

# EL AMANTE

CINE



## FESTIVAL

Buenos Aires tuvo su fiesta de películas. Entrevistas, perfiles, análisis más un especial sobre los documentales del Holocausto.



LA ÚLTIMA PUERTA



HUMO SAGRADO



VIDAS AL LÍMITE



UN DOMINGO CUALQUIERA



¿SOY LINDA?



CUENTO DE VERANO

## PLATA QUEMADA

La polémica película de Marcelo Piñeyro más las novedades de Dörrie, Rohmer, Scorsese, Polanski, Campion y Stone.



AÑO 9 N° 98 MAYO 2000  
ARG \$ 7,50 URU \$ 50  
ISSN 03292606



9 770329 260003

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



**GANADORAS**

**BS. AS. II FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE**

**"RECURSOS HUMANOS"**

**Mejor Película / Premio del público**

**"LA VIDA NO ME DA MIEDO"**

**Mejor Directora - Noémie Lvovsky**

**"JULIEN DONKEY-BOY"**

**Mejor Actor - Ewen Bremner**

**"ESPERANDO AL MESIAS"**

**Mención especial Enrique Piñeyro - mejor actor**



**BRENDABLETHYN** (SECRETOS Y MENTIRAS) **JULIEWALTERS** (EDUCANDO A RITA) **KRISKRISTOFFERSON** (NACE UNA ESTRELLA)

**"Una historia que lleva los sentimientos al máximo."**  
*The New York Times*

SELECCION OFICIAL  
 Festivales de:  
**SUNDANCE**  
**BERLIN**

¡Una lección de cómo vivir y amar a pleno!

**Apostando a Vivir**

Un film de **NICK HURRAN**

PRIMER PLANO FILM GROUP Presenta: BRENDABLETHYN, JULIEWALTERS y KRISKRISTOFFERSON con GEORGE COSTIGAN, JAMES GADDAS, PHILIP JACKSON. música de ED SHEARMUR. fotografía DAVID OOD edición JOHN RICHARDS. producción ejecutiva PIPPA CROSS. música por KAT BELLON. producción por BILL BOTES. Distribuido por...

SELECCION OFICIAL FESTIVAL DE CANNES

CATHERINE DENEUVE EMMANUELLE BEART VINCENT PEREZ  
 JOHN MALKOVICH PASCAL GREGGORY  
 MARCELLO MAZZARELLA MARIE-FRANCE PISIER

**EL TIEMPO RECUPERADO**  
 un film de Raoul Ruiz

"A las frases sinuosas y cadentes del escritor, el cineasta responde con una puesta elegante, fluida y sofisticada."  
*Jean Pierre Lavoignat Le Monde*

"No intenté sustituir a la literatura por el cine. Me esforcé por transformar el texto de Proust en imágenes."  
*Raoul Ruiz*

Basado en la maravillosa obra de Marcel Proust  
**"EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO"**

**UN FILM DE PAOLO Y VITTORIO TAVIANI**

PREMIO OMBU DE PLATA  
 FESTIVAL DE MAR DEL PLATA  
 MEJOR DIRECCION  
 Paolo y Vittorio Taviani

SELECCION OFICIAL  
 VENECIA  
 MOSCU  
 JERUSALEM  
 MUNICH

**TURI FERRO ANTONIO ALBANESE LELLO ARENA SABRINA FERILLI**

**Tu Ridi**  
 "TU RIES"

Basada en la novela de **LUIGI PIRANDELLO**

DAVID CARWELL EIRA DRIMON STEVE SPERANZA JOROVIC SAHARSEN ROBERTO FOTINI BRIO SEADLER. música de GRAZIA VIOLI. edición de RAUL Y VITTORIO TAVIANI. Distribuido por...

**"EL CINE MODERNO OFRECE POCAS OBRAS MAESTRAS ESTA PELICULA ES UNA DE ELLAS"**  
 MAN DOSTAR - DAILY NEWS

**NOMINADA** GLOBO DE ORO  
 MEJOR PELICULA EXTRANJERA (HOLANDA)

**GANADORA** PREMIO DE LA CRITICA  
 FESTIVAL DE CANNES

**GANADORA** MEJOR ACTRIZ  
 FESTIVAL DE CINE INDEPENDIENTE BUENOS AIRES

**NOMINADA** AL OSCAR  
 MEJOR PELICULA EXTRANJERA (HOLANDA)

Lejos de su casa... ella descubrirá que el amor tiene un idioma universal

**La Novia Polaca**  
 Un Film de **Karim Traïdia**

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

	2	Correo
Críticas	4	Plata quemada
	8	¿Soy linda?, entrevista a Doris Dörrie
	12	Cuento de verano
	14	Un domingo cualquiera
	16	76 89 03
	18	Botín de guerra
	20	Polémica: Vidas al límite
	22	Polémica: La última puerta
	24	Esperando al Mesías
	25	Un diván en Nueva York
	26	Fantasmas de Tánger
	27	Humo sagrado
	28	Todo comienza hoy
	29	Vengar la sangre
	30	Polémica: Magnolia
	31	Agnes Browne; El mundo de Andy
	32	La cara oculta; Gigoló por accidente; La chica del puente; Orfeo; Mi vecino, el asesino; Solo gente; Apostando a vivir; Erin Brockovich; Scream 3; Los libros y la noche; Hasta el último round; Enamorado; Murciélagos; Sexo, pudor y lágrimas; Acrobacias del corazón
	35	De 10 a 1
	36	Festival de Cine Buenos Aires
	38	Balance
40	Perfiles: Ron Mann, Takashi Miike, Rose Troche, Edouard Waintrop, Edgardo Cozarinsky, Al Ruban y Seymour Cassel, Tsai Ming-liang, Gary Graver, Alex de la Iglesia, Jalil Lespert, Agustí Vila	
52	Balance de Andrés Di Tella	
54	Mundo festival	
58	Distribuidor se necesita	
60	La banalidad del mal	
Guía de <i>El Amante</i>	66	Video
	71	Televisión
	72	Música
	74	Cine en TV
	78	Picado
	80	Ultima página

Una vocación alegremente suicida nos impulsa a hacer cosas que en principio no están a nuestro alcance. Evidentemente lo están, ya que finalmente terminamos haciéndolas y tan mal no nos salen. El Festival de Buenos Aires es un evento importante para nosotros. Porque, si bien nuestras aspiraciones abarcan a todo el país, es nuestra ciudad y nos alegra y enorgullece contar con una fiesta que nos pone en contacto con el cine y la cultura del mundo. Pero más allá de la felicidad un poco parasitaria de meternos en uno y otro cine enloquecidamente durante diez días, también tratamos de ser parte de él y una parte importante, aunque sin ninguna relación oficial con el evento. Ejerciendo nuestro derecho ciudadano de apropiarnos de lo que nos pertenece, decidimos editar una guía gratuita con información que sirviera al espectador. No nos alcanzó: decidimos ir siguiendo el Festival día a día, recogiendo nuestras impresiones en el site ([www.elamante.com](http://www.elamante.com)). La experiencia fue extraordinaria, cansadora y al mismo tiempo reconfortante: nos sentimos útiles al hacerlo y varias cartas de países de Latinoamérica nos mostraron que también contribuíamos a convertir a Buenos Aires en un posible polo de atención para la actividad cultural. Al encarar este número nos dimos cuenta de que la excesiva oferta de estrenos y una cobertura del festival acorde con nuestra presencia allí nos pedían que hiciéramos un nuevo esfuerzo y agregáramos (por tercera vez en el año) más páginas de manera tal que nada de la excitante actividad cinematográfica del mes quedara afuera de la revista. Podríamos hacer un alegato acerca de nuestra vocación de servicio, y no sería totalmente falso. Pero lo cierto es que –al igual que cuando empezamos– estar donde hace falta y hacer las cosas desde nuestra habitual independencia, nos provoca un enorme placer. ■

## 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, Hugo Salas, Andrés Di Tella y Tino y Norma Postel

## Secretaría

Natasha Alimova,  
juventud divino tesoro

## Cadete en directo

Gustavo Requena Johnson,  
la pelota que dobla

## El banquete sagrado

Norma Postel,  
un festival de delicias

## La mejor correctora

Gabriela Ventureira,  
sí, sos linda

## Fotos

Valeria Bellusci

## Meritorio de corrección y recursos no humanos

Jorge Angel García,  
plata quemada

## Traducción del mandarín y el naranjú

Lisandro de la Fuente,  
lo que no sabe lo intuye

## Gente de cierre

Santiago Troche y Moche García, Juan Gardelito Villegas, Marcela Gamberini de Rohmer y Javier Bananita Dolca Porta Fouz

## Diseño gráfico

Araujo, D'Amore, dg  
(los megaperros)

## Colaboración de diseño

Hernán de la Fuente,  
un domingo cualquiera

## Nuestro amor

Martha González

## Correspondencia a

Esmeralda 779 6° A  
(1007) Buenos Aires,  
Argentina

## Teléfonos

(541) 4326-4471 / 4326-5090  
Fax (541) 4322-7518

## E-mail

amantecine@interlink.com.ar

## En Internet

<http://www.elamante.com>

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

Registro de la propiedad intelectual en trámite.

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

## Preimpresión e impresión digital

GEA. Rocamora 4157  
Tel 4861-1550

## Imprenta

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

## Distribución en Capital

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

## Distribución en el interior

DISA SA. Tel 4304-9377 /  
4306-6347

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

#### Quintín:

Ante todo te pido disculpas por haber olvidado este asunto cuando tuve la oportunidad de verte, y no hablarlo personalmente. Ignoro si escribiste el editorial del N° 96 y eso no interesa. Me interesa sí aclarar que de ningún modo me parece mal que en una revista de cine salga un comentario sobre el atraso presunto de la hora, y diría que, atendiendo a por qué se tocó el tema, me parece una actitud digna de elogio.

Pero creo pertinente hacer algunas aclaraciones que conviene tener en cuenta antes de un juicio definitivo. Queda a criterio de ustedes.

Lo primero que debo decir es que, si aplicarían la medida de atrasar la hora en el país, sucedería que en Buenos Aires Capital pasaríamos a la hora *casi exacta*. Veamos: el día 11 de abril pasado el Sol salió a las 7.14 y se puso a las 18.34 (fuente *Clarín*), con una duración total de 680 minutos, o sea dos medios días de 340 minutos aproximadamente. De ahí resulta que el mediodía, el momento del Sol más alto en el firmamento, fue 340 minutos luego de las 7.14, o sea a las 12.54 *aproximadamente*. O sea que la hora oficial está *aproximadamente* una hora *atrasada* siempre. Cualquiera que quiera verificar esto, que tome una brújula y verifique que el Sol no está al norte a las 12, o que simplemente camine por alguna calle céntrica del sur al norte a la una y verá que no hay casi sombras en ninguna vereda, lo que indica que el Sol viene del norte justo. Puede ser la 9 de Julio, Esmeralda, Pasteur, etc. Es más preciso que la aguja de la brújula.

Esto quiere decir que los piolas de la clase media que comíamos tarde, a la una, en realidad no hacíamos otra cosa que seguir una rutina "ecologista", "natural", de larga data. Y que los laburantes manuales se levantaban temprano, comían a las 11 y aprovechaban la luz, etc., etc.

Esto no es de ahora, ni sé quién lo programó, ni a qué se debe. En un viejo y ya desaparecido receptor de radio vi, hace muchos años, un planisferio que con el fin de servir a los radioescuchas, sobre todo de onda corta, traía marcadas las líneas de la hora en todo el mundo, no los meridianos clásicos. Eran unas curvas que iban más o menos de norte a sur bastante desviadas.

Recuerdo que había una línea horaria que se cerraba en un círculo alrededor de unas islas. Y en particular una línea que seguía la costa atlántica en América del Sur, con lo que resultaba que la hora de Buenos Aires coincidía con la de Río de Janeiro, *oficialmente*, lo que evidentemente subsistió. Con lo cual teníamos que la hora argentina dependía, por supuesto, de la de Buenos Aires, la cual a su vez ya estaba corrida según el criterio de "alguien" que no era del país, con lo cual la gente en Bariloche no podía dormir a la hora de acostarse por la luz, sobre todo cuando había algunos cambios de hora locales.

La Argentina es un país angosto pero grande, triangular, y no sigue exactamente la dirección de los meridianos. Chile está en mucho mejores condiciones de tener una única hora para todo el país, pero acá, de no tener dos horas diferentes, tal vez habría que tomar como base la hora cordobesa para fijar *una* hora nacional.

Claro que la Argentina nunca se manejó con estos criterios sino con la preeminencia del puerto y, a su vez, la dependencia de este. Lo peor es que ya hemos perdido de tal modo la relación con la geografía y el ámbito físico, natural, que ni ustedes van a creer lo que les digo. Verifiquen un par de esquemas que les mando. Por ahí el criterio horario habría que establecerlo con pautas prácticas, puramente prácticas, pero teniendo en cuenta que no solo no es lindo que se haga de noche temprano, sino que es peor levantarse de noche y chupar frío a la madrugada en la calle.

Hasta aquí llegué. Tal vez algún día les escriba de cine. Mucha suerte, que la merecen. Para ustedes,

Safi

#### Queridos integrantes de *El Amante*:

No sé cuáles son los requisitos para escribir en esta página, yo les escribo y listo. Soy médica y una vez un visitador médico me dijo: "Usted y yo compartimos una cosa que no se puede imaginar qué es". Lo miré con gesto de interrogación y él me dijo: "Ambos leemos *El Amante*". El lo sabía porque yo compro la revista en el kiosco del hospital. Y realmente hay algo de complicidad entre los que compramos con asiduidad la revista: es un sello, es una marca, a mí me parece hasta confiable la gente que la compra. Otra cosa que me pasa es que actualmente la revista sale con más retraso que antes, y esto me ge-

nera una ansiedad que me lleva a perseguir al repartidor de diarios por los pasillos del hospital cada día desde el 2 de cada mes hasta el 13. Y el hombre me jura que ni bien salga me la trae. Hace veinte días que tengo Internet, lo cual ha contribuido a calmar mi estado ansioso, porque la chusmeo por ese medio un poco antes, y el señor repartidor descansa de mi acoso. Integrantes de *El Amante*: para disentir, para distraerme (a veces hasta el punto de no saber ni lo que estoy leyendo), para elogiarlos, para ser cargada por mis amigos cuando digo "la crítica de *El Amante* dice...", y recibo un "uuuhhh... esos tipos son muy raros para los gustos", para a veces llegar a la conclusión de que me gusta más leer la revista que ver las películas. En fin... los necesito. Un abrazo. Hasta siempre.

A mí Almodóvar me gusta y mucho, pero creo que *Todo sobre mi madre* no es su mejor película, y les cuento por qué: para mí Pedro (miren qué confianza la mía) hace películas que pueden ser patéticas, ridículas o desopilantes y sin embargo son creíbles. Pero el dramatismo de *Todo sobre mi madre* no me lo puedo creer, no me provocó nada, tanta lágrima para no transmitir nada. A mí me gustó mucho *Tacones lejanos*, creo que a esa película le hubiera cabido el título *Tacones lejanos (todo sobre mi madre)*. ¿Estaré proyectando quizá? Mi terapeuta también lee *El Amante*. Un abrazo.  
**Alejandra Figueredo**

**Señores de *El Amante*:**

Vi la película *C'est quoi la vie* y leí la crítica de Castagna en la web. Aclaro que soy lectora de la revista desde el primer número y las opiniones allí volcadas en general me parecen respetables (las positivas y las negativas) pero el comentario de Castagna sobre esta película me asombra. Creo que se quedó solo en las imágenes. No hay otra forma de digerir semejante historia (las

pérdidas materiales y afectivas, la vejez, la muerte) y al mismo tiempo mostrarla tan crudamente, si no es a través de eso mismo que se pierde: el paisaje, extremadamente bello, de esa tierra difícil de trabajar y conservar (no solo en el sentido material) porque te la quita "la vaca loca" o porque las supuestas "oportunidades" para los jóvenes están en otra parte. Castagna, de mi parte estás desaprobado. Nos vemos en el próximo examen. Espero ansiosamente la aparición del próximo número para leer algo más sobre el festival.

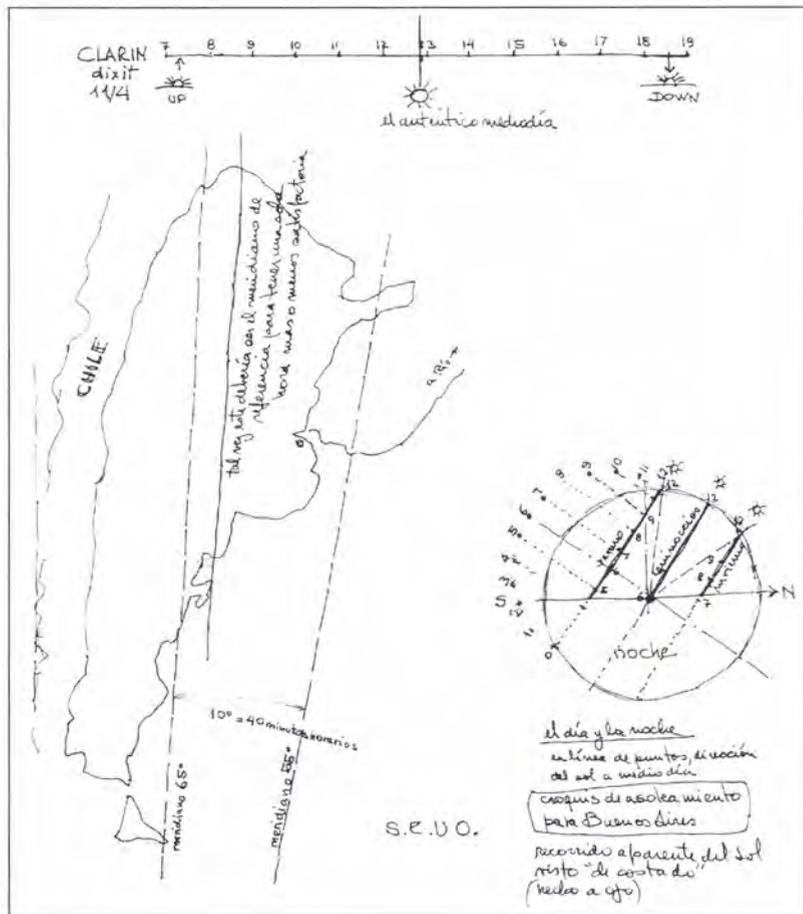
PD: Vi *Cuento de otoño* y *Cuento de verano*. ¿Se estrenó en Buenos Aires alguna otra de *Los cuentos de las cuatro estaciones*? Si algún "amante" me contesta, desde ya muy agradecida.

**Silvana Visconti**

N. de la R.: No se estrenó comercialmente ninguna de las otras dos.

**Queridos amantes:**

Simplemente, los quiero desde el primer día.  
**Carolina Giudici**



NO VALIDO PARA CAPITAL FEDERAL

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

TIPO DE SUSCRIPCIÓN (12 NÚMEROS Y UN LIBRO)

**\$ 70 ARGENTINA**  
(0 2 PAGOS DE \$ 35)

**US\$ 130 MERCOSUR**  
(70 + US\$ 60 DE GASTOS DE ENVÍO)

**US\$ 150 RESTO DE AMERICA**  
(70 + US\$ 80 DE GASTOS DE ENVÍO)

**US\$ 160 RESTO DEL MUNDO**  
(70 + US\$ 90 DE GASTOS DE ENVÍO)

Envíe este cupón y un cheque o giro postal a la orden de **Ediciones Tatanka S.A.**, Esmeralda 779 6° A (1007) Buenos Aires, o comuníquese con la redacción de *El Amante*: 4322-7518/4326-5090. O por e-mail a: [amantecine@interlink.com.ar](mailto:amantecine@interlink.com.ar)

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

NOMBRE Y APELLIDO \_\_\_\_\_

DIRECCIÓN \_\_\_\_\_

TELÉFONO \_\_\_\_\_

- LIBRO MARTIN SCORSESE
- LIBRO WIM WENDERS

## PLATA QUEMADA

ARGENTINA

2000, 139'

DIRECCION Marcelo Piñeyro

PRODUCCION Oscar Kramer y Cuatro Cabezas Films SA

GUION Marcelo Figueras y Marcelo Piñeyro

basado en la novela de Ricardo Piglia

FOTOGRAFIA Alfredo Mayo

MUSICA Osvaldo Montes

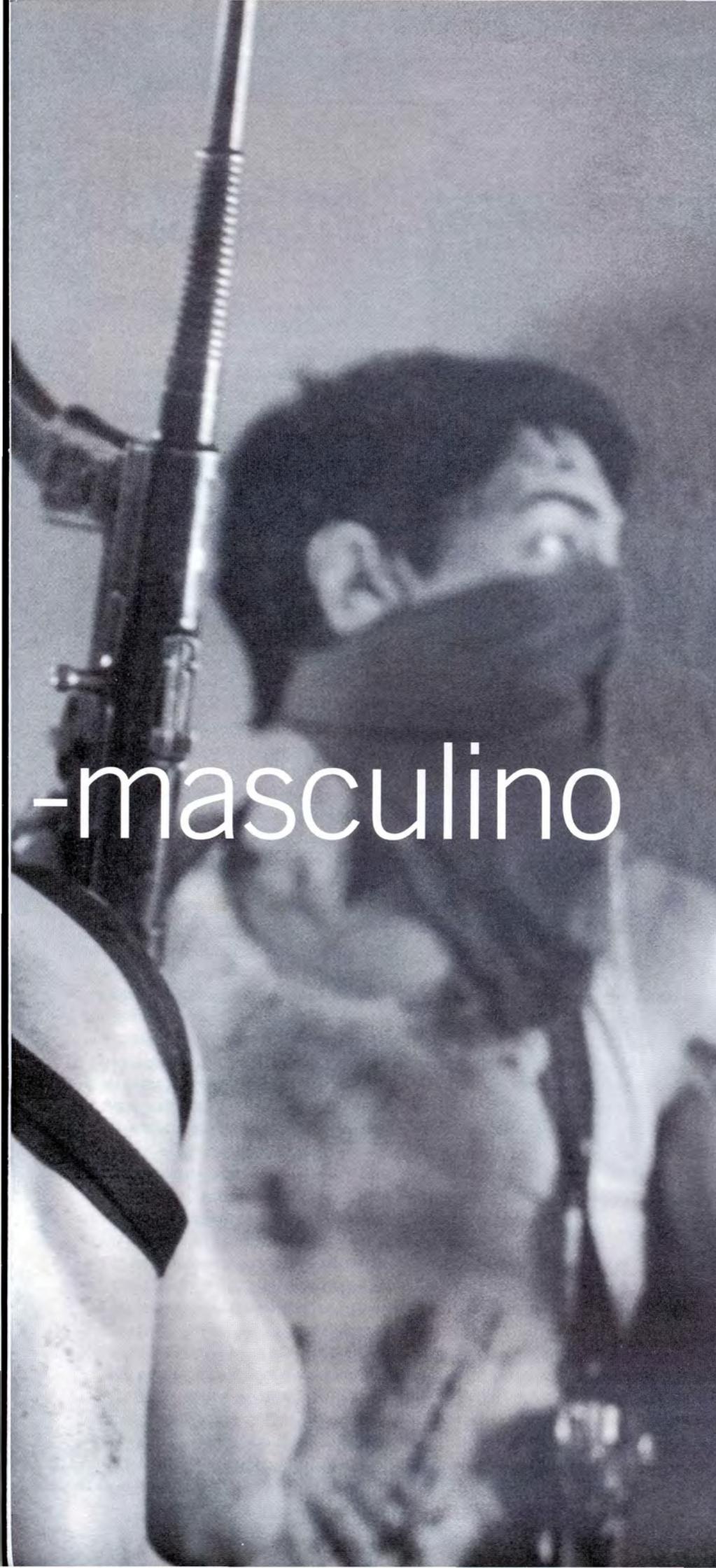
MONTAJE Juan Carlos Macías

DISEÑO DE PRODUCCION Noemí Nemirowsky y Margarita Gómez

INTERPRETES Leonardo Sbaraglia, Eduardo Noriega, Pablo Echarrí, Leticia Brédice, Ricardo Bartís, Dolores Fonzi, Carlos Roffe, Daniel Valenzuela, Luis Zembosky, Harry Haviño, Roberto Vallejo.



# Masculino



# -masculino

por QUINTIN

*Plata quemada*, la novela de Ricardo Piglia, es un policial negro que logra describir, a partir de un hecho registrado por los diarios, ciertos pasadizos de la Argentina de 1965, reconstruir su lenguaje y apuntar las fluidas conexiones entre el hampa, las fuerzas de seguridad y la política. Tres asaltantes que queman el botín al verse acorralados en Montevideo son el punto de partida del libro cuya construcción narrativa apunta a justificar ese momento final. Dos de los delincuentes de Piglia son homosexuales pero están ligados por un vínculo de lealtad que va más allá del sexo (y mucho más allá del amor) y tiene que ver más bien con pasados respectivos de sordidez y desolación, con el secreto reconocimiento de que pertenecen al bando de los condenados y que son la escoria de una sociedad que los utiliza pero no les da oportunidades. La ferocidad con que resisten el asedio policial y, sobre todo, la propia quema del dinero son actos de rebeldía, una rebeldía casi política contra esa situación de humillación eterna y derrota anticipada. La caracterización se extiende al tercer compañero de encierro y también a la mujer con la que uno de ellos tiene una aventura, marcada como todo el resto por una gran melancolía, por la oscura conciencia de un destino irreversible. La plata quemada se convierte así en el gesto lírico de las víctimas. ▶

*Plata quemada*, la película de Marcelo Piñeyro, no se aparta demasiado del argumento del libro pero lo vuelve casi irreconocible. No es importante en esta transformación el cambio de identidad de uno de los personajes, el criollo Dorta transformado en el hispano Angel (Eduardo Noriega) por los habituales motivos de coproducción en el cine argentino. Piñeyro declara que no le interesó la novela cuando los productores pensaban en adaptarla como un policial de acción y que solo aceptó hacerlo cuando descubrió que había en ella un costado que le interesaba: una gran historia de amor entre las balas. Los protagonistas de ese romance son dos de los delinquentes, Angel y el Nene (Leonardo Sbaraglia), y hasta hay otro vértice para un triángulo, Giselle (Leticia Brédice), que adquiere las proporciones del melodrama. El apasionado amor entre dos hombres, su desnudez frecuente en la pantalla son un tabú de casi cualquier cinematografía, en especial de la argentina. Aun las películas de tema gay (*Adiós Roberto*, *Otra historia de amor*, por ejemplo) fueron siempre muy recatadas con el sexo. Solo *Happy Together*, de Wong Kar-wai, se atrevió a contar sin remilgos una historia homosexual en Buenos Aires. De modo que *Plata quemada* es toda una novedad en ese sentido, un acto de saludable audacia.

¿Qué es lo que falta de la novela de Piglia en el film de Piñeyro? El costado social en primer término, que deja su lugar al reino de los sentimientos, a la relación de pareja entre los dos amantes, surcada por las dudas y las desavenencias pero también por la abnegación y la ternura. La película se cierra con un cartel que la sitúa en 1965, pero podría transcurrir en la actualidad con la simple inclusión de un teléfono celular, con un vestuario apenas más renovado. Pero si uno se atiene al modo de hablar de los personajes, no quedan dudas: estamos en otro tiempo que el del libro, casi cuarenta años más tarde. El film padece de un extraño anacronismo: la música que se baila y se escucha en el film es de los sesenta, igual que las películas a las que se hace referencia, pero son seres de los noventa los que la consumen. No hay, según el propio Piñeyro, ningún afán de fidelidad histórica en el film y la atmósfera de actualidad es deliberada. Algo semejante ocurría en *Tango feroz*, ambientada también falsamente en los sesenta.

Ambos films se parecen también por otras razones y a su vez se diferencian de *Caballos salvajes* y *Cenizas del paraíso*, que se inscribían de algún modo en el género: aventuras, western, thriller político. Las cuatro son historias de jóvenes, pero la primera y la cuarta tienen poco que ver con otras películas. Son objetos huérfanos, de



un origen cinematográfico muy difícil de precisar. Aunque Piñeyro nombre como influencia *La pandilla salvaje* de Peckinpah, con su masacre final, sus cuerpos sucios y ensangrentados dispuestos a entregar cara la vida, sus códigos de lealtad inquebrantables, la semejanza está en la superficie. *Plata quemada* es otra cosa y ante todo una película de Piñeyro, lo que significa un híbrido, un producto de consumo masivo atravesado por una ambición cinematográfica de la que los films masivos carecen en la Argentina.

La mera voluntad de hacer algo diferente ya distingue a Piñeyro, más aun cuando el tema que eligió privilegiar en *Plata quemada* no asegura una recepción favorable. Pero es cierto que un elenco de galanes de dos países contrarresta el posible rechazo prejuicioso. Y es cierto también que la manera en que están filmados los momentos íntimos entre Sbaraglia y Noriega tiene poco que ver con esos coitos breves, casi brutales en una pensión mugrienta de la Boca

de Wong Kar-wai. Piñeyro filma torsos de gimnasio, escenas básicamente estáticas, estampas religiosas (la imagen de la Piedad lo persigue desde aquel plano de Cecilia Dopazo y Fernán Mirás en *Tango feroz*). E ilumina para destacar el carácter de cuadros vivientes de estas tomas. La estética de Piñeyro apuesta a la intensidad de la expresión, a comunicar el pathos de los personajes ahorrándoles las transiciones y haciéndoles recorrer solo momentos de extrema significación. Piñeyro cree que el amor, los celos, el sufrimiento, el odio son estados absolutos, momentos cristalizados en una definición, y que el cine se compone esencialmente de su encadenamiento con diálogos que los terminan de hacer explícitos. Incluso, en *Plata quemada* abusa de esta idea mediante uno de los dispositivos cinematográficos que más la subrayan: el montaje paralelo. Para mostrar la comunidad casi telepática entre Angel y el Nene construye tres secuencias en las que están separados pero espiritualmente unidos. En una de ellas atraviesa la barrera de lo grotesco. En el peor momento del film Noriega se arrodilla ante Cristo en la iglesia y el Nene para practicar una fellatio en un baño público. Es la famosa obviedad de "La puta que vale la pena estar vivo" por otros medios. Esta construcción, que apunta a centrar el film en emociones extremas y codificadas, es la que separa a la película de la novela, la que le hace perder importancia y aun sentido al episodio del título. Quemar la plata en el film es un acto de fe-



tichismo dentro de una danza ritual, un acto estetizante ejecutado por un trío de jóvenes drogados, excitados ante el combate, extasiados por la violencia. Los delincuentes, los enamorados se transforman en guerreros, en símbolos de la máxima comunión masculina.

Y este es el elemento más original de *Plata quemada*, el que le da carácter y unidad. El que propone una segunda sintonía con el público, más allá del tema explícito del film. Y el que revela ciertas características de ese público. La clave de esa línea temática es el personaje de El Cuervo (Pablo Echarri). El Cuervo es heterosexual, hasta tiene una novia y una agenda repleta de teléfonos de putas. Pero lejos de separarse por su preferencia sexual del dúo Sbaraglia-Noriega, se va integrando a ellos de tal modo que juntos conforman un trío homogéneo. Cuando están juntos parecen tres adolescentes que se visten como los personajes de Pergolini (Echarri incluso habla como Pergolini), que participan de juegos, se intercambian bromas y comparten códigos que van más allá de su ocupación de ladrones. Son más bien un grupo de varones treintañeros de la clase media que podrían ser compañeros de oficina, integrantes de un equipo de fútbol, galanes de la tele. La película superpone dos triángulos: el del amor, los celos y la oscuridad, que integran Sbaraglia, Noriega y Brédice, y el de los momentos felices y despreocupados, el de la afinidad verdadera que es el de los tres varones. Solo cuando Echarri está presente

los otros dos son capaces de sonreír. El resto es drama y amargura. Ese trío incluye la homosexualidad, pero la diluye en la más confortable y protectora atmósfera de lo masculino. *Plata quemada* es menos una película gay que una exaltación del mundo de los hombres, con sus atributos de fuerza y de peligro, con sus armas y su humor de vestuario. El final es muy claro al respecto. Brédice es expulsada del departamento. Despechada, denuncia el aguatero a la policía. Los hombres se quedan solos y ya nada anómalo los amenaza.

Apenas la policía y la muerte. Y se tirotean y mueren felices, unidos, solidarios como nunca. Hay otro personaje que desaparece un poco antes. Es Fontana (Ricardo Bartís), el líder de la banda. Fontana no participa del mundo del trío. Es un viejo, un hombre de otra época, con otros códigos y otro lenguaje. Y esa ausencia redondea el mundo de *Plata quemada*: el de los hombres jóvenes activos, audaces, despreocupados. El film es la afirmación de ese universo definido por sexo, pero también por edad y clase. Es una cuestión de identidad, una identidad que se antepone a todo, aun al tabú de la homofobia correspondiente a ese perfil social. *Plata quemada* tiene la agudeza de retratar a su público o, mejor aun, de devolverle una imagen inesperada de sí mismo. En un raro juego de espejos, la película recubre lo que tiene de perturbador de un horizonte más universal pero, a su vez, encuentra en ese segundo terreno un campo más minado aun. Porque es ese

territorio de lo masculino como ideología lo que deja al espectador y a la sociedad verdaderamente desnudos, desamparados frente a su propia obviedad.

Las películas de Piñeyro siempre tuvieron una llegada notable, una audiencia que las aceptó como a las de ningún otro director argentino de la última década. Curiosamente, las cuatro terminan con una tragedia, sin dejar de ser estimulantes a su modo. Los que mueren son figuras anómalas: un rockero díscolo, un viejo anarquista, un juez demasiado honesto y ahora tres delincuentes. Son figuras sacrificiales, ejemplos para no seguir salvo en su espíritu. Son símbolos de nobleza, de sinceridad, de oposición al orden. Son inocentes e intensos. En esa inocencia, en esa intensidad, en ese sacrificio cristiano es posible que resida la clave de su éxito. Hay una dimensión utópica en las cuatro películas y, al mismo tiempo, una visión conformista. La de que toda radicalidad es aceptable —aun la política y la sexual— menos la artística. Es en la concepción del cine como productor de emociones dirigidas y controladas, de imágenes codificadas por la experiencia previa de la audiencia, de diálogos que apuntan a reforzar el sentido, de planos que tienen un sentido unívoco donde aparece la marca de ese conservadurismo. Son las reglas del cine masivo. Que no es un pecado, pero sí un límite para la audacia, sobre todo en *Plata quemada*, una película que en más de un sentido se aventura por caminos inciertos. ■

## ¿SOY LINDA?

*Bin ich schön?*

ALEMANIA

1998, 117'

**DIRECCION** Doris Dörrie  
**PRODUCCION** Norbert Preuss  
**GUION** Doris Dörrie, Ralf Basedow y Ruth Stadler  
**FOTOGRAFIA** Theo Bierkens  
**MUSICA** Roman Bunka  
**MONTAJE** Agnes Regnier  
**SONIDO** Wolfgang Wirtz  
**INTERPRETES** Senta Berger, Gottfried John, Oliver Nägele, Suzanne von Borsody, Uwe Ochsenknecht, Franka Potente, Steffen Wink, Maria Schrader, Anica Dobra, Otto Sander, Nina Petri.



## A todo corazón

por SANTIAGO GARCIA

*¿Soy linda?* es una gran película, incluso mucho mejor de lo que parece. Puede considerarse menor en algún sentido porque toma una posición poco habitual en las películas corales de hoy en día: no se coloca por encima de los personajes, y resigna la alegoría y la metáfora en favor de la gente y sus vidas. Nadie muere para que el guionista nos diga algo importante; los niños no son atropellados y el cáncer no es un elemento narrativo que enlaza las historias.

*¿Soy linda?* elige lo más difícil: mostrar el mundo a partir de las personas sin obligarlas al sufrimiento. La crueldad ha sido considerada sinónimo de arte durante demasiado tiempo. Es una marca de los mediocres, sin duda, la incapacidad de decir algo positivo sobre la gente cuando pretenden mostrar la verdad del mundo.

Pero el film de Doris Dörrie está a años luz de la grandilocuencia vacía o de la maldad torpe de otras películas corales, al retratar personas complejas, humanas y mortales, sin juzgar lo que es bueno o lo que es malo. Dörrie no niega la muerte; de hecho, su presencia sobrevuela en gran parte del film. Tampoco dice que la familia es la base de la sociedad. *¿Soy linda?* no es una película conservadora pero se opone a la transgresión moderna que consiste en ser agresivo, chocante y burlarse de los personajes. Es clásica en su amor por la gente, en la felicidad que les otorga y en la sabia mirada que lanza sobre el mundo. La soledad es otro elemento que, junto con la muerte –como ocurría en

*Nadie me quiere*–, está presente en toda la narración. En el cine hay pocos ejemplos de una mirada tan lúcida y al mismo tiempo tan cariñosa hacia todos los personajes.

Aquí pueden aparecer un masoquista adorable, un marido infiel sin maldad o una joven que vive mintiendo. Y la película no se limita solamente a la lucidez y al afecto.

También deslumbra en, por lo menos, dos escenas geniales. Una es la del vestido de novia y la otra es la de la pequeña aventura que se transforma en una pesadilla. Allí Dörrie muestra que es más que una buena persona con una ética firme: demuestra que es una gran cineasta con mucho talento.

Su visión de España es otro hallazgo: no intenta retratarla como un habitante del país sino como una verdadera extranjera. Y además, lo hace con un respeto absoluto por la cultura que encuentra. La escena de la procesión es, en ese sentido, conmovedora. Lo mismo hizo la directora en *Iluminación garantizada*, donde muestra al Japón con un respeto y un cariño fascinantes. Trata cada cultura como a cada personaje: con respeto y afecto. La felicidad puede ser efímera, pero en los pequeños triunfos parece estar la esencia de la vida. La muerte nunca desaparece por completo, y la descripción que hace de la pérdida de un ser amado es muy vívida y real. Pero sus películas siempre se mantienen en el marco de la comedia, y nunca caen en baches ni en discursos solemnes. El cine de Dörrie es probablemente el más cálido que existe. Podríamos considerarla tam-

bién una cineasta feminista si no fuera porque su discurso va más allá: cumple con los preceptos feministas sin exponerlos. Las mujeres en el cine de Dörrie son iguales a los hombres, la igualdad se presenta de manera normal. Y no existe otro realizador en el mundo que sienta tanto cariño por los hombres. Los hombres en los films de Dörrie son buenos, dulces y bellos de una manera profunda. Los estereotipos masculinos desaparecen frente a la mirada tierna y amable de la directora. Hombres y mujeres comparten las mismas inquietudes, los mismos problemas y las mismas búsquedas. Tanto los espectadores masculinos como los femeninos pueden identificarse con cualquiera de sus personajes. Todos hemos sido Fanny Fink en algún momento.

Doris Dörrie se niega a alimentar la creencia de que “el mundo fue y será una porquería”, que tantos toman por sinónimo de lucidez cuando en realidad se trata de conformismo y resignación. Aterrados por los mismos problemas, unidos por la incomprensión de la razón por la que están aquí, hermanados por la desesperada búsqueda de la felicidad aunque sea en pequeñas dosis, los personajes del cine de Dörrie viven, lloran, se enamoran y nunca dejan de ser humanos. La miseria y la maldad existen. Pero si tengo que elegir un cineasta por la porción de la realidad que decide mostrar, me quedo con Doris Dörrie, cuyo cine es cada vez más abarcador y transmite la idea de que el mundo es un lugar que aún vale la pena transitar. ■

ENTREVISTA A **DORIS DÖRRIE**

# Un amor en Alemania

La directora de *Nadie me quiere* y *¿Soy linda?* es tan encantadora como sus personajes. Habla de sus películas, de la carne vacuna y de la experiencia de ser jurado en Cannes. **por SG y QUINTIN**

Alguien nos dijo que hoy los alemanes solo hacen comedias.

Es cierto que a partir de que *Hombres* hizo una enorme cantidad de dinero y mucha gente se volvió rica —excepto yo, pero está bien—, se creyó que ese era el camino a seguir: hacer comedias y ganar mucho dinero. Y crearon una ola de comedias que funcionaron bien durante un tiempo en Alemania, pero no internacionalmente. El humor es algo muy raro, funciona de manera muy especial. Aún no entiendo cómo *Hombres* logró pasar las fronteras y tener éxito en lugares como China o Sudamérica. En casi todo el mundo, en realidad.

**¿Qué opinás de los hombres?**

¿En general?

**Si lo preguntáramos en general sería una pregunta estúpida.**

Sí, como si me preguntaran qué opino de los gatos o de los caballos... Son seres humanos, creo. Pero lo que encuentro interesante —y es la razón por la que escribo tantas historias sobre la relación entre hombres y mujeres— es que a fin de siglo nos encontramos en una situación completamente nueva. La independencia económica de las mujeres ha hecho que la economía no sea un motivo para estar ▶



en pareja. No hay otra razón para estar juntos que no sea el amor. El hecho de controlar cómo y cuándo tener hijos, sumado a la situación económica, es un gran cambio. Lo único que nos hace formar parejas es una emoción que llamamos amor. Y tenemos que pensar mucho más sobre nosotros en todo sentido. Por qué nos sentimos de tal manera, o por qué nos gusta una persona y no otra.

**Esto debería beneficiar a las mujeres, pero en *Nadie me quiere*, para dar un ejemplo, la protagonista...**

Debería. Pero no es feliz. En Munich el 60% de las casas están habitadas por personas que viven solas, lo que no es muy sano para nosotros. Esta nueva libertad es algo difícil de manejar, y Fanny Fink es un claro ejemplo de esto. Lo tiene todo, una carrera, dinero, su propio departamento; hace lo que quiere, nadie le dice lo que debe hacer. Sin embargo, es muy infeliz. Parece ser un fenómeno de esta nueva libertad, y lo mismo vale para los hombres.



**¿Tu mirada sobre la sociedad es representativa del pensamiento de la Alemania actual?**

Es una pregunta difícil. Cuando viajo y vuelvo a Alemania, no la entiendo. Y cuento historias sobre esto: por qué estamos tan frustrados y somos tan infelices. Sobre todo porque somos un país tan avanzado en muchos aspectos. Y una explicación que encuentro es que estamos cada vez más aislados. Por eso la gente en *Nadie me quiere* y *¿Soy linda?* tiene el sueño de ir a otro lugar o convertirse en otra persona. O ambas cosas a la vez. Pero creo que no es tanto el sueño de ser otra persona como el sueño de entrar en contacto con otras personas, de lograr comunicarse.

**Como en el final de *Nadie me quiere*.**

Y es tan pequeño lo que hace Fanny: invitar a esa gente a tomar una taza de café. No es una gran cosa. No les consigue trabajo ni soluciona sus problemas económicos. Es solo una reunión para tomar café. Pero la hace feliz y la hace sentirse capaz de entrar en contacto con los demás. Y yo observo que cada vez más gente tiene problemas para comunicarse en Alemania.

**En *¿Soy linda?* hay más alemanes que españoles en España.**

No es una película sobre España, es una película sobre el sueño alemán de lo que es España. Es bien distinto. Porque cuando los alemanes vamos a España o Italia, no queremos ver el verdadero país. Queremos ver nuestro sueño sobre ellos. Si uno se queda un tiempo, la realidad aparece; pero durante una o dos semanas, podés mantener la fantasía. Pero es cierto que cuando los alemanes van a España cambian.

**En la película reunís a muchos actores provenientes de varias épocas del cine alemán.**

Varios de ellos son grandes estrellas. Y tenerlos juntos era maravilloso. Dejaron otros proyectos y otras películas. Cuando mi marido murió, se pospuso todo. Y cuando lo retomamos todos volvieron. Fue un milagro conseguirlos la primera vez; la segunda fue más de lo que podía esperar.

**¿Te gustó la última película de Almodóvar?**

Yo fui jurado del último festival de cine de Cannes. No le dimos el premio a la mejor película, y todos nos odiaron. Pensamos que estaba bien, pero que no era grandiosa. No entiendo cómo todos se enloquecieron con esa película.

**¿Cómo fue la experiencia de ser jurado en Cannes?**

Pregúntenle a mi hija. Todos los días la gente golpeaba a mi puerta. Y me ofrecían joyas para que usara cada noche. Viajaba en limusina, tenía policías como guardaespaldas. Después de diez días de caminar por la alfombra roja me quebré. Empecé a llorar porque había visto demasiadas películas malas. No podía soportarlo más.

**Pero hicieron un gran trabajo.**

Estábamos muy orgullosos de lo que habíamos logrado. Pero los demás no opinaban lo mismo. Ustedes son los únicos que me han dicho eso. Les diré a todos los miembros del jurado que hay un par de personas en Buenos Aires que están de acuerdo con nuestro trabajo.

**Una cosa que queremos saber: ¿Cronenberg está loco?**

Solía estarlo. Lo conocí hace quince años. Me daba miedo; yo pensaba "Oh, oh, este tipo está realmente loco". Y ahora me pareció una persona completamente sana. Es muy equilibrado, muy amable. El jurado fue muy bueno, la gente era muy interesante. George Miller es una buena persona, pero luego de que mi hija vio *Babe 2*, se hizo vegetariana.

**Eso no es bueno.**

No, menos en Argentina. No se le puede hablar de asados. Todo por culpa de George Miller. Cuando vio que aquí cocinaban la carne clavada en un palo frente al fuego le agarró un ataque. Yo le dije: "Solo comen vacas muy enfermas, viejas, sin salvación".

**Creemos que tus películas heredan algo del cine de Fassbinder.**

Gracias. Me gusta mucho Fassbinder. Mi marido decía siempre lo mismo; a él le hubiera encantado oír eso. Fassbinder era algo especial, no había nadie como él. Tenía una gran fuerza. E hizo algo que no había hecho nadie: en cada película él contaba la historia de Alemania.

**¿Y es valorado en Alemania?**

No es algo muy común, pero varios críticos lo defienden mucho.

**¿Y cómo te ven a vos?**

Como una cosa desagradablemente comercial. Soy la directora más taquillera de Alemania. *Nadie me quiere* fue muy exitosa. Y me consideran demasiado americana en algún sentido. Demasiado divertida. No les gusta divertirse mucho.

**¿El cine americano te influyó cuando estuviste allá?**

Cuando esta jovencita muy seria llegó a California, cambió. Comencé a ser feliz en Estados Unidos. Me dijeron: "Dejá de pensar, Doris". Lo hice y fui feliz en todo sentido.

**No te creemos.**

Gracias.

**¿Das clases de cine?**

Sí, en Estados Unidos y en Alemania. Y a los americanos les digo lo contrario que a los alemanes. A los americanos les digo que sean más libres, que dejen volar la imaginación, que sean más locos, más artísticos, más filosóficos, que hablen más de sí mismos... Y a los alemanes les digo: "Dejen toda esa mierda y cuenten una buena historia". ■



Oscar Kramer S.A.  
Cuatro Cabezas Films S.A.  
presentan a

Leonardo Sbaraglia Eduardo Noriega Pablo Echarri Leticia Brédice

una película de Marcelo Piñeyro

# PLATA QUEMADA

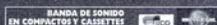
BASADA EN  
**UNA HISTORIA REAL QUE DURANTE 35 AÑOS SE MANTUVO EN SECRETO**

Ricardo Dolores Carlos Daniel la actuación especial de  
**Bartis Fonzi Roffe Valenzuela Héctor Alterio**



**ESTRENO 11 DE MAYO**

Coproducida por Tornasol Films S.A.(España) - Mandarin Films S.A.(Francia) - Taxi Films(Uruguay) con el apoyo de Ibermedia - Via Digital - INCAA - Productores Asociados: Estudios Darwin - Romikín S.A. - Patricio Tobal - Editorial Capayán(Catamarca)  
Fundación Octubre - Punto B S.R.L. Planificación & Medios - Sonido: Carlos Abbate - José Luis Díaz - Asistencia de Dirección: Raúl Rodríguez Peila - Vestuario: Cecilia Carini - Maquillaje: Beata Wojtowicz - Efectos Especiales: Tom Cundom - Realización de Decorados: Ugo Guzzo  
Dirección de Arte: Jorge Ferrari y Juan Mario Roust - Compaginación: Juan Carlos Macías - Dirección de Producción: Noemi Nemirovsky y Margarita Gómez - Música: Osvaldo Montes - Dirección de Fotografía y Cámara: Alfredo Mayo(AEC) - Coproductores(España) Gerardo Herrero y Mariela Besuievsky  
Guión Cinematográfico: Marcelo Figueras y Marcelo Piñeyro basado en la novela de Ricardo Piglia "Plata Quemada" - Coproducida por Diego Guebel - Mario Pergolini - Ana Aizenberg - Producida por Oscar Kramer - Dirigida por Marcelo Piñeyro



[www.plataquemada.com](http://www.plataquemada.com)



## CUENTO DE VERANO

*Conte d'été*

FRANCIA

1995, 113'

DIRECCION Eric Rohmer  
 PRODUCCION Margaret Menencoz  
 GUION Eric Rohmer  
 FOTOGRAFIA Diane Baratier  
 MUSICA Philippe Eidel y Sébastien Erms  
 MONTAJE Mary Stephen  
 INTERPRETES Amanda Langlet, Melvil Poupaud,  
 Aurélia Nolin, Gwenaëlle Simon.

## Asombrosamente lúcido

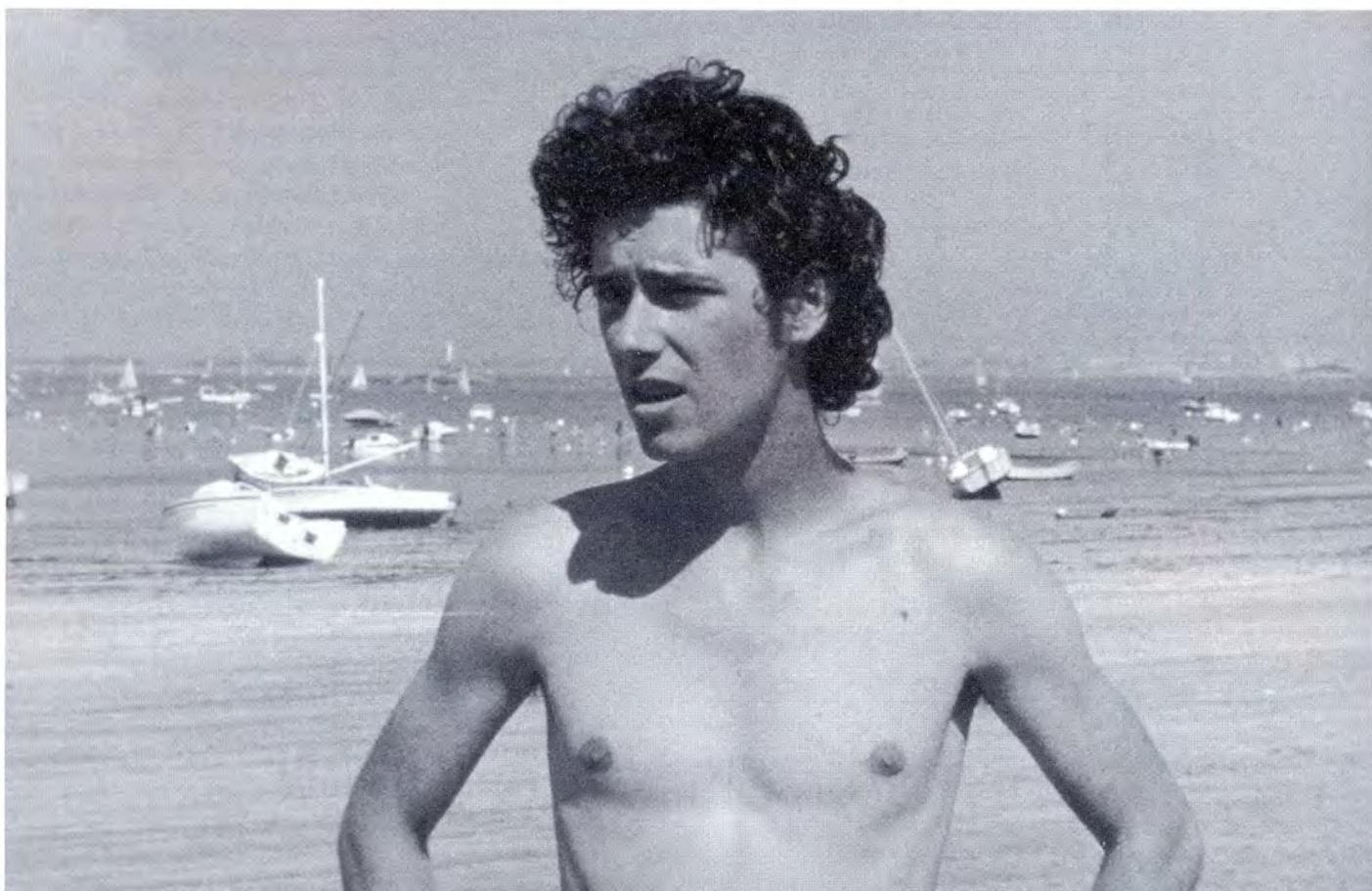
por MARCELA GAMBERINI

Cuando vi por primera vez, hace ya muchos años, una película de Rohmer –*El rayo verde*– me emocioné, lloré, me fasciné, me reí y a la vez me preocupé porque desconocía al realizador. En esa época oscura, traté de buscar material que supliera mi carencia intelectual. Pronto me di cuenta de que ese gesto no era más que un intento por explicar racionalmente la emoción, el llanto, la risa. Nada de lo que encontré acerca de Rohmer me explicaba la sensación (mezcla de bienestar e incomodidad) que me había provocado la primera visión del film. Lo demás sucedió deprisa; vi casi toda la obra de Rohmer, y de nuevo la emoción, la fascinación y el asombro. Entonces me di cuenta de que solo el contacto directo con su filmografía nos hace más libres, menos atados a las convenciones, más humanos, más permeables a la emoción. Nadie pudo explicar con la razón el “vivir en permanente estado de duda” de los personajes de *Las noches de luna llena*, ni la estrecha relación entre moralidad y perversión en *La rodilla de Clara*, ni la expectante mirada de Delphine en el final de *El rayo verde*, ni la pasiva soledad de las mujeres de *Cuento de otoño*. Nada de esto puede explicarse porque forma parte de la sensibilidad, de la emoción que genera en el espectador la visión de sus transparentes films.

Lo que me pregunto a partir de esta experiencia casi única y que dejó –y aún deja– una profunda huella es cómo escribir algo

novedoso, interesante u original acerca de Rohmer. Más precisamente, cómo escribir algo acerca de *Cuento de verano*. Mucho se ha escrito sobre él; incluso en esta revista se publicaron un dossier (Nº 42) y recientemente tres buenas notas con motivo del estreno de *Cuento de otoño* (Nº 91). ¿Qué más decir? ¿Cómo decirlo? ¿Qué registro usar? Perdonarán los lectores la inclusión del vaivén de mis recuerdos, de mis propios descubrimientos, el entremezclar de otros textos, de otras voces, de otros films. Recuperando el recuerdo recupero las sensaciones pues, convengamos de una vez y para siempre, de eso se trata el cine de Rohmer. Quizá me convendría parafrasear a Serge Daney en “El travelling de *Kapo*” y contar mi nacimiento cinematográfico y crítico, la evolución de mi mirada, la fijación de mis obsesiones. Pero no lo voy a hacer, al menos no en este momento. Lo que sí quisiera es retomar una idea suya: la “imagen detenida”. Dice Daney: “El espectador que fui de *Noche y niebla* y el cineasta que con esa película intentó mostrar lo irrepresentable estábamos unidos por una simetría cómplice. O bien es el espectador quien súbitamente ‘falta en su sitio’ y se detiene mientras la película sigue, o bien es la película la que en lugar de ‘continuar’ se repliega sobre sí misma y sobre una imagen provisoriamente definitiva, que permite al sujeto-espectador seguir creyendo en el cine y al ciudadano vivir su vida”. Cuando vi *El rayo verde* me detuve, me sen-

tí cómplice de Rohmer y esa perplejidad, ese “faltar de mi sitio” aparece cada vez que veo un film suyo. Alguien sutilmente me invita a detenerme en el tiempo y en el espacio, en los huecos, en lo no dicho y, al mismo tiempo, me muestra un puñado de películas que se repliegan sobre sí mismas, escribiéndose en el espacio entre lo decible y lo indecible, entre el gesto y la voz, entre las ausencias y las presencias. Pero lo más sorprendente es que, sin sobresaltos, también nos otorga la maravillosa posibilidad de seguir creyendo en el cine, sin confundirlo nunca con la realidad misma. Y ese gesto es casi único. Ya nadie habla como Rohmer de la magia, de la belleza, de las miradas, de la lógica del azar. Ya nadie apuesta como él a trabajar a partir del distanciamiento y la cercanía de sus personajes. Ya nadie cree como él en el deseo, en el beneficio de la duda, en el indecible límite del amor. Un amigo, Juan Cruz, me dijo –después de ver *Cuento de verano*– que el tema giraba en torno de la creencia absoluta, de la fe. Confieso que en ese momento no lo entendí. Ahora, mientras escribo, me doy cuenta de que tiene razón. Rohmer propone, a través de todas sus películas y aun más en la serie de los *Cuentos de las cuatro estaciones*, que detengamos las sospechas y apostemos a la credibilidad. El joven protagonista de *Cuento de verano*, Gaspard, dice en un momento: “Nunca consigo nada en lo que no crea profundamente”. Tanto sus personajes como el pro-



pio Rohmer necesitan creer intensamente y hacen de esa creencia una religión particular. Rohmer cree en lo que cuenta, en sus personajes, en el poder de las imágenes, en el renacimiento de sus protagonistas, en los afectos, en los lugares físicos y, sobre todo, tiene absoluta fe en la belleza del mundo. En este sentido, estoy ampliamente de acuerdo con Juan Villegas, que dice: "Rohmer nos invita a creer en un cine que nos descubra el mundo sin que sus imágenes intenten imitarlo, que nos permita ver el verdadero rostro de lo real".

Nuevamente la creencia, la fe. Lo cierto es que, en sus films –transparentes, apacibles, cercanos–, uno descubre el mundo y su belleza a partir de los valores que encierran la soledad, la sencillez, el afecto, la melancolía. En Rohmer el acto mismo de "descubrir" es doble. Descubre la belleza del mundo y al mismo tiempo la ofrece al espectador sin artulugios, de manera transparente, honesta. En cada uno de sus films

descubre algo: en *Cuento de otoño* (1998), la parsimonia y la necesidad de una relación amorosa en la adultez; en *Cuento de primavera* (1990), la imposibilidad de hablar de uno mismo; en *Cuento de verano*, la libertad y la afirmación de que el mundo de los jóvenes es el mejor de los mundos posibles y que no dista demasiado del mundo de los adultos. De hecho, los conflictos de los protagonistas de *Cuento de verano* son casi los mismos que los de *Cuento de otoño*.

Para terminar vuelvo al principio. Cuando vi *Cuento de verano* sentí, afortunadamente, lo mismo que aquella vez con *El rayo verde*. La misma emoción, la misma risa, la misma fascinación. Nadie logró captar jamás el deseo y la libertad de ese modo. A medida que Rohmer se vuelve más viejo y desaparece casi completamente de sus films, su cine se hace más joven, asombrosamente lúcido, más vital. Sobre el final de *Cuento de*

*verano* Rohmer seguramente estaba con Gaspard, ambos plenos de felicidad, yéndose en ese barco, flotando en aguas demasiado transparentes, demasiado luminosas, acarreado sus propios fantasmas: el fragmento de un cuerpo en la playa, el sonido de una guitarra, la música de los marineros, los gestos incomparables de las muchachas, el deseo varias veces detenido.

Que nunca se confunda la realidad con su representación, que el cine es el arte del presente, que la mirada de un cineasta debe ser ingenua, pura, nunca autoritaria, que el cine y la literatura son una pareja imposible pero inseparable, que el cine es el mejor conductor de la belleza y de la felicidad, que las películas todavía son capaces de ofrecer ideas plenas y profundas acerca del mundo y de los hombres son algunos de los axiomas que aprendí con Rohmer, mi maestro en esta compleja tarea de "ver y pensar" el cine. ■

## UN DOMINGO CUALQUIERA

*Any Given Sunday*

ESTADOS UNIDOS

1999, 152'

**DIRECCION** Oliver Stone  
**PRODUCCION** Lauren Shuler Donner, Clayton Townsend y Dan Halsted  
**GUIÓN** John Logan y Oliver Stone sobre la historia de Daniel Pyne y John Logan  
**FOTOGRAFIA** Salvatore Totino  
**MUSICA** Bill Brown, Camara Kambon, Paul Kelly y Robbie Robertson  
**MONTAJE** Tom Nordberg, Keith Salmon y Stuart Waks  
**DISEÑO DE PRODUCCION** Victor Kempster  
**INTERPRETES** Al Pacino, Cameron Díaz, Dennis Quaid, Jamie Foxx, James Woods, Matthew Modine, LL Cool J, Charlton Heston, Ann Margret.

# La épica del rompecabezas

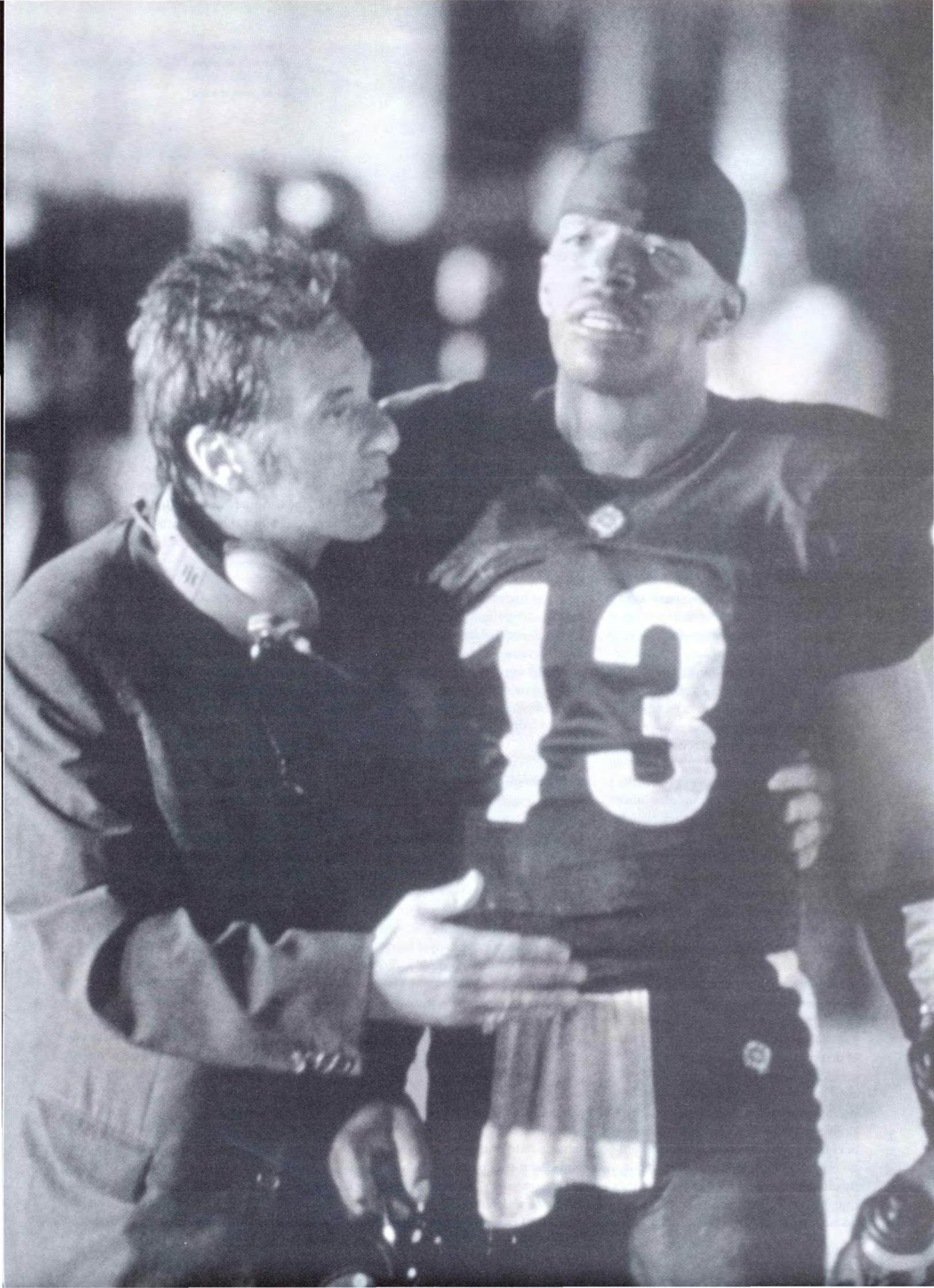
por LEONARDO M. D'ESPOSITO

Para Oliver Stone, la vida no vale la pena si no es épica. Epica es la lucha del fiscal Garrison por descubrir a los asesinos de Kennedy, como épica es la fuga de Mickey y Mallory en *Asesinos por naturaleza*. La derrota de Vietnam es épica y el amor es épico y también la aventura de dos periodistas más interesados en la marihuana que en las desigualdades sociales de *Salvador*. El problema que se le presenta es que a veces sus obsesiones no ameritan la épica. Es el caso de *Nixon*, por ejemplo, aunque la forma épica funciona como contrapunto y desnuda de manera más efectiva la mediocridad del falso sueño americano que Nixon, el puritano paranoide, representó en una época de desencanto. Existe una relación directa entre la forma caleidoscópica en la que Stone construye sus películas y esta concepción épica: la idea de que, para lograr un objetivo, debe recurrirse a todas y cada una de las herramientas a mano. En este sentido, *Un domingo cualquiera* es más una exposición de la concepción del cine que tiene el director que una historia sobre jugadores de fútbol americano. No existe quizás espectáculo mediático en los Estados Unidos que haya concentrado (y, en más de un sentido, trivializado) la épica de este deporte en el que lo que se mueve no es —como se puede suponer mal— el balón, sino el cuerpo. El balón solo sirve para distinguir al hombre cuya marcha debe ser impedida a toda costa. Es el hombre, y no el objeto (a diferencia del fútbol), el que debe cruzar la meta. Pero



un match es solo un match y a las pocas horas deja de tener mayor importancia. Como tiene poca importancia en sí la historia de la película, que vuelve a contar el viejo cuento de un equipo que se cae, un entrenador en la picota, un veterano en decadencia y una nueva estrella que saca las papas del fuego pero se engolosina con la fama. Stone cuenta todo esto con la fuerza fanática de un tipo que no se pierde un partido ni por casualidad, pero haciéndole saber al espectador que no tiene demasiada importancia. De allí que el film sea todo excesos y diversión, y que golpee a la platea con sus costuras. Stone es un mago que cree que lo maravilloso es mostrar el truco, porque la ilusión ya ha sido reiterada hasta el infinito. No significa esto que don Oliver no crea en lo que cuenta. *Un domingo cualquiera*, desde su título, demuestra que la épica deportiva solo es de suma importancia en el transcurso de un partido. La vida es el fútbol solo para los jugadores, no para los espectadores. Por muy

amante del juego que sea el director, es capaz de reírse de sus peripecias y sus lugares comunes llevándolos a extremos risibles. Pero quiere a esos personajes enajenados por una pasión porque él mismo está apasionado por el cine y los comprende. En este sentido, Stone juega con el discurso periodístico (él mismo interpreta a un comentarista deportivo) y la corrección política, demostrando por una parte que la épica es solo un invento del discurso (es decir, confeccionando su propia forma de hacer cine) y que el discurso sirve a su vez para enmascarar la realidad con el fin de que esta épica artificial de cada domingo pueda seguir siendo una mercancía. En ese sentido debe entenderse el gag del globo ocular. El rompecabezas de 4.500 planos y 150 canciones que constituye este film velocísimo de casi tres horas simula el vértigo trivial del deporte contemporáneo, en el que la dignidad del deportista está condicionada por los intereses económicos. Lo mismo pasa en Hollywood. Pero lo interesante, lo que realmente cuenta, lo constituyen aquellas escenas en las que la cámara se queda quieta y el montaje acelerado y fraccionario se detiene. Una mujer abofetea a su marido jugador para que este vuelva al campo de juego; un médico descubre que debe dejar de lado la ética para evitar el sufrimiento de un hombre; la dueña del equipo entra en un vestuario lleno de hombres desnudos sin inmutarse, consciente de su poder; el entrenador llama, borracho, a su ex esposa por teléfono. Es la vida, la parte de atrás del espectáculo, esa parte del cine que las películas disimulan. En esos momentos, el extraordinario director de actores que es Stone (cualidad que el vértigo suele ocultar) deja de lado la espectacularidad artificial de su cine —de la que es consciente— y justifica la elección de Pacino y Cameron Díaz y Dennis Quaid y Matthew Modine y James Woods y Ann Margret: gente que parece gente cuando deja de estar bajo la luz de los focos en un estadio o en un set. Los jugadores de *Un domingo...* son, de alguna manera, el remedo en forma de monigote del soldado heroico que ya no puede ser después de Vietnam: el film es un mentís transversal al patriotismo impostado de *Rescatando al soldado Ryan*. Stone, que se cansó, literalmente, de contar su guerra, se ha vuelto más sabio: bajo el disfraz premeditadamente mal cosido de este rompecabezas, demuestra que el americano da demasiada importancia al show, pero que la vida le pasa, cada vez más, por el costado. Como podría decir hasta Marcelo Araujo, el fútbol siempre da revancha. El cine, también. Y Stone demuestra, con la sonrisa del irónico —que no del cínico—, que la vida no. En la épica de la vida, entonces, es donde su cine desafortado encuentra su sentido. ■



76 89 03

ARGENTINA

1999, 85'

**DIRECCION** Flavio Nardini y Cristian Bernard  
**PRODUCCION** Orlando Rodríguez y Jonathan Perel  
**GUION** Flavio Nardini y Cristian Bernard  
**FOTOGRAFIA** Daniel Sotelo  
**MUSICA** Sergio Figueroa  
**MONTAJE** Eliane Katz  
**VESTUARIO** Giselle Peisojovich  
**INTERPRETES** Sergio Baldini, Gerardo Chendo,  
 Diego Mackenzie, Claudio Rissi, Sol Alac.

# Los muchachos menemistas

por SILVIA SCHWARZBÖCK

*76 89 03* es un número de teléfono. Pero las cifras significan algo. 76 es el año en que comienza la última dictadura. En el film, sirve para presentar a los personajes: tres cretinos en ciernes, formados en la escuela maléfica de una clase media devenida procesista. De ahí la elipsis y el pasaje al año 89. Nada mejor que el clima asfixiante y paranoico de la hiperinflación que terminó con Alfonsín para pasar de la potencia al acto: los tres hijos bobos de aquella clase media ahora empobrecida pero igualmente infame son partidarios de la realidad de turno y cómplices del que convenga, igual que sus padres. Aunque con una salvedad: han quedado del lado de los perdedores, por lo cual solo pueden humillar a otros perdedores menos vivos que ellos. Nardini y Bernard nos anticipan al futuro votante menemista: un resentido que ya no sueña con nada distinto de lo que conoce y que cree —como los ladrones— que todos los demás son de su condición (porque, aunque no roben, desearían hacerlo, solo que no tienen oportunidad). El desenlace, como puede esperarse, ocurre en un hipotético 2003, en el que Menem regresa porque es lo que los argentinos nos merecemos por temer a las hiperinflaciones más que a las dictaduras. Si el film se redujera a llenar de contenido este esquema, uno diría que se trata de una crítica social hipercodificada, a la que podría objetársele su falta completa de matices, el carácter elemental de la fá-

bula y el hecho de no agregar nada nuevo a esa tradición del cine nacional dedicada a mostrar el lado oscuro de la clase media. Hasta podría decirse que pertenece al cine argentino como género. Pero este tipo de descalificación genérica no le haría justicia a lo específicamente repulsivo de *76 89 03*.

Santiago García acuñó un término brillante para definir la estética (y la ética) del film: *fachon* (facho + fashion). Fórmulas persuasivas inventadas por creativos publicitarios al servicio de la prepotencia y los valores retrógrados de las empresas líderes. Estamos en presencia de la primera película menemista hecha por jóvenes. Así como los empresarios apoyaron a Menem para usarlo, porque para ellos encarnaba a la perfección al caudillo que logra gobernar en un país de ladrones, los directores reflejan la idea de que ningún argentino es mejor que el prójimo, sino que, en todo caso, algunos están más lejos del poder y por eso sufren menos tentaciones. Como si lo contrario de sostener esta postura fuera hacerse el alma bella y pretender que el mundo se arregla con las buenas intenciones, Nardini y Bernard se permiten todas las posibilidades del cinismo y a esta falta de todo horizonte ético-político diferente del menemismo lo llaman “una película sin mensaje” (tal como dice el afiche publicitario del film). No es fácil hacer una película repulsiva.

Pero la repulsión no es una categoría estética. El rechazo que puede provocar una obra no siempre proviene de la radicalidad de su propuesta. Que *76 89 03* pueda irritar a cierto público no quiere decir que repita el fenómeno de *La consagración de la primavera*. Sobre todo, cuando lo que indigna no es la novedad, sino la vejez de sus materiales. La juventud de los directores solo se refleja en los elementos fashion de la película. Pero el añejo discurso facho con que lo combinan no es ajeno al criterio publicitario con que fue pensado el film. Hasta el hecho mismo de que sea repulsivo parece una estrategia de marketing, por esa idea de que no existe la mala prensa, de que lo importante es que se hable (y mucho) de algo, no importa lo que se diga. Uno mismo, al escribir negativamente sobre la película, se siente instrumento de una estrategia publicitaria pensada de antemano. La polémica sirve como provocación para el público, al que se lo seduce dándole la última palabra. Que él decida por sí mismo en qué bando se ubica. Porque al rebaño —dice el pensamiento publicitario— le encanta sentirse parte de un bando, siempre y cuando ese bando esté enfrentado a otro.

Seguramente, como parte de la misma estrategia publicitaria, Nardini y Bernard pensaron que el machismo de la película era otro elemento a favor para que se hablara de ella. Aunque, en realidad, los tópi-



cos machistas de 76 89 03 son todos armas de doble filo. Pueden tomarse como canchereadas típicas de los varones preadolescentes acostumbrados a andar entre varones, en barritas donde las mujeres son mala palabra. Pero al mismo tiempo, las ideas sobre las mujeres que se forman en ese contexto tienen que ver con la falta de experiencia sexual típica de esa edad. Salvo que un varón no salga de ese círculo por el resto de su vida, el pensamiento de pandilla es una etapa casi normal. Pero los protagonistas siguen en esa tesitura siendo adultos y los directores no toman distancia de ellos en ningún momento. La idea de que solo una puta sabe hacer una fellatio, hoy por hoy, únicamente podría sostenerla un varón incapaz de obtener sexo oral salvo pagando. Pero el sexo pago —tal como lo muestra el film— es una garantía de calidad y eficiencia. Por eso Nardini y Bernard lo oponen al sexo torpe que se tiene con una novia y que lleva al castigo del matrimonio por el traspíe del embarazo no deseado. La mujer de los sueños, Wanda Manera, está idealizada por la fellatio que todos dicen que sabe hacer y que vale la pena pagar. Pero sus actos reales y concretos arruinan la vida del trío protagónico y se justifica la venganza. Las mujeres que no son amas de casa ni madres son putas y embusteras. No obstante, las que más cobran tienen que ser las mejores. Eso es lo que dice la lógica del mercado, que es la lógica del film.

El rasgo principal del cinismo es su falta total de melancolía, su descrédito por anticipado a cualquiera que piense que este mundo en el que vivimos no es el que nos merecemos o que, por lo menos, bajo otras condiciones y con otras reglas de juego tendríamos oportunidad de ser mejores. En el film, los tres protagonistas carecen de todo honor, viven sin convicciones, son racistas y machistas, pero encarnan a la perfección el estereotipo del varón argentino capaz de una lealtad mafiosa con sus amigos, aunque sean seres despreciables. Desde ya, esta apología de la amistad entre canallas, basada en el liderazgo del que se pretende más vivo y protege al más débil aunque lo humille, forma parte de la estrategia de marketing del film. En una coyuntura en que el progresismo aparece ante la opinión pública como una posición hipócrita, porque la mayoría de las veces confunde su esclarecimiento sobre lo que está bien con superioridad moral, y el troglodismo de la clase media pasa a ser comprendido como la postura defensiva del más perjudicado, los defensores acérrimos de 76 89 03 pueden ser legión. Porque la idea de que necesitamos vernos una vez más tal como somos (para saber que no nos merecemos ni piedad) siempre va a tener sus adeptos. En estos casos, hay que estar orgulloso de la propia repulsión. El pensamiento de la barra de la esquina fue y será una porquería. ▀

## BOTIN DE GUERRA

ARGENTINA-ESPAÑA  
2000, 118'

**DIRECCION** David Blaustein  
**PRODUCCION** David Blaustein, Zafra Cine Difusión,  
Tornasol Films y TVE/ARTE  
**GUION** David Blaustein y Luisa Irene Ickowicz  
**FOTOGRAFIA** Marcelo Iaccarino  
**MUSICA** Jorge Drexler  
**MONTAJE** Juan Carlos Macías  
**SONIDO** Daniel Mosquera y Carlos Faruolo

# Perseverancia

por HUGO SALAS y SILVIA SCHWARZBÖCK

*Botín de guerra* es un institucional. Género a mitad de camino entre el documental y el film de propaganda, su peculiaridad radica en que está producido por la organización representada. Mientras que en el documental un tercero explora la institución (se trate de una multinacional o de una ONG), el institucional es el discurso de la propia institución acerca de sí misma. Como tal, no debe mostrar fisuras y, mucho menos, divergencias. Por esas características, su lugar natural sería la televisión. Que el canal estatal y los multimedios no se propongan homenajear la perseverancia de las Abuelas de Plaza de Mayo financiando un institucional en su nombre y proyectándolo en horario central, hace que las críticas del film se conviertan en una forma de difusión y apelen al deber cívico de ir a verlo al cine. De este modo, *Botín de guerra* pasa a ser una película necesaria, de la que solo se dice que es necesario verla. Y mucho más, y sobre todo, por la falta de castigo a los genocidas de la última dictadura.

Ahora bien, una vez que uno ha fijado su solidaridad irrestricta con la causa de las Abuelas, el problema es cómo hablar de un film que no necesita de un espectador que lo interprete, sino de un ciudadano que lo apoye, a falta de un Estado que se haga cargo de corregir la impunidad vigente.

*Botín de guerra* vuelve a presentar el problema de hasta dónde es posible representar el horror de un genocidio, un problema

que subsiste más allá de las decisiones estéticas de cada cineasta. Porque entrar en detalles cuando se trata de poner en relato una experiencia de extremo sadismo, constituye un problema moral, independientemente del criterio estético elegido. Reconstruir la cotidianidad de un campo de concentración implica ahondar en detalles insoportables para la imaginación normal. Pero, al mismo tiempo, ahorrarle al público el esfuerzo de conocer el verdadero espesor de los hechos aberrantes es una forma indirecta de consentirlo, de comprender de antemano que todos huimos por razones cuasi instintivas de la experiencia del dolor.

Frente a esta paradoja, Blaustein opta por un criterio parecido al de Marco Bechis en *Garage Olimpo*: en lugar de la abstracción, al estilo de *La muerte y la doncella* (la obra de Ariel Dorfman filmada por Polanski), el recurso a los detalles. En todo caso, el espectador será capaz de completar lo que falta hasta donde pueda. Pero existe un límite aparentemente irrebalsable, incluso de los propios testimoniantes que aparecen en el film, para imaginar la experiencia monstruosamente contradictoria de parir en cautiverio. Y también, una decisión explícita de no reducirla a la sordidez de sus detalles. Desde el punto de vista biográfico, una madre no puede terminar de imaginar el hecho de que su hija dio a luz en un campo de concentración un bebé que después le fue robado. Y al mismo tiempo, por su

compromiso militante, necesita reconstruir esa experiencia del orden de lo privado como parte de un plan sistemático llevado a cabo por la dictadura. Esa combinación tan compleja entre la conciencia política, que permite comprender un hecho privado como parte de un plan de Estado, y la indignación moral que provoca la aberración de los detalles que afectaron a las víctimas, forma parte del estilo de la militancia de las Abuelas. Es una forma de intervención política que no puede y no debe reducir al mínimo su conexión directa con la experiencia personal. Si reflejar el carácter dual de esta experiencia es una tarea difícil aun para un documental sin condicionamientos formales, imaginemos cuánto puede complicarse dentro de los límites rígidos de un institucional. En ese sentido, la figura de Estela de Carlotto está recortada respecto del resto de los testimoniantes. Porque mientras los demás se permiten la emotividad (aun dentro de una estructura que privile-





gia la síntesis del mensaje por encima de los matices con que cada uno puede enunciarlo), ella se ve obligada a dejar de lado su propia voz personal (y por momentos su propia historia) para prestarle su cuerpo al discurso institucional.

Por su condición de institucional, *Botín de guerra* presenta un discurso altamente homogeneizado y la trama se reduce a una exposición cronológica de la historia de las Abuelas. La misma homogeneidad que parece lógica cuando se trata de bebidas gaseosas, se vuelve innecesaria cuando se difunde la gesta de una organización cuyo origen es tan dolorosamente personal, pero cuya causa goza de consenso dentro de la sociedad argentina, un consenso que, desgraciadamente, no es igualmente unánime cuando se trata de condenar la represión ilegal durante la dictadura. Pareciera ser que el robo de bebés sensibiliza a la opinión pública, independientemente de las lecturas

políticas que haga de la dictadura. Un documental está hecho para que el espectador lo mire; siembra elementos, a modo de "intrigas", que constantemente lo llaman para que continúe mirando, a la espera de resolverlos. El institucional, por el contrario, lo está mirando a él, le habla directamente. Más que en primera persona, este discurso de la institución acerca de sí misma se construye en segunda. Irónicamente, mientras que el documental necesita al espectador (para resolver), el institucional —donde no tiene qué hacer— le demuestra su autosuficiencia, puede existir sin él, no necesita que recupere pequeños indicios para darle un sentido. Aunque podría pasar que la película construya una intriga artificial para hacerle creer que es necesario, negar que lo está mirando y hacerle creer que es él quien ve. *Botín de guerra* lo hace. En la última media hora, introducida por una de las historias, comienza a hablarse de una canción del grupo Los Pericos; los ve-

mos ensayando, probando el sonido, y de allí en más toda la secuencia final se estructura a partir de la espera de esa canción. ¿Por qué perturba la inserción de esta trama artificial? Porque a diferencia de la propaganda, el institucional promete construir una imagen positiva a partir de la información, no desde la manipulación emocional. Como consumación de la era de las relaciones públicas, es un elemento de comunicación, y su discurso solo puede ser —aunque laudatorio— expositivo. Y justamente es la exposición lo que falla en *Botín de guerra*. Quizá para agilizar la película, todos los testimonios han sido recortados hasta su mínima expresión. Con una metodología básicamente televisiva, los cortes buscan extraer el sentido de la mínima duración posible. Y en más de una ocasión, los testimonios han sido tan recortados que han perdido claridad. Entre tanto material recortado, Blaustein se perdió la oportunidad de hacer otro buen documental. ■

## VIDAS AL LIMITE

*Bringing Out the Dead*

ESTADOS UNIDOS

1999, 120'

DIRECCION Martin Scorsese  
 PRODUCCION Scott Rudin, Barbara de Fina y Adam Schroeder  
 GUION Paul Schrader sobre la novela de Joe Connelly  
 FOTOGRAFIA Robert Richardson  
 MUSICA Elmer Bernstein  
 MONTAJE Thelma Schoonmaker  
 DISEÑO DE PRODUCCION Dante Ferretti  
 INTERPRETES Nicolas Cage, Patricia Arquette, John Goodman, Ving Rhames, Tom Sizemore, Marc Anthony, Cliff Curtis.

# Ambulance rider (radio edit)

a favor DIEGO BRODERSEN

*La ambulancia recorre frenética las calles de Nueva York. Dentro de ella, el rostro desencajado, hipertenso, colapsado del enfermero observa sin ver cada uno de los resquicios familiares en busca de lo irremediabilmente perdido: las vidas de aquellos que no pudo salvar de la muerte. Fantasmas que alteran el normal desenvolvimiento de la noche en una gran ciudad. De pronto, la posibilidad de redención al alcance de la mano a punto de escaparse, tan débil es la llama y flacas las fuerzas.*

Demasiado se ha escrito sobre Martin Scorsese. Al punto de que difícilmente pueda decirse algo novedoso acerca de su obsesión por la iconografía cristiana o los personajes caídos en desgracia en busca de un punto de salvataje. El panteón formado por sus mejores películas está instalado a fuerza de repetición, y parece irrefutable la idea de que nada de lo que de aquí en más surja de sus aceitados mecanismos pueda superarlas o siquiera igualarlas; con tal fuerza y de tal manera que los prejuicios críticos hacían suponer que *Vidas al límite* –con guión de Paul Schrader, es decir, de la misma dupla que dio origen a *Taxi Driver*– sería un estrepitoso traspíe escaleras abajo. Nada más alejado de la realidad.

*Vidas al límite* es un film "menor", es cierto. La última tentación de Cristo abordó el tema religioso de manera explícita y directa, dejando de lado símbolos y subterfugios para enfrentar la mismísima historia del Hijo de Dios en uno de los films más místicos y

beatíficos de la historia del cine. Ahí están *El toro salvaje* y *El rey de la comedia*, perdedores empedernidos tratando de aferrarse con uñas y dientes a una visión de la existencia distorsionada por su propia subjetividad. O *Taxi Driver*, obra maestra del desencanto y la desesperación, catarsis sangrienta en medio del vómito urbano. Pero en todo caso, ¿es posible dejar de lado estas (¿odiosas?) comparaciones y centrarnos en el film como ente autónomo? No parece posible, ya que remite explícitamente a varias de ellas, aunque en un registro cercano a la autoparodia. ¿Se trata entonces de una reflexión de Scorsese sobre Scorsese y sus temas predilectos en clave de solfa? Sí, pero no. Elementos que forman la esencia en otros films son aquí apenas comentarios, palabras solitarias subrayadas en un largo texto. ¿Es una buena película, es sustanciosa, contiene elementos dignos de elogio, entretiene? Absolutamente.

Con el acelerador tocando el piso y todos los excesos imaginables a flor de piel, el film desmiente absolutamente el tufillo solemne que podría inferirse al leer las líneas que abren esta nota. Scorsese logra un relato preciso, que no titubea en momento alguno, y que alcanza picos en los cuales la puesta en escena de situaciones inverosímiles resulta del todo creíble. Realista y onírica a la vez, es una pesadilla urbana hecha realidad a través de los ojos de un demente. Un ejercicio puro de un estilo estrafalario y

eclectico que transita constantemente por una cornisa peligrosa, como el balcón en el que termina empalado el dueño del "drogódromo", personaje tan imposible como el interpretado por Nicolas Cage, al borde de la caricatura y la sobreactuación porque la historia así lo requiere. *Vidas al límite* es un film extremista: seres al límite pululando en lugares irreconocibles –aunque habituales–, realizando acciones propias de un esquizofrénico. Drogones, prostitutas, locos, enfermeros y médicos en medio de un caos sanguinolento y, afortunadamente, superficial. Porque resulta difícil tomarse en serio a esa mujer llamada María, embarazada a pesar de ser virgen. O al guardia del hospital, con sus anteojos oscuros y tan en pose que más se asemeja al portero de una disco. O a los eventuales acompañantes nocturnos del protagonista, a diferencia de él en absoluta sincronía con el mundo que los rodea.

El de *Vidas al límite* es un universo cerrado. Se vale por sí mismo y no requiere de injerencias ajenas. Solo de esa manera puede llegar a disfrutarse: sin planteos pseudosemiológicos. Es un plato ligero, potente y lúdico. Por supuesto que esperamos otra gran obra del chef de la Cocina del Infierno, pero de ninguna manera hablamos aquí de una nota falsa. Quizás el film pueda compararse al corte para radio de una canción pegadiza bien producida, con una excelente mezcla y unos arreglos de lujo. ¿Está tan mal después de todo? **A**



# La insoportable levedad de Scorsese

en contra SILVIA SCHWARZBÖCK

El cine de Scorsese nunca fue ligero. Más bien todo lo contrario. Sus películas hicieron de la densidad una virtud. Ese carácter denso —en el sentido de espeso, duro y profundo— respondía a la necesidad de reflejar la neurosis del norteamericano medio (como en *Taxi Driver*, *El rey de la comedia*, *Después de hora*) o la vida cotidiana de grupos cerrados con rígidos códigos de honor (*Calle peligrosas*, *El toro salvaje*, *Buenos muchachos*, *La edad de la inocencia*, *Casino*). Cuando no hacía ni una cosa ni la otra, filmaba la hipotética vida de un Cristo que no fue crucificado. Porque la densidad del cine de Scorsese siempre fue claramente contenidista, y los contenidos provenían de la religión. O, como decía él mismo en el libro *Scorsese on Scorsese*, cuando se deja de tener fe —como fue su caso— lo único que queda del pasado de creyente es la superstición. Y, de alguna manera, todos sus personajes —Cristo incluido (que sucumbía a la última tentación y dejaba de ser el Mesías)— habían perdido la fe, pero seguían viendo el mundo con los ojos de la religión. Ese era el conflicto central del hombre común de su cine: llevar una vida secular sin la tranquilidad de la fe, y con el tormento de los valores cristianos que no pueden olvidarse, aun cuando no se los practique. Eso hacía que sus personajes fueran supersticiosos, solo por el hecho de saber desde qué punto de vista serían mirados si existiera el Dios al que les enseñaron a temer. Frank, el protagonista de *Vidas al límite*, en-

caja perfectamente dentro de este perfil. No le faltan (y hasta podría decirse que le sobran) rasgos scorsesianos, pero debe jugar ese papel en un film que intenta ser ligero con un tema que no lo es, y que fracasa aun siendo juzgado de acuerdo con sus propias reglas. No se trata de criticarle a Scorsese el hecho de haber cambiado de registro, aunque no de personajes (y menos con Paul Schrader como guionista), sino de objetarle la pertinencia del cambio con una historia que no daba para ensayar ligereza. Y menos de parte de un director que siempre abordó historias densas con un virtuosismo exacerbado, pero sin renunciar al rigor documental y a la pasión por los detalles mínimos de la vida cotidiana. Scorsese solía detenerse en las nimiedades, como un miniaturista que lograba reproducir las rutinas humanas en una escala mínima, pero sin simplificar ningún elemento. En *Vidas al límite*, en cambio, elige las líneas gruesas de la historia, sin reparar en los detalles que enriquecen a los personajes. Todos ellos, entonces, están simplificados, se caracterizan por un solo rasgo pregnante (que exhiben en cada una de sus intervenciones, sin evolucionar) y son fácilmente identificables por portar un significado rígido. Esta simplificación hace que cada personaje insista sobre las pocas cualidades que el guión le asigna y que cada actor que lo interpreta haga con ellas una sobreactuación agotadora para el espectador. Es que ese sería el término para definir el efecto que causa el desfile de per-

sonajes y la reiteración de situaciones equivalentes: agotamiento. En lugar de agobiar por la densidad, el film agota por su invariable falta de espesor.

También falla la intención de recrear el clima opresivo de *Taxi Driver*, con Frank como protopsicótico al volante (ahora, de una ambulancia) creyéndose el futuro redentor de Nueva York. En *Vidas al límite* faltan la pintura social exacta, los matices de la sordidez, y el carácter difuso e inestable del personaje a punto de pasar del otro lado (Nicolas Cage, a diferencia de De Niro, exhibe durante toda la película la misma mueca de melancolía). Por otra parte, los exteriores son pintorescos, como en las series de televisión. Presentan el mismo problema que las canciones que integran la banda sonora: son condescendientes con el público a expensas de los personajes. La sombra de Travis sigue acechando en la Nueva York de los noventa. No obstante, bajo la mirada piadosa de Scorsese, los habitantes de la noche son solo almas perdidas que se ven amenazantes. La fauna que habita las calles nocturnas parece exótica solo cuando se la ve con los mismos ojos de los que trabajan de día. Pero no son más que pobres cristos que han perdido la fe. Detrás de esta aparente benevolencia se esconde la idea conservadora de que el mundo ha mejorado en los últimos años porque la violencia ya no estalla en cualquier esquina. O a nadie se le ocurre asesinar al presidente. ■

## LA ÚLTIMA PUERTA

*The Ninth Gate*

ESTADOS UNIDOS

1999, 113'

**DIRECCION** Roman Polanski  
**PRODUCCION** Roman Polanski  
**GUIÓN** Roman Polanski, John Brownjohn y Enrique Urbizu sobre la novela de Augusto Pérez-Reverte  
**FOTOGRAFIA** Dariusz Khondji  
**MUSICA** Wojciech Kilar  
**MONTAJE** Hervé De Luze  
**DISEÑO DE PRODUCCION** Dean Tavoularis  
**INTERPRETES** Johnny Depp, Frank Langella, Lena Olin, Emmanuelle Seigner, Barbara Jefford, Jack Taylor, Tony Amoni, James Russo, José López Roderó.

# Pasión y compulsión

a favor HUGO SALAS

En Tlön, donde "todas las obras son obra de un solo autor", Borges cuenta que "la crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles —el Tao Te King y las 1001 Noches, digamos—, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme de lettres...*". Del mismo modo opera la crítica cinematográfica desde hace —casi— medio siglo. No obstante, queda encubierta por un mecanismo ingenioso: las películas que se eligen han sido dirigidas por una misma persona, y se dice que esta persona es el autor inventado. De él se predicán una serie de constantes: registra la belleza, muestra el espanto, privilegia la forma. El juego desemboca en una trampa fatal. La misma vara que lo consagra podrá condenar al director si alguna de sus opciones futuras no concuerda con las que habría tomado el autor.

No es en vano que traigo a colación esta idea para hablar de *La última puerta*. Más allá de justificar por qué no pienso dedicarme a ecuacionar el lugar y el valor de esta película dentro del conjunto de películas que ha sido atribuido a "el autor Roman Polanski", esta idea nos permite una lectura del film. *La última puerta* es una metáfora brillante sobre la literatura y la lectura, la pasión y la compulsión. Dean Corso ha sentido pasión por la literatura. No podría, de otro modo, saber cuanto sabe ni saber *lo* que sabe. Su inclinación, con el tiempo, se ha transformado en un trabajo: es un fraudulento especialista en

ediciones antiguas. La pasión de Boris Balkan, bibliófilo empedernido y cliente de Corso, también ha cristalizado en libros, pero no es la literatura, sino la demonología. Los bibliófilos extranjeros son espejos: Victor Fargas el de Corso, la baronesa Kessler el de Balkan. Los cuatro se asemejan a la crítica: saben de autores y ediciones, y tienen distintas miradas sobre el objeto (mientras que Corso y Fargas admiran la forma, Balkan y la baronesa son partidarios del contenido). A otros dos personajes no les interesan los libros, sino un único libro: *Las nueve puertas*. Liana y el súcubo no tienen una pasión, tan solo experimentan una compulsión —irrefrenable— por un objeto. Son todo lo contrario a la crítica, el lector en estado puro. Su interés ni siquiera es el libro que tienen entre las manos sino aquel que no tienen, el que está ausente, encerrado en la página por venir. Estos personajes, a medida que intervienen en la trama, arrastran al resto, contagiándole su propia compulsión y/o haciéndole padecer sus consecuencias. Lo contrario no podría ocurrir jamás (Liana ha vivido con un bibliófilo gran parte de su vida y no se ha contagiado).

La pasión sin compulsión se enfría, deja restos: una biblioteca, un conjunto de objetos materiales. Para reavivarla, como descubrirá Corso, hace falta experimentar la compulsión. Considerar que todo esto se refiere por extensión al cine no es ningún escándalo si se tiene en cuenta que las categorías que Genette inventó para el análisis de *En busca*

*del tiempo perdido* se aplican incluso a *Terminator II*. *La última puerta* trata sobre la necesidad de prestarse al juego de ser un espectador frente a una película para que el cine siga existiendo. Logra ser única en un momento en que todo el cine recurre a la cita, todos los directores se señalan a sí mismos desde adentro de la película y todas las películas exhiben sin pudor su genealogía. La puesta en escena trabaja sobre esta dualidad entre pasión y compulsión, entre autor y película. Existe un autor Roman Polanski, y los apasionados buscarán en el film sus marcas, intentando sumar esta película a las demás para seguir inventándolo. El otro Roman Polanski, el hombre que dirigió esta película, juega con esa tensión. Hay planos dentro del auto que se ven igual que *El inquilino*, la película abre con un travelling escandalosamente enunciativo, la temática del relato es cercana a algún episodio de su vida personal. Pero ningún indicio dice nada, todos se desvanecen en el aire, son las marcas de narración de un narrador vacío. Lo único que se afirma positivamente es la película misma, el extraño logro de afianzarse como relato demoníaco, haciéndonos percibir la ominosa presencia del mal en un momento en que creíamos no poder creer en nada. Cada sobresalto, cada excitación y cada plano están tan vacíos como el *Booh* de Langella, obligándonos a esperar el siguiente, el que no está, teniendo su razón de ser solo en el goce de la película, de esta película, de una única película. ■



# Juegos de salón

en contra QUINTIN

*La última puerta* es una broma fina, un cuento en el que nadie cree, un ejercicio de estilo, un paseo por el mundo, una oportunidad para ver buenos actores (Lena Olin, Johnny Depp, Frank Langella, Emmanuelle Seigner), lindas chicas y muchachos (todos los anteriores menos Lange-lla), locaciones lujosas o pintorescas, movimientos de cámara elegantes. Todo menos una película. Polanski no quiso, no supo hacerla o, lo más probable, le da lo mismo. No hay nadie tan aplicado como Polanski a la hora de disfrazar una nulidad, de hacer pasar por un film algo que no lo es. Ya lo hizo antes y lo seguirá haciendo. La última vez fue en *La muerte y la doncella*. Hay que decir que, a diferencia de ese pastiche más bien siniestro, *La última puerta* es absolutamente inofensiva.

Es curioso. Polanski es un cineasta talentoso, un experto en su oficio. Pero acaso su maestría, su virtud para lo visual, su humor perverso refuerzan la sensación de vacío que se produce cuando se topa con una mala historia. En otros directores la torpeza puede llegar a compensar las fallas del guión, producir zonas borrosas que por su mala factura, por la lucha misma del film con sus materiales, terminan resultando interesantes, sugestivas.

No pasa eso con Polanski: su caligrafía tiene el extraño poder de hacer transparente la vacuidad de lo que cuenta. Hay un pe-

queño placer para el espectador en esto: el de compartir su desdén, tomar por sabiduría su ingenio, hacerse cómplice de su cinismo. Porque Polanski es un cínico; cuando los personajes son cínicos también, se produce una resonancia que les da vida a algunos de sus films: *Barrio chino* y *Perversa luna de hiel* son buenos ejemplos. En esas películas, Polanski acompaña a los protagonistas hasta que dejan de creerse a salvo de las pasiones. Luego los mira con una sonrisa malévola mientras se precipitan en la tragedia y los deja caer. Pero si los personajes son tontos, como en este caso, Polanski se aburre y se dedica a decorar, a hacer guiños ocasionales, a señalar su ceguera pero, en definitiva, a seguirlos pasivamente en sus peripecias y afanes. Que son afanes de tontos.

En *La última puerta* los tontos principales son Lena Olin y Frank Langella. Un tercer tonto, Johnny Depp, sirve de hilo conductor del relato. Todos son bibliófilos y buscan un libro que se supone escrito por el diablo del que hay tres ejemplares sin que se sepa cuál es el auténtico. La idea de Olin y Langella es obtenerlo para adquirir el poder que da su pertenencia fusionándose con el maléfico. Todo transcurre con la banal fruición de los best-sellers por la multiplicidad de lugares geográficos y las transiciones entre departamentos caros, hoteles de lujo y mansiones suntuosas, con ocasionales visitas a lugares con me-

nos estrellas en las guías de turismo. El que no aparece es el diablo en sí, salvo al final. Pero esta es una compensación tramposa. Todo el tiempo Polanski muestra a sus personajes como si la cacería que emprenden no tuviera un sentido real sino como una suerte de búsqueda del tesoro organizada por una agencia de viajes para beneficio de burgueses insatisfechos, a los que se les da por creer en brujerías como otros persiguen al Dalai Lama. Tontos como son, creyentes en una fe falsificada en nombre de la cual roban y asesinan, se transforman en patéticos. Que al final el príncipe de las tinieblas se revele y haga de las suyas termina siendo irrelevante. Su presencia no se advierte en el transcurso de la película, que podría terminar de cualquier manera. El espectador sabe a los cinco minutos como mínimo y a la hora como máximo que no hay ningún elemento de terror en juego, que se trata de un cuento chino, de una combinación abstracta tomada de leyendas diversas pero sin carnalidad ni sustancia. De un chiste a costa de los que no se dan cuenta de que lo es.

El espectador cae en esta categoría hasta que advierte que nada de lo que ocurre en la película importa. Y así el cierre, cuando sucede lo inesperado, le resulta igualmente insípido, un dibujo final, un arabesco más surgido de la nada. A menos que crea que un juego de salón es el logro máximo del cine. ▀

## ESPERANDO AL MESIAS

ARGENTINA-ITALIA  
2000, 93'

**DIRECCION** Daniel Burman  
**PRODUCCION** Daniel Burman, Diego Dubcovsky, Amedeo Pagani, Enrique Piñeyro y Luis Angel Bellaba  
**GUION** Daniel Burman con la colaboración de Emiliano Torres  
**FOTOGRAFIA** Ramiro Civita  
**MUSICA** César Lerner y Marcelo Moguilevsky  
**MONTAJE** Verónica Chen  
**DIRECCION ARTISTICA** Paula Taratuto  
**INTERPRETES** Daniel Hendler, Enrique Piñeyro, Héctor Alterio, Melina Petriella, Stefania Sandrelli, Chiara Caselli, Gabriela Acher, Imanol Arias, Dolores Fonzi.



# El chico de la burbuja

por GUSTAVO NORIEGA

"Quise hacer una película en la cual el travelling no fuera una cuestión moral", dijo provocativamente Daniel Burman refiriéndose a *Esperando al Mesías*, su segunda película.

Quedará abierto mi juicio al respecto hasta el final de la nota pero lo cierto es que uno de los sentidos posibles de esa frase está cumplido. *Esperando al Mesías* es una película fresca, ligera, luminosa. Amplía las posibilidades de renovación del cine argentino, algo que insinuaba *Silvia Prieto*, con la cual comparte algunas construcciones del hablar y se aleja en otras cuestiones. Si Burman quiso desdramatizar y decir que su película era simplemente eso y que en ella no se jugaba el destino de la creación artística del continente, acertó.

Pero hay más que reticencia en sus virtudes. *Esperando al Mesías* es una comedia coral, de varios y hermosos personajes, graciosa, con una narración sostenida y una solvencia técnica irreprochable. Su realismo es lateral: tiene la suficiente libertad como para desviarse del registro costumbrista y apelar a situaciones extraordinarias sin caer en la cursilería ni en el realismo mágico subielano. Pero efectivamente no pretende ser una película fuera de lo ordinario. ¿Qué es lo que la emparenta con el nuevo cine argentino más allá del origen común de Burman y sus compañeros de *Historias breves*? ¿Qué es lo que aporta *Esperando al Mesías* a una renovación? La mayoría de los protagonistas de la película pertenecen a la comunidad judía. No son simplemente "judíos": más que la aceptación distraída de un linaje, ellos respetan sus

lugares y rituales, son parte activa de la tradición misma. Simón (Héctor Alterio), el padre de Ariel (Daniel Hendler), el protagonista, tiene una casa de comida judía en el Once; su mujer está enterrada en La Tablada y a lo largo de la película se suceden casamientos típicos, Bar-mitzvahs, Pesaj, Hanukah y otras festividades que no pude identificar y cuya ortografía ignoro. La película muestra una comunidad cuyos ritos y tradiciones forman un espacio de contención, un sentido común, una pertenencia. Fuera de ese mundo está la posibilidad del abismo, como lo atestigua Santamaría (Enrique Piñeyro), el otro protagonista de la película, un bancario que por efectos de la globalización pierde su empleo, a su esposa que lo abandona ("yo le expliqué de la diferencia horaria, del yen, pero ella de números no entiende nada"), y se sumerge en el aterrador pantano de la marginación. Ariel llama a toda esa estructura de relaciones y ritos familiares "la burbuja", y la siente confortable y al mismo tiempo asfixiante. La película cuenta los intentos de Ariel de salir de la burbuja y los de Santamaría por conseguirse una propia, fuera de toda estructura, hasta que alguien "lo devuelva al mundo", como dice él mismo en otro de los numerosos aciertos que tienen los diálogos. El aporte de Burman a un cine nacional despojado de viejos vicios es esa idea de la película protectora, un concepto del cual las películas argentinas huían horrorizadas como signo de un conformismo inaceptable. Alejada éticamente de toda pretensión de cruel-

dad y abandonando voluntariamente el realismo más crudo, *Esperando al Mesías* funciona como esa misma burbuja que es la comunidad judía en la película, un espacio amable que no ignora las crueldades de la realidad que atraviesa a los personajes pero que no duda de protegerlos de ellas. Con lo cual llegamos a la afirmación inicial de Burman. Si para él fue la forma de exorcizar uno de los fantasmas del cine argentino, el de la solemnidad y la urgencia por decir "cosas importantes", funcionó perfectamente. Pero sus movimientos de cámara, la elección de sus personajes, la suerte que ellos corren, la falta de trampas, la sobriedad estética (totalmente opuesta a su primera película, *Un crisantemo estalla en Cincoquinas*) responden a una moral y, afortunadamente, a la correcta. Y para muestra basta un botón o, mejor dicho, un personaje. Es Ramón, el empleado de la casa de comidas de Simón. La pintura de Ramón está alejada de todo pintoresquismo, al extremo de no hacerle decir una sola palabra. Pero este muchacho de rasgos aindiados, que podría ser santiagueño o tucumano, pero también peruano o boliviano, que participa en todas las festividades con su kipá orgullosamente en la cabeza, que se abraza emocionado en La Tablada con Simón ante la tumba de su esposa muerta, más que un personaje es una declaración de principios. *Esperando al Mesías* es afortunadamente la cara opuesta a la gracia de los chistes xenófobos de 76 89 03. Las comedias son una cuestión moral. ■

## UN DIVAN EN NUEVA YORK

*A Couch in New York / Un divan à New York*

FRANCIA-BELGICA-ALEMANIA

1996, 98'

DIRECCION Chantal Akerman

PRODUCCION Diana Elbaum, Ingrid Windisch, Jacqueline Pierreux, Jean-Luc Ormières, Regine Konckier y Robin O'Hara

GUION Chantal Akerman y Jean-Louis Benoît

FOTOGRAFIA Dietrich Lohmann

MUSICA Paolo Conte y Sonia Wieder Atherton

MONTAJE Claire Atherton

DISEÑO DE PRODUCCION Christian Marti

INTERPRETES William Hurt, Juliette Binoche, Stephanie Buttle, Paul Guilfoyle, Barbara Garrick, Bernard Breuse, Henry Bean.



# Un milagro en Nueva York

por JUAN VILLEGAS

*Un diván en Nueva York* es una comedia romántica demasiado atípica para analizarla dentro del contexto del género, pero como su ejecución brillante está conversando todo el tiempo con esa tradición, es imposible aislarla del resto de las comedias románticas y pensarla como un objeto ajeno. Otra paradoja: es demasiado moderna para que un espectador acostumbrado a películas como *Un amor en Notting Hill* acepte sus códigos narrativos, pero a la vez su filiación clásica la convierte en un cuerpo extraño y desechable para los espíritus que creen estar a la moda. Cuando esta nota salga publicada, seguramente la comedia de Chantal Akerman ya no esté en cartel o solamente se la pueda encontrar en alguna sala oscura y alejada. Que esta película inteligente, feliz y emocionante haya pasado inadvertida tanto para la crítica cultural como para el público no es una buena noticia. La amabilidad y el buen humor no están de moda y parecen irritar a los amantes de la sordidez. Películas como esta, pero también *Mumford*, *Cuento de verano* y *Una historia sencilla*, desafían la comodidad de viejos supuestos. La falsa idea de que el placer nunca puede estar relacionado con la belleza de los buenos sentimientos sobrevive en varios cineastas, en muchos críticos y en demasiados espectadores. Esta es a la vez una forma de masoquismo cinematográfico, porque esa idea está asociada directamente a la necesidad de sufrir para poder disfrutar de un film. Es en ese sentido en el que esta película se acerca al espíritu

de la comedia americana clásica. *Un diván en Nueva York* —como aquellas joyas de Lubitsch, Hawks, Capra, Cukor, McCarey y tantos otros— no necesita de la crueldad para hablarnos del dolor de la soledad y la complejidad del amor. Su camino es indirecto, más eficaz y más placentero, pero también es la opción más arriesgada y difícil, porque narrar la felicidad y emocionar desde ahí es siempre más complicado que golpear desde el desencanto. El gran triunfo de Akerman es lograr sorprender siguiendo las lecciones de aquellos maestros, pero a la vez haciendo una película que se ve como nueva y vital. Aquellos cineastas estaban instaurando un género y lo que hoy vemos instalado como clásico seguramente en esa época eran novedades o apuestas sin red. El peligro de los géneros es codificarse demasiado y convertirse en rutina y pura convención. Eso pasa hoy con gran parte de las comedias románticas. Akerman logra un pequeño milagro: evita la repetición de fórmulas pero a la vez es fiel a la tradición. Amar esta película es amar una forma de hacer cine que ya no es posible, al mismo tiempo que admiramos la valentía de intentarlo desde el respeto a una tradición pero con espíritu renovador. William Hurt y Juliette Binoche forman una pareja maravillosa. No exagero si digo que la de ella es la mejor actuación de su vida. Especializada a lo largo de tantas películas en poner cara de enojada, en crearse un look oscuro como simulando sin éxito que esconde algo detrás de su mirada misteriosa,

acá se olvida de todo eso y se dedica con un éxito rotundo a ser hermosa y simpática. Béatrice, el personaje que interpreta con una entrega y un brillo que nunca le había visto, es ingenua, amable, un poco tonta tal vez, divertida y desordenada. Como no podía ser de otra forma, él es sumamente organizado, obsesivo, serio y reservado. Este punto de partida no difiere básicamente del de cualquier comedia romántica. El esquema de hombre y mujer totalmente distintos que sin embargo se enamoran y logran superar sus diferencias es también acá la estructura básica. Pero hay una diferencia crucial: ni Béatrice ni Henry van a cambiar para poder estar juntos. La película no siente que eso sea necesario, lo que permite que al cabo del recorrido el final feliz sea realmente feliz y no el forzamiento del guión para que los personajes terminen juntos. Ese es el gran problema de la comedia romántica moderna: los finales felices son siempre insatisfactorios. Uno siempre tiene la incómoda sensación de que esa pareja que discutió tanto, que son tan distintos, que tienen visiones del mundo opuestas y extremas nunca van a poder ser felices juntos. El regalo que esos guiones les dan a los personajes con el final feliz es más una condena a la infelicidad que cualquier otra cosa. *Un diván en Nueva York* nos dice que el amor y la felicidad son posibles a pesar de las diferencias y sin necesidad de cambiar. No sé si esto será verdad, pero estoy seguro de que esta película no miente. ■

## FANTASMAS DE TANGER

*Fantômes de Tanger*

FRANCIA

1997, 89'

**DIRECCION** Edgardo Cozarinsky  
**PRODUCCION** Mohamed Ulad-Mohand  
**GUIÓN** Edgardo Cozarinsky  
**FOTOGRAFIA** Jacques Bouquin  
**MUSICA** Orquesta Andalusí de Tánger y canciones de Noel Coward por el autor y por Greta Keller  
**MONTAJE** Martine Bouquin  
**INTERPRETES** Laurent Gréville, Younés Moktader, Paul Bowles, Mohamed Chourkri, Dick Chapman, Brenda Gerolemou.



# El camino de los sueños cruzados

por EDUARDO A. RUSSO

*Fantasmas de Tánger* comienza con entrañables espectros de la pantalla blanca y negra, íconos que perseveran en ligar a esta región con ese misterio constitutivo que mantiene la leyenda: el cartel de un avión que cubre el trayecto Tánger-Casablanca, el ominoso avance de un Mr. Arkadin en busca de su pasado que no intenta disimular a Orson Welles cargado de bigote postizo y anteojos oscuros, y una pulla marinera que involucra a Lemmy Caution, en ida o vuelta del puerto inquietante. Espacios del mito Tánger, que comenzando por la cita cinéfila, pronto se integran a una ficción que propone en su relato principal a un escritor en busca de los fantasmas plurales que acostumbra habitar el Tánger real.

"Cada vez que el hombre se agita en vano, es seguro que va tras una imagen", planteó alguna vez San Agustín de manera particularmente asertiva. Pero ¿qué ocurre si en lugar de ir tras una imagen la busca se multiplica en tantas que amenazan con ser infinitas? El escritor en busca de los fantasmas tangerinos —aunque no por motivos tan urgentes y precisos como los que en el cine han llevado a otros a la Legión Extranjera— admite haber emprendido algo así como una fuga difusa. Medio escape, medio exploración. En esa duplicidad hace su entrada en un territorio animado por espectros de otro tiempo: así el deseoso explorador va indagando las evidencias de la ciudad multicultural, que habla español, francés y árabe; la que liga a la cultura islá-

mica y judía con la orgullosa ascendencia berebere; la que añora la célebre Zona Internacional y la que la habita con los ojos desconfiados del desposeído. De esa manera, el escritor vacante —desplazados los fantasmas del cine (que quedan en el inicio) por aquellos más privados, de la escritura— recorre los rastros que de Tánger quedaron en la letra y la memoria de los sobrevivientes. En un registro que mezcla la ficción con el testimonio documental, recorre la zona que en los cincuenta reunió a los pioneros de la *Beat Generation*. En especial William Burroughs, aquel que terminó *El almuerzo desnudo* sin tener conciencia de dónde estaba. De la Interzona alucinatoria de Burroughs, el escritor se desplaza al Tánger erotizado de Foucault y Barthes, con sus burdeles de muchachos y su promesa de felicidad sexual. Y también se sumerge en el mundo de ese prisionero vitalicio del microcosmos tangerino que fue Paul Bowles. Los testimonios permiten armar algo que más que a un puzzle se asemeja a un mosaico compuesto de espejos; el fragmento que remite a Paul y Jane Bowles ahonda en el hechizo que posula a Tánger como un abismo a la luz del mediodía. Una prisión abierta, con prisioneros que se resisten a abandonarla.

En su deambular por la ciudad, un extraño propone al escritor, entre la solicitud y lo admonitorio, ser el guía para mostrarle el camino de sus sueños. La búsqueda prosigue hasta que el protagonista se integra al juego de las imágenes —el estudio de los es-

pejos siempre nos lleva a nosotros mismos, insistía Pasolini— y refracta en dos turistas, que lo creen un ganador del premio Goncourt y a la vez un *scholar* de Yale investigando para su tesis sobre Burroughs. Hasta aquí aludimos al deambular de su narrador, pero *Fantasmas de Tánger* articula otro relato paralelo y en sentido contrario. Cuenta también las peripecias de un niño emigrante del sur marroquí, que atraviesa el puerto en busca de una salida hacia otro espejismo: el de la sociedad mercantil-espectacular que lo espera en Europa. Los episodios animados por este personaje muestran la ciudad de un modo ajeno a la leyenda y a la poesía que la glorifica. Es un territorio de carencias, de acechanzas y, fundamentalmente, de paso. La emigración en bote hacia la costa española —al borde de lo criminal, mostrada con crudeza— lo deja exhausto y casi desnudo en una playa desierta. Cozarinsky elige terminar con él la incursión a Tánger, acompañándolo en su camino por la arena. Algo comienza allí, más que en el escritor que inicia su vida entre fantasmas verdaderos. No obstante, los equipara una condición que acaso sea el tema mayor de la obra de este cineasta: la de una soledad irreductible, que busca los puertos remotos e instala allí un ideal de plenitud inalcanzable. Y con esta ficción de doble vía, que termina con una aurora y no con un crepúsculo, Cozarinsky busca entre sus fantasmas lo que —ha admitido explícitamente— puede ser el signo de un espíritu de comienzo en su cine. ■

## HUMO SAGRADO

*Holy Smoke*

ESTADOS UNIDOS

1999, 115'

DIRECCION Jane Campion

PRODUCCION Jan Chapman

GUION Anna Campion y Jane Campion

FOTOGRAFIA Dion Beebe

MUSICA Angelo Badalamenti

MONTAJE Veronika Jenet

DISEÑO DE PRODUCCION Janet Patterson

INTERPRETES Harvey Keitel, Kate Winslet, Julie Hamilton, Tim Robertson, Sophie Lee, Pam Grier, Daniel Wyllie, Paul Goddard, Kerry Walker.



# Campion y Winslet, dos mujeres audaces

por JUAN VILLEGAS

Ruth, una joven e inquieta mujer australiana, viaja a la India, y al sentirse atraída por un gurú, decide dejar toda su vida para dedicar su tiempo y energía a esta nueva religión. Su familia, un grupo increíble y divertido de simpáticos delirantes, toma la decisión desesperada de contratar a P. J., un americano especialista en algo así como la recuperación espiritual de individuos caídos bajo el dominio de religiones ajenas al mundo occidental. P. J. lleva a Ruth a una cabaña para que a través de la solitaria convivencia pueda ganar la confianza de ella y convencerla así de que cambie de opinión, olvide al gurú y regrese con su familia.

Ruth, a pesar de estar indignada por la actitud de su familia, acepta el desafío como prueba de su audacia y para demostrar la fuerza de sus convicciones.

Este sería básicamente el punto de partida de la historia, pero mis palabras apenas se acercan a dar cuenta del tono que elige la narración. Jane Campion nos cuenta lo que sucede con P. J., Ruth y su familia siguiendo dos lineamientos narrativos aparentemente contradictorios. Por un lado, sigue un nudo argumental muy concreto centrándolo todo en un enfrentamiento de ideas: en la lucha de Ruth por mantenerse firme en su opción religiosa y en los esfuerzos de P. J. por obligarla a cambiar de idea. Por otro lado, esta oposición grave y demasiado importante está presentada con una ligereza y un sentido del humor desatado que hacen desconfiar de que la verdadera

preocupación de la directora sea la cuestión religiosa. Hay algo muy llamativo con respecto a esto: nunca sabemos lo que piensa Ruth sobre su nueva religión, en ningún momento se da algún dato relevante sobre su fe y ni siquiera se plantea que tenga dudas o que esté en una etapa de transición. Esta capacidad de Campion para desentenderse de la trama y de los contenidos que se desprenden de ella es uno de los méritos de la película. Cuando nos muestra la India, no le interesa saber si el gurú es un chanta o si su religión es la salvación que todos necesitamos. Simplemente deja ver la fuerza arrolladora de una mujer joven y hermosa que busca un lugar para vivir su libertad y dar sentido a su vitalidad.

Hacia la mitad la película se anima a dar un giro completo y sorprendente. Ahora la lucha es otra: el combate del amor y el sexo. Y si tampoco acá deja de apostar a la objetividad, sí es cierto que Campion toma ahora una posición fuerte por una idea. Sin recurrir nunca a una mirada panfletaria, la película se termina imponiendo como un llamado a la audacia femenina. Las mujeres que hacen cine siempre se fastidian cuando les preguntan cómo se manifiesta la mirada femenina en sus películas. Es fácil entender esto como una reacción lógica frente a la misoginia habitual, como si al responder esa pregunta estuvieran aceptando un lugar de inferioridad. Tienen razón en su enojo pero debo decir que hay varios fragmentos de *Humo sagrado* que solo podrían haber sido

filmados por una mujer. Por ejemplo, pocas veces se ha filmado una escena de sexo como en esta película y creo que eso tiene que ver con que no es un hombre el que lo hizo. Esas escenas han servido en casi todas las películas para fines indignos del cine y del sexo. Casi siempre aburridas y mal filmadas, demuestran la total incompetencia y pereza de los realizadores (generalmente hombres) para entender la complejidad de los sentimientos de los personajes (especialmente de las mujeres) en una relación sexual.

Campion, al contar el primer encuentro sexual entre P. J. y Ruth, logra en cambio decirnos varias cosas en muy poco tiempo: la dificultad de dos cuerpos para entenderse, el desconocimiento de la sexualidad femenina por parte de un hombre, los nervios y la tensión de la primera vez con una persona, la incomodidad inevitable, la brutalidad implícita en el sexo y el amor que va surgiendo a pesar de todo entre los dos.

*Humo sagrado* demuestra además el poder del cine para superar esquemas y reglas preestablecidas a través de la libertad y la audacia. El devenir de las escenas está más determinado por una lógica de la intuición que por la rigidez de un sistema. Si la película no deja nunca de ser rigurosa es porque su delirio y su libertad están controlados por buenos sentimientos, inteligencia y honestidad. Y está Kate Winslet, que entrega en cada plano una energía que la convierte en una de esas pocas actrices que pueden justificar cualquier escena con la excusa de su presencia. ■

## TODO COMIENZA HOY

*Ça commence aujourd'hui*

FRANCIA

1999, 117'

**DIRECCION** Bertrand Tavernier  
**PRODUCCION** Alain Sarde y Frédéric Bourboulon  
**GUION** Dominique Sampiero, Tiffany Tavernier y Bertrand Tavernier  
**FOTOGRAFIA** Alain Choquart  
**MUSICA** Louis Sclavis  
**MONTAJE** Sophie Brunet y Sophie Mandonnet  
**DISEÑO DE PRODUCCION** François Hamel  
**INTERPRETES** Philippe Torreton, María Pitarresi, Nadia Kaci, Véronique Ataly.



# Nada de chicos

por GUSTAVO J. CASTAGNA

En *Los cuatrocientos golpes* de Truffaut, Doinel y su pequeño amigo traman el robo de una máquina de escribir de la oficina del padre de Antoine. Junto a ellos hay un grupo de chicos observando una función de títeres. Truffaut, recurriendo a una cámara oculta, filma los mínimos gestos de los chicos: sorpresa, temor, alegría y ternura reflejan el cariño que el director sentía por los púberes. Años después de *Los cuatrocientos golpes* Truffaut dirige *La piel dura*, una historia que transcurre en un colegio de menores, donde se puede ver que el realizador heredó la postura anárquica de su maestro Jean Vigo, en especial el clásico de los años treinta *Cero en conducta*.

En *En nombre de la infancia* de Ferreri, sutil película del autor de *La gran comilona* sobre el universo infantil, el maestro de la guardería (un Roberto Benigni soportable) les cede a los chicos las mayores libertades creativas para que se expresen a través de sus juegos. Aunque la película está contada desde el punto de vista del docente, Ferreri aclara que los consejos de un superior poco pueden hacer frente a la inocencia que caracteriza al grupo de pequeños protagonistas.

*Los cuatrocientos golpes* y *En nombre de la infancia*, aun con sus diferencias temáticas, tienen un punto en común: la entrañable relación de los dos directores con el tema de la niñez. Ambas películas jamás caen en la emoción fácil ni en los golpes bajos, bastante usuales en las historias con chi-

cos, ni tampoco recurren a los tópicos de un film de denuncia. Truffaut y Ferreri, el niño director francés y el otrora misógino del cine italiano, sabían hacer películas de chicos y especialmente sabían cómo filmarlos con la cámara.

*Todo comienza hoy* demuestra que Tavernier es un interesante cronista de la educación de su país y un discreto director de cine. Las intenciones del realizador de *Un domingo en el campo* y *La vida y nada más* aparecen desde el comienzo de la película: criticar a la izquierda francesa, representada por funcionarios públicos que olvidaron los ideales revolucionarios de Mayo del 68. La historia de *Todo comienza hoy*, a diferencia de los films de Truffaut y Ferreri, tiene como personaje central al maestro y director de una escuela infantil del norte de Francia. La situación social de esta ciudad minera es la peor, razón por la que el docente debe educar con mucha paciencia a los hijos de los mineros desocupados. Los enfrentamientos que tendrá el maestro no serán con los padres sino con las autoridades nacionales y provinciales que critican sus métodos de trabajo. El cine de Tavernier tiene sus virtudes y defectos. El director narra historias interesantes que por su universalidad terminan siendo meras crónicas de denuncia sobre temas importantes. Allí donde Tavernier debería ofrecer una sutil reflexión sobre un hecho cotidiano, hace lo contrario: recurre al apunte grueso y subrayado del discurso, eligiendo exclusivamente la retórica como

fundamento. Esto es lo que ocurre en *Todo comienza hoy*. La bondad del maestro es indiscutible así como su marcada preocupación por las familias de los chicos y el futuro de la escuela. Las discusiones que el docente tiene con los superiores nos producen una inmediata identificación con este personaje de una ética insobornable y una coherencia a toda prueba. Tavernier, que aparenta conocer al detalle los problemas educativos de Francia, elige esta quijotesca figura para criticar a los burócratas del gobierno, a los asistentes sociales y a los inspectores que recomiendan el máximo control en el libro de actas.

Sin embargo, estos apuntes bondadosos sobre el personaje no dejan como resultado una buena película. Altruistas intenciones también tenían Robin Williams en *La sociedad de los poetas muertos*, Sidney Poitier en *Al maestro con cariño* y Luis Sandrini en *Pájaro loco*. *Todo comienza hoy*, más allá de las diferencias con esos tres films, tiene idénticos problemas: una manipulación grosera de la conciencia del espectador, como si fuera un torpe informe periodístico pautado por los códigos del cine de denuncia.

*Todo comienza hoy*, además, es una película sobre un maestro y una escuela infantil donde los chicos son personajes menos que secundarios, ya que la puesta en escena minimiza la presencia de los púberes. Tavernier, una vez más, confirma que está en la vereda de enfrente de Truffaut y Ferreri. ■

## VENGAR LA SANGRE

*The Limey*

ESTADOS UNIDOS

1999, 90'

DIRECCION Steven Soderbergh

PRODUCCION John Hardy y Scott Kramer

GUION Lem Dobbs

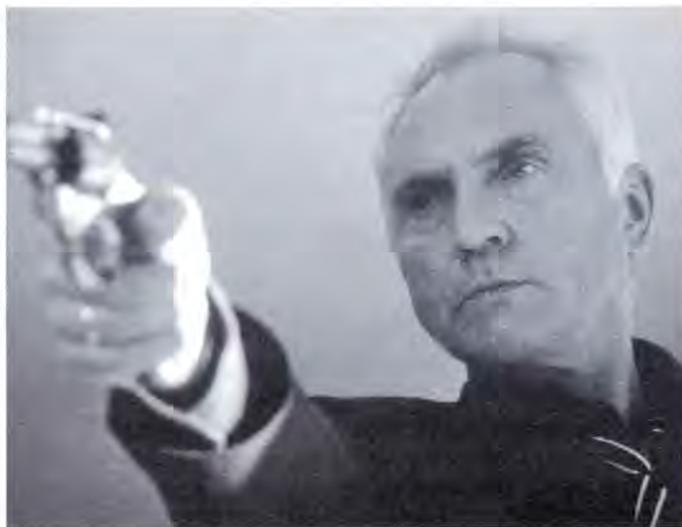
FOTOGRAFIA Edward Lachman

MUSICA Cliff Martínez

MONTAJE Sarah Flack

DISEÑO DE PRODUCCION Gary Frutkoff

INTERPRETES Terence Stamp, Peter Fonda, Lesley Ann Warren, Luis Guzmán, Barry Newman, Joe Dallesandro, Nicky Katt, Melissa George.



# Las dos caras de Soderbergh

por GUSTAVO J. CASTAGNA

En abril Film & Arts emitió la entrega de los premios al cine independiente americano. La ceremonia, ligera y simpática, tiene sus características: el vestuario, los invitados y algunos de los discursos y agradecimientos poco se parecen a la formalidad y al hastío del Oscar. Pero la decimoquinta entrega anual de los Independent Spirit no fue tan diferente de la ceremonia de la Academia. Terence Stamp estaba nominado como mejor actor por *Vengar la sangre*, pero Richard Farnsworth (*Una historia sencilla*) fue quien agradeció al auditorio, que lo aplaudió de pie (como ocurre con el Oscar y su emotiva estatuilla "geriátrica"). Pero el momento más interesante ocurrió cuando alguien dijo un discurso sobre las características que debe reunir una película independiente para que se la considere como tal: viejos y olvidados actores de los sesenta, contactos con Miramax, familias disfuncionales, reciclajes de géneros, temáticas relacionadas con el sexo, un poquito de religión, etc. Estas palabras, entre las carcajadas de los invitados, corroboraron que la fantochada del cine independiente americano también necesita sus propias estrategias de mercado y sus estudios de marketing. Además, hasta pueden reírse de sí mismos...

La trayectoria de Steven Soderbergh fluctúa entre los films personales y las películas de encargo. A la excelente *Sexo, mentiras y video* (su ópera prima) se le pueden sumar *El rey de la colina* y *Pasiones latentes*, como ejemplos concebidos en la periferia de

Hollywood. Pero hay otro Soderbergh: el que derrochó la plata en la soporífera *Kafka*, el del disparate policial de *Un romance peligroso* y el director domesticado por Hollywood de *Erin Brockovich*. Soderbergh es un cineasta que quiere seguir siendo independiente pero que, al mismo tiempo, debe trabajar para los grandes sistemas de producción. *Vengar la sangre*, anterior a *Erin Brockovich*, distingue al realizador personal del director sometido a las imposiciones de un estudio, y su trama tiene algunas coincidencias con aquel irónico discurso sobre las características del cine independiente.

*The Limey* es un policial donde los procedimientos formales se manifiestan en los bordes del género (como ocurre en las películas de los hermanos Coen), mientras que sus añejos intérpretes remiten a otros tiempos: Stamp, Peter Fonda, Warren, *Petrocelli* Barry Newman, ¡Joe Dallesandro!, protagonista de los films de Andy Warhol. La trama cuenta una venganza del pasado, con un *killer* recién salido de la cárcel (Stamp) enfrentado a un millonario productor de discos que recuerda los gloriosos años sesenta (Fonda). Soderbergh demuestra que es un director inteligente ya que la historia permite diversas interpretaciones que van más allá de un argumento convencional. Por ejemplo, la sutil reflexión sobre el cine inglés de los sesenta (representado por la austeridad interpretativa de Stamp) frente al poder económico que hoy ostentan los *outsiders* del cine americano de esa década (nada mejor que Fonda pa-

ra encarnar semejante rol). Pero Soderbergh no se conforma con esta lectura personal sobre esos años. Los riesgos mayores a los que se expone son exclusivamente formales.

*Vengar la sangre*, en primera instancia, puede llegar incluso a parecer un "policial moderno", plagado de vicios y autocomplacencias estilísticas. En el policial (como en cualquier otro género), hoy resulta muy complicado ser original. Después de los gánsters de Coppola y Scorsese y del reciclaje autoparódico de las películas de los Coen (que hicieron lo suficiente para que el género aceptara su derrota), Soderbergh realiza un film experimental, mucho más interesante que el de los sobrevalorados hermanos. *Vengar la sangre* es un policial donde el crecimiento dramático de la historia se manifiesta a través de su puesta en escena (los relatos, los falsos *flash-forwards* y la cámara en mano tienen su justificación dentro de la trama). El *killer* inglés que llega a Los Angeles para vengar la muerte de su hija recuerda su pasado criminal y sus momentos de felicidad. En esos originales fragmentos de *Vengar la sangre*, y con la intención de mostrar el estado de ánimo de su personaje, Soderbergh utiliza varias escenas de *Pobre vaca* (1969, Ken Loach), un reconocido film del Free Cinema, protagonizado por un joven Stamp. En *Vengar la sangre* no hay gratuidades estéticas como en los policiales ombliuistas de los Coen y sí un digno respeto a los códigos básicos del género, atravesados por una mirada personal. ■

## MAGNOLIA

	ESTADOS UNIDOS 1999, 181'
DIRECCION	Paul Thomas Anderson
PRODUCCION	JoAnne Sellar y Paul Thomas Anderson
GUION	Paul Thomas Anderson
FOTOGRAFIA	Robert Elswit
MUSICA	Aimee Mann
DISEÑO DE PRODUCCION	Mark Bridges y William Arnold
INTERPRETES	Jason Robards, Julianne Moore, Tom Cruise, William H. Macy, Philip Seymour Hoffman, John C. Reilly, Melora Walters.



## Una historia ambiciosa

a favor

*Magnolia* no es la mejor película de Paul Thomas Anderson. Sus excelentes dos primeros films, *Vivir del azar* (*Hard Eight*, 1996) y *Juegos de placer* (*Boogie Nights*, 1997), lo colocaron en una suerte de pedestal. Probablemente ese endiosamiento no haya sido ajeno a la gestación de un proyecto de una ambición tan enorme como *Magnolia*. A menos de una década de *El corazón de la ciudad* de Kasdan y más cerca aun de *Ciudad de ángeles* de Altman, Anderson se anima a cruzar tragedias, dramas, culpas y redenciones de muchos personajes; y lo hace con grandes aciertos, imperfecciones, altibajos, excelencias y excesos, pero sin resignar nada ante la medianía y apostando todo a un cine fuertemente personal, signado por un enorme talento.

Hasta ahora, las películas de Anderson se han ocupado de la idea de familia, y no solo por trabajar siempre con los mismos actores. En *Vivir del azar*, un joven jugador era "adoptado" por uno más viejo y paternal; en *Boogie Nights*, los hacedores del cine porno funcionaban casi como un clan. En *Magnolia*, para las relaciones familiares destrozadas se vislumbran paliativos que oscilan entre la hipotética recomposición de esos lazos y la contención por parte de solidarios extraños (el policía, el enfermero). Con treinta años cumplidos el 1º de enero de 2000 y con derecho al *final cut*, Anderson no "sale a buscar" sus películas. Más bien parece ser un férreo planificador: cada plano, cada virtuoso movimiento de cámara, cada corte, cada magistral aceleración del relato, cada canción, incluso la realización del fantástico prólogo, corresponden a la (pre)visión del director y no a la irrupción del mundo en el ámbito del cine. La obra de Anderson no respira sencillez, ni belleza, ni amabilidad; respira cine, un oxígeno que le permite lograr, con un aliento casi virginal, primeros planos de inusual intensidad, bellísimos artificios como el de la canción *Wise Up* compartida por todos los personajes, y una impactante lluvia de batracios, toda una maravilla visual y sonora que disparó la paranoia interpretativa. Algunos tratan de descalificar a *Magnolia* diciendo que se trata de una película para proyectar en reuniones religiosas. No es una mala idea, a nadie le viene mal el buen cine. **Javier Porta Fouz**

## Traficante de almas

en contra

*Magnolia* es una película pretenciosa. *El ciudadano* también lo es. Pero *Magnolia* no es *El ciudadano* porque el film de Paul Thomas Anderson está lleno de basura y el de Welles no. Un cineasta puede ser imaginativo y hasta virtuoso pero eso no lo convierte en un buen cineasta. Anderson es imaginativo (como Kusturica, como Subiela), pasa por virtuoso (como Altman, como Egoyan), pero sus ideas no son cinematográficas sino televisivas y religiosas: ninguna le deja al espectador otra libertad que la de entender el mensaje, padecer las actuaciones crispadas y saltar a la escena siguiente. Las televisivas son, en algunos casos, interesantes. Hay un par de momentos (la performance de Tom Cruise en el escenario, el programa de preguntas y respuestas) que están logrados como espectáculo (y siguen sin ser cine). Hay un tercer momento que, además, tiene gracia: la escena en el bar gay donde aparece un viejo malísimo que martiriza a William H. Macy. El actor y los fragmentos en los que interviene son un préstamo de los hermanos Coen. Otras partes (incluidos algunos planos secuencia meramente ostentatorios) vienen de Altman y son las peores. La filosofía de Anderson es la del cine americano actual con su puritanismo, su carga de culpa por faltas dudosas, su defensa del orden social. Dos moribundos (a falta de uno) se arrepienten del mayor de los pecados en el código de Hollywood: la infidelidad. Uno de ellos, además, está sospechado de haber manoseado a la hija. El tema de los menores abusados y explotados es el eje del film: hay como cuatro. En cambio, hay dos héroes, un enfermero y un policía, abnegados hasta lo indecible, sinceros, puros y tontos de remate. La sociedad de Anderson consiste en instituciones sanas e individuos enfermos, desesperados, suicidas. En vidas cruzadas por decisión del guión, en oportunidades perdidas por no leer la Biblia a tiempo, en individuos que claman que el director los absuelva de su irresponsabilidad o los mate de una vez. Anderson ofrece su megalomanía para todo servicio y se asume como coordinador del tráfico de almas. Al final, los bendice a todos, después de castigarlos con una lluvia de ranas. Salvo a los adúlteros: esos mueren sin redención. **Quintín**

## AGNES BROWNE

## Las amigas

GRAN BRETAÑA

1999, 95'

DIRECCION Anjelica Huston

PRODUCCION Jim Sheridan, Arthur Lappin, Anjelica Huston y Greg Smith

GUION John Goldsmith y Brendan O'Carroll

FOTOGRAFIA Anthony B. Richmond

MUSICA Paddy Moloney

MONTAJE Eva Gardos

DISEÑO DE PRODUCCION David Brockhurst

INTERPRETES Anjelica Huston, Marion O'Dwyer, Ray Winstone, Arno Chevrier, Gerard McSorley, Tom Jones.



Marion tiene el sueño de aprender a manejar. Está enferma, se va a morir pronto y quiere cumplir ese simple deseo. Agnes, su mejor amiga, la acompaña a la primera clase de un curso de manejo. Están felices, disfrutan del momento, gozan con groserías que en presencia de otras personas las avergonzarían. Es un momento luminoso, la mejor escena de la película. La inutilidad del acto —aprender a manejar poco antes de morir— hace que todo adquiera una dignidad mayor; permite que la situación, básica y ridícula en apariencia, pegue un salto de trascendencia. Es un instante de felicidad completa, es la fuerza de una amistad que no se nombra pero las ampara contra todo. Pero el momento mágico se rompe bruscamente. Marion se descompone, su cáncer ya ha empezado a atacarla y de pronto la deja sin fuerzas. Al terminar la escena de esa forma no se da ninguna información nueva, simplemente se dice que el cáncer ya está avanzado y pronto se va a morir. Esta decisión no solo es cruel sino demasiado ingenua, porque todos de alguna manera

ya sabíamos eso. Si esa felicidad precaria y chiquita es tan emocionante es porque es limitada, porque el dolor persiste y la muerte acecha. Todos sabemos que los instantes mágicos son pocos, pero es por eso que nos aferramos a ellos. La decisión cinematográfica de quebrar ese instante parece la idea de alguien a quien no le parece justo que una mujer se divierta con nimiedades cuando sabe que pronto va a morir. De alguna manera lo que sucede en esa escena es sintomático con respecto a lo que pasa en el resto de la película. Anjelica Huston parece no haberse animado a contar solamente la historia de la amistad entre dos mujeres maduras que encuentran en su relación una defensa frente a las ofensas del mundo. Quiso decir algo más y terminó diciendo menos, quiso profundizar pero no hizo más que trivializar. La gran humanidad de las dos actrices sostiene sin embargo esta película humilde en su ligereza, ambiciosa en sus contenidos, humana y sensible en sus intenciones y algo fallida en su realización. **Juan Villegas**

## EL MUNDO DE ANDY

## Mentiroso, mentiroso

Man on the Moon

ESTADOS UNIDOS

1999, 120'

DIRECCION Milos Forman

PRODUCCION Danny De Vito, Michael Shambert y Stacey Sher

GUION Scott Alexander y Larry Karaszewski

FOTOGRAFIA Anastas Michos

MUSICA REM

MONTAJE Christopher Tellefsen y Lynzee Klingman

DISEÑO DE PRODUCCION Jeffrey Kurland

INTERPRETES Jim Carrey, Courtney Love, Danny De Vito, Paul Giamatti, Tony Clifton.



Muchos cómicos que aparecen en *Saturday Night Live* han protagonizado vidas tormentosas, finales trágicos o simplemente se han divertido muchísimo, pero siempre fuera de los cánones morales de Estados Unidos. No obstante, ninguno puede competir con Andy Kaufman, porque es el único que en realidad tuvo una vida artísticamente combativa y cuyo perfil era claramente distinto al de los demás. El llevó la comedia al límite, la sacó de la pantalla y la esparció por la vida cotidiana como si fuera un gran escenario. Kaufman era un artista. Milos Forman realizó en Hollywood un puñado de películas cuyo eje es una persona transgresora o rebelde con una relación conflictiva con el sistema. Lo terrible en el cine del director es que él cuenta esas historias dentro del sistema y sin el menor rastro de transgresión o rebeldía, pareciéndose más a los mediocres que combate que a los genios que venera. Pero esto, que hasta el día de la fecha me parecía indignante, ahora descubro que es muy triste. Forman admira lo que él no es, lo cual no impide que sus pelí-

culas sigan siendo mediocres, y *El mundo de Andy* no es una excepción. La descontrolada personalidad cómica de Andy Kaufman logra maravillas con solo describir lo que él hacía. Aun así, la película choca una y otra vez con la chatura del director y la falta de riesgo del guión. La estética del film es la misma que arrastró a Kaufman fuera de la fama y el éxito. Quizás el comienzo y las dudas que sobrevuelan en cada nuevo acontecimiento que le ocurre a Andy sean los únicos momentos en los que la película se asemeja al universo del cómico. Lo demás solo funciona cuando se limita a la descripción y a la sorpresa. Forman, una vez más, me provoca tristeza cuando pone a varios actores del elenco original de *Taxi* haciendo de sí mismos veinte años después, excepto Danny De Vito, que interpreta otro papel. En sus rostros envejecidos, vemos a Salieri absolviendo una vez más a los mediocres del mundo. Una constante en el cine de Forman, que resulta nefasta como punto de partida para encarar el arte. **Santiago García**

## LA CHICA DEL PUENTE

*La fille sur le pont*

FRANCIA, 1998, DIRIGIDA POR Patrice Leconte, CON Daniel Auteuil, Vanessa Paradis, Bertie Cortez, Jacques Vertan y Catherine Lascault.



Una de las pocas virtudes del cine de Leconte es que sus películas duran poco. Sin embargo, a medida que transcurren los años, el sobrevalorado director de *El marido de la peluquera* y *Tango, la maté porque era mía* demuestra cierta incapacidad para mantener el interés del espectador durante menos de noventa minutos. Esto vuelve a ocurrir en *La chica del puente*, donde se cuenta la compleja relación entre un lanzador de cuchillos (Auteuil en otra composición hiperafectada) y una chica inquieta (Paradis, que trabaja muy mal) que al principio aparece en una especie de talk-show de procedencia gala. Las idas y venidas de la pareja, entre amores y odios desencadenados, caen más de una vez en diálogos torpes sobre la condición femenina y masculina. Leconte no equivocó la profesión: es un prestigioso director respetado por una parte de la crítica y por varios de sus colegas, con un par de ideas originales que se prolongan inútilmente. Sería un buen realizador de cortos o medimétrajes.

**Gustavo J. Castagna**

## ENAMORADO

*For Love of the Game*

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Sam Raimi, CON Kevin Costner, Kelly Preston, John C. Reilly, Jena Malone y Brian Cox.

Sam Raimi achatado y muy cerca del desastre por seguir una historia de amor que no le pertenece ni entiende. La otra trama, la del béisbol, es un poco mejor y permite algunos momentos dignos de Costner. Pero el resultado total es una película aburrida y obvia, con una música omnipresente e insostenible que fracasa tenazmente en su búsqueda de algo de la emoción que las imágenes ya se encargaron de negar plano por plano. **Juan Villegas**

## LA CARA OCULTA

*The Astronaut's Wife*

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Rand Ravich, CON Johnny Depp, Charlize Theron, Nick Cassavetes y Donna Murphy.

Dos astronautas regresan a la Tierra luego de un extraño accidente en el espacio. La esposa de uno de ellos descubre que algo raro le sucede a su marido. El clima de paranoia está bien logrado, pero poco a poco la película comienza a copiar abiertamente a *El bebé de Rosemary*, incluso en el peinado de la protagonista. Los aciertos de la primera parte del film quedan relegados por el propio guión, que carece de la originalidad suficiente para despegarse de su referente. En cuanto a las novedades que ofrece *La cara oculta*, hay que decir que —probablemente por casualidad— ofrece una descripción del horror proveniente del espacio muy parecida a la que hace cien años Arthur Conan Doyle expuso con maestría en el cuento *Espanto en las alturas*. Quizá dentro de otro siglo una película pueda copiar a *El bebé de Rosemary* sin resultar previsible ni poco original. **Santiago García**

## LOS LIBROS Y LA NOCHE

ARGENTINA-ESPAÑA, 1999, DIRIGIDA POR Tristán Bauer, CON Walter Santa Ana, Héctor Alterio, Lorenzo Quinteros y Leonardo Sbaraglia.



Luego del ninguneo de la Academia Sueca, esta es la segunda operación para convertir a Borges, uno de los más grandes escritores de habla castellana de todos los tiempos, en un poeta menor. La película de Tristán Bauer utiliza los siguientes métodos: 1) siendo Borges un escritor cuya principal preocupación fue la irrealidad del tiempo y del mundo, elige aquellos poemas que se refieren a algún evento periodístico (el asesinato de Kennedy, la llegada del hombre a la Luna, la guerra de Malvinas). 2) Los ilustra mecánicamente (filmaciones de la Apolo XI, imágenes de soldados con frío en Malvinas). 3) Despoja al personaje de todo sentido del humor, una de las características más bri-

llantes de Borges. 4) Ilustra las obsesiones típicas (laberintos, universos encastrados unos en otros) mediante computación animada, trivializando la idea. 5) Lo representa con actores conocidos (Walter Santa Ana, Leonardo Sbaraglia) incómodos en sus papeles.

El resultado es un poeta solemne, preocupado por la realidad que aparece en los diarios, poco inspirado. Parece Benedetti pasado por laberintos. No hay cariño por el personaje ni irreverencia; es como si lo hubieran metido en una máquina para hacer documentales. Borges era mucho más que eso, obviamente. **Gustavo Noriega**

## SOLO GENTE

ARGENTINA, 1999, DIRIGIDA POR Roberto Maiocco, CON Pablo Echarri, Lito Cruz, Martín Adjemián y Walter Santa Ana.

Que un film se sostenga casi en su totalidad por las dotes actorales del protagonista no es ningún invento. Pablo Echarri no inventó, entonces, absolutamente nada. *Solo gente* es una correcta actualización técnica del género "drama hospitalario", cuyo último exponente nacional data de hace unos quince años: *Darse cuenta*. Por algún motivo para nada evidente esto se revela poco casual. Este film, presentado en competencia en el último Festival de Mar del Plata (¡el mejor de los tres argentinos!), recuerda, incluso desde la fotografía, a cierta obsoleta estética "ochentosa" que creíamos olvidada. Ejemplo: la escena del joven paciente iluminado por spots rojos mientras toca a solas su saxo en el hospital. Otro: desde un principio sabemos que el residente que le peleará la beca a nuestro héroe es malo por el excesivo uso de gomina. *Solo gente* insiste en todos los clichés posibles y resuelve gran parte de los dilemas del protagonista de la manera más burda posible. De no ser por Echarri y el correcto empleo de subtramas que derivan y en última instancia enriquecen un tanto la acción, sería este un film impresentable. *Solo gente* se deja ver, ni más ni menos. **Diego Brodersen**

## ERIN BROCKOVICH, UNA MUJER AUDAZ

*Erin Brockovich*

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Steven Soderbergh, CON Julia Roberts, Albert Finney, Aaron Eckhart, Marg Helgenberger y Cherry Jones.

*Erin Brockovich* confirma que Hollywood puede seguir haciendo películas donde la trama es lo de menos, y los personajes secundarios y el director contratado cumplen

al detalle las órdenes de la producción: en este caso, rendirse a la bellísima figura de Julia Roberts (que, además, trabaja muy bien). La historia es otra más sobre injusticias sociales donde una mujer que carga con sus propios problemas afectivos enfrenta a una corrupta empresa multinacional. *Erin Brockovich* –basada en una historia real– dura demasiado y manipula estúpidamente la conciencia del espectador. Lo único que queda es el recuerdo del desaliñado vestuario que tan bien le queda a la gran Julia.

**Gustavo J. Castagna**

### MURCIELAGOS

*Bats*

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Louis Morneau, CON Lou Diamond Phillips, Dina Meyer, Leon, Bob Gunton y Carlos Jacott.

Millones de murciélagos contagiados por un extraño virus –y liderados por dos gigantes “zorros voladores” mejorados genéticamente– amenazan el pueblito texano de Gallup (pobl. 7.000). En seis meses invadirán toda Norteamérica, y luego el mundo; hay que buscarlos y destruirlos.

*Murciélagos* es una desenfadada operación saqueo de casi una docena de clásicos del horror y la ciencia ficción (*Los pájaros*, *Tiburón*, *Alien 1 y 2*, entre las más ilustres) y otros tantos clichés mayores, que entre el divertimento retro y la toma de distancia irónica, apuesta por una divertida inexistencia.

El instructivo *pressbook* de *Bats* cuenta que el zorro volador es un plato muy apreciado por exóticos gourmets de varias partes del mundo. Lo que acaso también la convierta –como Hitchcock quería de *Los pájaros*– en una historia de venganza. **Eduardo A. Russo**

### SCREAM 3

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Wes Craven, CON Neve Campbell, David Arquette, Courteney Cox, Patrick Dempsey, Scott Foley, Matt Keeslar y Parker Posey.

Las originales ideas de *Scream* y *Scream 2* parecen haberse agotado. La tercera parte reitera climas, gritos de los personajes y complejidades de la trama, pero las citas y autorreferencias cometen el error principal de los films “seriados”: su único destinatario es un público cautivo que conoce al detalle las historias interpretadas por Neve Campbell y el ahora matrimonio (real) formado por David Arquette y Courteney Cox. El comienzo es bárbaro (como siempre) pero luego, cuando la ficción y la realidad se entremezclan a propósito de la filmación de una

¿Hasta dónde te puede llevar la brutal y misteriosa muerte de tu hija?

★★★★

"Una asombrosa meditación sobre la mortalidad y la venganza"

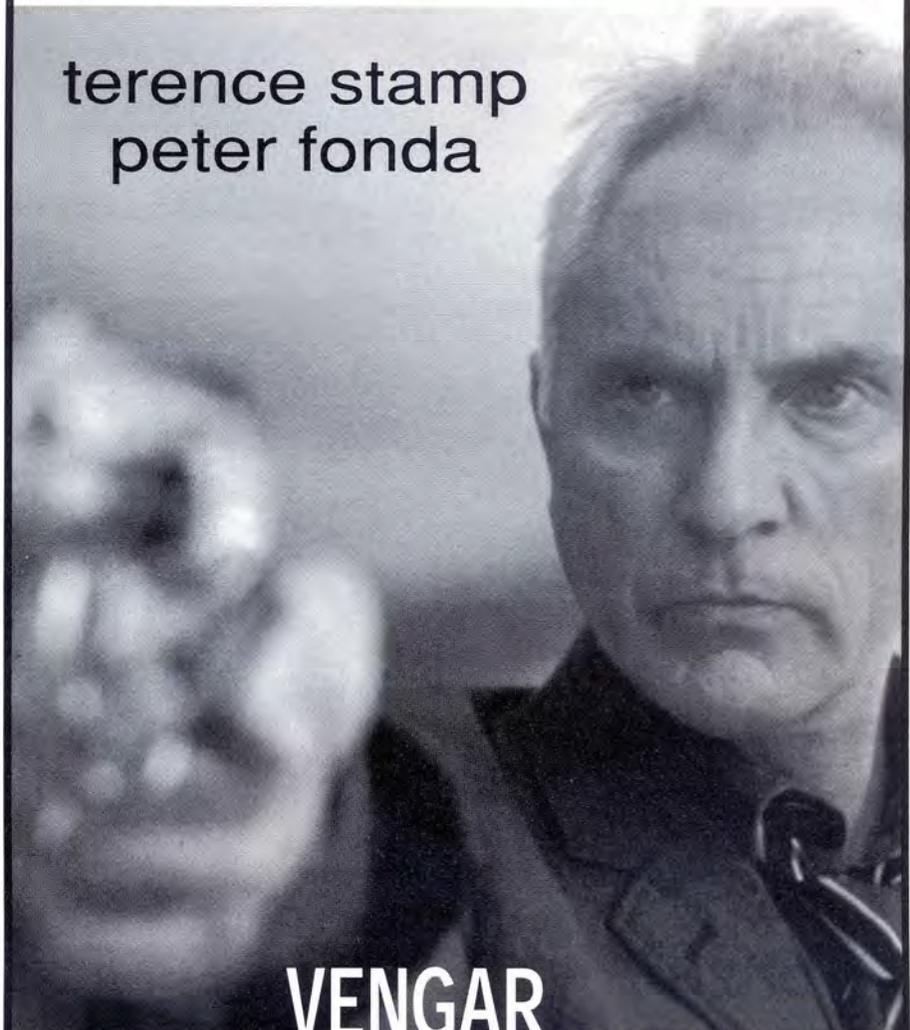
Glen Kenny - *Premiere*

★★★★

"Steven Soderbergh logra estremecer, rompiendo el tiempo y la acción en astillas"

Lisa Schwarzbaum - *Entertainment Weekly*

terence stamp  
peter fonda



VENGAR  
LA SANGRE  
THE LIMEY un film de  
steven soderbergh

EUROCINE S.A. presenta una producción de ARTISAN ENTERTAINMENT A TERENCE STAMP en "VENGAR LA SANGRE" con LESLEY ANH WARREN LUIS GUZMAN BARRY NEWMAN y PETER FONDA casting DEBRA ZANE supervisor musical AMANDA SCHEER-DEMME musica CLIFF MARTINEZ vestuario LOUISE FROGLEY edición SARAH FLACK diseño de producción GARY FRUTKOFF director de fotografía ED LACHMAN productores JOHN HARDY y SCOTT KRAMER guión LEM DOBBS dirección STEVEN SODERBERGH



productores JOHN HARDY y SCOTT KRAMER guión LEM DOBBS dirección STEVEN SODERBERGH



**ESTRENO 11 DE MAYO EN LAS MEJORES SALAS**

tercera película de la serie, la nueva *Scream* muestra sus costuras, su aspecto deshilachado. Además, aunque Craven filma cada día mejor, las múltiples subtramas pierden interés por su estilo "sacacorchos". Hace poco tiempo volví a ver las dos primeras partes y me preguntaba qué cosas nuevas podían agregarse. El resultado de *Scream 3* es insatisfactorio y espero que Craven invente otra película de terror y abandone al asesino de la simpática mascarita. En medio de cameos inútiles (con la excepción del de Carrie Fisher), una de las pocas virtudes de la película es que al insoportable Liev Schreiber lo matan enseguida. **Gustavo J. Castagna**

**GIGOLO POR ACCIDENTE**

*Deuce Bigalow: Male Gigolo*

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Mike Mitchell, CON Rob Schneider, Oded Fehr, William Forsythe y Eddie Griffin.

Aunque humana y tierna, esta tonta comedia queda sepultada en una catarata de groserías, situaciones forzadas y chistes fallidos. Producida por Adam Sandler, es una continuación de sus virtudes pero más aun de sus defectos. Tiene también algo de *Loco por Mary* aunque transmite más cariño por los seres humanos y más respeto por los espectadores. No es para odiarla, pero tampoco para recomendarla. **Santiago García**

**MI VECINO, EL ASESINO**

*The Whole Nine Yards*

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Jonathan Lynn, CON Bruce Willis, Matthew Perry y Rosanna Arquette.



Esta peliculita simpática pero intrascendente parece querer confirmar que el cine de gánsters ha muerto para siempre y que solo se lo puede abordar desde la parodia. Bruce Willis se ríe de su fama de duro y compone a un asesino a sueldo querible y divertido. Pero lo mejor es Amanda Peet como la asistente del dentista que recién hacía la mitad de la película devela su verdadera identidad. Permitir el descubrimiento

de esta comediante es el mayor mérito de esta película menor. **Juan Villegas**

**HASTA EL ULTIMO ROUND**

*Play it to the Bone*

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Ron Shelton, CON Antonio Banderas, Woody Harrelson, Lolita Davidovich y Lucy Liu.



En el viaje en auto de los tres protagonistas desde Los Angeles hasta Las Vegas está lo mejor, porque los personajes alcanzan una simpatía y una dignidad que trasciende su mediocridad y sus destinos de perdedores. Pero lamentablemente el viaje se estira demasiado y la película va dejando en el camino los méritos que la sostenían. La segunda parte –la pelea– empieza bien y uno puede sentir la mezcla de miedo y emoción que deben soportar estos tipos. El resto del combate es sangre, tedio y rutina. **Juan Villegas**

**ORFEO**

*Orfeu*

BRASIL, 1999, DIRIGIDA POR Carlos Diegues, CON Toni Garrido, Patricia França, Murilo Benício y Maria Ceïça.

Un desastre estético y una película sumamente molesta. En el 2000 Diegues retoma la venta de tarjetas postales y escenas turísticas de Brasil (Cristo Redentor incluido) para el regocijo gratuito del espectador internacional. El realizador se inició en el Cinema Novo de los sesenta pero de esa experiencia no quedó nada. Es más, se intuye que Glauber Rocha debe revolverse furioso en su tumba. El mercachifle Diegues, en un acto vergonzoso, toma el mito de Orfeo y Eurídice y elige una puesta en escena con favelas en technicolor, luces de neón, movicoms y computadoras. Hay un cameo de Caetano Veloso para vender la música, actores horribles, secuencias de carnaval y mucho colorín. En los sesenta Armando Bó se fue a Brasil, filmó *Favela* y la crítica, erróneamente como siempre, lo destruyó. Bó, un maestro en lo suyo; Diegues, en cambio, un director de estampitas floridas. **Gustavo J. Castagna**

**SEXO, PUDOR Y LAGRIMAS**

MEXICO, 1999, DIRIGIDA POR Antonio Serrano, CON Susana Zabaleta, Victor Huggo Martin, Cecilia Suárez y Jorge Salinas.

No es una película novedosa para el cine mexicano: *Solo con tu pareja* de Alfonso Cuarón ya probó el mismo camino y le salió mejor. Todos los diálogos son de una estupidez y una elementalidad superadas únicamente por su conservadurismo y su mal oculto racismo. Tiene la peor iluminación que he visto en años y está filmada como una mala telenovela de TV Azteca. Los actores y los personajes son todos horribles. Excepto una mujer independiente que es humillada y un hombre libre que es asesinado por una canallada del guión.

**Santiago García**

**ACROBACIAS DEL CORAZON**

ARGENTINA, 1999, DIRIGIDA POR Teresa Costantini, CON Teresa Costantini, Gabriel Goity, Virginia Innocenti, Alejandro Awada y Cecilia Dopazo.

La realización es torpe, los diálogos imposibles, los personajes obvios y esquemáticos y las actuaciones rutinarias o patéticas. Las citas cinéfilas, en este contexto, resultan ridículas y la confusión narrativa arrastra a todo el conjunto hacia el tedio. Además esta película es la rara exposición de una fantasía. El personaje que la propia Costantini interpreta es una directora de cine sensible, exitosa y respetada por el establishment cultural. ¿Será que hay algo de honestidad en desnudar sin vergüenza un deseo tan íntimo como imposible? **Juan Villegas**

**APOSTANDO A VIVIR**

*Girls' Night*

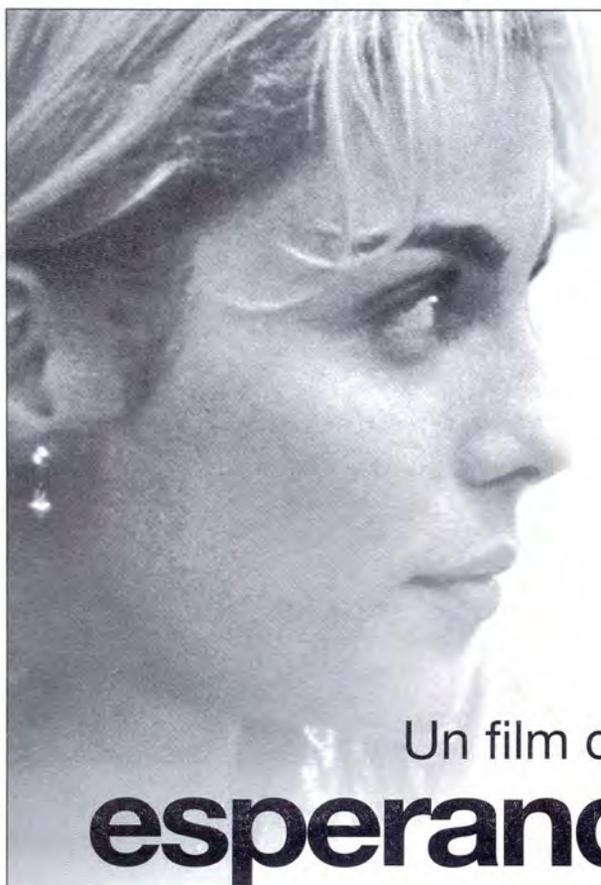
GRAN BRETAÑA, 1997, DIRIGIDA POR Nick Hurren, CON Brenda Blethyn, Julie Walters, Kris Kristofferson, James Gaddas y George Costigan.

Dos inglesas son cuarentonas, amigas, compañeras de trabajo y clientas de un bingo. Una gana la lotería y se enferma de cáncer. La otra la acompaña en su agonía y en un viaje a Las Vegas y cambia a su marido y su amante por Kris Kristofferson. Todo esto suena mal pero está bien. El naturalismo proletario británico en su versión menos demagógica, más sensible, menos este-reotipada. A diferencia de otros films de tema parecido (incluyendo *Secretos y mentiras*), no hay una inflación de la trama y las actuaciones, sino una ejemplar sencillez desde la que incluso el tema de la muerte se trata con altura. **Quintín**

# DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	MOIRA SOTO FM LA ISLA	PABLO SCHOLZ CLARIN	HORACIO BERNADES PAGINA 12	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	LUCIANO MONTEAGUDO PAGINA 12	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	QUINTIN EL AMANTE	DIEGO BATLLE LA NACION	SELGIO WOLFE AMI DEL PLATA	JORGE BELAUNZARAN TRES PUNTOS	
CUENTO DE VERANO	9	8	9	10	9		9	8	9	10	9,00
UNA HISTORIA SENCILLA	9	10	7	7		10	8	8	8		8,38
CAUTIVOS DEL AMOR	9	6	8	9	9	9	9	6	10		8,33
EL CAMINO DEL SAMURAI	9	9	8	8	9	5	10	8	8		8,22
FANTASMAS DE TANGER		8	8	7	8		7		7		7,50
¿SOY LINDA?	8	7	8	6	8	6	8	8		7	7,33
UN DIVAN EN NUEVA YORK	7		7		7	4	8		8	8	7,00
HUMO SAGRADO	8	5	7	8		2	8	7		8	6,63
76 89 03		8	8	4	6		3	8	8		6,43
EL MUNDO DE ANDY		8	6		5	7	7	6	5		6,29
BOTIN DE GUERRA	6	7	6	5	6	9		6	6	5	6,22
TODO COMIENZA HOY	7		7	5	7		5	6		6	6,14
LA ULTIMA PUERTA	6	6	6	7		5	5	6	6	5	5,78
MAGNOLIA	8	8	6	5	4	3	5	8	5	4	5,60
VIDAS AL LIMITE		6	4	6	7	3		7	3	7	5,38
LA CHICA DEL PUENTE			6	5	6	5		6	5	4	5,29
UN DOMINGO CUALQUIERA	6	6	5	5	5	3		4	5	7	5,11



estreno 25 de mayo

Daniel Hendler  
Héctor Alterio  
Enrique Piñeyro  
Melina Petriella  
Stefania Sandrelli  
Imanol Arias  
Chiara Caselli  
Gabriela Acher  
Edda Bustamante  
Dolores Fonzi

Un film de Daniel Burman

# esperando al mesías

Una producción de Burman Dubcovsky Cine asociados con Amedeo Pagani y Luis A. Bellaba con el apoyo del INCAA



by Cine Focus

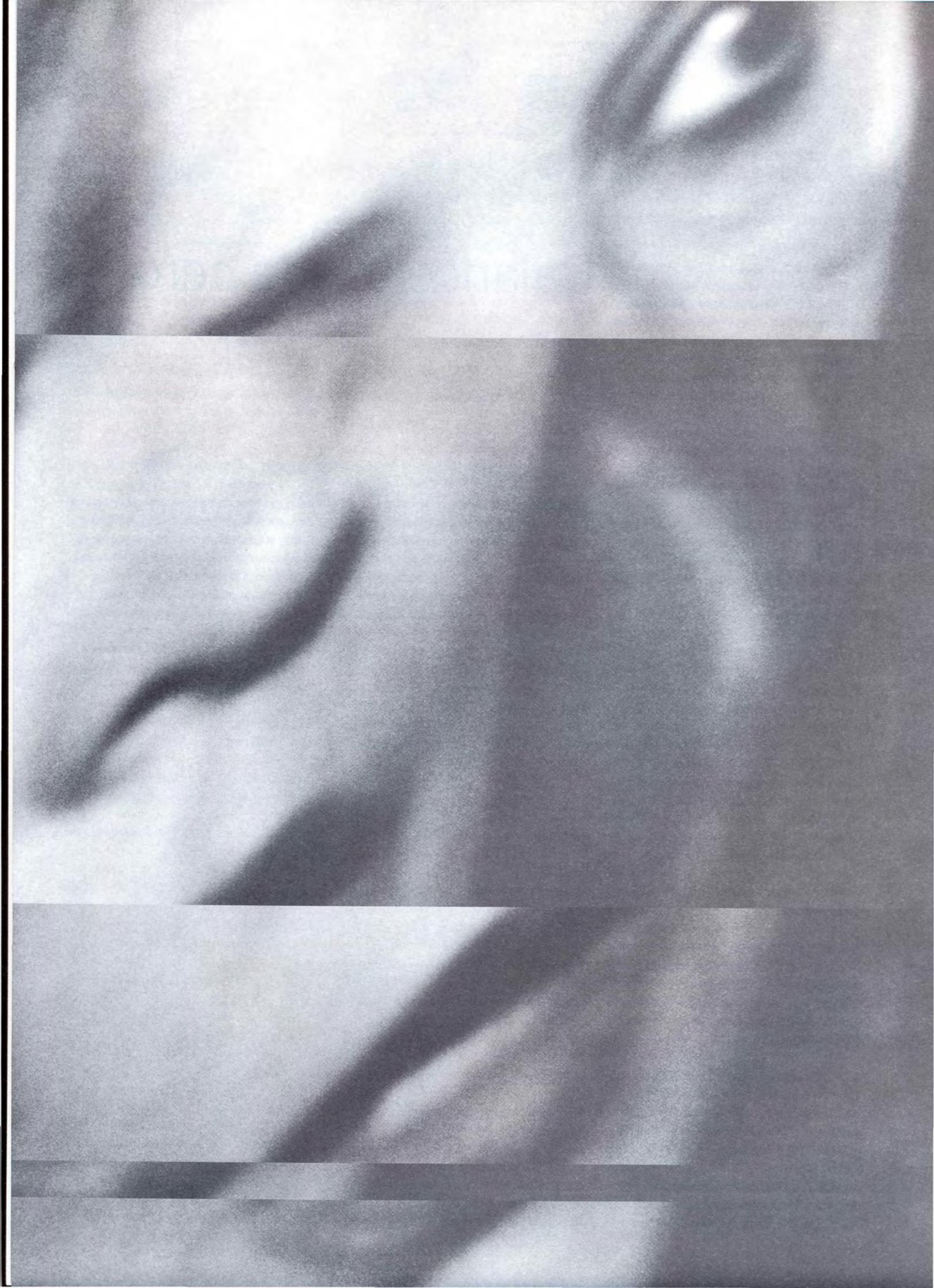
EL AMANTE 98

BUENOS AIRES

# Festival Internacional de Cine Independiente

Este año la cobertura del festival se combina con la realizada en nuestro site de Internet ([www.elamante.com](http://www.elamante.com)) donde encontrarán las crónicas día a día y las reseñas de las películas. Aquí, en el viejo papel, un balance general, perfiles de algunos de los distinguidos visitantes y otras apostillas más una nota de su director artístico.

**fotos VALERIA BELLUSCI**



0. Alejandra T. es una amiga de la infancia de Flavia. Es abogada, va de vez en cuando al cine y no es precisamente una cinéfila. La llevamos dos veces al festival. La primera a ver *La guerra de un solo hombre* de Cozarinsky. La segunda a *Juha* de Aki Kaurismäki. No son el tipo de películas que integren su consumo habitual. Después fue sola a ver más películas. El otro día llamó por teléfono y preguntó: "¿Y uno no puede ir al Festival de San Sebastián si no es crítico?". La moraleja de este cuento es muy simple; no hay como un festival para sorprenderse con el cine, para disfrutarlo, para descubrirlo, para arriesgarse con films que no tienen publicidad ni críticas previas. Especialmente con el cine distinto, el que no se estrena porque los distribuidores piensan que no le interesa al público y que el público no ve porque carece de distribuidor. Un buen festival puede contribuir a romper ese círculo vicioso.

1. El festival fue bueno. Menos brillante que el año pasado, más previsible. Y más burocrático, desde la vacua solemnidad de los actos oficiales hasta las dificultades de encuentro y comunicación entre los participantes. Muchas películas estaban programadas de antemano para el estreno comercial, pocas se compraron después. El avance de los últimos dos años en materia de distribución de cine alternativo creó un problema doble. Para el festival, que no tuvo recursos como para adelantarse demasiado y dependió de los films ya adquiridos en el mercado local. Y para los distribuidores, que empiezan a pensar que ya fueron demasiado lejos, que arriesgarse con lo más nuevo sería peligroso. En el fondo, lo que está en juego es la consolidación de Buenos Aires como una plaza para ver un cine variado y distinto.

2. Según cifras oficiales, se vendieron unas 120.000 entradas. Teniendo en cuenta que fueron muy pocos los espectadores que asistieron a una sola función y muchos los que trataron de no perderse nada, la cantidad de asistentes no fue seguramente superior a los 30.000. Es una cifra importante, pero no tanto. Sin embargo, puede crecer mucho. Aun más de lo que piensan los or-

## Balance desde cero

El Festival de Buenos Aires confirmó que es el momento estelar de la temporada cinematográfica y uno de los principales eventos culturales de la ciudad. La incertidumbre sobre su continuidad es su mayor defecto. **por QUINTIN**

ganizadores. Hay un grupo invariable de espectadores cautivos: cinéfilos empedernidos, estudiantes de cine, profesionales. Pero el sector de los que recién están descubriendo lo divertido y gratificante que puede ser un festival (como nuestra amiga Alejandra) tiene una magnitud impredecible. Un evento de esta naturaleza no suele defraudar a los que concurren por primera vez, pero el resultado del boca a boca recién se verá el año próximo. Se necesitan más salas y más publicidad, más comodidad para sacar entradas, pero este es un buen negocio. Y el techo en materia de asistencia parece, por lo menos, el doble.

3. Los premios del jurado fueron impecables. *Recursos humanos* (que ganó también en la votación del público) se destacó como la película sólida y necesaria que es. Noémie Lvovsky exhibió una maestría sorprendente en la dirección de *La vida no me asusta*. *Návrat idiota y Julien donkey-boy*, las otras dos premiadas, tienen méritos importantes. Faltó, a mi juicio, el reconocimiento para otras dos películas que también lo merecían: *Un banco en el parque* del catalán Agustí Vila y *Soft Fruit* de la australiana Christina Andreef, dos obras personales y logradas. Pero el jurado exhibió ejemplarmente su capacidad de discernimiento e independencia de criterio.

4. Un hecho muy auspicioso del festival fue la presencia de críticos y programadores extranjeros que vinieron a ver películas argentinas y latinoamericanas. La idea de que algo nuevo e importante está pasando con el cine local, cimentada en films como *Mundo grúa* y *Silvia Prieto*, está prendiendo

en el exterior. Por primera vez, un puñado de especialistas llegó ávido de conocer los films más recientes y hasta los que no están terminados. Un festival necesita que haya prensa y profesionales de todo el mundo. Y la mejor carnada, en un principio, son las películas que no se podrán ver afuera, por lo menos hasta dentro de algún tiempo. La creciente producción independiente argentina necesita de este tipo de canales para hacerse conocer.

5. Lamentablemente, este año no hubo un *Mundo grúa* en competencia, ni una *Silvia Prieto* como clausura, sino tres películas cuyo proceso de selección debió ser más prolijo. *76 89 03* de Nardini y Bernard, estudiantina machista y reaccionaria, operación publicitaria casera, no merece el marco de un festival internacional. *No quiero volver a casa* de Albertina Carri y *Esperando al Mesías* de Daniel Burman tienen mucho más mérito pero no suficiente garra en un caso ni prolijidad en el otro como para provocar un entusiasmo compartido. Los seleccionadores eligieron una película nacional de más y tenían alternativas por lo menos equivalentes a las otras. Menciono tres: *Modelo 73* de Rodrigo Moscoso, *El asadito* de Mario Postiglione y *Tesoro mío* de Sergio Bellotti. La mención del jurado a la actuación de Enrique Piñeyro por el film de Burman, una especie de premio consuelo, fue merecida pero también reveladora de las limitaciones de las propuestas argentinas. Otro tanto puede decirse del resto de las películas latinoamericanas, que cuentan además con un rechazo a priori de la prensa. Ninguna dio para hacer de ella una causa.

6. La vida social del festival fue muy deficiente. Aun eventos más modestos suelen programar reuniones con algún atractivo. Tanto el acto y la fiesta inaugural como la fiesta de clausura fueron francamente miserables. No hubo un punto de convergencia, un lugar donde acercarse a los invitados, donde tener una conversación distendida. Ni el lobby del Hoyts ni las fiestas diarias en discotecas cubren esas necesidades. Este no es un tema frívolo, sino de política cultural. La generosidad con los visitantes no se expresa pagando pasaje y alojamiento ni llevándolos a escuchar tangos. Pero tampoco matándolos de hambre. Un festival no es un programa turístico ni tampoco una conferencia de faquires (los dos extremos entre los que osciló el festival) sino un encuentro entre gente de cine. Los invitados son profesionales que necesitan que su agenda se vea facilitada mediante contactos informales y espontáneos con todo el mundo (en lugar de ser secuestrados por los organizadores o abandonados a su suerte, según el día) y esa es la función de las reuniones, que deben tener un mínimo de confort. Para los nativos, la cosas fueron aun peores: convidados de piedra. La prensa solo tuvo acceso a los invitados a través de las entrevistas oficiales, lo que limita seriamente su posibilidad de información y aprendizaje.

7. En conjunto, la selección de películas fue más que digna, tanto en la competencia como en las paralelas, y las retrospectivas fueron atinadas. El panorama del cine internacional que se pudo espiar desde Buenos Aires permite sacar algunas conclusiones y hasta una teoría peregrina que formularé a continuación: desde el punto de vista de los nuevos directores, en este momento hay cuatro clases de países en el mundo cinematográfico. Una es el de aquellos en los que una tradición vigente (aunque no necesariamente antigua) ayuda al cine más fresco e innovador. Un caso es Francia. Las dos películas en competencia, más *Rien à faire* y *Haut les coeurs!*, se inscriben de algún modo en la corriente del cine francés que batalla desde hace muchísimos años con films como *Todo comienza hoy* de Tavernier. La renovación no es necesariamente ruptura. Japón está en una situación



Jalil Lespert, el actor de *Recursos humanos*, recibiendo uno de los premios que ganó la película

parecida, aunque la incorporación de la cultura pop produce fenómenos originales. Pero Ozu y Kitano están allí como referentes tanto como el cine de género de décadas anteriores. Las mismas influencias aparecen en Taiwán o en Corea (que tienen menos historia propia) mezcladas con el cine europeo de los 60. Idem para Irán, donde Kiarostami deriva de influencias parecidas y genera, a su vez, su propia escuela. Australia, por su parte, con la familia disfuncional y la locura como fondo permanente, permite variaciones sobre una base rica. Un segundo grupo es el de los países en los que toda película nueva se opone necesariamente a la tradición. La Argentina es el caso que más conocemos, pero España sigue el mismo modelo. Una película española que tenga algo de renovador, que intente alcanzar la contemporaneidad, parece (como *Un banco en el parque*) destinada a la marginalidad. Y *Návrat idiota* señala el mismo fenómeno en la República Checa. Hay una tendencia a la sequedad, a la ausencia de demagogia y sentimentalismo que no solo pugna por manifestarse, sino que obliga a una mirada extrañada sobre la propia sociedad. *Mundo grúa*, *Návrat* o *Un banco* se niegan a aceptar ciertos clichés que el cine de su país impuso sobre el mundo circundante y presentan protagonistas alucinados que se separan, sin rebeldía explícita y sin discursos sobre lo que se espera de ellos. Como si hubiera un aire de familia en cierta generación que está del lado de afuera y lo sabe, que es de algún modo modesta pero no renuncia al humor ni a la necesidad de hacer preguntas antes que lanzarse a responderlas. Cines pesados, afirmativos y solemnes como el argentino,

el español y el checo parecen estar dejando que entre un poco de aire. Un tercer grupo es el de los países en los que no se nota una renovación generacional sino proyectos comerciales o repetición de viejas fórmulas a cargo de jóvenes. El continente latinoamericano está en esa situación. El cuarto grupo es Estados Unidos, un universo donde hay de todo.

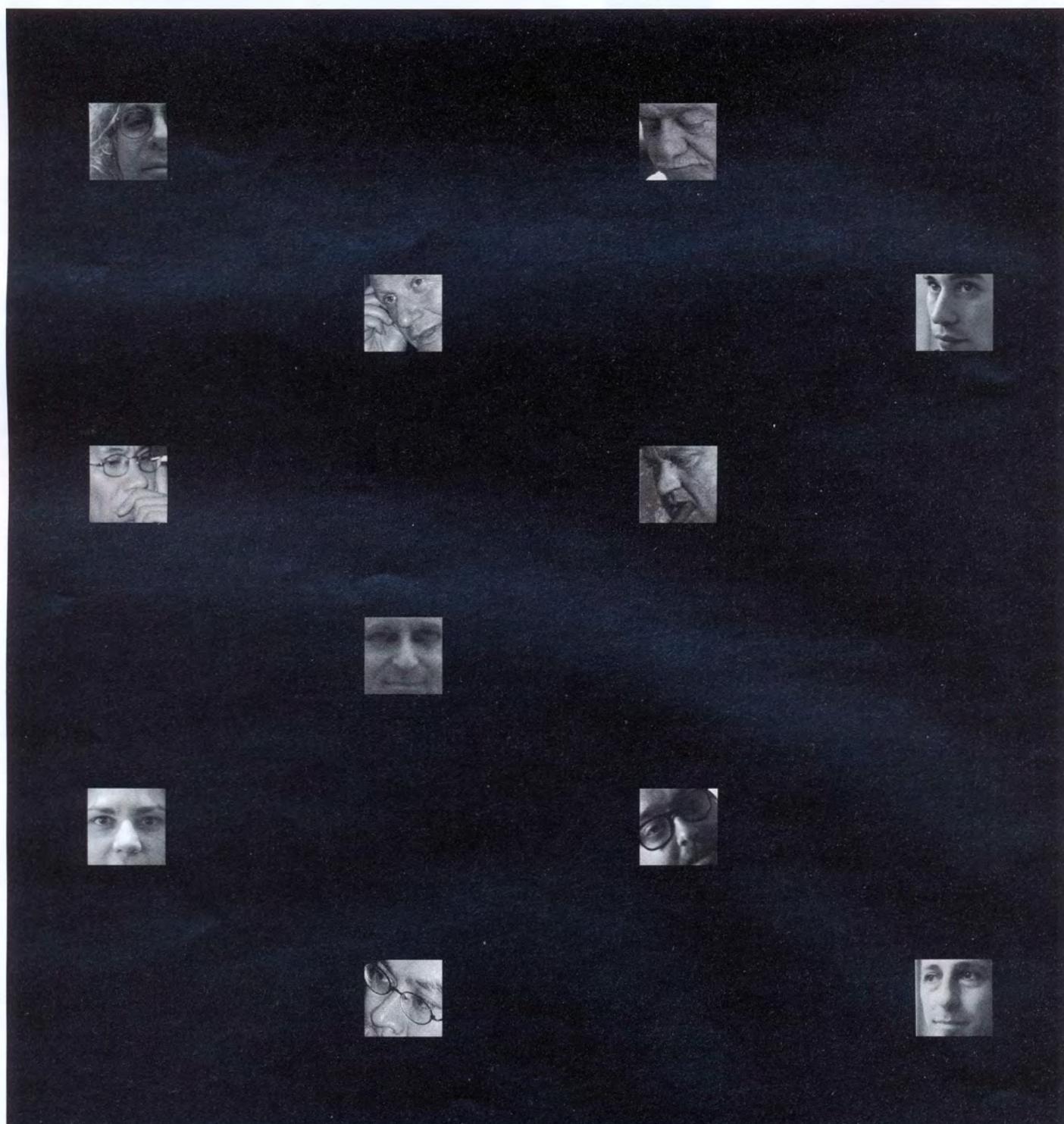
8. El año pasado, en esta misma circunstancia dijimos que el Festival de Buenos Aires necesita ser autónomo, trabajar todo el año y no depender del gobierno de turno ni del juego interno de los burócratas. Su continuidad sigue amenazada por las elecciones y por la desidia municipal que hace crisis entre el fin de una edición y la inminencia de la siguiente. El festival no puede ser rehén de los funcionarios de turno y necesita consenso legislativo, autoridades estables y un presupuesto claro. El festival no es un acto de gobierno, sino una necesidad de la vida cultural de la ciudad. Ha llegado la hora de insistir en estos argumentos. Pero también de que alguien los escuche. Buenos Aires merece seguir teniendo su festival de cine. ■

## Los premios

**Película:** *Recursos humanos* de Laurent Cantet.  
**Dirección:** Noémie Lvovsky por *La vida no me asusta*.  
**Guión:** Sasa Gedeon por *Návrat idiota*. **Actor:** Ewen Bremner por *Julien donkey-boy*. **Actriz:** Anna Geislerová y Tatiana Vilhelmová por *Návrat idiota*. **Mención especial:** Enrique Piñeyro por su actuación en *Esperando al Mesías*.  
**Premio del público:** *Recursos humanos*. **Premio de la OCIC:** *Ahora o nunca* de Gabriele Muccino. **Mención OCIC:** *East is East* de Damien O'Donnell. **Premio de la Asociación de Directores de Fotografía:** *Ahora o nunca*.

# Perfiles

Además de películas, el Festival es gente que visita y habla de cine. Elegimos a algunos de los más interesantes, conversamos con ellos y trazamos sus perfiles. Hay desde grandes directores hasta actores, pasando por críticos y curadores. Todos ellos hablando de cine desde sus distintos universos, que van de la marihuana al lesbianismo militante pasando por la alta y baja cultura.



# Ron Mann

Director

Con su documental acerca de la penalización del consumo de marihuana en EE.UU., el canadiense es uno de los pocos cineastas que creen que pueden cambiar el mundo. **por Quintín**



Transparente y simpático (basta ver la foto), Ron Mann es todo un personaje. A los 41 años se define como el abuelo del cine independiente canadiense. Allí formó parte de un grupo que se conoció como la Nueva Ola de Ontario y luego produjo los primeros films de directores como Atom Egoyan, Patricia Rozema y Don MacKellar. Pero aunque nació y vive en Toronto, la producción de Mann se orienta a temas vinculados con la historia cultural de Estados Unidos ("Hice un par de películas sobre cuestiones canadienses, pero solo porque me sentía culpable"). A los 21 dirigió su primera película, pero antes estudió filosofía política por consejo de Elia Kazan, que le dijo que para hacer cine había que estudiar cualquier cosa menos cine. En los ochenta empezó a filmar bajo la influencia de Emile de Antonio, cineasta militante americano, muerto en 1999, que "me enseñó a beber y a jugar. Era un marxista que invertía en la Bolsa". Luego vivió en Los Angeles donde inició una carrera convencional de guio-

nista con su compatriota Ivan Reitman. "Allí aprendí que en Hollywood son disciplinados y trabajadores y que nadie quiere hacer malas películas. Pero también me di cuenta de que si seguía iba a perder mi voz, mi identidad." Así que volvió a los documentales, intentando básicamente homenajear a sus héroes culturales. "Me ocupé mucho de gente de los tempranos sesenta, artistas visionarios en una época en la que hubo una fertilización cruzada entre las artes. Empecé en los ochenta, justo cuando en la era Reagan y luego en la de Bush y Clinton empezaron a descalificar esa época reduciéndola a sexo, drogas y rock and roll. Hice un film sobre Cecil Taylor, otro sobre los poetas *beat* (*Poetry in Motion*), también sobre John Cage y Robert Crumb. Incluso una película que se llama *Twist*, que es una especie de versión documental de *Hairspray*." Mann fue el primer cineasta en digitalizar una película, lo que lo convirtió durante algunos años en una especie de gurú mediático.

*Grass* es distinta de sus películas anteriores. "Un día estábamos fumados con un editor amigo y nos dimos cuenta de que estábamos haciendo algo ilegal. Hay 16 millones de fumadores de marihuana en Estados Unidos. Y, al mismo tiempo, el año pasado hubo 600.000 arrestos por posesión. Se gastan más de 5.000 millones de dólares anuales dedicados a reprimir la marihuana, una demonización que arrancó hace cien años y que vulnera las libertades civiles. Las cosas están cada vez peor y asistimos a un retorno al calvinismo. Así que me pareció necesario hacer la película."

Mann sigue creyendo que el cine puede cambiar el mundo, o al menos ser un instrumento para la conciencia y el progreso, aunque no a la manera sesentista. "En los sesenta se equivocaron en la defensa de la cultura alternativa. Decían que todo el mundo tenía que fumar marihuana, que era buena para la salud y mucho menos perjudicial que el alcohol. Hoy se trata de defender las libertades y de reunir esa cultura contestataria que sigue existiendo, que me encuentro en todas partes, pero que está dispersa y no tiene una expresión en los medios masivos."

El próximo paso de Mann es asistir al estreno de treinta copias de *Grass* en Estados Unidos y Canadá, un medio donde pocos documentalistas logran exhibir en los cines (Michel Moore, Erroll Morris, Barbara Kopple, entre los elegidos). Antes, el film pasó por varios festivales (Toronto y Berlín entre ellos) y consiguió distribución en buena parte del mundo. La película puede ser un éxito y fue festejada por audiencias muy diversas. Pero lo que más le divirtió a Mann fue que en todas partes la comunión con los espectadores terminó en una invitación a fumar marihuana juntos. Buenos Aires no fue una excepción, pero Mann tiene una queja. "La marihuana de aquí no parece de muy buena calidad. Me dio dolor de cabeza." ■

## Takashi Miike

## Director

La nueva revelación del cine japonés no vino pero lo entrevistamos en Rotterdam. Entre nosotros presentó la alocada *Dead or Alive*, una relectura del cine de yakuzas. **por Hugo Salas**



HUGO SALAS

Cuando los espectadores del último Festival de Rotterdam hablaban de Takashi Miike, ponían los ojos en blanco y se escondían bajo la mesa o saltaban de la silla y comenzaban a aplaudir frenéticamente. Tanta conmoción me hizo dudar. ¿Acaso iba a encontrarme con otro director hábil pero efectista? Por suerte, no. Miike es arriesgado y escabrosamente explícito, pero también sensible y acertadamente posmoderno.

Echemos un vistazo a su trabajo de un año. *Audition* revisita el programa surrealista, confundiendo objetividad y subjetividad, realidad e imaginación, vigilia y sueño. *Ley Lines* se disfraza de género, pero es una tragedia romántica. Y *Dead or Alive* es una película de género que aniquila al género mismo. Sí, tres películas en un solo año. "Muy pocas veces trabajo con proyectos míos, generalmente soy un director contratado. Y no sé por qué me llaman más que a otros, pero por supuesto estoy muy agradecido de que lo hagan." La entrevista se desarrolla en una habitación del Hilton que la oficina de prensa de Rotterdam consiguió para nosotros. Gracias a un intérprete japonés-inglés, Gustavo Noriega, Andrés Di Tella (colado) y yo seguimos con avidez

las respuestas de Miike. El día anterior, Tony Rayns (ver entrevista en EA Nº 96) nos había comentado que la mayoría de sus películas se estrenan en una o dos salas, pero solo para promocionar el lanzamiento en video. En Japón, nadie lo consideraba un *auteur*.

"De entre los proyectos que me ofrecen, elijo los que parecen interesantes para mí. Pueden ser pequeños programas de televisión, video o películas, pero los elijo porque me atraen, y después intento darles mi propio estilo." Hablamos de los productores. Algunos se quejan, discuten, pero la mayoría le permite hacer lo que quiera, "sobre todo porque trabajo con bajos presupuestos". Le preguntamos qué dijo el productor cuando vio el final de *Dead or Alive*, un duelo tan virulento que quiebra cualquier parámetro del verosímil. Miike sonríe, deja caer su mandíbula como un dibujito animado y se reclina contra el respaldo del sofá, alzando sus manos con las palmas hacia afuera como si hubiese que protegerse de algo, despertando una carcajada generalizada.

"El hecho de que siempre termine destruyendo lo que hago, destruyendo mi propia narración, no es algo que elija hacer o que

tenga analizado con mucha profundidad. Simplemente es algo que, por lo visto, termino haciendo de un modo inconsciente." Nos cuesta trabajo creerle. Quizás improvisase en algunas escenas, pero esas improvisaciones terminan teniendo poco de aleatorio dentro de la película, donde encajan con la simplicidad y la elegancia de términos algebraicos. Sin embargo, está obstinado en simplificarse. En un momento en que todos los directores –dentro y fuera de la pantalla– se ufanan de su cinefilia, él prefiere hacer lo contrario, negarla, aunque su dominio del lenguaje cinematográfico lo desmienta.

Nos cae simpático. Resulta difícil creer que es el mismo que filmó la escena de tortura de *Audition*, en la que una señorita introduce agujas de veinte centímetros en el abdomen de un señor. "No filmaría a un niño que cruza la calle llorando, porque para poder filmar esa toma habría que hacerlo llorar de verdad. Pero no tengo ningún tipo de limitación acerca de cuán grande puede ser un corte o cuán abierta puede mostrarse una herida. Los adultos son completamente conscientes de que se están prestando a un juego." Nos tranquiliza escucharlo, y nos alegramos de que siga jugando. ■

# Rose Troche

## Directora

Realizadora de *Go Fish* (película fundamental del cine lésbico), integrante del jurado, ligeramente hispanoparlante, fue una de las personas más simpáticas del festival. **por Santiago García**

Para mi felicidad (soy un viejo admirador de ella) Rose Troche participó en el festival como integrante del jurado. La realizadora de *Go Fish* presentó además su segunda película: *Bedrooms & Hallways*. La entrevista estuvo a la altura de lo que yo esperaba. Troche es muy, pero muy amable, simpática e inteligente, y soportó con toda su timidez los elogios que le hice.

"Antes de exhibir *Go Fish* jamás pensé en la película como una comedia romántica. Para mí era un film independiente y punto. *Go Fish* surgió del deseo puro de hacer cine y la segunda nació del deseo de continuar filmando. Las estadísticas para las mujeres que hacen un primer film indican que el tiempo que tardan en hacer una nueva película es dentro de los siguientes años o nunca más. Por eso cuando vi la oportunidad me dije *sabés qué, voy a aprovecharla.*"

"Ultimamente he llegado a la conclusión de que realmente no existe más el cine independiente en Estados Unidos. Y a la gente le gusta pensar que sí, pero yo creo que se acabó. Pero fuera de EE.UU. sí existe." La charla siguió con un análisis de las razones por las que el público gay no aceptó el final de *Bedrooms & Hallways*. "La gente se enojó porque al terminar el film decían que el protagonista era heterosexual. No puede ser que la gente vea el sexo así. Ahora es gay, ahora no lo es, solo por una relación. Creo que es muy pronto y los gays no quieren perder nada del terreno ganado."

Al preguntarle si la mirada idealizada sobre los gays en el cine actual no proviene del mismo prejuicio que la mirada demonizada sobre los gays en el cine clásico, dijo: "Sí, es el gay feliz, como de caricatura. De alguna manera lo que se busca es dessexualizarlo. Si sos solo gay y sos deco-

rador de interiores, está todo bien. Pero si sos gay y tenés sexo con alguien, entonces no. En *Bedrooms & Hallways* quise evitar eso. Quería además que los protagonistas fueran una pareja romántica y tuvieran la complejidad de cualquier otra relación."

*Go Fish* es un film clave en la historia del cine lésbico, su directora lo reconoce pero agrega:

"Cuando realicé *Go Fish* no pensé que se transformaría en un hito en la historia del cine lésbico. Y ahora pasará lo mismo con *Los muchachos no lloran*, que es una película que por un lado no es lésbica y por otro sí lo es. Y eso es lo nuevo, no poder definirlo."

Le pregunté entonces si una comedia romántica lésbica de alto presupuesto sería el siguiente hito. Y antes de que pudiera decir el nombre de alguna posible actriz, Troche me interrumpió: "¡Geena Davis!". Y yo agregué: "¡Y Jodie Foster!". Ambos suspiramos y nos quedamos en silencio sonriendo.

Troche retomó la charla. "Sí, sí, definitivamente esa sería la siguiente marca. Pero las actrices tienen miedo de hacer eso. Los hombres pueden porque los ayuda a ganar Oscars. Si los hombres actúan de gays tiene que ser en un drama, y al final morir, porque si los ven actuar en una comedia, la gente cree que son realmente gays. Nadie quiere hacer comedias gays. Es como si la comedia estuviera más cerca de la realidad."

Le pregunté a Troche si su objetivo no era, como el de muchos directores clásicos, tener una carrera en la industria y hacer películas que contengan su propia ideología. "Sí, pienso mucho en eso. Si soy realmente lista, puedo meter mi visión del mundo y todos mis temas, y cumplir con el entretenimiento. Pero son años de trabajo, aún no siento que lo vaya a lograr: hacer una película que deje al público satisfecho y me deje satisfecha a mí. Si no lo logré todavía es mi culpa, así que trato de ser todavía más lista." ■

La entrevista completa puede leerse en [www.elamante.com](http://www.elamante.com)



# Edouard Waintrop

## Crítico

Uno de los pocos periodistas extranjeros que se acercaron al festival, Waintrop, redactor de *Libération*, ofreció su punto de vista sobre la crítica de cine. **por Flavia de la Fuente y Quintín**

Edouard Waintrop es uno de los críticos extranjeros que vino a descubrir cine argentino. Unos días después de su partida produjo un largo artículo en *Libération*, el diario parisino del que es redactor desde hace veinte años. Allí, bajo el subtítulo: "Segunda edición de un festival independiente que confirma la existencia de verdaderos talentos argentinos". Waintrop se entusiasma por lo que vio en el último año, en Rotterdam, San Francisco y La Habana: *Mundo grúa*, *Silvia Prieto*, *Mala época*, pero también con los fragmentos de los films sin terminar de Sebastián Antico y Ariel Rotter que pudo espiar en la sección "Work in Progress" del festival.

Waintrop es la envidia de cualquier periodista. Vive con su mujer en un pequeño pueblo en las montañas de Cataluña y pasa solo tres semanas anuales en París, aparte de viajar a los festivales. Manda sus colaboraciones por Internet y se ocupa también de la crítica de libros.

Gran amigo de Serge Daney, descubrió el cine leyendo *Cahiers du cinéma*. Pero hoy está en una posición revisionista con respecto a sus pasadas certidumbres. Una costumbre según él: "Desde que era comunista, siempre terminé estando a favor de lo que todo el mundo estaba en contra y en contra de lo que todo el mundo estaba a favor. Soy una especie de veneno para mi campo". Tuvimos dos largas conversaciones con él y grabamos la segunda, que giró sobre el tema de la crítica. Los conceptos de Waintrop son altamente esclarecedores y aquí van algunos fragmentos.

"La crítica francesa, tanto literaria como cinematográfica, está marcada por algunas frases de Flaubert, instando a rechazar todo lo que fuese popular y sentimental. Esa idea, que algunos llaman *dandismo*, está en Gide, en Truffaut, en la mayoría de los críticos franceses más importantes. Todo lo que lleva una lágrima a los ojos o tiene éxito popular no es bueno para la crítica

francesa. Chaplin, por ejemplo, aunque apreciado por los surrealistas que tenían el mismo a priori, fue rechazado por la *Nouvelle Vague*. Lo mismo pasó con John Ford, en quien los sentimientos son tan importantes. Los *Cahiers* del cincuenta lo ignoraron. Godard fue el menos radical como crítico, menos que Truffaut y Luc Moullet, el más radical de todos, que escribió pestes de Kurosawa y Satyajit Ray. Los críticos de *Cahiers* tenían una relación no resuelta con su padre Bazin, que era católico. Así terminaban utilizando un catolicismo residual sin ser católicos y levantando películas por conceptos absurdos como la redención o sublimación de los que sabían muy poco e ignorando los sentimientos aun donde eran evidentes, como en las películas de Sirk. Y a esto hay que sumarle la pasión francesa por las grandes teorías globales, que siempre son falsas. Aun Daney, con toda su brillantez, solía formular teorías completamente estúpidas. En el fondo, tenían la concepción de que el cine era una cuestión occidental, blanca y masculina,

algo que Rohmer sostuvo por escrito en esa época basándose en una idea adulterada de la Grecia antigua. Esa misma crítica, más bien de derecha y elitista, devino luego radical, pero de una radicalidad igualmente elitista. Hoy se expresa en *Les Inrockuptibles*, que han sustituido a *Cahiers* como referente aunque son sus continuadores. Son de izquierda pero nunca se preguntan por su lugar en la sociedad. Y son todos hombres. Actualmente, una reunión de críticos franceses es un conjunto de varones entre treinta y cuarenta años, todos de pelo corto y vestidos con trajes negros. Las tres cuartas partes son homosexuales, pero su estilo de homosexualidad es muy masculino. Es una forma de hipermasculinidad, de gente que no ve el mundo más que como un mundo de hombres."

Valdría la pena seguir escuchando a Waintrop. Prometemos la desgrabación completa de la charla. Próximamente, en el site de *El Amante*. ■



FLAVIA DE LA FUENTE

# Edgardo Cozarinsky

## Director

El realizador argentino residente en París fue una presencia lujosa en el festival. Dentro de su retrospectiva, deslumbró con el documental *La guerra de un solo hombre*. **por Quintín**

Una carta que firma "Esperanza", llegada por correo electrónico, viene a confirmar ciertas sospechas que desarrollamos durante el festival. A continuación transcribimos un fragmento:

"Es extraño lo que me pasó con Cozarinsky: primero compré entradas para ver *La guerre d'un seul homme* tratando de conocer el cine de autor que se presentaría en el festival, creyendo que era un francés. Cuando voy a ver el film me entero de que es un argentino. Cuando comienza el film, veo que su estética no es la de un argentino, sus films (luego los vi casi todos) parecen europeos en el mejor sentido de la palabra. Y, finalmente, verlo a él, escuchar los motivos que lo hicieron filmar *La guerre...*, *Scarlattí à Sevilla*, *La barraca*, *Fantômes...*, *Le violon de Rothschild*, me lo vuelven a ubicar como argentino, latinoamericano, no cualquier argentino o latinoamericano, un exilado en la dictadura militar... alguien preocupado con los temas de la discriminación, el colaboracionismo, el autoritarismo, la cultura, la mezcla de culturas... las relaciones del primer mundo y el tercer mundo... las corrientes políticas del último siglo... buceando en la verdad, porque allí está todo... si uno pudiera ver, reconocer, desmenuzar... allí está todo. Estoy sorprendida. Tiene una profunda sensibilidad, un refinamiento que me asombra y me emociona. Habla de todos los temas necesarios con maestría, profundidad y sin caer en la tentación de la no-ideología. Conocerlo valió para mí el festival."

En primer lugar, tiene razón Andrés Di Tella cuando afirma en el catálogo que Edgardo Cozarinsky "es el secreto mejor guardado por los cinéfilos internacionales". Efectivamente, como lo demuestran la carta y un sinfín de comentarios análogos, Cozarinsky era hasta el mes de mayo un desconocido absoluto fuera de ciertos



FLAVIA DE LA FUENTE

círculos. Pero no es menos cierto que, gracias al festival de Buenos Aires, ha dejado de serlo para el público argentino. La sorpresa y la admiración que provocaron sus films dejarán una imagen perdurable y su figura excede ahora los límites de una clandestinidad injustificada pero autoimpuesta en parte.

La primera vez que vi a Cozarinsky fue hace unos seis años durante una proyección de *Boulevards du crépuscule* en la Sala Lugones. Pero fue una función única, a la que solo se accedía por invitación. El film se exhibió sin subtítulos y en la presentación Cozarinsky comentó ese detalle agregando: "Igual, todos los presentes hablan francés". En ese momento, pensé que tenía ante mí al colmo del elitista, a un tipo anclado voluntariamente en París al que no le interesaba el público. Yo, como tantos, desconocía su obra. Después del festival, no sé si a Cozarinsky le interesa el público, pero queda claro

que en la Argentina hay un público al que le interesa Cozarinsky. Pero esa comprobación es menos importante que las razones de ese interés. Necesitamos la obra de Cozarinsky, su profundidad, su visión única de la cultura y de la historia, su increíble maestría para rastrear las huellas del arte y del dolor. Necesitamos vivir en un mundo más rico, menos sometido al lugar común y a la banalidad, más plural y más abierto. Edgardo Cozarinsky tiene una de las llaves de ese mundo. Y ese mundo no está hoy en París más que en Buenos Aires.

Durante el festival le sugerí a Cozarinsky que ya era hora de que volviera a la Argentina. A filmar, a enseñar, a lo que sea, pero, sobre todo, a transmitir su mirada para que deje de ser un secreto. Tal vez fue un atrevimiento de mi parte y sé que las dificultades de un cambio semejante son enormes. Pero estoy seguro de que debería pensarlo. ■

# Tsai Ming-liang

Director

El taiwanés (*El río, The Hole*) es uno de los directores más originales del cine actual. Su retrospectiva fue uno de los puntos altos del festival.  
**por Quintín, Flavia de la Fuente y Jorge García**



FLAVIA DE LA FUENTE

Llovía en Buenos Aires. La cita era en el lujoso y flamante Holiday Inn, el hotel de las estrellas. Estos cronistas se encontraron a Tsai Ming-liang tomando mate con su intérprete del mandarín. Tsai resultó una persona sumamente agradable, inteligente y sensible. Estuvimos conversando (es una manera de decir) una hora con el realizador taiwanés y la pasamos muy bien aunque lo único que nos inquietó fue el tema de la traducción: el hombre hablaba media hora y la intérprete cinco minutos (¿sintetizaba o se olvidaba?). Nunca lo sabremos. Acá va la traducción de las respuestas que dio Tsai Ming-liang a nuestras preguntas.

**¿Se considera un cineasta único? De no ser así, ¿con quién se emparenta?**

De acuerdo con las reacciones del mercado, debo ser único. Aunque yo, en el fondo, deseo que mis films lleguen a mucha gente. Lamentablemente, después de mis últimas cuatro películas me di cuenta de que tengo un público bastante selecto.

**¿Qué sería lo que divide a los que aman sus películas y a los que las odian?**

¿Puedo ser sincero? Hablando con sinceridad debo decir que pienso que las personas que disfrutan de mis películas son las más inteligentes (*risas*).

**Eso aumenta nuestra autoestima.**

En Asia, por ejemplo, las críticas de mis películas suelen ser bastante buenas e inteligentes. Pero siempre hay un grupo de críticos que refleja el gusto mayoritario y que detesta lo que yo hago. Pienso que el cine que ellos defienden es muy fácil, que cualquiera puede hacerlo. Yo les contesto haciendo algo totalmente distinto de lo que ofrece Hollywood, para que haya más posibilidades de elección. Tal vez les parezca que soy un tipo un poco arrogante, pero no lo soy. Es en broma.

**¿Pero cuál sería la versión seria de esto mismo?**

Lo mismo (*risas*).

**Hay otro cineasta de Taiwán, Hou Hsiao Hsien, que no genera odio. ¿Cuál es la diferencia? ¿Por qué ese odio con usted?**

No sé por qué. A mí me gustan mucho las películas de Hou Hsiao Hsien. La diferencia tal vez se deba a que Hou nació y creció en Taiwán y es una persona que tiene muy en cuenta la historia de su país y los sentimientos de su gente. En cambio, yo soy como un extranjero en Taiwán. Empecé a hacer cine en Taiwán pero recién me instalé allí cuando comencé la universidad. Una de las características que me distinguen de Hou es que yo pongo el acento del contenido de mis films en mis vivencias personales. Otro tema que nos diferencia es el tratamiento de la sexualidad y el lado oscuro de ese tema. Los espectadores asiáticos no están acostumbrados a este tipo de temáticas y mucho menos a la forma que yo utilizo para contar las historias en mis films.

Pienso que todo esto es lo que produce el rechazo del público.

**¿Su lengua es el mandarín?**

Sí.

**¿Y en Taiwán qué se habla? Pregunto esto porque ahora hubo un cambio de gobierno que planteó la cuestión de la lengua y de la independencia y el nacionalismo taiwanés, a diferencia del nacionalismo chino. Querría saber si usted participa de esta controversia.**

Volviendo a la pregunta anterior, el mandarín es el idioma común de esa zona de Asia, pero cada región tiene su dialecto. Y depende del origen de cada uno. Por ejemplo, el idioma de la madre puede ser uno y el del padre otro. Por eso todo el mundo habla dos o tres lenguas. En mi caso, mi idioma por la línea paterna es el cantonés y por la materna otro. Pero el idioma que los tres hablamos es el mandarín, que es la lengua común.

En cambio, Hou habla el taiwanés. El idioma de familia de Hou es el mismo que el de mi madre (el *hakka*). Hou habla *hakka* como idioma natal y, por supuesto, mandarín como todo el mundo. Pero, por el ambiente que frecuentó aprendió a hablar taiwanés. Ultimamente, debido al

cambio de gobierno, el presidente electo es del partido opositor y para hacer campaña incentivaron a los políticos a hablar muchos dialectos para ganar más votos haciéndole creer a la gente que se interesan por las otras culturas.

**¿Su cine tiene alguna relación con el de Edward Yang?**

Básicamente no. Edward hace películas complejas y se ocupa de filmar otro estrato social. Yang trata los temas de una forma más aguda.

**En sus películas no hay intelectuales ni artistas sino más bien gente común. ¿Por qué usa ese tipo de personajes?**

Tiene que ver con mi origen personal. Mi familia es de clase baja, son obreros. Mis padres tienen un puesto en la calle donde hacen los fideos, los cocinan y los venden. Como crecí allí, todo ese estrato social me resulta propio. Y en cualquier parte del mundo adonde voy tiendo a observar a ese tipo de gente y no tanto a los grupos de intelectuales.

**¿Se siente cómodo en este hotel?**

(*Risas*)

**¿Por qué utiliza sonido directo y tiempo real en sus películas?**

Hago secuencias largas, sin cortes, porque baso mis historias en vivencias personales. Y esa es la mejor manera de hacer ver el punto de vista personal: en mi cine solo tengo que mostrar mi punto de vista de una escena. Por eso no utilizo cortes. Y el tiempo y el espacio reales ofrecen la sensación que quiero transmitir. Utilizo el sonido directo de manera natural, resaltando especialmente algunos sonidos que me interesan para transmitir ciertas emociones. Porque para mí la música de las películas es demasiado emotiva, entonces prefiero un recurso más sutil que reemplaza la música: el sonido directo lo más natural posible. Es una forma de recrear atmósferas más sutilmente. En mis películas los personajes suelen estar solos dentro de un ambiente. Y cuando estamos solos en un lugar los sonidos se magnifican. Cuando uno se siente de una cierta manera el sonido ambiente tiene un acento u otro, depende de la emoción.

**¿Cuál es su método de trabajo con los actores, en especial con Lee?**

Lee es el actor más importante de todas mis películas. Se puede decir que todas mis películas las hicimos entre los dos. Todo comenzó cuando yo estaba buscando un actor para un proyecto televisivo. Cuando vi a Lee, lo utilicé en principio por su imagen. A los tres días de trabajar juntos, me di cuenta de que me iba a costar dirigirlo porque tiene una personalidad muy fuerte. Otra de sus características es ser mucho más lento de lo que uno espera que sea. No es profesional ▶



FLAVIA DE LA FUENTE

ni tuvo ningún tipo de formación. Al conocerlo cambió mi modo de pensar acerca de la actuación. En general, la actuación suele ser muy afectada, es un campo en el que hay mucho trabajo previo, y Lee me ofreció la oportunidad de trabajar y reflexionar de otra manera. Pienso que funciona muy bien.

**¿Hay alguna continuidad dramática en los personajes que interpreta Lee?**

Sí, tienen continuidad dramática.

**¿O sea que sería el mismo personaje en distintas situaciones?**

En los primeros tres films, sí. Pero hay que verlas como si fueran historias diferentes. Por ejemplo, en las próximas películas que estoy preparando, va a seguir actuando Lee pero no va a ser gay. Va a tener la misma familia, el mismo padre, la misma madre de las películas anteriores, pero el tema va a ser distinto. A veces pienso que puedo confundir al público al elegir los mismos actores para formar la misma familia, pero siempre termino diciendo que es una película.

**A Ozu le salía bien.**

(Risas)

**Alguien le preguntó por Antoine Doinel, el protagonista de las películas de Truffaut.**

**¿Aceptaría que su relación con Lee tiene más bien que ver con la relación de Godard con**

**Anna Karina, la de un actor que se rebela hasta contra la propia película?**

Estoy de acuerdo (risas). Lee tiene un aspecto que a mí me interesa particularmente. No está interesado en ningún método de actuación, no es un actor profesional. Pero cuando escribo una historia se la voy contando y él opina. Por ejemplo, a veces le digo que debe interpretar un personaje determinado. Y a Lee no le interesa. Entonces, con estas idas y venidas vamos construyendo un personaje que es un producto en conjunto. A veces es una limitación que el actor sea así. Y me pregunto si siempre tengo que decidir por él. A veces esa limitación es un desafío, porque al observar tan de cerca el crecimiento del actor en la vida real, ver todas las cosas que le pasan, me da mucho material de trabajo. Así que pienso que voy a seguir trabajando con él por mucho tiempo.

**Aunque a veces tenga ganas de matarlo.**

Sí, a veces me dan ganas porque hay demasiada tentación. Hay muchos actores muy lindos (risas).

**¿Tiene alguna afinidad con Antonioni?**

En la velocidad (risas). Me gustan mucho las películas de Antonioni, se parecen en la lentitud pero sin claustrofobia.

**¿Aceptaría que el final de *Vive l'amour* es una relectura del final de *La noche* de Antonioni?**

(Risas) No, pero me gusta mucho Monica Vitti. A la hora de elegir actrices para mis películas, tiendo a elegir mujeres con características no típicamente orientales, sino más bien occidentales. Como más fuertes físicamente.

**¿Por qué?**

Porque a lo largo de mi vida he estado con personas con esas características; por ejemplo, mis abuelas.

**¿Tiene dificultades para conseguir financiación para sus películas?**

Creo que tuve suerte porque comencé haciendo televisión. Y allí me descubrieron algunos distribuidores, algunos inversionistas que me dieron dinero para filmar. Por eso hasta ahora no tuve inconvenientes para conseguir fondos para mis películas. La situación general se ha vuelto cada vez más difícil porque los cineastas deben conseguir una subvención del gobierno y después otros inversionistas que aporten pequeñas partes para hacer una película de bajo presupuesto. En estos últimos diez años, el panorama es muy pro Hollywood y muy poco accesible para los cineastas independientes. Ahora estoy buscando inversiones en Europa, sin embargo, los productores europeos piensan que el cine independiente asiático es más barato, entonces ofrecen menos dinero. Eso me da menos posibilidades de hacer cosas porque en Taiwán las oportunidades son cada vez más limitadas.

**Volviendo a la situación política de Taiwán, ¿le interesa la política? ¿Tiene alguna posición?**

Personalmente no me intereso mucho por la política. Y mucho menos por los políticos. Sin embargo, por el momento histórico que está viviendo Taiwán, todo el mundo se siente muy involucrado y no se puede evitar hablar del tema continuamente.

**¿Cuál es su impresión de lo que está ocurriendo?**

Trato de no prender la tele. En este momento, todos los políticos de los distintos partidos son muy confusos y no logran siquiera encontrar un punto de coincidencia. Si, por ejemplo, se juntan en un programa de televisión para discutir un tema, nunca pueden llegar al grano de la cuestión. En Taiwán, especialmente, uno



Productor y actor



Curador

tiene que estar muy despierto.

#### ¿Cómo se entendería eso?

No ser interrumpido por cuestiones y actividades políticas. Por ejemplo, y espero que no les moleste, pienso que la gente que hace cine tampoco debería participar en demasiados festivales ni los actores ver demasiadas películas. A mí, desde el lugar de cineasta, lo que me interesa es el trabajo creativo y no el mundo del espectáculo. Eso sería análogo a no ser interrumpido por actividades políticas.

#### ¿O sea que piensa que esos temas de Taiwán hoy, la independencia y la situación con China, no deberían interesarle a un artista?

Yo como artista tomo distancia de las actividades políticas; siento que necesito conocer el tema pero no puedo, por mi personalidad, participar con pasión en esos asuntos. Admiro muchísimo a la gente que sí lo puede hacer, a los que lo gran desde el lugar del artista apoyar, repudiar o proteger ciertas ideologías. Yo, por ejemplo, hace mucho que no vivo en Malasia. Ese país también está sufriendo muchos cambios políticos importantes en su historia. Y no es que no me interesen. Voy y observo las manifestaciones de la gente pero prefiero mantener una distancia de la política. En Malasia estuve en una marcha de protesta para ver la situación y, de pronto, apareció la policía para reprimir el acto y empecé a correr muy rápido. Me dijeron que era muy apto para ese tipo de actividades.

#### La pregunta inevitable de todo cinéfilo: ¿cuáles son sus directores predilectos y sus próximos proyectos?

En general los directores europeos de las décadas del 50, 60 y 70. También los japoneses de la misma época. Fassbinder, Bresson, Tarkovski, Ozu, muchos japoneses. En estos días se está definiendo un proyecto que se filmaría antes de fin de año entre Taipei y París y se va a llamar *¿Qué hora es ahí?*, con el mismo elenco artístico.

#### ¿Y va a llover en París? ¿Se dio cuenta de que llovió desde que llegó?

Es curioso pero esto ya me sucedió varias veces. Hace poco alquilé durante un mes un departamento en París que tiene goteras cuando llueve. **A**

No debe haber en el mundo –salvo, desde luego, Gena Rowlands– dos personas más cercanas al universo cinematográfico y personal de John Cassavetes que Al Ruban y Seymour Cassel. Ruban, un tipo extravertido y campechano, ex jugador de béisbol, fue a lo largo de la carrera del cineasta su productor, editor e iluminador en varias películas (cuando le pregunté cuáles eran sus tareas en los films de Cassavetes, me respondió que él hacía todo lo que no hacía John). Cassel, malhumorado y de voz aguardentosa, mucho más pendiente de las mujeres que pasaban cerca de él que de la entrevista, realizó sus mejores trabajos para el cine junto a Cassavetes y fue también ocasionalmente su productor. Ante la inevitable primera pregunta acerca de la génesis de *Shadows*, ese auténtico hito del cine independiente, Ruban me respondió que la idea de la película había surgido en la escuela de teatro que tenía Cassavetes, donde los actores desarrollaban trabajos de improvisación, y que a partir de esos ejercicios se había rodado la película, que no cuenta con ningún guión previo y costó solo cuarenta mil dólares. También me confirmó que todos los demás films tienen guiones muy preparados y que en muy pocas escenas se deja lugar a la improvisación, siendo en todo caso mérito de los actores la inmediatez y espontaneidad de muchas secuencias. Cuando le señalé a Cassel el tono más distendido y relajado de *Minnie* y *Moskowitz* respecto de otras películas de Cassavetes, me dijo que en su opinión los personajes de ese film (por otra parte, el papel más importante de su carrera) tenían los mismos conflictos que en otros –incluso él los consideraba más complejos– y que la diferencia estaba en todo caso en que aquí al final se casaban. Para ambos sus películas preferidas de Cassavetes son *Shadows* y *Faces* (algo de lo que me alegro en coincidir), y mientras Ruban está trabajando actualmente en la producción de un film de Peter Bogdanovich, Cassel sigue apareciendo esporádicamente en algunas películas. (Un trabajo que según Ruban no necesita, ya que para él, de aquí en más, Cassel podría vivir dedicado a contar el dinero que ha ganado en su carrera.) **Jorge García**

Gary Graver y su esposa Jillian Kesner fundaron hace algunos años los *Orson Welles Film Archives* con el objetivo de adquirir todos los títulos en los que hubiera participado Welles, ya sea en dirección, guión, actuación o producción, y llevarlos a festivales y eventos culturales para mantener así viva la imagen de uno de los más grandes directores de la historia del cine. Son dos personas simpáticas y amables que están muy orgullosas del trabajo que realizan, y Gary, entre 1970 y 1985, tal vez el período más oscuro y menos conocido de la carrera de Orson Welles, fue no solo su camarógrafo y colaborador sino también su amigo personal. (Es muy divertido cuando cuenta su inesperado primer encuentro con Welles, imitando las inflexiones y los tonos de voz del director.) Cuando le pregunté en qué estaba trabajando actualmente, me dijo que su proyecto inmediato era la restauración y el montaje de *El otro lado del viento*, una película inconclusa con guión de Welles y su esposa Oja Kodar, que se rodó en 1970 en Los Angeles y Arizona, con John Huston y Peter Bogdanovich como protagonistas y en la que Graver trabajó como iluminador. Sobre las posibilidades de hacer lo mismo con *The Deep* –otro film incompleto de 1969 basado en una novela de Charles Williams– me respondió que era imposible porque habían vencido los derechos y se había hecho otra versión (*Terror a bordo*, 1989, Philip Noyce, con Sam Neill y Nicole Kidman). También me confirmó que la copia que se conoce en video de *F for Fake* es la autorizada por Welles (esta película y el documental *Filming Othello* fueron los únicos proyectos que el director pudo terminar en los últimos quince años de su vida) y que una de las más grandes frustraciones de Orson Welles fue no poder rodar *King Lear*, un proyecto para el cual una productora francesa había destinado los fondos, cambiando de opinión a último momento. Dispuesto a trabajar a full en la restauración de *El otro lado del viento*, me confesó que una de sus grandes frustraciones era no haber podido conseguir hasta ahora una copia de *Una historia inmortal*, la pequeña obra maestra (una hora de duración) sobre un relato de Isak Dinesen, filmada por Welles en 1968 para la TV. **JG**



*Español hasta el tuétano, amigo de Santiago Segura y amante de "los monstruos", Alex nos recibió con amabilidad mientras degustaba un gin-tonic con mucho limón. Al día siguiente presentaba Muertos de risa, cuarto largometraje en su filmografía, una divertida comedia donde el humor guarro comparte cartel con el más estricto de los rigores cinematográficos.*

*Una de cal y una arena: El día de la bestia nos había parecido un clásico instantáneo del terror ibérico, mientras que Perdita Durango, en cambio, molestó por su deshilachada sucesión de excesos gratuitos. De sus películas, de Almodóvar y de algunas cosas más se despachó el muchacho, diciendo cosas como las que siguen.*

"No hay una gran madurez en mi desarrollo como persona. Fundamentalmente, lo que más impacto me provocó de niño fue King Kong. La versión de Merian C. Cooper, claro está. Siempre me han gustado mucho los monstruos, incluso más que el cine mismo. A partir de esta afición comencé a acercarme al cine."

"Vi *La parada de los monstruos* [título de estreno en España de *Freaks*, de Tod Browning] a los dieciocho años. Debo decir que cambió radicalmente mi vida. Realmente es así. Es como si me preguntaras: ¿ha influido mucho en ti tu madre? Ciertas películas son como personas, las más amadas. En realidad lo que quería decir es que hay películas que me importan más que algunas personas."

"Más que director de culto, me creo 'director de inculto'. No creo que sea una persona para cultivar. En todo caso soy una persona que necesita cultivarse."

"No puedo decir nada en contra de Pedro Almodóvar. ¿Sabíais que le paga a una empresa que se dedica a recolectar lo que se dice de él en todas partes del mundo? Pedro sabe lo que ustedes y yo estamos hablando en este preciso instante."

"Tú no puedes decirte a ti mismo: eres un hijo de la gran puta, no tienes ni moral ni carácter. No puedes porque estás dentro del problema. De la misma manera, cuando terminas una película, tienes una visión diferente a la del espectador. De todas maneras, con los años te vas dando cuenta de que no hay películas malas, sino personas más o menos maduras."

**Diego Brodersen y Juan Villegas**

*Recursos humanos* fue la ganadora del premio a la mejor película y del premio del público. A la crítica le gustó de manera unánime. El director no vino pero sí lo hizo el protagonista, Jallil Lespert, el único actor profesional que trabaja en el film.

"El trabajo del director fue muy interesante, él sabía perfectamente qué clase de película quería. Buscó casi seiscientas personas para elegir a los personajes, y empezó a ensayar con ellos varios meses antes, pero sin escribir los diálogos. Solo les contaba qué pasaba en cada escena y grababa las improvisaciones en video. Cuando yo llegué, el guión estaba terminado, con diálogos y todo. Incluso mi parte la hacía un estudiante de economía con el que escribí mis diálogos."

"Cada actor estaba muy cerca de su personaje. El jefe era un jefe, mi padre era un verdadero trabajador y la sindicalista también era una sindicalista. Cada uno reflejaba su propia vida en la película. Mi padre se enfrenta a una situación que le ocurrió en la vida real y llora de verdad. Pero al mismo tiempo actuaba. En un momento él dijo: 'Quiero hacer otra toma'. No hubo ninguna clase de sadismo por parte del director, en ningún momento los obligó a que lloraran ni nada. Actuaban como cualquier actor."

"Cuando se hizo la película, el director no la planteó como un film social sino como la historia de la relación entre un padre y un hijo con un trasfondo social. Hoy en día, en Francia, la gente quiere un sistema capitalista y también algo de socialismo. Pero eso no es tan sencillo. Mi personaje cree que es posible y en eso es demasiado inocente."

"La película funciona desde lo humano, porque les llega a todos. En todos los países nos sorprendió cómo le gustó a la mayoría de la gente. ¡Es gracias a la globalización!"

"La película se exhibió en sindicatos. La gente se me acercaba y me decía: 'Esta es mi vida, es mi historia y la de mi hijo'. A los trabajadores les gustó mucho la película pero también a la clase media, e incluso a algunos jefes. Por ejemplo, el director tuvo muchos problemas para encontrar una fábrica. Y el único jefe que aceptó trabajar fue uno que era hijo de un trabajador. Le gustó la historia y también dijo: 'Esta mi historia'."

**Santiago García**

Este catalán joven y sencillo nos sorprendió con ideas profundas acerca de la situación del cine en su país, su marcada aversión por el cine español actual (incluyendo a Almodóvar) y sus directores preferidos como Godard ("es como el Picasso del cine que rescata la teatralidad y el precursor de los videoclips"). También rescata a Jarmusch, Bergman, Rohmer, Allen.

Sus actores son catalanes, provienen del teatro y no pertenecen a lo que él llama el "star system español". Le interesa la teatralidad no como sinónimo de sobreactuación y de espacios cerrados, sino el teatro del absurdo, tendiente a la abstracción. Trabajó con el contraste entre la teatralidad y la documentalización de la realidad, que se manifiesta por el uso de la cámara en mano. A su vez, la cámara siempre está a la misma altura de los personajes que registra.

Contrariamente a lo que se dice, según Agustí Vila, su película es una parodia de las comedias juveniles de Rohmer y guarda similitud en la estructura pero no en los diálogos, aunque el protagonista es parecido a la de *El rayo verde* en su actitud.

*Un banco en el parque* tiene, según el propio director, una construcción claustrofóbica y es mucho menos amable que los films de Rohmer. Lo extraño es que para escribirla se basó en películas de terror donde el extraño es el otro y nunca el que está presente.

"Quería que se alejara un poco del cine español. En España se hace un cine muy viejo, muy cargado de maquillaje, salvo Medem y Saura por su espíritu renovador. El cine español es muy sentimental. Quise hacer una estructura muy abstracta, que todo fuera muy teatral." Además, se manifestó en contra del cine de Almodóvar, al que considera marcadamente posfranquista y aclara: "aunque ponga travestis". La crítica cinematográfica acompaña la "cursilería costumbrista" del cine actual español y tiende a exaltar lo nacional, lo cual la vuelve anticuada y rígida, ya que no acepta cambios ni nuevas temáticas. Cuando se estrenó su película —que tuvo éxito en Madrid y en Barcelona—, los diarios lo atacaron tanto que estuvo a punto de tirarse al mar pero, según él, lo redimió Quim Casas desde las páginas de *Dirigido*.

**Marcela Gamberini**



# 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

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

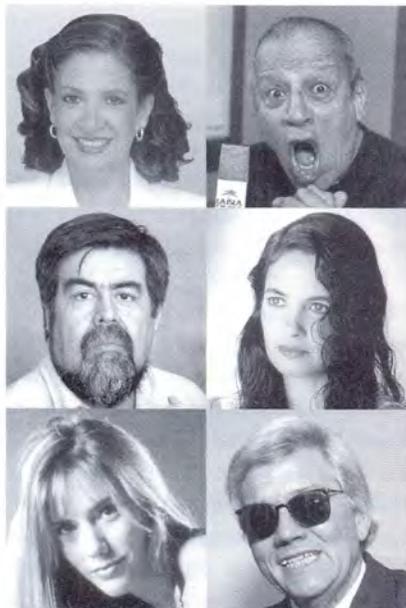
El Salvador 5879 (1414) Bs As Argentina  
Tel: (541) 777-4262  
446-0275  
Fax: (541) 777-4262

[www.jazzblues.com.ar](http://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



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



EL **FUTURO** DEL FESTIVAL

# La hora de la autonomía

El éxito de público del festival no asegura su futuro. Su director artístico lo analiza y se juega porque sea artística y organizativamente independiente del poder político.

por **ANDRES DI TELLA**

Tengo que decir en primer lugar que me sorprendió de nuevo la respuesta del público, que llenó casi todas las funciones, superando las 120.000 entradas (o sea 20 por ciento más que el año pasado), casi sin publicidad (apenas una tirada pequeña de afiches en la vía pública los días previos al festival). Para una programación de bastante riesgo, en una ciudad donde muy pocas de estas películas constituyen siquiera modestos éxitos de público, no era a priori evidente que sucediera. Nuestros muy limitados recursos (en comparación no con Cannes sino con Mar del Plata, por ejemplo) y la falta de trayectoria también nos impidieron conseguir determinadas películas "codiciadas" en el circuito festivalero. Así y todo, armamos un programa que no tiene demasiado que envidiar a festivales mucho más importantes: quienes hayan concurrido a Rotterdam, Berlín o Sundance pueden dar fe. Tampoco pudimos contar con "figuras" que hubieran llamado más la atención de los periodistas, sometidos a veces a un *star system* ridículo (es curioso cómo los mismos medios que criticaban al festival de Mar del Plata por su cholulismo, después obran con el mismo criterio al asignar tapas o notas). Me sorprendió que incluso funcionaran a sala repleta, con gente sentada en los pasillos, las actividades paralelas, que casi ni salieron en los diarios. Quizá no extrañe el suceso del workshop con Darren Aronofsky, presentado con el aval (y el glamour presta-

do) del Instituto Sundance. Pero da que pensar la convocatoria de "El Club de la Pelea", un seminario de dos jornadas que en principio podía parecer excesivamente específico pero cuyo éxito, en definitiva, resultó sintomático. El subtítulo de la serie de paneles encontró eco en un segmento importante del público: "¿Cómo puedo hacer para que alguien se interese en mi proyecto?" (Hace veinticinco años, François Truffaut podía bromear con que "todo el mundo tiene dos profesiones, la suya propia y la de crítico de cine". Hoy me da la sensación de que en ciertos ambientes siempre hay que preguntar: ¿Y vos, a qué te dedicás, aparte de hacer cine?)

Es evidente a esta altura que el festival de cine independiente se convirtió en un fenómeno de público. Pero a ese público tampoco hay que darlo por sentado, o por ganado: tendencia natural de los que solo miden un acontecimiento cultural con el cuenta-ganado. ¿A qué se debe el fenómeno? No soy la persona más indicada para decirlo, pero creo que la razón principal es que conseguimos que la gente confíe en la programación. Para empezar, a diferencia de otras muestras de cine o semanas o ciclos, la programación no deriva del stock de una embajada o de las estrategias de promoción de Unifrance o del Instituto de Cine español, por poner un ejemplo.

Se trata, por el contrario –y la diferencia es crucial–, de una creación propia, que refleja

la visión de alguien, desde este lejano puerto de América del Sur, sobre la actualidad del cine mundial. Esa actualidad, por supuesto, incluye a la vez una toma de posición sobre qué películas del pasado tienen una vigencia particular para este momento y para este lugar: de ahí por ejemplo la retrospectiva de Cassavetes, cuya obra ha cobrado el valor de referente imprescindible para el cine post Dogma que se está haciendo hoy en la Argentina (y también en el Japón). Por lo mismo, esa visión incorpora el "lugar en el mundo" que intentamos proyectar para el nuevo cine argentino (otro título de una mesa) y la decisión de traer de afuera a programadores y críticos (y no a cualquiera) que pudieran interesarse en lo que está pasando acá.

Esta visión, que es la del director artístico del festival (un servidor), se ve complementada por la opinión de los integrantes del comité de selección (Milewicz, Monteagudo, Sapir y Valdez) y por el intercambio constante con algunos de mis colaboradores "en las sombras" (no puedo dejar de mencionar en especial las pesquisas incansables de Sebastián Rotstein, en la producción artística, de Hernán Mussaluppi, coordinador de programación, de Rosa Martínez Rivero, programadora de la sección de cortos, y de Silvina Szperling, coordinadora de las actividades paralelas). También se nutre del diálogo con críticos, cineastas y otras personas interesadas que acercan propuestas o sugerencias. Y –esto es importante– esa visión también se construye a partir de la capacidad para rechazar propuestas y de resistir presiones y lobbies.

Sería tan fácil "entregar" el festival a distintos intereses –comerciales, corporativos o políticos– y quedar bien con todos. Creo que muy pocos, desde afuera e incluso desde adentro de la organización, advierten la fragilidad de este festival, lo precaria que es la integridad artística de la programación y de las actividades paralelas. Es por otra parte paradójico que la "independencia" del festival de cine independiente se vea jaqueada muchas veces por la misma estructura que lo auspicia, es decir, el Gobierno de la Ciudad. No es esta una queja dirigida a las actuales autoridades de la ciudad, que en general tuvieron una actitud de apoyo al festival (con algunos bemoles, hay que decirlo). El problema es que las autoridades municipales, ya sean éstas, las anteriores o las que vendrán, no siempre tienen una comprensión cabal de cuáles son las necesidades de un festival de cine.

Los "organizadores de eventos" de la municipalidad, que lo hacen muy bien, no tienen por qué saber distinguir entre un festival de cine independiente y una serie de conciertos al aire libre o un festival de teatro infantil o un megaevento tipo Buenos

Aires No Duerme. Frente a las 120.000 almas conquistadas, desde esa perspectiva, ¿qué importancia tiene que no haya habido un lugar de encuentro para favorecer los intercambios de cineastas y críticos locales con los invitados de afuera (que para eso vinieron)? ¿O que los críticos hayan sido olvidados a la hora de las cenas y fiestas o que, por ejemplo, la corresponsal de *Variety* (nada menos) haya sido rebotada en la puerta de la discoteca donde se desarrollaba la fiesta de clausura del festival? ¿O que las cien personas que vinieron a aplaudir a los funcionarios la noche de clausura se retiraran raudamente antes de la presentación de la película que cerraba el festival, dejando a Marc Singer, el director invitado, y a la programadora de Sundance, Rebecca Yeldham, presentando la película ante una sala semivacía?

Por supuesto, tampoco quiero exagerar la importancia de ninguna de estas cosas. Pero se vuelve preocupante para el futuro del festival cuando alguien con cierto poder de decisión no solo duda del criterio del director artístico en estos asuntos organizativos, sino que cuestiona la necesidad de viajar a otros festivales para ver películas, hacer contactos, etc., porque en el gobierno bajaron una línea de austeridad... Y ahí es cuando habrá que llamar a Unifrance o a la embajada de Finlandia para que nos armen la programación, resignando cualquier pretensión de tener una visión propia. Y ya no habrá tampoco necesidad de un director artístico que esté embromando todo el tiempo. Ya no habrá lugar para los augurios de Richard Peña, director del Festival de Nueva York, de Patricia Boero de Sundance, de Marianne Balhotra de Rotterdam, de Lizzie Francke de Edimburgo, que ven en el festival de Buenos Aires un futuro polo para el cine de la región. No sé si ya se molestarán en dedicarle al festival una página en *Libération* de París o en la *Variety*. ¿Seguirá teniendo el consenso inaudito que consiguió en el habitualmente caníbal medio cinematográfico local? ¿Habrá público todavía? Hay una solución posible, que recomendaban especialmente los representantes de festivales extranjeros, y que pasa de alguna forma por la autonomía artística y organizativa del festival, como sucede con todos los festivales significativos del mundo, aun cuando los municipios o los gobiernos sean los principales auspiciantes. De ese modo, el festival crece y todos ganan. Yo no sé cómo se consigue eso, pero a lo mejor es un buen desafío –y una buena prueba de su inteligencia– para las autoridades que asumirán el Gobierno de la Ciudad después de las elecciones. ■

Andrés Di Tella es director artístico del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires



Enrique Piñeyro, ganador de una mención por su trabajo como actor en *Esperando al Mesías*.



Daniel Schmid, director suizo, integró el jurado, presentó su película *Beresina* y se enojó con el diario de *El Amante*.

# Mundo festival

## Cortometrajes de animación

En general, la muestra de animación internacional sorprendió gratamente. Particularmente, se destacaron *Odnajdy Ou Sinevo Moria* (el del buzo, para quienes lo hayan visto) y *Kaksonen (La melliza)*. El primero cuenta con magnífica simplicidad una historia hilarante y tierna, desde un dibujo volátil –casi acuarela– en la mejor tradición de Sempé. El otro es todo lo contrario, un no-relato, la descripción de una percepción emocional. Mezclando fotografías con objetos animados cuadro a cuadro, la directora desgarró por su sinceridad.

La selección nacional no tuvo el mismo grado de interés. Si bien puede reconocérsele el difundir una producción insospechadamente prolífica, no es posible referirse con tanta bondad a los cortos en sí. La calidad técnica de la animación osciló entre regular y mala, mientras que el dibujo (o el modelado, dependiendo del caso) resultó poco o nada profesional. Esto último llamó la atención particularmente en los cortos dirigidos por Carlos Nine, cuya pericia está fuera de discusión pero también fuera de los trabajos.

No obstante, la diferencia no residió tanto en lo puramente técnico. Mientras que la animación internacional se caracterizó por un guión inteligentemente elaborado en función de la puesta en escena, la producción nacional hacía pie en chistes deshilvanados, en una desacertada sucesión de gags (la mayoría malos) sin el *timing* del *slapstick* ni del *cartoon*. **Hugo Salas**

Un mosaico de personas, hechos, películas, fe de erratas, disculpas, fotos y las cosas que ocurrieron en los diez días del festival. Si quiere revivir la agitada vida de nuestros redactores festivaleros, no deje de leer la crónica diaria que publicamos en el site de *El Amante* ([www.elamante.com](http://www.elamante.com)).

## Ventura Pons, el olvidado

La sección más fuerte del festival fue, sin dudas, "Autores". Allí estaban Welles, Casavetes, Cozarinsky, Tsai Ming-liang y Medem. A semejantes nombres, que reunían antecedentes, excelencia y múltiples referencias, se sumaba el del ignoto Ventura Pons. El problema con el catalán Pons no era solo ser desconocido para el público: la prensa en general lo tenía poco registrado y, dado que para nosotros los periodistas es regla trabajar con lo conocido y no aventurarnos demasiado, el señor Pons, que estuvo hasta el miércoles 12 de abril en Buenos Aires, se fue, dicen, bastante dolido y enojado por haber sido ignorado por los medios. Sin embargo, y a pesar de que cinco de las siete películas presentadas se exhibieron en el Abasto por única vez –antes habían sido proyectadas en el Cosmos–, en los últimos tres días del festival el público llenó las funciones y fue el principal sostén del ciclo, hasta el punto de increpar a los periodistas para que vieran los films del catalán. En mis habituales exploraciones festivales, que suelen dejar afuera una película co-

mo *Recursos humanos* para ver lo que casi ninguno de mis compañeros veía, el viernes 14 me encontré, más o menos de casualidad, con una de Ventura Pons: *¡Putá miseria!*, y luego vi las otras cuatro que se darían entre el sábado y el domingo. Claramente, este cine hablado en catalán no es una maravilla ni es comparable al de sus compañeros de sección, pero la nombrada *¡Putá miseria!* y *El porqué de las cosas* (que podría tener éxito como lanzamiento comercial en Argentina) son dos buenas comedias, y *Actrices* y *Caricias* son más que interesantes. Estos cuatro films se arman a partir de múltiples historias (*Caricias* y *El porqué...*) o bien a partir de estructuras narrativas muy simples (*¡Putá miseria!* y *Actrices*). La otra película, *Amigo/Amado*, tenía una propuesta más compleja y no funcionaba. *Actrices*, la mejor de las cinco, es un film sutil, preciso y seco que, con un aire realmente maligno, trata acerca de las mezquinas actitudes de actrices jóvenes y maduras. Probablemente la próxima película de Pons se llame *Periodistas argentinos*. **Javier Porta Fouz**



El director de *Návrat idiota*, el checo Sasa Gedeon, recibe el premio de sus dos actrices.



El director del Festival de Nueva York, Richard Peña, integrante del jurado y políglota.

## Cortometrajes de Autores Consagrados

Con un espíritu arqueológico-historiográfico, esta sección permitió conocer trabajos breves de Ingmar Bergman, Juan José Campanella, Leos Carax, Todd Haynes, Abbas Kiarostami, Arturo Ripstein y Thomas Vinterberg. Los destacados:

■ *Hamsorayn* (Kiarostami), muy bueno. Descubrí que prefiero sus cortos (ya llevo vistos dos) a sus largos, quizá porque la novela en verso es relativamente fastidiosa si se la compara con la poesía breve.

■ En *Drengen der Gik Baglaens* ya aparecen las relaciones de parentesco y la estructuración de la neurosis como constantes temáticas de Vinterberg. La resolución es más acotada y precisa que en *La celebración*.

■ El corto de Todd Haynes, *Dottie Gets Spanked*, es un relato sutil y ambiguo sobre la sexualidad infantil. En veintisiete minutos logra una profundidad desprovista de cualquier didactismo o ingenuidad que envidia *Mi vida en rosa*, con la que tiene más de un punto en común.

■ Por último, Bergman demostró que tiene el poder de seguir siendo tan joven y moderno como el que más, con un corto cuyo único material son fotografías de su madre, *Karin's Face*. Obsesivamente, el director investiga a la mujer oculta detrás del rostro, en uno de los ejercicios de experimentación mejor resueltos que hayan podido encontrarse en el festival.

Hugo Salas

## Ricardo

Se llama Ricardo Rodríguez y es uno de los integrantes del equipo de Raquel Flotta, que se encargó eficientemente de la oficina de prensa. Con aspecto y voz de locutor de los cuarenta, Ricardo era el encargado de administrar las entradas. Hizo lo imposible para que los periodistas pudiéramos ver las películas, aun en los días en que el festival y el Hoyts se confabulaban para impedirlo. Gracias. **Quintín**



## Alex, de culto

Ni obra maestra ni una porquería como *Perdita Durango*. Con *Muertos de risa* el vasco gordo y guarango Alex de la Iglesia recuperó varios puntos después de aquel viaje patético por las carreteras bizarras a cargo de Rosie Pérez y Javier Bardem, donde perdió todo el humor guaso y original que tenía *El día de la bestia*. Volvió con el gran Santiago Segura y el Gran Wyoming en un disparate de aquellos sobre la vida de dos cómicos de televisión. *Muertos de risa* tiene sus momentos divertidos y otros en los que se nota que al vasco le falta desarrollar algunas ideas que excedan el humor gratuito. Fue un instante feliz dentro del festival, compartido por la pléyade de espectadores bizarros que se mataron de la risa en las colmadas instalaciones del Cosmos. La película fue programada tres veces; De la Iglesia dijo presente, el boca a boca fue voraz y tuvo que agregarse una función más para el último día del festival. Por lo general les temo bastante a los "cultos bizarros": en *Muertos de risa*, sin embargo, la alegría está asegurada. **Gustavo J. Castagna**



Lita Stantic fue la representante argentina dentro del jurado. Viva la patria.



Paz Alicia Garcíadiego desparramó su gracia todas las mañanas en las funciones para el jurado y la prensa.



Albertina Carri presentó su ópera prima *No quiero volver a casa*.



Pascual Condito y su costumbre de todos los festivales: recoger premios para las películas que distribuye.

## Welles restaurado e inédito

Hay que decirlo rápido y de una vez: en un festival que ofreció muy pocas sorpresas entre los nuevos directores y cuyos mejores frutos los brindó en los ciclos de revisión y homenaje, la experiencia más excitante y conmovedora –junto con la exhibición de *Shadows* y *Faces* de John Cassavetes– fue la proyección en su versión original restaurada de *Touch of Evil*, la obra maestra de Orson Welles. Había visto este film hace no menos de tres décadas en el cine, en una versión mutilada, y si bien

luego el video ofreció una copia bastante cercana a esta en metraje y características, la posibilidad de apreciarla en pantalla grande con el famoso plano secuencia inicial sin los títulos sobrepuestos, tal como lo había diseñado originalmente Welles, fue uno de los grandes momentos cinematográficos de mi vida. Por si esto fuera poco también se ofreció un collage de trabajos inéditos de Welles (de los cuales me perdí el primer corto filmado por el director y su participación en la telecomedia *I Love*

*Lucy*) donde se presentaron los únicos quince minutos que sobreviven de *El mercader de Venecia*, que Welles había comenzado a filmar en 1969, con una notable caracterización de Orson; el *trailer* original de *El ciudadano*; una serie de divertidos avisos de una marca japonesa de whisky; *The Fountain of Youth*, un trabajo para TV de veinticinco minutos de gran originalidad, y una serie de trucos de magia efectuados por Welles, extraídos de varios shows y películas. **Jorge García**

## Cassavetes y los estudiantes

Uno de los protagonistas del festival fue el cine de Cassavetes. Muchos asistimos a las proyecciones y descubrimos *Opening Night* o *The Killing of a Chinese Bookie* y revimos *Torrentes de amor*, *Faces* o *Husbands*. Notoriamente, la mayoría del público eran jóvenes y, además, estudiantes de cine. Parece que la caracterización de este cine como “de culto” por la cinefilia más tradicional hizo que los jóvenes asistieran para comprobarlo. También la necesidad de verificar las virtudes de Cassavetes, sobre todo lo que los docentes decimos de él y lo que figura en los textos: su estilo anti-conventional, la eficacia de sus guiones e improvisaciones, la apuesta al trabajo a partir de los cuerpos de los actores, etc. Y además, es lícito pensar que los estudiantes se vieron atraídos y posteriormente identificados con Cassavetes no solo por su personal estilo y la vigencia de su filmografía sino por su perfil de adolescente tardío y rebelde, que se coloca fuera del sistema, de las modas y de lo académico. Un gesto interesante de esta generación de cinéfilos: la apuesta a un cine que se crea en los márgenes de la industria, genuinamente independiente. Sea como fuere, el ciclo Cassavetes fue muy bien recibido, con las salas llenas de jóvenes y no tanto, donde disfrutamos de un cine polémico y maravilloso. **Marcela Gamberini**



FLAVIA DE LA FUENTE



## Chacotero

En Chile, de lunes a viernes a las dos de la tarde, todo el mundo escucha al Rumpy, un conductor radial que se dedica a extraerles a los oyentes las confesiones más cómicas o dramáticas sobre su vida sexual. El programa ha desplegado una notable creatividad en materia de slang (para evadir la censura) y se llama *El chacotero sentimental*. Tres de las historias narradas ante el micrófono dieron pie a una película homónima que se transformó en la más taquillera de la historia de Chile. El elenco casi completo del film y su equipo técnico llegaron al festival para presentar la película con el Rumpy a la cabeza. Este, tipo simpático si los hay, declaró a *El Amante* que su objetivo es largar la radio y dedicarse al cine. Por ahora recorre festivales en lo que llama su “ATP Tour” propia. A su paso por Buenos Aires se tatuó en la pierna una cámara de cine tomada de las ilustraciones de Flor Balestra en la guía del festival de nuestra revista. Nuestros abogados y los de Flor lo persiguen para que pague los derechos. **Quintín**



Ricardo Manetti, director general del Festival, y María Valdez, del comité de selección. (Abajo) Luis Barone y su mujer Mausi Martínez embelesados con nuestro diario.



Algunos de los miembros argentinos de FIPRESCI junto a Klaus Eder, nuestro patrón mundial; Deborah Young, de *Variety*, y René Naranjo, de *Ultimas Noticias* de Chile.



FLAVIA DE LA FUENTE

## Fe de erratas

La guía del festival, modestia aparte, nos salió muy bien. Tanto que podemos arriesgar una autocritica sobre esta publicación que se repartió gratuitamente. En primer lugar, faltó una nota sobre el cine francés, cuyas películas integraron el lote nacional más sólido de la muestra. Segundo, en la sección "Nombres propios" nos comimos una referencia a Tsai Ming-liang, el director más importante de los que vinieron a Buenos Aires. Después, en la nota sobre el jurado, dijimos que lo integraba Serge Toubiana, que no vino. Para esto tenemos disculpas, ya que la cancelación se produjo cuando ya habíamos cerrado. Pero también dijimos que Toubiana dirigía *Cahiers du cinéma*, puesto al que había renunciado un mes antes. Peor aun fue una referencia a Daniel Schmid, como "ex colaborador de Fassbinder, que alguna vez lo llamó 'el doctorcito'". Ambas afirmaciones son falsas y Schmid se enojó bastante al leerlas. Pedimos disculpas a todos los damnificados. **Quintín**

## Ojos rasgados

De los tres films coreanos exhibidos durante el festival, dos de ellos –*Lies*, de Jang Sun Woo, y *Girls' Night Out*, de Im Sang-soo– tienen como eje central el tema del sexo. Lo paradójico es que provengan de una sociedad que considera justo y necesario –como puede verse en un momento del film de Im Sang-soo– amonestar legalmente e iniciar un juicio a la amante soltera de un señor casado, ya que se la considera hacedora del mal. Claro está que problemas con la censura no han dejado de tener: *Lies* (en el original *Gojital*), interesante reflexión sobre la pareja sexual centrada en la historia de un hombre cuarentón que inicia una relación sadomasoquista con una adolescente, está basada en una novela cuyo autor está enjuiciado por pornógrafo, y el mismo peligro corre su director según las últimas informaciones. El film fue estrenado hace dos meses en Corea con veinte minutos menos de metraje, pero aun así es perseguido y calumniado. De menor tenor explícito pero no por eso menos revulsivo resulta *Girls' Night Out*, simpático cuento sobre las idas y venidas amorosas de tres amigas decididas a hacer de su vagina un mundo de exploración y fundamentalmente propio, ajeno a los mandatos del exterior. El cine de Corea del Sur es el más estimulante del momento: libre, desprejuiciado y lleno de sorpresas. Un territorio virgen que espera ser descubierto por nuestros ojos occidentales. **Diego Brodersen**



## La odisea virtual

El asunto fue así. Era miércoles muy tarde, la noche anterior a la inauguración. Flavia tuvo una de sus ideas terribles: ¿por qué no hacemos una crónica día por día del festival en la Internet? Era absurdo. Por una parte, no lo habíamos anunciado. Por la otra, prometía dar un laburo bárbaro. Pero Flavia es cabeza dura (si lo sabré): no se intimidó ante las objeciones, logró persuadir a toda la redacción de que mande colaboraciones de traspase y derrotó a los agoreros que pronosticaban que no llegaría al tercer día. El resultado de esta experiencia extenuante pero muy divertida (al menos para nosotros) se puede consultar en [elamante.com](http://elamante.com). **Quintín**

## Inauguración y cierre

La primera noche del festival terminó con una reunión en el Centro Cultural Recoleta donde estuvieron Alex de la Iglesia, Chiara Caselli, algunos directores argentinos y muchos estudiantes de cine. El encuentro fue aburrido y con una sorprendente escasez de víveres. El cierre fue en La Casa Suiza, montada como la discoteca, en versión clase B, donde transcurrían varias escenas de *El futuro es mujer* de Marco Ferreri. Acá faltaron las palabras y sobró la gente que no tenía relación con el festival. Faltó, en cambio, la fiesta propia. Lo mejor estuvo en el medio. **Gustavo J. Castagna**

PELICULAS QUE PIDEN SALA

# Distribuidor se necesita

Muchas de las películas del festival tenían su distribución asegurada antes de que este comenzara (algunas incluso se estrenaron al mismo tiempo). Aunque no hubo muchas sorpresas, aquí les presentamos algunas de las que esperan ser compradas para nuestro país y merecen serlo.



## THE SOURCE

ESTADOS UNIDOS, DE CHUCK WORKMAN (1998)

Una de las experiencias curiosas del festival fue la exhibición de este documental acerca de la llamada "generación beat", el movimiento cultural norteamericano surgido en los años 50 que tuvo como principales exponentes a Jack Kerouac, William S. Burroughs y Allen Ginsberg entre otros. Los principales méritos del film hay que buscarlos en el notable material de archivo empleado —que, intercalado con entrevistas a los sobrevivientes del movimiento, ofrece una caracterización bastante precisa sobre ese grupo— y en la excepcional banda de sonido musical, aunque el film se resiente por algunas inoportunas dramatizaciones que fracturan el rigor documental del resto. Un interesante trabajo sobre un movimiento cultural del que no existe demasiada información. **Jorge García**



## THE FILTH AND THE FURY

GRAN BRETAÑA, DE JULIEN TEMPLE (1999)

La estética punk y la música de los Sex Pistols ya tienen dos grandes documentales. El responsable de ambos es Julien Temple, quien hace 20 años filmó *La gran estafa del Rock 'N' Roll*. En *The Filth and the Fury* se mezclan materiales de archivo, fragmentos de animación, entrevistas actuales a los Pistols y documentos musicales y extramusicales. Un momento glorioso es la última entrevista a Sid Vicious unos días antes de transformarse en mártir del punk. La sensación final es la de que aquellos años furiosos de la música representaban ciertas posturas políticas, cosa que ya no ocurre. *La mugre y la furia* no solo es un excelente documental sobre la banda iconográfica del punk, sino también el retrato de una época que, lamentablemente, ya no existe. **Gustavo J. Castagna**

**DEAR OR ALIVE**

JAPON, DE TAKASHI MIIKE (1999)

Como sostuve en el website de *El Amante* durante el festival, para mí *Dead or Alive* es, básicamente, una película de yakuzas que, al mismo tiempo, trata sobre la imposibilidad de hacer películas sobre yakuzas. Para lograrlo, Takashi Miike apela a dos recursos, la parodia y la hipérbole (exageración inverosímil), sin necesidad de abreviar en la cita, tan bastardeada hoy en día. "Descubierto" en el Festival de Rotterdam (ver página 42), todo parece asegurar que este director será uno de los más importantes de la presente década. Su trabajo conjuga la maestría en los géneros y en el lenguaje cinematográfico con una agilidad dramática inusual, que le permite pasar de la escena cómica a la trágica sin solución de continuidad, y el gusto por lo explícito. **Hugo Salas**

**HAKUCHI: EL INOCENTE**

JAPON, DE MAKOTO TEZKA (1999)

Eisenstein consideraba que *lo inesperado* era un patrón mayor de la estética japonesa. *Hakuchi* se postula como la ilustración ideal para demostrarlo. El film de Tezka sorprende, horroriza, seduce, irrita o despierta simpatía, con giros imprevisibles que solo mantienen una constante en sus cambios de registro: el de una continua experimentación en el lenguaje y la puesta en escena. Tezka es un discípulo de Kurosawa (en el humanismo y la sátira, tanto como en algunas situaciones) pero alterado en su fauna ficcional por un delirio a lo Imamura. En un Japón imaginario, apocalíptico y salvaje (algo así como si la Segunda Guerra Mundial hubiera durado hasta el siglo XXI), *Hakuchi* desconcierta y hasta deslumbra con la poesía de un tardío manifiesto romántico. **Eduardo A. Russo**

**NOWHERE TO HIDE**

COREA DEL SUR, DE LEE MYUNG-SE (1999)

Una sorpresa que sacudió al festival. Un policial que le debe mucho a *Contacto en Francia* pero también a John Woo, a Takeshi Kitano e incluso a Wong Kar-wai. Una narración que por momentos es frenética y luego se detiene hasta volverse estática. Herencias del cómic y del dibujo animado japonés ayudan al director para que cada escena sorprenda más que la anterior. Pasa del blanco y negro contrastado a unos colores saturados para más tarde cambiar a tonos suaves y una estética completamente distinta. Todo al servicio de la historia que cuenta, con un amor absoluto por el cine en estado puro, y con mucho sentido del humor pero sin reírse de la violencia. La película más divertida del año en el que se estrene, cosa que debería ocurrir cuanto antes. **Santiago García**

**UN BANCO EN EL PARQUE**

ESPAÑA, DE AGUSTI VILA (1999)

Sin mensajes sociales, ni anquilosamientos morales, sin actores conocidos y con un bajísimo presupuesto, *Un banco en el parque* pone en escena una historia sencilla y simpática, cotidiana y entrañable. El azar, trabajado desde una perspectiva rohmeriana, es el motor narrativo de este film en el que un hombre busca pareja después de terminar con una relación conflictiva. La secuencia con la que se abre la película es más que interesante. A partir de unos pocos movimientos de cámara y un diálogo fluido, se cuenta la incompatibilidad de esta pareja y la inevitabilidad de su culminación. En la búsqueda del amor ideal, una escena reconocible y cotidiana para todos, el joven encuentra dos muchachas, distintas, disímiles y desaparejas pero queribles las dos. **Marcela Gamberini**

**GRASS**

CANADA, DE RON MANN (1999)

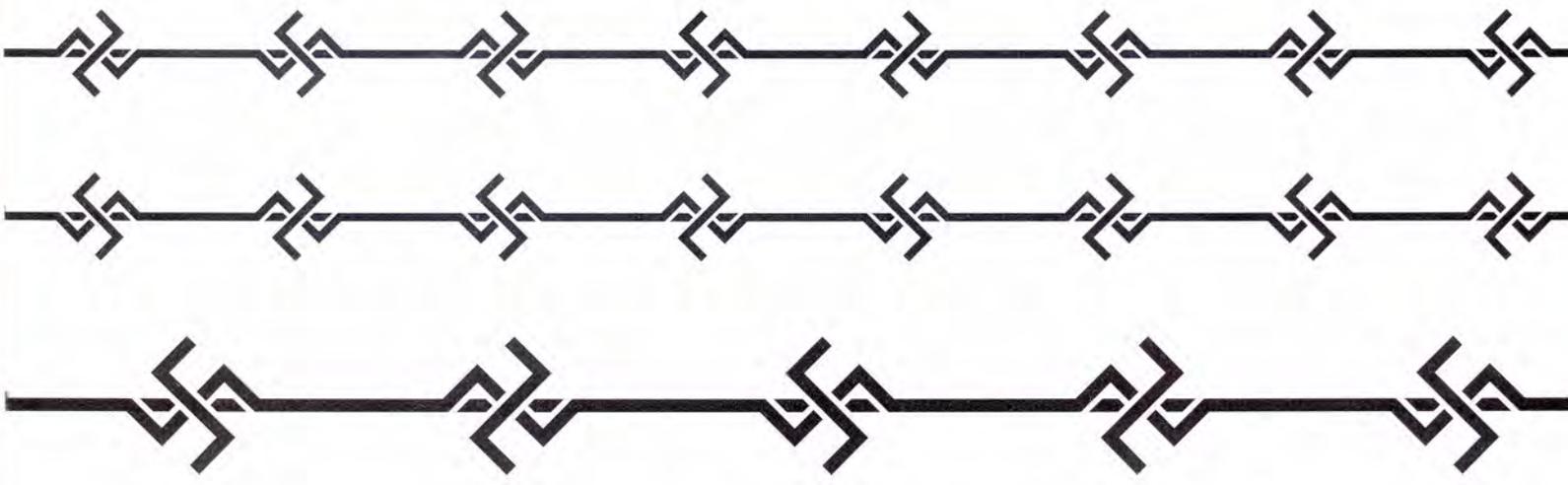
Divertida, original historia de la represión legal a la marihuana en EE.UU. Utilizando material de archivo, desde discursos de políticos a comerciales antidroga (y canciones referidas a la droga como contraste), Mann traza la evolución (o, mejor, involución) durante un siglo de la legislación penal contra el consumo y la tenencia. Frente a unos pocos héroes aislados (sobre todo el legendario gobernador La Guardia) que actuaron con sensatez y responsabilidad, el film muestra cómo los políticos demócratas y republicanos cedieron al chantaje de los fanáticos de la persecución y demonizaron la marihuana, falseando la información y engañando al público. Es aterrador comprobar que la mentalidad reaccionaria es implacable y que su fin último es llenar las cárceles de inocentes. **Quintín**

**NAVRAT IDIOTA**

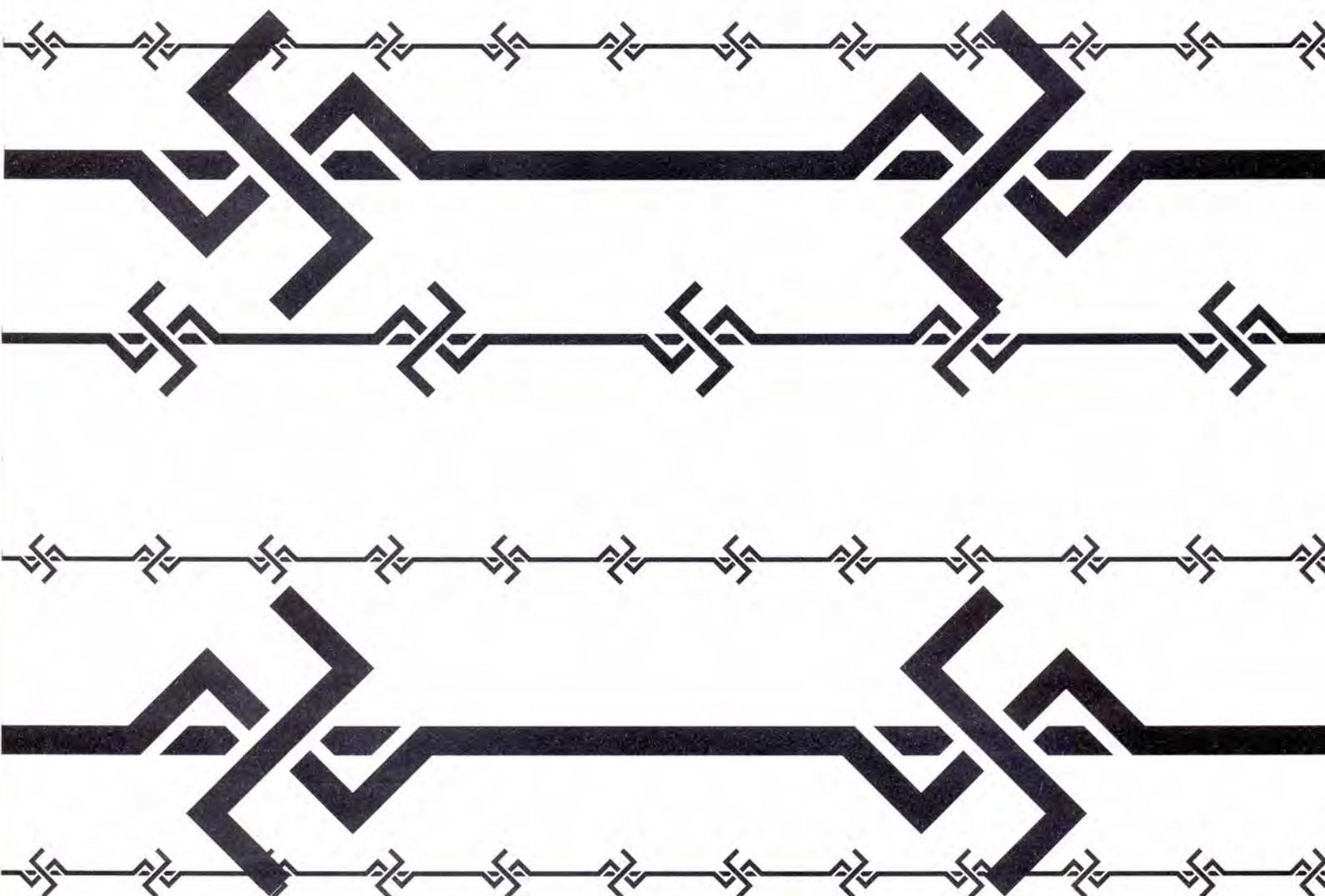
REPUBLICA CHECA, DE SASA GEDEON (1999)

Versión libre de *El idiota* de Dostoievski ubicada en la República Checa actual, pero sin príncipes. Más bien en el confuso mundo de la clase media donde dos hermanas se disputan al típico galán checo estilo pavo real ante la mirada atónita y bondadosa de un personaje recién salido del manicomio. El asunto funciona bien, sobre todo porque esa mirada excéntrica es también un reto a las ficciones checas del pasado, a la solemnidad pomposa y autocomplaciente de esos films, que todo lo sabían. Hay una gran frescura en el planteo y dos grandes actrices ("las mejores checas de la actualidad", según Gedeon) que compartieron mercedamente el premio en ese rubro. Ubicada en un tiempo indefinido, el film aprovecha esa ambigüedad para reforzar la extrañeza. **Quintín**

# De la Shoah a Israel



Uno de los ciclos más atractivos del festival fue *La banalidad del mal*: tres documentales y una ficción relacionados con el Holocausto. Además, Claude Lanzmann, director de *Shoah* y de *Un vivant qui passe*,

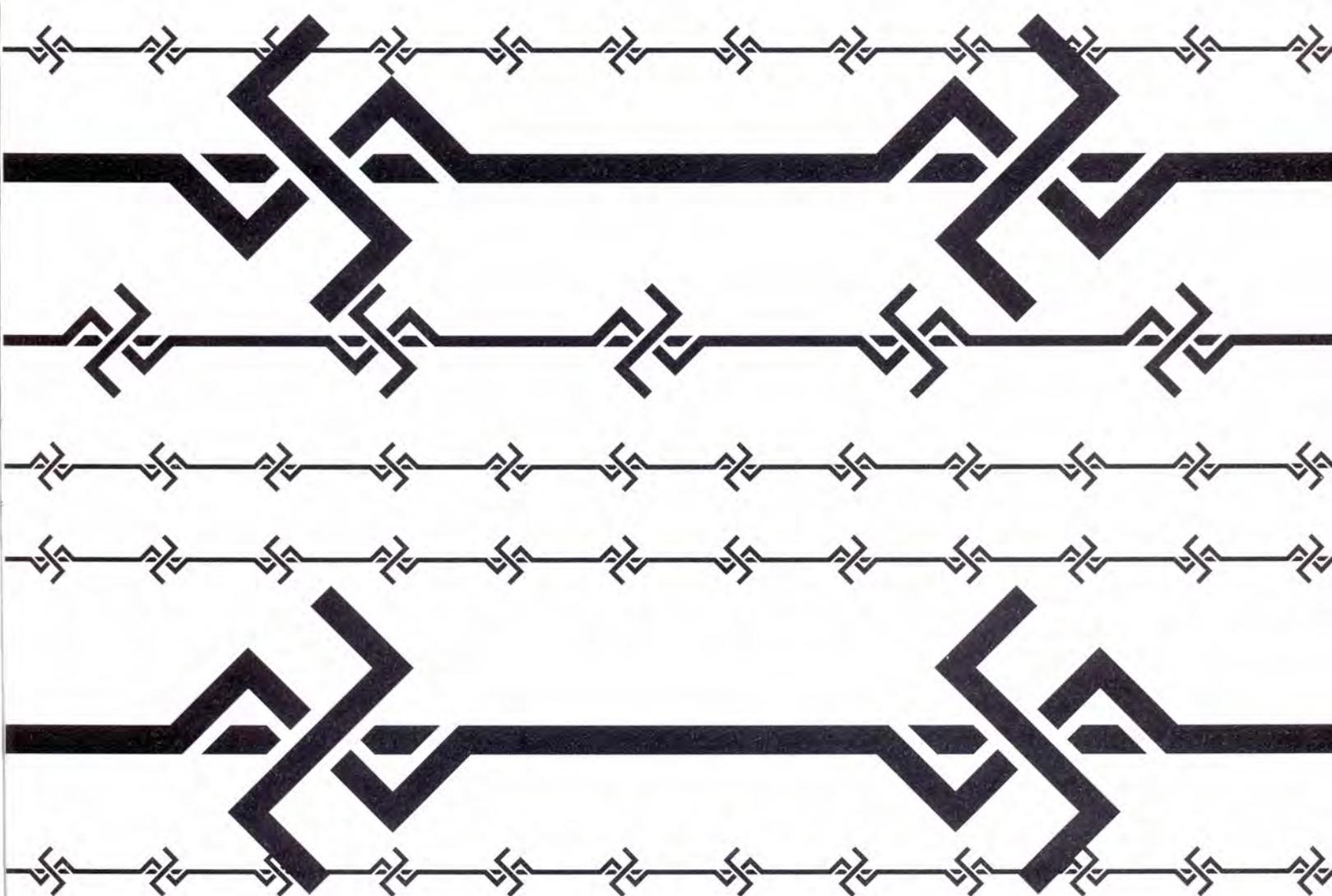




LA BANALIDAD DEL MAL



presentó su película y nos brindó una entrevista. La charla nos sirve para revisar el ciclo y realizar un viaje que parte de los campos de concentración y termina en la Tierra Prometida. **por GUSTAVO NORIEGA**



“El problema con Eichmann era que precisamente muchos eran como él; y que estos no eran perversos ni sádicos, que eran, y siguen siendo, terrible y atterradoramente normales”, escribió Hannah Arendt en su libro *Eichmann en Jerusalén*, luego de asistir durante meses al juicio al jerarca nazi. El subtítulo del libro (*La banalidad del mal*) se hizo enormemente conocido y responde a esa idea. Esa normalidad, esa falta de rasgos feroces, esa lineal mediocridad demostrada por Eichmann durante el juicio le parecían a Arendt más aterradoras que la descripción misma de las atrocidades, ya que “este nuevo tipo de criminal comete crímenes bajo circunstancias que le hacen casi imposible saber o sentir que está haciendo el mal”.

La idea de que para hacer el mal no es necesario ser una persona “notoriamente” malvada; que, dado un sistema autoritario, dictatorial pero, al mismo tiempo, burocrático y despersonalizado, muchas de las personas con las que convivimos pueden participar de una maquinaria asesina, despertó muchas iras. Especialmente por parte de aquellos cuya mirada sobre el Holocausto no pasa por “entender” lo que ocurrió sino simplemente describirlo y, fundamentalmente, dejar testimonio de que sucedió. Para ellos, equiparar a un personaje como Eichmann con una persona común se opone a la singularidad del Holocausto y debilita el sentido de su misión. Ambas posturas tienen como meta la verdad y, como función, que tales atrocidades no vuelvan a repetirse. El ciclo *La banalidad del mal*, dentro del Festival de Buenos Aires, recogió en dos películas ambas posturas enfrentadas.

*Un especialista*, dirigida por Rony Brauman y Eyal Sivan, parte de las 350 horas grabadas por la televisión del juicio que en 1961, en el Estado de Israel, se le prosiguió a Adolf Eichmann. El criterio utilizado para seleccionar, editar y reducir esas 350 horas a un poco más de dos fue tomado de las ideas del propio libro de Hannah Arendt. En este sentido, *Un especialista* es lo más parecido que hay a un libro ilustrado. Desde las primeras imágenes, que muestran al fiscal Hausner gesticulando demagógicamente, hasta la monótona obsesión de Eichmann por los diagramas y el lenguaje burocráticos pasando por la controvertida actitud de los Consejos Judíos cuando comenzaron las terribles deportaciones, la película sigue los conceptos desarrollados por Arendt en su famoso libro.

Por otro lado, Claude Lanzmann, en persona, presentó su último documental, *Un vivant qui passe*. En él, el director interroga a Maurice Rossel, un suizo que fue miembro de la Cruz Roja Internacional durante la Segunda Guerra y que en su carácter de tal visitó los campos de Auschwitz y Theresienstadt. Este último era un “campo modelo”, entendiéndose por ello un campo prepara-



UN ESPECIALISTA



VOYAGES



do especialmente para la visita de organismos internacionales. Rossel, en su momento, “compró” la versión nazi del campo y realizó un informe benigno sobre la situación en ese lugar. En la película, Lanzmann lo interroga con amabilidad sobre los motivos de su credulidad. Luego, con la misma gentileza y tranquilidad, le explica todos los engaños pergeñados por los nazis para engatusarlo y la ominosa suerte corrida por los judíos que estaban detenidos y que Rossel conoció. Hay un antisemitismo evidente pero no obvio en la descripción que Rossel hace de los internos judíos que él vio en sus visitas, que es sutilmente remarcado por el interrogatorio de Claude Lanzmann.

Lanzmann es el director de *Shoah*, un documental de más de nueve horas que recoge testimonios de sobrevivientes. Hay dos palabras en la anterior frase que son anatema para el director francés: documental y sobrevivientes. Para Lanzmann –y tiene razón– su película es una obra de arte que refleja, de la forma en que lo hacen las obras de arte, la realidad de lo sucedido en los campos de exterminio. Y además considera a las personas que aparecen en sus películas, no como “sobrevivientes” sino como “testigos”. Que este rasgo (no el de sobrevivir sino el de prestar testimonio) es lo más importante para él lo muestra una escena famosa. En ella, uno de estos testigos, que en Auschwitz era el encargado de cortar el pelo a quienes estaban a punto de entrar en las cámaras de gas, cuenta su experiencia. Lo hace en una peluquería, mientras ejercita su viejo oficio. Al llegar a un punto del relato se quiebra y no quiere seguir. Lanzmann no apaga la cámara y lo insta a continuar. La escena es desgarradora. “Debe hacerlo. Usted lo sabe”, dice Lanzmann implacable. Luego de unos minutos el testimonio continúa. Lanzmann no corta la escena suprimiendo la interrupción. Muestra toda la secuencia, con el quiebre del testigo, porque su tarea es doble: reflejar lo que sucedió en las cámaras de gas y mostrar que nada debe interferir con el testimonio. Lanzmann actúa como si tuviera una misión en la vida y esa misión es dejar un registro inapelable de lo que sucedió con los judíos de Europa. Su ética es muy simple: todo lo que favorezca esa misión es válido y lo que

se oponga está mal. Así se justifica su inflexibilidad ante el sufrimiento de los entrevistados, el hecho de utilizar cámaras ocultas para recoger testimonios de antiguos jefes nazis y su oposición a cualquier posición que relativice de alguna manera (por ejemplo, dándole alguna explicación racional) lo sucedido. En ese sentido ha llegado a hablar de la “obscuridad” de comprender. Al entrevistarlo, le pregunté si le parecía que había alguna explicación por la cual una gran parte de los alemanes habían actuado de esa manera. “¿Le parece una pregunta interesante?”, me descerrajó sin piedad. “Me parece interesante saber si para usted es interesante.” Su respuesta, luego de varios segundos de silencio, fue: “No es mi problema”.

Para Lanzmann, *Un especialista* es una película tan despreciable como el libro de Hannah Arendt. Su enojo es doble. Por un lado, la idea de ver en Eichmann a una persona normal le parece inaceptable y equivocada. Por el otro, la insistencia en que los Consejos Judíos, comisiones de notables nombrados por los nazis en cada país para facilitar la relación con la comunidad, jugaron un rol importante en la organización de la deportación le resulta injusta. Lanzmann trata de ignorantes a Hannah Arendt, a los realizadores de *Un especialista*, a los miembros de la comunidad judía argentina, al editor de *Shoah* en video (también dijo que era un criminal), a cualquiera que equivoque un dato. En la charla que dio sobre su película un asistente, con la mejor de las intenciones (pero el menor de los cuidados), dijo que en *Shoah* un guardián contaba que eran 18 mil los muertos por día en Auschwitz. A Lanzmann no le importó ni la pregunta ni la reflexión filosófica que la acompañaba. “Eran 16 mil y era un guardián de Treblinka”, dijo muy enojado.

Le pregunté: “¿En qué lo cambió el proceso de hacer *Shoah*?”. Me dijo: “En muchas cosas. Es difícil de decir. Pienso que supe lo que realmente pasó; antes tenía un saber abstracto y pobre. Por eso me puse tan exigente con la precisión. Me choca que alguna gente no tenga esa misma sed de precisión. Cuando uno hace un trabajo de este tipo debe dejar de lado toda clase de vanidad personal. Ni vanidad ni modestia. Y sin embargo orgullo y humildad, que no son lo mismo”.

El material de *Un vivant qui passe* fue producido durante el desarrollo de *Shoah* pero Lanzmann decidió que no cerraba con la arquitectura de la película y lo dejó. Años después lo retomó y lo editó para hacer una película en sí misma. A lo largo del film, solo se ve el rostro de Rossel hablando con Lanzmann, aunque ocasionalmente hay imágenes de Theresienstadt en la actualidad (como en *Shoah*, no se utiliza material de archivo). Pero hacia el final, luego de que Rossel se mantuviera sorprendido de que los judíos de Theresienstadt no le hicieran alguna señal de lo que estaban viviendo, especialmente su líder Epstein, Lanzmann le cuenta a Rossel la suerte corrida por él y sus compañeros. Sorprendentemente, la cámara deja de enfocar a Rossel y ahora muestra a Lanzmann. Indudablemente, la entrevista fue rodada con una sola cámara, lo que significa que para enfocar a Lanzmann la conversación se interrumpió. Lanzmann, emocionado, lee el discurso de Epstein que le costó la vida, realiza un pequeño gesto dramático y la película termina. Terminar un documental quedándose con la última palabra viola otra regla ética, como la de registrar a los nazis en *Shoah* con cámaras secretas. Pero no para la ética utilitaria de Lanzmann, que centra todo en que no haya dudas acerca de los hechos.

“Terminar con mi imagen y mi palabra no fue una postura personal contra Rossel. Fue algo que les debía a los de Theresienstadt, a

Epstein. Rossel es un hombre de piedra. Un testigo de piedra. Como una piedra, se refugia en la bruma de su conciencia. Yo pensaba que el discurso de Epstein que le significó la muerte era conmovedor. Rossel no tiene emoción. Y yo ahora la siento. Y quise que formara parte de la película.”

La tercera película presentada en el ciclo que participa de este diálogo es *Voyages* de Emmanuel Finkiel y es un complemento extraordinario para *Shoah*. Los protagonistas de *Voyages* son sobrevivientes de los campos. A ellos sí se les puede aplicar la palabra prohibida de Lanzmann ya que su función en la película no es dar testimonio sino simplemente demostrar todo lo que se perdió con la masacre. En tres episodios, diversos sobrevivientes vagan por distintas partes del mundo (Polonia, París, Tel Aviv) tratando de recuperar lazos pero fracasando fatalmente en el intento. El tercer episodio, el que se desarrolla en Israel, es el más conmovedor. Una viejita rusa recientemente emigrada vaga dificultosamente por Tel Aviv como la niña de *El espejo* lo hacía por las calles de Teherán. Su desconcierto se resume en una frase. Al comprobar que nadie habla yiddish pregunta: “¿Es que no hay judíos en Israel?”. La película de alguna manera reconoce un tardío triunfo de los nazis: la destrucción irrecuperable de los lazos comunitarios. Una victoria que Lanzmann no podría aceptar de ninguna manera.

“*Voyages* me gustó. Me gustó la primera parte, menos la segunda, y no me gustó la tercera. Yo filmé la llegada de los emigrantes rusos a Israel en *¿Pourquoi Israel?* Pero igual está bien. No es un film sobre la Shoah. Lo que cuenta sobre Israel no es justo. Yo tengo otra experiencia. Deben ver *¿Pourquoi Israel?*”

*¿Pourquoi Israel?* (1972) es la primera película de Lanzmann. Luego de *Shoah* (1985) realizó *Tsahal* (1994), un film sobre el ejército israelí del cual está enormemente orgulloso. Ninguna de las dos películas sobre Israel se han exhibido en la Argentina. La descripción que Lanzmann hace de *Tsahal* es ni más ni menos que la de un guerrero.

“Es una película de cinco horas, muy bella. Es sobre la guerra y la paz, sobre el coraje, el miedo, la muerte, sobre las armas. Parte de la idea de que la Shoah no fue solo una masacre de gente inocente sino de gente que no tenía medios para defenderse y ni siquiera tenía la idea de hacerlo ni la disposición psicológica para usar un arma. De alguna manera la formación del ejército israelí fue una conquista, no tiene nada en común con ningún ejército del mundo. Para hacerlo bien, tuve que pasar mucho tiempo con ellos. Volé en aviones de combate, Phantome, F16. La gravedad era siete veces mayor que la normal, lo que significa que mi peso se multiplicaba por siete. Se me ve en el film. Pasé un examen médico durante un día entero. Me tomaron huellas

de los dientes. Me explicaron que la zona era de frontera, que podía ser derribado por un misil y la única forma de identificar el cadáver era por los dientes. Me quedé sordo durante varios días.”

Lanzmann es un guerrero de la verdad, con todo lo bueno y malo que eso implica. Tiene una misión en la vida. Eso lo convierte en un tipo aterrador, malhumorado, intolerante, pero al mismo tiempo infunde un respeto único. Nunca antes había estado delante de una persona que sentía que tenía una misión en la vida. Se siente físicamente. Conocerlo, asistir a la proyección de la película, a la charla que dio, y entrevistarlo fue una experiencia única. Hay una línea que parte de la intolerancia a discutir ningún punto del Holocausto o a darle algún tipo de historización hasta llegar a la glorificación del ejército israelí. En el camino de ese trayecto inquietante, el guerrero nos hizo mirar el horror a los ojos. ▣



Claude Lanzmann, director de *Shoah*, presentó *Un vivant qui passe* y charló con nosotros

# Pasado y presente

La dificultad de representar el mal en una ficción, desde el Holocausto hasta nuestros días, derivó en la idea de su banalidad desarrollada por Hannah Arendt. El cine la ha adoptado en diversas películas. **por SILVIA SCHWARZBÖCK**

Es difícil, y hasta cierto momento pareció imposible, hacer ficción con el tema del Holocausto. Los documentales, en cambio, parecían y parecen ser el modo de acercamiento más adecuado a una realidad histórica inasimilable para la imaginación. En ellos, la brutalidad de los hechos parece imponerse por sí misma, por su sola fuerza, creando la ilusión de que desaparecen las mediaciones en el proceso de la representación. La ficción, en cambio, necesita de personajes, y las categorías de víctimas y verdugos absolutos son muy difíciles de ficcionalizar, porque —una vez encarnadas— no se vuelven por sí mismas verosímiles. Por más que uno sepa que la realidad histórica albergó conductas indescriptibles por su crueldad y sadismo, cuando se las representa dentro de una ficción no resultan creíbles si no están relativizadas, aunque sea mínimamente. Contextualizar, incorporar motivaciones históricas, darles lugar a las razones del enemigo que la razón no entiende, son formas de relativizar. Equivale a decir que lo que mueve a un personaje no es el mal mismo, sino razones que pertenecen al orden de lo humano y que las rige la misma racionalidad en nombre de la cual son combatidas. Ahora bien, cualquier relativización del nazismo a favor de su verosimilitud cinematográfica (que no es lo mismo que relativizar el horror que provocan sus atrocidades) implica de suyo la destrucción de la hipótesis del mal absoluto. Es por eso que las ficciones sobre el Holocausto resultaban hasta hace poco tan conflictivas, porque la verosimilitud de los roles de las víctimas es directamente proporcional a la de los verdugos. Y no es fácil encontrar la villanía adecuada para los gestores y responsables

del Holocausto. Más allá de que Hollywood hizo cantidad de películas donde los enemigos eran los nazis, salvo en *La lista de Schindler* (donde el régimen aparece como un nido de ratas, propicio para el arribismo y los negociados), siempre los representó como ellos mismos querían verse: como agentes inflexibles e incorruptibles de la ideología antisemita que los alimentaba, fieles al Führer hasta la muerte y capaces de todo sacrificio por servir al régimen (la observación le pertenece a Quintín y está desarrollada en su crítica al film de Spielberg). Pero, últimamente, se han multiplicado las ficciones que involucran al Holocausto, como si el tema estuviera finalmente habilitado para crear personajes verosímiles. De hecho, en el último número de la revista *Sight & Sound*, el intelectual esloveno Slavoj Žižek escribe un artículo sobre las comedias que tematizan el Holocausto. Su tesis es que la posibilidad de ficcionalizar el genocidio en clave de comedia responde al hecho de que se lo ha elevado a la categoría del mal diabólico, del mal en sentido metafísico, del mal sublime. La visión contraria a la que desarrollan los films que él analiza (*La vida es bella*, *Tren de vida*, *Pascualino Siete Bellezas*) sería la que se deduce de la tesis de Hannah Arendt sobre la banalidad del mal: “si tomamos a Adolf Eichmann como una entidad psicológica, como una persona, no descubrimos nada monstruoso acerca de él, su perfil psicológico no nos da indicios de las atrocidades que ha ejecutado”. Pero la tesis de Žižek es objetable, independientemente de que apele como recurso a la autoridad al libro de Hannah Arendt: *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal* (publi-

cado en 1963, a dos años del juicio), y dejando pasar el hecho de que las películas que analiza no son exactamente comedias. Porque es justamente la historización del Holocausto lo que lo vuelve representable en clave ficcional. Otro problema diferente es que esas ficciones funcionen como las actuales películas “de época”, que reconstruyen una realidad histórica de manera puntillosa, basándose en las últimas investigaciones sobre el período, justamente para hacer verosímil el carácter de pasado de una realidad que se pretende demostrar que es inconmensurable con el presente. Y esa historización, que es una de las formas posibles de relativizar el nazismo (no el Holocausto), se vuelve posible porque la tesis de la banalidad del mal de Arendt (lejos de ir contra la corriente principal) ya la han incorporado hasta las escuelas de guionistas de Hollywood. Incluso una película vergonzosa desde todo punto de vista, como *Ocho milímetros*, presenta un personaje de asesino apodado “Máquina” (el que en las *snuff movies* aparece vestido de verdugo) que está caracterizado según el perfil del burócrata desapasionado y mediocre, tal como Arendt describe a Eichmann, como alguien detrás de cuya maldad no se esconde lo demoníaco, sino una nada abierta a la obediencia irreflexiva: “Su lenguaje llegó a ser burocrático porque era verdaderamente incapaz de expresar una sola frase que no fuera un cliché [...]”. Cuanto más se le escuchaba, más evidente era que su incapacidad para hablar iba estrechamente unida a su incapacidad para pensar, particularmente, para pensar desde el punto de vista de otra persona. No era posible establecer comunicación con él, no porque mintiera, sino porque estaba rodea-

Hannah Arendt es la autora de *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*



do por la más segura de las protecciones contra las palabras y la presencia de otros y, por lo tanto, contra la realidad como tal". Esta tesis ha sido discutida e incluso refutada por historiadores (hasta el documental *Un especialista*, que muestra a Eichmann durante el juicio, nos hace dudar de las interpretaciones de Arendt más de una vez), pero este no es el lugar para desarrollar los argumentos en su contra. Lo que importa aquí es que en la actualidad este modelo de la banalidad del mal se ha impuesto sobre otros para representar la villanía propia de los cuadros intermedios del nazismo. Por otra parte, sus alcances se han extendido a la representación de la obediencia debida, esa figura que pretende encubrir la culpabilidad individual de los agentes de todas las dictaduras.

En el cine argentino, *Garage Olimpo* incorpora por primera vez la tesis de la banalidad del mal para representar a los torturadores de la última dictadura. Bechis encontró una clave estética lúcida para adentrarse en las tinieblas de un campo de concentración. Independientemente de lo

que se pueda ver efectivamente en una mesa de torturas, lo que el espectador percibe sin lugar a dudas es que el lugar funciona como un panóptico, que está permanentemente vigilado desde pantallas que monitorean lo que ocurre en cada subdivisión de ese espacio clandestino. Ese control perpetuo, esa posibilidad de ver *todo* todo el tiempo, se sobrepone en su monstruosidad extrema al contenido particular de cada pantalla. La representación de una burocracia de la tortura refuerza la idea del carácter sistemático de la represión y revela sin necesidad de discursos la presencia de una planificación minuciosa, casi industrial, de la desaparición de personas. El hecho de que los torturadores tengan una cotidianidad pretendidamente normal dentro del campo, que jueguen al ping pong para relajarse o que manejen entre sí códigos de camaradería propios de una oficina, aumenta la dimensión siniestra del horror, justamente por el hecho de que la maldad no se deduce mecánicamente de la psicología de los que la ponen en práctica, sino de su obediencia irreflexiva a un siste-

ma de normas instituido para la aniquilación de personas. El detalle más monstruoso de *Garage Olimpo* probablemente sea aquella tabla colgada en la pared en la que los torturadores miraban la cantidad de voltios que había que aplicarle a cada cuerpo de acuerdo al peso: si se pasaban, un superior podría reprenderlos. El hecho de representarlos cumpliendo eficientemente con su trabajo porque temían quedarse sin un día libre, en lugar de mostrarlos haciéndolo entusiastamente, inflamados por la ira que les causaba la ideología de sus víctimas, es un recurso ficcional para volver verosímil lo inverosímil, independientemente de que no todos los torturadores actuaran de este modo. El film de Bechis, si bien se proyectó en otra sección del Festival de Buenos Aires, podría haberse incluido tranquilamente dentro del segmento sobre la banalidad del mal. Aunque como en la Argentina andan sueltos hasta los máximos responsables del genocidio, cualquier representación posible de ese pasado nos enfrenta con el presente de la impunidad. ■

## El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas  
de nuestro cine  
contadas por  
sus protagonistas

# ENCUENTROS de Cine

Idea y Producción  
Marcelo Trotta - Vivián Imar

Dirección  
Diana Alvarez

Todos los  
Jueves 21.30 hs.  
y Domingos 21 hs.

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

Encuentrosdecine@cinecic.com.ar

www.cinecic.com.ar

## directo a video

EL FANTASMA DE LA OPERA, *Il fantasma dell'opera* (Italia-Hungría, 1998), dirigida por Dario Argento, con Julian Sands, Asia Argento, Andrea Di Stefano. (Transeuropa)

El cine del "maestro del terror italiano", del creador del *giallo*, parece a esta altura maldecido por un designio horroroso. La visión de cualquier film de Dario Argento implicó de entrada cierto sacrificio por parte del espectador, tan marcada es la falta de sutileza en los guiones y tan gratuitos los giros narrativos. Pero, por otro lado, existía la posibilidad de apreciar la originalidad y el talento de la puesta en escena: los diez primeros minutos de *Suspiria*, el primer asesinato de *Rojo profundo* y varias memorables secuencias de *Opera* se encuentran entre lo mejor que ha dado el género en los últimos treinta años. Nada parece quedar ya de esas virtudes, excepto la pasión del realizador por todo lo relacionado con el mundo de la ópera y el ballet, una constante que atraviesa toda su filmografía.

Aquí, Julian Sands (como siempre en su rol de *sex symbol*) y la hija de papá, Asia Argento, tratan de arreglárselas como pueden con esta adaptación muy libre de la novela de Gaston Leroux. El romanticismo y el *go-re* pasean de la mano sin rumbo fijo; los personajes actúan sin ningún motivo aparente, como autómatas repitiendo frases sin sentido; más de una escena provoca risas no deseadas y los elementos fantásticos y científicos presentados como toques de genialidad generan vergüenza ajena. Una lástima el descenso a los infiernos del celuloide de este alguna vez interesante director abocado a la difícil tarea de crear arte con la sangre ajena. Una verdadera lástima. **Diego Brodersen**

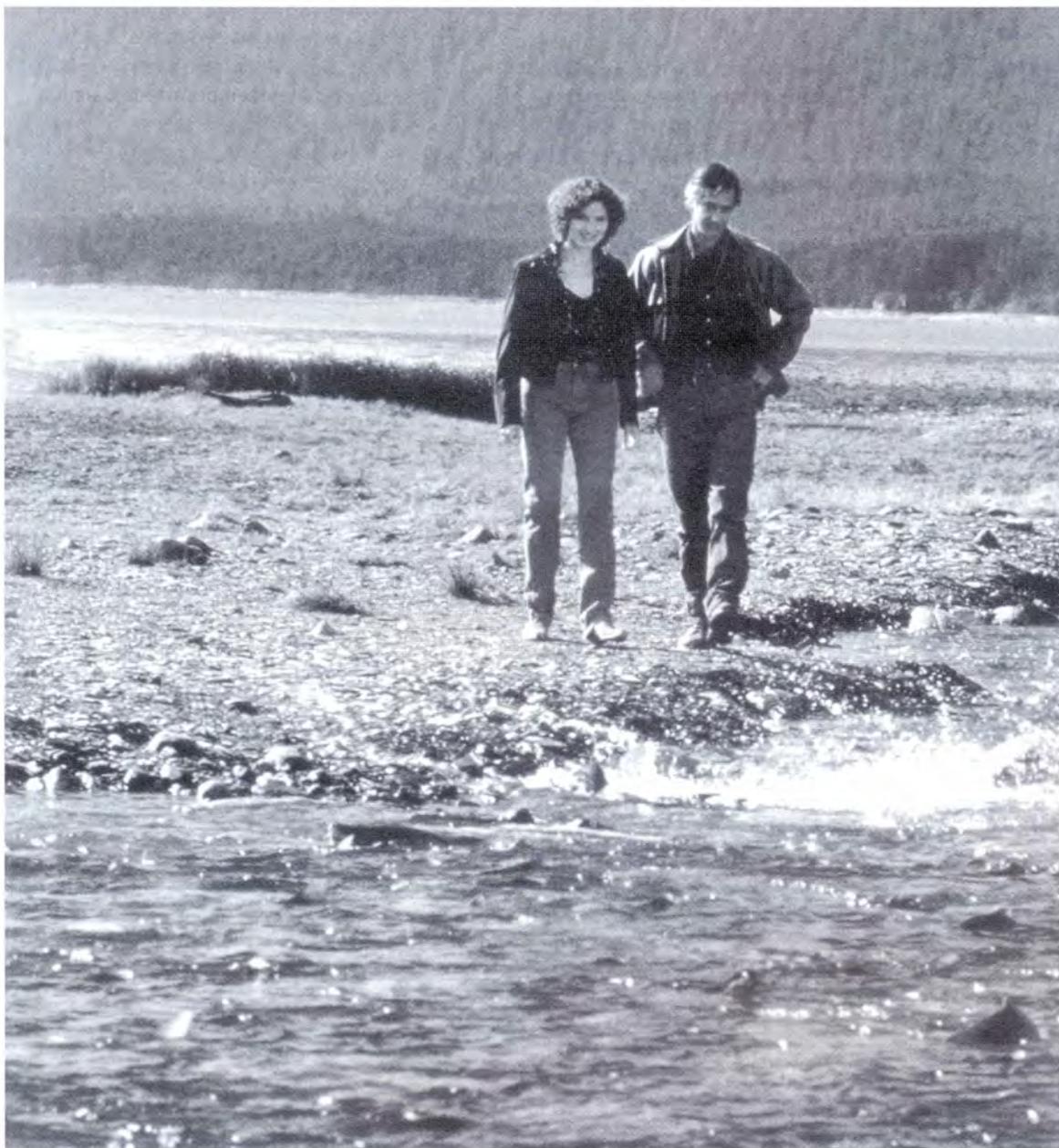
LIMBO (EE.UU., 1999), dirigida por John Sayles, con David Strathairn, Mary Elizabeth Mastrantonio, Kris Kristofferson. (LK-Tel).

Parece difícil defender las películas de John Sayles a capa y espada. Director errático y escurridizo, logra en la mayoría de sus films momentos de una belleza arrolladora junto a otros de una saludable intencionalidad pero malograda factura. Ejemplo práctico de esta afirmación resulta *Limbo*, ejercicio metódico de puesta en escena invisible y matemática exploración del interior de sus personajes en la primera mitad; seguimiento exhaustivo de los sentimientos que esos mismos personajes exteriorizan en una situación límite en la segunda.

Dos películas al precio de una. La vida en las extremas costas de Alaska, una zona atravesada por historias de buscadores de oro y pescadores empedernidos; alguna vez la tierra prometida y ahora reducto de turistas y narcotraficantes. También el lugar elegido por el salmón para desovar y morir en el esfuerzo, imagen que Sayles utiliza metafóricamente en una escena que de tan gratuita se vuelve imprescindible. La vida en el páramo no resulta sencilla, tampoco las relaciones entre sus habitantes, viejos conocidos y algunas caras nuevas que más bien pronto pierden su novedad. El amor está siempre a la vuelta de la esquina, en este caso a cargo de la pareja David Strathairn - Mary Elizabeth Mastrantonio, ambos excelentes, pero particularmente ella, que además interpreta varios de los temas de la banda de sonido. Como es la costumbre en Sayles, la reflexión sobre los mecanismos del relato -el cinematográfico, que a su vez incluye otros, orales o escritos- adquiere preponderancia por sobre la narración propiamente dicha. En la segunda mitad de *Limbo*, la descripción sosegada da paso al suspenso y al peligro latente como resorte primordial. El posterior descubrimiento de un diario que será el fiel reflejo de los acontecimientos presentes, dará comienzo a una relación especular que solo podrá culminar de varias formas y nunca de una sola manera. Así, el final del film resulta "experimental" en más de un sentido, y solamente después de una segunda visión se advierten que sus flaquezas eran en realidad virtudes. El cine de John Sayles es errático y escurridizo, pero extremadamente estimulante y alejado de lo previsible. **DB**

SOUTH PARK: LA PELICULA, *South Park: Bigger, Longer & Uncut* (Estados Unidos, 1999), largometraje de dibujos animados dirigido por Trey Parker. (AVH)

Esta película representó un curioso problema en la última entrega de los Oscar: resulta que la canción *Culpen a Canadá*, pródiga en *fucks* y otras lindezas de la lengua de Whitman, estaba nominada como mejor canción. Pero no se la podía cantar en la ceremonia, porque estaba dentro del horario de protección al menor. Después lo arreglaron con un parche, pero es gracioso que el tema de las malas palabras sea el hilo conductor de la historia en la película. *South Park* es una serie de dibujos anima-



## Limbo

La última, fragmentada película del independiente John Sayles

dos realizados con la técnica deliberadamente precaria de papeles pintados que se mueven como si los animadores fueran nenes de jardín. Sus protagonistas son nenes de jardín de hecho. Pero la serie (y en mayor medida la película) es una sátira ferocísima contra el conservadurismo norteamericano, pueblo que aparece directamente como fascista apenas disfrazado. A diferencia de *Los Simpson*, *South Park* no trata de establecer un lazo entre el universo fantástico del dibujo animado y el realismo. En la película aparecen como personajes Satanás, los hermanos Baldwin y Saddam Hussein, a quien se retrata como un homose-

xual perverso que solo quiere acostarse con el diablo por sexo.

La estructura de la película parodia el esquema del musical que la Disney utiliza indiscriminadamente desde el éxito de *La Sirenita* y *La Bella y la Bestia*. Y es que Disney es el paradigma del neoconservadurismo americano, el enemigo de estos anarquistas de la imagen y el humor que son Trey Parker y Matt Stone. Y el enemigo de las malas palabras, y de las malas maneras, y el productor de películas torpemente fascistoides como *Armageddon*. También es el enemigo del ejército y toda forma de Fuerzas Armadas, a las que se trata sin medias tintas de

racistas en uno de los mejores gags de la película. Uno se ríe mucho, muchísimo, tanto que a veces pasa de largo la desesperación con que los autores están gritando que no viven en el mejor de los mundos. *South Park: la película* termina conmoviendo por esta franqueza desaforada y urgente que se expresa tan bien en esos papelititos cortados, como si el mundo se estuviera acabando e hiciera falta echar mano de cualquier medio para sacudir al semejante. Por algo en la periferia del Imperio sale solo en video: en Blockbuster, dentro de un mes, pasará inadvertida. Corra la voz.

**Leonardo M. D'Espósito**

## clásicos

ATAVISMO IMPUDICO, *Vaghe Stelle dell'Orsa...* (Italia, 1965), dirigida por Luchino Visconti, con Claudia Cardinale y Jean Sorel. (RKV)

El título original de este film es *Vaghe Stelle dell'Orsa...* y es un verso de un bello y desesperado poema de Giacomo Leopardi. La película, también bella y desesperada, narra —como casi todo el cine de Visconti— los vaivenes de una familia aristocrática. El mismo dijo en una entrevista en 1969: “Puede ser que por viejas razones mías, puede ser que porque es dentro de la familia donde aún podemos encontrar estos últimos tabúes, esas prohibiciones morales y sociales, estos últimos amores imposibles. En cualquier caso el núcleo familiar me parece muy importante. Nuestra forma de ser y de vivir deriva de allí, de la herencia que llevamos con nosotros, de lo felices o infelices que fuimos durante nuestra infancia. Cada uno de nosotros es el producto de esta pequeña célula social, antes de ser un producto de la sociedad. A menudo ya no podemos cambiar, o solo somos capaces de modificarnos con gran esfuerzo. De forma que la familia representa el destino imposible de eludir. Las relaciones, los contrastes, las intrigas siempre me interesaron apasionadamente”. Justamente, esos son los ejes temáticos que aparecen en *Atavismo impudico*: la familia y su progresiva destrucción moral, la herencia

casi maldita de madre a hijos, los recuerdos tortuosos de la infancia, los tabúes, la inexorabilidad del destino, los amores imposibles. Con un fuerte componente melodramático, reafirmado por la relación incestuosa entre los hermanos, este film es uno de los pocos de Visconti que gira en torno de personajes femeninos. Son ellas, la madre y la hija, las que generan los conflictos y provocan el desastre familiar. Son a la vez el origen y el fin de la familia. Ambas son víctimas de sus pasiones desenfrenadas y a la vez victimarias de una época obtusa y decadente.

A partir de la entrada de la hija en la casa natal comienza la búsqueda de sus orígenes en el pasado, y en ese espacio quedará encerrada. La casa natal representa, en casi todo el cine de Visconti, el destino ineludible, la fuerza de la tradición y los cristalizados preceptos morales. A la vez, los personajes masculinos giran alrededor de las mujeres, con una excepción, el esposo de Sandra, que es el extranjero, el que pertenece a otra raza, a otra clase, es un extraño en ese contexto y por eso acarrea la desgracia.

En cuanto a lo formal, se manifiesta el estilo programático y coherente de Visconti con su puesta en escena siempre al servicio de la narración. Por ejemplo, la presencia de grandes interiores vacíos que revelan la vacuidad de sus personajes; la existencia de espejos y

del agua insistiendo en la débil diferencia entre el ser y el parecer, entre lo real y el reflejo de lo real. Los contrastes de luces y sombras dejan entrever los fantasmas del pasado que atormentan a los personajes; la música que acompaña rítmica y pesadamente la crisis de los protagonistas se acrecienta hacia el final a la manera de una ópera, marcando la progresión dramática. Indudablemente, un producto con el sello tan personal de Visconti, siempre es interesante de ver. **Marcela Gamberini**

DOCTOR X (EE.UU., 1932), dirigida por Michael Curtiz, con Lionel Atwill, Fay Wray, Lee Tracy y Preston Foster. (Epoca)

Aunque el término “bizarro” hoy designe demasiadas cosas para el cine, podría ser cabalmente ilustrado por esta película, que porta la acostumbrada elegancia visual (acaso su único rasgo estilístico) del húngaro Mihály Kertész, más conocido como Michael Curtiz. Hay un asesino serial que mata y canibaliza en luna llena. Hay un grupo de científicos sospechosos, con diversas mutilaciones y desvíos varios, entre los que se destaca la obsesión de uno de ellos por elaborar un sustituto artificial para la carne humana. También tenemos a un audaz aunque no muy listo periodista (Tracy), un profesor interesado en resolver

## Los clásicos del mes

■ Se editó un clásico del género de terror, *Domíngos negros* de Mario Bava —un director de culto para los amantes del género—, un film de atmósfera ominosa y opresiva, interpretado por Barbara Steele, otra de las figuras consulares del género. (Epoca)

■ Dentro del mismo terreno aparecieron dos de las películas emblemáticas de la carrera de Terence Fisher, el más valioso de los directores que filmaron para la legendaria productora Hammer. El primero es *Drácula*, uno de los títulos iniciales de la compañía, con Christopher Lee en la primera de sus interminables caracterizaciones como el Príncipe de las Tinieblas, y el otro, *Las novias de Drácula*, un estilizado relato con una refinada utilización del color y la escenografía, de un contenido y sugerente erotismo. (Epoca)

■ Es probable que la obra maestra del cine de ciencia ficción de clase B de los años cincuenta sea *El hombre increíble*, un relato con guión de Richard Matheson, acerca de un hombre que luego del contacto con residuos nucleares ve disminuir progresivamente su tamaño. Un film que mantiene una gran modernidad. (Epoca)

■ Entre los grandes maestros del cine mudo soviético, el menos conocido es Alexander Dovzhenko, por lo que la edición de *Arsenal*, una de sus películas más importantes, es una buena posibilidad para entrar en contacto con su obra. (Epoca)

■ Las colaboraciones entre Marco Ferreri y el gran guionista español Rafael Azcona dieron lugar a varios títulos memorables. El primero de la serie es *El pisito*, una corrosiva mirada sobre la España franquista de los años cincuenta rebosante de humor negro. (Epoca)

■ La primera obra sonora de Serguei Eisen-

stein fue *Alejandro Nevsky*, una película ambientada en el siglo XIII, pero con claras referencias a la situación europea de esos años (el film es de 1938), de gran belleza plástica y con una notable partitura musical de Sergio Prokofiev. (Epoca)

■ Dentro del estilo sofisticado y de gran refinamiento formal que cultivó en la comedia durante varios años Blake Edwards, uno de los títulos más relevantes es *La pantera rosa*, un lujoso y estilizado divertimento con el inefable inspector Clouseau como protagonista. (Epoca)

■ Michael Powell es el más importante director inglés de todos los tiempos y *El fotógrafo del pánico* —un relato acerca de un asesino que filma a sus víctimas mientras las mata— es no solo un minucioso estudio sobre el voyeurismo sino también una lúcida reflexión sobre el cine y la inutilidad de las interpretaciones psicologistas. (Epoca)

**Jorge García**

los crímenes, el Dr. Xavier (Atwill) y su bella hija (la insuperable Fay Wray, en su primer *horror film*). Aunque parezca una película de misterio, el asesino es inequívoco para el espectador luego del primer cuarto de hora. Lo que resta es solo saber por qué y cómo lo viene haciendo. El momento culminante es el de la reconstrucción de los crímenes que Xavier dispone para que emerja el "trauma caníbal" que delata al asesino, a mitad de camino entre el guiñol y el museo de cera. Escénica, teatral, decadente (dejando asomar como pocas veces el germen mitteleuropeo de Curtiz), *Doctor X* se convierte en un festín perverso.

Esta copia de *Doctor X* posee un atractivo adicional: respeta el Technicolor original, bicolor, en que se filmó. El enrarecido clima rojiverde de sus claros de luna la hace doblemente fantasmal. Además, tuvo una secuela (*El retorno del Dr. X*, V. Sherman, 1937) de la cual lo único memorable es que allí Xavier tenía la cara de Bogart, con anteojos y un ominoso mechón blanco ornándole la frente. **Eduardo A. Russo**

EL HOMBRE DE LAS MIL CARAS, *Man of a Thousand Faces* (EE.UU., 1957), dirigida por Joseph Pevney, con James Cagney y Dorothy Malone. (Epoca)

Peter Bogdanovich dijo que Lon Chaney había sido el mejor actor del período mudo. En la historia del cine, sin embargo, hubo muchos necios que relegaron a los actores y directores que se dedicaron a hacer películas de género. Si hasta la comedia sufrió esta segregación, qué decir del cine de aventuras, la ciencia ficción y sobre todo el cine de terror. Chaney logró la permanencia de su fama so-



## El hombre de las mil caras

James Cagney interpreta al torturado Lon Chaney

bre todo por su maestría con el maquillaje. Sí, es cierto que fue el hombre de las mil caras, pero todas ellas expresaban un solo rostro. El rostro era del dolor, el de los seres deformes, atormentados física o mentalmente. Héroe o villanos dotados de un irrefrenable romanticismo y sumergidos en universos oscuros. Esta película de 1957, filmada en un Cinemascope que la edición en video respeta, utiliza el blanco y negro para aproximarse aun más al personaje. Se trata de un *biopic* de Chaney sin exageraciones ni tonos grandilocuentes, y con un James Cagney fuera de su época más prolífica pero mostrando todo su talento. Y si la película no necesita excesos

es en gran parte porque la vida de Chaney ofrece elementos suficientes para entender su carrera y comprender sus personajes. Chaney era hijo de padres sordomudos y tuvo un primer matrimonio tormentoso que terminó con un intento de suicidio por parte de su esposa, que era cantante y que arruinó así su voz para siempre. La carrera y la fama de Chaney se vieron interrumpidas con la llegada del sonoro, pero no porque él no se adaptó sino porque murió de un cáncer de garganta. Como uno de sus trágicos personajes, Chaney sufrió una última broma del destino al morir de esa forma justo cuando el cine empezaba a hablar. **Santiago García**

**NEW  
FILM**  
VIDEO CLUB  
CINE ARTE

**CINE  
CLASICO  
Y DE  
AUTOR**

**MAS DE  
7000 TITULOS  
ALQUILER / VENTA  
OPERAS  
DOCUMENTALES**

**SERVICIO  
DE CONSULTA  
CINEMANIA  
EN CD-ROM**

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

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

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

ahora en video

**NUUESTRO AMOR, *The Story of Us*, dirigida por Rob Reiner. (AVH)**

Fallida nueva comedia (dramática) romántica del director de *Cuando Harry conoció a Sally...* Repetitiva y con altibajos, logra, solo en algunos pocos momentos, recuperar algo de lo mejor de su cine. El final es tan rápido y forzado que no parece de la película. Comentario en contra en EA Nº 94.

**EL CLUB DE LA PELEA, *The Fight Club*, dirigida por David Fincher. (Gativideo)**

El director David Fincher demuestra con cada nueva película su falta de ideas serias sobre el cine y el exceso de ideas retrógradas sobre la sociedad. De estas últimas, la más moderna propugna un regreso al Medioevo. Edward Norton va camino de convertirse en el actor más insoportable de su generación.

Comentario en contra en EA Nº 93.

**UN ESPOSO IDEAL, *An Ideal Husband*, dirigida por Oliver Parker. (Gativideo)**

Oscar Wilde adaptado con chatura pero con indudable oficio. Entretenida, simpática, olvida en el camino algo de la amargura de la obra original pero nunca aburre. Rupert Everett se luce en un papel a su medida. Comentario en EA Nº 93.

**SEXTO SENTIDO, *The Sixth Sense*, dirigida por M. Night Shyamalan. (Gativideo)**

La gran sorpresa del 99 llega al video aunque todavía no terminó su descomunal éxito en el cine. Esta melancólica historia de fantasmas figura mercedamente entre los films que se despegan de la producción es-



tándar de Hollywood. Mejor aun: no ganó ninguna de sus nominaciones al horrible Oscar. Todo un mérito.

Dos comentarios a favor en EA Nº 92.

**DESTINOS CRUZADOS, *Random Hearts*, dirigida por Sydney Pollack. (LK-Tel)**

Harrison Ford y Kristin Scott Thomas metidos en una interesante historia de amor que Sydney Pollack no logra conducir a buen puerto. Pollack demuestra día a día lo que siempre dijo Jorge García: es mucho mejor como actor que como director.

Comentario en contra en EA Nº 94.

**AMERICAN PIE, dirigida por Paul Weitz. (AVH)**

Comedieta de estudiantes (hombres) que hacen un pacto para iniciarse sexualmente. Podrían haber hecho un pacto para conseguir un guionista, un director o alguna idea nueva sobre el mundo o el cine. Si usted conoce a un adolescente, no le muestre esta película. Todas las ideas que transmite son perjudiciales para su salud.

Comentario en contra en EA Nº 95.

Sexto sentido

La sorpresa del cine mainstream del año pasado sale en video y sigue en los cines

**EL SOLTERO MAS CODICIADO, *The Bachelor*, dirigida por Gary Sinyor. (AVH)**

Las remakes son cosas peligrosas. Pero hacer una nueva versión de una obra maestra dirigida por Buster Keaton es un acto de arrojo desmedido o de franca estupidez. ¿Adivinen cuál de las dos opciones encaja mejor con *El soltero más codiciado*? Sí, adivinaron. Comentario en contra en EA Nº 96.

**EL MISMO AMOR, LA MISMA LLUVIA, dirigida por Juan José Campanella. (AVH)**

Juan José Campanella, el argentino radicado en Nueva York, volvió a Buenos Aires para filmar esta comedia romántica de raíces clásicas. Con una pareja protagónica insuperable (Ricardo Darín y Soledad Villamil) y con un sólido elenco de secundarios, Campanella realiza un film atípico para nuestro país. El poco sutil paralelo con la política nacional y algunos giros forzados de la trama atentan contra un óptimo resultado final. Para algunos atentan contra toda la película. Polémica en EA Nº 91, más un perfil de Soledad Villamil



Epoca

El hogar de los clásicos

Más de 1200 películas subtuladas.

Terror y ciencia ficción.

Cine mudo.

Francés.

Italiano.

Japonés.

Americano.

Vanguardia.

Seriales.

Dibujos animados.

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

## Control de calidad

¿Puede ser buena una actuación cuando los diálogos son imposibles?

Mucha gente piensa que *Vulnerables* es un programa de calidad. Los periodistas de espectáculos, en general, también. Todas las críticas ensalzan las actuaciones, pretenden que los personajes son muy complejos, y dan por sentado que la idea de la terapia de grupo es un hallazgo. Hay otros lugares comunes, como decir que Casero está muy bien en un rol dramático (más allá de que su rol no es exactamente dramático, sino más bien grotesco) o que Cristina Banegas está soberbia haciendo de alcohólica, o que Inés Estévez se hacía pis encima de una manera muy creíble, a pesar de lo difícil de su papel.

Ahora bien, ¿por qué un producto tan mal escrito como *Vulnerables* pasa por un programa de alta calidad? La mayoría de las veces se repite hasta el cansancio que las actuaciones son brillantes. Pero no se puede actuar bien con situaciones y diálogos tan artificiosos, chatos y faltos de imaginación. ¿Qué es lo que permite pensar que un actor o una actriz se pueden lucir al margen del texto que están diciendo y de la situación dramática que están representando? Una buena actuación se mide en relación con los méritos que el libreto exige de los actores. Sin un buen libreto no existen las buenas actuaciones. La idea de una imbecilidad bien actuada carece de sentido, es autocontradictoria.

Los argumentos a favor de *Vulnerables* son los mismos que se usaban hace un tiempo para ensalzar los especiales de Alejandro Doria, o antes, los unitarios de *Atreverse*, *Compromiso* o *Alta comedia*. En cualquier caso, se trata de un error acerca de lo que significa calidad en televisión, un criterio que, por otra parte, es bastante difícil definir. Alguien podría decir que *Vulnerables* no puede compararse con un unitario, porque el programa de Suar desarrolla los mismos personajes centrales durante por lo menos una temporada. Pero la diferencia es irrelevante, si se toma en cuenta lo que tienen en común: actuaciones presuntamente magníficas, duelos actorales, escenas fuertes, invitados de lujo, actores o actrices que interpretan personajes inéditos en sus carreras o que incursionan por primera vez en el género dramático. Se trata, entonces, de ver al programa como un desafío que se resuelve con las buenas actuaciones, como

si se diera por sentado que la letra de los personajes es imposible de representar, pero aun así no importa.

Esta benevolencia ni siquiera puede compararse con el prestigio que se ganaron las tres temporadas de *Zona de riesgo* hace unos años. Allí, el argumento general a favor del programa era la audacia temática, porque se trataban abiertamente temas tabúes para la TV. La gente comentaba el beso en la boca entre Rodolfo Ranni y Gerardo Romano, los celos entre ellos por causa de Jorge Schubert (el tercero en discordia), pero también se sorprendía del masoquismo de Soledad Villamil o del cura tan poco canónico que interpretaba Lito Cruz. De todos modos, que Alberto Ure estuviera al frente era una cierta garantía de transgresión legítima.

Pero los criterios con que se evalúa la calidad en materia televisiva se han corrido bastante en los últimos tiempos. Por ejemplo, se pasó del culto trash de *Sin condena* a la ponderación de un supuesto estilo Rodolfo Ledo y a hablar de la "televisión de autor" de Diego Kaplan (después de *Son o se hacen*). Esta transición del hallazgo de algo peculiar al hecho de convertirlo en una forma de calidad, se vio claramente cuando hace dos años Sbaraglia dijo que solo aceptaba hacer televisión porque el programa lo iba a escribir Rodolfo Ledo. En todo caso, lo que hizo Ledo era digno de verse solo por ser abiertamente bizarro, pero nada más, no alcanzaba para definir un estilo y, mucho menos, para establecer un nuevo criterio de calidad. Aunque es cierto, al igual que Ure, Ledo o Kaplan buscaron reivindicar la televisión como género. Para eso, pretendieron ampliar el horizonte estético de lo que se entendía por calidad, reivindicando los valores que la televisión misma había engendrado, sin imponerle los parámetros de otros soportes más prestigiosos (el cine o el teatro) para decidir lo que es bueno. El caso de Doria con *Atreverse*, en cambio, presentaba el mismo problema que ahora tenemos con *Vulnerables*. Se creía que los actores de cada unitario estaban luciéndose con un mal libro de Nelly Fernández Tiscornia, donde todo lo que podría llamarse conflicto era puesto en discurso, en lugar de en acto. Y ya dijimos que es imposible una buena actuación con un mal libro. ■  
(continuará)

# Ultimo tango en París

De los tangos de Arolas reformulados por Rodolfo Mederos hasta la fineza de *Un diván en Nueva York* pasando por un clásico retomado por Madonna.



LAS VEREDAS DE SATURNO,  
**Rodolfo Mederos**  
(Acqua Records)

Fabián Cortés (Rodolfo Mederos en *Las veredas de Saturno*) suele ver a Eduardo Arolas y conversa con él caminando por París en 1986. El problema es que Arolas, *El Tigre del Bandoneón*, murió en el Hospital Bichart de esa ciudad en 1924. En realidad, 1986 es el tiempo del relato, pero *Las veredas de Saturno*, música y película, son de 1985, y sus ecos incluyen viejos tangos de Arolas traducidos de manera postpiazzolliana e influenciados por producciones como la de Béla Bartók. La media docena de tangos de Arolas saturnizados es acompañada por media decena de composiciones del cordobés Mederos, bandoneonista que, para cumplir con todo lo solicitado por Hugo Santiago, debió ser actor y aprender francés intensivamente. "Yo ahora hago la raya y sumo, y veo qué me queda. Y me queda una música que yo no creía que iba a hacer. Fue zambullirme en un mundo musical que no conocía. Lo otro es el contacto con una lengua a la que tal vez nunca hubiera accedido de manera coloquial y cotidiana. Lo tercero es meterme en ese mundo con la actuación corporal. Hacer cosas que nunca creía que podía llegar a hacer, tanto la ternura como diferentes expresiones físicas. Esta experiencia me permitió disfrutar tanto y, en todo caso, llegar a conocer cómo uno puede llegar a extender los límites más allá de lo que hubiera sospechado." Esta era la respuesta final de Mederos en una entrevista de Fernando Brenner publicada el 3 de agosto de 1985 en el diario *Tiempo Argentino*.

La edición del CD de *Las veredas de Saturno*, una novedad añejada durante quince años, es –además de una excelente noticia entre tanta banda sonora mal cocida y mal cosida– la oportunidad de acercarse, parafraseando el título de una nota de Sergio Wolf,

a una música hecha para / en / desde / entre el cine. El magnífico, vigoroso film de Santiago une a su impactante ingeniería visual en permanente movimiento un trabajo no menos impactante desde el sonido, con ruidos integrados a una música que entra y sale de la diégesis con fluidez perturbadora. Los tangos creados y/o interpretados por Mederos (a partir de Arolas o de un breve fragmento de Bach) son crispados, de ruptura, amargos y dulces, secos y nostálgicos, con una fuerte marcación rítmica con poca percusión, porque quizá los sonoros pasos de los habitantes del film ya eran lo suficientemente fuertes. El tema (de Mederos) que más se aparta del estilo al que se pretendió hacer referencia es *Balada para otro film*, título autoconsciente para describir algo más cercano a alguna otra película hecha en ese "film francés que se llama Francia", al decir de Fabián Cortés. Habría que preguntarle a Mederos si alguna vez se sintió más cerca de su música o de su bandoneón que en *Las veredas de Saturno*. En una inspirada línea de diálogo, su Fabián Cortés decía, en un mal día, refiriéndose al bandoneón: "No anda, la puta madre soy yo el que no anda".



A COUCH IN NEW YORK, *Un diván en Nueva York*. Sonia Wieder-Atherton y otros. (BMG Classics)

La muy buena película de Chantal Akerman nos llegó con cuatro años de retraso, pero el CD estuvo disponible desde mucho antes de este estreno tardío, incluso en oferta. Tentado por una perfecta presentación gráfica en cartón y la inclusión de *Via come* de Paolo Conte (también presente en la banda sonora de *French Kiss*), lo compré casi a ciegas. Las composiciones de Sonia Wie-

der-Atherton y sus interpretaciones son la columna vertebral del disco y funcionan a la perfección, ya sea solamente con su violoncello o cruzadas con violín, piano o batería (excelentes *Getting Closer Duo*, *Getting Even Closer Duo* y *Central Park*, las tres de similar melodía, *Brooklyn Bridge 1 y 2* y todo lo demás). Además, la Wieder-Atherton dirige una expedición a tres versiones de *Night and Day* de Cole Porter y la última de ellas es tan pero tan buena y feliz como el final de la película. Un disco muy recomendable, placentero de escuchar, con agregados coherentes de Bach y Prokofiev entre otros, con una gráfica tentadora y exhaustiva información. Ahora, ¿me quieren explicar qué necesidad había de cometer la tarantada (cosa que no suele quedar muy bien fuera de los discos de sus películas) de meter diálogos que no hacen otra cosa que romper el clima musical?



AMERICAN BEAUTY, **Belleza americana.** Thomas Newman. Dreamworks (Universal)

Sobrino del orquestador Lionel Newman (*Vitaminas para el amor*, por ejemplo), hijo del músico Alfred Newman (*Cumbres borrascosas*, *Solo se vive una vez*, *Corresponsal extranjero*, *¡Qué verde era mi valle!*, entre muchas otras), hermano del músico David Newman (*Critters*, *La guerra de los Roses*, *Los Picapiedras* y otras), primo del músico y cantante Randy Newman (*Avalon*, *Toy Story* y mucho más), Thomas Newman (compositor de *Buscando desesperadamente a Susan*, *Perfume de mujer*, *Sueños de libertad*, *Mujercitas* y algunas otras) debió estar seguro de que su audaz creación para *Belleza americana* le iba a significar el Oscar, pero le ganó *El violín rojo*. En esta poco ortodoxa (para

Hollywood) instrumentación virtualmente carente de violines, Newman usó varias flautas, saz y algunas otras rarezas. Logró una música sin componentes blandengues (oscarizables), sugerente, seductora, muy buena en los momentos en que trabaja sobre la repetición y remite a ciertos movimientos circulares, pétalos de rosas, calesitas y Thora Birch. Un interesante desvío de la línea media de la industria.



ANYWHERE BUT HERE, **Cambio de vida.** Intérpretes varios. Atlantic (Warner)

Este disco tiene varios puntos a su favor: es un compilado con catorce (en su mayoría agradables) canciones interpretadas por diferentes mujeres, no incluye vacuidades tales como temas de Christina Aguilera o Britney Spears, y llegó a mis manos mucho después de ver la espantosa película, con una insoponible Susan Sarandon y una encantadora Natalie Portman. Se destacan los temas de k.d. lang (muy de road-movie), Lisa Loeb (un buen desgano), Carly Simon y Sally Taylor (porque es de 1999 pero parece de mucho antes, en un mal sentido), Sarah McLachlan (porque es divertido y compara amor con helado), Patty Griffin (un poco de rock de los noventa no viene mal) y Bif Naked (punkie). El track quince de este disco de "música de e inspirada por" es responsabilidad de un hombre, Danny Elfman, pero con el hipnótico, engañoso agregado arrullo vocal de Poe. Elfman demuestra que, si

bien a veces se mimetizó con Tim Burton haciendo maravillas en *El extraño mundo de Jack* o siendo tedioso en *¡Marcianos al ataque!*, aquí por suerte se despega de este film-basura de Wayne Wang y sale más o menos airoso.



THE NEXT BEST THING, **Una pareja muy especial.** Intérpretes varios. Maverick (Warner)

Axioma 1: Madonna cada día está mejor en todo sentido. Ella y William Orbit ponen en órbita electrónica el clásico de Don McLean *American Pie* y conservan toda su emoción (los coros son de Rupert Everett, quien es el protagonista, junto a Madonna, de este film de -¡tiemblen!- John Schlesinger). El CD incluye otra buena canción cantada por y de Madonna.

Axioma 2: Las canciones de Moby son una maravilla y *Why Does My Heart Feel So Bad?* (cover de un tema soul de los 60) está incluso por encima de su habitual excelencia. Para escuchar quinientas veces.

Axioma 3: No deben incluirse ¿canciones? compuestas con el objetivo de que las interprete Christina Aguilera. El horripilante track 3 -junto con algunos otros rellenos- es el mayor peligro de hundimiento del disco. El naufragio no se lleva a cabo gracias a Madonna, Moby, un simpático tema de Manu Chao, un cover del tema de 10cc *I'm Not In Love* y un emotivo fragmento del un tanto jazzado score del habitual músico de Anthony Minghella, Gabriel Yared. ▀



Rodolfo Mederos, protagonista y autor de la música de *Las veredas de Saturno*



## lunes 1

UN DIA MUY PARTICULAR, *Una giornata particolare* (1977, Ettore Scola). Space, 22 hs.

CORAZON DE CRISTAL, *Herz aus Glass* (1976, Werner Herzog). Cineplaneta, 22 hs.

LOCURA DE VERANO, *American Graffiti* (1973, George Lucas), con Richard Dreyfuss y Ron Howard. Cinecanal, 6.20 hs.; 6/5, 4.55 hs.; 11/5, 18.50 hs.

La última vez que vi esta película —una serie de viñetas ambientadas a comienzos de los años sesenta acerca de un grupo de estudiantes recién graduados— pude constatar que había perdido gran parte de su frescura y encanto. Lo que sí sobrevive es la extraordinaria banda de sonido, una verdadera antología de los éxitos musicales de esos años.

## martes 2

LA IMPETUOSA, *Pat and Mike* (1952, George Cukor). Cineplaneta, 12 hs.

HOMBRES EN GUERRA, *Men in War* (1957, Anthony Mann). Film & Arts, 23 hs.

## miércoles 3

EL AUSENTE (1987, Rafael Filippelli). Volver, 18 hs.

LEOLO (1992, Jean-Claude Lauzon). Space, 23 hs.

UN ADIOS PREMATURO, *An Early Frost* (1985, John Erman), con Ben Gazzara y Gena Rowlands. Space, 18 hs.

Hasta la fecha, son varias las películas que se han hecho acerca del sida, pero casi ninguna alcanza la intensidad emocional de este telefilm —probablemente la primera aproximación al tema llevada a la pantalla— que está potenciado por un notable reparto, en el que se destaca un inolvidable John Glover.

## jueves 4

EL PROFESOR CHIFLADO, *The Nutty Professor* (1963, Jerry Lewis). Cinecanal, 13.25 hs.

CARACORTADA, *Scarface* (1983, Brian De Palma). Cinecanal, 1 hs.

ROBIN HITCHCOCK EN VIVO, *Storefront Hitchcock* (1998, Jonathan Demme), con Robin Hitchcock y Deni Bonet. Movie City, 13.25 hs., y varias emisiones.

Jonathan Demme ya tiene notables antecedentes como realizador de documentales dedicados a figuras de la música pop. En es-

te trabajo sobre el cantautor británico (y casi figura de culto) Robin Hitchcock trata, según las referencias, de mostrar al hombre que se oculta detrás de la inexpressiva máscara que muestra durante sus actuaciones.

## viernes 5

NEW YORK, NEW YORK (1977, Martin Scorsese). Cinecanal, 12.25 hs.

VIVIR Y MORIR EN LOS ANGELES, *To Live and Die in L.A.* (1985, William Friedkin). I-Sat, 17 hs.

## sábado 6

AL FILO DEL ABISMO, *Romeo Is Bleeding* (1993, Peter Medak). I-Sat, 22 hs.

MI SECRETO ME CONDENA, *Reversal of Fortune* (1990, Barbet Schroeder). Cinecanal, 23.55 hs.

DESEOS Y SOSPECHAS, *The Daytrippers* (1996, Greg Mottola), con Hope Davis y Pat McNamara. Space, 22 hs.; Cineplaneta, 21/5, 22 hs.; 22/5, 4.20 hs.

A algunos amigos les gusta esta primera película de Greg Mottola, acerca de los conflictos que se suscitan en una familia ante la aparición de una misteriosa carta. En mi opinión estamos ante todas las situaciones típicas del cine independiente norteamericano aunque en este caso realizadas por algunas buenas interpretaciones (no, desde luego, la de Liev Schreiber ni la de Campbell Scott).

## domingo 7

INSIGNIFICANCIA, *Insignificance* (1985, Nicholas Roeg). Film & Arts, 23 hs.

EL CALLEJON DE LOS SUEÑOS, *Trouble in Mind* (1985, Alan Rudolph). Cineplaneta, 23.45 hs.

## lunes 8

CUANDO HARRY CONOCIO A SALLY, *When Harry Met Sally...* (1989, Rob Reiner). Cinecanal, 20.20 hs.

LA BALADA DE BRUNO S., *Stroszek* (1977, Werner Herzog). Cineplaneta, 22 hs.

## martes 9

COWBOY (1958, Delmer Daves). Space, 16 hs.

DOCTOR INSOLITO, *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964, Stanley Kubrick). Cinemax, 23.45 hs.

AL FINAL DE LA ESCALERA, *The Changeling* (1979, Peter Medak), con George C. Scott y Melvyn Douglas. The Film Zone, 20 hs.

## Bette Davis: la mujer de las mil caras

Es posible que si se hiciera una encuesta acerca de quién es la actriz más grande de todos los tiempos, un gran número de votos estarían destinados a Bette Davis. Es que —más allá de las preferencias personales— la Davis supo dar vida a una serie de personajes femeninos que están, con certeza, entre los más inolvidables de la historia del cine. Nacida en 1908, Ruth Elizabeth Davis tuvo la vocación de ser actriz desde muy temprana edad, aunque sus primeras apariciones no hacían prever que luego podría convertirse en una de las estrellas más importantes de Hollywood. En 1928 debutó en Broadway en una comedia intrascendente y en 1930 hizo una prueba cinematográfica en la Metro, aunque ese mismo año fue contratada por la Universal. Debutó en la pantalla al año siguiente aunque sus primeros roles fueron escasamente significativos, siendo su primer papel verdaderamente importante el que realizó en 1934 en *Of Human Bondage*. En 1935 ganó su primer Oscar por *Dangerous* (fue nominada a ese premio en diez oportunidades) y puede decirse que el período comprendido entre 1937 y 1950 (más precisamente entre *Jezebel* y *La malvada*) es el de su verdadera madurez como actriz. En esa etapa interpretó una memorable galería de heroínas de los más diversos ropajes, en un arco que iba desde mujeres que hacían gala de la crueldad más extrema hasta protagonistas cuyas características principales eran la abnegación y el coraje. Su magnética personalidad y su enorme talento interpretativo impregnaban cada uno de esos personajes en una carrera que parecía no tener techo (personalmente creo que hay un techo y lo coloco en la inolvidable Margot Channing de *La malvada*). En la década del cincuenta su filmografía entró en una etapa de mayor irregularidad, con actuaciones mucho más espaciadas; pero en 1962 produce otro trabajo monumental en *¿Qué pasó con Baby Jane?*, el desmelenado gran guiñol de Robert Aldrich, que será una especie de segundo comienzo para su carrera que, desde allí hasta el final, mostrará trabajos en films de terror, varias apariciones televisivas (alguna memorable como la de *Extrañas*, compartiendo honores



Bette Davis con una moderna mantilla en *La carta*

con Gena Rowlands), y un par de actuaciones cuando ya estaba muy enferma (como en *Las ballenas de agosto*) que orillaban el patetismo.

Los sábados y domingos de mayo Cineplaneta exhibirá ocho películas interpretadas por Bette Davis, representativas del momento más brillante de su carrera, que serán un auténtico festín para los admiradores de la actriz. Los films a proyectarse serán los siguientes:

*El bosque petrificado* (1936), de Archie Mayo, es un film entretenido pero con una estructura bastante teatral, que ofrece como elemento de interés la primera interpretación de Humphrey Bogart en un papel importante. (6/5, 12 hs.; 7/5, 1.15 hs.)

*Amarga victoria* (1939) es un excelente *soaper* de Edmund Goulding, con un gran trabajo de la Davis interpretando a una enferma terminal, aunque aquí debe luchar con un Bogart fuera de tipo y la habitual ineptitud de George Brent. (7/5, 12 hs.; 8/5, 1.45 hs.)

*El cielo y tú* (1943) muestra el refinado estilo visual del subvalorado Anatole Litvak en un suntuoso melodrama de época en el que Bette comparte el protagonismo con Charles Boyer, quizás algo estirado pero de elaborada concepción. (13/5, 12 hs.; 14/5, 1.30 hs.)

*El hombre que vino a cenar* (1941) de William Keighley es la adaptación de un éxi-

to de Broadway al que también se le puede achacar cierta teatralidad y rigidez en su puesta en escena. (14/5, 12 hs.; 15/5, 1.30 hs.)

*La carta* (1940) es una de las mejores películas de William Wyler, en la que el estilo neutro y distanciado del realizador convierte al melodrama original en una descarnada tragedia. La Davis está bárbara y también es memorable la olvidada Gale Sondergaard. (20/5, 12 hs.; 21/5, 1.35 hs.)

*La vanidosa* (1944), de Vincent Sherman —otro director poco reconocido—, es un gran *soaper* ambientado en la alta sociedad neoyorquina en el que Bette, en otra gran performance, descubre tardíamente el amor por su marido. (21/5, 12 hs.; 22/5, 1.45 hs.)

*Engaño* (1946), dirigida por Irving Rapper, es un melodrama ambientado en el mundo de la música, en el que la Davis mantiene una tortuosa relación con su benefactor, un notable Claude Rains. (27/5, 12 hs.; 28/5, 1.25 hs.)

*La malvada* (1950). Finalmente se podrá ver, como digno colofón de este ciclo, el poderoso drama de Joseph Mankiewicz ambientado en el mundo del teatro con una descomunal actuación de Bette Davis, y George Sanders y Celeste Holm en los papeles de su vida. (28/5, 12 hs.; 29/5, 1.45 hs.)

El húngaro Peter Medak ha desarrollado una carrera sumamente ecléctica con algunos títulos atrayentes. En este caso estamos en el terreno de las películas de "fantasmas", en un inquietante relato donde un músico que ha enviudado recientemente se va a vivir a una casa en la que habita el espíritu de un niño asesinado muchos años antes.

## miércoles 10

LA MIRADA DE ULISES, *To Vlemma tou Odyssea* (1995, Theo Angelopoulos). Movie City, 8.45 y 20.45 hs.

BAJO LA MISMA SANGRE, *The Indian Runner* (1991, Sean Penn). Cinemax, 23.45 hs.

EL PLACER DE ESTAR CONTIGO, *Nelly et Monsieur Arnaud* (1995, Claude Sautet), con Michel Serrault y Emmanuelle Béart. Space, 22 hs. La relación que se entabla entre un pomposo juez y hombre de negocios que emplea a una joven cuarenta años menor que él, en crisis con su pareja, a fin de que le tipee sus memorias, es el pretexto para una nueva demostración de la maestría de Claude Sautet para explorar la precariedad de los sentimientos. Un auténtico *must*, con la Béart en el apogeo de su perturbadora belleza.

## jueves 11

AVALON (1990, Barry Levinson). HBO Plus, 18.15 hs.

SINTONIA DE AMOR, *Sleepless in Seattle* (1993, Nora Ephron). Space, 20 hs.

## viernes 12

TERCIOPELO AZUL, *Blue Velvet* (1986, David Lynch). Cinecanal, 11.05 hs.

DRACULA, *Bram Stoker's Dracula* (1992, Francis Coppola). Cinemax, 22 hs.

HUIDA HACIA EL SOL, *Run for the Sun* (1956, Roy Boulting), con Richard Widmark y Trevor Howard. Space, 16 hs.

Dudley Nichols participó en el guión de esta nueva adaptación del relato de Richard Connell *The Most Dangerous Game*, en el que, tras sufrir un accidente, un novelista y una periodista son acogidos por probables nazis que luego los perseguirán con perros a través de la selva. Trevor Howard está estupeiado como el villano de turno.

## sábado 13

JFK (1991, Oliver Stone). HBO Plus, 13.45 hs.

CREPUSCULO, *Twilight* (1998, Robert Benton), Movie City, 21.50 hs.

## domingo 14

LA COMEZON DEL SEPTIMO AÑO, *The Seven Year Itch* (1955, Billy Wilder). The Film Zone, 12 hs.

LOS CABALLEROS LAS PREFIEREN RUBIAS, *Gentlemen Prefer Blondes* (1953, Howard Hawks). The Film Zone, 14 hs.

## lunes 15

JUGGERNAUT (1974, Richard Lester). Space, 16 hs.

VIDEODROMO, *Videodrome* (1983, David Cronenberg). Space, 24 hs.

CARTAS OLVIDADAS, *Dead Letter Office* (1998, John Ruane), con Miranda Otto y George Del Hoyo. Movie City, 7.55 y 19.55 hs.; 15/5, 11.50 y 23.50 hs.

Este director australiano tiene buenas referencias por su película *Death in Brunswick*, y también este film –sobre una joven empleada de correos que trabaja en la sección de cartas no reclamadas y se relaciona con un muchacho chileno– ha sido bien recibido por la crítica, por lo que será bueno no dejarlo pasar.

## martes 16

LA VENGANZA DEL MUERTO, *High Plains Drifter* (1973, Clint Eastwood). Cinecanal, 14.25 hs.

LOS HERMANOS MCMULLEN, *The Brothers McMullen* (1995, Edward Burns). Cinemax, 23.45 hs.

OJOS DE SERPIENTE, *Snake Eyes* (1998, Brian De Palma), con Nicolas Cage y Gary Sinise. HBO, 2.30 hs.

Buster Keaton decía que no era conveniente colocar los mejores gags de un film en el comienzo y esto es lo que pasa en este film, que se inicia con un espectacular plano secuencia de más de veinte minutos de duración dentro de un estadio de box donde se comete un asesinato, pero luego deriva en un thriller político de marcado cerebralismo. De todos modos, el mejor de los últimos De Palma.

## miércoles 17

DANZA MACABRA, *La danse à mort* (1982, Claude Chabrol). Cineplaneta, 13 hs.

BUFFALO 66 (1998, Vincent Gallo). Cinemax, 16 hs.

LA HABITACION PROXIMA, *The Near Room* (1995, David Hayman), con Adrian Dunbar y David O'Hara. I-Sat, 23 hs.

Este director escocés, realizador de la muy interesante *Grito silencioso*, incursiona aquí en los terrenos del *film noir* en esta historia de un periodista que en la búsqueda de su hija se ve envuelto en una serie de turbios negociados que incluyen abogados, editores y policías corruptos. El film, totalmente inédito en nuestro país, viene precedido de buenas referencias.

## jueves 18

SIMPLEMENTE HOMBRES, *Simple Men* (1992, Hal Hartley). I-Sat, 15 hs.

LADRONES COMO NOSOTROS, *Thieves Like Us* (1974, Robert Altman). Space, 16 hs.

EL AÑO DEL CABALLO, *Year of the Horse* (1997, Jim Jarmusch). Movie City, 5.10 y 17.10 hs.; 30/5, 3 y 15 hs.

Jim Jarmusch había utilizado con imaginación la música de Neil Young en *Dead Man*, por lo que no extraña que haya filmado este documental sobre la gira que el músico y su grupo Crazy Horse realizaron en 1996, que incluye además de fragmentos de conciertos, entrevistas a los integrantes de la banda y al padre de Young.

## viernes 19

AMISTAD SIN FRONTERAS, *Grand Canyon* (1991, Lawrence Kasdan). Cinecanal, 11.25 hs.

ADIOS A LA INOCENCIA, *Racing with the Moon* (1984, Richard Benjamin). Cineplaneta, 16.40 hs.

## sábado 20

LA PANDILLA NEWTON, *The Newton Boys* (1998, Richard Linklater). Movie City, 3 y 17.25 hs.

EL EXITO ES LA MEJOR REVANCHA, *Success Is the Best Revenge* (1984, Jerzy Skolimowski). Film & Arts, 23 hs.

SOLO 80, *Harold and Maude* (1972, Hal Ashby), con Bud Cort y Ruth Gordon. Cinecanal, 5.40 hs.; 25/5, 14.55 hs.

Habrà que ver hoy esta comedia negra –basada en una exitosa obra teatral, incluso en nuestro país– acerca de un adinerado adolescente obsesionado por la muerte que se relaciona con una anciana octogenaria apasionada por seguir viviendo. Recuerdo como muy divertida la interpretación de Ruth Gordon.

## domingo 21

LA TREGUA (1974, Sergio Renán). Space, 10.30 hs.

MAREA ALTA, *High Tide* (1987, Gillian Armstrong). Film & Arts, 21 hs.

GUMMO (1997, Harmony Korine), con Jakob Reynolds y Nick Sutton. HBO Plus, 19.45 hs.; 28/5, 2 hs.; 31/5, 3.30 hs.

Reconozco que no sintonizo demasiado con las propuestas cinematográficas de Harmony Korine, guionista de la moralizante y reaccionaria *Kids* y reciente director de la escasamente soportable *julien donkey-boy*. De todas maneras este relato con personajes estrafalarios —una suerte de *freaks* fin de siglo—, si bien algo forzado y gratuito, me parece su trabajo más interesante.

## lunes 22

CABO DE MIEDO, *Cape Fear* (1991, Martin Scorsese). Cinecanal, 19.55 hs.

PASCUALINO SIETE BELLEZAS, *Pasqualino Settebellezze* (1976, Lina Wertmüller). Cinemax, 18.15 hs.

## martes 23

EL TIRADOR, *The Shootist* (1976, Don Siegel). The Film Zone, 14 hs.

BLOW-UP (1966, Michelangelo Antonioni). Space, 24 hs.

HERENCIA DE LA SANGRE, *Blood Brothers* (1978, Robert Mulligan), con Paul Sorvino y Tony Lo Bianco. Cinemax, 22 hs.

Robert Mulligan no debe haber quedado muy satisfecho con este melodrama familiar de tono machista ambientado en el barrio italiano de Brooklyn ya que le quitó 30 minutos para su versión televisiva. De todos modos ciertas escenas de gran fuerza y varias buenas interpretaciones salvan algunas secuencias.

## miércoles 24

JUEGOS DE PLACER, *Boogie Nights* (1997, Paul Thomas Anderson). HBO Plus, 22 hs.

LA CONDESA DESCALZA, *The Barefoot Contessa* (1954, Joseph Mankiewicz). Space, 24 hs.

VIDAS EN JUEGO, *Gridlock'd* (1997, Vondie Curtis-Hall), con Tupac Shakur y Tim Roth. I-Sat, 24/5, 23 hs.

Debut como guionista y director del hasta entonces actor Curtis-Hall, esta película so-

bre las peripecias de dos drogadictos en Nueva York tiene, según las referencias, una abundante carga de humor negro y algunos la comparan con *Trainspotting*. Personalmente tengo la esperanza de que sea mejor que este sobrevalorado film.

## jueves 25

TRAFICANTES, *Light Sleeper* (1992, Paul Schrader). Film & Arts, 6 y 14 hs.

LOS ANGELES AL DESNUDO, *L.A. Confidential* (1997, Curtis Hanson). HBO Plus, 21.45 hs.

## viernes 26

LAS SEÑORITAS DE ROCHEFORT, *Les demoiselles de Rochefort* (1964, Jacques Demy). Cinemax, 10.45 hs.

ALIAS GARDELITO (1961, Lautaro Murúa), Volver, 24 hs.

PROFUNDO CARMESI (1996, Arturo Ripstein), con Daniel Giménez Cacho y Regina Orozco. I-Sat, 23 hs.; Cineplaneta, 28/5, 22 hs.; 29/5, 4.10 hs.

La relectura que hicieron Arturo Ripstein y su guionista Paz Alicia Garciadiego del *cult-film* de terror *Los asesinos de la luna de miel* traslada la acción a México y transforma la historia de la pareja de matadores de viudas en un sórdido y recargado melodrama en el que se puede apreciar una vez más el virtuosismo narrativo del director.

## sábado 27

SOSPECHA MORTAL, *Internal Affairs* (1990, Mike Figgis). Cinecanal, 18 hs.

MISHIMA (1985, Paul Schrader). Space, 24 hs.

LA DISCRETA *La discrète* (1990, Christian Vincent), con Fabrice Luchini y Judith Henry. TV 5 Internacional, 0.30 hs.

Ante un reciente fracaso amoroso, un pequeño burgués con veleidades intelectuales decide vengarse del sexo opuesto seduciendo a una chica para luego abandonarla. Claros ecos rohmerianos se pueden percibir en esta comedia inteligente e irónica con el increíble Fabrice Luchini (un habitual integrante del staff de Rohmer) como protagonista.

## domingo 28

ESCRITO EN EL AGUA, *Passion Fish* (1992, John Sayles). Cineplaneta, 14.40 hs.

LA HISTORIA OFICIAL (1984, Luis Puenzo). Space, 22 hs.

ESPANTAPAJAROS, *Scarecrow* (1973, Jerry Schatzberg), con Gene Hackman y Al Pacino. Cinemax, 22 hs.

Será interesante volver a ver este típico exponente del cine norteamericano de los años setenta acerca de la relación de dos vagabundos que, tras sus enfrentamientos iniciales, terminan comprendiendo que se necesitan. Mi memoria registra muy buenas actuaciones, una excelente iluminación de Vilmos Zsigmond y un guión con notorias debilidades.

## lunes 29

LA DELGADA LINEA DE LA JUSTICIA, *The Thin Blue Line* (1988, Errol Morris). Film & Arts, 5 y 13 hs.

PRIMER PECADO MORTAL, *The First Deadly Sin* (1980, Bryan G. Hutton). Cinemax, 22 hs.

STRAPPED (1993, Forest Whitaker), con Bokeem Woodbine y Michael Biehn. Cinemax, 20.15 hs.

El debut como director de Forest Whitaker es una desencantada visión de la lucha por la supervivencia en una gran ciudad, en esta historia de un muchacho negro neoyorquino que, para mantener a su novia libre bajo fianza, se convierte en traficante de armas e informante de la policía. Un film "políticamente incorrecto" pero de gran interés.

## martes 30

AMOR VERDADERO, *True Love* (1989, Nancy Savoca). Cineplaneta, 22 hs.

LA RECAUDADORA DE IMPUESTOS, *Marusa no onna* (1987, Juzo Itami). Film & Arts, 23 hs.

EL CÓMICO, *The Comic* (1969, Carl Reiner), con Dick Van Dyke y Michele Lee. Cinemax, 22 hs.

El irregular talento de Carl Reiner ha dado lugar a películas muy desparejas, pero este film en el que Dick Van Dyke interpreta a un cómico del cine mudo con tendencias autodestructivas, es un relato de tono melancólico que en sus mejores momentos propone una vívida recreación de los comienzos del cine. La mejor película del realizador.

## miércoles 31

LA MUERTE CAMINA EN LA LLUVIA (1948, Carlos Hugo Christensen). Space, 10.30 hs.

LA LEY DE LA CALLE, *Rumble Fish* (1983, Francis Ford Coppola). I-Sat, 23 hs.

## ciclos

### HOLOCAUSTO/CINE/MEMORIA

#### Seis nuevos documentales israelíes en la Sala Leopoldo Lugones

El Teatro San Martín y la Fundación Cinemateca Argentina, con el auspicio y la colaboración de la Embajada de Israel, han organizado una muestra denominada *Holocausto/cine/memoria*, que se llevará a cabo del martes 2 al miércoles 10 de mayo, en la Sala Leopoldo Lugones.

La muestra estará integrada por seis nuevos documentales israelíes –cinco de ellos inéditos en Argentina– premiados en el circuito de festivales internacionales y que abordan el tema de la Shoah desde perspectivas reveladoras y diferentes de las habituales. Esta muestra se realiza en coincidencia con el Día del Holocausto (2 de mayo), que recuerda la rebelión del gueto de Varsovia, en 1943. La agenda completa del ciclo es la siguiente:

#### Martes 2: El especialista (Francia/Israel, 1999), dirigida por Eyal Sivan

A partir del registro del juicio a Adolf Eichmann realizado en Jerusalén en 1961, el film se interna en el abismo que la ensayista alemana Hannah Arendt denominaba “la banalidad del mal”. Selección oficial de los festivales de Berlín, Valladolid y Toronto. Esta exhibición se realiza con la cooperación del II° Buenos Aires Festival de Cine Independiente.

A las 14.30, 18 y 21 horas (128’)

#### Miércoles 3: Elección y destino (Israel, 1993), dirigida por Tsipi Reibenbach

La realizadora entrevista a sus propios padres, sobrevivientes del campo de concentración de Mauthausen, Austria. De los pequeños gestos de la rutina diaria de esa pareja de jubilados extrae un film extraordinario. “Una obra maestra, el film definitivo sobre la Shoah”, escribió el crítico holandés Hans Beerekamp. Selección oficial del Forum del Cine Joven de Berlín y premios en los festivales de Amsterdam, Nyon, Créteil, París y Yamagata.

A las 14.30, 17, 19.30 y 22 horas (118’)

#### Jueves 4: Artículo 58/4 (Israel, 1996), dirigida por Pinchas Schatz

El director, nieto del líder del movimiento sionista de Estonia ejecutado en 1941, se sumerge en los archivos de la KGB y descubre el trágico destino de su abuelo en la remota ciudad de Kirov, en los montes

Urales. Un testimonio concluyente sobre la persecución estalinista al pueblo judío, en el mismo momento en que la Unión Soviética entraba en guerra con la Alemania nazi.

A las 14.30, 17, 19.30 y 22 horas (60’)

#### Viernes 5: Martin (Israel, 1999), dirigida por Ra’anan Alexandrowicz

El retrato multifacético de un hombre que no puede separarse del lugar en el que pensó que iba a morir (el campo de concentración de Dachau) y al cual vuelve diariamente, desde hace cincuenta años, como si se hubiera impuesto esa penitencia por el solo hecho de haber sobrevivido. Un film que indaga un tema hasta ahora inédito: la brecha entre conmemoración institucional y memoria personal, la diferencia entre verdad histórica y experiencia emotiva íntima. Selección oficial del Forum del Cine Joven de Berlín y premio al mejor documental en el Festival de Jerusalén.

A las 14.30, 17, 19.30 y 22 horas (50’)

#### Sábado 6: No toquen mi Holocausto (Israel, 1994), dirigida por Asher Tlalim

Durante un año, un grupo de actores israelíes experimentan, de manera voluntaria, el hambre y la pobreza a fin de lograr una comprensión más profunda y completa de los sobrevivientes del Holocausto. Un intento por encontrar un denominador común entre el trágico pasado y un presente lleno de signos de interrogación. Premiado en el Festival de Jerusalén y selección oficial de los festivales de Berlín, Dublín y Montreal.

A las 14.30, 17, 19.30 y 22 horas (107’)

#### Domingo 7 y lunes 8: no hay función

#### Martes 9: Tres hermanas (Israel, 1998), dirigida por Tsipi Reibenbach

La realizadora de *Elección y destino* vuelve sobre la callada figura de su madre, quien después de más de medio siglo todavía no ha podido sobreponerse a las consecuencias del Holocausto, al igual que sus otras dos hermanas. Una saga familiar sobre el paso del tiempo y la resistencia de la memoria. “Un film que confronta todos los tabúes” (*Berliner Zeitung*). Selección oficial del Forum del Cine Joven de Berlín, Festival de San Francisco y Cinéma du Réel, París.

A las 14.30, 17, 19.30 y 22 horas (68’)

#### Miércoles 10: Elección y destino (ver miércoles 3)

## video

### COLECCION ALFRED HITCHCOCK

Nos hemos acostumbrado al genio de Hitchcock. Lo consideramos algo definitivo y lo dejamos de lado. La popularidad del director quizás atenta contra la posibilidad de hacer de su defensa una bandera, como puede ocurrir con otros genios del cine clásico. Pero acaba de salir una colección de 36 videos con las películas más importantes del director (la colección va por el Nº 4, pero los anteriores aún se consiguen) y es una inmejorable oportunidad para volver a asombrarse con uno de los artistas más importantes del siglo XX. Las películas tienen una buena presentación y las copias son de excelente calidad de imagen y sonido. Algunos (Jorge García, para ser exactos) objetarán que no se haya respetado el formato Cinemascope de algunos títulos, pero aun así vale sobradamente la pena tenerlos en casa. Además, cada película viene con un fascículo con fotos, comentarios del rodaje y fragmentos de críticas de la época. Todo por 14,90 pesos. Un consejo cinéfilo: comprar en cualquier librería *El cine según Hitchcock* (son solo 12 pesos) de François Truffaut y, luego de ver cada film, leer las apasionantes páginas donde Hitchcock y Truffaut charlan sobre la película. El resultado es un banquete absoluto que sirve para dejar de acostumbrarse a que Hitchcock es un genio y deslumbrarse con su cine como la primera vez.

## libros

Marie-France Hirigoyen es psiquiatra, especialista en *victimología* y autora de un libro simple y directo: *El acoso moral* (Ediciones Paidós), que acaba de aparecer en la Argentina. En su libro, la doctora Hirigoyen desarrolla su teoría sobre el gran mal de los tiempos modernos: la violencia perversa. Dice Hirigoyen: "La perversión fascina, seduce y da miedo. A veces, envidiamos a los

individuos perversos, pues imaginamos que son portadores de una fuerza superior que les permite ser siempre ganadores. Efectivamente, saben manipular de un modo natural, lo cual parece una buena baza en el mundo de los negocios y la política. También les tememos, pues sabemos instintivamente que es mejor estar con ellos que contra ellos. Manifestamos asimismo una indulgencia inaudita en relación con las mentiras y las manipulaciones que llevan a cabo los hombres poderosos. Los pequeños actos perversos son tan cotidianos que parecen normales. Empiezan con una sencilla falta de respeto, con una mentira o una manipulación. Pero solo los encontramos insostenibles si nos afectan directamente".

A partir de esta realidad, la doctora se dedica a analizar la perversión en dos ámbitos: la vida cotidiana y el mundo del trabajo. Es aquí donde su teoría cobra el vuelo de un diagnóstico social. "Por acoso moral en el lugar de trabajo hay que entender cualquier manifestación de una conducta abusiva y, especialmente, los comportamientos, palabras, actos, gestos y escritos que puedan atentar contra la personalidad, la dignidad y la integridad psíquica del individuo o que puedan poner en peligro su empleo". A partir de esta definición, Hirigoyen cruza dos variables que convierten el trabajo moderno en un territorio de consagración de psicópatas: desocupación y competencia sin reglas. El resultado es una ecuación perversa: el débil soporta, el fuerte triunfa, la empresa gana.

Hirigoyen cuenta que escribió su libro impulsada por sus pacientes, afectados, más que por sus neurosis privadas, por sus angustias laborales. Entendió, entonces, que lejos de tratarse de problemas personales, estaba observando las consecuencias sociales de un problema moral. Su pregunta es clave: ¿hasta dónde vamos a soportar que esto suceda? Su respuesta es contundente: si no lo denunciemos, somos cómplices. Así nació su primer y, asegura, único libro.

"Soy una terapeuta y ese es mi trabajo. Pero me siento responsable de hacerles saber a mis pacientes que no pueden solucionar solos este problema. Que es la sociedad la que debe establecer otras pautas, invalidar estas por nefastas y establecer nuevas", declaró en una de las muchas entrevistas que le realizaron los medios de prensa europeos que la convirtieron en una estrella.

La nula divulgación que ha tenido el libro en la Argentina –tierra de psicoanalistas y psicópatas– convierte su teoría en una lectura no solo interesante, sino inquietante.

## festivales

**UNCIPAR 2000.** Se otorgaron las siguientes menciones y premios:

**Selección oficial Unica 2000:** *Asociación Argentina de Actores*, de Sebastián Alfie; *Los pibes de la película*, de Pablo Ramazza, y *Draccol*, de Ariel Winograd.

**Mejor película de las jornadas:** *Asociación Argentina de Actores*, de Sebastián Alfie.

**Menciones especiales:**

Por la compaginación y la banda de sonido: *Admisión y permanencia*, de Fernando Livschitz. Por el trabajo de cámara: *El tiracables*, de Dirk von Braunmul y Diego Sabanes. Por la fotografía: *La salida*, de Claudio Villaruel. Por su realización: *Pandemonium*, de Carlos Lescano. Por el guión y contenido: *Black Eleven*, de Leonardo di Cesare.

Mejor película de animación: *Mercano, el marciano 2*, de Juan Antin y Ayar B. Por la investigación y actualización de una realidad que merece justicia: *Mapuche ñi mapuche*, de Diego Arcella.

Mejor actor (compartido): Marcelo Testa por *Félix y co.*, Jean Pierre Reguerraz por *Asociación Argentina de Actores*, de Sebastián Alfie. Mejor actriz: María Merlino por *Con vos contar corderitos*.

**Voto del público:** Primer premio: *Asociación Argentina de Actores*, de Sebastián Alfie. Segundo premio: *Félix y co.*, de Andrés Schaer.

LOS DE CINE - LOS DEL PSICOANALISIS  
UN FILM - UN LIBRO

**Curso de lectura psicoanalítica  
proyectada al cine**

Informes 4773-8018/4982-5946

## Masajes de película

para dolores de cuello, espalda, cintura,  
masajes de relajación y reeducación corporal

**ALEJANDRO MASSEILOT** MASOTERAPEUTA

teléfono 4393-8827/15-4438-2094 e-mail [latribu@rcc.com.ar](mailto:latribu@rcc.com.ar)

# Jim Carrey



Hace unos años llegó a la fama un actor infame a quien muchos odiamos sin medias tintas. Su humor era desagradable y agresivo; además, se lo comparaba con Jerry Lewis, algo que resultaba aun más indignante para los que admiramos a Lewis. Nada hacía suponer que la opinión que teníamos sobre el nuevo cómico fuera a cambiar. Tres films confirmaban la llegada de un monstruo: *Ace Ventura*, *The Mask* y *Tonto y retonto*. Pero, sorpresivamente, Jim Carrey cambió. El primer golpe sobrevino cuando brilló en una fantástica película llamada *El insoportable* (*The Cable Guy*), dirigida por Ben Stiller. El público la rechazó y quienes odiaban a Carrey tampoco la vieron, aunque en esa película demostró dos cosas: que tenía mucho más talento del que se pensaba y que era perfectamente consciente del personaje que había creado. Era el comienzo de un cambio. Luego siguió actuando en algunos bodrios, aunque ahora, por complicidad, resultaban un poquito más simpáticos. Peter Weir advirtió el potencial que tenía Carrey y lo convocó para *The Truman Show*. Todos hablaron del Oscar pero ni siquiera fue nominado; su actuación en la entrega de los premios, llorando porque se lo había llevado Benigni (un payaso comprometido), fue extraordinaria y emblemática. La Academia –y la mayoría de

la gente– no parece aceptar el cambio en los cómicos. Ya nos equivocamos una vez con respecto al actor, así que no es tan terrible si volvemos a equivocarnos al enunciar un par de afirmaciones arriesgadas. Es probable que no sea nominado al Oscar por su interpretación en *El mundo...*, lo cual constituiría la prueba definitiva de que –como ocurre con casi todos los grandes cómicos del cine– nunca será valorado como se merece. Y ahora va la segunda afirmación suicida: Carrey pasó de ser uno de los intérpretes más insoportables de Hollywood a ser uno de los actores más interesantes y prometedores. Y no solo eso, además se ha ganado el afecto y el respeto de quien esto escribe y de varios miembros más de la redacción. El tipo nos cae cada día mejor. Claro, en un par de meses se estrenará algún bodrio como los que hacía antes y habrá que soportar los golpes. Pero en el Hollywood actual la única manera de que alguien siga siendo un grande es que no lo reconozcan como tal. Jim Carrey puede darnos mucho más que la mayoría de sus colegas. Nunca será ese personaje siniestro llamado Robin Williams, ni tampoco será un horroroso Dustin Hoffman. Carrey nació para ser grande: tiene el talento y el tiempo a su favor. Veremos cómo sigue esta historia. **Santiago García**

Con Carrey nos fuimos del odio al amor. En cualquier momento volvemos



# Supernova

96.7  I L U M I N A T U S N E U R O N A S



## Programación / 2000 (Lunes a Viernes)

• 7 a 10 hs. / **Marca Personal** / Daniel Tognetti (Silvina Walger y Abel Gilbert) • 10 a 13 hs. / **Y ahora ¿Qué pasa?** / Carlos Pollmeri (aportan María Luz Príncipe y Guillermo Estéban Pintos) • 13 a 15 hs. / **Panic Attack** / Mariana Fabblani y Mex Urtizberea • 15 a 18 hs. / **El Opio de los Medios** / Ruso Vereá y equipo • 18 a 21 hs. / **Rock Boulevard** / Sergio Marchi y Pollo Cerviño • 21 a 23 hs. (los lunes) / **Gracias a Dios es lunes** / Marcelo Mingochea • 21 a 23 hs. (martes a viernes) / **Acariciando el filo de la noche** / Fabián Couto y Damián Nijensohn • 23 a 01 hs. **Tribulaciones** / Mario De Cristóforo y Oscar Mingorance • 01 a 07 hs. / **Programación de rock nacional**

Cada semana, más de 5000 suscriptores reciben gratuitamente un comentario sobre los estrenos, más una breve reseña con las recomendaciones de las películas en cartel, cuyos horarios y salas pueden consultarse en la cartelera virtual que ofrece el 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*. [www.elamante.com](http://www.elamante.com)

