en su programa veinte minutos a relatar-nos la vida de Takeshi Kitano. ¡Increíble! Hablaban de todas sus películas, lo citaban. El intervalo de la elocución fue un tema de la banda de sonido de *Hana Bi*. El programa siguió. Buenos comentarios sobre videos y cines de estreno. Entonces, pensé que a pesar del retraso cultural que vive la provincia de Córdoba y el embrutecimiento sigiloso que se extiende en el país, el cine atraviesa ese parloteo anónimo que a todos nos tiene atrapados. Y entonces este funciona como si fuera un hacker civilizado que desestabiliza la línea general para ver nuevas posibilidades en nuestras vidas. Por eso *El Amante / Cine*,

junto con mis dos excepciones cordobesas, constituyen una esperanza arrancada de esa brutalidad que se confirma en el peligroso rostro de Manuelita y la risa de Brandoni materializada en *Esa maldita costilla*. Amantes, gracias por su revista, es mucho más que páginas impresas...

Sergio Perroti

¡Hola!

Acabo de ver *Belleza americana*, de Sam Mendes. La verdad es que fui predispuesto a ver un film light, sin demasiadas pretensiones en lo argumental, como prejuzgaba que sería la película más nominada al Oscar del momento...

Sin embargo, grande fue mi sorpresa cuando encontré una buena trama, personajes muy delineados y buenas actuaciones; pero lo más shockeante fue la crítica social incluida en el argumento, que nunca pensé que podría provenir de un film como este.

La hipocresía de la sociedad moderna, y el aislamiento y la frustración que provoca en las personas, están mostrados con un realismo basado en muy buenas interpretaciones actorales y en una estructura narrativa que disparará todos los conflictos a la vez, para dejarnos, sobre el final, con una especie de moraleja (si es que a esa altura hacía falta).

Creo que el film es un llamado de atención destinado a la misma sociedad que lo premiará y aplaudirá... ¿Será esta una (¿nueva?) forma de concientizar a una sociedad de su decadencia? ¿Surtirá efecto? Lo que sí les puedo asegurar es que es un film interesante, que invita a replantearnos y discutir varios temas tabú en nuestra hipercomunicada sociedad actual. Y quizá, quién dice, sirva para comenzar a cambiar algunas cosas.

Ignacio Bruno Badano

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

EL CAMINO DEL SAMURAI

Ghost Dog: The Way of the Samurai

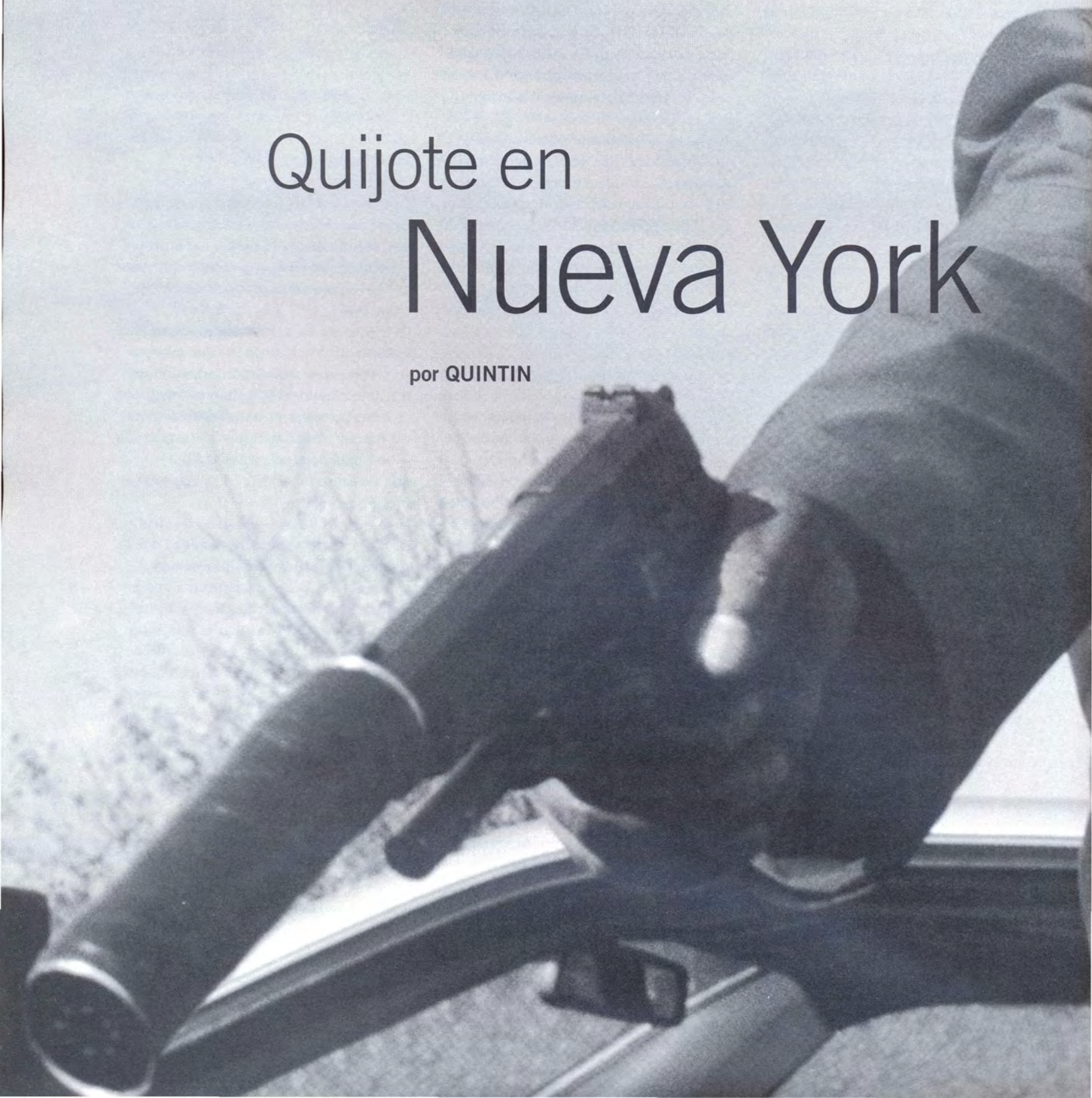
ESTADOS UNIDOS

2000, 116'

DIRECCION Jim Jarmusch
PRODUCCION Richard Guay y Jim Jarmusch
GUION Jim Jarmusch
FOTOGRAFIA Robby Muller
MUSICA RZA (Reeza)
MONTAJE Ted Berner
DISEÑO DE PRODUCCION John Dunn
INTERPRETES Forest Whitaker, John Tormey, Cliff Gorman,
Henry Silva, Isaach De Bankolé, Victor Argo,
Tricia Vessey, Gene Ruffini, Richard Portnow,
Camille Winbush.

Quijote en Nueva York

por QUINTIN







En 1987, Flavia y yo fuimos a París por primera vez. Allí recorrimos algunos museos, calles y monumentos consabidos pero, sobre todo, nos dedicamos a tomar café en la vereda de los bares. Una noche decidimos ir al cine. En esa época nada nos hacía pensar que *El Amante* nos esperaba en la vida. Éramos cinéfilos amateurs y ni siquiera tanto, más bien consumidores regulares. Elegir una sola película en París es difícil y la mayoría de los títulos y directores nos resultaban desconocidos. Con ese esnobismo tan típico del turista que quiere traerse una exclusividad a casa (hábito que confieso que es mucho más mío que de Flavia) queríamos que esa única película tuviera un valor especial. Así que recurrimos a un amigo que no nos podía fallar como esnob y le hicimos la pregunta precisa: "Si tuvieras que elegir una sola película..." La recomendación fue *Down by Law* de Jim Jarmusch. Bingo. Aunque no tan bingo para nosotros, porque apenas conocíamos a Tom Waits y nunca habíamos oído hablar de John Lurie ni de Roberto Benigni, nombres que olvidamos rápidamente. Lo que sí, salimos muy contentos del cine por razones que excedían la obtención de un souvenir. Ya éramos parte del culto Jarmusch, aunque sin saber que había un culto.

Cinco años más tarde, la película se exhibió en Buenos Aires y Rodrigo Tarruella escribió en *El Amante*: "Salí del cine contento y con la imaginación despierta" (EA N° 8). Tarruella no era un esnob, sino el crítico de cine más sensible que hubo en este país. Seguía Tarruella (una pluma brillante, además): "Jarmusch es un poeta realista del absurdo [...] Prevalece el humor sabio [...] Jarmusch busca/logra la liberación de los presos [los personajes de la película] por el humor, el lenguaje y la poesía. Y la libertad de los presos es la libertad del film". El culto Jarmusch

había llegado a la Argentina. Pero también (Tarruella mediante) la posibilidad de advertir que, en ese tipo, que ya era entonces un miembro calificado del jet set bohemio, había un poeta y un cineasta capaz de algo rarísimo: generar felicidad con sus películas. Después vimos la anterior, *Stranger than Paradise*, que confirmó nuestro aprecio, y *Night on Earth*, que empezó a mellarlo, especialmente por el episodio con el monstruoso Benigni que ya comenzaba a molestar a gran escala. Nunca vimos *Mystery Train* (que no se estrenó) mientras que *Dead Man* nos resultó el símbolo de otra escala en París, esta vez invernal y poco placentera. Nunca entendimos los elogios que recibió el film por parte de muchos críticos extranjeros. Nuestro romance con Jarmusch parecía definitivamente concluido. (Y pensar que hace diez años...) Episodios menores contribuyeron a distanciarnos aun más. Sus apariciones como actor, por ejemplo, en las que suele lucir un aspecto de payaso descebreado. Una de ellas es en una excursión surrealista de pesca con John Lurie, dentro de la serie *Fishing with John* que emitió Film & Arts. Aquí Flavia se atacó más que yo y llegó a acusarme de (adivinen) esnob porque no repudié la miniserie con la fuerza debida. Pero (esto no se lo cuenten) *Fishing with John* me despierta una inexplicable simpatía. Tal vez por ese "toque Jarmusch", un aire de familia con *Stranger than Paradise* que podría describir como un canto zen a la pereza si supiera qué diablos es el zen. La pereza, lamentablemente, me ha abandonado en este último tiempo.

Y así fue cómo vimos *El camino del samurai* en el último Festival de Cannes. Y salimos otra vez felices de una película de Jarmusch. Con mejores razones por ambas partes. De la nuestra, porque ahora no nos podemos

acusar de esnobs ya que Jarmusch ha dejado de ser una novedad glamorosa y se acerca rápidamente al estatus de objeto de escarnio, como le ocurre, por ejemplo, a Paul Auster. En cuanto a las razones de Jarmusch, son menos complicadas: *El camino del samurai* es su mejor película. Por escándalo.

La historia del *Ghost Dog*, el asesino a sueldo que vive de acuerdo al código de los samurais, es de un grado máximo de inverosimilitud. La magia de Jarmusch es la que lo convierte en un ser memorable. Mucho más que cualquiera de las criaturas que hayan habitado sus films. El personaje de Forest Whitaker comparte con los otros del director una lectura del mundo y de su lugar en él completamente errónea e incomprensible desde cualquier parámetro de normalidad. Es otro lunático, que se pretende japonés y medieval cuando es negro y no salió de su agujero neoyorquino. Con parecidos despistes, los lumpenes húngaros de *Stranger than Paradise* se creían perfectos americanos medios y los presidiarios de *Down by Law* pretendían ser tipos duros y curtidos cuando no pasaban de malhumorados. Pero hay una diferencia: *Ghost Dog* no es un lunático más sino el Quijote (los agradecimientos de la película empiezan por Cervantes).

Es decir, alguien que supera ese obstinado individualismo de los personajes jarmuschianos para soñar con una dimensión épica y plantear la necesidad de su tipología como un imperativo y no como una elección personal. Hasta aquí, Jarmusch trabajaba con locos lindos que cultivaban una moral dictada por normas de elegancia práctica (ser cool, ser altanero, ser displicente). Algo parecido se puede decir del director, siempre celoso de su cuidada imagen, de su distancia con el medio. *El camino del samu-*



rai no es una película cool, ni un guiño, ni una humorada. Aunque esté atravesada por el encanto de un humor aéreo, burbujeante, luminoso como el film, tan embriagador como su música perfecta. Y más universal, menos necesitado de complicidad.

Hay un doble salto, el del personaje y el del director. Porque si Ghost Dog es el Quijote, un gángster que se cree un guerrero pero vive su delirio hasta las últimas consecuencias, *El camino del samurai* es *El Quijote*, la última obra de un género, o mejor, como indica la sabiduría escolar, la que demuestra la imposibilidad de seguirlo practicando. Esta es la última película de gángsters. Los hampones viejos y decadentes del film (verdaderos fantasmas, molinos de viento), la cómica irrealidad que los rodea son mucho más que parámetros de una sátira al género (de las que hay tantas): son una verdadera despedida. O, más aun, una verdadera deconstrucción de las convenciones que lo hicieron posible. Jarmusch parece estar dialogando con Coppola, con Scorsese, con Tarantino, y diciéndoles, desde la olímpica serenidad de Whitaker, que ese cine fue un accidente de la historia y que su época se ha extendido demasiado.

El samurai loco es el primer gángster con alma. Pero como un gángster con alma es ab-

surdo, como los códigos samurais no pueden entrar en el género sino disfrazados de caricatura o ilusión, es el género el que está perdido. La espléndida dualidad cervantina de Ghost Dog (es y no es lo que pretende ser) sugiere que la exclusión de un personaje así marca las limitaciones de un género que se construyó como se construyen los géneros: para permitir todo tipo de variantes pero dejar afuera la posibilidad de un arte más ambicioso. Un arte que acepte, por ejemplo, a un Ghost Dog más loco que los padrinos y los buenos muchachos, más lúcido que todos ellos. Alguien dirá que John Ford hacía westerns. Es falso: vayan y comparen. Es como decir que Lubitsch hacía comedias. Más que la última novela de caballería, *El Quijote* es la primera novela. Tal vez *El camino del samurai* sea la primera película de una categoría que no es ni puede ser un género como el film de pistoleros. Es la propia película la que plantea el problema de su descendencia, la continuidad de Ghost Dog a través de su amiga, la niña negra que conoce en la plaza y que termina recibiendo el testimonio a través de los libros sobre samurais. Jarmusch juega con una situación paralela que le sirve de espejo. La descendencia de los mafiosos irá a parar también a una joven, digna heredera de

sus mayores: es la misma mezcla de estupidez y crueldad que ellos. Pero es una mujer. Es una nueva vuelta de tuerca al agotamiento, no ya del género, sino de ese mundo de hombres al que el cine pareció anclado durante más de un siglo. La metáfora, de ninguna manera forzada sino ligera y justificada plenamente por el argumento, completa una descripción del mundo que la película insinúa a lo largo de su duración: las mujeres no son necesariamente mejores sino más eficientes. Que sean distintas depende del lado de la batalla en que se encuentren. La amiga de Ghost Dog encarnará, como su mentor, una moral de libertad y resistencia. La hija de los gángsters será un instrumento de opresión, otra abanderada de las tropelías del hombre blanco. En todo caso, el combate será distinto y la flamante samurai estará bien preparada para ello: ya no tiene, como Ghost Dog, una deuda de honor con el enemigo.

Tarruella advirtió en 1992 cuál era el potencial del cine de Jarmusch, al que en ese entonces nadie llamaba poeta. Nadie lo hace ahora tampoco. Pero *El camino del samurai* es un film espléndido y sutil, inagotable en su poder de sugestión, feliz como el cine parece haber renunciado a ser. La poesía es un arma cargada de futuro. ■

PERFIL DE JIM JARMUSCH

El camino menos transitado

El perfil de un director de cine lo deberían dar sus películas. Es cierto, pero todo perfil se hace a la medida de un personaje, el personaje que cada uno ha creado para sí mismo y que representa ante los demás. En el caso de Jarmusch, el personaje que él encarna es el de la figura de culto. Una figura de culto es alguien que —ante la mirada ajena— hace de sí mismo con devoción. Es decir, parece disfrutar de ser quien es. Pero el factor determinante para ser de culto es poder actuar como si nadie disfrutara del espectáculo de esa subjetividad, como si la razón última de ser especial fuera el hecho de que no se puede ser de otra manera. Para la generación de Jarmusch la figura de culto por excelencia era Nicholas Ray, un paradigma de la independencia bien entendida. Por eso, él y Wenders lo tenían como amigo en común y eran a su vez amigos entre sí.

Pero ser figura de culto no es relevante hasta la década del ochenta, cuando las películas no se vuelven de culto, sino que se hacen para ser de culto. El culto era una figura estética que existía previamente, pero que se aplicaba a otro tipo de fenómenos (al cine gore o a las variantes de lo bizarro), no a una obra con pretensiones intelectuales serias. En todo caso, lo que existía antes era una línea divisoria más clara entre lo que era de vanguardia y lo que era de culto. Aunque no hace falta usar la palabra “posmodernismo”, podría decirse que, a partir de un momento que no es fácil fechar, las aguas empezaron a confundirse.

Y es en este contexto en el que Jarmusch empieza a filmar. Su primer largometraje, *Permanent Vacation*, es de 1980. El segundo y consagratorio, *Extraños en el paraíso*,

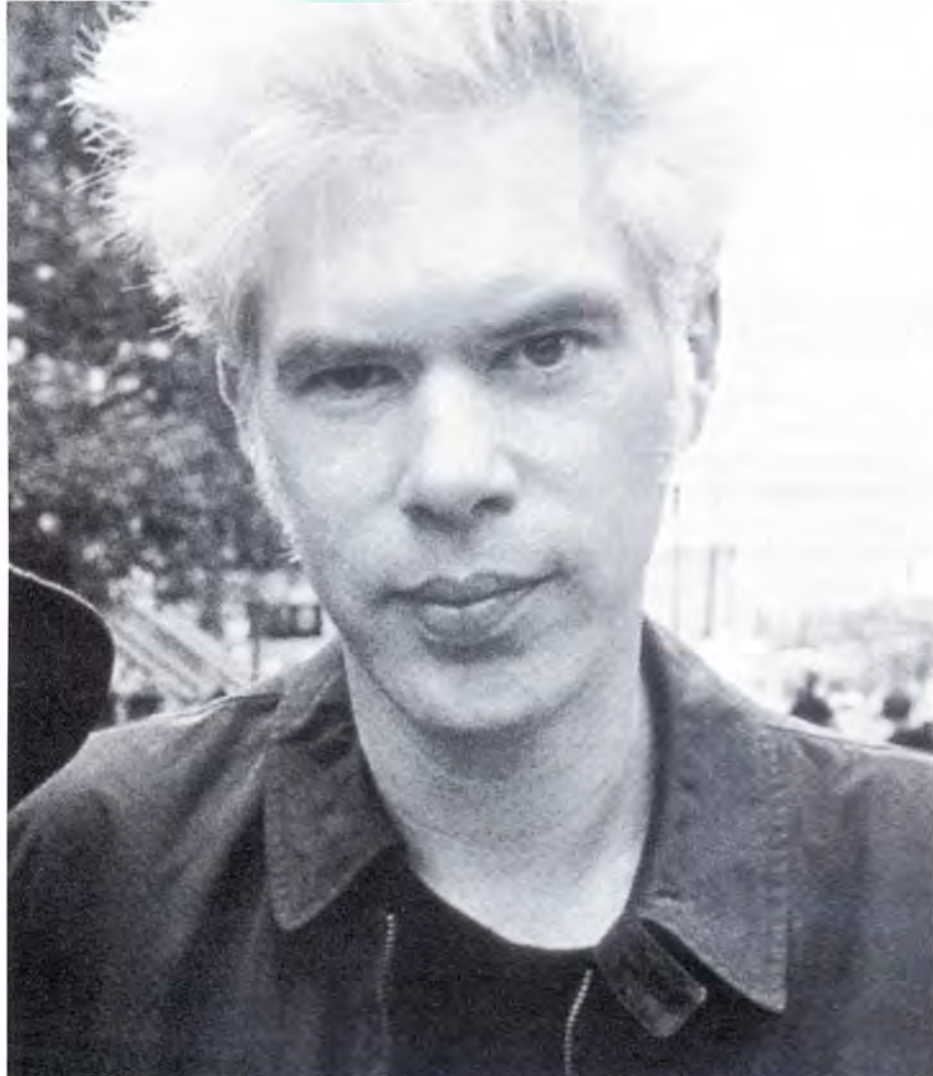
Jarmusch ganó un espacio en el cine de los ochenta por sus cualidades como realizador, y también gracias a su entronización como director de culto. En los noventa pareció perder el rumbo.

Hoy vuelve a demostrar su talento. **por SILVIA SCHWARZBÖCK**

del 84 (ahora, cuando uno alquila el video local de *Dead Man*, se encuentra con la propaganda de aquel film, que lo presenta como “la obra maestra del posmodernismo”).

En 1985, después de haber esperanzado a la crítica con *Extraños en el paraíso*, Jarmusch declaraba a *Film Comment* (ver EA Nº 6) que no tenía ningún interés en contar historias donde los personajes estuvieran obsesionados por algún tipo de ambición. Y decía que esta restricción seguramente iba a ser común a todas las películas que hiciera en el futuro. Por eso suponía que nunca iba a poder entrar en Hollywood, el lugar donde todas las historias tienen como motor la motivación de los personajes, ya sea el amor, el dinero o el ascenso social. De este modo, unía su suerte a la de sus personajes y explicaba qué tenía él de cada uno de ellos. Pero *Extraños en el paraíso* transponía muchos más aspectos de Jarmusch de los que él mismo estaba dispuesto a reconocer. Y que podrían resumirse en la paradoja que concentra a su vez el sentido del film en una escena memorable. Cuando llegan a Florida (el presunto paraíso), Bela Molnar (un húngaro residente en Estados Unidos que se hace llamar Willie), su prima Eva (que llegó de Hungría hace un año) y Eddie (un

neoyorquino que hace todo lo que Willie le dice) se disfrazan de turistas norteamericanos para parecer “de verdad” norteamericanos. La paradoja es que ellos se ven como norteamericanos solo cuando tienen la apariencia de un turista norteamericano visitando Budapest, no la de un comerciante o la de un obrero de Florida. Del mismo modo, Jarmusch se siente un director norteamericano cuando se ve a sí mismo con los ojos de un europeo cultivado y posmoderno, con una perspectiva nostálgica sobre el cine clásico y sus respectivos transgresores (como Wenders ve a Ray en *Nick's Movie*). Solo así puede imponer su autenticidad y disfrutar de ser él mismo como si no encarnara ningún estereotipo cultural. La suya pretende ser la perspectiva del nativo que logra extrañarse de su propia cultura y pinta su aldea con el blanco y negro de lo universal. Los paisajes posindustriales desolados, fríos y deshabitados, mostrados de manera abstracta y esquemática, sin valor de atmósfera, los intervalos negros que separaban —a la manera de una interrogación sin respuesta— escenas y secuencias muy breves, dejaban entrever a un director preocupado por mostrar su abulia narrativa. Por su parte, Jarmusch mismo se autoexcluía de Hollywood —mientras confesaba rechazar mon-



Jim Jarmusch y Forest Whitaker en la filmación de *Ghost Dog*

tones de ofertas de trabajo— dando a entender que nunca perdería su independencia. Que, en todo caso, solo aceptaría coproducciones con Europa y con Japón, que fue lo que finalmente hizo. *Extraños en el paraíso* estaba hecha para ser una película de culto por su baja intensidad y Jarmusch la acompañaba mostrando la misma abulia que los personajes del film. En *Bajo el peso de la ley* (1986), su siguiente película, Jarmusch incorpora a Tom Waits y a Roberto Benigni para armar un émulo de *Los tres chiflados* junto al músico John Lurie (que protagonizaba la anterior). Si en *Extraños en el paraíso* los personajes apostaban por caballos que tenían nombres de películas clásicas (y la fija era *Tokyo Story*), aquí Benigni hará del extranjero de rigor que juzga a los Estados Unidos por Walt Whitman, Robert Frost y los westerns. Cuando recita en italiano un fragmento de *El camino menos transitado* de Frost, parece estar hablando de la vocación independiente del director. Hay una Norteamérica fantasmal, con su paraíso y su infierno, que solo asoma en algunos textos y en algunas películas (las de Ray, por ejemplo), de la que algunos extranjeros cultos —como Wenders— se han enamorado perdidamente y que solo es bella si se toma la debida distancia (desde Europa

o desde Japón se ve mejor). *Mystery Train* (1989) ya es directamente una película de y sobre el culto. Termina la década del ochenta y Jarmusch le escribe un epitafio demasiado autoconsciente, casi soberbio. Dos jóvenes japoneses llegan a Memphis para conocer la tierra de Elvis Presley y visitar Sun Records. Lo que encuentran es la desolación de una tierra devastada, que solo logra sobrevivir por el recuerdo de sus mitos. Al elenco estable de figuras musicales de culto (Waits, Lurie) se agregan Screamin' Jay Hawkins (del que había incluido una canción en *Extraños en el paraíso*) y Joe Strummer, como para que quede claro que al film (al cine, en realidad) le pasa lo mismo que a Memphis. *Noche en la Tierra* (1991), con sus episodios ambientados en Los Angeles, Nueva York, Roma, París y Helsinki y sus estrellas invitadas (Gena Rowlands, Winona Ryder, Béatrice Dalle y otras), representa el error consumado de un director que siempre, desde el comienzo, estuvo cerca de cometerlo, pero que antes supo abstenerse a tiempo. Jarmusch se equivoca al subrayar el humor absurdo que subyace a la falta de acción. Un plano en el que no sucede nada y que se prolonga indefinidamente genera una tensión que mueve a la risa, pero es la risa que provoca lo insoportable de la

situación. En *Noche en la Tierra*, Jarmusch aprovechó para hacer una película de diálogos y monólogos, en la que el vacío que lo hizo famoso se llena permanentemente con la verbosidad de los personajes. El resultado es un hartazgo que no tiene rango de experiencia estética. Es puro cansancio de lo banal y ridículo multiplicado por cinco episodios.

Dead Man (1995) fue un intento fallido de prestigiar el propio universo de culto no solo añadiendo nuevos íconos terminales (verdaderas momias de la cultura popular, como Robert Mitchum, Iggy Pop, Neil Young), sino asimilando los códigos de cierta literatura y dramaturgia contemporáneas (Kafka, Beckett) para beneficio de la intertextualidad del film. El propósito era hacer un western kafkiano- beckettiano (en realidad, cuando algo sale mal, es difícil descifrar las proporciones de cada sustancia que llevaría la fórmula), buscando a propósito la interferencia entre un género codificado dentro del cine clásico y la implantación en él de un efecto literario de vanguardia. Aunque no deje de ser muy gracioso que el indígena del film traduzca su nombre como “el que habla fuerte sin decir nada”, parece que hubo que esperar hasta *Ghost Dog* para volver a ver el talento de Jarmusch y no su figura de culto. ■

CAUTIVOS DEL AMOR

Besieged

ITALIA

1998, 93'

DIRECCION Bernardo Bertolucci

PRODUCCION Massimi Cortesi

GUION Bernardo Bertolucci y Clara Peploe
sobre el relato de James Lasdun

FOTOGRAFIA Fabio Cianchetti

MUSICA Alessio Vlad

MONTAJE Jacopo Quadri

DISEÑO DE PRODUCCION Gianni Silvestri

INTERPRETES Thandie Newton, David Thewlis, Claudio Santamaria,
John C. Ojwang, Massimo De Rossi, Cyril Nri, Mario
Mazzetti Di Pietralata.

Belleza y felicidad

por JUAN VILLEGAS

El cine actual sufre de ausencia de belleza. Las incongruencias ideológicas, la persistente sensación de asistir a repetidos ejemplos de pereza intelectual y la pobreza conceptual de muchas de las películas que hay que soportar —más que las causas originales de nuestro aburrimiento e irritación— son las consecuencias de un cine que ha renunciado a la belleza. Si esto no fuera así, deberíamos reaccionar frente a las películas de acuerdo a lo que sus realizadores proponen desde las entrevistas periodísticas, más como expresión de deseo y declaración de principios que como descripción real y justa de sus obras.

Nadie declara que quiere filmar malas películas ni que sus ideas sobre el mundo son pueriles y reaccionarias. Hasta el producto más convencional y menos pretencioso ideológicamente se presenta desde la misma narración y la puesta en escena como defensor de valores que vale la pena defender. Están los que intencionalmente se proponen filmar lo feo, describir el horror y la brutalidad del mundo. Si esto se hace desde la sublimación a partir de alguna forma de estilización plástica o si es necesario, en cambio, acceder a la fealdad de las cosas desde la fealdad de la imagen, es un viejo problema estético con límites demasiado confusos. Un debate crítico al respecto es necesario y está aún pendiente, pero el tema de esta nota

es otro y excluye esa cuestión. Lo que quiero plantear acá es que lo que suele arruinar a la mayoría de las películas es la distancia entre la pomposidad de lo que proponen explícitamente como bello y la ausencia de belleza de las imágenes que muestran eso que proponen.

No estoy reduciendo la cuestión solamente a lo físico, sino que también me refiero a estados psicológicos o emocionales e incluso a valores o verdades que se quieran reivindicar desde una película. El intento, aun el más honesto, de describir un instante de felicidad absoluta chocaría frente a la falta de talento y quedaría invalidado y hasta ridiculizado por un cineasta que no pudiera crear con los medios del cine imágenes que estén a la altura de lo que quiere mostrar.

Esto explicaría la coincidencia casi infalible que se produce entre la complejidad e inteligencia de las propuestas estéticas y el valor y la profundidad de las ideas sobre el mundo que se desprenden de las películas. Filmar la felicidad requiere una felicidad de formas que el cine ha perdido en gran parte.

Hoy es muy fácil ver cómo se confunde clasicismo y sencillez narrativa con chatura y ausencia de cualidades plásticas. Por su parte, a las vanguardias y a las narrativas alternativas, en su afán de ofrecer una mirada distinta y marginal, les cuesta muchísimo escapar de la sordidez y la solemnidad. La pregunta que me hago es:



¿el mundo se ha convertido en un lugar horrible y las películas no pueden negar esa realidad, o es simplemente que no se favorecen las condiciones para que ese milagro técnico que es una cámara de cine pueda ser aprovechado mejor?

Cautivos del amor se impone con toda la diáfana belleza de sus imágenes para demostrar que el cine aún es capaz de mostrar estados de plenitud casi mística con imágenes que estén a esa altura. La película de Bertolucci renuncia en varios momentos a la palabra para dedicarse a filmar la sensualidad de dos cuerpos que se desean y que gozan, incluso hasta el dolor, por ese deseo. Hay un cuidado formal en toda la construcción narrativa que abruma por su perfección y sorprende por el poder de una cámara que es capaz de ver todo mostrando muy poco. Las elecciones estéticas de la película tienden a crear una sensación de aparente esponta-



neidad, aunque es evidente que detrás hay una planificación rigurosa de la puesta en escena. Esta paradoja, negando todas las intenciones frívolas que podrían suponerse de esta búsqueda artificial de naturalidad, provoca una extraña mezcla de gravedad con ligereza.

Cautivos del amor es una película que bordea elegantemente la ingenuidad de una típica historia romántica, pero se eleva por la fuerza de la belleza hasta lograr que uno sienta que está asistiendo a algo poderoso pero indescriptible. Esta imposibilidad de traducir en palabras lo que ocurre entre estos dos personajes, sin poder evitar así reducir todo a una pequeña historia banal y algo curiosa, es un gran triunfo del cine. El gran sueño rohmeriano de evocar lo invisible a través de lo visible, e ir más allá de la apariencia simple de las cosas, se hace realidad en varios momentos privilegiados de la película. Este pequeño milagro se logra a través de

un trabajo obsesivo sobre la forma, una voluntad que privilegia la armonía y el contrapunto y evita en todo momento el efecto y el capricho arbitrario. En este sentido Bertolucci logra que vuelva a resultar novedoso el uso sistemático del falso *raccord*. Luego de los descubrimientos fascinantes de Godard en los comienzos de su carrera, este recurso de montaje había sido bastardeado hasta el cansancio. Lo que fue una forma de dar cuenta de la capacidad del cine para captar instantes de verdad, desechando la posibilidad de crear una falsa ilusión de continuidad, se fue convirtiendo con el tiempo en un efecto frívolo justificado en la falsa idea de ritmo que gobierna los sistemas de montaje del cine actual. Bertolucci, al rescatar el falso *raccord* de ese lugar bastardo y recuperarlo a nivel estructural, además de darle a la película una cadencia musical delicada y envolvente, inscribe su film en la tradición de la Nouvelle

Vague. Ya sus primeras películas denunciaban su deuda con ese movimiento, pero su obra posterior lo fue alejando hacia el academicismo más afectado. Bienvenido este regreso.

Más allá de todo esto, si Bertolucci pudo filmar esta película hermosísima, fue gracias a su confianza en el rostro de los protagonistas. David Thewlis descartó los excesos que muchas veces lo han traicionado y puso toda la emoción de su mirada profunda para crear un personaje del que podemos adivinar todo sin que casi nunca diga nada. De Thandie Newton solamente se puede decir que es un milagro; su belleza transparente y su sensualidad, que se manifiesta nítida sin forzamientos, la convierten en una de las apariciones actorales más luminosas de los últimos tiempos. Bertolucci los filma en cada una de sus pequeñas pero reveladoras acciones con un amor que es comparable al que va naciendo entre los propios personajes.

La plenitud de ese amor más grande que la vida, la felicidad que experimentan por ese sentimiento que los supera y parece elevarlos, se revelan en cada uno de los planos, en la belleza sin trucos de cada encuadre, en el talento y la sensibilidad de un cineasta que ha recuperado la fe en el poder del cine para ir más allá de lo evidente y dar cuenta de una belleza que creíamos olvidada. ▀

B E R N A R D O



Antes y después de la revolución

por GUSTAVO J. CASTAGNA

Desde películas destinadas al fracaso hasta éxitos descomunales y Oscars, el cine de Bernardo Bertolucci vivió entre censuras, polémicas y, a veces, violentos cambios de rumbo. Esta nota combina el análisis de su obra con las palabras del director.

UN CHICO PARMESANO. Bertolucci nació el 16 de marzo de 1941, cuatro años antes de que los campesinos liderados por Olmo en la épica de *Novecento* desplegaran las banderas rojas en la plaza del pueblo. Seguramente, antes de reconocer a su *mamma* y a su *papà* en la casa natal de Parma, cuando Italia aún estaba bajo el régimen de Mussolini, el *bambino* Bernardo presentía que el Duce tenía los días contados y que era posible hacer una revolución. Don Attilio Bertolucci se dedicaba a la poesía y escribía críticas de cine y teatro en el diario del pueblo; su madre era licenciada en letras y las amistades que rodeaban a ambos poco tenían que ver con las figuras grises de los campesinos que frecuentaban el cineclub parmesano. Debido a su origen burgués, el joven Bernardo contemplaba con atención y curiosidad los rostros de los obreros y campesinos, pero también alternaba sus observaciones con las lecturas de Gramsci, Marx, Freud, Malraux y Stendhal, entre otros. Además, no podía ocultar su entu-

siasmo por las películas de autor que defendía la revista *Cahiers du cinéma* ni tampoco por los films de género.

(Los grandes directores son aquellos que usan la cámara como instrumento de seducción. Los primeros que se me ocurren son Max Op-hüls, Welles, Von Sternberg. Luego están los que la usan con discreción y confían su seducción a las experiencias que ponen en escena, como Ozu y Ford. Luego está Renoir, que se mueve con gran soltura de un campo a otro, sin dejar nunca de entretener un constante y milagroso intercambio de papeles, entre verdades de la dramaturgia y comedia de la existencia.)

MAMMA ROMA. El viaje iniciático comienza en Roma, donde Bertolucci filma sus primeros cortos experimentales en los años sesenta. La década muestra a un país recuperado de la guerra, pero también un cine distinto que intenta alejarse de los códigos del neorrealismo. En los comienzos del decenio Pasolini, Bellocchio, los ►

hermanos Taviani, Francesco Rosi y otros realizadores debutan con sus óperas primas. Es otra Italia, industrial y exhibicionista, con pretensiones de transformarse en el ombligo del mundo a raíz de sus interminables debates sobre los hechos políticos, sociales y culturales.

Don Attilio contacta a su hijo con Pasolini y Bernardo es el asistente de dirección de *Accatone* (1962). En ese entonces el primer padre cinematográfico de Bertolucci había escrito varios argumentos que reclamaban convertirse en imágenes, como el de *La commare secca* (1962), una película de Pasolini sin Pasolini, con sus *ragazzi di vita* y su cristalina religiosidad, aunque la estructura narrativa remitía a *Rashomon*, lo cual revelaba la procedencia cinéfila de Bertolucci. Las óperas primas de los autores italianos de los sesenta tenían un propósito en común: el deseo de que el cine italiano aniquilara, de una vez por todas, la herencia neorrealista. Con *La commare secca* el joven Bertolucci comete su primer parricidio.

(El neorrealismo sigue siendo un problema sin resolver, un peso enorme, casi insostenible, que continúa abrumando a críticos y cineastas. De esta época heroica de la inmediata posguerra se ha pasado al "neorrealismo rosa" y, por último, a la comedia italiana, que no es más que una danza macabra en torno a la tumba del neorrealismo. La escena de Roma, ciudad abierta, en la que Aldo Fabrizi aturde de un sartenazo en la cabeza a un personaje para que a este no lo descubra un soldado alemán, es un ejemplo sublime de comedia a la italiana, a pesar de que Rossellini no la llamara así. Lo que vino después no logró alcanzar tal estado de perfección.)

ULTIMO VIAJE A PARMA. Con *Antes de la revolución* (1964) Bertolucci hace un ajuste de cuentas con su ciudad natal: Parma ya no tiene la frescura ni la sinceridad de antaño y la ciudad muestra los primeros síntomas de la industrialización. Son años de films-ensayo, donde el espectador es el último destinatario de temáticas contaminadas por el teatro experimental y la improvisación. Bertolucci traba amistad con Julien Beck y su Living Theatre y filma *Agonía* (1967), episodio de *Amor y rabia*. Un año después la confusión creativa se agrava con *Partner* (1968), una tesis fílmica que toma como excusa a *El doble* de Dostoievski. Película muy difícil de comprender, *Partner* es el intento de Bertolucci por aproximarse al caos y a la falsa improvisación del cine de Godard; pero sus imágenes no logran transmitir la ironía y el sarcasmo del director francés. Por si fuera poco, mientras Bertolucci revela sus apetencias intelectuales con *Partner*, en ese mismo año Godard hace *La chinoise*, anticipándose a los tiempos de Mayo del 68. *(Mientras rodaba Partner tenía mucha envidia*

LA COMMARE SECCA



PARTNER



ANTES DE LA REVOLUCION

Filmografía

La commare secca (1962), *Antes de la revolución* (1964), *La vía del petróleo* (1965-66) (documental para TV), *Il canale* (1966) (corto), *Agonía* (1967) (episodio de *Amor y rabia*), *Partner* (1968), *La estrategia de la araña* (1970), *El conformista* (1970), *La salute é malata* (1971) (corto), *Ultimo tango en París* (1972), *Novecento* (1976), *La luna* (1979), *La tragedia de un hombre ridículo* (1981), *El último emperador* (1987), *Refugio para el amor* (1990), *El pequeño Buda* (1993), *Stealing Beauty* (1996), *Cautivos del amor* (1998).

de Godard, que conseguía hacer dos o tres películas por año. Cada encuadre de la película me hacía sufrir como si me estuviera jugando la vida. El instrumento con el que intenté conseguir una cierta intensidad, la droga, era el típico de todos los ritos del Living Theatre. La escena del monólogo de Pierre Clementi escondido detrás de una pila de libros, es el resultado directo de este tipo de experiencia.)

EL AÑO DE GRACIA DE 1970. Si en *Antes de la revolución* Bertolucci empezaba a alejarse de sus orígenes, con *La estrategia de la araña* y *El conformista*, adaptaciones de *Tema del traidor y el héroe* de Borges y del texto de Moravia (a quien también había "adaptado" Godard en *El desprecio*), los recuerdos del pasado se manifiestan de otra manera. Ya no son necesarios los films-ensayo ni la declamación de los conocimientos teóricos aprendidos durante la estancia en el Living. Con esas dos obras maestras surge el Bertolucci de raíces operísticas: planos secuencia interminables, extraordinaria utilización de la totalidad del cuadro, influencias del *cinéma-vérité*. El director vuelve a su pasado –en realidad, nunca se despedirá de su cine– cometiendo un nuevo parricidio: es imposible volver atrás y solo la memoria –errática, plagada de complejos que emparentan su cine con ciertas teorías psicoanalíticas– será útil como catarsis y expiación. *(Los personajes de La estrategia se correspon-*

*den con personas que yo había conocido y mitificado en mi infancia. La película se rodó en un estado de trance parecido al sueño, el *cinéma-vérité* de la memoria. Ambas tienen en común el tema de la traición, la presencia del pasado que vuelve y el peso de la figura paterna, pero así como en *El conformista* es el hijo quien traiciona al profesor Quadri –la figura paterna–, en *La estrategia* es Athos, el padre, quien traiciona.)*

En *El conformista*, además, Bertolucci deja en la memoria del espectador una de sus mejores escenas. Por supuesto que me estoy refiriendo al baile de Dominique Sanda con Stefania Sandrelli ante la siniestra mirada de un Trintignant entre penumbras, el personaje que representa los últimos restos del fascismo. Surge así el Bertolucci escandaloso y provocador (una marca de los autores italianos posneorrealistas: por ejemplo, Marco Ferreri) que a partir de ese momento tendrá problemas con la censura.

EL BAILE DE LA MUERTE. *Ultimo tango en París* (1972), primera incursión de Bertolucci en el "cine-espectáculo" (como él mismo calificó al film), confirma las virtudes narrativas y estilísticas del director. Dada la infinidad de ensayos y críticas que se escribieron sobre la película, me resulta difícil decir algo original. Siguiendo el recorrido temático de un realizador que primero admira a sus maestros culturales y luego se

EL CONFORMISTA



NOVECENTO



EL PEQUEÑO BUDA



LA ESTRATEGIA DE LA ARAÑA



ULTIMO TANGO EN PARIS



LA LUNA



dedica a asesinarlos, *Ultimo tango* —a esta altura un clásico— es la respuesta (negativa) de Bertolucci al cine de Godard, que aparece encarnado en el director de films amateurs que personifica Jean-Pierre Léaud. Jeanne (Maria Schneider) ya no soporta los sueños de su novio cineasta y necesita gozar y sufrir sexualmente con el personaje sin nombre que interpreta el gran Marlon Brando. Además, Bertolucci da su opinión sobre Mayo del 68: la felicidad (y al mismo tiempo la muerte) solo es posible cuando la pareja se encierra en una habitación para disfrutar del sexo (y padecerlo). Afuera, en cambio, quedan los jóvenes directores de la Nouvelle Vague, captando la realidad a su manera y pretendiendo cambiar al mundo.

LOS PADRES POLITICOS. Luego de ese parricidio estético y moral, Bertolucci emprende su ambicioso *Novecento* (1976), un film-río al que le dedica tres años de su vida y casi un año de rodaje. (Hay películas destinadas a materializar las fantasías de omnipotencia del director con tiempos larguísimos, casi absurdos. La historia del cine está repleta de este tipo de películas y *Novecento* es una de ellas, al igual que lo han sido algunas de Von Stroheim o *Apocalypse Now*. Mientras rodaba *Novecento* todo cambiaba lentamente: el paisaje, las estaciones, los actores, el equipo, mi cara. Después de un año de rodaje, vivir y filmar se habían convertido en una misma cosa y yo, sin darme

cuenta, deseaba que la película no terminara. Es un síndrome perfectamente definido, el mismo que mantuvo a Coppola durante un año en la selva y el que ató más de dos años a Glauber Rocha y a Scorsese con *La edad de la tierra* y *El toro salvaje*.)

Obra desmesurada y genial, con escenas inolvidables y otras excesivas, que transmite grandeza y a la vez cierto esquematismo en su división entre personajes bondadosos y malísimos, *Novecento* es una película imposible de concebir en el cine de las últimas décadas. Hoy nadie le otorga un año de gracia a un director para que ajuste las cuentas con sus obsesiones, en este caso políticas. *Novecento* es el triunfo y al mismo tiempo la derrota de las utopías del Partido Comunista Italiano. Bertolucci comete su mayor parricidio: las banderas rojas se despliegan en la plaza del pueblo en señal de victoria pero la gran Historia que comienza en 1900 con la muerte de Verdi y con los dos nacimientos paralelos tiene un desenlace ambiguo: las luchas políticas quedan opacadas por la eterna amistad —amor y odio— entre el líder feudal Alfredo (De Niro) y el líder obrero Olmo (Depardieu). Los extremos se tocan.

(Descubrí que había volcado una afectividad exagerada e irreal en dos objetos. El primero fue el padre-productor —Grimaldi—, que más adelante resultó ser, como era natural, un padre-padrone. El segundo, en muchos aspectos más íntimo y profundo, hasta el punto de que solo ahora puedo hablar de él, fue el Partido Comunista, a quien la película estaba, no secretamente, pero sí muy sinceramente, dedicada. La respuesta de los líderes históricos fue muy negativa.)

FREUD EN CLAVE MELODRAMATICA. Ya en *Ultimo tango* el sexo se asociaba con el placer y también con el fracaso. Posteriormente,

en *Novecento*, Bertolucci mostraba un *ménage à trois* entre Alfredo, Olmo y una prostituta epiléptica, que antes de su ataque masturba al mismo tiempo a los dos amigos-enemigos. Con *La luna* vuelve el Bertolucci escandaloso, aquel que despierta las iras de los custodios de la moral y las buenas costumbres. La historia de la cantante de ópera que pretende restablecer el vínculo familiar entre el hijo que se droga y la figura ausente del padre, es la película en la que Bertolucci ofrece su particular visión del psicoanálisis. El director ya no transmite su conocimiento acerca de las teorías freudianas con el hermetismo que tenían sus films de los sesenta sino que impone un lenguaje cinematográfico que alcanza la perfección. *La luna* es una hermosa historia de amor entre madre e hijo donde lo que menos interesa es si Caterina (Jill Clayburgh) masturba o no al vástago. Después de reflexionar en exceso sobre las teorías de Freud, Bertolucci resuelve su compleja historia de una manera simple e ingenua, mostrando una reconciliación familiar digna de los melodramas del viejo Hollywood. La nueva víctima del director es ahora su interpretación del psicoanálisis ya que —otra vez— se impone la extraordinaria puesta en escena con sus monumentales planos secuencia. Los traumas personales solo se limitan a las declaraciones. (Freud dice que el niño no necesita ver el coito de los padres, ya que le es suficiente, y al mismo tiempo inevitable, imaginarlo. Recordando dónde estaban ubicados los cuartos de la casa donde vivía de niño, y conociendo el pudor insano de mi padre, creo haber vivido una escena imaginada y no real. Mi cine ha estado muy determinado, y en algún sentido modelado, por este recuerdo imaginario.)

DERROTA Y TRIUNFO POPULAR. La tragedia de un hombre ridículo (1981), jamás ex-

hibida en nuestro país, narra la historia de un secuestro y las alteraciones que el hecho provoca en una familia. Con este film Bertolucci sufre una crisis creativa similar a la que padeció entre *Antes de la revolución* y *Partner*, que lo había dejado inactivo durante cuatro años. Pese al fracaso comercial de *La tragedia*, el realizador retoma su proyecto de filmar *Cosecha roja*, basado en el texto de Dashiell Hammett, o dirigir la adaptación de *La condición humana* de Malraux.

(Cosecha roja es un deseo, una obsesión. En París, durante el rodaje de Último tango, empecé a escribir el guión. Algunos meses después de terminar de rodar, el guión estaba casi listo, pero en ese momento irrumpió en mí la idea de Novecento. El guión de Cosecha roja era mucho más político que la novela de Hammett, y ya me había dado cuenta de que los americanos eran completamente ajenos a ese sexto sentido, tan desarrollado en la cultura europea, que es el análisis de la realidad en términos políticos. Ahora he vuelto a Cosecha roja con una óptica distinta, totalmente nueva para mí.)

A esta altura, la adaptación de la novela de Hammett parece una carga demasiado pesada para Bertolucci, aunque en sus declaraciones siempre vuelve a mencionar el tema. Hammett quedará para más adelante (¿alguna vez la hará?) y *La condición humana* correrá la misma suerte. Bertolucci tiene un arranque de furia, y luego de varias reuniones de producción y de arreglar cuestiones financieras, viaja a la China para filmar *El último emperador* (1987), la majestuosa y académica película que le redituó mucho dinero y varios Oscar. La destartada vida del emperador Pu Yi, que recorre acontecimientos políticos y sociales de diferentes características, se ubica en las antipodas de un cine de autor, una marca que identifica a la obra de Bertolucci. Sin embargo, en medio de la imponente visual de este millonario emprendimiento, hay varias escenas de una película popular que por momentos recuerda a los mastodontes fílmicos de Cecil B. De Mille. Los toques de autor aparecen sobre todo en las decadentes fiestas del emperador (notable John Lone, en una interpretación zen), donde se observa cómo una de sus esposas (Joan Chen) aumenta su alienación comiendo flores.

(Yo veo la película como la historia de la cura de la enfermedad de la omnipotencia, en un hombre al cual la enfermedad le fue inoculada a los tres años. Para seguir con su sueño, repite errores, en forma neurótica, los mismos que cada vez coinciden con una mayor pérdida de libertad, hasta que al final de su vida se cura y es un chino como todos los otros, en medio de millones de chinos.)





Bernardo Bertolucci durante el rodaje de *El último emperador*

EL DESIERTO DEL BUDA. Bertolucci des-concierta a propios y ajenos. Luego del éxito de *El último emperador*, el director se refugia en una historia intimista, adaptando *El cielo protector* de Paul Bowles. Obra existencialista como pocas, *Refugio para el amor* (1990) corrobora que Bertolucci aún puede seguir haciendo un cine personal sin pensar en la taquilla. Un desierto y una pareja (Debra Winger y John Malkovich) son los protagonistas de una película que narra otra gran historia de amor y dolor (como *Último tango* y *La luna*) donde la muerte, en este caso, no es la única salvación. Con *Refugio para el amor* Bertolucci filma un previsible fracaso económico, y los Oscar, los estupendos Malkovich y Winger y la firma de Bowles no le interesan a casi nadie.

(La historia habla de algo que es universal, de dos personas que se aman desesperadamente pero que no pueden ser felices en su mutua compañía. Todo el mundo conoce esta clase de sufrimiento. La intensidad es tan fuerte que todo el tiempo el uno es un intruso para el otro.)

Bertolucci retoma el esplendor visual de *El último emperador* y realiza *El pequeño Buda* (1993), donde aparece plenamente convencido de sus opiniones. Su nueva creencia moral y religiosa se manifiesta a través de un film ingenuo y didáctico y en una historia de iniciación que tiene varios puntos en común con la del pequeño emperador Pu Yi. A esta altura de su carrera, luego de haber provocado al mundo con sus escenas de sexo y de cometer varios parricidios públicos y privados, Bertolucci deja para el cine un argumento infantil y pobre, que ni siquiera es aceptado por los

espectadores. En la época de *El pequeño Buda* da la impresión de que Bertolucci es un ex director de cine que en algún momento de su vida hizo grandes películas.

LA VUELTA A CASA. Otros tres años de inactividad, en los que intenta –sin lograrlo– la adaptación de *Cosecha roja*, la filmación de *Evita* y la remake de *La gran ilusión* (con Marlon Brando). En lugar de ello realiza una película menor pero interesante: *Stealing Beauty* (1996). Bertolucci retorna a Italia, encarnado en la piel de una joven virgen que busca a su verdadero padre en la soleada campiña toscana. Otra vez la memoria arremete en las imágenes de *Stealing Beauty* pero la mirada de Bertolucci no es nostálgica sino feroz y sin contemplaciones al referirse a la burguesía italiana, aburrida, esquemática y ávida de “descubrir” al objeto sexual que interpreta Liv Tyler. La película recibe un nuevo rechazo del público y Bertolucci anuncia su retiro del cine. *(No filmo más. Las nuevas generaciones no hacen otra cosa que mirar televisión, bailar y divertirse. Ya no se hace un cine de autor, como en los 60, extraño aquella época de discusiones y debates sobre cine y teatro. No hay peleas ni disconformidades, solo existe un placer sobre el vacío, sobre la estupidez más estúpida.)*

UN NUEVO CINE, EL MISMO CINE. Y llega *Cautivos del amor* (1998), una relectura de *Último tango en París* (ver crítica de Noriega) y la prueba fehaciente de que Bertolucci está lejos de su retiro. *(Último tango era un momento de transgresión, yo me sentía tan politizado, tan comprometido políticamente, que me decía que había hecho una película sobre la lucha de*

clases entre un hombre y una mujer. Cada película corresponde a un momento preciso de mi vida: Último tango era, en realidad, la expresión de una necesidad que hoy me parece muy romántica. Volví a verla hace dos años en Locarno y me quedé sorprendido: ¡pero bueno!, me dije, ¡este film que ha sido condenado, quemado, ha hecho renacer la Inquisición, por este film me condenaron a prisión! y, sin embargo, es la película más romántica que conozco. Ahora me siento más tranquilo. Los personajes de Cautivos del amor son también dos seres extraños entre ellos y en una ciudad que no es la suya. Dos mundos diversos que se atraen y luego se rechazan para luego entrelazarse. La película es una mirada nueva de una sociedad que es la mía, pero me parece que la mirada es diversa. No sé bien cómo definirlo, pero en la cámara he encontrado algo nuevo: no es que me sienta plenamente satisfecho, pero sí curioso y excitado por el hecho de que algo ha cambiado en mí.)

Megalómano e individualista, director de obras maestras y films menores, politizado y despolitizado a la vez, referente clave de los sesenta y setenta, provocador y polémico, con películas de bajo presupuesto y obras monumentales, hay que agradecer que Bertolucci siga haciendo películas. Ya no será posible, como creía allá lejos y hace tiempo, una revolución desde el lente de la cámara, pero las equilibradas imágenes de *Cautivos del amor* comprueban que Bertolucci aún tiene bastante para hacer y decir. Sin necesidad de escándalos y solo ateniéndose a la belleza de sus imágenes. ■

La mayoría de las declaraciones de Bertolucci fueron tomadas de: Enzo Gari y Donald Ranvaud, *Bertolucci por Bertolucci*, Plot, Madrid, 1987.

SOLO CONTRA TODOS

Seul contre tous

FRANCIA

1998, 93'

DIRECCION Gaspar Noé
 PRODUCCION Gaspar Noé y Lucile Hadzihalilovic
 GUION Gaspar Noé
 FOTOGRAFIA Dominique Colin
 MONTAJE Gaspar Noé y Lucile Hadzihalilovic
 SONIDO Olivier Le Vacon, Valerie Deloof y Olivier Do Huu
 INTERPRETES Philippe Nahon, Blandine Lenoir,
 Frankye Pain, Martine Audrain.



El peso de lo real

a favor MARCELA GAMBERINI

Hay películas que se definen por su ligereza, por la comodidad que generan en el espectador, por el placer con que se las ve. Otras desafían al espectador con propuestas vacías o que, por demasiado naturales, pecan de artificiosas (como alguna de las del Dogma 95). Y por último, lejos de hacer una clasificación exhaustiva, hay films que incomodan, que inquietan, que resultan molestos. A esta última categoría pertenece *Solo contra todos*, que impresiona al espectador con inusitada efectividad. Pero al mismo tiempo que lo abofetea, instaaura cierta distancia con él, mostrando que lo que vemos es nada más que cine.

La sangre, el sexo explícito, la homofobia, el racismo, el incesto son algunos de los tópicos que recorren el film acompañados por una estética precisa y coherente. Primeros planos que dan la sensación de encierro y de locura, plagados de una violencia sórdida; un montaje duro y sorpresivo apuntalado por sonidos que acompañan rítmica y pesadamente al personaje en su descenso al más crudo de los infiernos, el infierno personal.

EL PESO DEL DISCURSO. Una de las elecciones más interesantes de *Solo contra todos* es la tensión que instaaura el tipo de discurso con el que trabaja. Toda la película es un monólogo interior del protagonista —incomparable Philippe Nahon— que, devastado, inicia un viaje de venganza contra el mundo que se complota contra él. El fluir de la conciencia del personaje estructura narrati-

vamente la película a la manera de una maquinaria fríamente pensada, interrumpida por carteles que anuncian al espectador lo que va a ver, incitándolo a compartir el horror y el espanto (¿no serán ambos, el carnicero y el espectador, de la misma naturaleza?). La excesiva brutalidad, la violencia extrema, la enajenación del cuerpo se expresan en la fuerza de la discursividad. Las palabras incontenibles, las frases entrecortadas que salen a borbotones de la cabeza del carnicero, son más violentas que los hechos mismos. Nada molesta ni inquieta más que un discurso violento. Como una máquina, el hombre abatido, desesperado, que carga con el peso de su soledad, lo único que hace es tramar venganzas. De hecho, este personaje, que abruma por la crueldad de sus palabras, no lleva a cabo los actos que imagina. La violencia, el peso de lo real, están puestos en su irrefrenable discurso. Y solo, originariamente solo, envuelto en su propia verborragia, el protagonista es amo y señor, hace y deshace la historia a su manera, como lo muestra la última secuencia del film cuando, con una pistola con tres balas en el cargador y su irrefrenable palabrerío —difícil de seguir—, se siente dueño de su historia.

EL PESO DE LOS CUERPOS. Todo en el film genera incomodidad. Una incomodidad física que tiene que ver con la que siente este hombre con su propio cuerpo. Ese cuerpo enorme, enajenado, transpirado no es otra cosa que la representación del cuerpo social

que siempre resulta impenetrable. La esposa obesa, que desparrama carne por todos lados; la carne cruda que se muestra en algunos primeros planos, la carne joven y blanca de la hija, el sudor que corre por la frente ancha del personaje, todo provoca incomodidad. En este film, todo se genera en los márgenes de lo humano, en lo pulsional, en lo instintivo. Así, no es extraño que una de las maneras posibles de aferrarse a lo real sea a través de la sexualidad, donde todo es corporalidad. Sexualidad que este hombre ha ejercido con su mujer, imagina ejercer con su hija y ve a través de una película porno.

CONCLUSION. Más allá del efectismo y del sensacionalismo del que algunos la acusan y la acusarán, *Solo contra todos* es la puesta en práctica de un conjunto de ideas personales y únicas sobre lo que el cine debería mostrar y decir, sobre la coherencia de las elecciones narrativas y las apuestas formales. Como el carnicero, el film y su director, Gaspar Noé, buscan sus raíces de extranjeros en un espacio inhóspito y se posicionan contra todos y contra todo: contra las buenas costumbres, la más encumbrada tradición del cine francés, la moral del espectador burgués y las instituciones sociales más sagradas. Una experiencia extrema, un film extraño y solitario como su protagonista. *Solo contra todos* no es una obra maestra, pero es una película muy interesante que destila mucho más cine del que estamos acostumbrados a digerir en la actualidad. ■



Un día de furia

en contra SANTIAGO GARCIA

Solo contra todos tiene fama de muchas cosas: de ser una película muy fuerte, muy polémica y muy buena. No es ninguna de las tres cosas.

Lo primero que se puede analizar es el punto de vista del director. ¿Se identifica con el protagonista o no? Si se identifica y su ideología coincide con la del violento carnicero, el doble final de la película constituye una imperdonable falta de coraje. Luego de apabullar con una voz en off que es la bajada de línea más burda que ha dado el cine en mucho tiempo, el film pone un cartel de advertencia y luego llegan el clímax y el desenlace. Uno cree que hay un único final, pero no: resulta que, por primera vez, los pensamientos del protagonista se transforman en imágenes y el espectador es engañado para recibir un inútil baño de sangre. Lo que sigue, a lo que llamaremos el segundo final, es digno de un desenlace emparchado de Hollywood. El personaje abandona todo su discurso y se entrega al más puro y sincero amor redentor. Que el objeto de ese amor sea su hija adolescente no tiene nada de polémico ni de transgresor; por el contrario, es una concesión que tiende a aligerar toda la película e incluso anularla. Se podría filmar en Hollywood una remake con Robin Williams; la única diferencia sería que en lugar de asumir el incesto como única razón de su vida el protagonista sería homosexual. Pero sería una diferencia

mínima frente a la decisión ética de realizar un doble final. Si se tratara de una ironía por parte del director, peor aun, porque en ese caso también se perdería el interés por su ideología. Si Noé pretende contar esta historia desde afuera, entonces el doble final es más una traición al personaje que al espectador. Y la voz en off sería una interpretación hecha desde una mirada ajena y soberbia sobre lo que Noé cree que es un carnicero. En ambos casos, el director no juega limpio ni lleva su idea hasta las últimas consecuencias. El final parece una versión más sofisticada, mejor actuada y mejor filmada, de *La venganza de Beto Sánchez* (Argentina, 1973), de Héctor Olivera, un bodrio insufrible donde el protagonista detenía toda su furia de venganza frente a su madre. El tiempo fue justo con esa película y la destrozó. Lo mismo podría pasar con *Solo contra todos* dentro de unos años.

Fuera del tema de la mirada del realizador, el film tampoco resulta muy coherente. Los fuertes golpes de sonido que acompañan unos ridículos y violentos movimientos de cámara son un efecto demasiado obvio y antiguo, más cerca del cine de terror de clase B que de una película de estas características. No existe ninguna justificación para ellos, son solo recursos utilizados para hacer saltar de la butaca al espectador. Pero a no equivocarse, no es que Noé sea un incompetente, el clímax

mencionado es un buen momento, incluso el único en el que la voz en off está perfectamente utilizada: logra transmitir, con recursos válidos, el grado de violencia y confusión del protagonista, y si la película terminara allí sería muy distinta. También otros momentos consiguen dar en el clavo y hacen que la historia funcione. Los carteles que aparecen a lo largo de la narración se asemejan más a una estética de publicidad "comprometida" que a una buena película. La advertencia de abandonar la sala podría ser simpática pero constituye otro acto de pedantería irresponsable y además un recurso anti-guero. Y la frase "usted ha visto una película de Gaspar Noé" no deja muchas dudas sobre su proverbial omnipotencia. Todo lo dicho demuestra que Gaspar Noé se emparenta más con la destreza de un David Fincher o un Alan Parker, que con el espíritu transgresor de un Luis Buñuel o un Marco Ferreri. Quizás algún día pueda dirigir películas como *El club de la pelea* o *Pink Floyd The Wall*. La transgresión falsa, la sordidez más gratuita y la ideología que transmiten esas películas encajan perfectamente con el estilo del realizador. ■

UNA HISTORIA SENCILLA

The Straight Story

ESTADOS UNIDOS

1999, 111'

DIRECCION David Lynch

PRODUCCION Alain Sarde, Mary Sweeney y Neal Edelstein

GUION John Roach y Mary Sweeney

FOTOGRAFIA Freddie Francis

MUSICA Angelo Badalamenti

MONTAJE Mary Sweeney

DISEÑO DE PRODUCCION Jack Fisk

INTERPRETES Richard Farnsworth, Sissy Spacek, Dan Flannery,
Jane Galloway Heitz, Joseph A. Carpenter, Gil Pearson,
Harry Dean Stanton.

La otra oreja

por GUSTAVO NORIEGA

El caso de David Lynch puede ilustrar la paradoja del cineasta independiente. Sería el caso del director que es tan pero tan independiente que hasta se independiza de sí mismo y puede hacer una película que de alguna manera contradiga su filmografía. También puede ser que en la variedad esté el gusto o que, en realidad, *Una historia sencilla* no sea tan diferente de sus películas anteriores. Veamos.

Desde que apareció con la tenebrosa *Eraserhead*, Lynch ganó reputación de ser un director bizarro. *Eraserhead* se desarrollaba en un paisaje urbano, aunque la palabra "paisaje" suena como una exageración para referirse a esos lugares increíblemente cerrados, oscuros y sucios. A partir de esa aparición, las películas de Lynch abandonaron las imágenes industriales para centrarse en los suburbios y en los pequeños pueblos de Estados Unidos. *Terciopelo azul*, *Corazón salvaje* y la serie *Twin Peaks* no hacían más que dibujar una única imagen que representaba una única idea: la de que algo oscuro y siniestro —expresado a través del sexo y la violencia— acechaba por debajo de la plácida vida suburbana. El famoso plano del comienzo de *Terciopelo azul* que se inicia en el clásico jardín con parrilla y desciende hasta el césped donde se ve una oreja seccionada, resume la obra de David Lynch.

Junto con esa idea, las películas de Lynch fueron adoptando una estructura (o una idea desestructurada): no era necesario que las historias cerraran. Un hecho extraño



(la oreja en el césped) en un contexto marcadamente cotidiano (el asado en el jardín) es un punto de partida atrapante. Pero parte de la atracción consiste en que al final del camino haya una explicación que les dé sentido a las cosas, suture los intersticios y permita una comprensión de los hechos superior a la que se tenía en un comienzo. Las películas de Lynch representaban el absurdo del mundo mediante una operación absolutamente literal: a través del absurdo de las situaciones. El orden alterado del comienzo de los films pasaba a ser el desorden perpetuo. Abandonar la clausura de las historias es una alternativa válida para señalar la falta de sentido del mundo. Pero cuando los comienzos han tenido tanto éxito en los mecanismos de intriga y el truco se repite de obra en obra, empieza a oler a pereza o engaño. No pasó otra cosa con la serie *Twin Peaks*, que comenzaba con un misterio atrapante y que, a fuerza de reiterar

hechos absurdos, terminaba cansando.

El problema es que la idea que nos llega a cambio de la desilusión por la falta de sentido es demasiado pequeña. Las comunidades chicas cobijan grandes y terribles secretos; el orden aparente esconde un desorden esencial. Y ahí se terminaba el universo Lynch. La respuesta a la expectativa inicial era insatisfactoria. Es cierto que esa mirada de Lynch, parcial y sin respuestas, era infinitamente más interesante que la colección de clichés de *Belleza americana*. Pero no dejaba de ser una perspectiva efectista y poco profunda.

Una historia sencilla, en principio absolutamente distinta con respecto a su obra anterior, tiene puntos de contacto superficiales con ese mundo y también coincidencias significativas. La historia —aparentemente basada en un episodio real que hubiera hecho las delicias de Mónica y César en *Telenoche*— es pequeña y conmo-



vedora. Un hombre de 73 años, afectado de cataratas y que camina con dificultad, recibe la noticia de que su hermano ha sufrido un ataque al corazón. Desde hace años está distanciado de él y ahora, en un acto de redención, desea ir a visitarlo. No puede manejar un auto por su problema en la vista y no quiere tomar el ómnibus. Así que se monta en una enorme cortadora de césped y con ella recorre los seiscientos kilómetros que lo separan de su hermano (esta rabiosa independencia de Alvin Straight se puede interpretar como la misma que el director mantuvo durante su carrera).

A lo largo de su travesía —una *road movie* en un pequeño tractor cortacésped— Straight se encuentra con personajes más o menos lynchianos, es decir, más o menos extravagantes. Pero a diferencia de sus películas anteriores, el sexo y la violencia han quedado en el pasado, son marcas que pueden cargar los personajes

pero que dejaron lugar a un presente más sabio y menos conflictivo. Straight está alejado de su hermano por una pelea originada a causa de su alcoholismo. La vida aparece como una serie de conflictos dramáticos en off (la historia de su hija, la pelea con el hermano) pero el presente no es más que el esfuerzo por dejar atrás los conflictos. La solución que da Straight (y a la que uno supone que Lynch adhiere) es el acercamiento familiar. Es lo que aparece en su búsqueda de reconciliación mediante un esfuerzo desmesurado y es el consejo explícito que le brinda a una de las personas que se cruzan en su camino. Pero también está en la placidez de las charlas en un jardín, y en la bonhomía de todos los que tratan de ayudar a Straight en su solitaria travesía.

Confieso que el hecho de que sea un individuo amable y atento quien reemplace a los Bobby Perú (Willem Dafoe en *Corazón salvaje*), o a los psicópatas interpretados por Dennis Hopper en sus películas anteriores, me provoca un gran alivio y una enorme dosis de placer. *Una historia sencilla* es una película enormemente placentera, con sus personajes queribles, los paisajes bellamente fotografiados, la encantadora música de Angelo Badalamenti, las actuaciones sinceras e impecables y la emoción a flor de piel. Este bienestar la diferencia de manera abismal de las películas anteriores, experiencias chocantes que solo podían provocar satisfacción estable-

ciendo una distancia irónica con respecto a lo que se estaba contando. La violencia desproporcionada con que comenzaba *Corazón salvaje*, por ejemplo, se diluía en el mar de los disparates posteriores. En *Una historia sencilla* no hay distancia; uno se sumerge en el personaje, un abuelo de ojos azules, sabio, esforzándose por terminar su vida con un acto de dignidad antes de que sea demasiado tarde.

Sin embargo, la distancia entre Lynch y sus personajes sigue siendo grande. El hecho de que el personaje del viejo Straight esté tratado con cariño y cuidado no logra encubrir que, a menudo, el hombre en su tractor es el complemento perfecto para los paisajes de trigales y atardeceres en la ruta. Y lo que pasa es que aquello en lo que coinciden *Una historia sencilla* y las otras películas de Lynch es en que miran el trasfondo de su país, de los pequeños lugares de Estados Unidos, con la misma superficialidad.

Luego de castigarnos con personajes siniestros durante varias películas, Lynch llegó a la conclusión de que el misterio que esconden los suburbios es el mismo que guardamos todos. La vejez y la muerte imponen plazos: ese es el secreto oscuro que nos acecha. Esa inexorabilidad nos iguala y nos hace ser amables los unos con los otros. Y finalmente permitió que Lynch filmara una película amable, lo que no es poco. **A**

OPERACION FANGIO

ARGENTINA-ESPAÑA-CUBA

1999, 105'

DIRECCION Alberto Lecchi

PRODUCCION Camilo Vives, Fernando Sokolowicz y Félix Rodríguez

GUION Claudia Furiati, Claudio Pustelnik y Manuel Pérez

FOTOGRAFIA Hugo Colace

MUSICA Iván Wyszogrod

DIRECCION ARTISTICA Raúl Oliva

INTERPRETES Darío Grandinetti, Laura Ramos, Ernesto Tapia, Fernando Guillén, Gustavo Salmerón, Arturo Maly, Oscar Bringas, Susana Pérez, Néstor Jiménez.



El campeón tímido

por SANTIAGO GARCIA

La historia (Juan Manuel Fangio secuestrado antes del Gran Premio de Cuba de 1957 por revolucionarios opuestos al régimen) prometía ser interesante. Pero el director, Alberto Lecchi, venía de dirigir dos películas no solo malas sino impresentables, llamadas *El dedo en la llaga* y *Secretos compartidos*. Eso planteaba una amplia gama de interrogantes con respecto a este film, a lo que se sumaba el misterio de cómo interpretaría Grandinetti a un personaje tan conocido.

La película, que transcurre totalmente en Cuba, tiene un punto a favor: la ambientación de época está lograda y da la sensación de que estamos en 1957. Pero además hay que decir que también se destaca un grupo de actores secundarios de una solidez que trasciende lo meramente profesional. Estos actores logran imprimirle cierto interés a la película y a sus personajes.

Es hora de hablar de cómo Grandinetti compone a Fangio. El actor lo hace sin temor, copia los gestos del *Chueco* (perdón por la confianza), busca la tonada, y muestra el perfil bajo que siempre tuvo Fangio. Y al apostar a esa composición consigue que la película, además del personaje, transmitan una simpatía ausente en los títulos anteriores de Alberto Lecchi. *Operación Fangio* es un film que no tiene otra pretensión que la de contar la historia que ella misma reconstruye. No se me ocurre ninguna segunda lectura ni

una interpretación ideológica más profunda. Lo gracioso es que esa ausencia de pretensiones la convierte en la mejor película de Lecchi. Y no solo por lo ideológico o el contenido: la película está correctamente filmada y tiene varios momentos muy logrados, en especial las pruebas de clasificación y luego la accidentada carrera. Aunque no coincido con otros críticos, que la consideran muy entretenida, reconozco que la película carece de baches y no pierde jamás el rumbo. Pero debido a las características del *Chueco* el film debe asumir un perfil bajo y todas las escenas en las que él aparece poseen un simpático medio tono. Este elemento es algo poco habitual en el cine argentino tan propenso a que la composición y la actuación en general se basen en la sobreactuación. Grandinetti está encantador, con su tonadita, su candidez y su ingenio.

En 1950, cuando Roman Viñoly Barreto filmó *Fangio, el demonio de las pistas*, el quintuple campeón del mundo aparecía haciendo de sí mismo junto a Armando Bó, y en su esfuerzo por actuar demostraba la misma timidez que uno ve en *Operación Fangio*. Además, resulta ingenioso poder contar cómo habría actuado Fangio durante su secuestro. Es que como deportista consiguió récords nunca superados y como personaje jamás provocó los escándalos de algunos futbolistas o boxeadores.

Si bien hay escenas torpes que bordean cierto narcisismo típicamente argentino (por ejemplo, que la secuestradora se enamore del corredor) y las secuencias finales parecen haber perdido algo de metraje en el camino, hay un detalle que me parece un hallazgo y supera esa ausencia de pretensiones de la que hablé antes. Mientras Fangio realiza las pruebas de clasificación, descubre que un sector de la pista no está en las condiciones adecuadas para correr. Le pide a su manager que resuelva el problema pero él no lo hace. Ese hecho traerá consecuencias durante la carrera y Fangio lo recibirá como una señal.

Al final de la película un cartel dice que Fangio nunca más volverá a correr. Con ese episodio se termina de construir el personaje callado que hemos visto durante todo el film: primero se lamenta por no poder correr y luego queda secretamente agradecido de no hacerlo. El secuestro, que para él no tenía sentido, cobra la función de una advertencia. Creyente o simplemente caballero, Fangio termina agradeciendo silenciosamente a los secuestradores por haberle salvado la vida. En una película correcta pero carente de toda profundidad, ese pequeño detalle constituye una muestra de misteriosa inteligencia y sensibilidad. Algo que no sabemos si pertenece al guión, al director o a la casualidad. Pero este año habrá dos películas más de Alberto Lecchi y la duda podrá ser finalmente disipada. ■



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

Master VIDEOCLUB

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

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

IMAGEN EN PRODUCCION Y SERVICIOS

IMAGEN
PRODUCCIONES
AL PRECIO JUSTO

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

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

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

www.jazzblues.com.ar

Primera disquería virtual especializada
en Jazz y Blues

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

movicom
La evolución permanente.



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

LA ISLA
FM 89.9

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

Videoteca

PICCADILLY

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

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



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

LAS REGLAS DE LA VIDA

The Cider House Rules

ESTADOS UNIDOS

1999, 125'

DIRECCION Lasse Hallström

PRODUCCION Richard Gladstein y Alan Blomquist

GUION John Irving sobre su propia novela

FOTOGRAFIA Oliver Stapleton

MUSICA Rachel Portman

MONTAJE Lisa Churgin

DISEÑO DE PRODUCCION David Gropman

INTERPRETES Tobey Maguire, Charlize Theron, Michael Caine, Delroy Lindo, Paul Rudd, Heavy D, K. Todd Freeman, Erykah Badu, Jane Alexander, Kathy Baker.



Las reglas de la casa

por SANTIAGO GARCIA

Las reglas de la vida es un relato clásico con referencias explícitas al universo de Charles Dickens y una emocionante película que narra mucho más de lo que aparenta. Detrás de la historia de Homer Wells y del orfanato de St. Clouds donde se crió, encontramos un film muy bien pensado y en el que nada es forzado ni gratuito. La quinta película de las candidatas al Oscar llegó imprevistamente a las nominaciones y resultó ser una verdadera "tapada" en más de un sentido. Lasse Hallström construye una historia clásica en cuanto a la narración y la estructura, pero al mismo tiempo despliega una ideología audaz y contraria a la de los films que la Academia suele premiar o el cine de Hollywood, realizar.

La acción transcurre en el año 1943 en las afueras de Maine. En el orfanato de St. Clouds el doctor Wilbur Larch (Michael Caine) se encarga de cuidar a los niños, atiende los partos de las pacientes que dejan allí a sus hijos y practica abortos a quienes no desean tenerlos. El no obliga a las mujeres a decidir: ellas mismas lo hacen. Y en ese modo de actuar podemos apreciar una de las líneas que atraviesan la película. Las reglas que guían a la sociedad no se aplican en el hospital, ni en las plantaciones, ni en el amor. Allí, cada uno vive como cree que es correcto y como puede. Los personajes se enamoran o se unen con las personas que tienen cerca. No hay pasiones desatadas ni violentas. Por eso está muy justificada la escena en que Homer va a ver *Cumbres borras-*

cosas y no la entiende. El es fanático de *King Kong* (que a su vez es la única película que vio, y no por iniciativa propia) porque allí las cosas tienen una lógica, los personajes actúan en una determinada dirección. Pero es interesante que a *Cumbres borrascosas* se le oponga este film y no otro, ya que *King Kong* es también una película romántica. Si bien cada individuo vive de acuerdo a las cartas que le tocaron sin poder elegir, encuentra la manera de ser "el héroe de su propia vida" sin ningún alarde. Que las mujeres que concurren a la clínica puedan abortar (algo ilegal en esa época en Estados Unidos) revela el valor que el director le otorga a la libertad de elección en sus aristas más polémicas. Y el mismo riesgo lo corre con la elección de la vida sexual, al mostrar un incesto con un perfil más bajo de lo que puede verse en cualquier otro film actual. Lasse Hallström hace un curioso recorrido. Si bien, por un lado, postula la inexistencia del amor apasionado como una fuerza que atraviesa el tiempo y la distancia, por el otro propone una mirada mucho más emocionante y humana sobre él, al demostrar que el amor es una elección consciente basada en las convicciones y en las ideas de la gente. Lo que está diciendo es que, en cada una de las decisiones que toman, las personas son artífices de su propio destino. En ese sentido, la película es una defensa furibunda de la libertad del ser humano en todas sus formas: decidiendo sobre su propio cuerpo y su propia vida. No es extraño que Homer considere al personaje

del doctor Wilbur Larch como un verdadero maestro. Larch no solo defiende el derecho de las mujeres a elegir tener o no hijos sino que además es agnóstico (el cristianismo se opone a la libertad de decidir sobre el propio cuerpo, ya sea en el caso del aborto como en el del suicidio) y tampoco cree en la obligación de defender a la patria en la guerra. Larch expresa la ideología de la película y a través de él también pueden leerse las ideas del director.

Además todos estos temas no están expuestos de manera fría y analítica, ni tampoco a través de los diálogos. *Las reglas de la vida* los presenta a partir de las acciones y situaciones en las que los personajes se ven enfrentados a importantes momentos de decisión. De esta manera la película logra ser, además de buena, muy emotiva. Los momentos retóricos, como los diálogos por correspondencia, logran, mediante la elipsis, convertirse en una apología del género epistolar, algo fuera de moda que le sirve a Hallström para resaltar el tono de cuento que tiene la película. *Las reglas de la vida* poco a poco va cobrando más vuelo y transmitiendo más emoción. Cuando el círculo se cierra (y se repetirá de nuevo, con alguno de los niños), no llorar es un privilegio de los espectadores menos demostrativos. Y la película se resume en ese hermoso saludo de buenas noches donde cada uno de los huérfanos (cada persona) es alguien especial. *Buenas noches, príncipes de Maine, reyes de Nueva Inglaterra.* **A**



INOCENCIA INTERRUPTIDA

Girl Interrupted

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR James Mangold, CON Winona Ryder, Angelina Jolie, Whoopi Goldberg, Vanessa Redgrave y Clea Duvall.

Inocencia interrumpida es una porquería filmica que defiende el más rancio modelo conservador americano. Una película que considera el electroshock como única cura física y moral para un grupo de chicas que se drogan o están mal de la cabeza, merece ser repudiada. Mangold vendió el talento que había mostrado en *Heavy*, que en su momento fue premiada en el Sundance, por una lección inquisidora que ataca sin piedad a la década del sesenta. Según esta cinta, aquellos gloriosos años de la música, entre otras cuestiones, solo dejaron un tendal de cadáveres a causa del consumo de "alcaloides" y "estupefacientes", como diría la voz en off de la serie *Los intocables*. *Inocencia interrumpida* es tan vulgar y reaccionaria que hasta *Atrapado sin salida* está más cerca de las humaredas de *Woodstock* y *Monterey Pop*. **Gustavo J. Castagna**

NUESTROS AMIGOS DE LA BANCA

Nos amis de la banque

FRANCIA, 1997, DIRIGIDA POR Peter Chappell.

A mucha gente se le pasó el interrogante por la cabeza: ¿cómo serán las altas negociaciones en las que se juegan los créditos para los países desarrollados?; ¿cuál será el grado de cinismo, la franqueza en las discusiones?; ¿qué se dicen los gobernantes y los burócratas?; ¿cómo hace el que pide para pedir y el que pone condiciones para ponerlas sin que esa situación naturalmente humillante no lo sea más explícitamente? Muchas de las respuestas están en *Nuestros amigos de la banca*. Otras quedan en el corazón de los protagonistas en caso de que lo tuvieran.

Este documental deriva del intento del Banco Mundial de cambiar su imagen lue-

go de que las políticas ultraliberales de la década del ochenta dejaran un horrible tendal en los países en desarrollo. El documental "oficial" no se realizó pero con su material se construyó *Nuestros amigos de la banca*, un registro de las negociaciones del gobierno ugandés con el Banco Mundial y el FMI. Ser testigos de muchas de las respuestas a las preguntas iniciales es un mérito al que se suma el hecho de que la película se ve con el atractivo de una ficción, con sus personajes buenos, malos, oscuros y dudosos. De todas maneras, si fuera una ficción, podríamos decir que el representante del FMI está retratado de forma muy maniquea. "Nadie puede ser tan repugnante", diríamos escépticos. ¡Y lo es!

Gustavo Noriega

COMO CAIDO DEL CIELO

Just the Ticket

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Richard Wenk, CON Andy García, Andie MacDowell, Richard Bradford, Elizabeth Ashley y Fred Asparagus.



Como caído del cielo es una comedia menor e inofensiva protagonizada por una insólita pareja para el género. Ignoro quién hizo el casting —aunque Andy García, como parte de la producción, habrá tomado alguna decisión— pero ni él ni la blanquísima Andie MacDowell (juntos o separados) transmiten la más mínima química al espectador, uno de los elementos clave en las comedias con una pareja que se separa y que más tarde se reconcilia. Algunos apuntes sociales despiertan cierto interés (los amigos de Andy García transmiten una mayor empatía y carnadura que el dúo principal), pero la película tampoco se beneficia por el innecesario estiramiento de situaciones absurdas y mal actuadas (por ejemplo, cuando los novios bailan y se rebelan en la cocina). *Como caído del cielo*, además, parece, como muchos otros, un film destinado al cable sin demasiadas pretensiones estéticas. **Gustavo J. Castagna**



ECOS MORTALES

Stir of Echoes

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR David Koepp, CON Kevin Bacon, Kathryn Erbe, Illeana Douglas, Liza Weil y Kevin Dunn.

Las historias de fantasmas son siempre atrapantes. Los relatos sobre aparecidos que desean saldar cuentas con los vivos combinan el terror con una no siempre oculta melancolía. La literatura del siglo XIX explotó el género con infinidad de maravillosos cuentos. El año pasado *Sexto sentido* resumió a la perfección la esencia de estas historias. La gran película de M. Night Shyamalan llevó al género al máximo de sus posibilidades, elevando así las exigencias de los espectadores. Por ese motivo, *Ecos mortales* pierde parte de su interés o bien queda supeditada a la comparación con aquel film. No obstante, la película tiene sus méritos y el egoísmo del protagonista lo convierte en un héroe poco habitual. La falta de rigor en un par de vueltas del guión y dos o tres planos realmente feos en el epílogo condenan a *Ecos mortales* a un segundo plano dentro de un género en el que el año pasado podría haber brillado por su originalidad. **Santiago García**

MIENTRAS NIEVA SOBRE LOS CEDROS

Snow Falling on Cedars

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Scott Hicks, CON Ethan Hawke, Youki Kudoh, Reeve Carney, Anne Suzuki y Max Von Sydow.

Estimado lector: al leer esta crítica, usted no corre ningún riesgo de enterarse del final de la película, porque huí del cine cuarenta minutos antes de que terminara. Paso a explicarle algunos de los motivos de tal determinación, muy rara para mis hábitos cinéfilos. El film, basado en un best-seller, parece participar en un campeonato de flashbacks, a cual peor resuelto, innecesario y tedioso. Toda esta estructura narrativa está al servicio de una historia que insiste en rebuznar redundancia y que

mezcla drama judicial con historia de amor en circunstancias adversas, conflictos de tierras y otras complicaciones de best-seller. El director Scott Hicks (*Claroscuro*) confirma que no le gusta el cine ni ninguna de sus posibilidades: las imágenes, horribles; las descripciones, penosas; la narración, un pantano, y la música, una alimaña. **Javier Porta Fouz**

MALOS PENSAMIENTOS

Very Bad Things

EE.UU., 1998, DIRIGIDA POR Peter Berg, CON Cameron Díaz, Christian Slater, Daniel Stern, Jeanne Tripplehorn y Jon Favreau.



Este debut en la dirección del actor Peter Berg (*La última seducción*) se ganó en esta revista unos cuantos odios, un par de indiferencias, algunas tibias adhesiones y unos pocos comentarios elogiosos. El pequeño texto a continuación pertenece al último grupo.

Cinco amigos de cerebro obtuso –pero convencidos del *american way of life* en su vertiente más tarada– se verán envueltos en un homicidio. Para eludir responsabilidades, deberán cometer más crímenes, en un recorrido en el que intervendrán esposas, novias y otros allegados. La estructura narrativa propuesta por la película es aumentar exponencialmente los conflictos, el humor negro, el salvajismo y los enfrentamientos entre los personajes de una se-

cuencia a la otra. Si uno entra en el juego, el film nunca defrauda, y acierta allí donde *Belleza americana* se debilitaba: el plano final suburbano de *Malos pensamientos* es enormemente coherente y sinceramente corrosivo. **Javier Porta Fouz**

FUERA DEL MUNDO

Fuori dal mondo

ITALIA, 1998, DIRIGIDA POR Giuseppe Piccioni, CON Margherita Buy, Silvio Orlando, Carolina Freschi y Maria Cristina Minerva.

Una monja a punto de tomar los votos definitivos se encuentra, por casualidad, con un bebé en sus brazos. A partir de allí, el director Giuseppe Piccioni construye una fábula que ocurre en un mundo extraño donde todas las personas son, por definición, buenas.

La primera mitad de la película es de una cierta militancia, casi una publicidad tamaño innatural del Partido Demócrata Cristiano, evidente en esos planos fijos de humildes trabajadores sonriendo beatíficamente a cámara. Uno sospecha con la inclusión de un grupo de policías sonrientes. Pero la publicidad política, sin desaparecer del todo, deja paso a la relación entre el excelente Silvio Orlando y Margherita Buy, y no cede a la felicidad por decreto o al *Deus ex machina* que hubieran constituido la solución lógica en Hollywood. En su rigor y su levedad, el film no juzga el ejercicio del sexo, ni la cesión de hijos, ni la maternidad no deseada, ni las dudas teológicas. Como si, además de decir que toda la gente es igual de buena, también admitiera que todos tenemos derecho a la duda. Por otra parte, hay una escena donde Orlando juega al bingo con las monjas que es un hallazgo de humor y sencillez. No es poco para una película que arranca tan cerca del Vaticano y tan lejos del cine.

Leonardo M. D'Espósito

POR AMOR

Left Luggage

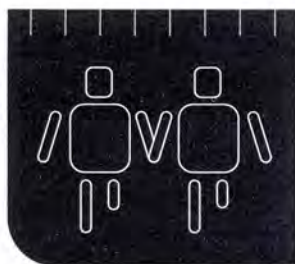
ALEMANIA, 1998, DIRIGIDA POR Jeroen Krabbé, CON Laura Fraser, Isabella Rossellini, Marianne Sägebrecht, Maximilian Schell y Chaim Topol.



Esta lección de vida sobre la tolerancia se empeña en contestar a la pregunta ¿cuán mala puede ser una película que se alce en el Festival de Berlín con los premios a la mejor película, al mejor director y a la mejor actriz? A los treinta minutos de *Por amor*, a nadie le quedan dudas... puede ser muy mala.

La protagonista, Chaja, es una chica judía liberal y moderna, tan liberal y moderna que, un día, renuncia a su trabajo como lavaplatos porque sí, de tan libre que tiene el espíritu. Un amigo-vecino le ofrece entonces trabajo como niñera en casa de una familia ortodoxa. Ella acepta a regañadientes, pero termina estableciendo un fuerte lazo afectivo con el más vulnerable de los niños a su cuidado. Los roces son previsibles, la moraleja también y –conociendo el género– también lo es la sorpresiva muerte del niño dilecto en los últimos diez minutos de película.

Aburrida, chata, actuada a desgano y escrita con menos destreza que una novelita de Corín Tellado con aire pretencioso, como si fuera poco resucita a Marianne Sägebrecht. En síntesis, una película que no puede despertar entusiasmo ni en un largo, largo, viaje en micro. **Hugo Salas**



Un paseo por el cine y 8 directores

DOS CICLOS DE CHARLAS CON GUSTAVO NORIEGA Y SANTIAGO GARCIA

Los interesados pueden dejar mensajes al 4866-3673 o e-mails a gnoriega@ciudad.com.ar o sdinadan@giga.com.ar

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	DIEGO BATLLE LA NACION	HORACIO BERNADES PAGINA 12	MOIRA SOTO FM LA ISLA	SERGIO WOLF AM DEL PLAYA	LUCIANO MONTEAGUDO PAGINA 12	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	SANTIAGO GARCIA EL AMANTE	JAVIER PORTA FOUZ EL AMANTE	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	QUINTIN EL AMANTE	
¿QUIERES SER JOHN MALKOVICH?	9	9	9	6	8	8	9	9	9	8	8,40
NUESTROS AMIGOS DE LA BANCA	8	7		8				7	8	8	7,67
LAS REGLAS DE LA VIDA	6	7	8	7	7	5	8	8		7	7,00
SOLO CONTRA TODOS	8	8	5	8	9	7	4	8	5	8	7,00
EL TALENTOSE SEÑOR RIPLEY	5	4	6	6	7	5	7	8	7	6	6,10
TRES REYES	8	3	7	5	8	2		7	6	5	5,67
ECOS MORTALES	6	7	3	8	6	2	6			6	5,50
MALOS PENSAMIENTOS	4	6		4			3	8	6	7	5,43
OPERACION FANGIO	6	6	4	5	5	4	4	5	4	6	4,90
POR AMOR		4			5				3		4,00
COMO CAIDO DEL CIELO	4	2	2	4		3		4	4	7	3,75
MIENTRAS NIEVA SOBRE LOS CEDROS						4		2			3,00
INOCENCIA INTERRUPTIDA	3		1	2		3		4	2	3	2,57

4 3 2 2

7 5 1 8

4 3 2 6

5 0 9 0

ANUNCIE EN EL AMANTE

Taller de cine directo / Curso intensivo

A cargo de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes

Cierre de inscripción: 19 de abril
Informes: 4861-8928 / 4865-7554

ORGANIZAN

ESPACIO LA TRIBU
MEDIOS/COMUNICACION/CULTURA

cine-ojo

EL REALISMO trágico

En su nuevo libro *La empresa de vivir* Tomás Abraham arremete contra el discurso económico. Lo considera decadente, aunque de moda. El lenguaje del management y el de la autoestima son analizados por este filósofo que anuncia que el sueño terminó. **por CLAUDIA ACUÑA**

Tomás Abraham tiene una oficina blanca, amplia, cálida, luminosa, con bibliotecas, fotos, carteles y papeles que conviven en apasionado orden. En la cabecera del enorme escritorio me espera él, solo, vestido de negro. Podría decirse que esa imagen es la versión escenográfica de su último libro, *La empresa de vivir*, un único ambiente de 500 páginas, en el que instaló una mesa con cuatro patas. Una sostiene su tesis sobre economía y ética. Otra narra las vidas de nuestros nuevos prohombres: los millonarios. Una tercera apuntala su polémica con los especialistas económicos (a quienes a partir de Abraham habría que denominar *pronosticadores de turno*) y la última sobrelleva el peso de una extraordinaria investigación sobre el dolor. El, solo, sintetizó así el torrente de ideas, discursos, conflictos, monstruos y víctimas que generó una sociedad que hoy luce su futuro vestido de negro. Desde el enorme escritorio chilla un teléfono.

—Te llamo después. Estoy trabajando.

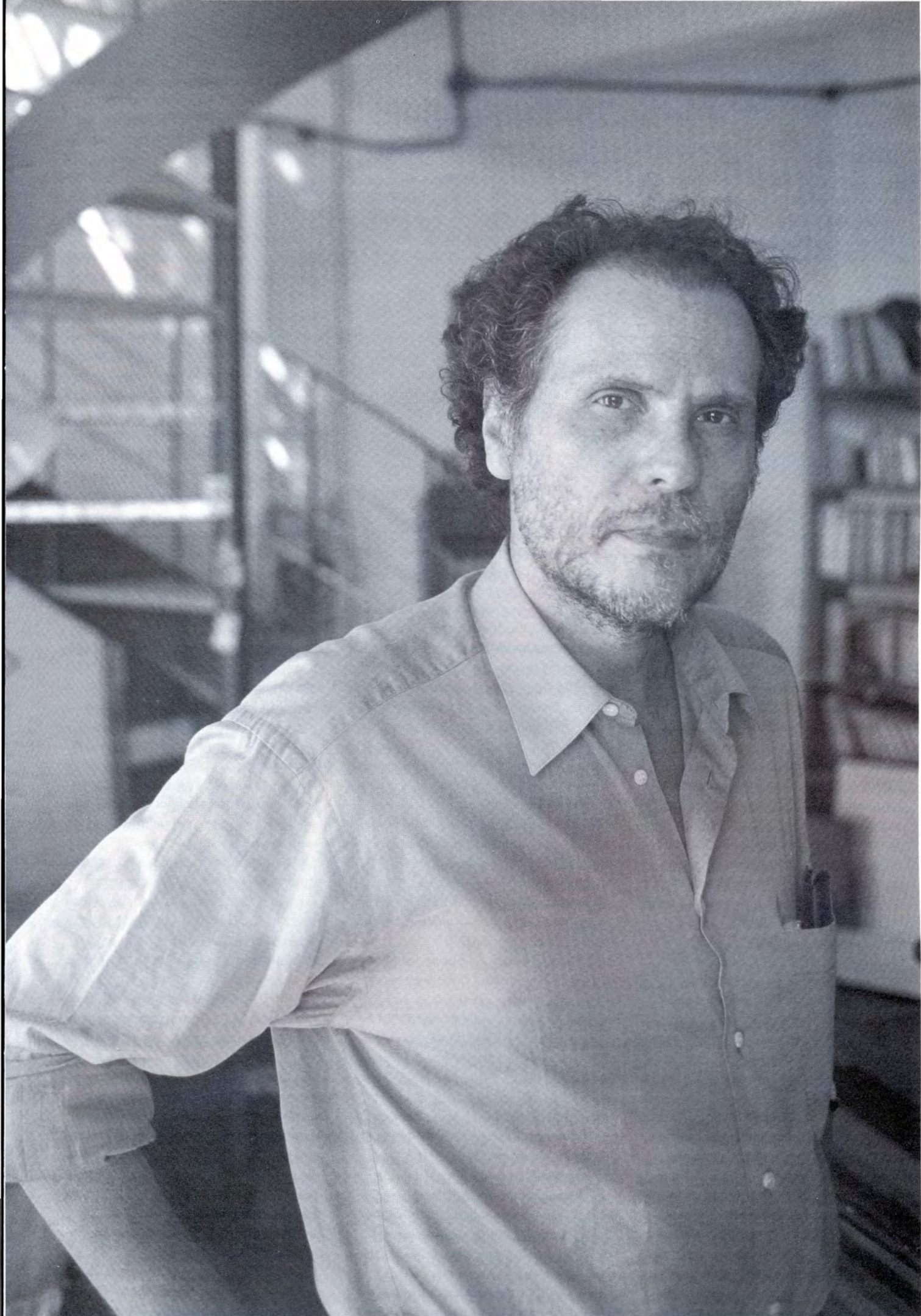
Dice Tomás y no exagera. Durante las próximas tres horas tratará de resumir los últimos tres años que devoró su libro hasta transformarse en lo que es hoy: algo que no intento definir por temor a que mi entusiasmo termine simplificándolo.

BERLIN Y LA TABLADA. Ese es el primer subtítulo del libro y el primer golpe a la mandíbula del lector. Tomás une aquí un año (1989) y dos acontecimientos físicos: la caída del Muro de Berlín y la toma de La Tablada por parte del grupo Todos por la Patria, que obligó al gobierno del presidente Raúl Alfonsín a contraer una deuda con el ejército carapintada. Dice Tomás: “La Tablada, como la caída del Muro, marcan el fin de un ciclo. Aquí, no solo determina el fin de Alfonsín, sino el de una idea. La idea de que con la democracia se come, para decirlo de algún modo. Ese sueño de construir un país democrático que pudiera lavar el barro que había significado la dictadura”.

¿Un sueño cínico?

Creo que fue sincero, pero nada más. Y en política la sinceridad no alcanza. No sé cuáles fueron los pormenores de La Tablada, ni me importa lo que diga Gorriarán Merlo, pero no descartaría la hipótesis de que se estaba gestando un golpe de Estado. La Tablada es el inicio de un proceso que terminó humillando a Alfonsín. Fue el bautismo de sangre de la hiperinflación.

ECONOMIA Y FILOSOFIA. Esa es la madera con la que Tomás construyó su libro. Una obsesión que nació cuando descubrió que los filósofos estaban acercándose a las empresas para calmar sus nuevas preocupaciones; pero que creció en cuanto comenzó a investigar el tema y se encontró con una ideología decadente, pero aún en boga. ►



Dice Tomás: "Los economistas están de moda y cuando digo moda, digo eso: que un tipo se presente como economista y utilice el tono de quien pretende levantarse una mina. Es decir, con manifiesto orgullo corporativo".

Quien dice moda dice poder...

Todo el mundo tiene hoy una receta de poder. Cormillot, el personal trainer, los curas, los economistas. Todos dicen: vos hacés esto y te va a cambiar la vida.

¿Cuál sería la receta de poder de la filosofía?

Que no la tiene. La filosofía es Sócrates. Un tipo pobre, feo, panzón, ñato, relamido, que no puede seducir más que con la palabra. No da soluciones a los problemas, simplemente tiene habilidad lógica para desbaratar el supuesto grado de saber de los señores de Atenas. Así demuestra que el guerrero no sabe nada de guerra, que el legislador no sabe nada de leyes, que todo se reduce a una gran impostura.

CADAVERES. A lo ancho del libro se anuncian tres muertes: la de los políticos, la de los intelectuales críticos y la de la pereza. Dice Tomás: "La muerte del intelectual crítico y la de los políticos son actuales. La pereza es una muerte histórica. Aconteció apenas terminada la Primera Guerra Mundial".

Pero su partida de defunción tiene otra connotación cuando se la lee desde la perspectiva de la desocupación actual.

Sí, se resignifica históricamente, especialmente si escuchás a los economistas argentinos o leés, por ejemplo, a Juan Carlos de Pablo, porque inmediatamente resoplan: *el problema es que la gente no quiere laburar, viejo*. Te lo dicen acá, donde se trabaja 16 horas por día. Sin embargo, el análisis del combate que se libró contra la pereza a principios de siglo es para demostrar que toda tecnología tiene un blanco a destruir. En estos tiempos ya no es la pereza, sino la fatiga. En los Estados Unidos hace 60 años que se están preocupando por esto: quieren que el obrero esté más contento, conforme en el capitalismo, para que no lo conquisten los otros. Y los otros van desde la competencia hasta el sindicalismo, el comunismo o cualquier otra cosa que capitalice el descontento.

En el libro citás el *Diario de fábrica* que escribió Simone Weil para hablar del contrato social que se rompe cuando se pierde la idea de seguridad en el trabajo. Tu planteo es: somos muchos, cada vez se vive más, se estudia más y se trabaja menos. Y este es un problema que los economistas no pueden resolver. Porque si a la explotación se le suma la inseguridad que crea la desocupación se rompe un pacto básico que pone en jaque a todo el sistema y ese es un tema so-

cial, no económico.

Eso dice Simone Weil, en los años treinta y en Europa. Explica por qué un trabajo automático, no creativo, repetitivo, acelerado, es algo que alguien, en esta sociedad, tiene que hacer. Y plantea una pregunta: ¿cuál es el beneficio secundario de hacer ese trabajo? Que sea seguro. La seguridad es necesaria para los trabajos más desagradables que tienen una función social. La sociedad le tiene que dar algo a cambio, no le puede decir: jódase, usted es basurero porque se lo merece, si no sería gerente de Coto.

¿Este es el pacto que hoy se rompe?

Pero se rompe con todos los sectores sociales. Tampoco el gerente de Coto tiene su trabajo asegurado. La palabra "precariación" o "flexibilización" ya no está dirigida a un solo sector, sino que describe el modo en que la dinámica social se pre-

"Vivimos en un mundo donde el poder de decisión de nuestros países no sabemos dónde está. Es anónimo y fatal, como lo describe Kafka."

senta hoy en día, con el justificativo de que eso es bueno porque así la gente es menos perezosa, como diría De Pablo.

¿A los políticos los mató la pereza o la fatiga?

No es que los políticos se hayan muerto, sino que ahora su protagonismo tiene un alcance diferente. Los temas de los políticos son los que les dictan los economistas.

¿Por qué?

Porque un mercado emergente como el argentino tiene una realidad que se reduce a dos cosas: deuda externa y convertibilidad. Con esos dos temas explicaste toda la Argentina, sin importar quién sea el presidente. Da lo mismo. Si no hay Estado no puede haber política.

Si no hay Estado hay bandas, decís en el libro.

Sí, en ese sentido no soy anarquista. Porque un Estado que no puede diseñar su política económica, que tampoco puede decidir su política exterior, que no tiene su propia moneda, en el que su política laboral es dictada, que está chantajeado por movimientos de capitales que se pueden fugar, ese Estado tiene de Estado solo el aparato, pero no la capacidad. Por eso hablo del realismo trágico. Vivimos en un mundo en donde el poder de decisión de nuestros países no sabemos dónde está. De la Rúa no decide. El FMI es una oficina. Brasil es un vecino. El tequila una bebida mexicana. Entonces, ¿cuál es el sujeto del poder actual? Es anónimo. Fatal, como describe Kafka, porque las decisiones se toman en la oficina de al lado, que siempre está vacía. Ese es el diseño político del mundo de hoy. El ciudadano argentino que es despedido

de su trabajo se puede preguntar: ¿es culpa mía? Por supuesto que no. ¿Es culpa del empresario? Tampoco, porque no vende nada. ¿Es culpa del ministro de Economía? Y... el ministro trata, pero no puede. ¿Es del gobierno? Tampoco, porque el mundo está globalizado. Entonces ¿qué política se puede hacer en este escenario trágico, gobernado por una potencia que parece divina? Esto es lo que, desde La Tablada en adelante, se diagrama en la Argentina. Y es nuevo. Como también es novedoso que nadie tenga respuesta a esta situación.

Tu planteo puede sonar como una queja, una práctica que, según tu tesis, termina por aniquilar al intelectual crítico.

Primero, esto no es una queja. Por eso digo que la filosofía es muy pobre: no tengo mucho más que decir, salvo que esto es así. Y lo que enuncio no es una queja, si-

no una desautorización. Desautorizo a los ministros de Economía, a los economistas, a los periodistas, a los políticos, a Ruckauf en particular y, en general, a todos los que nos están diciendo que si hiciéramos tal gesto cambiaría algo. No: no cambiaría nada. Absolutamente nada. Aquí hay que pensar otra cosa.

Y vos asegurás que no son los economistas los que pueden pensarla...

No. Pero tampoco es tan fácil. Porque ¿qué vas a pensar si el poder está diseñado tan letalmente que cualquier tipo de idea alternativa suena imposible? ¿O creés que hoy se escucha tanto hablar de un solo modelo, de un tipo de pensamiento único, porque la gente es perezosa o tonta? No. Hay mucho poder detrás de eso. No es imaginación lo que falta. Falta poder. El poder ayuda a tener ideas.

SARMIENTO Y CAVALLO. "Comparar es casi como pensar", dice Tomás, sin poder ocultar que le divierten los efectos de su nuevo golpe. Sí: se atreve a trazar un segundo paralelo inesperado. Esta vez unidos por un mismo nombre y un idéntico plan: atar nuestros destinos al carro triunfador.

¿La consigna ahora sería globalización o barbarie?

Sarmiento estaba fascinado por los americanos. Quería eso. Cavallo también. Pero Sarmiento fracasó y Cavallo no.

¿Cavallo es el emergente de eso que vos llamás la moda de los economistas?

Es el más famoso, el más prometeico y, también, el más político. Ahí lo tenés: es el culpable de la desocupación, de multi-

plicar por dos la deuda externa y, sin embargo, está peleando la elección porteña con grandes chances. Pareciera que su autoridad emana de sus conocimientos. Pero ¿qué sabe Cavallo? Es un tipo de una cultura muy mediana. Casi un iletrado, hablando en términos de Humanidades. Sin embargo, él tiene cultura económica, oficio económico y formación económica y con eso le sobra. Por eso es un hombre muy importante para entender cómo las ideologías actuales son dominantes en la Argentina. Toda ideología necesita no solo de poder, sino de discursos y él es un gran elaborador de discursos. Cavallo, por ejemplo, le encuentra un sentido a la historia. Cree que el mundo va en una cierta dirección. Y utiliza una metáfora náutica para advertir: o te montás en la cresta de la ola o la ola te barre. Eso significa, para un país como la Argentina, la inscripción en los Estados Unidos. Si no su destino es el de una aldea fracturada: violencia adentro, indiferencia afuera. Ese es su plan. Esta es la gran idea de los noventa. Y es la única vigente. No hay otra.

¿Estás diciendo que es una idea exitosa?

Sería exitosa si la gente viviera mejor. Pero vive peor. Entonces, por algún lado falla. Cavallo nunca va a admitir que falla la idea, sino la realidad. Ese es el malentendido: acá creemos que, como dicen los economistas, si hacemos buena letra vamos a aprobar el examen. Y no. Esta es la mentira de los economistas. Dicen que si se toma tal medida se va a ir para adelante. Y no hay adelante para algo que no camina, que está paralizado. Salvo que inventes otra cosa. Ahora, ¿se puede inventar otra cosa? No tengo la menor idea. Creo que basta decir que si no se inventa otra cosa este es el mejor de los mundos posibles. No va a bajar la desocupación, los jóvenes no van a tener más futuro del que tienen, las provincias van a estar exactamente igual y, en todo caso, si van a estar de otra manera es un poco peor. O muy poquito mejor. Pero esto es así. Es el país que Cavallo, y todo lo que de él se desprende, fabricó. ¿Había otro modo de hacerlo mejor? No tengo la menor idea. No soy ministro de Economía ni político, así que no tengo por qué elaborar planes. Lo que sé es que el país que ellos me anunciaron es este que veo hoy.

Los políticos no pueden hacer nada, los economistas no tienen más recetas, los intelectuales solo se quejan, ¿algún pronóstico sobre lo que esto va a generar?

Lo interesante de estos días es que no pasa nada. Y, todo lo contrario de lo que dice Lanata, esto no es nada aburrido. Ahora estamos escuchando el silencio. No pasa nada. Antes tampoco, pero quizá La-

nata se divertía. Menem era un gran distractor, un gran actor. Siempre tenía un gran emprendimiento o un gran desfalco que nos daba tema de conversación. Pero ahora no se divierte nadie. Estamos escuchando algo que es muy importante escuchar y que solo podemos hacerlo cada tanto: estamos escuchando la estructura. Sin agitación. Tenemos la oreja en el cráter del volcán... apagado. Y escuchamos la nada. Absolutamente nada. Después de una década donde pasaron tantas cosas, donde la gente se divirtió con la pizza y el champán, tanto alboroto armado por una troupe de quince tipos, ahora vas al circo y no hay función. El público primero puede decir: qué cagada. Pero después puede pensar: miremos la pista, notemos que no hay función. Ni hoy ni mañana ni pasado. Y nos tenemos que quedar ahí, mirando la pista, hasta darnos cuenta de que esto es todo lo que hay. Que somos espectadores de una función suspendida.

EL DOLOR. El cuarto y último capítulo es el de las revelaciones. Allí confiesa que en su otra vida fue una bailarina oriental y que esta vida lo vio crecer tartamudo. Dice Tomás: "La tartamudez fue para mí una escuela".

¿Fue lo que te llevó a ser filósofo?

Sí. Me atrajo, fundamentalmente, la figura de Sócrates: un tipo que discutía. Y yo no podía discutir la autoridad. Tenía miedo.

Casi estás describiendo a la sociedad argentina de hoy: no puede discutir la autoridad y tiene miedo.

"Esta es la mentira de los economistas: decir que si tomamos tal medida vamos a ir para adelante. Y no hay adelante para algo que no camina."

Pero no es tartamudo. Yo menciono el tema de mi tartamudez para hablar de algo que conozco: la humillación. Cuento que cuando era un chico fui a un terapeuta que me dijo que solo me iba a curar cuando cogiera. Y me sentí humillado. Herido en mi amor propio. Así pude descubrir que me era más fácil gritar que hablar. Pero, también, cómo la mirada del otro es la que humilla. En toda sociedad existen sistemas de humillación o, como dice Richard Rorty, de crueldad. Pero también su réplica: la dignidad. Creo que hoy nos falta eso. Lo que ahora se impone es tratar de crear una imagen que neutralice el desprecio del otro. Tenés que creer que sos lindo, bueno, inteligente porque, en una de esas, te empiezan a mirar mejor. La autoestima ya no es la construcción de la propia intimidad, sino la exterioridad exitosa.

Hay una parte de ese mecanismo que resulta subversivo: desactiva la mirada del poder.

Yo no lo descalifico. Primero, porque tiene que ver con algo muy serio: el dolor. La gente va a grupos de autoayuda y compra literatura de autoestima porque sufre de algo. Este es un mercado del dolor. Después, porque la autoayuda es casi un servicio social para gente que no tiene muchos recursos y tiene mucho dolor. Y, por último, porque hay distintos tipos de grupos: desde autogestionarios, como el grupo Renacer que reúne a padres que perdieron a sus hijos, hasta empresarios, como los de Cormillot. Es decir que, cuando hablamos de autoayuda, estamos hablando de un fenómeno diferenciado.

¿El tipo de dolor los diferencia?

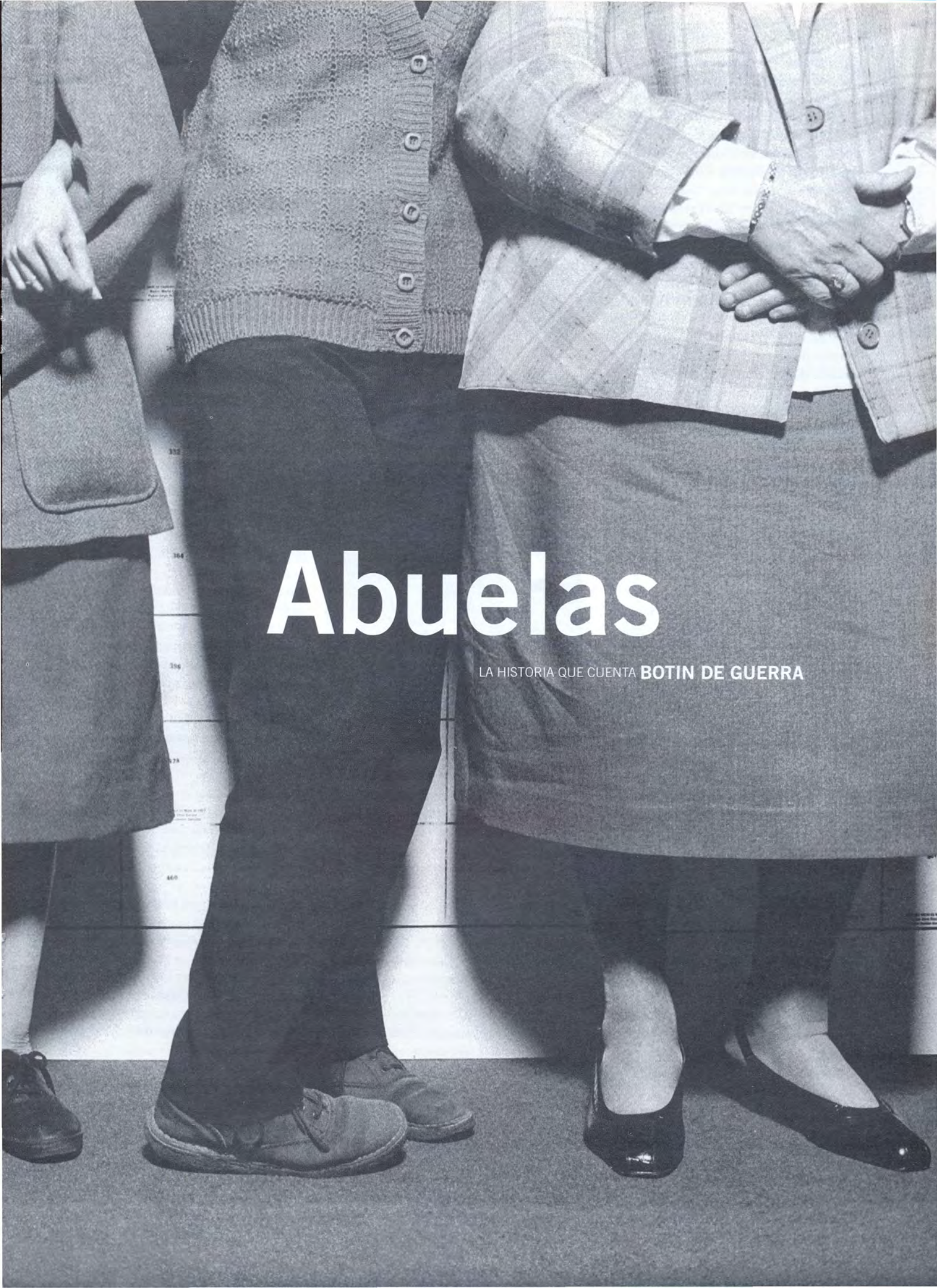
Ahí es donde yo me hice la pregunta. Cuando me encontré con el grupo Renacer me puse a pensar en algo: hay un tipo de dolor que no es terapeútico por esta sociedad que todo lo puede. Hay un tipo de dolor que no puede ser interpretado, ni elaborado ni curado ni autoestimado. Y ahí llega Primo Levi, con un libro único, no por ser un sobreviviente de un campo de concentración, porque eso le pasó a mucha gente, sino porque su mirada es única. Es la mirada del testigo. Ni médico ni especialista ni curandero ni víctima: testigo. Estos testigos son mi máquina crítica. Un instrumental para arremeter contra la sociedad terapéutica que quiere hacerse cargo de la sociedad, diciendo cómo ser felices, flacos, piolas, exitosos. Estas voces la desmienten. Pequeñas voces que nos hablan nada menos que de la

condición humana. Por eso estas son las últimas que aparecen en el libro.

Lo que queda, entonces, es la sensación de que todos somos ahora sobrevivientes de otro tipo de concentración, no ya de campos sino de mercados.

Si todos fuésemos sobrevivientes habría una esperanza. Lamentablemente, en el circo hay de todo. El capitalismo salvaje no se reduce al mercado global, sino al modo de vida de estas sociedades. Sin embargo, en esas voces de sobrevivientes se da cuenta de algo importante. Odio las metáforas, pero no puedo dejar de pensar que hay algo de esta sociedad que, si bien no tiene púas, es concentracionaria. Escuchemos qué nos dice Levi: si vos sumás ideología totalitaria más eficiencia el resultado es Auschwitz. El lenguaje de los economistas utiliza estas dos palabras. Y ahí están los testigos que nos cuentan cuál es el resultado de esta combinación cuando se la lleva a un extremo puro. ▀





Abuelas

LA HISTORIA QUE CUENTA **BOTIN DE GUERRA**

David Blaustein reconstruye en su película *Botín de guerra la larga batalla de las Abuelas de Plaza de Mayo en la búsqueda de sus nietos desaparecidos. Una historia que no pertenece al pasado: esta misma semana los titulares de los diarios pueden hablar de chicos recuperados o de generales que reconocen la existencia de un plan sistemático para robar bebés. Una historia que no tiene descanso, pero sí un punto de partida: así lo narra Eduardo Blaustein, hermano del director, en los apuntes del libro que acompañará el estreno del film y que El Amante reproduce como una manera de recordar, tantas veces como sea necesario, la lección de estas abuelas.*

“Hay un cráter en la vieja luna que lleva el nombre de un astrónomo argentino, un hombre que fue fundador del observatorio de La Plata, bisabuelo y abuelo de desaparecidos. Su biznieta, Clara Anahí, debe andar ahora por los 23 años en algún lugar de la Tierra con la identidad cambiada. Chicha Mariani, fundadora de Abuelas de Plaza de Mayo y presidente de la institución hasta el 21 de noviembre de 1989, hace un tiempo comenzó a pensar que nunca conocerá a Clara. Es curioso que el cráter descubierto por un argentino siga allí, fijo en su inutilidad, localizable, y que la nieta de Chicha continúe desaparecida.

Chicha Mariani es la autora de una metáfora que se hizo inmediatamente famosa. Es una imagen tipo Esopo en la se equiparan los picos de actividad en casa de las Abuelas con ‘un hormiguero en día de tormenta, muy muy ocupadas’. Su nombre completo es María Isabel Chorobik de Mariani, hija de polaco venido en tiempos de guerra, nacida el 19 de noviembre de 1924 en San Rafael. En Mendoza se puso a estudiar Bellas Artes y allí conoció a su marido, Enrique Mariani, violinista y director de orquesta. En Mendoza nació Daniel, el único hijo que tuvieron. Cuando vinieron a La Plata, siguiendo la carrera musical de su marido, Daniel tenía un año y medio.

En 1972 Daniel se casó con Diana Perulli, la nieta de aquel astrónomo que también fue director del museo de La Plata. Parece haber algún asomo de familia Darwin –del abuelo Erasmus al nieto Charles– es la biografía de Diana. Su papá era geólogo, su madre botánica. Diana y Daniel se manejaban con el inglés, el francés y con el piano. Daniel había estudiado Física y, con recto rumbo einsteiniano, partió a los Estados Unidos. Pero volvió un año después convencido de que la Física no era lo suyo: demasiado laboratorio y poca gente. Notable, porque cambió por Ciencias Económicas. Una carrera sobre la cual también podría decirse: demasiado laboratorio y poca gente.

En 1972 Daniel tenía 24 años, lo que para entonces era una enormidad. A los 24, en



los primeros 70, ya se estaba en plena ofensiva, atacando al mundo por todos los flancos. En cuanto a qué entendía Chicha acerca de los vientos rabiosos que soplaban levantando en vilo a tantos hijos, ella, a la distancia, cree que vivía en la luna. Cuando Diana quedó embarazada de Clara se mudaron a una casa amplia. Pero el paso del tiempo y la militancia los decidieron –u obligaron– a nuevos cambios: trocaron un lindo auto por una citroneta que Chicha recuerda como ‘horrible’ y la casa amplia por una de los arrabales platenses, cosa que también Chicha recuerda como un disgusto. Parece que por entonces, como madre, suegra y argentina, Chicha bufaba y rezongaba, pero no más que eso.

Esta historia salta ahora a su abismo más negro: 24 de noviembre de 1976. Horas antes Diana había hablado por teléfono con Chicha. Intercambió con su suegra comentarios domésticos que posiblemente a Chicha le suenen a felicidad perdida. Chicha quería mostrarle un camisón que a ella no le iba, pero a Diana sí. Había también de por medio una enorme caja de bombones para regalarle.

–Mientras esperaba a Diana y a la nena comencé a tejer una batita y en ese momento empecé a sentir los bombardeos. Bombas,

sirenas y helicópteros. Yo para entonces no sabía que existían desaparecidos.

Por un rato siguió tejiendo. La ansiedad la obligó a dejar la batita a un costado y salió a ver a una amiga que vivía a pocas cuadras. Vio que había gente en las calles, escuchando, murmurando, mirando cómo pasaban los camiones verde oliva. En el camino se cruzó con una docente conocida, más precisamente inspectora, una hermana del almirante Massera, rodeada de nietos. Chicha guarda ese flash: ella corriendo por la calle, diciéndole ‘¡qué horror lo que está pasando!’ y la hermana de Massera exhibiendo su minuto de felicidad con los nietos. Volvió otra vez a su casa, retomó el tejido, volvió a dejarlo. ‘Así quedó muchos años.’ Diana y la chiquita no aparecían y Chicha comenzó a inquietarse. El ruido de las bombas ‘era para el lado de la casa de ellos’.

Se hizo de noche, fue a dormir. A las seis de la mañana la despertó un llamado de su madre diciéndole que su papá estaba descompuesto. Chicha dejó un mensaje colgado de la chimenea: ‘Voy a casa de los abuelos. Si no estoy, vuelvo mañana’.

A la mañana siguiente desayunó con la lectura de un cable emitido por radio Colonia. El cable decía que Daniel y Diana habían muerto en alguno de los operativos militares que Chicha había escuchado tejiendo la batita. Según la reconstrucción que pudo hacer Chicha, Diana intentó escapar con Clara, saltando un tapial. La ametrallaron desde los techos cercanos, allí donde estaban apostadas las fuerzas militares, policiales y de Gendarmería.

–Ahí cae ella, ametrallada, cubriendo a la nena.

Clara sobrevivió y un agente, desde arriba de un techo, gritó ‘Cúbranme que me llevo a la nena’. Pero murió entre los balazos. El que sí extrajo a Clara fue otro policía, de nombre Daniel.

Al día siguiente del enfrentamiento Chicha fue a reclamar por la vida de tres personas. Primero le dijeron que su nieta no estaba allí, después que los cuerpos de Daniel y Diana estaban carbonizados y que no se los iban a entregar. Durante cuatro días los restos de Diana permanecieron en la jefatura de la policía bonaerense hasta que los enteraron como NN. Recién pudo ubicarlos en 1982, poco después de que los retiraran pa-

Estela Carlotto, actual presidente de Abuelas de Plaza de Mayo, junto al director David Blaustein. Ella fue una de las doce fundadoras de la institución



ra echarlos en el osario común. Lo mismo le ocurrió con Daniel.

En los días de búsqueda de Clara, Chicha tuvo la modesta suerte de encontrarse con una buena mujer, funcionaria de un juzgado de menores, que le informó que había otras abuelas preguntando por sus nietos y que esas abuelas habían iniciado una causa judicial para encontrarlos. Después de enterarse de la muerte de Daniel, Chicha pasó unos cuantos días dejándose morir. Hizo, sin embargo, un esfuerzo más y fue al juzgado. Preguntó por aquellas abuelas de las que hablaba la funcionaria, esa mujer a quien ahora recuerda como una 'maravilla de ser humano'. Es notable ver todo lo que podía significar encontrarse con una sola persona buena en aquellos años.

—La doctora pegó un saltó, corrió al cajón del escritorio y me dio la dirección de Alicia de la Cuadra. Me fui a su casa. Ella me atendió con un batón rosa y un pañuelo en la cabeza. Me contó de todos sus desaparecidos, sus hijos, su nieta, todos, y me contó lo que estaba pasando. Habló de la Plaza de Mayo y de que pronto vendría Cyrus Vance, enviado por Jimmy Carter. A mí ese Vance me sonaba chino y Carter también. Habían pensado en entregarle un petitorio con cada uno de los testimonios. Me explicó cómo tenía que hacer el mío para entregárselo a este hombre el día que fuera a la plaza San Martín a poner la clásica ofrenda floral. Ese día fuimos.

Para el día que apareció por plaza San Martín, Chicha solo conocía a Alicia de la Cuadra y a nadie más. Aquello fue un 21 de noviembre de 1977, día oficial del nacimiento de Abuelas, cuando por primera vez se encontraron las doce fundadoras. Como si se tratara del pino de la batalla de San Lorenzo, ese primer encuentro transcurrió bajo la histórica penumbra de un árbol.

Tras la ceremonia de homenaje a San Martín, durante varios segundos, Chicha permaneció clavada en el piso con su testimonio en la mano, mirando impresionada la plaza llena de soldados con perros, medio mundo armado.

—Ahí pude ver a las Madres con sus pañuelos blancos y gritando. Las tengo grabadas en la mente. Ojalá se pudiera fotografiar esa mente con la imagen de ellas gritando.

Cuando Cyrus Vance terminó de depositar la ofrenda floral comenzó el revuelo: mujeres corriendo y ella con los papeles en la mano, sin saber qué hacer. En medio del griterío, se le apareció una mujer bajita, también corriendo, que le dijo:

—¿Entregaste tu papel?

—No.

La mujer bajita se lo arrebató y picó hasta alcanzar las espaldas del enviado de James Carter. Corrió y le dio alcance.

—Se lo puso en la cara.

La mujer era Azucena Villaflor de Vicenti, primera fundadora de Madres de Plaza de Mayo, quien desapareció pocos días después en el operativo militar cuya inteligencia estuvo a cargo del capitán de navío Alfredo Astiz.

Pocos días después de aquellas corridas en plaza San Martín a Chicha se le encomendó la tarea de escribir su primera carta a nombre de Abuelas de Plaza de Mayo. Era un mensaje desesperado para el Papa, que ella tecleó con un solo dedo en una viejísima Royal color verde. Por entonces no sabía que de esa y otras cartas jamás obtendrían respuestas.

No hay bronce para revestir la historia de Abuelas. Excepcionalmente puede recurrirse al terciopelo rojo. Respecto del nombre mismo de la institución, pasa algo similar, de pequeña escala, por lo menos según lo cuenta Chicha.

—Nos dimos cuenta de que, por cada carta o documento que hacíamos, teníamos que firmar todas. Primero doce, después, quince. Y cada vez más. Así que ya no nos alcanzaba la hoja. No sé si fue en Brasil que nos recomendaron tener un nombre como grupo. Después de mucho pensarlo pusimos 'Abuelas Argentinas con nietitos desaparecidos'. A todo esto hubo una gran controversia con

las Madres. Hebe y las Madres insistían en que teníamos que formar el mismo grupo y nosotras pensábamos que no, porque la búsqueda que teníamos era distinta.

En el marco de esa discusión y de la falta de espacio en las hojas para meter las firmas, Chicha se hizo presidente de la institución cuyo nombre definitivo, Abuelas de Plaza de Mayo, fue casi un gesto hacia las Madres. Así que se supone que debe remarcarse que no hay grandes bronces en las rutinas que fueron consumiendo o construyendo historia a escala modesta. Por lo menos una escala no apta para los grandes titulares, menos aun para la prensa amordazada y autoamordazada de los tiempos de la dictadura. Tiempos que fueron transcurriendo —y siguen así— con semanas completas en que las Abuelas dormían en su sede, en algún sofacito que habían comprado; con investigaciones que por entonces solía encabezar Mirta Baravalle; largas caminatas por los cementerios mirando con lupa bóvedas, lápidas, panteones, en busca de apellidos clave; la lectura permanente de avisos fúnebres; el repaso hastiante de pilas de fotocopias; la vigilancia de casas en geografías distantes, pérdidas, con el disfraz de amas de casa con la bolsa de compras o fingiendo la representación presunta de una fábrica de camisetas.

—¿Llegaron a pensar que la lucha iba a ser tan larga?

—No. Quizá, si lo hubiéramos imaginado, no la hubiéramos seguido. No sé.

Historia sin bronces, escalas pequeñas. Hay una frasecita perdida de Chicha entre páginas de desgrabación, cuando se ríe de los proyectos de vida que tuvo alguna vez. Dice que uno de ellos, cuando era joven, era esperar a su hijo recién llegado de la escuela con scones recién horneados. De más está decir: a Daniel nunca le gustaron los scones." ■

Las televisoraciones de partidos de fútbol, uno de los espectáculos con mayor audiencia en nuestro país, pueden ser analizadas estéticamente e ideológicamente. Las realizadas en la Argentina transmiten una idea del juego que va en contra de su propia esencia.

por **GUSTAVO NORIEGA**



EL **FUTBOL** EN LA **TV** ARGENTINA

La mirada fragmentada



Veo fútbol desde que tenía seis años y de esto ya pasaron algunas décadas. Conozco casi todas las canchas de la ciudad de Buenos Aires y hasta he dado una vuelta olímpica en Rosario, revoleando mi remera salvajemente luego de perder una radio portátil en el festejo. Hoy, con menos fanatismo, veo más partidos que nunca. Eso sí, a la cancha no voy más. Codificado de los viernes, directo desde el interior los sábados, codificado de los domingos y el partido final de los lunes se suman al campeonato italiano, al español, el inglés, copa Europa, copa UEFA, Libertadores, Supercopa, Mercosur y los programas con goles de otros tantos países. El sillón ya tiene formado el molde de mi cuerpo. A cuatro metros tengo la heladera y a dos el baño. En la cancha, para no hablar de la violencia, hace calor en la tribuna en la que da el sol y se siente frío en el lado de la sombra. Los asientos, si los hay, son incómodos, no hay repeticiones y los jugadores son chiquitos. Cobran la

entrada y no hay control remoto por si me aburro. Y me aburro.

Así planteadas las cosas parece que el fútbol por televisión fuera un espectáculo inmejorable. Lo misterioso sería que todavía exista gente que vaya a la cancha aunque cada vez sea menos. No es tan así aunque algo de verdad hay en el hecho de que mirar partidos por televisión es irresistible. Pero lo cierto es que, siendo la forma en que la inmensa mayoría de los espectadores se acercan al fútbol, las crónicas y los comentarios se hacen como cuarenta años atrás, cuando la gente que leía el diario en su gran mayoría no había visto el partido. Hoy la descontrolada cantidad de transmisiones hace que haya elementos nuevos para analizar y así como, lamentablemente, Marcelo Araujo tiene en el espectáculo tanto peso como Orteguita, yo he reemplazado el reclamo furibundo al referí con improperios al director de cámaras que se queda en una repetición intrascendente cuando se estaba gestando un peligroso contraataque. El fútbol del que se habla, el fútbol que nos llega cotidianamente, lo hace a través de la televisión. Es un recorte y una ampliación de lo que pasa en la cancha. Es más y es menos pero, fundamentalmente, es diferente.

Godard decía, en la que resultó ser la más popular de sus frases, que el travelling era

una cuestión moral. Eso significaba que cada decisión estética que un director tomaba para filmar una película, desde el tratamiento de los personajes hasta la posición y movimiento de la cámara, era finalmente una decisión ética. De la misma manera, podemos decir que hay ética e ideología en una transmisión de fútbol. Cada elección de lo que se mira, se amplía y se repite en un partido responde a una idea sobre el fútbol.

Las transmisiones argentinas, dominadas estética e ideológicamente por TyC, responden a un modelo de fútbol. Son fastuosas, llenas de cámaras y repeticiones a cámara ultralenta. Técnicamente poseen una sofisticación notable pero la idea que transmiten sobre el fútbol es nefasta.

Esto se evidencia en tres decisiones estéticas: la amplitud de los planos, las repeticiones y los inserts (cortes en primer plano interrumpiendo los planos generales del partido).

PANORAMA. Cuando uno cambia el fútbol en la cancha por el fútbol por televisión lo primero que extraña es el panorama. En la cancha uno ve todo y lo que se pierde en detalles lo gana en una comprensión más cabal de la jugada y de los movimientos de los jugadores. Esto vale para todos los espectadores menos para los técnicos, que estando al nivel del piso ven algo indiferenciado e incomprensible (eso explica muchas cosas).



ILUSTRACIONES MARTA ALMEIDA / LAURA ESCOBAR



Lo cierto es que las transmisiones argentinas han decidido agravar el problema de la falta de visión general. Los planos son mucho más cerrados, con lo cual la porción de cancha que se ve en pantalla es mucho menor que la ofrecida en las emisiones europeas. Viendo fútbol por TyC el espectador se enfrenta todo el tiempo a una serie de interrogantes: ¿Habrà algún otro defensor fuera de campo que se interponga en la corrida del delantero hacia el arco? ¿Viene algún volante por la derecha a recibir ese centro pasado? La pérdida de perspectiva es muy grande y lo que se ofrece como moneda de cambio son las repeticiones y los inserts de imágenes de los protagonistas (plano de los técnicos, del jugador caído, del referí), lo cual acentúa la fragmentación del relato.

REPETICIONES. Los inserts y las repeticiones, para colmo, están pautados de antemano, agregando así a la fragmentación la pesada inmutabilidad del pensamiento burocrático. Basualdo le tira un pelotazo largo al mellizo Barros Schelotto que está un metro en offside. Es un fuera de juego evidente que no admite discusión: una jugada irrelevante. Pero la transmisión no dispone de un ser humano que determine con su sentido común la trascendencia del hecho. Por más que el juego continúe veremos la repetición desde el costado a la altura del área grande, imagen que determina con precisión lo que

ya sabíamos, esto es, que el mellizo estaba un metro por detrás del último defensor. Luego viene un plano de Barros Schelotto y luego otro del juez de línea, como si sus imágenes aportaran alguna información nueva que complemente la del offside. Mientras tanto, el partido continúa sin nosotros. Lo mismo va a suceder con cada falta, con cada córner que el arquero descuelgue sin dificultad y con cada remate al arco (visto en ese caso desde tres cámaras distintas) aunque pase más cerca del banderín que del poste. El problema no es que se corre el riesgo de perder alguna jugada cercana a los arcos —lo cual eventualmente sucede—, sino que se le quita al desarrollo del partido su natural fluidez. En aras de un espectáculo (el de ver con cámaras con extraordinaria definición la cara de los protagonistas) se pierde el natural flujo del juego. TyC ha copiado un modelo de transmisión extranjero pero de otro deporte. El formato es muy parecido al del fútbol americano. En ese deporte, la acción es como la de la guerra: largos momentos de estatismo y aburrimiento interrumpidos por instantes de emoción, ráfagas de juego en las cuales se puede modificar el marcador. Para equilibrar ese espectáculo desbalanceado, la televisión de Estados Unidos incorporó un número desusado de cámaras, muy sofisticadas, con una notable fidelidad en la proyección en *slow-motion*. Entre jugada y jugada, mientras los

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 - Vivian 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



entrenadores diseñan su estrategia inmediata, la televisión puede mostrar con absoluta fidelidad la violencia del choque de dos jugadores o el esfuerzo por atrapar el balón en el aire por parte de otro. Es un intermedio necesario por las características del juego. Los partidos más importantes televisados en Argentina utilizan la misma estructura. Pero el fútbol es un río, no una tormenta. El juego fluye, tiene una lógica interna, los contendientes atraviesan estados de ánimo que pueden ir modificándose imperceptiblemente; hay intentos de dominación, hay tácticas de repliegue, defensas heroicas, huidas del asedio, momentos de estudio. Todas estas cosas se despliegan en el tiempo, a veces cansinamente, y van dibujando lo que es el partido, algo distinto y superior a la sumatoria de los goles y las jugadas de riesgo. El toqueteo lateral de la pelota por los defensores para ir desplegando el juego antes de decidir arriesgar no es tiempo perdido, es parte del juego. La primera pelota que toca Aimar en un partido es importantísima, aunque sea en la mitad de la cancha. Si arriesga una gambeta lujosa con éxito, las posibilidades de que en ese partido la rompa son mucho mayores. Perdernos ese momento mágico y decisivo porque la estructura del programa determina que la información acerca de los suplentes deba estar acompañada por la imagen de los jugadores en el banco es criminal.

INSERTS. De los inserts el más odiable, por ideología, es el de los técnicos. Suceda lo que suceda y aunque nada suceda, la imagen del banco de suplentes con el nervioso gesticular de los entrenadores se entrometerá en la pantalla sin pedir permiso una y otra vez. Lo que al cine le costó casi cincuenta años, la autoconciencia, a los técnicos les llevó un par: algunos de ellos están pendientes de la cámara a la que ostensiblemente miran con el rabillo del ojo. Ramón Díaz y el Bambino Veira, cada uno a su estilo, han incorporado a sus sets de indicaciones incomprensibles los gestos y poses que mejor cuadran al espectáculo televisivo. Ac-

titudes que repugnan al futbolero de alma y que son carne del director de cámaras que no puede resistir la tentación de ponerlos en imagen una y otra vez.

Una pequeña estadística puede resultar reveladora. Conté la cantidad de planos destinados a los técnicos en una transmisión argentina y en una italiana. Los resultados son pasmosos. Elegí el fútbol italiano porque un aire de familia (y una buena cantidad de jugadores exportados) lo relaciona con el nuestro. Una comparación con el inglés hubiera sido catastrófica: allí se descrece de supersticiones como la de los entrenadores y los árbitros, el juego es abierto y sostenido y así como a los réferis no se les ocurre que pueden ser protagonistas, el mismo sentimiento de servicio anima al director de cámaras de televisión.

Vamos a los ejemplos. Segunda fecha del torneo Apertura, el clásico del domingo, transmitido para cable codificado, es Racing-Boca. A lo largo de los poco más de noventa minutos, la imagen de los técnicos aparece nada menos que 65 veces (¡algo así como una cada minuto y medio!). Contra lo que uno supondría, la imagen más favorecida numéricamente es la del técnico de Racing, Gustavo Costas, que se llevó 37 planos. Pero Costas se para junto a la raya, gesticula, protesta, es un espectáculo en sí mismo, si ese espectáculo le interesara a alguien. Bianchi, de formación europea, se mantiene casi todo el partido sentado en el banco y apenas intercambia algunas palabras con su ayudante Carlos Ischia. Pero es justamente esta razonable inacción la que hace más impresionante la necesidad de su aparición televisiva: el flujo del partido se interrumpe 28 veces para mostrar a un señor canoso y pelado que mira en calma el partido.

Un par de semanas después, la RAI transmite el clásico turinés: Torino-Juventus, dos equipos de una jerarquía equivalente a la de los argentinos. El lenguaje corporal de los técnicos es similar a la dicotomía Bianchi-Costas. Mondonico, técnico de Torino, vive el partido "intensamente": junto a la raya, de para-

do, aspaventoso y gritón. Ancelotti, técnico de Juventus, no se mueve del banco y casi no da indicaciones. La cantidad de planos totales de los dos técnicos es casi un tercio de la transmisión argentina: apenas 23 (aunque una enormidad comparada con la que habría en una transmisión inglesa). De estos, 16 corresponden al técnico de Torino y solo 7 al taciturno Ancelotti. Un detalle demuestra que no hay planificación para esos planos: el técnico de Juventus, durante el primer tiempo, no fue mostrado ni una sola vez. En esas transmisiones el partido se desarrolla naturalmente y no nos damos cuenta de la explicación de esta diferencia hasta que realizamos estos pequeños experimentos.

La razón por la cual las transmisiones de fútbol son radicalmente distintas en nuestro país es sencilla: el monstruo TyC que, comandado por Carlos Avila, ha sido una de las empresas de crecimiento más vertiginosas en los años menemistas y ha copado el mercado del fútbol en forma casi monopólica, enarbola con entusiasmo la estética *nouveau riche* que impregnó a nuestro país en esta última época. La ideología futbolera que mejor le cuadra es la del más crudo bilardismo: los técnicos son más importantes que los jugadores y los resultados están por encima del desarrollo del juego. Desacreditado dentro del ambiente estrictamente futbolístico, el tedio bilardista aplicado a la televisión de partidos está matizado por una idea del espectáculo que se desentiende expresamente del juego. A eso se le suma la necesidad de incorporar un nuevo público (mayoritariamente femenino) al que hay que atraer por medio de promesas de espectáculo y no por la parsimoniosa puesta en marcha de un partido de fútbol. El resultado, concentrado a la enésima potencia en un *packaging* de dos horas, es ese monstruo fascinante y repulsivo que es *Fútbol de Primera*, un fenómeno que merece un artículo propio. Este, por su parte, toca a su fin. Y no es que haya agotado el tema sino que está por empezar Mallorca-Betis. Buenas tardes. ■



RELACIONES ENTRE SEXO Y CINE

De concavidades y convexidades

Desde lo absolutamente explícito hasta lo totalmente oculto, cada forma de representación del sexo en el cine tiene sus defensores, sus detractores, su historia y sus límites infranqueables, aunque quizás esto último esté cambiando.

por **DIEGO BRODERSEN**

EL AGUJERO EN LA PARED. Sin lugar a dudas el séptimo es el más voyeurista de las artes, y no tanto por el carácter visual de su componente básico, sino por el hecho de proponer, sin ambages ni pruritos, inmiscuirse en historias ajenas sin que sus protagonistas siquiera lo intuyan. Y permitir, de paso, que el espectador disfrute, sufra, analice, relacione y juzgue situaciones y entes inexistentes. Pero a pesar de lo expuesto —y del flirteo con el realismo y la franqueza que opera dentro del cine de un tiempo a esta parte—, existe un momento en la vida de todos y cada uno vedado al circuito de los mirones, relegado a la esfera de lo privado, encajonado en un gueto tan legal como vergonzoso. Los responsables de ofrecernos impresiones de vida en celuloide han hecho gala desde siempre de un enorme pudor —aunque el término pacatería sería más apropiado— cuando de cuerpos desnudos comprometidos en situaciones amatorias se trata. Décadas de besos deslenguados, de camas separadas por varios metros, de inquietantes sábanas artificialmente dispuestas para ocultarle al espectador las zonas de la anatomía humana consideradas indecorosas por las convenciones de turno. Presionada por revoluciones sociales y culturales y merced al interesado aporte de cineastas obsesionados por obtener pingües beneficios económicos con cada centímetro cuadrado de piel en exposición, las cosas comenzaron a variar ligeramente. El realizador norteamericano Russ Meyer se transformaría en el pionero de estas lides epidérmicas, con su film de 1959 *The Immoral Mr. Teas* revelando al mundo lo que se ocultaba

a gusto y antojo de los productores. La aparición en el mercado de las cintas de video definiría el camino a tomar. El espectador del porno pasó de las salas al sillón del living y lo que alguna vez pudo ser algo más acabó convertido en una cinta de Moebius donde la falta de ingenio y de talento es el lugar común y las excepciones siempre hacen a la regla.

DEL FAST-FORWARD COMO ESTILO DE VIDA. Fuera del circuito corriente de distribución de largometrajes existe, desde hace veinte años y gozando de una muy buena salud económica, un conjunto de ficciones relegadas a un nicho impermeable: sus códigos son intransferibles y no pueden aplicarse al cine "normal". Entre los entendidos se lo llama cine *hardcore*. Los que vivieron la época de los "valijeros" lo llaman cine

adoptada por los erotistas –a la que adhiere, voluntaria o involuntariamente, casi el conjunto de la industria del cine– y la de los pornógrafos –aquellos que representan el acto sexual de manera realista pero no se permiten un mínimo de contextualización– será por siempre infranqueable.

DE ROMANCES Y OTRAS YERBAS. Para bien de muchos y mal de algunos –¿o viceversa?– se advierten nuevos aires respecto de esta tradicional dicotomía. *La vida de Jesús* de Bruno Dumont, *Los idiotas* de Lars von Trier, *Solo contra todos* de Gaspar Noé y el reciente *Romance* de Catherine Breillat se acercan en determinadas escenas cargadas de sexualidad a una mirada menos erotista y más pornográfica. Este último film incluye en el reparto a Rocco Siffredi, uno de los más reconocidos actores porno en actividad

debajo de las prendas femeninas y diez años después introduciendo en *Vixen* lo que eventualmente terminaría conociéndose como softcore o bien pornosoft. Finalmente, el acto sexual podía apreciarse como una más de las tantas actividades desarrolladas por los seres humanos en su vida cotidiana. Pero como mucho nunca es todo, hasta cierto límite. Pasada la euforia inicial, la industria cinematográfica absorbió este aumento de tolerancia del público hacia lo sexual y desarrolló nuevas convenciones que reemplazaron a las anteriores.

DE LA EPOCA DE JOHN HOLMES. Apoyados por la sigla "X" del recientemente reglamentado sistema de calificación de la Motion Pictures Association of America (MPAA), llegarían a partir de 1972 infinidad de largometrajes "para adultos solamente". Por primera vez en la historia del cine se agolpaban multitudes en las puertas de las salas con el único objetivo de ver el coito en cama ajena. Y en colores. Comenzaba la edad de oro del cine pornográfico: Linda Lovelace, Marilyn Chambers y John Holmes eran los grandes protagonistas de un peculiar "sistema de estrellas" y films como *Garganta profunda*, *Detrás de la puerta verde* y *El diablo en Miss Jones* hacían las delicias de los fanáticos (y de los no tanto) del género. Tal era el éxito de estas producciones que la consabida ley del mercado ordenaba tomar una sola decisión ante dos opciones igualmente viables: o bien el sexo explícito se incluía en el conjunto de la cinematografía o se lo aislaba de manera de poder manejar a los consumidores



Francesca Kitten Natividad posando para Russ Meyer

porno. Desde el boom del video hogareño también se lo conoce como cine condicionado. Diferentes nombres para una misma visión: sexo absolutamente desligado de todas las motivaciones que empujan a la gente a tenerlo; la deconstrucción hasta el absurdo del acto sexual. En estricto orden *fellatio-cunnilingus-penetraciones varias (simples, dobles, triples, acrobáticas)-eyaculación (en el exterior)*, que pocos intentan quebrantar, las escenas se suceden invariablemente. Los detractores del *hardcore* –cuyo exponente máximo es el *plano quirúrgico*, es decir, el plano detalle de los genitales en acción– defienden los supuestos valores de lo que dan en llamar "cine erótico". Dicen los "erotistas" que este cine, a diferencia del otro, deja lugar al vuelo de la imaginación. La genitalidad queda así relegada a una esfera inferior, culposa. La inflamación de los órganos y la aparición de los fluidos serían entonces el estigma que le impide al cine la representación del sexo tal como (casi) todo el mundo lo practica. Pareciera ser que la barrera entre la desnaturalizada posición



Escena de la polémica *Romance* de Catherine Breillat

y uno de los pocos productores del medio que intenta diferenciarse del resto de sus pares. Dejando de lado apreciaciones personales sobre los films citados, en el conjunto de sus fotogramas se replantea el dilema y se proponen otras opciones de representación, en un intento por acercar dos visiones en principio antagónicas. Esta obsesión por obtener lo mejor de dos mundos es una historia de la cual recién comienza a escribirse el prólogo. Aparecerán los primeros capítulos con los consiguientes escándalos. Los guardianes de la castidad mostrarán iracundos rostros y atronarán con frases apocalípticas. Otros se sonrojarán y continuarán con sus hábitos privados. Pero quizás, al abrir el juego a otras posibilidades y fabricar imágenes más osadas en nuestro cada vez más previsible universo audiovisual, estos nuevos pioneros provoquen una reacción en cadena de experimentación y riesgo que redundará en un cine momentáneamente menos redituable pero infinitamente más interesante. Ahora sí, para bien de muchos y mal de pocos. ■

SEGUNDO FESTIVAL DE **CINE DEL MERCOSUR** EN PUNTA DEL ESTE

Un buen festival, un cine estancado



En su segunda edición, el Festival de Cine del Mercosur mejoró sustancialmente su propuesta: más organizado, con más actividades, charlas y paneles, sirvió no solo para disfrutar de unos excelentes días en Punta del Este sino también para ponerse al tanto de los problemas de producción cinematográfica de la región. Lamentablemente, la mediocridad de la mayoría de las películas no hizo demasiado por el evento.

por JAVIER PORTA FOUZ

INTRODUCCION ARGENTINA. Por ahora el Mercosur está integrado por Argentina, Brasil, Uruguay y Paraguay. En 1999, en la primera edición del festival, la única película paraguaya programada no llegó a proyectarse. Este año, la presencia de Paraguay se limitó a la bandera. Por otro lado, la primera versión de la programación prometía dos films uruguayos pero uno de ellos, *El viñedo*, no estuvo listo y, a diferencia de *Estación Central* en 1999, ninguno de los cinco films brasileños exhibidos despertó demasiadas expectativas.

Esto nos lleva a una conclusión extraña pero quizás esperable: el cine argentino se destacó claramente en la muestra.

Podría pensarse que la denominada "industria" del cine nacional, gracias a la gran cantidad de películas producidas en los últimos años, está funcionando bien. Sin embargo, los tres mejores films exhibidos (*Garage Olimpo*, *El mismo amor, la misma lluvia* y *Silvia Prieto*) fueron realizados por dos cineastas residentes en el exterior (Marco Bechis y Juan José Campanella) y por un *outsider* (Martín Rejtman). Una confirmación: el buen cine pasa por otro lado que no es el de *El mar de Lucas*, cabal representante de los males temáticos y estéticos de ese cine argentino que el espectador actual tiene en la cabeza cuando huye de él. Pero, más que por las películas, el Mercocine 2000 fue importante como foro de discusión y lugar de encuentro y de cruce de experiencias entre los países de la región. A pesar del ambiente relajado y placentero de almuerzos, cenas, playas, piletas y estancias –al que ayudó la amabilidad de la organización y la eficiencia de las encargadas de prensa, la argentina Graciela Rodríguez y la uruguaya Daniela Cardarello–, se discutieron temas urgentes en los que, junto a probables soluciones, sonaron algunas alarmas.

DOMINGO 20. La película seleccionada para la inauguración fue *Garage Olimpo*. Pero antes se proyectó *Buena Vista Social Club* y tuvo lugar el discurso del ministro de Turismo del Uruguay, Benito Stern, quien en un arranque de entusiasmo llegó a decir que la semana del festival podía servir para resolver los grandes problemas de la cultura universal. También hizo lo suyo el intendente de Maldonado, el inefable Camilo Tortorella, quien en esta ocasión evocó su infancia y construyó, en pocos minutos y con un estilo repleto de floridos anacronismos, una épica de sí mismo.

Enrique Piñeyro –actor y productor de *Garage Olimpo*– presentó la película con polémica: habló de la paradoja que era presentar un film sobre los desaparecidos en un lugar como Punta del Este, donde veraneaban muchos que durante la última dictadura fueron cómplices o se hicieron los desen-

tendidos. Piñeyro sumó sonoros aplausos, silenciosos rencores y acusaciones de efectismo (de hecho, en todas las playas y todos los barrios hubo cómplices de la dictadura). Durante la primera mitad de *Garage Olimpo*, un tercio de los espectadores se fue de la sala, dejando a interpretación libre cuántos de ellos lo hicieron por no soportar las imágenes, cuántos por diferencias estéticas con el film y cuántos por motivos más oscuros. Luego de la película partimos hacia el cóctel de apertura en Punta Ballena, que debía ser en la cola de la ballena, porque quedaba bien lejos. En ese lugar, según contó Piñeyro, una señora se le acercó y le dijo "muy bien la película, pero a ver cuándo hacen una sobre Fidel Castro"; a lo que Piñeyro respondió "por el mismo motivo por el que no hacemos una sobre Franco, porque las cosas que hicieron llevaron su firma".

LUNES 21. Almuerzo en un hotel de Solanas, pileta, caminata y playa con Pablo Udenio, Hernán Guerschuny, Diego Posadas y Martina Luri de *Haciendo Cine* y Rejtman y Rosario Bléfari por *Silvia Prieto*, película que recién se daría el sábado, por lo que pasaron casi toda la semana sin que muchos supieran quiénes eran.

A la noche, cine: comenzamos con *El mismo amor, la misma lluvia*. La presentó Ulises Dumont, quien estaba allí invitado por su actuación en *El mar de Lucas* y ni siquiera sabía que *El mismo amor...* se daría en el festival. Criticó a la Warner por su despreocupación y bajó del escenario muy agradecido con el obsequio de Vinos Punta del Este. El film de Campanella sorprendió gratamente a la prensa uruguaya y a los argentinos que no la habían visto. Después vino *No coraçao dos deuses*, presentada por una nutrida delegación, incluida la bonita actriz Cristina Prochaska, a quien se ve en la imagen de apertura de esta nota fotografiada por la revista brasileña *Chics & Famosos* (!). *No coraçao dos deuses* se inscribe en la misma línea que las argentinas *El cóndor de oro* y *El secreto de los Andes*, es decir, la aventura sin aventura, sin emoción y sin humor.

MARTES 22. A la mañana, playa en el faro de la película de Eduardo Mignogna. A la tarde, la reunión del INA (Instituto Nacional Audiovisual), en la cual el país organizador, Uruguay, presentó su mapa audiovisual con bastante claridad. A pesar del lugar común según el cual Uruguay es famoso por ser un país cinéfilo sin cine propio, existe un grupo de gente que quiere hacer cine y parece dispuesta a realizarlo por muy poca plata, aunque la situación de la producción sea crítica.

Sin embargo, en la charla no se vislumbraron propuestas claras de corte institucional, y la discusión estuvo más bien marca-►

1. Rosario Bléfari y Ulises Dumont. 2. China Zorrilla y su perrita antes de recibir un homenaje. 3. La bella Isabel Fillardis. 4. Mercedes García Guevara. 5. José Miguel Onaindia por el INCAA y Washington Algaré por el INA. En la otra página, el enviado de *El Amante* señalando (mal) el faro



da por evaluaciones del estado cultural del país y no tanto por lo que parecía a todas luces más urgente: plantear en términos de viabilidad legal la pelea para que el INA tenga un presupuesto propio, cosa que no tiene. Más tarde vinieron las películas. La primera fue *Orfeu*, premiada en Brasil y próxima a exhibirse en el Festival de Buenos Aires. Fue presentada por su protagonista Toni Garrido —un moreno alto y canchero— y la actriz Isabel Fillardis, quienes parecían verdaderas estrellas de cine. Y por ahí va *Orfeu*, un film popular, turístico, deshonesto en su embellecimiento manierista de la favela pero consecuente con su programa de seducción mediante lo que sea, ya se trate de una secuencia impactante de carnaval, la belleza de sus protagonistas, el exceso visual de afectados planos cenitales y ridículos ralentis, o la presencia decorativa de Caetano Veloso, tanto en la música como en la imagen. La tragedia de *Orfeu* cautivó al público de la sala Cantegril y la ovación del final y las luces sobre los actores que saludaban desde un palco dieron la nota de glamour. Todo lo contrario a los desbordes de *Orfeu* vino después con *Borges, los libros y la noche*, el docuficción de Tristán Bauer, quien lo presentó junto a su protagonista, Walter Santa Ana. Se trata de una película de una solemnidad aplastante, algo evidente en la comparación entre el sentido del humor lúcido de las palabras de Borges y la chata mirada de la película hacia el universo del escritor. Entre efectos especiales de computadora, como los que construyen la obvia caída sin fin de Borges por una biblioteca laberíntica, se suceden ilustraciones visuales de cuentos de *El libro de arena*. Se trata de ilustraciones visuales y no de versiones cinematográficas, como si Bauer tuviera un respeto paralizante frente a Borges que no le permite despegarse del texto literario. Así consigue que lo literal de la imagen aniquile toda sugestión, sin reemplazarla por nada. Cortázar era una obra viva, este trabajo sobre Borges no lo es.

MIÉRCOLES 23. Luego de un buen día de playa, nos esperaban dos películas. Una fue *La hora mágica* (que había competido en el festival de Mar del Plata). Las referencias no eran buenas y tampoco resultó serlo la película, que posee un par de ideas visuales interesantes en combinación con algunas buenas canciones, pero tiene una narración muy confusa y arbitraria que la vuelve tediosa. Después llegó uno de los momentos más esperados del festival, la exhibición del superéxito mexicano *Sexo, pudor y lágrimas*, vista en su país por más de seis millones de personas, de futura exhibición en el Festival de Buenos Aires y posterior estreno vía Fox en Argentina. La presentaron su director Antonio Serrano (con varios éxitos teatrales y te-

levisivos en su haber) y el actor Demián Bichir (simpático actor de moda en México y hermano de Bruno, intérprete de películas de Ripstein). El argumento es más o menos así: una pareja está en problemas porque él no tiene mucho interés en el sexo y ella sí. Llega un amigo de ambos y ex novio de ella. En el edificio de enfrente vive otra pareja, un yuppie ex psicobolche con su flaca y linda mujer. Se encuentran con la ex novia del yuppie, una universitaria viajera con problemas sentimentales. Estallan los conflictos y terminan viviendo los tres hombres juntos y las tres mujeres en el departamento de enfrente. Todo desembocará en una serie de catarsis abyectas y la muerte de un personaje, cuya resolución ya merece un lugar en el cuadro de cosas más canallas de la historia del cine. Una película ruidosa y veloz, casi pirotécnica, todo puesto al servicio de una deshonestidad brutal. La ovación superó a la de *Orfeu*.

JUEVES 24. El día comenzó con mar, pileta y excelente almuerzo en un lugar paradisíaco, El Club de los Balleneros. La tarde terminó con un minicampeonato de ping pong entre *Haciendo Cine* (tres representantes) y *El Amante* (yo), en el que se produjo un triple empate en el primer puesto, compartido por Guerschuny, Posadas y Porta Fouz. De ahí nos fuimos a escuchar la charla sobre distribución "Cómo llegar al público", a la que le faltó información y le sobraron hipótesis. La distribución en Uruguay es un tema preocupante. No es que en Argentina la situación sea maravillosa, pero en Uruguay no hay ni siquiera cifras confiables más allá de Montevideo y, con un mercado más de diez veces menor al argentino, se hace difícil estrenar cine independiente. Días después, escuché una extraña paradoja: el excepcional funcionamiento de la cinemateca, con diez mil socios, sería en realidad una traba para la distribución de películas alternativas ya que, por menos de lo que vale una entrada, el socio accede a un mes de muy buen cine, todos los días y con varias opciones.

Después de la charla se proyectó *El coronel no tiene quien le escriba* de Arturo Ripstein, que no tuvo a nadie que la presentara. Después fue el turno de *Río Escondido*, que acababa de ser ovacionada en varios festivales, entre ellos Rotterdam. Como ocurrió en Buenos Aires, en Montevideo la recepción fue bastante fría. Estuvo su directora, Mercedes García Guevara, quien reflexionó sobre los errores en el lanzamiento de su film en Argentina, estrenada antes de que fuera a los festivales.

Luego fuimos a comer a Medio y Medio, donde disfrutamos del postre homónimo, una maravilla del mismo estilo del chajá, otra delicia uruguaya.

VIERNES 25. El día no comenzó bien, con algunos problemas de transporte y el almuerzo en un parador playero llamado MasterBeach, donde nos recibieron con mala comida y pésima atención, cuestión que se resaltó en comparación con el excelente trato que recibimos en las otras ocasiones. La tarde continuó con un "Encuentro de guionistas" auspiciado (apadrinado) por el Sundance Institute, con la presencia de Patricia Boero, una uruguaya que trabaja en el Sundance. Quintín ya se había referido a ella en términos poco elogiosos en ocasión del Festival de Buenos Aires, en la muy ilustrativa nota "Gilmore y compañía" (EA 86). En esta ocasión la Boero no hizo nada por mejorar su imagen para *El Amante*, no solo porque habló demasiado sino porque cada intervalos regulares tomaba la palabra para promocionar descaradamente la labor del instituto de Mr. Redford, como sus talleres de guión, de los cuales ha sido asesor Martín Salinas (guionista de *Gaby* y *El mar de Lucas*), quien estuvo en esa charla. La Boero planteó que lo importante para el Sundance era que se hicieran películas auténticas, sin imposiciones de estrellas norteamericanas y sin tantas presiones. Dio como ejemplo la película *Tres estaciones* (presentada en el último Festival de Buenos Aires), ganadora de Sundance y dirigida por un vietnamita. Además del dato anecdótico de que esa película solo le gustó al jurado de Sundance, su protagonista es Harvey Keitel. Entre intervenciones más calmas (Tristán Bauer, Enrique Piñeyro), Patricia Boero agregó que "el trabajo del guionista es el más importante si se quiere". Por suerte Rejtman dijo "no me siento guionista" y paró un poco la cosa. Por los talleres de guión de Sundance pasaron *Santitos*, *Sexo, pudor y lágrimas*, *Estación Central* y *La ciénaga* de Lucrécia Martel. Si bien no se puede generalizar y decir que la influencia de Sundance es negativa, tampoco puede saberse a ciencia cierta cuál es su aporte. Por lo pronto puedo decir que no me caen nada simpáticos el instituto y su tarea promocional. Además, de algo estoy seguro: el trabajo del guionista no es el más importante en una película, algo que Truffaut seguramente creyó que ya no haría falta recordar más de cuarenta años después de que él lo escribiera. Luego vino la proyección de *Santitos* (a exhibirse en el Festival de Buenos Aires), presentada por Demián Bichir y su simpática protagonista Dolores Heredia. El film utiliza la muerte de una adolescente para relatar la odisea de su protagonista, y a veces la muerte queda en primer plano y a veces totalmente afuera, con un humor complaciente y una narración armada con retazos incongruentes. Otra ovación. Luego venía una película brasileña bastante larga que se había dado en el último Festival de Mar del Plata, *Mauá, el emperador y el*

rey (distribuida por Buena Vista Internacional) y no pocos decidieron no verla. Mi curiosidad cinéfila hizo que me quedara y vi una narración correcta sobre un personaje utilizado como símbolo del Brasil capitalista que no pudo desarrollarse. En cierto sentido parecía una biografía de prócer de *Billiken*, pero por lo menos tenía la virtud de, entre tanto guión, querer ser cine.

SABADO 26. El día comenzó con amenazas de lluvia, pero igual partimos hacia la estancia La Guillermina, un lugar con arroyo, pasto en declive y pulpería. La mayoría optamos por hacer turismo de aventura antes de almorzar. Había unas 4 x 4 y un camión militar de transporte de soldados. Casi dos horas después terminó la travesía en la que cruzamos charcos, arroyos, esquivamos ramas, diluvió encima de los que habíamos

rello durante la próxima reunión de los ministros de Cultura de la región en Buenos Aires, e instituyó un premio para un proyecto cinematográfico, a concretarse durante la próxima edición del Mercocine. Luego se presentó *Por tras do pano*, un film brasileño muy conversado sobre la creación del acto teatral que parecía correcto pero del que solo vi veinte minutos porque no entiendo muy bien el portugués y no había ningún tipo de subtítulo. Después del homenaje a Manuel Antin (ver página 46), llegó el turno de *Silvia Prieto*, en cuya presentación Rejtman solicitó acertadamente que apagaran los celulares, plaga que había azotado las funciones del festival.

DOMINGO 27. Luego de que lloviera casi todo el día, se dio el único film uruguayo de la muestra, *La memoria de Blas Quadra*, una

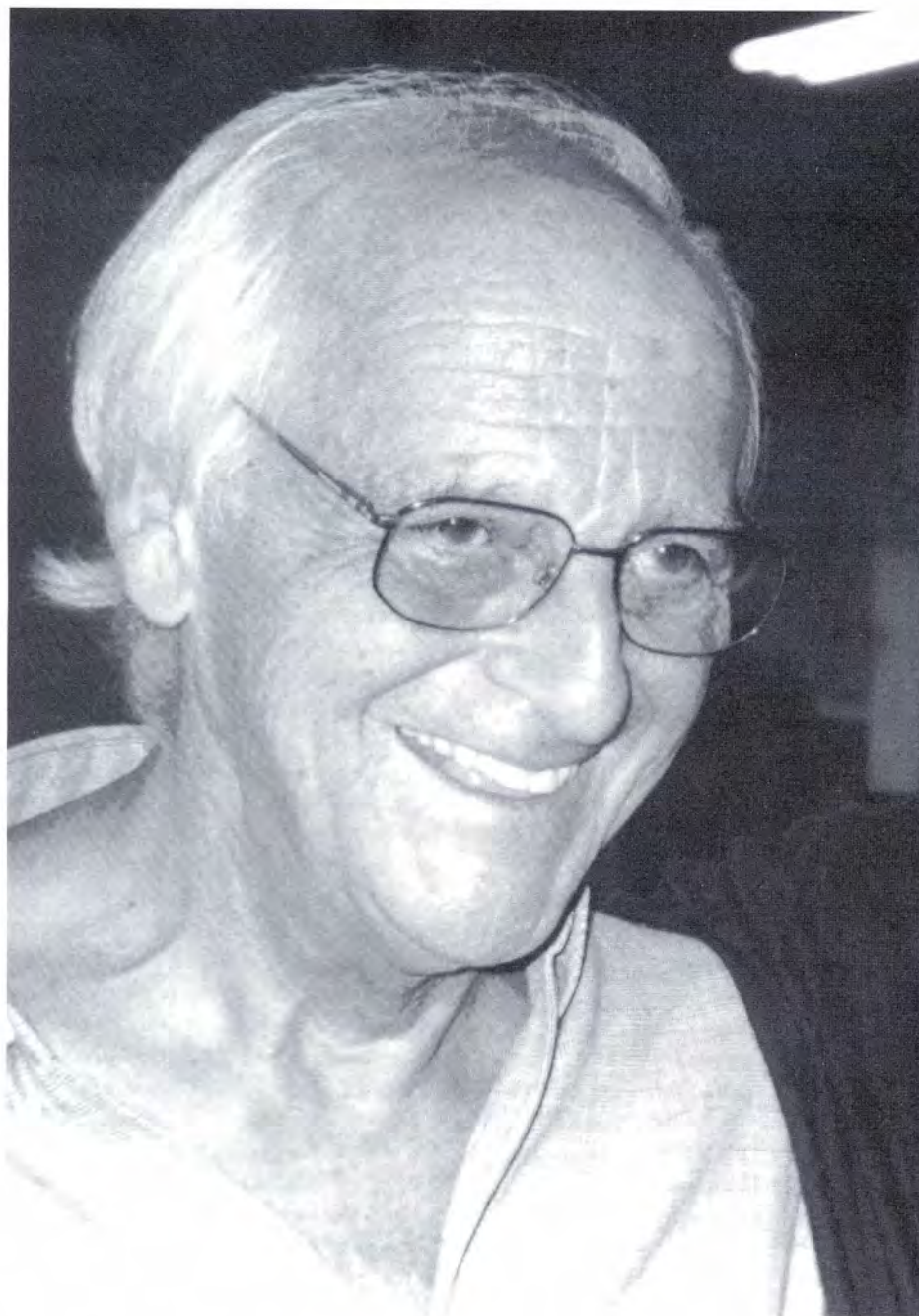


elegido el camión y otras divertidas peripecias. La excitación y los sustos hicieron que llegáramos con mucho hambre. Pasamos al comedor en donde había una gran mesa con ensaladas de todo tipo e intentamos comer, pero un joven vestido de gaucho nos dijo que debíamos esperar a que el asado estuviera listo. Seguimos insistiendo con Rejtman, Mirtha Busnelli y Graciela Rodríguez pero el joven continuaba con su amable negativa. Hasta que Busnelli, en actitud rebelde, comió una papa. Rejtman siguió sus pasos y todos nos abalanzamos sobre los víveres. El joven cuidador tuvo que asistir de su guardia. Ese día llegó José Miguel Onaindia, director del INCAA, y a la tarde dio una conferencia de prensa. Entre ese momento y el lunes a la mañana, fue la imagen de la amabilidad y la sensatez, y no solo por comparación con su antecesor. Además, propuso que se hiciera una semana de cine del Mercosur en la sala Tita Me-

película rudimentaria, con una puesta en escena ciertamente pobre (los descabellados paneos en los diálogos son solo el problema más evidente), con actuaciones teatrales (sobre todo en los papeles masculinos: el protagonista de Taco Larreta, homenajeado en el festival), con muchos momentos de tedio y una omnipresente música con reminiscencias de Piazzolla pero sin nada de su sensibilidad. Entre la prensa uruguaya los comentarios sobre el film iban más allá de sus nulos valores estéticos y hacían mención a supuestas irregularidades en el otorgamiento de los premios FONA (para la producción audiovisual) 1999. Acto seguido hubo más de una hora y media de discursos de cierre, entre los cuales se destacó uno escatológico del intendente Tortorella que provocó el estupor de todos los presentes. Después de *El mar de Lucas* y el cóctel de despedida, enfrentamos el Río de la Plata embravecido y volvimos a Buenos Aires. ■

ENTREVISTA A **MANUEL ANTIN**

“El peronismo es hostil al pensamiento”



EL INSTITUTO. ¿Cómo fueron los años al frente del Instituto Nacional de Cinematografía?

Creo que fueron años muy lindos y muy fáciles.

¿Por qué fáciles?

Porque veníamos de una época tan marcadamente anticultural que era muy fácil lucirse, bastaba con hacer lo contrario.

Creo que es casi la misma situación que tiene Onaindia ahora.

Entonces, ¿cuáles fueron las pocas cosas que hizo usted?

Las pocas cosas que hice yo... bueno, parecen más grandes de lo que son. Recuperar el fondo del diez por ciento para el cine argentino que había sido retirado por la dictadura militar; desterrar la censura cinematográfica; recuperar la confianza del público y de los realizadores argentinos en su cine. Me decían “vos pensás solamente en los festivales”, y yo pensaba en el eco que estos festivales podían generar dentro del país, y esto se logró: en cada uno de aquellos años alguna película argentina estuvo al frente de las recaudaciones; crear una política internacional de comercialización del cine, que pasó de doce mil dólares a dos millones y medio. Toda esta tarea fue interrumpida por el gobierno de Menem. También traté de jerarquizar la enseñanza del cine con su incorporación al ámbito universitario, creando la carrera de Imagen y Sonido.

¿Y qué cosas debería hacer Onaindia ahora?

Todo lo contrario a lo que se hizo durante el gobierno de Menem, debería espiritualizar un poco al cine argentino.

¿Cómo sería eso?

Descapitalizarlo un poco, eliminar la idea de la riqueza antes de la estética, sacarle a la gente de la cabeza la idea de que el cine

Un rato antes de que le hicieran un homenaje, Manuel Antin conversó con *El Amante* en Punta del Este con su estilo casi borgeano, que volvería a usar más tarde en su agradecimiento.

por JAVIER PORTA FOUZ

es exclusivamente un medio de vida, el cine es un medio de expresión, es un medio de creación. Y puede ser un medio de vida mejor, pero eso no puede ser prioritario. Un instituto de cine con sesenta millones de presupuesto anual crea malentendidos.

LA OBRA. ¿Qué siente al ver que su película más valorada es, en general, la primera (*La cifra impar*, 1961)?

Bueno, en realidad no se siente nada en particular. Hay algo que es irremediable y es que, salvo que uno sea un genio, caso que desgraciadamente no ha sido el mío, los directores de cine se van agotando. Después me estratifiqué, quiero decir: me convertí en un profesional, no tenía otro medio de vida. En la primera etapa a mí me protegía el Estado que me daba créditos, premios, me permitía tener cierta irresponsabilidad productiva. Cuando el Estado dejó de protegerme durante el gobierno de Onganía, tuve que buscar otros caminos, que fueron los de la publicidad y mi cine perdió mucho.

La llamada "primera época de Antin" termina en *Castigo al traidor* (1965)...

Ahí se termina, hasta ahí no había director de cine, ahí empezó el director de cine.

¿Y antes qué había?

Una persona que tenía un medio de expresión relacionado con la imagen, digamos que era un director de cine pero que vivía en un país donde su trabajo era muy respetado y podía ser irresponsable materialmente.

¿Tuvo su mayor éxito con *Don Segundo Sombra* (1969)?

Sí, recuerdo que *Don Segundo Sombra* llevó dos millones de personas. En esa época las cifras eran distintas, un fracaso eran

siete mil por semana, que fue lo que tuvo *La cifra impar*, un fracaso absoluto.

¿Nunca se estrenó en Argentina *Los venerables todos* (1962)?

No, se dio en televisión y se estrenó en el extranjero. Esa es, a mi criterio, mi mejor película.

¿Es cierto que cuando *Don Segundo Sombra* se exhibió en Francia no fue bien recibida?

Fue así, los franceses creen que el mundo es como ellos suponen que es, y por consiguiente el gaucho que ellos vieron no era el que tenían como imagen, un gaucho pendenciero, fugitivo, enemigo de la justicia. Yo llevé un gaucho que ya habitaba una pampa parcelada, dividida, con patrones de por medio, totalmente amansado. Y ellos se encontraron con un gaucho que no mataba, que no robaba y que era bueno. Mis películas no tenían éxito en Francia.

A diferencia de las de Pino Solanas...

Ahí hay otros motivos que tienen que ver con la militancia. Yo tengo mucho respeto por Pino, creo que es un creador de verdad, aunque tal vez dañado por una militancia demasiado hostil para el pensamiento.

¿Por qué?

Y... el peronismo...

¿El peronismo entonces sería hostil para el pensamiento?

A mí me parece.

***Castigo al traidor* es una película claramente antiperonista.**

Sí, y no por eso quiero decir que sea buena. Yo digo que el peronismo es hostil para el pensamiento en el sentido de que la militancia, en muchos casos, no solamente en el del peronismo, es un inconveniente para la creación. A mi criterio también le hacía mal a Cortázar.

¿Y a Favio?

Creo que Favio tiene una personalidad muy anárquica que le permite liberarse de ciertas doctrinas o de ciertas rutinas. Creo que una característica del artista es no identificarse de una manera plena con la realidad, porque si no, se puede perder de vista el espíritu y la magia de la creación. Aunque, con respecto a Favio, y sin haberla visto, no creo que su última película (*Perón, sinfonía del sentimiento*) sea una película suya, del mismo modo que *La invitación* no es una película mía.

¿Cuáles son las películas suyas?

Las películas mías son *La cifra impar*, *Los venerables todos* y *Circe* (1963).

¿Las repeticiones de planos en *Castigo al*

***traidor* tienen que ver con eso o eran una elección estética?**

Esas eran cosas que yo creía que formaban parte de la expresión, del relato. Están en varias de mis primeras películas, aunque en *Intimidad de los parques* puede ser que haya algunas reiteraciones para llegar a una hora y dos minutos.

EL CINE. ¿Cuáles son sus cinco directores preferidos?

Es muy fácil: Orson Welles, Chaplin, Fellini, Bergman y Visconti, esos cinco son mis dioses.

¿Y en el cine actual...?

Este... no hay cinco actuales que me interesen, el cine se ha vuelto muy complicado... muy mediático, muy comunicacional, hijo de la necesidad de promoción, creo que no hay un cine afuera de todo eso.

¿Y una película que le haya interesado...?

Acabo de ver algo notable, *American Beauty* me pareció una película maravillosa como hacía décadas que no veía.

Ah, bueno...

Esa es una película que la historia va a colocar al lado de *El ciudadano*.

¿Por qué?

Tiene el valor de mirar una sociedad en un momento muy difícil, y hacerlo con cierta distancia, sin ningún tipo de censura o de timidez, y además de un modo dramáticamente perfecto. *El ciudadano* es una gran reforma formal y esta película es una gran reforma ideológica.

¿Y cuál es "su" cine argentino?

El cine argentino que yo quiero tiene un padre natural que es Torre Nilsson.

Si el padre es Torre Nilsson, lo anterior no sería tan importante.

No es importante, Torre Nilsson es el padre del cine en el que yo creo. El otro era un cine más regional en el sentido de que tenía como destinatario un público muy determinado, cosa que no ocurre con el cine de Torre Nilsson. A partir de él, el cine argentino se vuelve más internacional, tal vez se exhibe menos en Latinoamérica pero más en Europa.

¿Y dónde está hoy el cine argentino interesante?

Yo creo que está en los jóvenes, y más que en su temática o en su estética, en su actitud de renovación y de congregación, de aunarse en procura de un cine argentino diferente. Yo creo que todavía no han encontrado la verdadera estética, pero están en ese camino. ▢

México

La revolución congelada

Nuestro hombre en México decidió hacer algo productivo durante sus vacaciones y se sumergió en las producciones de dicho país para ver cómo iban las cosas por aquellos pagos. Algunas películas le gustaron más y otras menos pero hay algo de lo que no nos quedan dudas: lo mejor fue la comida. **por SANTIAGO GARCIA**

Si el cine de México fuera como su comida, estaríamos frente a un fenómeno extraordinario, irresistible y completamente adictivo. Pero no lo es. Mientras que la comida mexicana tiene una identidad absoluta y sus cualidades y tradición son respetadas y valoradas en diferentes partes del mundo, el cine mexicano se encuentra en una encrucijada, como muchas otras cinematografías, debido a la falta de una identidad, de verdaderos autores y a la pérdida de una estructura industrial. Luego de ver películas de muchos realizadores, no hay duda de que Arturo Ripstein es el mejor director que tiene México. No solo por su sólida filmografía sino porque además la renovación que introdujo en sus últimas dos películas deja en claro que seguirá siendo una figura imprescindible para el cine de su país por un largo tiempo.

Pero, curiosamente, la película más elogiada y valorada en estos meses en México no fue un film de Ripstein sino *Bajo California, el límite del tiempo* de Carlos Bolados. Una película que en el último Festival de Buenos Aires provocó una soberana indiferencia. El film ganó los principales galardones en la última entrega de los premios Ariel del cine mexicano. La otra galardonada fue *Un embrujo* de Carlos Carrera. Este director, considerado el discípulo de Ripstein, es, al

igual que el realizador de *Profundo carmesí*, un autor. Su cine tiene marcas de estilo y un rigor que lo distingue del resto de sus compatriotas surgidos en los últimos años. *Un embrujo* posee muchos méritos, pero esta vez, a diferencia de *Sin remitente* o *La mujer de Benjamín*, la diversificación de la historia hace que la película se disperse y pierda cierta fuerza. Sin embargo, el azar como motor de la narración y el espíritu trágico de las historias del director están siempre presentes, así como el fracaso amargo de sus esforzados personajes, un rasgo que atraviesa toda su obra desde el famosísimo corto *El héroe*.

Pero la película que más interés provocó últimamente en México fue *La ley de Herodes* de Luis Estrada. La historia de su estreno es más apasionante que la película y empieza en el Festival de Acapulco del año pasado, cuando se amenazó con prohibir la exhibición del film. La amenaza –que de ningún modo fue una estrategia comercial– hizo que la película fuera un éxito en el festival. Esta comedia política habla sobre un partido corrupto que se autodenomina heredero de la revolución y que se perpetúa en el poder mediante toda clase de crímenes. Hasta ahí la cosa no sería tan grave, pero al mencionar al PRI y al ubicar la acción en una época concreta de la historia mexicana, la



El gurrumín García frente a la cinemateca. En la página siguiente: inquietante cartel a la salida del metro de la Ciudad Universitaria

cosa cambia. Este detalle sin precedentes originó el caos iniciado en Acapulco que luego empeoró aun más. IMCINE, el Instituto Mexicano de Cine, había aprobado el proyecto y tenía una participación del 60%. Debido al polémico tema del film, decidió darle sus dos salas y lanzarla sin consentimiento de sus autores ni publicidad alguna. Se trató por todos los medios de que la película se estrenara después de las elecciones presidenciales. Además, hubo denuncias de que las funciones se cancelaban o se interrumpían por problemas de proyección. La película, que por supuesto fracasó, salió de cartel sin cumplir las dos semanas obligatorias para las producciones locales. Pero el 18 de febrero de 2000 se estrenó (ya sin ningún apoyo oficial) y en esa ocasión la campaña publicitaria se valió del problema de la censura. "¿Por qué no quieren que la veas?", decía el afiche. El diario *La Jornada* (algo así como *Página/12* pero notoriamente a la izquierda) siguió todo el trayecto y realizó una exhaustiva cobertura de los vaivenes de la película. Fue un éxito. Los mexicanos se ríen mucho en las proyecciones y se conmueven por lo osado de las denuncias. Fuera de eso, que no es irrelevante del todo pero está lejos de ser fundamental, la película es buena. Es algo así como *No habrá más penas ni olvido*, con sus actores desatados, su sátira política y su uso casi deportivo de las malas palabras. Aunque no son tanto malas palabras como un sofisticado despliegue de *albures* de tono subido. Vale la pena comparar el final de *La ley de Herodes* con el de *Un dulce olor a muerte*, dirigida por Gabriel Retes. Si la primera lleva la denuncia hasta el final copiando literalmente el estilo de discurso de Carlos Salinas de Gortari, la segunda ofrece una indignante resignación y hasta cierta felicidad en la conspiración de silencio que permite el crimen de una joven. Estrada retrata México y da una opinión jugada sobre todo; Retes también muestra México pero cree que los códigos de la amistad masculina y un pueblo corrupto valen más que la vida de la joven asesinada. La película de Estrada posee un espíritu de renovación aunque los efectos no superen la frontera de su país.

Lo curioso es que entre el primer estreno de *La ley de Herodes* y el segundo apareció otro éxito descomunal que, a través del humor, también hablaba de la situación política del DF. Se trata de *Todo el poder*, una comedia que habla de una de las mayores



inquietudes de la capital de México: la inseguridad, pero además describe el altísimo nivel de corrupción en el gobierno y la policía. Esta comedia, con cierta herencia rancia de varios independientes americanos, logra, a diferencia de *Sexo, pudor y lágrimas*, un verdadero tono ligero. Escudada en su optimismo, la película no es sentenciosa, tiene ritmo y es entretenida. Sin levantar demasiado vuelo, consigue sus pequeños objetivos.

Y en *Sexo, pudor y lágrimas* la mirada sobre el sexo es bastante ridícula y llena de verdades de perogrullo; el pudor brilla por su ausencia y las lágrimas son solo una seguidilla de golpes bajos y mensajes moralistas. La estética de la película es heredera de la telenovela pero más de la publicidad, con la que además comparte un notorio racismo.

México está cerca de Estados Unidos y esto afecta seriamente su cine. Ya son varios los que han viajado a Hollywood. Luis Mando-ki, Alfonso Cuarón, Robert Rodríguez y Guillermo del Toro son los principales ejemplos. Por otro lado el Sundance metió sus garras y varias películas mexicanas salieron de sus talleres de guión. De todas formas sería deshonesto si dijera que *Santitos*, película hecha con ese método, no me gustó. Pero estoy en contra de la idea de taller o laboratorio de guión, y mucho más

en el Sundance, verdadero catálogo de lugares comunes, escenas falsas e historias irrelevantes. *Santitos* es buena a pesar de haber salido de allí. En los 105 minutos que dura, la película no pierde nunca su interés ni su personalidad.

Pero en cuanto a las relaciones entre gringos y mexicanos, lo más raro lo ofrece un inglés. El director Alex Cox (*Sid y Nancy*, *Repo-Man*), radicado desde hace años en México, es el gringo (o también el europeo) de cuanta película se le cruza: *La reina de la noche*, *Perdita Durango*, *Todo el poder*, *La ley de Herodes* y seguramente estará en muchas más.

Empecé hablando de comida y no quisiera terminar sin recomendar algunas de las muchas delicias que ofrece México. El manjar obligatorio son los tacos al pastor con queso. Y mejor aun, una *sincronizada* (tortilla abajo, tortilla arriba) también de pastor, más conocida como gringa. En el mercado de Coyoacán es necesario apostar a la torta cubana, y cuando le pregunten "¿con todo?", usted diga sí y prepárese: la torta cubana trae todo, literalmente todo. McDonald's intentó patéticamente hacer una McPastor pero el resultado es muy pobre y lleno de ananá. Quizás esta sea una idea a seguir por los cineastas mexicanos: cuanto más profundicen en su propio sabor, lograrán hacer un cine más universal. ■

directo a video

DESAYUNO DE CAMPEONES, *Breakfast of Champions* (EE.UU., 1999), dirigida por Alan Rudolph, con Bruce Willis, Nick Nolte, Albert Finney, Barbara Hershey. (AVH)

Las películas de Alan Rudolph tienen una característica muy rara: empiezan como drama y terminan en comedia, o al revés. Discípulo del falso maestro Robert Altman, este canadiense tiene, por lo menos, mejor gusto y más habilidad para narrar una historia que su cínico mentor.

En lo que parecen estar de acuerdo es en la idea de que sus films sean radiografías que permitan descubrir los grandes males del mundo contemporáneo (que, como todos saben, es los Estados Unidos). Pero a Rudolph le interesan mucho más sus personajes, de hecho los quiere y su paso de lo trágico a lo cómico suele responder a una verdadera humanidad.

Desayuno de campeones es una novela pop e iconoclasta que responde a la idea de lo que era iconoclasticamente pop a fines de los setenta. Fechado y todo, el texto de Kurt Vonnegut Jr. es alocado y divertido. La película también lo es, y quizá su audacia se base en recapturar el espíritu contracultural de aquella época adaptándolo a nuestros días: su mayor mérito es que su locura va a contrapelo del cine de Hollywood actual. Bruce Willis es un vendedor de autos usados exitoso y al borde del colapso nervioso, pero humano aun en la caricatura. Es admirable que el actor más taquillero de la actualidad se anime a hacer un personaje lejano a toda potencia o glamour. Lo mismo sucede con el ejecutivo travesti que interpreta Nick Nolte o el escritor de ciencia ficción lumpen de Albert Finney. Pero, si bien los personajes son caricaturas y arquetipos de la sociedad de consumo (anacronismo setentista por lo que hoy se conoce como "mercado"), Rudolph intenta comprenderlos desde una puesta en escena donde los colores primarios y fuertes parecen enloquecer tanto su vista como su visión del mundo. Desgraciadamente, Rudolph no es un gran cineasta, y a veces la anarquía del material se adueña de todo, transformando las secuencias en una sucesión de sketches. Pero cuando funciona, *Desayuno* es un verdadero film alternativo. **Leonardo M. D'Espósito**

PLUNKETT & MACLEANE (Gran Bretaña - República Checa, 1999), dirigida por Jake Scott, con Robert Carlyle, Johnny Lee Miller y Liv Tyler. (Gativideo)

Una de las funciones de esta sección es comentar brevemente la aparición de rarezas que no han pasado por las salas de cine, independientemente de su calidad cinematográfica. *Plunkett & Macleane* reúne condiciones necesarias y suficientes para entrar dentro de esta categoría. En principio, por tratarse del primer largometraje del hijo de Ridley Scott. En segundo lugar, porque este film sobre ladrones de caminos en la Inglaterra de fines del siglo XVIII (¿alguien recuerda la serie *Dick Turpin*?) repite dos características de una de las pequeñas gratas sorpresas estrenadas el año pasado, la inclasificable historia de caníbales de *Voraz*, de Antonia Bird: incluye entre sus protagonistas al cada vez más prolífico Robert Carlyle y es una coproducción entre el Reino Unido y la República Checa (¿nos encontramos ante el nacimiento de un nuevo tándem similar al España-Italia de fines de los sesenta?). Por último, la banda de sonido que acompaña las imágenes resulta un compendio del *dance* británico más contemporáneo (¿un guiño canchero o un error de montaje?). El resultado: previsible, irrisorio y, a excepción de Liv Tyler, feo en el más estricto sentido de la palabra. **Diego Brodersen**

LA COSTUMBRE DEL SEXO, *The Mating Habits of the Earthbound Humans* (EE.UU., 1997), dirigida por Jeff Abugov, con Mackenzie Astin y Carmen Electra. (LK-Tel)

Desde el espacio insondable, un canal extraterrestre pone en su pantalla un documental sobre los hábitos de apareamiento de los humanos. Punto de partida gracioso, la broma parece extenderse demasiado tiempo, pero sirve para contar la vieja historia de chico busca chica. El humor a veces da en el blanco y a veces es burdo, pero, para ser una película independiente americana (y a pesar de la corrección política que termina imperando por poco), *La costumbre del sexo* no deja de ser un modelo de ingenio puesto al servicio de una historia. Mackenzie Astin como el muchacho y la inflacionada estrella *Baywatch* Carmen Electra como la muchacha son muy simpáticos y parecen seres humanos de verdad. Entre todo lo previsible para una comedia más, se cuela una imagen: en segundo plano, el espectador ve junto al protagonista cómo se filma una secuencia de la película. En ese momento, surge la idea fugaz de que siempre alguien nos



Desayuno de campeones

El último disparate del realizador canadiense Alan Rudolph

mira. Quizá desarrollar esa idea hubiera dado más fuerza a la película pero, a juzgar por ese plano, sabemos que el realizador Abugov al menos la pensó. Ver la película es entretenido, y quizá sea más interesante ver qué hará este director después. **LMD'E**

LA ELECCION, *Election* (EE.UU., 1999), dirigida por Alexander Payne, con Matthew Broderick, Reese Witherspoon y Loren Nelson. (AVH)

Todos los años, cuando como inquebrantable sino se nos revela la lista de películas candidatas a merecer alguno de esos íconos dorados llamados Oscar, aparece alguna palabra de la cual se desconoce en absoluto su origen. *Election* se coló este año

entre las nominadas al rubro mejor guión adaptado, film que ahora se edita directamente en video bajo un muy respetuoso y literal título. Coproducida por la MTV y con un aire a estudiantina que promete soporíferos minutos de estereotipos que versan sobre futilidades, *La elección* no solo se aleja de la imaginería que algunos pretenden hacer pasar por modernidad, sino que resulta un film maduro e incluso bastante amargo, y que en última instancia excede ampliamente los estrechos lineamientos a los que el subgénero de las *high schools* nos tiene acostumbrados. Matthew Broderick demuestra ser un excelente comediante al llevar sobre su rostro, con un estoicismo propio de Buster Keaton, la máscara de un sufrido profesor

de secundaria que presencia la lenta caída de los naipes que vertebran su plácida existencia. El realizador Alexander Payne se las ingenia para ir sumando cada vez más elementos —Reese Witherspoon, la cínica adolescente que pretende ganar las elecciones escolares a cualquier precio, será el detonante— sin perder el ritmo ni el hilo narrativo hasta llegar al desenlace.

Resulta obvio que *La elección* no triunfará en la próxima entrega de los Oscar, y es probable que no lo merezca. Pero frente a films archinominados como *Belleza americana* —con la cual mantiene más de un punto de contacto, tanto en tema como en forma— destaca por su humildad y sinceridad. Valores cinematográficos poco suntuosos que en este caso se agradecen. **DB**

clásicos

TAMAÑO NATURAL, *Grandeur nature* (Francia-España, 1973), dirigida por Luis García Berlanga, con Michel Piccoli, Valentine Tessier, Rada Rassimov, Queta Claver y Amparo Soler Leal. (RKV)

Cómprese hoy una linda mujer que no piense ni coma. No busque más, señor, que no hay nada mejor que una nena de goma. (Charly García, 1977, *El vendedor de las chicas de plástico*) Michel (Piccoli), dentista de niños y adolescentes, desea a una mujer. La esposa sospecha que le es infiel y los amigos lo ven un poco extraviado –acaso debido a su preocupación profesional por prótesis y moldes–, y la madre del grandulón también cree que a su hijo le pasa algo raro. El obsesivo Michel no puede ocultar su relación paralela, razón por la cual la esposa conoce a la amante, y decide vestirse y hacer lo mismo que ella, es decir, nada. La

mamá de Michel también conoce a Mary, el nuevo amor de su vástago, y le cuenta algunas cosas del dentista; pero Mary no le responde. En sus ratos de placer, la pareja ve algunos videos caseros, recuerda sus momentos íntimos y, de paso, da rienda suelta a sus deseos, especialmente el odontólogo Michel, quien siempre toma la iniciativa porque Mary, obviamente, no puede hacerlo. Las cosas se complican cuando al nuevo hogar de la pareja llega un grupo de amigos que vienen de farra y que, al ver que Mary no hace ni dice nada, deciden violar a la amante de Michel, que aparece borracho y melancólico frente a esa misa pagana. Al fin y al cabo, estos tipos violaron la intimidad de un matrimonio, según Michel, casi perfecto. Michel decide que el suicidio de la pareja es el único camino que queda: el auto flota

con su cadáver y el de Mary. Pero Mary tiene los ojos bien abiertos, está desnuda y a la espera de que alguien, como el señor que la observa desde el puente, se la lleve. *Tamaño natural* es una gran película del combo Berlanga-Azcona, con los personajes típicos del director y los ponzoñosos guiones del viejo y eterno Rafael. El realizador de *Plácido* y *El verdugo* fue más allá de los traumas de Archibaldo de la Cruz, el recordado personaje de *Ensayo de un crimen* de Buñuel. Y también superó la sordidez de los personajes de Marco Ferreri que, muchos años más tarde, realizó *I Love You*, un título menor en su filmografía, que no puede ocultar las influencias berlanguianas. *Tamaño natural* podría ser una película de Buñuel o de Ferreri por lo transgresora, molesta, simpática y profunda. Por eso el estreno cinematográfico fue demorado

Los clásicos del mes

Muy abundante ha sido la oferta de títulos clásicos en video en el mes de marzo, por lo que aquí solo daremos cuenta de algunas de las ediciones más destacadas. (Es posible que varias de ellas tengan comentarios más extensos en los próximos meses.)

■ *Ser o no ser* es –en opinión de quien esto escribe– no solo una de las más brillantes comedias que jamás se hayan hecho, sino también una de las mejores películas de todos los tiempos. Planteado en un primer nivel de lectura como una aguda sátira al nazismo, el film es además, y por encima de todo, una de las más lúcidas reflexiones que el cine haya dado acerca de las relaciones entre la realidad y su representación. Un *must* absoluto. (Epoca)

■ *Lo que sucedió aquella noche*, filmada por Frank Capra antes de introducirse en su saga de fábulas sociales, es otra notable comedia que anticipa los deslumbrantes títulos que el cine norteamericano brindará a ese género en los últimos años de la década del treinta. (Epoca)

■ *Ayuno de amor* es la segunda de las cuatro versiones que se hicieron de *Front Page*, la corrosiva obra teatral sobre el mundo del periodismo que escribieron Ben Hecht y Charles



Gable y Colbert en una gran comedia de Capra

MacArthur. La novedad radica aquí en que Hawks, fiel a uno de sus temas esenciales –la batalla de los sexos–, convierte a los dos amigos de la versión original en un matrimonio separado en busca de su reconciliación. (Epoca y Cobi)

■ Se editan dos películas de Sam Peckinpah, el último gran realizador de westerns. Una de ellas es *Compañeros de muerte*, su primer film, que a pesar de los problemas que tuvo con el productor –que provocaron alteraciones en su montaje– ya muestra varios de sus rasgos estilísticos y temáticos. (Cobi) La otra es *La pandilla salvaje*, un elegíaco relato de inaudita violencia, que aparece como un auténtico canto del cine al género y es uno de los mejores films del director. (Epoca)

■ *Erase una vez en el Oeste*, de Sergio Leone, es la película que mejor sintetiza las caracte-

rísticas del spaghetti-western, con las variables tradicionales del género, en un relato de tono barroco y operístico, con una inesperada y formidable caracterización de Henry Fonda como un desalmado villano. (Epoca)

■ *Un camino para dos*, de Stanley Donen, es una de las mejores películas del director, con una muy moderna narración y –detrás de su aparente estructura de comedia– una desilusionada mirada sobre el matrimonio. (RKO)

■ “Nadie, absolutamente nadie, filma como Samuel Fuller”, dijo alguna vez Peter Bogdanovich refiriéndose a la obra del director. Esta afirmación se puede apreciar viendo *Delirio de pasiones*, uno de sus films más irracionales (no casualmente la acción transcurre dentro de un manicomio) y revulsivos. (Epoca)

■ Quintaesencia del arte hawksiano, *Hatari*, “una comedia de aventuras sobre hombres en peligro” como alguna vez la definió el director, recupera para el espectador la posibilidad de compartir cada una de las peripecias de sus personajes. Una obra maestra. (Epoca)

■ Película maldita dentro de la filmografía de Luchino Visconti, *Atavismo impúdico* (insólito nombre con el que se estrenó en estos pagos) muestra sin embargo las constantes temáticas y estéticas del director en una película que es una traslación moderna de Electra, ambientada en un remoto poblado italiano. (Epoca) Jorge García

quince años en los que tuvimos que conformarnos con la sobrevalorada *No es bueno que el hombre esté solo* de Pedro Olea, una visión seudointelectual que cuenta una historia parecida a la de *Tamaño natural*. Casualmente (o no tanto), Piccoli fue intérprete de Ferreri, Buñuel y Berlanga. En el cine de los últimos años, no hay actores como Michel Piccoli, quien nació para encarnar personajes obsesivos, enajenados pero que nunca pierden el control y el lugar que les corresponde en la sociedad. Vuelvo a pensar en el trío Buñuel-Berlanga-Ferreri y en el cine de los últimos años, y este me provoca una enorme desilusión. Berlanga ya está viejo, Buñuel murió hace tiempo y Ferreri se fue hace tres años. Pero de algo estoy seguro: si Ferreri o Buñuel hubieran dirigido *Tamaño natural*, la silenciosa Mary también sería un gran personaje. **Gustavo J. Castagna**



Tamaño natural

Michel Piccoli y su fiel y silenciosa amante

EL PLANETA DESCONOCIDO, *Forbidden Planet* (EE.UU., 1956), dirigida por Fred McLeod Wilcox, con Walter Pidgeon, Anne Francis, Leslie Nielsen y Robby, el robot. (Epoca) Su mismo comienzo convoca asombro y simpatía. Viajeros espaciales con aspecto de team de beisbolistas (gorrito incluido), a bordo de un plato volador de origen terrestre, se acercan a un mundo remoto. Allí vive el Dr. Morbius (Walter Pidgeon), en una especie de edén estelar acompañado por su hija y un fiel sirviente robot. Pero el planeta fue antes cuna de una civilización pasmosa, luego desaparecida por motivos misteriosos. Mientras el contacto entre exploradores y residentes avanza, un extraño monstruo invisible comienza a hacer estra-

gos entre la tripulación. *El planeta desconocido* es una de las cumbres del cine *sci-fi* norteamericano de los cincuenta, y también una transposición indisimulada y memorable de *La tempestad* de Shakespeare, con un toque de Freud hollywoodense. El ser maligno en cuestión –de horripilancia nada desdeñable– será bautizado como “el monstruo del Ello”, aunque la ficción eluda la versión pueril del psicoanálisis a fuerza de intensidad shakespeareana. La película es del todo ajena a la clase B: la dirección de arte de Cedric Gibbons, unida a la animación Disney (con efectos *state of*

the art para entonces), hacen de *El planeta desconocido* aún hoy una experiencia elegante y sorprendentemente efectiva. Y aunque entre sus actores se destaca Pidgeon como un afable y torturado Morbius, frente a un Leslie Nielsen joven, serio y eficaz como corresponde al comandante del platillo terrestre, el mayor atractivo –junto con la belleza de la joven Altaira, que alborota a la tripulación entera– pertenece al robot Robby, cuya prolongada carrera abarcaría varios largometrajes más, hasta ser invitado de honor –y toque retro– de unas cuantas series televisivas de las décadas siguientes. **Eduardo A. Russo**

**NEW
FILM**

VIDEO CLUB
CINE ARTE

**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

MAS DE
7000 TITULOS
ALQUILER / VENTA
OPERAS
DOCUMENTALES

SERVICIO
DE CONSULTA
CINEMANIA
EN CD-ROM

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

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

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

ahora en video

EL PROYECTO BLAIR WITCH, *The Blair Witch Project*, dirigida por Daniel Myrick y Eduardo Sánchez. (AVH)

Este fenómeno mundial de taquilla dividió a los miembros de la revista en dos bandos: los que se asustaron con el terror sugerido de la película al punto de no volver jamás al campo, bosque, selva o cualquier otro lugar sin edificios; y los que se asustaron por el hecho de que pueda inventarse de la nada, solo a fuerza de marketing, un clásico del terror. Véala y decida, pero con cuidado si tiene que ir al campo o le teme a la publicidad. Polémica que mete miedo en EA N° 93.

LA NIÑA DE TUS OJOS, dirigida por Fernando Trueba. (AVH)

Fernando Trueba está en su mejor forma en esta comedia que transcurre durante la Segunda Guerra Mundial y claramente hereda del cine de Ernst Lubitsch. Varias actuaciones de antología, sobre todo la de Penélope Cruz, que provocó que los redactores se convirtieran en unos babosos (justificados) corriendo detrás de ella. Lamentablemente, Pedrito opacó la carrera mundial de esta película. Crítica a favor y entrevista a Trueba en EA N° 93.

BOWFINGER, EL DIRECTOR CHIFLADO, *Bowfinger*, dirigida por Frank Oz. (AVH)

Cine dentro del cine, esta fantástica comedia protagonizada por Steve Martin es mejor que *The Player*, *Get Shorty* y demás sobrevaloradas películas del género. Una rareza digna de verse.

Comentario a favor en EA N° 93 y perfil de Steve Martin en ese mismo número.



LOS ULTIMOS DIAS, *The Last Days*, dirigida por James Moll. (AVH)

Documental producido por Steven Spielberg y ganador del Oscar en su rubro. La historia de los sobrevivientes del Holocausto en Hungría posee testimonios muy buenos e imágenes de archivo jamás vistas. La película supera ciertos vicios cinematográficos que no le hacen bien al documental. Se salva por sus breves pero oportunos momentos de pudor. Comentario en EA N° 92.

LA FORTUNA DE COOKIE, *Cookie's Fortune*, dirigida por Robert Altman. (AVH)

En la redacción de *El Amante* Robert Altman solía generar grandes polémicas. Pero en el caso de esta película el rechazo fue casi unánime. Solo Jorge García sigue al pie del cañón defendiendo a su viejo amigo. Crítica en contra en EA N° 95.

EL COCODRILO, *Lake Placid*, dirigida por Steve Miner. (Gativideo)

Donde no hay mucho dinero parece que tampoco hay mucho control. Así lo prueba esta divertidísima película con un cocodrilo

La niña de tus ojos

Penélope Cruz fascina a todos los hombres en esta comedia inspirada en el cine de Lubitsch

y un grupo de personajes igualmente buenos e inteligentes. Todos alejados de la voracidad moralista de Hollywood. Comentario a favor en EA N° 91.

STAR WARS EPISODIO I: LA AMENAZA FANTASMA, *Star Wars Episode I: The Phantom Menace*, dirigida por George Lucas. (Gativideo)

La película más esperada de la historia del cine llegó y la decepción fue inevitable. Aun así, el film supera la calidad media del entretenimiento y ofrece un imaginario inimitable. Los fanáticos de parabienes, los escépticos también. ¡Maten a Jar Jar Binks! Anticipo, apuestas y datos en EA N° 88, y polémica en EA N° 88, más nota contra Jar Jar Binks.

CORAZONES APASIONADOS, *Playing by Heart*, dirigida por Willard Carroll. (Transeuropa)

Pequeña película coral con actores del nivel de Sean Connery y Gena Rowlands. Mucho más ñoña que el cine americano independiente pero también mucho más razonable que el cine de la industria. Una rareza difícil de definir. Gran pequeña crítica en EA N° 95.



Epoca

El hogar
de los clásicos

Más de 1200 películas subtítuladas.

Terror y ciencia ficción.

Cine mudo.

Francés.

Italiano.

Japonés.

Americano.

Vanguardia.

Seriales.

Dibujos animados.

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

Placeres perversos

El espíritu de la banalidad recorre el consumo televisivo

Hasta ahora hablamos de telenovelas. Y, aunque parezca mentira, es un buen comienzo para hablar de televisión. Porque las telenovelas están íntimamente relacionadas con el placer de ver televisión. No vamos a intentar acá la enésima defensa del género, porque de eso se ha ocupado ya demasiada gente. Además, en materia de TV, las generalizaciones sirven de poco. Solo vamos a arriesgar una hipótesis sin demasiada base científica, que no hará progresar a las ciencias sociales, pero que nos va a servir para pensar por un rato en si puede haber una televisión buena y otra mala.

Hay algo profundamente perturbador en el hecho de ver telenovelas. Y es que no se puede no disfrutarlas perversamente. El código entre espectadoras de telenovelas es "¿viste lo que pasó?", no "¡qué buena!". No hacen juicios de valor sobre la telenovela, solo se reconocen como atrapadas por la misma historia. Es un placer del que no se sienten orgullosas, pero al que no se pueden resistir. Sin embargo, no se trata de un fenómeno equivalente al de los placeres culpables de los cinéfilos: reconocerse seducida por *Mirada de mujer* o *Leonella* (más allá de la diferencia de calidad entre ambas) no tiene el mismo prestigio que confesar que uno se conmueve con *Doctor Zhivago*. Porque la permisividad del gusto en materia de cine no descalifica del mismo modo en que la pulsión televisiva arrastra al abismo de la incomprensión intelectual. Los cinéfilos disfrutaban de la viscosidad y el amaneramiento del melodrama según parámetros que les dicta su propia práctica. Es decir, *Doctor Zhivago* sería una película que no cuadra bien dentro de esos parámetros, como sí cuadran las de Sirk o las de Fassbinder, pero no dejaría de ser un placer injustificado, al que uno se entrega sin poder terminar de explicar los méritos intrínsecos de la obra para lograrlo, y nunca un placer vergonzante.

Hay mujeres inteligentes e ilustradas que disfrutaban de las telenovelas, pero cuando lo hacen de una manera no irónica, deberían utilizar alguna parte del cerebro que les permita disfrutar de la televisión. Pero prescindamos de la metáfora científica, para no ser refutados por ignorancia o desactualización. No es por ninguna cuali-

dad femenina que se disfruta de la telenovela, sino por el uso de una presunta capacidad compartida con el género masculino, que es la de entregarse sin reservas al espíritu de banalidad. Y el espíritu de banalidad nos habita por un rato a todos. Es el deseo de ser ligero, aunque sea transitoriamente, de no sentir el peso del mundo ni la responsabilidad de interpretarlo. Si uno tiene horarios de trabajo discontinuos y llega a su casa entre las dos y las seis de la tarde, para después volver a salir a trabajar a otro lado, ese intervalo de descanso es el espacio ideal para ver una telenovela. No hay que rasgarse las vestiduras. Cualquier cerebro humano lo permite.

Pero esa posibilidad, que habla a las claras de que el placer de ver televisión no daña la autoestima intelectual porque se conecta con el espíritu de banalidad de la especie, representa un problema que excede a la sociología. Y tiene que ver con otra posibilidad cuestionada: la de que haya una buena y una mala televisión.

Hugo Salas, que entiende de televisión, dice que las miniseries inglesas que intentan hacer crítica social son malas justamente porque quieren ser buena televisión. El desafío intelectual es pensar si puede existir la buena televisión según un parámetro diferente del de la que ya existe. Porque los programas falsamente buenos, los programas serios, las miniseries inglesas y españolas, las adaptaciones literarias, los dramas fashion como *Verdad consecuencia* y *Vulnerables*, etc., no les parecen buenos ni a los intelectuales que no miran televisión porque es mala ni a los intelectuales que miran televisión para experimentar el espíritu de banalidad del que están disociados la mayor parte del tiempo. En general, quienes piensan que esos programas son buenos son los que están poseídos por el espíritu de banalidad sin saberlo. Pero esta situación nos lleva a la pregunta que nunca se haría un gerente de programación de un canal: ¿puede hacerse televisión seria que no sea banal? Cuando uno se hace estas preguntas, para no responder a las apuradas, tiene que acordarse de que *Los Simpson* —que llevan más de diez años de éxito mundial— también son la televisión. ■

(Continuará)



sábado 1

EL DEMONIO Y LA CARNE, *Flesh and the Devil* (1928, Clarence Brown). Cineplaneta, 12 hs.
BUFFALO 66 (1998, Vincent Gallo). Cinemax, 23.45 hs.

domingo 2

TORMENTA SOBRE WASHINGTON, *Advise and Consent* (1962, Otto Preminger). Film & Arts, 0.30, 8.30 y 16.30 hs.
EL ORO DE ULISES, *Ulee's Gold* (1997, Víctor Núñez). Cinecanal, 22 hs.

COMIENDOSE A RAUL, *Eating Raoul* (1982, Paul Bartel), con Paul Bartel y Mary Woronov. Film Zone, 22 hs.

Producto de la factoría Corman, y sin demasiados títulos atendibles en su filmografía, Paul Bartel aborda aquí con fortuna el terreno de la comedia negra en este relato acerca de una pareja que para mantener abierto su restaurante decide practicar el canibalismo. Sátira y humor negro se funden en la película, sin duda la mejor del realizador.

lunes 3

HOTEL DE LAS AMERICAS, *Hôtel des Amériques* (1981, André Téchiné). Film & Arts, 21 hs.

PUÑO DORADO, *Blonde Fist* (1991, Frank Clarke), con Margi Clarke y Carrol Baker. Cineplaneta, 22 hs.; 4/4, 3.10 hs.

Debut como realizador de Frank Clarke, guionista de la muy atractiva *Letter to Brezhnev*, acerca de una joven obrera inglesa, que decide ir a buscar a los Estados Unidos a su padre, un ex boxeador decadente y alcohólico, y allí decide ella también boxear para sobrevivir. Una película atrayente, de tono agrídulce, con la reaparición de Carrol Baker, con algunos años y varios kilos más.

martes 4

SERENATA DE AMOR, *Love Serenade* (1996, Shirley Barrett). Cineplaneta, 22 hs.
CALLE PELIGROSAS, *Mean Streets* (1973, Martin Scorsese). I-SAT, 23 hs.

miércoles 5

EL SONIDO DEL MIEDO, *Blow Out* (1981, Brian De Palma). Cineplaneta, 23.45 hs.
EL TAMBOR, *Die Blechtrommel* (1979, Volker Schlöndorff). Space, 24 hs.

LA MIRADA DE ULISES, *To vlemma tou Odyssea* (1995, Theo Angelopoulos), con Harvey Keitel y Maïa Morgenstern. Movie City, varias emisiones.

Se ha acusado en ocasiones al griego Theo Angelopoulos de ampulosidad (¿o será "angelopoulousidad"?), y grandilocuencia. Puede que en sus films haya algo de eso, pero también es innegable que su trabajo sobre el plano secuencia y el lirismo y la poesía que se desprenden de muchas de sus escenas—algo que se puede apreciar cabalmente en esta película—lo convierten en uno de los realizadores más importantes del cine actual.

jueves 6

REBELDE SIN CAUSA, *Rebel Without a Cause* (1955, Nicholas Ray). Cinemax, 11.30 hs.
EL INSPECTOR MAX, *Max et les ferrailleurs* (1970, Claude Sautet). Film & Arts 17 hs.

viernes 7

BUFFET FROID (1979, Bertrand Blier). Film & Arts, 1.10, 9.10 y 17.10 hs.
EL PROFESOR CHIFLADO, *The Nutty Professor* (1963, Jerry Lewis). Cinecanal, 8.30 hs.

GOMBROWICZ O LA SEDUCCION (1986, Alberto Fischerman), con Alejandro Russovich y Mariano Betelú. Volver, 22 hs.

Más allá de lo desigual de su obra, Alberto Fischerman siempre buscó nuevos caminos narrativos (recordar *The Players vs. Angeles Caídos*, filmada en los años 60). Este encuentro de varios de los discípulos de Witold Gombrowicz para recordarlo mezcla elementos documentales y de ficción en una lograda fusión. La imitación del escritor polaco por parte de Russovich es alucinante.

sábado 8

CARRETERA PERDIDA, *Lost Highway* (1997, David Lynch). Movie City, 9 hs.
CABO DE MIEDO, *Cape Fear* (1991, Martin Scorsese). Cinecanal, 17.50 hs.

CREPUSCULO, *Twilight* (1998, Robert Benton), con Paul Newman y Gene Hackman. Movie City, varias emisiones.

Más allá de algunos fiascos notables en su carrera, siempre hubo en Robert Benton una intención de recuperar lo mejor del clasicismo narrativo del cine norteamericano. Esto se puede apreciar en esta nostálgica y melancólica vuelta sobre los códigos del *film noir*, ambientada en Los Angeles en los

Werner Herzog: el camino de un solitario

Sin duda uno de los escasos grandes nombres del cine alemán surgidos después del Manifiesto de Oberhausen de 1962 (los otros son Rainer W. Fassbinder, Wim Wenders y, en registros diferentes, Edgar Reitz y Alexander Kluge), Werner Herzog ha sabido crearse –más allá de su indiscutible talento– la aureola de artista visionario y “maldito”, ajeno a los vaivenes de la moda y casi fuera de época (él mismo ha dicho que se sentiría muy bien viviendo en la Edad Media tardía). Si bien aquí se estrenaron –en otros tiempos– varias de sus películas e incluso no hace mucho se realizó una retrospectiva muy completa de su obra en el Teatro San Martín, su filmografía es bastante poco conocida y no ha alcanzado en los círculos cinéfilos ni la popularidad ni la repercusión de la de Wenders o Fassbinder. Muy interesado en el cine desde adolescente, ya en esos años realizaba cortos como aficionado y sus primeros trabajos profesionales los hizo en ese terreno, en el que supo conseguir algún premio en el Festival de Oberhausen. Su debut como director de largometrajes se produjo en 1968 con *Señales de vida*, un relato de tono kafkiano sobre tres soldados que deben cuidar una carga de municiones en una apartada isla griega. Tanto en esa película como en la siguiente, *Los enanos también nacen pequeños*, un film provocativo y perturbador protagonizado por liliputienses –que hace tres décadas, en ocasión de su primera exhibición no comercial en Buenos Aires, provocó un pequeño escándalo–, el cine de Herzog ya mostraba características insólitas que se profundizaron en sus siguientes obras. Así fue que realizó *Corazón de cristal*, una película en la que los protagonistas actuaban hipnotizados; un documental sobre sordos y ciegos, y dos films interpretados por Bruno S., un esquizofrénico descubierto por el director en un hospital psiquiátrico. También Herzog rindió homenaje al expresionismo alemán en *Nosferatu*, una película que reconstruye plano a plano el clásico de Friedrich W. Murnau, rodado en 1922, sin dejar por ello de ser una obra muy personal. En gran parte de su filmografía y por lo menos hasta *Cobra Verde*, sus protagonistas son seres alucinados y obsesivos que corren detrás de proyectos imposibles o buscan escapar de las

reglas de la vida en sociedad. No es casual, por cierto, que el intérprete de casi todos esos personajes sea Klaus Kinski, un actor capaz de crear las atmósferas enardecidas e inquietantes que esos protagonistas requieren. En los últimos años, después de haberse separado de Kinski –quien por otra parte falleció en 1991–, Werner Herzog se ha dedicado de manera casi excluyente a la filmación de insólitos documentales –como el que le dedicó a Jean Bedel Bokassa, el sanguinario tirano de la República Centrafricana– que lamentablemente no se conocen en nuestro país.



Herzog y Kinski en la época en que todavía eran amigos

Los domingos de abril Cineplaneta ofrecerá cinco films ampliamente representativos de la obra de Werner Herzog (cuatro de ellos protagonizados por Kinski y el restante por Bruno S.). Los títulos a exhibirse serán los siguientes: *Aguirre, la ira de Dios* (1972) narra la odisea de Lope de Aguirre, el deforme y desquiciado conquistador español del siglo XVI, cuya obsesión era descubrir la mítica ciudad de El Dorado en medio de la selva amazónica, aunque el film también incluye elípticas referencias a personajes de la historia alemana. (2/4, 22 hs.; 3/4, 3.05 hs.) *El enigma de Kaspar Hauser* (1974), uno de los films protagonizados por el misterioso Bruno S., relata el caso de un joven de 18

años que aparece abandonado en las calles de Nuremberg luego de haber permanecido toda su vida encerrado, y las reacciones que le provoca el contacto con un medio que no conoce. (9/4, 22 hs.; 10/4, 3.20 hs.)

Woyzeck (1979) es una particular adaptación de la obra teatral inconclusa de Georg Büchner con referencias tanto al teatro contemporáneo como a la actualidad social y política, y una impresionante (sobre) actuación de Kinski. (16/4, 22 hs.; 17/4, 3.50 hs.)

Fitzcarraldo (1981), una de las obras más ambiciosas del realizador, narra a lo largo

de casi tres horas la obsesión de un aventurero irlandés que –luego de haber visto una ópera cantada por Caruso– decide trasladar ese espectáculo al medio de la selva, para lo cual debe cruzar una montaña en barco (!). Uno de los films más barrocos y delirantes del director. (23/4, 22 hs.; 24/4, 4.15 hs.)

Por último, *Cobra Verde* (1987) relata las aventuras de un granjero brasileño devenido delincuente en los primeros años del siglo XIX, que partirá al África convertido en mercader de esclavos y allí enfrentará a un enloquecido reyezuelo. Un film exótico, como todos los del director, con algunos buenos momentos pero algo esquemático y carente de ritmo. (30/4, 22 hs.)

años noventa, que recupera la atmósfera de los films clásicos del género.

domingo 9

LA PANDILLA SALVAJE, *The Wild Bunch* (1969, Sam Peckinpah). Cinemax, 8.35 hs.

DOCTOR INSOLITO, *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1986, Stanley Kubrick), con Peter Sellers y George C. Scott. Cinemax, 22 hs.

Puede ser una buena experiencia ver hoy, después de varios lustros, esta virulenta sátira de Kubrick al militarismo y la histeria anticomunista ambientada en los años de la Guerra Fría. Mi memoria registra un humor ácido y algo grueso y algunas notables interpretaciones como la de Peter Sellers (en tres personajes muy diferentes) y Sterling Hayden como un general preocupado por la penetración del comunismo a través del agua.

lunes 10

CUENTA CONMIGO, *Stand by Me* (1986, Rob Reiner). I-SAT, 21 hs.

CARA CORTADA, *Scarface* (1983, Brian De Palma). Cinecanal 2, 22.45 hs.

EL AHORCADO, *The Hanged Man* (1964, Don Siegel), con Robert Culp y Vera Miles. Space, 16 hs.; 11/4, 8.30 hs.

El cine físico y visceral de Don Siegel ha dado lugar a varias películas excelentes, sobre todo en los géneros de acción. Este film —re-make para TV de *Ride the Pink Horse*, un clásico del cine negro de Robert Montgomery— está ambientado en los días del Mardi Gras de Nueva Orleans y es uno de los títulos menos vistos del director. Para no dejar pasar.

martes 11

EL APOSTOL, *The Apostle* (1997, Robert Duval). Movie City, 11.40 y 23.40 hs.

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

TERCIOPELO AZUL, *Blue Velvet* (1986, David Lynch), con Kyle MacLachlan e Isabella Rossellini. Cinecanal y Cinecanal 2, varias emisiones. La incondicionalidad con la que los adeptos a la obra de David Lynch defienden sus películas a veces les impide tener una visión objetiva de esos films. De todos modos, este es sin duda uno de los títulos más representativos del director, en su mirada casi pesadillesca sobre los oscuros sustratos que se

ocultan bajo las apariencias de una sociedad respetable. Dennis Hopper es inolvidable como un villano de un sadismo sin límites.

miércoles 12

DAISY MILLER (1974, Peter Bogdanovich). USA-Network, 13 hs.

REFLEJOS EN UN OJO DORADO, *Reflections in a Golden Eye* (1967, John Huston). Cinemax, 13.30 hs.

EL CARACOL NEGRO, *L'escargot noir* (1990, Claude Chabrol), con Jean Poiret y Roger Dumas. Cineplaneta, 22 hs.; 13/4, 2.55 hs.

Claude Chabrol realizó varias películas centradas en el personaje del inspector Lavaradin, un policía que actúa como cínica contracara de los burgueses que investiga. Aquí el director, una vez más, traslada la acción a una pequeña ciudad de provincia en la que los asesinatos de una serie de mujeres descubren los odios y las pasiones ocultos bajo la aparente tranquilidad del lugar.

jueves 13

FELICES JUNTOS, *Chunguang xasie* (1997, Wong Kar-wai). Space, 22 hs.

¿QUE TAL, BOB?, *What About Bob?* (1994, Frank Oz). HBO Plus, 24 hs.

viernes 14

UNA NOCHE PARA RECORDAR, *A Night to Remember* (1958, Roy Ward Baker). Film & Arts, 0.35, 8.35 y 16.35 hs.

LA ÚLTIMA PELÍCULA, *The Last Picture Show* (1970, Peter Bogdanovich). Cinemax, 16.45 hs.

sábado 15

GRAN HOTEL, *Grand Hotel* (1932, Edmund Goulding). Cineplaneta, 12 hs.

VESTIDA PARA MATAR, *Dressed to Kill* (1980, Brian De Palma). Film & Arts, 23 hs.

domingo 16

FLAMENCO (1995, Carlos Saura). Film & Arts, 22 hs.

YO LE DISPARE A ANDY WARHOL, *I Shot Andy Warhol* (1996, Mary Harron). Cinecanal 2, 23.10 hs.

lunes 17

SALVADOR (1986, Oliver Stone). Cineplaneta, 23.55 hs.

HACIA LA CASA, *Kotia pain* (1988, Annelille Ja

Karille), con Ilkka Koivula y Janna Jannefelt. Cineplaneta, 22 hs.; 18/4, 3.20 hs.

Algunos ciclos de cine finlandés realizados en Buenos Aires permitieron conocer una cinematografía que —aparte de las ya consagradas figuras de los hermanos Kaurismäki— mostró varios realizadores de interés. Por eso será interesante ver este film, absolutamente inédito en nuestro país, para constatar si hay que agregar a Karille a esa atrayente lista.

martes 18

LA PANDILLA NEWTON, *The Newton Boys* (1998, Richard Linklater). Movie City, 2 y 14 hs.

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

FLOR DEL DESIERTO, *Desert Bloom* (1986, Eugene Corr), con Jon Voight y Annabeth Gish. Cinemax, 15 hs.

Este film, la única obra conocida de Corr, es una auténtica sorpresa. Ambientada en los cincuenta en la zona de Nevada donde se hacían pruebas nucleares, y narrada desde el punto de vista de una adolescente cuyo padre es un veterano de la Segunda Guerra traumatizado y alcohólico, es una mirada desencantada sobre los Estados Unidos de esos años. En un reparto excelente, Jon Voight y Ellen Barkin están insuperables.

miércoles 19

LA NOCHE DEL CAZADOR, *The Night of the Hunter* (1955, Charles Laughton). Space, 16 hs.

PIDE AL TIEMPO QUE VUELVA, *Somewhere in Time* (1980, Jeannot Szwarc). Film Zone, 20 hs.

TAMPOPO (1986, Juzo Itami), con Tsutomu Yamazaki y Nobuko Miyamoto. Film & Arts, 15 hs.

Juzo Itami, quien se suicidó hace algunos años, es una figura singular dentro del cine japonés. Su mirada desenfadada y satírica sobre la sociedad de su país se manifiesta en este film en el que la emprende contra la voracidad alimenticia de sus compatriotas, en un relato desequilibrado y caótico pero con momentos realmente muy divertidos.

jueves 20

LA DAMA DE BLANCO, *Lady in White* (1988, Frank LaLoggia). Cinemax, 7.10 hs.

TERROR EN LA OPERA, *Opera* (1987, Dario Argento). Cineplaneta, 22 hs.

BAJO LA MISMA SANGRE, *The Indian Runner* (1991, Sean Penn), con David Morse y Viggo

Mortensen. Cinemax, 22 hs.

El debut de Sean Penn como director es de indudable interés. Ambientado a fines de los sesenta, el film trata sobre la relación entre dos hermanos —uno de ellos recién retornado de Vietnam— con su depresivo padre. La película posee momentos de gran intensidad dramática y una sorprendente actuación de Charles Bronson como el angustiado progenitor.

viernes 21

LA ARDILLA ROJA (1995, Julio Medem). Film & Arts, 0.45, 8.45 y 16.45 hs.

HASTA QUE LA MUERTE NOS SEPARE, *Gingerbread Man* (1998, Robert Altman). HBO Plus, 22 hs.

PASCUALINO SIETE BELLEZAS, *Pasqualino Settebellezze* (1974, Lina Wertmüller), con Giancarlo Giannini y Fernando Rey. Cinemax, 23 hs.; 27/4, 20 hs.

Lina Wertmüller consiguió en algún momento un desmedido reconocimiento entre la crítica. Este film que mezcla elementos de la comedia clásica italiana con la picaresca, el grotesco y el humor negro tiene varios momentos logrados y otros en los que predomina el trazo grueso y el mal gusto. Shirley Stoller (la enfermera asesina de *The Honymoon Killers*) está impactante como la comandante del campo de concentración nazi adonde es enviado el protagonista.

sábado 22

LA ÚLTIMA SEDUCCIÓN, *The Last Seduction* (1994, John Dahl). Space, 22 hs.

UN MUNDO PERFECTO, *A Perfect World* (1993, Clint Eastwood). Cinemax, 22 hs.

FEDERAL HILL (1994, Michael Corrente), con Nicholas Turturro y Anthony De Sando. Cineplaneta, 22 hs.; 23/4, 23.20 hs.

Película del director Corrente desconocida en nuestro país, filmada en blanco y negro, narra la relación entre cinco amigos italoamericanos. Según las referencias el film, más allá de las influencias de Scorsese que refleja, es un atractivo relato con excelentes interpretaciones. Una posible obra a descubrir.

domingo 23

LA DAMA DE LAS CAMELIAS, *Camille* (1936, George Cukor). Cineplaneta, 12 hs.

UN LUGAR EN EL MUNDO (1992, Adolfo Aristain). Volver, 20 hs.

MALCOLM X (1992, Spike Lee), con Denzel Washington y Angela Bassett. Cinecanal, 14 hs.

Era previsible que Spike Lee arremetiera con un *biopic* sobre la figura de Malcolm X. También que los resultados fueran, como efectivamente sucedió, aburridos, irremediablemente estirados (la película dura más de tres horas y media) y propensos al didactismo más elemental. La posibilidad de un buen film sobre una de las grandes figuras políticas del siglo quedará para otra oportunidad.

lunes 24

A QUEMARROPA, *Point Blank* (1967, John Boorman). Space, 6.45 hs.

UN BESO ANTES DE MORIR, *A Kiss Before Dying* (1955, Gerd Oswald). Space, 16 hs.

martes 25

LA PEQUEÑA CHACRA DE DIOS, *God's Little Acre* (1958, Anthony Mann). Film & Arts, 1, 9 y 17 hs.

PRIMERA NOCHE DE QUIETUD, *La prima notte di quiete* (1972, Valerio Zurlini). Cineplaneta, 23.30 hs.

CUANDO HARRY CONOCIO A SALLY, *When Harry Met Sally...* (1989, Rob Reiner), con Billy Crystal y Meg Ryan. Cinecanal y Cinecanal 2, varias emisiones.

Seguramente esta película no es la obra maestra que algunos pretenden (ninguna película que tenga como protagonista a Meg Ryan podría serlo), pero —con un guión de Nora Ephron que recupera elementos clásicos de la comedia norteamericana y abundantes toques “a la Woody Allen”— el film propone varias buenas secuencias y una excelente utilización de las locaciones neoyorquinas.

miércoles 26

MI ESTACION PREFERIDA, *Ma saison préférée* (1993, André Téchiné). Cineplaneta, 22 hs.

PERROS DE LA CALLE, *Reservoir Dogs* (1992, Quentin Tarantino). Film Zone, 0.15 hs.

MI SECRETO ME CONDENA, *Reversal of Fortune* (1990, Barbet Schroeder), con Jeremy Irons y Glenn Close. Cinecanal, 22 hs.

Basado en el juicio a Claus von Bulow, acusado del asesinato de su esposa, esta película del muy irregular Barbet Schroeder mezcla el docudrama con una mirada irónica sobre la sociedad actual. El notable trabajo de composición de Irons es el prin-

cipal sostén de una película con algunos momentos logrados pero en líneas generales insatisfactoria.

jueves 27

EL SÍNDROME DE STENDHAL, *The Stendhal Syndrome* (1996, Dario Argento). Cineplaneta, 22 hs.

CONTRA VIENTO Y MAREA, *Breaking the Waves* (1996, Lars von Trier). Space, 22 hs.

EL MESIAS SALVAJE, *Savage Messiah* (1972, Ken Russell), con Dorothy Tutin y Scott Antony. Space, 3.30 hs.

El barroco y desmelenado “estilo” cinematográfico de Ken Russell se caracteriza por una desbordante imaginación visual, sazónada con abundantes ramalazos de mal gusto. Sorpresivamente, este relato sobre la relación entre el escultor Henri Gaudier (muerto a los 24 años en la Primera Guerra Mundial) y una mujer polaca mucho mayor que él (excelente Dorothy Tutin) es uno de sus films más serenos y reposados.

viernes 28

ESA COSA QUE LLAMAN AMOR, *The Thing Called Love* (1993, Peter Bogdanovich). Space, 18 hs.

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

sábado 29

NINOTCHKA (1939, Ernst Lubitsch). Cineplaneta, 12 hs.

TITANIC (1997, James Cameron). Cinecanal, 12.30 y 23.50 hs.

domingo 30

ROUGE (1994, Krzysztof Kieslowski). Cineplaneta, 10.15 y 20.15 hs.

SENTIMENTAL (1980, Sergio Renán). Volver, 24 hs.

POODLE SPRINGS (1998, Bob Rafelson), con James Caan y Dina Meyer. HBO Plus, 1.30 hs. (madrugada del lunes).

La última de las adaptaciones conocidas sobre Raymond Chandler está basada en su novela inconclusa, completada por un amigo luego de su muerte. Producido para el cable, el film de Rafelson capta en ocasiones la mirada irónica y corrosiva del escritor, pero se ve perjudicado por una interpretación de James Caan (en el personaje de Marlowe) demasiado atada a un único registro.

El hotel de la madre playa

Los discos que no son bandas sonoras de películas se siguen colando en esta sección, pero también tenemos a Wenders, Almodóvar, Danny Boyle y a un simpático roedor.



THE MILLION DOLLAR HOTEL, intérpretes varios. Island (Universal)

A tres años de *Pop*, vuelve U2, o por lo menos Bono. El disco de la nueva película de Wim Wenders –que viene siendo apaleada en el mundo– incluye dos nuevas canciones del grupo irlandés, entre ellas el fenomenal hit *The Ground Beneath Her Feet*, con un texto de Salman Rushdie como letra. Se agrega al aporte de U2 la inclusión de *The First Time*, tema de *Zooropa* (1993), y una nueva versión del mismo tema. En los últimos veinte años, casi ningún grupo del amplio espectro de lo que se conoce como rock tuvo el peso de U2 en cuanto a la generación de sonidos estrictamente contemporáneos a la vez que clásicos en su concepción de la melodía. Basta con escuchar, por ejemplo, el citado *The Ground Beneath Her Feet*, *Stateless* o *Falling at Your Feet*.

Como en la última canción citada, en la que solo participa la mitad de U2, en casi una decena más está de una u otra manera Bono quien, junto con Brian Eno y Daniel Lanois, formaron parte de The Million Dollar Hotel Band, agrupación que vertebró el disco y en ocasiones intenta sonidos jazzeros (*Tom Tom's Dream*). El CD se completa con tres elaboradas versiones del tema de Lou Reed *Satellite of Love*, una de ellas instrumental y dos cantadas, con pasión y gritos y susurros incluidos, por Milla Jovovich. El último track rompe la línea del disco y desconcierta completamente: se trata de una versión en castellano de *Anarchy in the UK* de los Sex Pistols retitulada como *Anarchy in the USA* y cantada por Tito Larri-va, el mismo que interpretaba, en *Del crepúsculo al amanecer*, una canción llamada *Cucarachas enojadas*. Todo un disco de (o del) 2000.



THE BEACH (LA PLAYA), intérpretes varios. London (Warner)

A pesar de que su obra es más seria e interesante de lo que parece, Danny Boyle da la imagen de estar completamente loco y sus películas tienen mucho de eso. A veces la crítica está a su favor (*Tumba al ras de la tierra* y *Trainspotting*) y otras furiosamente en contra (*Vidas sin reglas* y *La playa*). *La playa* es un film tan fuera de lugar que no se lo puede acusar ni siquiera de haber sido hecho solamente con espíritu comercial. Acompañan las imágenes del film –una especie de fascinante videojuego narrado con simpático sentido del mamarracho– una serie de canciones en su mayoría tecno o *ambient*. Hay remixes como el de la moviedza *Yeke Yeke* (de principios de los noventa), molestos covers como el de *Return of Django* del jamaquino Lee Scratch Perry por Asian Dub Foundation, covers más interesantes como el de *Spinning Away* de Brian Eno y John Cale por Sugar Ray, temas largos como *Woody*, temas largos e interesantes como *8 Ball* de Underworld y *Lonely Soul* de Unkle y una buena nueva canción (después de años sin novedades) de New Order. El disco es por momentos fascinante, sobre todo con las primeras canciones: la cortante *Snake Blood* de Letfield, la producción de William Orbit (Madonna) para las All Saints en *Pure Shores* y la perfección cíclica de *Porcelain* del norteamericano Moby. Por el medio el CD se empantana un poco pero el final es a toda fiesta: Angelo Badalamenti, el músico de David Lynch, junta su melodía con el tecno de Orbital y dispara una música hecha para escuchar con los bajos fuertes y despedirse del mar.



TODOS SOBRE MI MADRE,
Alberto Iglesias.
Universal

Mientras el mundo lo premia por su peor película, Almodóvar ya no parece ser lo que era, hasta sus defensores lo sienten, y los detractores aprovechan para vituperar toda su filmografía. Hay algo cierto: si antes Pedro podía descubrir talentos o hacer qué, por ejemplo, Antonio Banderas actuaría bien, hoy solo puede ser un buen elector de algunos ingredientes de sus películas. Lo prueban Penélope Cruz y el músico de todos los films de Julio Medem, Alberto Iglesias, quien comenzó a colaborar con Almodóvar en *Carne trémula*.

Aquí Iglesias no está a la altura de sus trabajos con Medem, pero se las arregla para que las falsas emociones de las imágenes y los diálogos almodovarianos no se trasladen a su música, que empieza con aires tangueros (*Soy Manuela*), y deriva en un estilo muy marcado de partitura de cine clásico. Este CD —en el que lo profesional derrota ampliamente a lo pasional— incluye dos tangos de Dino Saluzzi y *Tajabone*, de Ismael Lo, un tema bien elegido del disco de este cantante de agradables sonidos africanos for export.



STIFF UPPER LIP, **AC/DC.**
Elektra (Warner)

Después de más de veinticinco años de carrera, AC/DC sigue haciendo nuevos discos. Podríamos suponer que el grupo liderado por el pequeño guitarrista Angus Young, más que de un estilo, es el creador de un género. Así, diríamos que el género AC/DC incluye varios estilos y en este CD están ca-



El CD de *The Million Dollar Hotel*, la última película de Wim Wenders, aún no estrenada en el país

si todos ellos, desde las canciones que empiezan con sus clásicos y reiterativos punteos de guitarra (*Hold Me Back*, *Can't Stand Still*) hasta el metal más cuadrado de *Satellite Blues*. Quienes digan que el nuevo álbum es más de lo mismo tienen toda la razón, e incluso pueden argumentar que acá no están ni las pequeñas búsquedas de nuevos sonidos o de aggiornamento de canciones como *Thunderstruck* o *Who Made Who* (de la película *Maximum Overdrive*, dirigida por Stephen King). Pero no podrán negar que a AC/DC jamás se lo va a acusar de haberse ablandado, como se dijo de Metallica.



HEART AND SOUL (NEW SONGS FROM *ALLY McBEAL*),
Vonda Shepard.
Sony Music

David E. Kelley ostenta el título de ser el marido de Michelle Pfeiffer, pero además es abogado, licenciado en ciencias políticas, creador y productor de series como *Los practicantes*, *Chicago Hope*, *Ally McBeal* y productor y guionista de una de las sorpresas cinematográficas del año pasado: *El cocodrilo*. En una de sus creaciones, la serie cómico-nostálgica *Ally McBeal*, hay un bar en el que canta una muchacha llamada Vonda Shepard. Este es el segundo disco de canciones de la serie y ofrece un par de composiciones de la Shepard y muchos covers: *Crying* de Roy Orbison, *Vincent* (la segunda canción más conocida de Don McLean, el autor de *American Pie*, el tema que Madonna volvió a hacer popular este año) y *This Old Heart of Mine* de los Isley Brothers, entre otros. La voz de la chica es pasteurizada pero correcta y el disco es agradable, aunque todo es bastante monótono, y tan prolijo como puede

ser una banda de bar con el baterista de Elvis Costello y el guitarrista de Peter Dinklage.



STUART LITTLE, intérpretes
varios. **Motown (Universal)**

Algunas canciones estaban en la película y otras fueron inspiradas por el ratoncito. Algunas son divertidas, como *1 + 1 = 2* del reiterativo buen ritmo de Lou Bega, *If You Can't Rock Me* de The Brian Setzer Orchestra, o el remix dance de la correcta balada principal *You're Where I Belong* de Trisha Yearwood; otras son correctas como *Walking Tall* de Lyle Lovett y el resto es relleno pop, aunque por más irrelevante que sea siempre será mejor que los chicos escuchen esto y no *Chiquititas*.



IMAGINE, **John Lennon.**
EMI

Se reeditó *Imagine*, pero no la banda de sonido del film sobre Lennon, sino el álbum de Lennon de 1971. Se trata de una remasterización y una nueva mezcla que realmente lo hace sonar mucho mejor que el CD que estaba disponible y, además, se agrega una presentación gráfica excelente. Entre otros clásicos, *Imagine* incluye la canción homónima y también *Jealous Guy*, la melancólica *How?*, la feroz diatriba contra McCartney *How Do You Sleep?* y la simple y perfecta *Oh Yoko!*, escuchada el año pasado en *Tres es multitud*. Decir que Lennon era genial es un lugar más que común, pero en casos como este no importa caer en él. ■

ciclos

TEATRO SAN MARTIN SALA LEOPOLDO LUGONES

Extraño como suena, es el Mes del Documental en Francia y el Ministère des Affaires Étrangères de ese país ha seleccionado una muestra que llega ahora a la Argentina. Se trata de diez films documentales que testimonian la vida cotidiana en Francia. *Allez!*

Programa:

Lunes 17: *Cueste lo que cueste* (1995, dirigida por Claire Simon). La singular historia de una pequeña empresa que fabrica comidas preparadas para los hipermercados.

Martes 18: *Grandes como el mundo* (1998, dirigida por Denis Gheerbrant). Niños de trece años, la infancia que se va, el barrio que asusta y atrae, el bien y el mal, la religión y las notas del boletín.

Miércoles 19: *El convoy* (1995, dirigida por Patrice Chagnard). La odisea de tres hombres que transportan alimentos hacia Armenia.

Jueves 20: *Matti Ke Lai* (dirigida por Elizabeth Leuvrey). Una escuela en la India. *Joseph Koudelka* (1990, dirigida por Robert Delpire). Las fotos de un gran fotógrafo.

Yves Saint-Laurent, todo terriblemente (dirigida por Jérôme De Missolz). Los secretos del famoso modisto.

Sábado 22: *Es arte* (1993, dirigida por Pierre Coulibef). La mirada de artistas contemporáneos a las grandes obras de la historia.

Domingo 23: *El país de los sordos* (1992, dirigida por Nicolas Philibert). El mundo de los sordos por el director de *La ciudad Louvre*.

Lunes 24: *Retratos* (1988, dirigida por Alain Cavalier). Entrevistas a mujeres con oficios poco comunes o en vías de extinción.

Martes 25: *Cuentos y cuentas de la corte* (1992, dirigida por Eliane de Latour). La vida de las cuatro esposas de un jefe tradicional en Nigeria.

GRAHAM GREENE EN EL BAC

El British Art Centre (Suipacha 1333), a raíz del éxito de *El ocaso de un amor*, organiza un ciclo de films basados en libros de Graham Greene. De yapa, un cameo como un representante de una compañía de seguros en *La noche americana*, de Truffaut.

Programa:

Martes 11: *Prisioneros del terror* (1943, dirigida por Fritz Lang), basada en la novela *El ministro del miedo*.

Martes 18: *El fugitivo* (1947, dirigida por John Ford), basada en *El poder y la gloria*.

Martes 25: *El factor humano* (1979, dirigida

por Otto Preminger), basada en *El factor humano*.

Martes 2 de mayo: *El cónsul honorario* (1983, dirigida por John Mackenzie), basada en *El cónsul honorario*.

Martes 9 de mayo: *La noche americana* (1973, dirigida por François Truffaut).

MEDIODIAS EN EL COSMOS

Todos los días a las 12.30 el cine Cosmos (Corrientes 2046) programa la película del mediodía, en general clásicos del cine ruso. La buena noticia es que la entrada cuesta dos pesos y que el Cosmos es uno de los refugios más agradables que tiene el cinéfilo porteño.

Las recomendadas del *El Amante* para este mes son:

Viernes 7, *La dama del perrito*, de Josif Jeifitz (1960); sábado 8, *Un día, un gato*, de Vojtech Jasny (1963); lunes 10, *Iluminación íntima*, de Iván Passer (1965); miércoles 12, *Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais (1959); jueves 13, *Los rojos y los blancos*, de Miklos Jancso (1967); jueves 20, *Locas margaritas*, de Vera Chytilová (1965), y el domingo 23, *Pirosmani*, de Gueorgui Shengela.

CURSOS

Dos ciclos en New Film Video Club
Ciclo "Un director por mes", lunes a las 20. Exhibición y análisis de cuatro películas de prestigiosos directores:

Bertolucci, Polanski, De Palma, Coppola, Fellini, Lynch, Kubrick, Hitchcock y otros. Ciclo "Grandes directores", sábados a las 14. Exhibición, análisis, bibliografía exhaustiva, comparación con otros autores.

**Inscripción e informes en O'Higgins 2172
Capital Federal 4784-0820.**

internet



The Nation es una revista independiente norteamericana de izquierda. Sus artículos, bien escritos, en general van a contrapelo del sentido común de ese país. Como *El Amante*, han durado más de lo que pensaban cuando comenzaron a editarla. Bueno, en realidad, *mucho* más. *The Nation* existe desde el siglo pasado. Sí, ya sabemos, *El Amante* también, ¡pero en el caso de *The Nation* nos estamos refiriendo al siglo XIX! Lo cierto es que fue fundada en 1865 por un grupo de abolicionistas. En esa época no, pero ahora tienen un site en Internet donde se publican algunas de las notas de la edición en papel.

Más allá de nuestras afinidades libertarias, hace un par de semanas publicaron un número dedicado al cine independiente. Casi todas las notas están en la web y se puede acceder desde <http://www.thenation.com/> y buscarla en la portada, o más directamente en <http://www.thenation.com/2000/000403.shtml/>. Una de las notas es un diálogo conducido por Peter Biskind, su editor de cine, entre Allison Anders (*Nafta, comida, alojamiento*), Alexander Payne (*Election*), Kimberly Pierce (*Los muchachos no lloran*), John Pierson, David O. Russell (*Tres reyes*), Kevin Smith (*Chasin Amy*), y Christine Vachon, productora de *Los muchachos no lloran*, *Felicidad* y *Velvet Goldmine*.

lecturas

En la revista dominical del 5 de marzo de *El País* de España —una en cuya tapa aparece un Maradona rubio, gordo y con el tatuaje del Che Guevara en un brazo— salió una de las crónicas de Pedro Almodóvar desde Estados Unidos, de cuando fue a recibir el Golden Globe. En su relato, Pedro escribe las siguientes frases:

"Warren [Beatty] atiende de pie, junto a la mesa. Nada más vernos, nos llama y juro que pasan del resto, que son multitud, y se centran en nosotros."

"Le digo que ella es mi tipo de actriz. Annette [Bening] sabe que no miento y me lo agradece de corazón."

"A los invitados académicos se les distinguía del resto por la edad y porque llevaban la carátula del video de *Todo sobre mi madre* y me pedían que se las firme."

"Le confieso mi admiración reverencial, vuelvo a darle mi dirección, le ofrezco una vez más mis fanáticos servicios y la besuqueo en ambas manos. [Susan Sarandon] se queda más tranquila."

"A su marido Tim Robbins le sonrío y le



El matador Pedro Almodóvar llegó a la gloria con *Todo sobre mi madre*, ganadora del Oscar a mejor película extranjera

doy un golpecito en la espalda porque acabo de ver a Anthony Minghella. [...] Nos confesamos mutua admiración."

"Veo de lejos a Sigourney Weaver, sobresale como medio metro por encima de la gente. Le doy dos besos a la altura de las caderas y supongo que me dice que se volvió loca con mi película porque no la oigo, empieza a haber mucho ruido. De sus brazos me arranca Rubén Blades, con gran escándalo me grita que le saque de tanta mediocridad."

"Interrumpe mi reflexión Julianne Moore y no puedo menos que comérmela a ella también. Está nominada y premiada por lo menos por cuatro películas. Por si no tuviera bastante, además agoniza por trabajar conmigo."

"El mismo día que se estrenó *Mother* [está hablando de *Todo sobre mi madre*] en Nueva York recibí un fax de Stanley Donen en el que manifestaba la emoción que le había producido mi película."

"Pollack me presenta al interesante Kevin Spacey. Nos decimos las frases protocolarias: 'Me encanta tu trabajo y me encantaría trabajar contigo'. En mi caso no miento."

"Mi discurso calienta el ambiente, ya de por sí bastante caldeado. Cuando le dan el premio, Hillary Swank está mucho más

suelta, incluso nombra a su compañera Chloë Sevigny y me dedica unas palabras, tipo que no abandone Los Angeles. Termina de todos modos [nota de EA: ¡!] dedicándole el premio a su marido."

"Robert De Niro me presentó a su hija, morenita y dos palmos más alta que él. Es fanática mía y supersimpática."

"En la fiesta me felicita por mi intervención hasta el mismísimo y legendario Hurrricane."

"I loved your speech [me encantó tu discurso] es la frase que todos repiten, incluido el boxeador superviviente."

2 CICLOS 2 en NEW FILM VIDEO CLUB

1. Ciclo "Un director por mes" Lunes a las 20 hs. Exhibición y análisis de cuatro películas de prestigiosos directores: Bertolucci, Polanski, De Palma, Coppola, Fellini, Lynch, Kubrick, Hitchcock y otros.

2. Ciclo "Grandes directores" Sábados a las 14 hs. Exhibición, análisis, bibliografía exhaustiva, comparación con otros autores.

O'HIGGINS 2172 Cap. Fed. 4784-0820

Belleza americana

El presidente de la Academia abrió con un discurso corto y –una vez más– Billy Crystal hizo de los primeros quince minutos lo mejor de toda la transmisión y casi su razón de ser. Irónicamente, aunque los organizadores habían jurado que no habría números musicales, tuvieron el mejor de los últimos años. Burt Bacharach repasó, junto a invitados, once canciones que alguna vez ganaron o estuvieron nominadas para el Oscar como *The Man that Got Away*, *Raindrops Keep Falling on My Head* o *Shaft*. Memorable. Mientras tanto, la *intelligentsia* argentina –con Fernando Bravo, Karina Mazzocco y Axel Kuschevatzky– intentaba ponerle sabor local a la cosa dándole bombo a Almodóvar y especialmente a Cecilia Roth. “El país te está saludando, Cecilia”, le dijo Bravo minutos después de que el director español subiese al podio para recibir su premio (que, hay que decirlo, estuvo mucho más digno de lo que se esperaba). Hubo entrevista a “la Chechu” (Axel *dixit*) grabada unos días antes, cobertura de la fiesta de la película en el consulado español en Los Angeles, clip sobre Almodóvar y conexión vía satélite con la Roth para preguntarle si estaba contenta y si se iban de fiesta. Igual, nada logró superar a Benigni, que –a la hora de presentar el premio a la mejor actriz– afirmó:

“Quisiera tener una cola para poder moverla y lamer a todo el mundo para demostrarles mi alegría por estar aquí”. Eso es el Oscar, amigos. **Hugo Salas**



Billy Crystal, el chistoso conductor de la entrega de los Oscar, antes de salir a cámara



NOMINADA AL OSCAR

MEJOR ACTOR *Richard Farnsworth*



Una Historia Sencilla

SELECCIÓN
OFICIAL



FESTIVAL DE
CANNES 1999

UNA DE LAS 10
MEJORES PELÍCULAS
1999

NEW YORK TIMES
NATIONAL BOARD
OF REVIEW

GANADORA
MEJOR PELÍCULA
MEJOR DIRECTOR
MEJOR GUIÓN
MEJOR ACTOR

1999 INDEPENDENT
SPIRIT AWARD

un film de
David Lynch

GANADORA
MEJOR ACTOR
Richard Farnsworth
MEJOR FOTOGRAFIA
Freddie Francis

CÍRCULO DE CRÍTICOS
CINEMATOGRAFICOS
DE NEW YORK

Para alejarse de la sombra y arrimarse a la luz

EUROCINE S. A. Presenta Una Película de DAVID LYNCH con RICHARD FARNSWORTH, SISSY SPACEK, HARRY SPACEK, HARRY DEAN STANTON
"THE STRAIGHT STORY" Una Co-Producción de ALAIN SARDE Una Producción PICTURES FACTORY en Asociación con LE STUDIO CANAL + y FILM FOUR Música Compuesta y Dirigida por ANGELO BADALAMENTI
Diseño de Vestuario PATRICIA NORRIS Diseño de Producción JACK FISK Editor MARY SWEENEY Fotografía FREDDIE FRANCIS Productores Ejecutivos PIERRE EDELMAN y MICHAEL POLAIRE
Producida por MARY SWEENEY y NEAL EDELSTEIN Guión JOHN ROACH y MARY SWEENEY Dirección DAVID LYNCH

Banda Original
BMG

DO **DOLBY**
DIGITAL

www.straightstory.com

LE STUDIO CANAL+

ESTRENO 20 DE ABRIL EN LAS MEJORES SALAS



BUSCADOR



FOROS



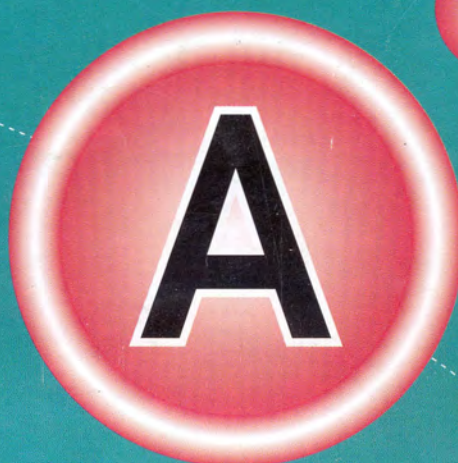
CORREO



BIBLIOTECA



CARTELERA DE ESTRENOS



LINKS



EDICIONES ANTERIORES



www.elamante.com.ar

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*.