

EL AMANTE

C
I
E
N

| | | |
|-------------|-----------|---------------|
| AÑO 9 | Nº 100 | JULIO 2000 |
| ARG \$ 7,50 | URU \$ 50 | ISSN 03292606 |



9 770329 260003



00100

Por los 100 números de una revista especializada en la cinematografía y las artes audiovisuales, el INCAA quiere estar presente para felicitarlos por su larga y prestigiosa trayectoria colaborando con el fomento y difusión de nuestro cine



NUEVOS CREDITOS Y CONCURSOS PARA EL CINE NACIONAL

El INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES aprovecha esta oportunidad para comunicar que se encuentra abierta la inscripción de los concursos para la selección de los siguientes proyectos.

Dos (2) largometrajes en coparticipación con el INCAA de un máximo de \$ 700.000 para proyectos basados en obras literarias o personajes de la cultura argentina

Tres (3) proyectos de telefilms documentales a ser producidos por el régimen de coparticipación con el INCAA con un máximo de hasta \$ 150.000.

Dos (2) películas de largometraje (primero y segundo) con un máximo de \$ 500.000.

Seis (6) créditos para desarrollo de proyectos de películas nacionales de largometraje de hasta \$ 30.000.

Seis (6) créditos para proyectos de temática libre de un máximo de \$ 500.000 para cada uno de ellos.

Las bases para los mencionados concursos y créditos pueden retirarse en el INCAA con domicilio en la calle Lima N° 319 Capital Federal en la Dirección de Fomento ubicada en el 2° piso del Instituto. Teléfono: (011) 4379-0921

| | | |
|--------------------------|-------|--|
| Críticas | 2 | Misión: Imposible 2 |
| | 6 | Chinese Box |
| | 8 | La eternidad y un día |
| | 10 | Una noche con Sabrina Love |
| | 12 | Mumford |
| | 15 | Kirikou y la hechicera |
| | | 28 días |
| | | Papá es un ídolo |
| | | Apariencias |
| | | Cerca de la frontera |
| | | Fantasia 2000 |
| | | La casa de la |
| | | montaña embrujada |
| | 18 | París Tombuctú |
| | 21 | De 10 a 1 |
| | 22 | Festival de Cannes |
| | 48 | Tomás Abraham |
| | 52 | Las clasificaciones del INCAA |
| Guía de <i>El Amante</i> | 57 | Video |
| | 60 | Cine en TV |
| | 64 | Música |
| La celebración | II | Editorial |
| | IV | Historia de <i>El Amante</i> |
| | XIV | La redacción por la redacción |
| | XXIV | 1991-2000: las 100 películas |
| | XXXII | Pablo Trapero |
| | XXXIV | Entrevista a Lucrecia Martel |
| | XL | <i>El Amante</i> según Marcelo Piñeyro |
| | XLII | Lectores ilustres |
| | XLIV | La literatura después de la pantalla |



STAFF

Directores

Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Asesora periodística

Claudia Acaña

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, Leonardo M. D'Espósito, Javier Porta Fouz, Juan Villegas, Hugo Salas, Tomás Abraham, Marcelo Piñeyro, Amir Labaki, Pedro Mairal, Flor Balestra y Tino y Norma Postel

Secretaría

Natasha Alimova,
proyección 2002

Cadete campeón de América

Gustavo Requena Johnson,
odió *Misión: Imposible 2*

El banquete del 100

Norma Postel, la tigresa de

Bengala, sin ella no habría

revista

Tortillas

Esther, la sucesora de la

flamante mamá Benjamina

Correctora ¡100 puntos!

Gabriela Imposible Ventureira,

misión difícil es un paseo por

el parque para ella

Meritorio de

corrección suplente

Jurre

Traducción de todos

los idiomas del mundo

Lisandro de la Fuente,

¿qué tendrá el petiso?

Gente de cierre

Santiago Sinéad O'Connor

García, Juan Nelly Omar

Villegas, Javier Primicias Porta
Fouz, Marcela Adriana Varela
Gamberini y Hugo Björk Salas

Fotos de Pablo Trapero

y Lucrecia Martel

Valeria Bellusci

Diseño gráfico

Araujo, D'Amore, dg

Dos tipos audaces

E-mail addg@tasknet.net

Colaboración en diseño

Hernán Chombita de la Fuente

Correspondencia a

Esmeralda 779 6° A

(1007) Buenos Aires, Argentina

Teléfonos

(5411) 4326-4471/4326-5090

Fax (5411) 4322-7518

E-mail

amantecine@interlink.com.ar

En Internet

http://www.elamante.com

El Amante es propiedad de

Ediciones Tatanka SA. Dere-
chos reservados, prohibida
su reproducción total o parcial
sin autorización.

Registro de la propiedad

intelectual en trámite.

Las notas firmadas representan

la opinión de los autores y no

necesariamente la de la revista.

Preimpresión e impresión digital

GEA. Rocamora 4157

Tel 4861-1550

Imprenta

Latin Gráfica. Rocamora 4161,

Buenos Aires. Tel 4867-4777

Distribución en Capital

Vaccaro, Sánchez y Cia. SA.

Moreno 794 9° piso. Bs. As.

Distribución en el interior

DISA SA. Tel 4304-9377 /

4306-6347

Este número tan especial para
nosotros se lo dedicamos a la
memoria de Martha González,
nuestra querida amiga.



Cine como música

por GUSTAVO NORIEGA

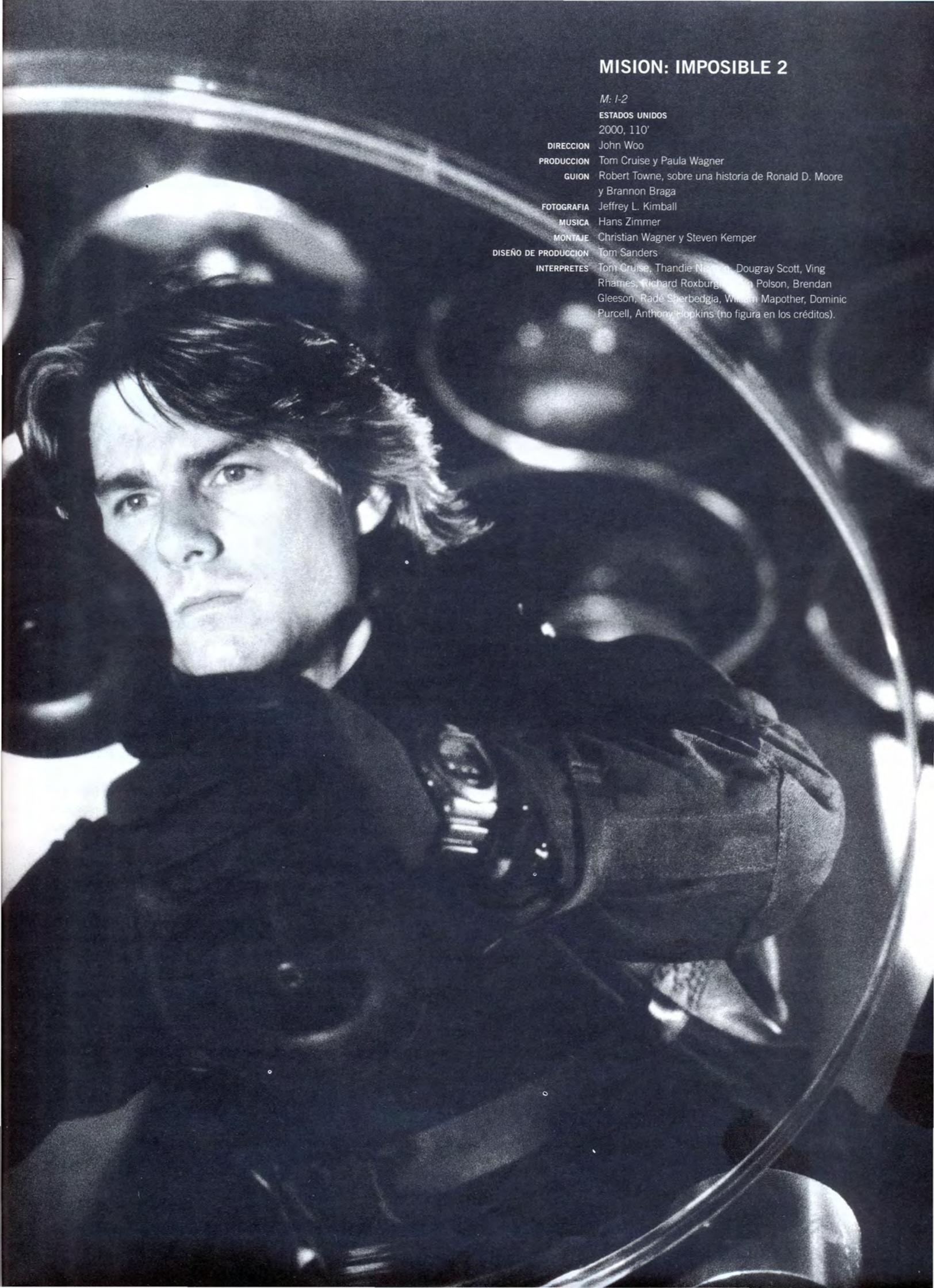
MISION: IMPOSIBLE 2

M: 1-2

ESTADOS UNIDOS

2000, 110'

DIRECCION John Woo
PRODUCCION Tom Cruise y Paula Wagner
GUION Robert Towne, sobre una historia de Ronald D. Moore y Brannon Braga
FOTOGRAFIA Jeffrey L. Kimball
MUSICA Hans Zimmer
MONTAJE Christian Wagner y Steven Kemper
DISEÑO DE PRODUCCION Tom Sanders
INTERPRETES Tom Cruise, Thandie Newton, Dougray Scott, Ving Rhames, Richard Roxburgh, John Polson, Brendan Gleeson, Rade Sherbedgia, William Mapother, Dominic Purcell, Anthony Hopkins (no figura en los créditos).



En un capítulo del famoso libro de conversaciones entre Hitchcock y Truffaut, los dos directores se detienen en una escena de *Intriga internacional*. En ella, a Cary Grant lo citan en el medio de un polvoriento campo desolado. Desorientado e incómodo, espera que alguien venga a verlo. Aparece un campesino que baja de un auto pero no es su cita. De pronto, se ve un avioneta que se acerca. Desde el aire comienzan a dispararle. Cary Grant consigue escapar, y entre tantos amagues que hace, la avioneta pierde el control y choca contra un camión parado en la ruta y explota. Es el intento de homicidio más disparatado de la historia del cine y una de sus escenas más memorables. En el libro, Truffaut se la comenta a Hitchcock de la siguiente manera:

“François Truffaut: El aspecto seductor de esa escena reside en su misma gratuidad. Es una escena vacía de toda verosimilitud y de toda significación; el cine practicado de esta manera se convierte realmente en un arte abstracto, como la música. Y esa gratuidad, que ha menudo se le reprocha, constituye precisamente el interés y la fuerza de la escena. Esto queda perfectamente indicado por el diálogo cuando el campesino, antes de subir al autocar, dice a Cary Grant, refiriéndose al avión que comienza a evolucionar a lo lejos: “¡Mire! Un avión que fumiga y no hay nada que fumigar...”. El avión no fumiga nada y no habría que reprocharle nunca la gratuidad en sus films, pues practica la religión de la gratuidad, el gusto por la fantasía fundada en el absurdo.

Alfred Hitchcock: El hecho es que este gusto por lo absurdo lo practico de manera totalmente religiosa.

François Truffaut: Una idea como la del avión en el desierto no puede germinar en la cabeza de un guionista, pues no sirve para adelantar la acción, para hacerla avanzar; es una idea de director.”

Hitchcock tenía siempre una escena visual-

mente deslumbrante en cada una de sus películas (por ejemplo, el ballet de paraguas en *Corresponsal extranjero*) y a menudo confesaba que la idea de la escena era externa a la película; o mejor aun, la película la construía de manera tal de poder insertar esa visión. *Misión: Imposible 2* goza de la misma cualidad abstracta. La diferencia es que toda la película está construida con esas imágenes. El argumento que sirve de unión remite a dos películas de Hitchcock, precisamente, dos de las más románticas.

La primera es *Tuyo es mi corazón*, una de las menos valoradas y probablemente de las mejores películas de Hitchcock. En ella, Cary Grant recluta a Ingrid Bergman para infiltrarse en un nido de nazis entre los cuales se encuentra su ex marido, Claude Rains. Para hacerlo, debe seducirlo. Por supuesto, Ingrid Bergman y Cary Grant se enamoran inmediatamente, lo que le da a la misión un cariz notablemente perverso. Este triángulo se repite entre Tom Cruise, Thandie Newton y Dougray Scott. No es exagerado decir que los tres están a la altura de sus honorables antecesores.

El resto de la trama está tomado de *Intriga internacional*, y se basa en la relación veladamente homosexual entre el villano y su mano derecha. La espía viene a jugar el papel de la intrusa. En la película de Hitchcock, los actores de este trío eran James Mason, Martin Landau y Eva Marie-Saint. James Mason (ahora Dougray Scott) mira lascivamente a Eva Marie-Saint (Thandie Newton), quien mira fuera de cuadro a Cary Grant (Tom Cruise) mientras son observados por Martin Landau (Richard Roxburgh), carcomido por los celos. Hasta la casa del villano empotrada en la naturaleza y con marcadas líneas horizontales remite a la de *Intriga internacional*.

¿Se puede hacer una gran película con imágenes absurdas unidas por retazos de viejos films de Hitchcock? Hay que ver qué se en-



tiende por “gran película” pero lo cierto es que, dentro del esquema de la gran producción hollywoodense, el hecho de que John Woo haya tenido a su disposición una producción espectacular sin sacrificar nada de su gusto a cambio genera una película de una gran felicidad, euforizante. La cinefilia del guión es calificada y excede el guiño. Y las escenas son sencillamente majestuosas. Me contaron la siguiente anécdota y me parece que no es irrelevante con respecto a lo que es la película. El día del estreno, a la tarde temprano en el Abasto, en el público había un señor en el pasillo sentado en una silla de ruedas. La salida de los Hoyts tienen una larguísima rampa que va desde la altura de los cines hasta el patio de comidas y la planta baja. Al finalizar la película, este señor, contagiado, bajaba por la rampa a toda

FELICITACIONES!

LIDER
FILMS



velocidad haciendo ruidos con la boca mientras los amigos se desternillaban de risa. Esa alegría contagiosa tiene que ver con la música de la que hablaban Hitchcock y Truffaut. Con esa idea de esplendor visual irresistible que se agota en sí mismo, en el mecanismo cinematográfico para lograrlo y que no tiene ningún significado, ningún simbolismo o referente en el mundo en que vivimos. Las imágenes de la presentación (en realidad es la segunda escena pero es tan apabullante que uno la identifica con el comienzo) de Tom Cruise sostenido en el aire en el medio de las montañas, la llegada del helicóptero y los anteojos con la misión grabada marcan los parámetros de la película. En primer lugar, la decisión de traicionar el espíritu de equipo de trabajo que tenía la serie. Aunque haya un par de simpáticos compañeros, esta es una película de héroes individuales, no colectivos. En segundo lugar, el nivel de espectacularidad que no va a decaer en las dos horas siguientes. Y tercero, lo más importante, la idea de hacer añicos el verosímil habitual del cine, incluso para los estándares de Hollywood. Como alertando de que lo que se va a ver no pue-

de ser juzgado por los parámetros con que miramos la vida normalmente. Woo es un director que combina la violencia más estilizada (casi no tiene sentido el uso de la palabra violencia) con el más desbocado de los romanticismos. Hay una escena en *Misión: Imposible 2* que desborda los límites de cualquier película romántica existente. Thandie Newton se sacrifica y se inyecta el veneno para salvar a Cruise, este rompe la pared con un explosivo y salta al vacío, luego de pedirle a Thandie que resista hasta que él consiga el antídoto. El vuelo de Cruise luego de la declaración de amor gritada entre el ruido de las explosiones tiene un lirismo que marca la diferencia entre Woo y cualquier otro director de películas de acción. La mayoría de las escenas de acción del film suceden en el aire; desde el mencionado comienzo en la montaña, hasta la forma de ingresar en Byocide, suspendido por cuerdas, y también el absurdo duelo de autos al borde de la cornisa, las motos surcando el cielo. La película es aérea en todos sus momentos, y cuando no es la acción la que marca esta perspectiva, es el director mismo el que nos sitúa por encima

de las cosas: como la llegada en helicóptero a Australia, con la bella imagen de las ovejas corriendo en una estancia asustadas por el ruido de las hélices, y la despedida en Sidney, mostrándonos a los felices aventureros en un parque, rodeados de gente jugando. Ver *Misión: Imposible 2* es como aprender a volar, desde un altura razonable, sin peligros pero con la excitación de dominar las cosas desde una distancia que al hombre le está vedada. Este es el secreto, probablemente, del cine de la música, un cine afortunadamente más de director que de guionista como señalaba Truffaut: mostrar cosas que no forman parte del mundo cotidiano, sucesos imposibles o extraordinarios desde una perspectiva distinta a la común. En el mismo día se estrenaron en Buenos Aires *Recursos humanos* y *Misión: Imposible 2*. No debe haber en la cartelera dos películas más diferentes. El cine es hijo de Lumière y de Méliès, puede registrar la verdad del mundo o inventar universos distintos. *Misión: Imposible 2* nos eleva por los aires con la misma eficacia con que la película francesa nos planta a tierra y nos muestra el mundo tal como es. Bienvenidas las dos. ■



AV. CORRIENTES 2025 2º PISO · OF. "A" (C1045AAC) BUENOS AIRES ARGENTINA
TELÉFONOS: 54-11-4951-3003/5348/7128 · FAX: 54-11-4951-9901
E-MAIL: ALFAFILMS@SSDNET.COM.AR

CHINESE BOX

FRANCIA-JAPON-ESTADOS UNIDOS
1997, 100'

DIRECCION Wayne Wang
PRODUCCION Lydia Dean Pilcher y Jean-Louis Piel
GUION Jean-Claude Carrière y Larry Gross
FOTOGRAFIA Vilko Filac
MUSICA Graeme Revell
MONTAJE Chris Tellefson
DIRECCION ARTISTICA Chris Wong
INTERPRETES Jeremy Irons, Gong Li, Maggie Cheung, Rubén Blades, Ken Bennett, Jonathan Midgley, Emma Lucia, Emotion Cheung, Michael Hui.



Una caja vacía con una piedra de jade

por SILVIA SCHWARZBÖCK

Por muchas razones, *Chinese Box* podría ser un melodrama, aunque no en el sentido clásico. Pero hay factores que lo alejan de cualquier ortodoxia: una estructura moderna, un narrador en primera persona que repentinamente se vuelve omnisciente, tres historias paralelas que representan —cada una por su lado— un melodrama personal e intransferible. Y una disfuncionalidad mayor, que le agrega otro misterio al film: si la situación política de Hong Kong (antes del traspaso de poder del Reino Unido a China) es un McGuffin, o si las tres historias que no terminan de entrecruzarse son algo más que una metáfora sobre el futuro de la isla. Con los melodramas uno no tiene estas dudas: el contexto siempre se conjura contra los protagonistas, pero en ningún momento sentimos que ese escenario es autónomo respecto de la historia y que los acontecimientos se siguen desarrollando a espaldas de ella.

A John Spencer —periodista— solo le importa lo que hay bajo la superficie. Por eso —cree— no comprende la situación política sobre la que escribe, que consiste en la firma de unos tratados entre británicos y chinos que ni siquiera garantizan la continuidad de una democracia que a muy pocos les importa. Su amigo Jim —fotógrafo— le alimenta su sensación de vacío: “Los cambios sociales no se pueden ver si no hay violencia”. Y ahí es donde aparece la idea de la caja china sobre la cual nadie habla

en el film: debajo de la superficie no hay nada, porque la realidad no es plana. Hasta las personas son tridimensionales y funcionan como las cajas chinas, con el riesgo de que al abrir la última no encontremos la verdad, sino el vacío.

Las ideas de *Chinese Box* son todas de este tenor: más interesantes por la belleza que imprimen a la historia que por su valor explicativo. Ni siquiera son originales. Pero son fáciles de evocar con solo nombrarlas. Basta con que la caja china le dé título al film y aparezca en los títulos para que instale una clave de lectura. Eso es todo. El lugar que dejan vacante las ideas lo llenan unas imágenes que John está registrando con desesperación, antes de que la leucemia le llegue al cerebro. En los meses que le quedan (que son los mismos que le quedan a Hong Kong en manos británicas) va a tratar de encontrar la verdad sobre la isla filmando a una chica marginal (Jean) por el solo hecho de que le parece más rara e interesante que el resto de los mortales. Pero resulta que la historia que le cuenta Jean parece falsa, porque omite el secreto que explica que sea diferente de los demás. John lo va a descubrir, para terminar dándose cuenta de que ningún secreto está a la altura del cielo con que cada uno lo oculta.

“Todas las historias de amor son lo mismo. Tenemos boleros para eso. El bolero describe cuando el amor comienza y cuan-

do el amor termina. Y en el medio, nada. Porque nadie quiere saberlo.” Jim, una vez más, le dice a John lo que no quiere escuchar. Del contrapunto entre los dos personajes, uno melancólico y otro práctico, salen las pocas certezas que intenta fijar el film. Por eso tienen que estar juntos para interpretar las imágenes que registra John. Pero algunas superan toda interpretación, como la del perro que matan de hambre para que gane una pelea, o la del pez partido al medio, con el corazón latiendo fuera del cuerpo. Si la película fallara en su cometido de no dar explicaciones últimas, estas imágenes serían todas metáforas de John, que está partido al medio por un amor no correspondido, con un corazón que sigue latiendo mientras su cuerpo se desangra. Como sucede todo lo contrario, porque *Chinese Box* nunca termina de definir qué es metáfora de qué cosa (si la isla, de los personajes, o los personajes, de la isla), tampoco estamos seguros de cuánta realidad puede asimilar un melodrama ni de cuánto melodrama puede hacerse cargo la realidad. Según dice John, cuando a uno le parten el corazón, hay que ponerle al lado una piedra de jade, para que absorba la sangre hasta que quede convertida en piedra y la piedra tome la forma de un corazón. Siguiendo la lógica del film, esta leyenda no explica el mundo, sino por qué John muere solo, con la cámara en una mano y la piedra de jade en la otra. ■

PARA LOS AMANTES DEL BUEN CINE!

PRIMER PLANO FILM GROUP

presenta sus próximos estrenos



www.primerplanofilms.com.ar

XXXXX **EXCELENTE** XXXXX
 MARCELO PANOZZO - CLARIN

★★★★★ **EXCELENTE** ★★★★★
 DIEGO BATLLE - LA NACION

UNA PELICULA EXTRAORDINARIA
 HORACIO BERNADES - PAGINA 12

MEJOR DIRECTOR OPERA PRIMA
 FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN
 ESPAÑA

MEJOR PELICULA
 PREMIO DEL PUBLICO
 BS. AS. II FESTIVAL DE CINE INDEPENDIENTE

recursos humanos

UN FILM DE LAURENT CANTET

PALMA DE ORO
 Mejor Pelicula
 FESTIVAL DE CANNES

*La Eternidad
 y un día*

FABRIZIO BENTIVOGLIO

BRUNO GANZ

ESTRENO 13 DE JULIO

Un Film de
THEO ANGELOPOULOS
 (LA MIRADA DE ULISES)

KATE WINSLET

SELECCION OFICIAL
 Festivales de
 SUNDANCE
 Y
 TOKIO

un film de
 GILLIES MACKINNON

HIDEOUS KINKY
El viaje de Julia

¡UNO DE LOS MEJORES FILMS EUROPEOS DE LA DECADA!

GANADORA
 MEJOR FILM
 EXTRAORDINARIO
 BARRIO UNIDOS

FESTIVAL DE VENEZIA
 LEON DE ORO
 MEJOR DIRECTOR • MEJOR PELICULA
 ITALIA

PREMIO GOYA
 MEJOR PELI
 BUENOS AIRES
 ESPAÑA

LAMERICA

Un film de
GIANNI AMELIO

ENRICO LOVERSO
 "Farinelli"

MICHELE PLACIDO
 "Tres hermanos"

SELECCION OFICIAL FESTIVAL DE CANNES

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

**EL TIEMPO
 RECOBRADO**
 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"

"EL CINE MODERNO OFRECE POCAS OBRAS MAESTRAS
 ESTA PELICULA ES UNA DE ELLAS"
 NAN 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.

LA ETERNIDAD Y UN DÍA

Mia aiwniothta kai mia mera

GRECIA-FRANCIA

1998, 130'

DIRECCION Theo Angelopoulos
PRODUCCION Theo Angelopoulos / Greek Film Centre et I, Paradis Films SRL-Intermedias SA, La Sept Cinéma
GUIÓN Theo Angelopoulos
FOTOGRAFIA Giorgos Arvanitis y Andreas Sinanos
MUSICA Eleni Karaindrou
MONTAJE Vannis Tsitsopoulos
INTERPRETES Bruno Ganz, Fabrizio Bentivoglio, Isabelle Renauld, Achilleas Skevis, Alexandra Ladikou, Despina Bebedeli, Eleni Gerassimidou, Iris Hatziantoniou, Nikos Kourous.



La mirada de Theo

por MARCELA GAMBERINI

Desde hace un tiempo se viene diciendo en esta revista y en otros medios que en el cine contemporáneo hay ausencia de belleza. Quisiera oponer, a esta afirmación tan tajante, solo algunos nombres: Oliveira, Bertolucci, Rohmer, Angelopoulos. Estos realizadores tienen en común varias cosas pero, en principio, me interesa rescatar una: la mirada madura que da la vejez bien entendida. Una madurez activa, comprometida, reflexiva, no solo con el cine en general sino con su propia obra en particular. Las últimas producciones de estos maestros cineastas destilan belleza, apasionamiento, reflexión. Sus películas revelan concepciones acerca de lo que el cine debería ser y transmitir. Otra característica que une a estos viejos cineastas es trabajar con materiales (ideas y formas) que se constituyen en constante tensión. En *Viaje al principio del mundo*, Oliveira trabaja el límite entre ese paraíso perdido de la infancia y la inminencia de la muerte. En *Cautivos del amor* Bertolucci trabaja con la frontera, invisible y frágil, que separa y une al amor y el deseo. En *Cuento de verano* Rohmer tensiona los bordes de la adolescencia y la entrada a la madurez. En *La eternidad y un día* Angelopoulos nos ofrece una sospecha: la imposibilidad de establecer fronteras entre la vida y la muerte.

En *La eternidad y un día*, el tema de los límites está muy presente: las fronteras territoriales, temporales y amorosas. De hecho, en la película un hombre a punto de morir re-

crea los recuerdos más preciados de su vida. La vida y la muerte, la lábil línea que las separa y las une. Desde el terreno de lo icónico el mar parece ser para Angelopoulos el ámbito fronterizo que separa pero que a la vez une la vida y la muerte, los territorios enfrentados, los amores perdidos y reencontrados, los diferentes tiempos, la eternidad y el día.

Otro tema interesante en el film es la noción de la lengua como apropiación. Alexander, el protagonista, se encuentra con un niño albanés pero no pueden comunicarse: son extranjeros en sus propios lenguajes, en sus propias tierras. Alexander, que es escritor, está empeñado en terminar un poema inconcluso del griego Solomos, pero le faltan las palabras, no puede apropiarse de los conceptos, no los puede nombrar. Sobre el final de la película se queda con tres palabras del niño: extranjero, muy tarde y pequeña flor. Cuando adquiere las palabras, cuando se apropia de la lengua, el protagonista se muere de cara al mar.

Antes de este film, los protagonistas de Angelopoulos eran colectivos y estaban atravesados por factores sociales y políticos como la historia reciente de Grecia, la brutalidad de la guerra balcánica. Ahora este realizador elige, con una mirada más intimista, trabajar con personajes individuales sin hacer hincapié en la reflexión social. En *La eternidad y un día*, junto con los exiliados que recorren su cine de manera trans-

versal, aparece un protagonista con una fuerte filiación trágica —heredera de las piezas teatrales de la antigua Grecia—, que deambula exiliado por un mundo de contornos frágiles y rígidos a la vez, dominado por la melancolía y el desasosiego. Es un refugiado en tierras sin nombre y sin lenguaje. En *La eternidad y un día* se destaca —en oposición con su cine anterior— la sólida transparencia de las imágenes, el viaje interior del protagonista hacia el autoconocimiento, la presencia de los hechos más personales que diseñan su vida, como el nacimiento de su hija o el eterno amor hacia su mujer. Aquí el viaje del protagonista es a través del tiempo y no del espacio, y Angelopoulos es capaz de mostrar en un mismo plano varias temporalidades —los límites entre el pasado, el presente y el futuro— y varias historias a la vez.

Algunos pueden acusar al griego de pretencioso, de aburrido, de ampuloso, pero no se puede decir que sus obras no transmitan placer a través de la diáfana belleza de sus imágenes. Cada encuadre sugiere una emoción, el silencio se vuelve elocuente y la música se resignifica cada vez pese a que siempre es la misma. El virtuosismo visual, tan probado en toda su filmografía, ahora se hace más transparente, más diáfano, más reposado, más naturalmente bello. Sin dudas, *La eternidad y un día* nos devuelve la mirada más sobria, más individual y más madura de Angelopoulos. ■

*Las más sinceras felicitaciones
al equipo de "El Amante" por el número*

100

*de una revista con la cual nos une
una misma pasión.*

EUROCINE S.A.

UNA NOCHE CON SABRINA LOVE

ARGENTINA-ITALIA-ESPAÑA
2000, 100'

DIRECCION Alejandro Agresti
PRODUCCION Patagonik Film Group, Surf Film (Italia), PHF (España), ULM (Argentina) y Naya Films (Argentina)
GUION Alejandro Agresti
FOTOGRAFIA Arnaldo Catinari
MUSICA Paul M. van Brugge
MONTAJE Stefan Kamp
DIRECCION ARTISTICA Floris Vos
INTERPRETES Cecilia Roth, Tomás Fonzi, Fabián Vena, Giancarlo Giannini, Norma Aleandro, Julieta Cardinali, Mario Paolucci, Carlos Roffé, Charly García.



Buenos Aires versavice

por QUINTIN

La novela de Pedro Mairal es un relato de iniciación. Sexual en la trama, geográfico en el estilo. Un adolescente baja a Buenos Aires para debutar con la mujer de sus fantasías –la diva porno del título– pero la aventura que el viaje le propone se hace épica por el protagonismo de la ciudad. El libro es el monólogo de una mirada que descubre y sueña, una mirada sincera pero no necesariamente ingenua, fresca pero no exactamente virgen. Esa mirada tiene mucho en común con la del Rulo en *Mundo grúa*, o la de los protagonistas de *Modelo 73* de Rodrigo Moscoso: atenta a los personajes y a las cosas, sensible al placer, temerosa del dolor. Esa mirada define al personaje y es la única guía del lector, el único punto de vista del libro y la que le da fuerza y consistencia a la historia. En eso también se acerca a cierto cine argentino reciente, en la fidelidad a esa aproximación subjetiva, ajena a un saber que señala verdades o saca conclusiones desde una altura superior a la del personaje.

En la película de Alejandro Agresti no es el protagonista el que descubre Buenos Aires sino Buenos Aires la que descubre al protagonista, como si la película estuviera compuesta por los contraplanos de la novela. Desde que Daniel Montero llega a la ciudad es la cámara la que lo mira a él, la que se deleita con su juventud, la que le ofrece sus características paradigmáticas. El libro, por otra parte, ofrece al lector una ciudad analítica, compuesta de los fragmentos –perso-

nas y lugares precisos– que el recorrido azaroso de la narración encuentra a su paso. La Buenos Aires del film es, en cambio, sintética: está compuesta de tópicos, de las caricaturas porteñas que el director ha creído que la representan. Desde el filósofo de café hasta las bailantas, desde el gay televisivo hasta el local de tango, desde la fotógrafa hasta el loft, desde la cronista de noticiero hasta el Obelisco. Esas criaturas predecibles y esas locaciones turísticas no son las de la novela. Esta transcurre por lugares y ocupaciones menos glamorosas, sin connotaciones mediáticas: la calle Entre Ríos, una estudiante, la timidez y los adoquines: esos son sus elementos. En la novela, Daniel aprende y comparte cuando puede; en la película le enseñan y lo dirigen a pesar suyo.

La fidelidad a un texto literario no es un requisito ni una virtud del cine. La apropiación por parte del cineasta puede ser una necesidad o un hallazgo. Pero, en este caso, la apropiación de Agresti es particularmente empobrecedora: le quita a la historia toda respiración, todo misterio y la vuelve obvia y sentenciosa. Peor aun, la aplasta en nombre de las convenciones de una tradición: la del cine argentino y sus anexos televisivos. Esa tradición prohíbe la sencillez y reclama, en cambio, grotesco y vulgaridad. Esa tradición evita las preguntas y las sutilezas para subrayar el reino de una sabiduría colectiva, de una condición de la humanidad mezquina y miserable cuyo único refinamiento es burlarse de sí misma. Y proponer un juego

alternativo de valores inalcanzables –la nobleza del arte, la pureza de la juventud, la sublimidad del amor– y otro de necesidades sustitutivas –la familia, la amistad viril– que juegan como red de seguridad ante el abismo al que se asoma su perspectiva.

Conservador y perdonavidas, el cine argentino (el cuerpo histórico del cine argentino) es también sentimental y chapucero. *Una noche con Sabrina Love* no se priva de esas constantes. Un hermano viene a sustituir al personaje que en el libro (que nunca juzga) es un simple conocido para que la película pueda tener su cuota de amor fraterno. Para agregarle almíbar de novelón, ese hermano ignora que los padres han muerto hace tres años, como si no fuera inevitable avisar en esos casos. El personaje es, además, homosexual. En el libro, Mairal se encarga de anotar que su aspecto no delata sus preferencias sexuales. En el film, Fabián Vena lo amaricono, respetando el tabú que proscribía los gays viriles. Además, convive con una mujer sólo para que Norma Aleandro forme parte del reparto o acaso también para que uno sea un vividor y la otra pueda explicar la esencia de la fotografía en un monólogo. Sabrina, la Sabrina Love del título, no es un personaje sino una excusa para que Cecilia Roth coqueteo con la prostitución y resalte cancheramente el arquetipo. Para agregar otro síntoma de adhesión a las convenciones vigentes, el sexo –que en la novela llega a ser placentero y vital, consumando la iniciación y justificando el

periplo— es en la película frío y frustrante. No solo con Sabrina sino con Sofía, una concheta desprovista de erotismo (no de belleza, como prescribe el canon para personajes femeninos) que se desnuda con la aridez de un mueble. En la novela, el protagonista y Sofía, que no juega al periodismo, se proponen reencontrarse, continuar una relación naciente. En el film, en cambio, en el ómnibus de vuelta, Daniel sueña con una novia pueblerina, para confirmar que la ciudad es mala a modo de reaccionario y subrayado veredicto.

En esta incursión de Agresti por la chatura del cine comercial nativo, asoma, sin embargo, un matiz de verdad, al menos de un deseo personal del director. Es el cuidado con el que trata a Tomás Fonzi, su actor, y a Daniel Montero, su protagonista. La cámara lo contempla embelesada, los otros personajes lo miman y lo admiran, el argumento lo protege de todos los males. Incluso Agresti se tomó el trabajo de escribir una carta en la que el adolescente se describe con rasgos más inocentes e infantiles de los que Mairal le otorgó originalmente. Es un buen monólogo y parece también una extraña confesión. Como si a Agresti lo poseyera secretamente una nostalgia, un respeto y un cariño por los comienzos, por la época de la vida en la que la vitalidad está intacta, el mundo es duro pero se rinde ante el coraje y no hay concesiones ni fatigas en el horizonte. La edad en la que se puede pasar una noche sin Sabrina Love. ■

andrade | tholon kunst

[MEJOR QUE UN AMANTE LATINO]
100 AMANTES

LATINGRAFICA IMPRESOS OFFSET / ROCAMORA 4161
 TELEFONO 4867.4777 ROT. / FAX 4861.2200
 PRESUPUESTOS@LATINGRAFICA.COM.AR

MUMFORD

ESTADOS UNIDOS

1999, 113'

DIRECCION Lawrence Kasdan
PRODUCCION Charles Okun y Lawrence Kasdan
GUIÓN Lawrence Kasdan
FOTOGRAFIA Ericson Core
MUSICA James Newton Howard
MONTAJE Carol Littleton y William Steinkamp
VESTUARIO Colleen Atwood
INTERPRETES Jane Adams, Ted Danson, Hope Davis, Loren Dean, Jason Lee, Mary McDonnell, David Paymer, Martin Short, Robert Stack, Pruitt Taylor Vince, Alfre Woodard.

A través del espejo

por JAVIER PORTA FOUZ

Mumford es un psicólogo. Mumford es el nombre de la pequeña ciudad donde ejerce el doctor Mumford. *Mumford* es el título de la película, la novena de Lawrence Kasdan, un norteamericano que en casi veinte años hizo cine negro (*Cuerpos ardientes*, 1981), drama generacional (*Reencuentro*, 1983), westerns (*Silverado*, 1985; *Wyatt Earp*, 1994), drama romántico (*Un tropiezo llamado amor*, 1988), comedia negra (*Te amaré hasta matarte*, 1990), drama urbano coral (*El corazón de la ciudad*, 1991) y comedia romántica (*Quiero decirte que te amo*, 1995). Kasdan, director y guionista exclusivo de *Mumford*, invita a patinar a través del signifiante "Mumford" considerado como personaje, espacio y película. A eso le agrega —o no, quién sabe— sentidos que pueden partir del nivel fonético de la palabra, aproximadamente "mam-ford": mamá Ford, ¿Henry?, ¿John? Quizás esto no sea más que una locura interpretativa, pero la recurrencia de Kasdan sobre una palabra, las referencias a las prácticas de terapia, su ligazón como realizador con la tradición de su país, su admiración por el cine clásico y las características de su última película reclaman lecturas arriesgadas, o chifladas.

Mumford, la pequeña ciudad, es un espacio tan idílico como ajeno a la realidad, instancia horrible que solo ingresa a través del televisor o del extraordinario yuppie —jugado al grotesco por Ted Danson— que trabaja extramuros. En *Mumford* / Mumford, los perso-

najes pueden parecer lunáticos, en el sentido de estar siempre un poco desfasados con respecto a sus circunstancias, o paradójales —aunque sin demasiadas explicaciones—, como si fueran parte del país de las maravillas de Lewis Carroll. La particular colección de neurosis de los que se analizan (y también de los que no lo hacen) en esta luminosa ciudad permite el éxito profesional del doctor Mumford y podría haber permitido, si Kasdan hubiera optado por un ritmo frenético, una *screwball comedy*. Nada más lejos de la velocidad particular de *Mumford*, una película rara, con una atmósfera y un tono distintivos, a los que si uno no se adapta pueden provocar desde incomodidad hasta un bienvenido extrañamiento.

El doctor Mumford, un poco a la manera de la Alicia de Carroll, es alguien que vive de sorpresa en sorpresa, de choque en choque, pero ninguno de ellos reviste un carácter físicamente violento. En el ámbito descrito, las sorpresas provienen de la evidencia de las lógicas contrapuestas de los personajes, y estas lógicas en conflicto hacen eclosión en el intercambio lingüístico, tanto en *Alicia en el país de las maravillas* como en *Mumford*. La posibilidad y la capacidad de diálogo de Alicia, y sobre todo de los múltiples personajes con los que se cruza, se terminan en el momento en que la palabra del otro los amenaza. Así se hacen habituales los cortes abruptos, las interrupciones en la conversación, el silencio im-



puesto por la loca vehemencia de los habitantes de esos mundos. Esta paranoia e intolerancia frente al discurso ajeno es una de las principales características del doctor Mumford. Un ser tranquilo, casi *cool*, pero con tendencia a ser monológico hasta el punto de echar pacientes en medio de la sesión, justo cuando los sentidos que ponen en juego sus discursos amenazan su inestable estabilidad. El psicólogo Mumford quiere ser monológico hasta el punto de ser, decidir ser, homónimo con la ciudad en la que habita. Esta ilusión de querer ser el generador del único discurso posible implica la paranoia. El doctor Mumford tiene algo que ocultar, pero el trabajo de develarlo debemos dejárselo a la televisión, o al propio poseedor del secreto.

Mumford es fascinante. Film de una trampa ligereza, parece deslizarse sin rumbo fijo hasta mucho más allá de la mitad del relato. Mientras tanto, los síntomas de inadap-



co minutos, que suelen ser los más placenteros de una buena película.

Un par de escenas pueden resumir la sensación etérea, de no tocar el suelo, de *Mumford*. Una es cuando en uno de sus paseos el doctor y su principal paciente femenina deben suplir al repartidor de diarios: luego ella definirá esa acción como de mucha intimidad. El goce visual ocioso que le imprime Kasdan así lo certifica. Otro de esos momentos se produce cuando el doctor Mumford y el empresario informático *skater* Skip Skiperton (excepcional Jason Lee, el amigo de Ben Affleck en *Chasing Amy*) juegan al aire libre: el plano general, la amplitud del cielo, la conversación mínima, la lealtad que se adivina (una de las revelaciones es similar visualmente y tiene exactamente el mismo tono), habla de otro cine, habla con otro cine. El propio Kasdan se encargó de aclarar que *Mumford* no era una película a lo Frank Capra sino más bien a lo Howard Hawks. Sin embargo, las marcas de filiación hawksiana son dialogadas, no literales. Por ejemplo, uno de los clásicos tópicos de Hawks son sus mujeres impetuosas y vivaces, que aparecen, por ejemplo, en *Bola de fuego*, *La adorable revoltosa* y *Solo los ángeles tienen alas*. En *Mumford*, el principal personaje femenino padece el síndrome de fatiga crónica.

La "fatigada", en *Mumford*, es la excelente actriz y atractiva mujer Hope Davis (*Deseos y sospechas*, *Intriga en la calle Arlington*). Quien querrá devolverle la energía, Mumford, es Loren Dean, un milagro actoral alrededor

del cual se construye la película. Dean, de notable parecido físico con el jugador de fútbol Rubén Mago Capria, es uno de los típicos "descubrimientos Kasdan", uno de esos actores que ya tienen cierta trayectoria (*Enemigo íntimo*, *Gattaca*, *El fin de la violencia*, *Apollo 13*, *Billy Bathgate*) pero que Kasdan lanza a primera línea. Lo hizo con Kevin Kline, Kathleen Turner y Kevin Costner, y seguramente con el medido Dean también lo logró. Su personaje, Mumford, logra pasar de la paranoia monológica a aceptar el diálogo cuando acepta la palabra del otro, aunque esto sea en un juzgado. Este aceptarse como sujeto que no solo habla sino que también escucha le permitirá reconocerse, recapturar su propia imagen. Solo así —al revés de Alicia, que primero visitaba el país de las maravillas para luego ir *A través del espejo*— podrá acceder a Mumford, la ciudad de las maravillas, que seguirá manteniendo su nombre mientras que él, al cambiarlo, lo recuperará. Es extraño que alguien que pretende encerrarse en su propia, única voz pase a aceptar el diálogo pero, como decía Rodrigo Tarruella ante el estreno de *Silverado* en Buenos Aires (9 de enero de 1986), en otra de sus maravillosas críticas del diario *Tiempo Argentino*, existe una "dinámica de lo impensado". Tarruella citaba esa definición pensada por Dante Panzeri para el fútbol y la aplicaba al western. La comedia, en Kasdan, también es dinámica de lo impensado. O tal vez, en *Mumford*, solo se trate de la dimensión imprevisible de los juegos del lenguaje. ■

tación social del doctor Mumford, con sus evidentes violaciones a los códigos de su profesión, proporcionan algunas pistas sobre su secreto, cuestión que estalla sobre el final, cuando se nos ubica en una película de amor. Antes de esto, asistimos a la puesta en funcionamiento de la máquina narrativa de Kasdan, una máquina que aquí funciona como nunca, abriendo la posibilidad del placer mediante la invitación a sumergirnos en una incertidumbre inaudita para un film mainstream. La falta de énfasis en un conflicto estructurante hace que el largo inicio del film mantenga la imprevisibilidad acerca de su posible línea principal. Este fenomenal logro de estirar (o detener) lo que podría llamarse la introducción de la película hasta casi el cierre, donde se resuelve el conflicto apenas termina de plantearse, es uno de los tantos placeres que ofrece Kasdan. *Mumford* fascina porque no tensiona: es una suerte de repetición —con delicadas, hermosas variaciones— de los primeros cin-

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



KIRIKOU Y LA HECHICERA

Kirikou et la sorcière

FRANCIA, 1994, DIRIGIDA POR Michel Ocelot.

Seguramente, usted no ha visto *Kirikou y la hechicera*: si la película todavía estuviera en cartel, sería acertado correr al cine. De lo contrario, espere ansiosamente la edición en video. Y si ya la vio, espero que la haya disfrutado tanto como yo. *Kirikou* es un dibujo animado anclado en la cultura africana –o en lo que (des)conocemos de ella– pero con producción europea y, además, es una de las pocas gratas sorpresas del año. Jorge Luis Borges hubiera sido un espectador ideal para *Kirikou*. Su reflexión sobre el relato a partir de un improbable e interminable jardín de senderos que se bifurcaban puede verse de algún modo graficada en el film, en ese laberinto subterráneo en el que el protagonista opta y, así, es solidario con la progresión de la narración. Construido de ese modo, el relato de *Kirikou* es de una depuración máxima, tan particular como universal, y con un sentido temporal y un mapeo del espacio de una claridad que

emociona, como emocionan las ofrendas de las ardillas, o la obstinación del minúsculo protagonista por salvar a su aldea. La animación es simple, inteligente y asombra a partir de recursos que aparentan ser mínimos, pero que revelan una profunda conexión de su creador Michel Ocelot con la forma que maneja. Menciones aparte para el hermoso erotismo de los vivos personajes y para el excelente minimalismo musical de Youssou N'Dour, que con apenas un *leitmotiv* cantado permite reír, llorar y reflexionar sutilmente sobre la génesis de la figura del héroe. **Javier Porta Fouz**

28 DIAS

28 days

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Betty Thomas, CON Sandra Bullock, Viggo Mortensen, Steve Buscemi y Diane Ladd.

Entre los antecedentes de Betty Thomas figura la nada despreciable *Partes privadas*, pero el responsable de los logros de ese film era su actor-inspirador-creador Howard Stern. En *28 días*, la Betty imprime celuloide a partir

del “aprender a vivir” de una joven “descontrolada”, en un derrotero obvio y obtuso. Las enseñanzas, aparentemente disfrazadas de complejas por el agregado de calculados mensajes contradictorios, son de una univocidad flagrante y fea. Sandra Bullock no puede elegir peor sus papeles: su simpatía se pierde en un mar de tedio y en la nula importancia de una de esas películas que no deberían importarse. **Javier Porta Fouz**

PAPA ES UN IDOLO

ARGENTINA-ESPAÑA, 2000, DIRIGIDA POR Juan José Jusid, CON Guillermo Francella, Manuel Bandera, Millie Stegman, Sebastián Francini y Mapi Galán.

Sería reiterativo si dijera que *Papá es un ídolo* no llega a la categoría de película, que se trata de una vergüenza (otra más) perpetrada por Telefé y Argentina Sono Film, que las actuaciones son pésimas, que todo suena a curro, que la moralina de la historia retrotrae a la de hace un siglo y medio atrás, que Francella vuelve a humedecer los ojos en un par de escenas, que los chivos son groseros y

Patagonik Film Group presenta a
y el debut cinematográfico de **Tomás Fonzi**
Cecilia Roth
con la actuación especial de **Fabián Vena**

una noche con Sabrina Love

con la participación especial de **Norma Aleandro**
y **Julieta Cardinali** - **Mario Paolucci**
un film de **Alejandro Agresti**

Director: Alejandro Agresti
Línea Cinematográfica: Alejandro Agresti
Basado en la novela de Tere Martí
Productor Ejecutivo: Pablo Fouz
Director de Fotografía: Aníbal Gattiari
Director de Arte: Flavia Vio
Asesor de Dirección: Martín Sosa
Coordinador de Producción: Pierpaolo
Jefe de Producción: Pablo D'Angelo
Editores: Sofía Kemp - Susana Ferrando Soderella
Música: Paul M. Van Bergen
Producción General: Patagonik Film Group
Productores Asociados:
ULM (Argentina) / Naya Films (Argentina)
Suff Film (Italia) / PHF (España)
con el apoyo del INCAA

penosos, que Jusid alguna vez filmó *Tute cabrero*, que la narración se hace pesada, insoportable, hiperdemagógica. Todo esto no interesa frente a la recaudación y los números favorables de *Papá es un ídolo*, que tal vez tenga una segunda parte dentro de poco tiempo. ¿A quién le puede interesar este comentario mientras los responsables de la cinta siguen juntando plata? ¿Qué se puede decir de ASF, cuyos productores hablan de un cine para la familia, cuando años atrás perpetraron cosas como *Atrapadas*, *Los gatos*, *Las colegialas* y *Las esclavas*? Volvé, Natalia (Oreiro), te perdonamos: *Un argentino en Nueva York*, al lado de este engendro, era por lo menos una película. **Gustavo J. Castagna**

APARIENCIAS

ARGENTINA, 2000, DIRIGIDA POR Alberto Lecchi, CON Andrea del Boca, Adrián Suar, Rita Cortese y Fernando Siro.

Los planos de ubicación espacial y el abuso del plano-contraplano se "airean" con picados, cenitales y travellings que gritan ¡acá estamos!, pero quedan extemporáneos y re-

fuerzan la chatura del resto. Los diálogos —excepto los de Cortese— parecen escritos y dichos en el vértigo de una tira diaria, de otro modo habría que decir que, por ejemplo, los de la criada interpretada por Lidia Catalano son simplemente pésimos. Si bien no tiene otra ambición que el éxito numérico, *Apariencias* puede llegar a ser, sin proponérselo, un tratado sobre las diferencias entre los lenguajes del cine y la televisión, la peor televisión. Es verdad que acá todo es más prolijo que en la repugnante *Papá es un ídolo* (hasta los chivos están mejor colocados), pero se trata de un notorio retroceso del cine de Adrián Suar, que con *Alma mía* había sorprendido gratamente. Aquí el director es Alberto Lecchi, que este año —aunque pocos se enteraron— estrenó *Operación Fangio*, una buena película a la que le falta gracia. Ahora la gracia y el timing están ausentes por completo, pero en este caso no se trata de una buena película.

Durante el tedioso consumo del film, uno puede ponerse a divagar sobre las connotaciones de la caracterización de los persona-

jes: hay un padre conservador interpretado por Fernando Siro, que fue candidato del partido de Luis Patti; también tenemos un licenciado en letras caricaturizado, un idioma irredimible opuesto a la sensatez, sensibilidad e inteligencia de los especialistas en marketing (acá puede haber una constante: el intelectual de *Gasoleros* era un canalla y un chanta) y, por último, en una película que pretende no ser homofóbica, vemos una comunidad homosexual integrada por imbéciles que se babeaban por tres o cuatro pavadas (cortitas y publicitarias, eso sí) que dice el personaje de Suar. **Javier Porta Fouz**

CERCA DE LA FRONTERA

ARGENTINA, 1999, DIRIGIDA POR Rodolfo Durán, CON Claudio Gallardou, Ulises Dumont, Leonor Manso, Víctor Laplace, Alberto Benegas y Mirna Suárez.

El tono medio, la emoción contenida y las actuaciones concentradas son lo mejor de esta película bien narrada y honesta en su propuesta. Estas virtudes se ajustan a una historia que va creciendo por lo que no se

**DESDE EL COMUN AMOR
POR EL CINE
LES DESEAMOS FELICIDADES!!!**

**DISTRIBUTION COMPANY
Paula y Bernardo Zupnik**

dice, que requiere un pudor que el director no olvida casi nunca. El relato se resiente cuando la acción se traslada a Buenos Aires. Es ahí cuando un rancio sabor a viejo cine argentino amaga con asomar. **Juan Villegas**

FANTASIA 2000

Fantasy 2000

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Roy E. Disney.

Entre *Fantasia* (1940) y *Fantasia 2000* (1999), existe una diferencia que explica por qué el estudio ya no realiza clásicos. Aunque *Fantasia* fue una película polémica que algunos consideran la mejor de Disney y otros la peor, su interés por la experimentación era parecido al que llevó a Disney a ser un innovador en muchos aspectos. Pocas veces la película se vio en Argentina con la plenitud de su sonido, y lo mismo pasará con *Fantasia 2000*, cuya espectacularidad depende, en gran parte, del formato Imax con que se exhibe en varias partes del mundo. Esta pantalla gigante sin duda ayuda a que algunos episodios cobren verdadero sentido y otros

sean aun más bellos. Una cosa es segura: las escenas con humor son infinitamente mejores que las solemnes y lacrimógenas. Las presentaciones, todas feas, revelan el terror de los realizadores a que la gente se aburra con tantas historias si no hay diálogos bobos o explicativos. Y esa es otra prueba de por qué las películas Disney de hoy ya no alcanzan la categoría de clásicas. "El aprendiz del hechicero" sigue siendo el episodio que mejor combina humor, terror y una narración impecable. **Santiago García**

LA CASA DE LA MONTAÑA EMBRUJADA

House on Haunted Hill

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR William Malone, CON Geoffrey Rush, Famke Janssen, Taye Diggs y Ali Larter.

Un grupo de personas debe sobrevivir a una noche de terror en un manicomio clausurado, y si lo logran, se llevan un millón de dólares. El lugar fue el escenario de una masacre años atrás; el organizador de la fiesta es un millonario decadente que dedica su vida a realizar juegos de terror; los invita-

dos son invitados por error y nadie sabe quién los convocó. La esposa del millonario cumple años y esa es la excusa de la fiesta. Y la invitación es para los espectadores también: desde la primera e increíble escena no hay forma de saber qué es verdad y qué es mentira y al mismo tiempo el film se propone asustar y divertir por partes iguales. La pareja de decadentes ricos (Famke Janssen y Geoffrey Rush) se saca chispas en una seguidilla de diálogos dignos de una *screwball comedy* en clave de odio puro. Y la estética, heredada en parte de *Alucinaciones del pasado*, logra ser moderna y al mismo tiempo remitir al cine clase B de William Castle (esta película es una remake de un film suyo y el personaje de Rush es un homenaje a él). Compararla con *La maldición* —también una remake, también la casa maldita— sirve para demostrar que hay gente que cree en el entretenimiento puro y directo, y gente que solo se dedica a hacer negocios sin ninguna idea del cine. Esta película pertenece al primer grupo: asusta y divierte mucho. **Santiago García**

Selección Oficial
Festival Internacional de Montreal

Las Aventuras de Dios

un film de Eliseo Subiela

ESTRENO SEPTIEMBRE 2000

CON PASTA DIOGUARDI - FLOR SABATELLA - DANIEL FREIRE - CON LA ACTUACION ESPECIAL DE LORENZO QUINTEROS - JOSE MARIA GUTIERREZ - ANA MARIA GIUNTA - MARIA CONCEPCION CESAR - MARIANA ARIAS - LALO MIR - VICTORIA BERTONE
UNA PRODUCCION DE ELISEO SUBIELA - VICTOR CATANIA - ALEJANDRO GALINDO - ESTUDIOS DARWIN - PRODUCCION EJECUTIVA: MORA SUBIELA - DIRECTOR DE FOTOGRAFIA: DANIEL RODRIGUEZ MASEDA - MUSICA: OSVALDO
MONTES SONIDO: ABATTE & DIAZ - DIRECTOR DE ARTE: ALFREDO IGLESIAS - EDICION: LAURA BUA - ASISTENTE DE DIRECCION: ALDO ROMERO - DIRECTOR DE PRODUCCION: MIGUEL ANGEL ROCCA - GUIÓN Y DIRECCION: ELISEO SUBIELA



Un monarca republicano

AUTORRETRATO. Como ciudadano, liberal, como creador, anarquista, y como persona, libertario.

AZCONA. Rafael se adecua a mi mundo porque yo me adecuo al suyo. Aparte de la construcción, se adentra más en mi mundo, y por lo tanto, aunque la idea y lo que se quiere contar sea mío, es que además forma parte también de su baúl. [...] La demostración está en que Rafael, con toda su maestría, algunas veces ha tenido algún resbalón con otros directores. A Ferreri, a Rafael y a mí nos gusta el esperpento, nos gusta la distorsión de la realidad hasta el límite sin caer en la farsa. Y por eso afirmo que, aunque Rafael diga que se pliega a mis historias, me aporta más que los demás guionistas. Por ejemplo, yo creo que a Saura le aporta el oficio y a mí me aporta un territorio suyo que se homogeneiza y hace ósmosis con el mío.

BUENOS AIRES. Para mí, salvo *La vaquilla* y *Bienvenido Mr. Marshall*, el rodaje de todas mis películas nunca fue fácil. Incluida la nefasta que hice en Argentina, *Las pirañas*. Aunque lo pasé bien porque me encontraba a gusto en Buenos Aires, una ciudad a la que primero odié y a la semana de estar allí me enamoré de ella.

BUÑUEL. Buñuel se salió a la mitad de *Tamaño natural*. Al salir, me dijo: "Berlanga, cómo ha podido hacer esto. Es una guarra-da". Era muy puritano.

DIRECCION DE ACTORES. He tenido y sigo teniendo pocas ganas de enfrentarme a eso que llaman dirección de actores. Luego me han funcionado muy bien, precisamente porque no dirigiéndolos, que es lo que yo hago, están mejor, pierden todos sus tics. Realmente, lo que hago en mis películas es dirigir el tráfico.

GUSTOS. Me gusta la comedia italiana: Comencini, Monicelli, Risi. De los americanos, Preston Sturges, Wilder, Lubitsch. Cuando iba al cine con regularidad me gustaba la comedia, alguna de *suspense* y las *rarezas*. Si

Con *París Tombuctú* vuelve el cine del gran realizador español de *El verdugo*, *Plácido* y *La vaquilla*, entre otras películas. Algunas opiniones de su puño y letra y otras de gente amiga, o no tanto.

selección de textos GUSTAVO J. CASTAGNA

hubiese cine erótico especializado, morboso, ese me gustaría. Con Hitchcock me ha pasado como con el Partido Comunista. Me querían convertir a ese culto, me lo explicaban en la pizarra y, tras un acercamiento, vino la caída. En cambio, defendiendo a Hitchcock de tope a tope y creo que ha tenido la talla de Lubitsch y Wilder como director de comedias. Todo lo que se hundió en su mundo basado en el *suspense*, en el artificio, se me agrandó en el campo de la comedia. Y sin embargo, hay una serie de identificaciones totales entre Hitchcock y yo: era misógino, perverso sexual, todas las cosas que yo soy. Mi perversión más conocida es que me gusta atar, encadenar a las chicas. Y cuando leí el título *Encadenados* (*Notorious*), corrí a verla.

LA VAQUILLA. Recuerdo que *El País* dijo que era una película sin ideología. Aparte de que lo que quise decir, porque lo viví en la guerra, es que cuando llegabas a las trincheras las ideologías se quedaban atrás y nacían la biología, la supervivencia, el comer, el que no te maten. Pero aparte de eso, no me pueden decir en *El País* lo que me decían, porque ¡claro que había ideología! La que yo tuve en 1949 y luego tuvo el Partido Comunista: la reconciliación, el admitir que hemos sido unos bestias que nos hemos cargado la economía de España, eso es *La vaquilla*. Y ahí puse otro de mis finales malos, otro final simbólico, de esos que yo no quiero poner, que no quedó bien. La vaquilla era España, y no había servido para la fiesta. Con la Guerra Civil habíamos perdido la alegría, la fiesta y la economía. Se la comían los cuervos.



PARIS TOMBUCTU

ESPAÑA

1999, 107'

DIRECCION Luis García Berlanga
PRODUCCION José Luis Oliazola, Rafael Díaz Salgado, Jordi García-Candau y José Ferrándiz
GUIÓN Luis García Berlanga, Jorge Berlanga, Antonio Gómez Rufo y Javier G. Amezúa
FOTOGRAFIA Hans Burmann
MUSICA Bernardo Fuster y Luis Mendo
MONTAJE Iván Aledo
DIRECCION ARTISTICA Wolfgang Burmann
INTERPRETES Michel Piccoli, Concha Velazco, Amparo Soler Leal, Santiago Segura, Juan Diego.

LO BERLANGUIANO. Fue en un supermercado y en el suceso intervinieron ocho o diez personas de diferentes edades y cataduras, que hablaban todas al mismo tiempo y que entre ellas había alguien de uniforme. Oí que una mujer de mediana edad, que intentaba alcanzar la puerta, inútilmente porque se lo impedían los que discutían, le decía a un japonés muy correctamente vestido que llevaba en brazos un toro de felpa banderilleado envuelto en una bolsa de celofán: "¡Por Dios, esto parece de Berlanga!". (Fernando Fernán Gómez)

OPINION I. Berlanga, Luis García. Nacido en Valencia, el 12 de junio de 1921, casado con María Jesús, cuatro hijos varones, soñador, vago sólo de vocación, erotómano, ojos azules con "zoom" para las chicas, cabeza de senador romano. Grande de España, autor de algunas obras maestras de la cultura de este y otros siglos. Multipremiado, multiquerido, multicoopiado. Un genio. (José Luis García)

OPINION II. Surgió en mí la idea de fundar un partido político para uso exclusivo de Luis: el Partido Anarquista Burgués Independiente, del cual, con todos los honores, él tendría el carnet número uno. (Juan Antonio Bardem)

OPINION III. España le duele hasta la risa. Dolor convertido en risa ante la certidumbre real del absurdo cotidiano. El realismo llevado hasta sus últimas consecuencias, deviene humor, broma có(s)mica. ¿Qué otra cosa puede hacer un espa-

ñol sino extremar las cosas? [...] Debería haber filmado *La guerra y la paz* en miniserie pero las paellas lo distraen. (Rodrigo Tarruella, *El Amante* N° 14)

OPINION IV. Berlanga no es comunista, es mucho peor: es un mal español. (Francisco Franco)

PATRIMONIO NACIONAL. Ese título era una forma de aprovechar el título de *Escopeta nacional*. Pero el título que yo quería para la continuación de la saga de los Leguineche era *Museo de cera*, que reflejaba mi visión de la aristocracia.

PLANO SECUENCIA. Mi mejor película es *Plácido*, en todos los aspectos. Lo que no sé es por qué de pronto me salía todo tan bien. Siendo anterior me parece que está mejor rodada que *El verdugo*. *Plácido* es un momento dulce de mi carrera, en el que sin darme cuenta la película tiene un ritmo, todo el movimiento de actores me parece muy fluido. Luego, por ejemplo en *Patrimonio nacional*, encuentro un sentido del reto. Ya es un momento malo para mí, porque ya se ha empezado a hablar de los planos secuencia y ya lo tomo como un desafío: "vais a ver planos secuencia". Pero mi narración en *Plácido* es absolutamente natural. Ni pienso que estoy haciendo planos secuencia. Me surgen porque, sin darme cuenta, estaba viviendo un momento más o menos mágico. ▀

Salvo aclaración, los textos pertenecen a la revista *Nickel Odeon* (N° 3, verano de 1996)

París Tombuctú es el punto final de la extensa trayectoria de Berlanga y el catálogo de sus particulares obsesiones. El erotómano José Luis vuelve al pueblo de *Calabuch* (una de sus películas de los 50), resucita al Michel de *Tamaño natural* (el extraordinario Piccoli) y cierra su desordenada y caótica visión del mundo con escenas humorísticas y desopilantes pero, también, con una gran dosis de amargura y melancolía, inédita en su filmografía. En *París...*, por momentos, se extrañan los diálogos punzantes y ponzoñosos de Azcona y la habilidad de Berlanga para integrar en una escena a una multitud de personajes que hablan sin parar al mismo tiempo. También la galería de intérpretes secundarios de otros films (¿cómo olvidar al viejo Pepe Isbert de *Bienvenido Mr. Marshall* y *El verdugo*?), esperpénticos, declamatorios, graciosísimos. *París...* complementa a varias de sus películas anteriores, como si se tratara del último detalle que faltaba para cerrar la parábola iniciada con *Esa pareja feliz* (1951). En ese sentido, el viaje que emprende Michel y la posterior estadía en Calabuch, luego de su intento de suicidio, parece un testamento y un retorno a aquel mundo caótico que desafió a la censura franquista. Berlanga desnuda cuerpos a los que el tiempo les pasó por encima. Las tetas de la sesentona Concha Velazco, el pene de Piccoli, la escena de sexo oral que disfruta Amparo Soler Leal y la poca ropa (o nada) que lleva encima el anarco-turista encarnado por Juan Diego, representan la venganza de Berlanga contra aquella censura y la tardía respuesta a su deseo no concretado de hacer cine porno con alguna dosis de morbo. En *París...* vuelve a reírse de la Iglesia y de cualquier tipo de culto (nada mejor que el gordo Santiago Segura como sacerdote) pero también de las miserias de la España del 2000, ese país del primer mundo. Cáustico y feroz, Berlanga decide que Calabuch ya no es el paraíso de antaño y muchos de los sobrevivientes abandonan su lugar de origen. Michel, por su parte, que había amado a una mujer de goma en *Tamaño natural*, ahora tiene un muñeco de madera como único compañero en la cama. *París Tombuctú* es un film feliz, pero también amargo. **GJC**



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

Master VIDEOCLUB

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

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

un curso de Eduardo A. Russo

Crítica de cine

Cuestiones • Estilos • Orientaciones actuales

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



Gloria López Lecube
Horacio Solá
Nano Herrera
Mario Oneto
Walter Nelson
Hugo Paredero



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

movicom
La evolución permanente.

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)



¿Apenas 100?

¡Pero si *El Amante* nos viene acompañando desde toda la vida...!

Spot felicita a *El Amante* por los primeros 100 números de la revista... (en papel)

spot
.net.ar

<http://spot.net.ar>

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 | SERGIO WOLF AM DEL PLATA | DIEGO LERER CLARIN | |
|---------------------------------|--------------------------|------------------------|-------------------------------|----------------------------------|---------------------------------|-----------------------------|----------------------|---------------------------|-----------------------------|-----------------------|------|
| RECURSOS HUMANOS | 8 | 8 | 9 | 10 | 9 | 8 | 10 | 10 | 8 | 9 | 8,90 |
| MISION: IMPOSIBLE 2 | 8 | 8 | 9 | 7 | | 6 | 7 | 8 | 7 | 9 | 7,67 |
| MUMFORD | 8 | 8 | 7 | 5 | 6 | 6 | 8 | 8 | 9 | | 7,22 |
| DULCE Y MELANCOLICO | 7 | 7 | 7 | 6 | 8 | 8 | 6 | 7 | 6 | 7 | 6,90 |
| CHINESE BOX | 6 | 6 | 6 | 7 | 7 | 5 | 8 | 6 | 7 | 6 | 6,40 |
| FANTASIA 2000 | | 7 | 6 | | | 7 | 5 | | 6 | 7 | 6,33 |
| LA ETERNIDAD Y UN DIA | | | | 6 | 7 | | 6 | 4 | | 8 | 6,20 |
| LA ESCUELA DE LA CARNE | 7 | 6 | 6 | 5 | 8 | 6 | 5 | | 5 | 6 | 6,00 |
| DINOSAURIO | 3 | 7 | 6 | | | 7 | | 6 | 6 | 7 | 6,00 |
| CERCA DE LA FRONTERA | | 6 | 5 | 5 | 5 | 6 | 7 | | 5 | 6 | 5,63 |
| DESTINO FINAL | | 6 | | 5 | | | 6 | 5 | | 5 | 5,40 |
| LA CASA EN LA MONTAÑA EMBRUJADA | 3 | 6 | 4 | 6 | | | 5 | | | 6 | 5,00 |
| APARIENCIAS | 4 | 6 | 6 | 4 | | | 4 | 5 | 6 | 6 | 5,00 |
| UNA NOCHE CON SABRINA LOVE | 4 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 4 | | 4 | 4 | 4,56 |
| SIN RESERVA | | 4 | 2 | | 3 | | | 3 | 2 | 3 | 2,83 |
| TE CON MUSSOLINI | 1 | 4 | | | | | 4 | | 3 | 2 | 2,80 |
| PAPA ES UN IDOLO | 2 | 3 | 2 | 1 | | | 3 | | 1 | | 2,00 |

TOMMY LEE JONES

SAMUEL L. JACKSON

UNA PELÍCULA DE **WILLIAM FRIEDKIN**

REGLAS DE COMBATE

UN HEROE NUNCA DEBERIA ESTAR SOLO

ESTRENO 3 DE AGOSTO

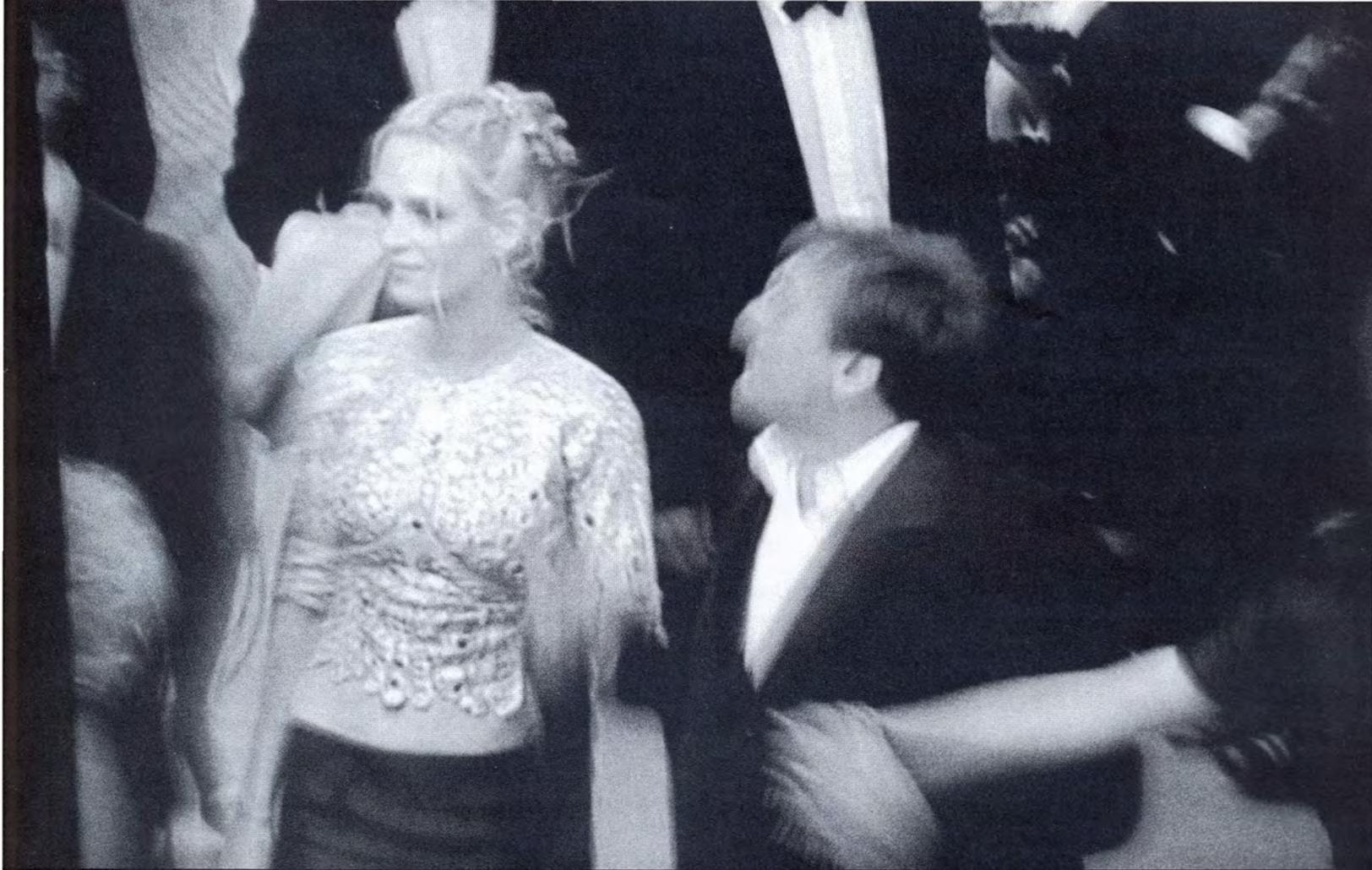
www.rulesmovie.com www.argenuip.com.ar

UNIVERSAL INTERNATIONAL PICTURES BANDA SONORA DISPONIBLE EN MILAR RECORDS DCI DIGITAL PICTURES TM & COPYRIGHT © 2001 BY PARAMOUNT PICTURES ALL RIGHTS RESERVED



por QUINTIN Y FLAVIA DE LA FUENTE





CANNES 2000





UN CIERTO ESPLENDOR

Este año, los cronistas de *El Amante* trabajaron a destajo. Vieron cuarenta películas, disfrutaron de la mayoría y volvieron satisfechos como nunca. Entendieron, además, cuál es la fórmula para triunfar en el mayor de los festivales. O al menos eso creen.

Fue un buen año, una buena cosecha, como dirían los franceses. En nuestros cuatro años de experiencia, la mejor. Tal vez esta sea una de esas famosas impresiones subjetivas y no es de descartar que, en medio de un fenómeno tan complejo, formular un balance sea imposible en esencia. Además, siempre queda bien decir que Cannes estuvo de maravillas para provocar la envidia ajena. Y queda mal decir que fue una porquería; la respuesta que uno recibe en estos casos es: "me hubieras mandado a mí". El tono un poco frívolo con el que empieza esta nota se continúa en nuestro diario anual del evento hasta convertirlo por momentos en una imitación de las viejas descripciones de gustos de Landrú. Aquellas categorías del inventor de los mersas eran geniales y precisas. Estas no son precisas ni geniales pero hay una razón para este ataque de sociología de bolsillo. En Cannes se deciden muchas cosas, pero no está del todo claro cuáles. ¿Cómo se mide el valor, no ya de la Palma de Oro, sino de una participación en la competencia, de un premio, de estar presente en cada una de las secciones paralelas? Nada es seguro. Hay películas como *Rosetta*, la ganadora del 99, que después no se exhiben en ninguna parte. Hay películas, como *El barbero de Siberia* de Mijalkov o *Corazón iluminado* de Héctor Babenco, que van esperanzadas y vuelven destruidas. Una buena proporción fracasa en su carrera comercial.

¿Cuánto depende de estos azares caninos la carrera de un director? Porque Cannes se trata de directores. Aunque las actrices salgan en las fotos y los productores hagan sus negocios, el glamour verdadero no depende de la fotogenia ni del dinero. En un sentido es la situación ideal para un cinéfilo: los valores que cuentan son los suyos. Pero ¿hasta qué punto? Un film se propone en Cannes y se expone. ¿A quiénes? A

los misteriosos formadores de opinión, principalmente críticos influyentes y programadores de otros festivales. Lo demás cuenta poco. Las películas verdaderamente taquilleras no se venden en Cannes sino mucho antes de que se exhiban allí (generalmente cuando aún no han sido filmadas). Los americanos, por su parte, lo piensan cien veces antes de mandar una película a Cannes y, en general, no la mandan. Tienen miedo del veredicto de una crítica internacional mucho menos predecible que la de sus compatriotas. Pero, en el otro extremo, ¿qué sería de Lars von Trier, de Tarantino, de Lynch, de los Coen sin Cannes?

El juego tiene ciertas reglas precisas. Hay un Gran Bonete que se llama Gilles Jacob, que tras el escándalo que armó Cronenberg como presidente del jurado en 1999 vio su poder tambalear pero después del 2000 resurge triunfal aunque cambie de puesto en el futuro o pase a retiro. Jacob, al que nadie quiere mucho, decide casi todo. Su función es elegir –ayudado por un comité fantasma y dudosos corresponsales extranjeros– entre más de mil films propuestos para quedarse con una veintena para la muestra competitiva, una decena para las funciones especiales y otros veinte para la reserva ecológica oficial, la sección llamada *Un certain regard*. Que significa "una cierta mirada". La mirada es la de Jacob, y su apuesta, conservar y acrecentar el prestigio del festival a través de esa selección. Cuesta pensar en una ocupación más singular (¿presidente de los Estados Unidos, acaso?). Es un oficio de uno. Como un cómico que se presenta en un escenario, su éxito depende de que los aplausos del público coronen la función. Pero el público, en este caso, es singularmente hostil. Está más preparado para el rechazo y la indiferencia que para el elogio y el entusiasmo. Si la atmósfera de Cannes es desde

afuera fascinante, esos profesionales malhumorados y escépticos que pueblan las salas no son fáciles de conquistar. A lo sumo, están dispuestos a conceder sus favores a un puñado de films por año, a elevar un par de nombres y a ignorar o denostar al resto. Eso ocurre invariablemente. Siempre hay un par de consagraciones, un pequeño grupo de aprobados y una considerable marca de aplazos. Este año, la proporción de films aceptados por la audiencia canina superó al promedio de las últimas ediciones. Y fue casi insólito escuchar a estos veteranos endurecidos (imaginen, los que lo conocen, a nuestro compañero Jorge García) reconocer refunfunando que fue un buen festival. Es cierto que los críticos jóvenes (cada vez hay más en varias partes del mundo) son más abiertos (o menos exigentes) pero la proporción de satisfechos atravesó esta vez la barrera de las edades. Nosotros estuvimos, por esta vez, con la mayoría.

¿Cuál fue el secreto? Es posible, como sostienen los amantes de la simplicidad, que el cine producido en el último semestre haya sido de calidad superior. Otros afirman que, esta vez, Jacob acertó en detectar los puntos salientes de esa producción. Pero, en el fondo, nada de esto es así. El análisis caso por caso que hacemos en las páginas siguientes, lleva a pensar en otras direcciones. Tal vez no sea la calidad de un film lo que cuente a la hora de su aceptación sino otros parámetros. La novedad, el tema, la procedencia, el ruido mediático que despierta, la oportunidad de su presencia ese año. Sospechemos un rato del gusto. Del propio y del ajeno. Tengamos en cuenta que en Cannes lo que importa de una película es el impacto, el efecto que ejerce sobre la audiencia. Dicho de otro modo, lo que lleva a esa película de la orilla de la desconfianza a la de la aceptación, lo que produce ese salto cualitativo en la

masa de los críticos que sienten que, cuando la destacan, *están jugando sobre seguro*. Es cierto, hay gente menos influenciable que otra, más segura de su propio juicio. Pero aun aquellos que se caracterizan por la soberanía de sus juicios, no están exentos de sus prejuicios, en el sentido de sus preconcepciones y también de los juicios previos que los condicionan. Este año, por poner un ejemplo, el consenso previo sobre la importancia creciente del nuevo cine asiático estaba fuertemente arraigado al comienzo del festival. Así fue como chinos e iraníes se beneficiaron a la hora del reparto de premios y estos fueron recibidos con el beneplácito general. Dos películas iraníes ganaron *ex aequo* la Cámara de Oro, el importante premio a las óperas primas. Una tercera, la de Samira Majmalbaf (que se sabe vender mejor que Julia Roberts), obtuvo un premio del jurado oficial. Muchos factores, incluso políticos, influyeron en esas decisiones. ¿Quién se opuso al premio a Samira diciendo que había films superiores? La joven del pañuelo negro en la cabeza e ideas progresistas es hoy una indiscutible. En cambio, Liv Ullmann es más vieja, menos novedosa y la influencia de Bergman en su film molesta menos que la del padre de la iraní en los suyos. Y el trabajo de Lena Endre, la actriz de su película, es de aquellos que no pueden despertar sino admiración. Pero cómo comparar su profesional excelencia con la silvestre, conmovedora presencia de un ídolo pop como Björk en la película de Lars von Trier. La sueca no tenía chance, y si el premio recaía en ella, la frustración hubiera sido generalizada. Björk y Von Trier tienen ese plus que Cannes se especializa en reconocer. Pero tal vez mañana, una segunda actuación de la cantante islandesa sea recibida con una rechifla. O el velo caiga y Samira pase rápidamente al canasto de los trastos inservibles. Les pasa a cineastas superiores. A Nagisa Oshima, por ejemplo. Pocos (salvo un par de deficientes cinematográficos) afirmaron que su film era malo. La mayoría reconoció que era muy bueno. Incluso alguien (impecablemente calificado) nos dijo que era "excelente pero no fascinante". Pero no había (especialmente en los que no conservan la veneración de una época por *El imperio de los sentidos*) el menor interés previo por ver la película de un director al que muchos consideraban muerto. En cambio, el sueco Roy Andersson, que no filmaba desde hacía más de

una década, tenía un importante grupo de cultores por sus trabajos en publicidad. Ganó un premio por un film sentencioso y antiguo aunque correcto en su factura. Mientras que Michael Haneke, por una obra parecida, quedó otra vez marginado porque se permite apuestas ideológicas más arriesgadas.

¿Esnobismo puro y simple? ¿Preeminencia de la medianía en el tono, de la juventud frente a la madurez, del exotismo frente a la innovación? De todo esto hay un poco, pero también de un momento particular del cine en el comienzo de la era digital. Las películas de Cannes 2000 fueron singularmente sólidas. Hay una fuerza y una solvencia cierta en un número sorprendente de realizadores. Hay un conjunto de cinematografías que emergen con fuerza hacia el exterior como las asiáticas. Hay un recambio generacional definitivo en Francia, intentos distintos en Latinoamérica, audacias en el mundo entero. El mérito de Gilles Jacob es, en definitiva, el de establecer los referentes, los estándares del cine que merece verse fuera de su país de origen, ese cine que no es el de Hollywood ni el de cabotaje. En su perfil más interesante, la apuesta de Cannes es señalar ese cine en cada región del mundo, frecuentemente contra la opinión local. Alguna vez fueron los independientes americanos o los solitarios europeos como Oliveira o Angelopoulos. Hoy son otros sus clientes distinguidos: Von Trier, Wong Kar-wai, Edward Yang, Ripstein, Hong San-Soo, Desplechin. Si los italianos, españoles y alemanes rabiaron porque no había ningún film compatriota en competencia, es en buena medida porque ese carácter distintivo del cine de Cannes no aparece frecuentemente por esos lugares. Con todos los reparos y las injusticias, esa idea suele lograr –y particularmente lo logró este año– imponerse en general sobre la trama de intereses, presiones y alternativas del gusto.

Aunque tal vez haya una última razón que nos hizo volver del viaje satisfechos. Este año, ni Benigni ni Almodóvar nos amargaron la vida y nos hicieron pensar que, en el fondo, Cannes puede no ser más que un engranaje de una inmensa máquina de marketing. Las películas, aun en su despareja diversidad, nos parecieron películas. El viejo placer del cine fluyó sin restricciones en la Costa Azul. ■

EL DIARIO DE LANDRU

Este año, Flavia y Quintín ponderan sus andanzas por La Croisette bajo la óptica de lo *in* y lo *out*, mientras Godard aparece y desaparece de sus reflexiones como un fantasma. Solo es posible decir algo profundo si se es exquisitamente superficial, diría un inglés famoso. Pero no es el caso.

PROLOGO. DEL DOMINGO 7 AL MARTES 9 DE MAYO. A la distancia, las idas a Cannes se empiezan a parecer. Uno se confunde lo que hizo este año con lo del año pasado o lo del otro... Nuestra llegada fue bastante similar a la del 99, con una diferencia, estábamos tremendamente cansados, en especial Q, víctima de un estrés laboral que no se le fue, como le suele ocurrir, apenas subió al avión. El mufa-lag le duró como una semana. Así que llegamos previa visita a Amsterdam durante el primer día verdaderamente primavera para los holandeses, que estaban todos en el parque Vondel. Nuestro guía era Peter van Bueren, quien este año no pudo ir a Cannes aunque lo estaba esperando una medalla que el festival otorga a los periodistas que concurren durante veinte años seguidos. Pero Van Bueren demostró inesperadas dotes de árbitro de usos y costumbres. Por ejemplo, dividió a la fauna del parque entre los *in* que pati-



Björk en la noche en que ganó la Palma a Mejor Actriz; Virginie Ledoyen, presentadora del Festival; Samira Majmalbaf que estrenó su segundo film, *El pizzarrón*; Aitana Sánchez Gijón, actriz y miembro del jurado; Catherine Deneuve y Mira Sorvino, que esta vez formaba parte del jurado de cortometrajes.



naban y los *out* que trotaban. Después nos hizo desistir de una visita al American Hotel, que hasta ese momento era nuestro café favorito en la ciudad: lo declaró definitivamente *out* y nos condujo a uno que formaba parte de un teatro, donde concurrían todos los artistas e intelectuales de la ciudad y que era absolutamente *in*. Como eran las tres de la tarde de un domingo soleado y éramos los únicos parroquianos, no pudi-

mos comprobar si la clientela era tan selecta como decía Peter.

Como siempre, nos esperaba en Cannes nuestra anfitriona, Mme. Jocelyne, que con los años se convirtió en nuestra tía francesa. Cada vez nos mimaba más y nos hace la estadia mucho más placentera. Jocelyne hace lo imposible por resolvernos cada problema que se nos presenta. No hay nadie mejor atendido durante el Festival de Cannes que

nosotros. Nos da lástima esa gente que se hospeda en el Carlton o en el Hôtel du Cap. Como siempre también, tuvimos nuestro miniturismo pre festival con la habitual compañía de nuestro gringo favorito, Gerald Peary, que este año se encontraba estabilizado en materia de trabajo y afectos. Lo llevamos a Mougins para una cena intrascendente y cara en L'Amandier y a una jornada más que agradable en Menton, ►



localidad trasnovegasca en la que termina Francia y empieza Italia con el nombre de Ventimiglia. Menton nos causó una impresión inmejorable que culminó con una cena pantagruélica y realmente barata en un bolichón de comida provenzal denominado (en algún dialecto local) A Braïjade Meridiounale. La guía del *Routard* afirma: "Usted hará publicidad de este restaurante". Confirmado. En el otro extremo de las jerarquías gastronómicas, un día íbamos los tres por la ruta que bordea el mar y vimos un restaurante agradable en Golfe-Juan que nos pareció apropiado para sacarnos el hambre con algún platillo y contemplar el Mediterráneo mientras discutíamos sobre cada estremo del 99 con Gerry. Fue sentarnos, abrir el menú y ver que nuestro amigo americano palidecía. Los únicos platos que estaban al alcance de un bolsillo clase media de cualquier parte del planeta eran la sopa y la ensalada. El resto culminaba en la *bouillabaisse* con langosta pero empezaba desde los 100 dólares por un plato de gambas. En una muestra de *savoir faire*, la camarera, con solo ver la cara que poníamos frente a la lista de precios y sin hacernos sentir unos miserables, nos indicó amablemente que sobre la playa había otro restaurante que compartía la cocina y donde se podían comer platos del día (esto es, a precios normales). Así fue como con calidad nos echaron de Tetou, el lugar al que van los príncipes de Mónaco y otras celebridades multimillonarias a comer langosta. Podemos agregar que en el de los sirvientes se comía realmente bien. Otras excursiones (sugeridas por Jocelyne) incluyeron la visita a Fayance, bello pueblo medieval del *arrière pays*, y a Castorama, hipermercado de objetos para el hogar donde conseguimos adaptadores para la computadora. (Basta ver una ficha de teléfono francesa para advertir que es el menos universal de los conectores.) El festival se nos vino encima y no estábamos listos. De más está decir que no aparecimos en la novedad que hubo este año: un congreso sobre el futuro del cine que se realizó los días 9 y 10, al que asistieron importantes personalidades y en el que se habló de cosas trascendentes, que nuestro amigo traga, el crítico de la *Folha de São Paulo* Amir Labaki, reporta para ustedes en la página 42.

MIÉRCOLES 10 DE MAYO. Como dijimos, estábamos bastante cansados y el primer día del festival siempre es traumático y genera la tentación de hacerse la rata. Encima llovía, situación que se prolongó durante cua-

tro días más y le dio al festival un comienzo inusualmente deprimente. Las películas sintetizaron en esos días con la meteorología. Por ejemplo, el film inaugural, *Vatel* de Roland Joffé, que F fue a ver solo porque el protagonista era Gérard Depardieu. Se sabe que los gustos de Flavia en materia de hombres son decididamente *out*. Joffé, hay que recordarlo siempre, ganó la Palma de Oro nada menos que por *La misión*, uno de los papelones más grandes de la historia de un festival que no se priva de ellos. Joffé hizo lo que se esperaba: un mamotreto de época que ni siquiera está pensado para el lucimiento de Depardieu. La gracia de la función inaugural era que esta antigualla iba precedida de la modernalla más moderna: el opus recentísimo de Jean-Luc Godard. Se trata de un encargo del festival al genio solitario de Rolle, para inaugurar con arte *comme il faut* el nuevo siglo. Es un corto (17 minutos) intitolado *Los orígenes del siglo XXI*. Démosle la palabra a Monsieur Godard y transcribamos la carta que envió al festival para acompañar su film: "Queridos amigos: Gracias por haber invitado mi modesta obra a vuestra apertura. He intentado cubrir el recuerdo de terribles explosiones y crímenes sobre toda clase de hombres mediante el rostro de los niños y las lágrimas y la sonrisa de las mujeres. No podré asistir a vuestra manifestación a causa de mi empleo del tiempo y de mi salud. Espero que todo acontezca sin problemas para ustedes. De lo contrario, se podrán consolar con estas líneas de Cioran: 'Somos todos unos farsantes: sobrevivimos a nuestros problemas'. Amistosamente, Jean-Luc Godard". F recuerda haber extrañado la voz en off de Godard y haber asistido a un espectáculo de escalofrantes imágenes del hambre y de los genocidios, fragmentos de películas (Renoir, Dreyer, Buñuel, Jean Seberg), voces superpuestas, aplausos sostenidos. Tan previsible como *Vatel*. Mientras tanto, Q optó por un plato decididamente menor, una película de Un Certain Regard (UCR), llamada *Things You Can Tell Just by Looking at Her*. Con un elenco de actrices americanas que hacía temer lo peor: Glenn Close, Calista Flockhart, Holly Hunter, Kathy Baker, Cameron Diaz. La película era lo que se esperaba: la típica colección de bocadillos ilustres e historias que se cruzan. Pero Q había ido con un propósito morboso. El de escribir lo siguiente: "El debut en la dirección de Rodrigo García, hijo de Gabriel García Márquez, confirma que la maldición que afecta a todo el cine que este toca es hereditaria". Pero salió mal.

Un tono menor, un cierto cuidado, una escena muy graciosa con un enano y cierto horror por la truculencia excesiva hacen que García Jr. se salve del aplazo y que la película se vea incluso con cierto agrado, aunque se trata de un melo para señoras, género *out* si los hay.

Desilusionados cada uno a su manera, F y Q se juntaron con sus auspiciantes, los señores Pascual Condito, David Leda y su mujer, la señora Bárbara Gallota. Esto ocurrió en el bar del Hotel Majestic, al que concurren las estrellas, aunque no se vio ninguna. Como es sabido los distribuidores nos preguntan qué películas nos parecen interesantes. La razón es simple: tachar nuestras recomendaciones de su lista de compras. Recíprocamente, la película que los distribuidores argentinos se disputaron durante el festival fue una italiana llamada *Pane e tulipane*, uno de esos films que nos inspiran a priori el siguiente comentario: "Para venir a ver eso a Cannes, me quedo en casa viendo videos". Mundos incompatibles.

Faltaba el último momento previsible de la jornada. La nueva de Ken Loach, *Bread and Roses*, primera película americana del inglés que trata sobre la inmigración latina y los problemas sindicales. Es el Loach paternalista que sale de Inglaterra y suena más panfletario, menos honesto, menos preciso que cuando se queda en la isla. Lo notable es que Loach, en pocos años, ha perdido vertiginosamente adhesiones. Lo que lo veneraban hace dos años hoy lo discuten. Los que lo criticaban hace dos años, hoy lo ignoran. Loach parece haber dejado de ser *in* en Cannes, para usar la terminología holandesa. En particular, los gringos con los que cenamos en Aux Bons Enfants –bolichón bueno y barato del *Routard*–, David Sterritt y señora, Peter Brunete, Gerry y un matrimonio canadiense, parecían considerar a Loach como una reliquia que ni siquiera merecía ser tema de conversación. Digamos que ninguno de los presentes era muy comunista, ni tampoco muy reaccionario. Seguramente las dos categorías que se siguen ocupando de Loach.

JUEVES 11. Primer faltazo a la función de las 8.30. Se trata de *Harry, un ami qui vous veut du bien* del francés Dominik Moll. Faltar a una película de la competencia implica pasarse el resto del festival preguntando si es buena y tratando de deducir si se puede llevar algún premio. El domingo de clausura del festival, se repite toda la competencia en distintas salas y a distintos ho-

rarios. Si uno dejó algunas sin ver, puede recuperar hasta cuatro, si los horarios (que recién se conocen el día anterior) lo favorecen. De modo que para las 23 películas en concurso, la estrategia es ver unas 17 de entrada, dejar dos o tres sin ver, apostando a que no pueden ganar un premio con ningún jurado posible, y recuperar otras tantas. La francesa, un policial, pintaba para la segunda categoría pero al cabo de los días entró decididamente en la tercera.

Q, de todos modos, se levantó bastante temprano y a las 9.30 estaba viendo *Wild Blue*, un documental que daban en UCR, de Thierry Knauf, cineasta belga nacido en Kinshasa en 1957. Decididamente, los primeros días del festival son de relleno, la gente *in* llega más tarde y *Wild Blue* es más bien un film para una beneficencia del tipo "salven a los jacarandás plateados": pueril. F y Q se reencontraron un rato más tarde en las instalaciones del Espacio Miramar, sala municipal donde transcurre la Semana de la Crítica. Allí vimos nuestra primera película asiática, la coreana *Happy End*, ópera prima de un gordito llamado Ji-Woo Jung que trata sobre un triángulo amoroso y vira del melodrama al policial, exactamente como cambia el protagonista sus gustos literarios. Es una típica película entre el comercio y la expresión personal, el cine joven que tiene éxito local y puede circular en festivales. Sin llegar a ser una imitación de Hollywood, y con algunas ingenuidades de ejercicio estudiantil, la película hace equilibrio entre la sinceridad y las concesiones. Una vez más un film oriental permite asomarse a la hibridez, tan familiar, de la vida cotidiana en las ciudades contemporáneas. A la salida, los espectadores fueron sorprendidos por varias delegaciones de canales coreanos de televisión que entrevistaban a todo el mundo. Como todos huían y a Q le gustan mucho las cámaras, debió salir en todos los noticieros de Seúl esa noche. Es raro, dice Q, en lugar de hacer una crítica como si se tratara de un medio de acá, uno quiere poner contentos a estos personajes llegados de la otra parte del mundo, y aunque detecte en esas productoras ávidas, en esos conductores mediocres los mismos vicios que en cualquier parte, les responde como un buen cultor de la hipocresía diplomática: "Muy buena la película. Los actores excelentes. Como argentino me alegro de que el cine coreano esté empezando a ser conocido en el mundo". En fin, un papelón que recién ahora se atreve a confesar.



Nicole Garcia, miembro del jurado; Sophie Guillemin, actriz de *Harry, un ami que vous veut du bien*; Paz Alicia Garciadiego, guionista del film de Ripstein *Así es la vida*. Sonrientes, una de las actrices del film *Soft Fruit*, la productora y la directora, Christina Andreef. Abajo: Barbara Sukowa, miembro del jurado.

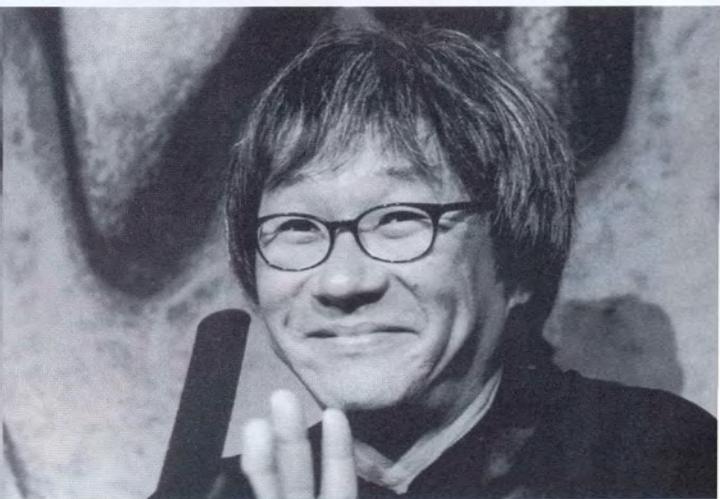
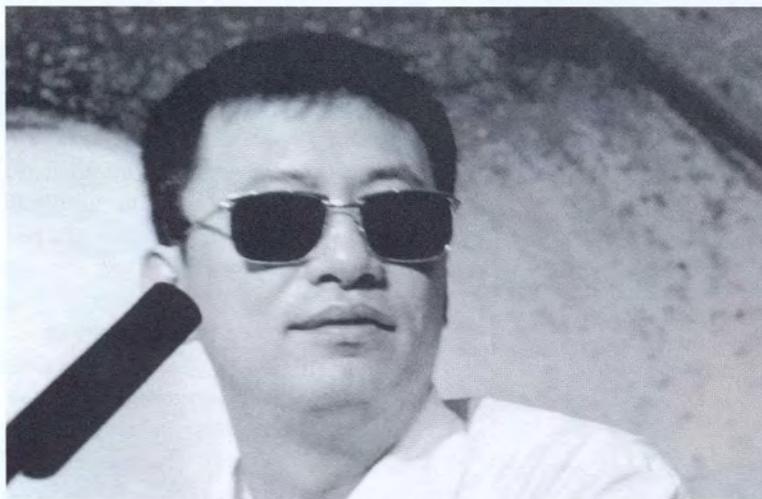
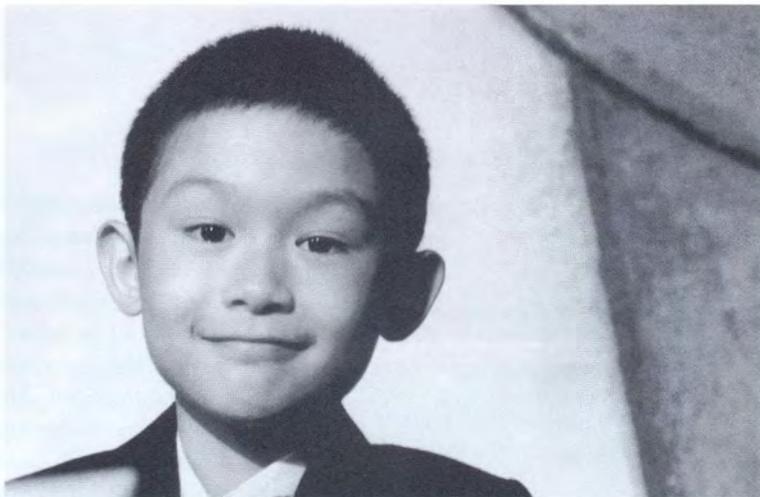


Este año descubrimos que lo mejor es volver a almorzar a casa al mediodía, degustar los quesitos, omelettes, pizzas, tartas, jugos de frutas, ensaladas y chocolates con los que Jocelyne llenaba nuestra heladera. Barato y tranquilo bajo la sombrilla de nuestro jardín provenzal.

Para seguir fomentando las relaciones internacionales, nos fuimos a ver *Jacky*, una película que un chino y un bosnio hicieron en Eindhoven, la tierra del PSV donde jugaron Romario y el entonces llamado Ronaldinho. Nosotros salimos contentos y relajados, acaso porque nos habían dejado solos en la sala. Una de esas funciones caninas en las que los directores sufren la deserción masiva del público y uno sufre con ellos. Pero ser el único defensor de una película difícil es un rasgo *in*.

Después llegó el turno de *Nurse Betty* de Neil LaBute, que antes había hecho *In the Company of Men* y *Tus amigos y vecinos*, que F vio en el primer Festival de Buenos Aires y que le pareció horrible. Esta no viene por ese lado. Es más bien una canónica película americana posmoderna, es decir, donde la realidad ha sido absorbida por la ficción y el espectáculo. Los americanos la consideraron definitivamente *in*. A la salida nos encontramos con nuestros viejos contertulios y amigos, Oscar Peyrou y Christian Dimitriu, quienes han sido ya presentados al lector en anteriores entregas de este diario. Dimitriu, que va a Cannes desde que Fassbinder era chiquito, nos llevó a uno de sus bodegones favoritos, Le Monaco, cuyo dueño, ex futbolista profesional, coleccionaba banderines de los equipos de todo el mundo. Hay que decir que los viejos reductos de Cannes, verdaderas instituciones, van cayendo uno a uno. El año pasado fue el Petit Carlton, que se cerró a mitad del festival y hoy es una zapatería. Este año fue el Blue Bar, tradicional cita de La Croisette en la que nos sentamos, alguna vez, en la misma mesa que Almodóvar, Paul Auster, Ripstein, Mira Sorvino, Willem Dafoe, Patricia Reyes y Ken Loach. Ahora hay una tienda de ropa. Dimitriu, que cada año se encuentra más lejos del Cannes que conoció en su dorada juventud, no soporta esta pérdida tan *out* de las tradiciones.

VIERNES 12. La mañana de Q empieza con la segunda coreana, *Peppermint Candy* de Lee Chang Dong, de la Quincena de los Realizadores (QR). Es la segunda película de este coreano a quien conocimos fu- ▶



gazmente en Rotterdam en el 98. Un tipo muy inteligente, escritor y amigo de Van Bueren (una cosa no implica ni quita la otra), que en ese entonces debutaba en el cine con *Green Fish*. Lee nació en 1954 y es uno de los cineastas más politizados con los que uno puede encontrarse, lo que lo coloca automáticamente en la lista *out*. Por ahora. Tal vez el marxismo y la revisión de la historia vuelvan a estar de moda en poco tiempo. El film, además, podría transcurrir en la Argentina.

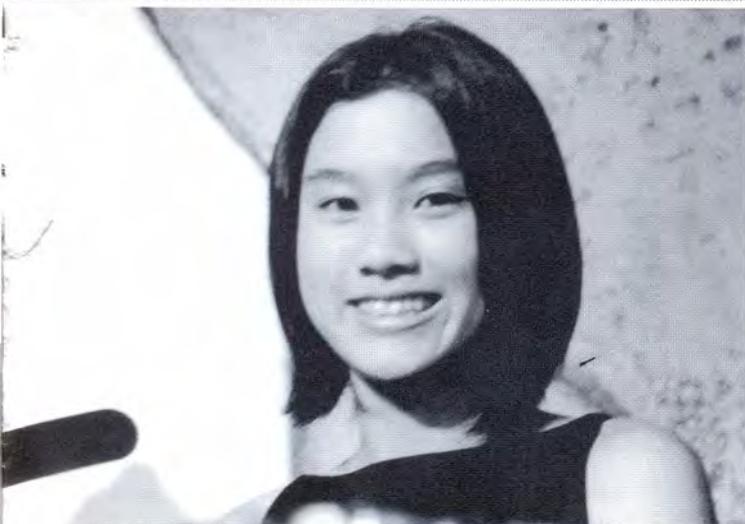
A la salida, F se aparece con René Naranjo, nuestro amigo chileno y vecino de la rue Lacour. En el transcurso del desayuno, Na-

ranjo, que se había entusiasmado con la cobertura electrónica del Festival de Buenos Aires, exigió que se repitiera la experiencia en Cannes y se ofreció a colaborar. F aceptó eufórica y Q se negó terminantemente a trabajar. Así surgió el diario que se pudo consultar en la Web durante el festival hasta que un grave problema técnico desconectó a los cronistas de sus lectores. Los interesados pueden leerlo y sorprenderse, como nosotros, de la vocación de Naranjo por la crónica mundana, la descripción de fiestas y el contacto con las estrellas de Hollywood. Nos dejó impresionados. Hasta ahí lo hacíamos un cinéfilo de *Cahiers du cinéma*.

Y ya que estamos hablando de *Cahiers du cinéma*, por esas fechas nos encontramos con Emmanuel Burdeau, que estaba fascinado con *Misión a Marte*, película que se había exhibido el día anterior y que esquivamos para ver en Buenos Aires (por supuesto, todavía no lo hicimos). La opinión de Burdeau (que sostiene que *Misión: Imposible 1* es la mejor película americana de los 90 y que la dupla De Palma / Ferrara define las imágenes del futuro) difería de todas las opiniones externas a *Cahiers* que tendían a calificarla de gran bodrio. Burdeau acababa de publicar, además, un extenso reportaje a Godard, al que había ido a entrevis- ▶



De arriba hacia abajo, de izquierda a derecha. Jonathan Chang, el nenito de *Yi Yi*, la película más aclamada en Cannes; Wong Kar-wai que presentó una obra maestra, *In the Mood for Love*; Edward Yang, director de *Yi Yi*; Beat Takeshi (Kitano pa los amigos), uno de los samurais gays de *Tabú*; Nagisa Oshima, quien tras su enfermedad reapareció con otra joya oriental, *Tabú*; Maggie Cheung y Tony Leung, los extraordinarios actores de *In the Mood for Love*; Ji-Woo Jung, el realizador de *Happy End*; Jiang Wen, director de la película china *Guizi Lai Le*; Kelly Lee, la adolescente de *Yi Yi*; Yoichi Sai, intérprete de *Tabú*.





tar a Rolle junto con Charles Tesson, el director de la publicación. Le preguntamos si se había puesto nervioso. Contestó: "Un poco". Le preguntamos qué tal había sido la experiencia. Contestó: "Más bien decepcionante". Christian Dimitriu, que solía concurrir a la residencia de Godard cuando trabajaba en la cinemateca suiza, confirmó que no es el mejor anfitrión de los cantones helvéticos. Este diario tiene un pequeño sesgo antigodardiano: sí, es una pequeña venganza contra un cineasta que nos gusta, que nos dio grandes placeres como espectadores y como lectores pero que también es el responsable de varias décadas de una intimidación cultural que aún no cesa y que tiene toda la apariencia de perpetuarse. Cada vez que se da una película de Godard en la Argentina aparece un coro de personajes necesitados de declarar en todos los medios a su alcance que fueron testigos de una epifanía. Algunos de ellos nunca van al cine. A la tarde vimos *The King Is Alive* de Kristian Levring, opus número 4 del Dogma 95 (recordemos: *La celebración*, *Los idiotas*, *Mifune* y esta). Como todas las anteriores esta también está emparentada con el psicodrama. Los pasajeros de un ómnibus se quedan varados en el desierto y terminan representando a Shakespeare para matar el tiempo y no matarse entre ellos. A F le gustó bastante, a Q bastante menos. Y dice que F tiene debilidad con los daneses o con el psicodrama o con ambos. F dice que *Los idiotas* no le gustó pero que recomienda fervientemente *Mifune*, a punto de estrenarse en la Argentina. Pero el Dogma, aparentemente, está *out*. Después conseguimos entradas para ver *El pizarrón* de Samira Majmalbaf, en la única función oficial, con la realizadora presente con velo y todo. Más tarde, la vimos en la recepción a la que nos invitó Donald Ranaud, uno de los productores, personaje ubicuo que aparece en las películas menos pensadas. ¡Muy bien los iraníes! A diferencia de los tumultuosos mexicanos, los iraníes ofrecieron una tranquila cena de exquisiteces del Medio Oriente al borde del mar. Lamentablemente, tuvimos que irnos temprano cuando estábamos compartiendo una amable tertulia con el checo de Chica-go, Milos —el dueño de Facets, el videoclub más grande del mundo—, con una joven del Festival de Palm Springs y con un par de productores iraníes. Milos nos confirmó una noticia que tardaba en hacerse definitiva: el DVD ya se impuso, es la nueva norma y el video va a seguir existiendo porque es-

pecialmente las películas viejas se llevan bien con su mala definición y una edición en DVD debe ser masiva (al menos por ahora). Conclusión: vamos a tener que comprar los dichosos aparatitos. Como les decíamos, tuvimos que partir antes de tiempo porque Q tenía un compromiso con la FIPRESCI (ver recuadro sobre la Semana de la Crítica). Después cenamos por segunda vez en la misma noche con José María Riba, Klaus Eder, Andrej Plakov y Jean Rabinovici. La conversación fue caótica porque no había un idioma común y la comida dejó mucho que desear, especialmente un pescado con consistencia de bodoque alemán, que como era de esperar solo le gustó a Eder. Riba prometió invitarnos a otra cena pero jamás cumplió. También a un almuerzo que seguimos esperando.

SABADO 13. Los Coen a las 8.30 de la mañana con una película que transcurre en los 30 y George Clooney encabezando un trío de presidiarios evadidos. *O Brother, Where Art Thou?* es un ligero, simpático, intrascendente ejercicio de reciclaje de la cultura americana. Como *Nurse Betty*, hizo gozar a los críticos americanos que contemplan las visiones más complacientes de su sociedad (que ellos creen mordaces) con alarmante narcisismo. En realidad, el cine independiente americano deviene cada vez más en una gigantesca kermesse donde las atracciones son distintos modos de burla condescendiente hacia los seres simples (provincianos, pobres, iletrados, habitantes del pasado en general). Esa feria de crueldades menores termina siendo el 4 de Julio de los seres superiores, que festejan en la reducción de su país al grado máximo de imbecilidad un logro artístico e intelectual de primera magnitud. Para colmo, mientras la mayoría de los críticos del resto del mundo (los que aún no comparten los códigos) mira estas efusiones con perplejidad y asiste a las forzosas risotadas con un poco de vergüenza ajena, los gringos creen que esos extranjeros no pueden disfrutar con ellos ni están autorizados a opinar porque "el tema tiene mucho color local" y los foráneos no conocen lo suficiente la cultura americana ni los matices y diferentes acentos de su lengua. Conclusión: a los Coens y LaButes solo los pueden criticar los compatriotas. En cambio, para la mayor parte de la concurrencia, el patriotismo *cool* de los Coen está empezando a quedar *out*. Hablando de *out*, *Estorvo* de Ruy Guerra fue la película más denigrada de las que compi-

Liv Ullmann, directora de *Infiel*, y Lena Endre, la actriz del film, olvidada a la hora de los premios

tieron. El veterano del Cinema Novo se despachó con la adaptación de una novela paranoica de Chico Buarque. Con música de Gismonti, Perugorria de protagonista (doblado en los monólogos por el propio Guerra) y cubanos hablando tres palabras de castellano por cada una en portugués en los papeles secundarios, la película es un engendro pretencioso que simula que los viejos pastiches culturales latinoamericanos tienen alguna vigencia. Pero amigos del cine latinoamericano: ya no hay mercado para estos viejos trucos sesentistas. A robar a los caminos. Otro reducto idiosincrásico es el del Sundance con sus películas premiadas que todo el mundo quiere ver. Allí fuimos, a ver *Girlfight* a la QR. Entramos colados y mucha gente quedó afuera. *Girlfight* es la ópera prima de Karyn Kusama y está protagonizada por Michelle Rodriguez, que hace de chica boxeadora que debe enfrentarse con el novio en el ring para probar que la película es políticamente correcta y que cualquier historia se puede adaptar al telefilm. Lo curioso es que a los cinco minutos parece que uno está viendo *Rocky*, es decir, una película comercial entretenida. Después se pone solemne, seria, pero igual trata de no despegarse de la fórmula. Abuchoeo unánime de gringos y extranjeros. *Out*. Otro kiosco institucionalizado es el de las películas con guión de Bergman. Aquí el venerable sueco estaba representado por un documental donde dialoga con Erland Jo-



sephson y por *Infel* o *Trolösa* de Liv Ullmann, bajo la partitura del maestro. A F le interesó y a Q le vinieron unos impulsos homicidas contra Bergman, Josephson, Björn Borg y el seleccionado sueco. La película resultó *in* para los americanos, siempre bien dispuestos con el maestro y sus discípulos, y *out* para los franceses, hartos de Bille August que, recordémoslo, se robó dos Palmas de Oro, una con guión del innombrable que a F le encantó y a Q lo sigue enfureciendo a la distancia.

Ultimo film de la ardua jornada. Calor insoportable en el Espacio Miramar para ver *Amores perros*, ópera prima de un cineasta latinoamericano que tiene apellido más difícil que los chinos. El hombre se llama González Iñárritu. Aunque no convenció a todo el mundo, se trata de un producto definitivamente *in* porque marca una nueva tendencia regional.

DOMINGO 14. Salió el sol y, por suerte, siguió brillando durante todo el festival. Como ya es habitual en estas páginas, debemos hacer una pausa en el relato canino para saludar a nuestra amiga y correctora Gabriela Ventureira por su cumpleaños. ¡Felices 41, Jurre! Pero dejemos la meteorología y las efemérides de lado y volvamos al cine. A la mañana daban el último Ivory, *The Golden Bowl*, basado en una novela difícil de Henry James, con Uma Thurman y Nick Nolte. Q decidió hace diez años que Ivory está definitivamente *out* y ni se mo-

lestó en concurrir. F se molestó pero tampoco fue. Optó por recordar que había comprado el libro justo antes de partir y se engañó diciendo que al llegar a Buenos Aires leería la novela, para cumplir con Ivory y con Henry James. Q estaba ansioso por ver la película siguiente, *Yi Yi* del taiwanés Edward Yang. Fue el film más elogiado del festival. Definitivamente *in*, hizo las delicias de los críticos de todas las nacionalidades y razas. "Elegía murmurada, comedia sutil, relato coral que se toma todo el tiempo necesario para desplegar sus inmensas alas, film de una belleza y de un aliento asombrosos, *Yi Yi* nos mira con una elegancia y una precisión arrebatadora, estruja el corazón y finalmente encanta y vuelve a recuperar una fe de acero en el cine". Esto dijo Serge Kaganski en *Les Inrockuptibles*, la revista *in* de cine en Francia. Los adjetivos parecen responder a una idea de Godard (en la entrevista que decepcionó a Burdeau): se escribe lo mismo de cualquier película o cualquier cosa de una misma película. En el caso de Kaganski queda claro que se pueden permitir cursilerías como las citadas siempre que se trate de elogiar a Yang, el indiscutible de Cannes 2000.

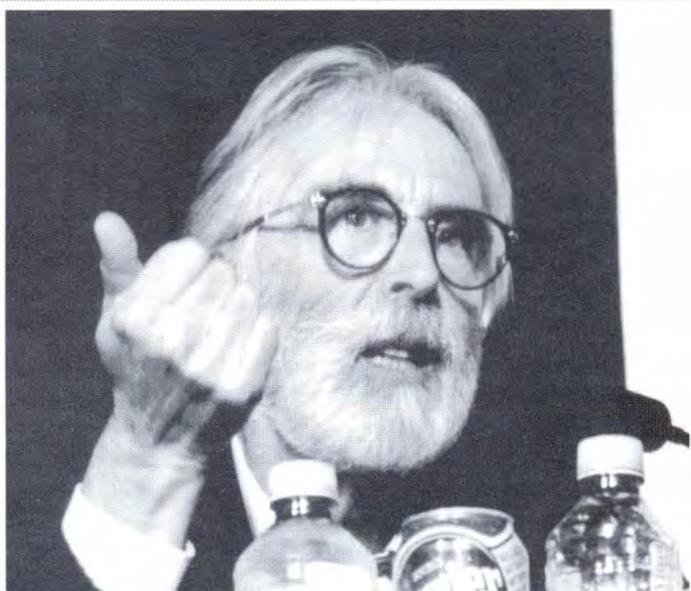
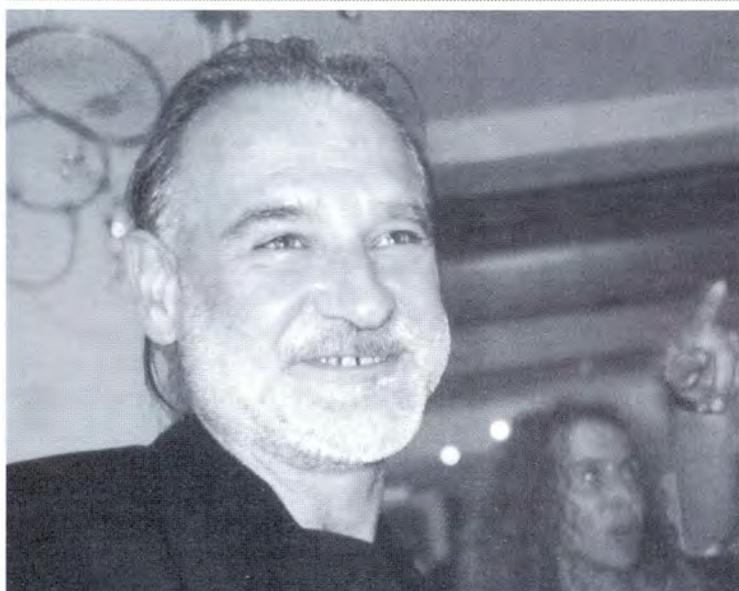
Por supuesto Q, que sintoniza con las tendencias como el que más, no se quedó afuera del coro y lo primero que hizo cuando se encontró con F fue aconsejarle que fuera a verla al día siguiente. F también salió contenta, más aun después de haber conocido al director en la conferencia de prensa, que

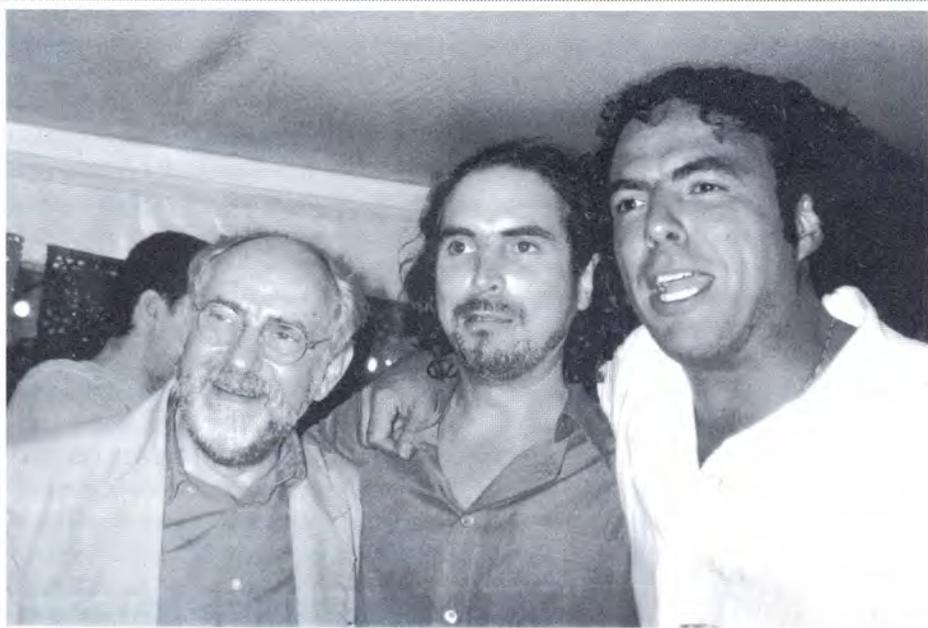
resultó un chino muy simpático, inteligente y juvenil de 52 años que vivió varios años en EE.UU. trabajando de ingeniero electrónico y que fundó luego la nueva ola del cine de Taiwán (con Hou Hsiao-Hsien entre otros). Cuando parecía decepcionado y próximo al retiro, Yang reaparece en la escena con un optimismo a toda prueba, una enorme fe en la revolución digital y en la unificación en un solo mercado de toda la cinematografía asiática.

La película siguiente vino de una parte del mundo que últimamente está absolutamente *out*: Rusia. Muerto Tarkovski, Mijalkov convertido en un caudillo político de provincia y con Sokurov haciendo películas con Hitler como *Moloch*, un film maldito que se vio en Cannes el año pasado, no quedan grandes nombres en la estepa. Pavel Lounguine tuvo la precaución de huir de Rusia para vivir en París. Volvió para filmar esta cosa llamada *La boda*, que disputó con *Estorvo* el premio al gran bodrio Cannes 2000. La película trata sobre un pueblo en el que los peores resabios del realismo socialista y del guión capitalista se juntan y se potencian para celebrar la incompetencia y a la madre Rusia. En *Libération* salió una crítica demolidora que decía: "Los actores (mezcla de profesionales y amateurs) parecen el resultado de casamientos consanguíneos durante varias generaciones". Un juicio exacto y compartido, salvo para el jurado que inventó un premio especial justamente para todos los actores de la película. ▶

La última película del día –y nuestra última incursión en la Semana de la Crítica dado el calor insoportable de la sala– se llamó *Xiao bai wu jin ji* cuya traducción es *Murmullo oculto*, y es de la taiwanesa Vivian Chang. Tres episodios con historias de mujeres (género *in*) pero en clave de neorrealismo taiwanés (género *out*). Nos cuesta acordarnos de esta película, aunque de los que la vieron el resto la odió más que nosotros.

LUNES 15. Chantal Akerman, nacida en Bruselas en 1950, pertenece al selecto grupo de cineastas que pueden considerarse *la crème de la crème*. Akerman no es Godard en la escala *in*, ni siquiera los Straub. Pero ahí anda. Para algunos es la *number one* del cine intelectual y superior. Por ejemplo, para Simon Field, director del Festival de Rotter-





De izquierda a derecha. De arriba a abajo. Jeremy Irons (miembro del jurado); Lars von Trier, ganador de la Palma de Oro; Neil LaBute, director de *Nurse Betty*; Roy Andersson, director de *Canciones del segundo piso*; Arturo Ripstein que estaba en Cannes con *Así es la vida*; Alfonso Cuarón, director de *La princesita*; Alejandro González Iñárruti, director de *Amores perros*; Béla Tarr, director de *Las armonías de Werckmeister*, y Michael Haneke que presentó *Código desconocido*.

dam, o para Amy Taubin, crítica del *Village Voice*. En Francia, el culto es casi generalizado y en el 99, ante un film decididamente menor y desgano como *Sud*, sus admiradores no vacilaron en declarar que continúa siendo un genio. Este año el Akerman de turno se llamó *La captive*. Adaptación de un tomo de la *La recherche* de Proust, es una investigación sobre los ricos que salen con lesbianas o algo parecido. Q asistió a la proyección con Peter Brunete y salieron decepcionados, aburridos y preguntándose cuánto de esnobismo tenía el culto Akerman. No es que la película fuera insufrible pero tenía la falta de garra y de sinceridad que se suele confundir con sutileza formal y sofisticación. Para los devotos, se trata de un film teórico, cognitivo y elegante. Para el

resto, de uno de los pocos camelos intelectuales que todavía subsisten aunque, últimamente, el cine intelectual está bastante *out*. Al bando de los anti-Akerman se vino a sumar Richard Peña (director del Festival de Nueva York) que contó, entre divertido y escandalizado, cómo había sido sometido a una filípica por no haber disfrutado de la película. A nosotros, la filípica nos la dio Simon Field en una noche inspirada (para él) en la poblada esquina del Petit Majestic. Le pegó una paliza dialéctica a Q, que no pudo más que absorber los golpes. Pero después de *Sud* y de *La captive*, Q corea una consigna: "Akerman no pasará". Lo curioso es que le gustó mucho *Un diván en Nueva York*, que se estrenó este año en Buenos Aires, la película que aun los fanáticos de la directora

consideran embarazosamente *out*. A la tarde, fuimos a entrevistar a Liv Ullmann y a su actriz Lena Endre, que por un error en el catálogo todos los medios bautizaron como "Enore", incluido el site *elamante.com*. Allí se detallan los insólitos incidentes de esa tarde. Q logró enfurecer a la directora sueca y hacerle decir que era un hombre horrible. Todo porque Q cuestionó ligeramente al gran Ingmar. A la noche daban *Tabú* de Nagisa Oshima, una de las películas que esperábamos con más ansiedad. Oshima reaparecía después de *Max, una monada* (1986) y en ese lapso tuvo un severo ataque cerebral del que se está reponiendo lentamente. Para nuestro asombro, descubrimos que Oshima está *out*. Muy pocos espectadores en la función de ►



prensa y una recepción gélida para un film que nos pareció, además de muy logrado, uno de los más entretenidos y disfrutables del festival, un milagro (esta vez sí) de sofisticación y sentido del cine. Pero Oshima no va más, a lo sumo cosechó alguna frase condescendiente, ningún interés de compra de los distribuidores nacionales. Qué rápido se llega a maestro y se deja de serlo. Y qué duro es amar a una película o a un cineasta *out*.

MARTES 16. Q madrugó para ver *Les destineés sentimentales* de Olivier Assayas, una de las dos películas francesas que marcaron un curioso giro de sus realizadores. Tanto Assayas como Desplechin saltaron de los inevitablemente contemporáneos resabios de la Nouvelle Vague a sendas piezas de época. La de Assayas se basa en un libro del escritor fascista Jacques Chardon y cuenta la historia de un fabricante de porcelana de Limoges. Es una especie de *Gigante*, aquel plomazo con Rock Hudson y James Dean: la apología del empresario, al que Assayas se acerca en su visita al cine académico francés. Aunque el mensaje de la película es la defensa de la porcelana (el cine) artesanal, la escala de la película (y de la factoría del protagonista) lo desmiente. El film es entretenido, a pesar de las tres horas de duración, pero no más que eso.

Hoy fuimos a la conferencia de prensa de Nagisa Oshima que apareció en silla de ruedas acompañado de Kitano y Yoichi Sai, sus dos actores cineastas y protagonistas de *Tabú*. Como conferencista, Oshima es decididamente *out*: un plomo que no contestaba nada y resultaba más bien antipático. Muy aristócrata japonés. En cambio Kitano está firme junto al pueblo y contó una historia que hizo desternillarse de risa a los japoneses primero y, más tarde, al resto, cuando llegó la traducción. Dijo Kitano: "Con Sai pensábamos cómo agasajar al maestro en su visita a Cannes. Resolvimos llevarlo en la silla hasta lo alto de las escalinatas y tirarlo desde ahí. Pero nos dimos cuenta de que era demasiado parecido a *Potemkin*. Después se nos ocurrió cargarlo en los hombros, pero eso hubiera sido *La balada de Narayama*. Así que lo dejamos librado a la improvisación". Estas bromas pueden ser consecuencia de un rodaje no muy pacífico: Oshima es célebre por sus rabietas descontroladas. Mientras F volvía al hogar para hacer su crónica diaria, Q se metió a ver *Eu, tu, eles*, del brasileño Andrucha Waddington, un nombre decididamente *out*, mezcla de Andrés y Trucha. Se abrió el telón y apareció



una leyenda: "Columbia Pictures de Brasil presenta" y luego un plano de tarjeta postal del Sertão. Mal presagio que se cumplió. Después vino una mezcla entre humor a la italiana y Cinema Novo que podría haberse llamado *Doña Flor y sus tres maridos*. Un cine correcto, viejo pero aggiornato con las lecciones de guión del Sundance. Waddington es un discípulo de Walter Salles, aparentemente sin su talento, pero con la misma convicción de atraer a los locales con actores de la tele (Regina Casé es más popular que Suar) y a los extranjeros con pintoresquismo y pobreza y con todos los plus posibles en materia de valores de producción. En este caso, una gran banda de sonido de Gilberto Gil. Esto es lo que le espera, al parecer, al cine latinoamericano. Una línea entre Hollywood e Italia que pasa por *El mismo amor, la misma lluvia* en la Argentina, *Sexo, pudor y lágrimas* en México y las caligrafías de Salles y Andrucha en Brasil. Pero lo que parece positivo de toda esta movida, ni *in* ni *out*, simplemente industrial, es el relevo de un establishment por otro, al menos, más joven y distinto. Es la línea que separa a Salles de Ruy Guerra, pero también la que va de Assayas a Leconte. A la tarde F se sacó la lotería y fue a ver una película que figuraba en la selección oficial (fuera de competencia) pero a la que nadie prestó atención. Agnès Varda está *out*. Digámoslo francamente, es la guerra del cerdo. Este año en Cannes, los cineastas mayores de 50 años solo recibieron indiferencia. Pero, además, se trataba de un documental, género de por sí menospreciado y más aun en la meca de las ficciones. Pero F salió flotando de *Les glaneurs et la glaneuse* y lo mandó a Q a que la viera al otro día bajo amenaza de divorcio. Después flotaron los dos juntos como en una película de Subiela. A la noche, Karaoke. Bueno, no ofendamos. Eran coreanos cantando, o mejor, un coreano cantando, o más mejor, un coreano gritando a cappella con golpes aislados de tambor. Esto es el teatro pansori, espectáculo

lo tradicional y popular del que *Chunhyang* es la pieza más famosa, puesta en el cine por el cineasta más afamado de Corea, Im Kwon-Taek, lo suficientemente exótico como para que nadie lo considere *out*. Es curioso, si se tratara de una pieza occidental, hubiera sido rápidamente descalificada con aquello del "teatro filmado". Acá, el comentario era: "Qué, ¿viste alguna vez teatro pansori?, ¿lo vas a volver a ver? Una especie de souvenir cinematográfico".

MIÉRCOLES 17. A la madrugada, el plato fuerte: *Dancer in the Dark* de Lars von Trier. La película más esperada, la gran candidata antes y después de exhibirse. Al final, aplausos (la mayoría) y abucheos (estrucidos). Lars es un campeón del marketing. Definitivamente *in*, porque puede despertar odios pero no indiferencia. En una encuesta a una veintena de críticos realizada por estos cronistas, 19 la eligieron como la película más sobrevalorada del festival. Los papeles que no perdimos dicen que la votaron Klaus Eder, Gerry Peary, Derek Malcolm, Amir Labaki, Peter Brunete, Oscar Peyrou, Leonardo García Tsao, Geoff Andrew. En general, los americanos la odiaron, porque transcurre en su país y osa criticar sus costumbres y jugar con su cultura. Pero Trier, al que *Variety* le pronosticó un cero de taquilla en EE.UU., está más allá de estos rencores provincianos. Es, al menos hasta ahora, como Godard. Es posible que la vigencia de Godard, el que nadie se atreva a decir que está *out*, a pesar de que es viejo, intelectual y francés (bah, suizo), se deba más que a su genio, a su manejo de lo extracinematográfico. Acaso también esa sea, en realidad, la verdadera dimensión de un artista en esta época (y en todas). La posmodernidad no consiste en otra cosa y Godard fue el primer cineasta en verlo. El arte como puesta en escena del autor con su figura, sus comentarios y, en algún lugar, su obra. El bueno de Lars tiene mérito. Desde un país sin tradición se convirtió a fuerza de

Derecha. La primera cena con los gringos en Aux Bons Enfants. Alrededor de la mesa, David Sterritt y Sra., Gerry Peary, Peter Brunete, el matrimonio canadiense, la moza y Q. Izquierda. La cena organizada por José Miguel Onaindia para todos los argentinos presentes en Cannes.



tenacidad y golpes de efecto en el centro del glamour cinematográfico durante ya casi una década. Pero sus películas son tan contundentes como sus estrategias de comunicación. Este año, estamos con Lars. Otro *in* indiscutible, Arturo Ripstein, que ya agarró el ritmo de Woody Allen, una por año y acaso dos. Insólito para un cineasta latinoamericano. La última, *Así es la vida*, filmada en digital, demuestra que la fórmula que hace con Paz Alicia Garciadiego es ganadora. Todos quieren conocerlo, goza de un respeto poco común entre sus colegas. Ripstein/Paz, que también saben cuidar la construcción de su imagen, representan una conjunción imbatible: cultura refinada, tradiciones populares del Tercer Mundo, feminismo, crueldad, incorrección política, desprecio por el sentimentalismo, estilo propio. ¿Quién se puede animar a declararlo *out*? Es un must de segunda línea. Por último, vimos *Kippur* de Amos Gitai, que nos pareció digna de irnos a la mitad, a pesar de que el año pasado nos había gustado mucho *Kadosh*. Convencidos de que sería declarada *out*, nos sorprendimos mucho cuando varios medios franceses la pusieron por las nubes. Es una película sobre la Guerra de Yom Kippur, que teóricamente está muy bien: melancólica, crítica sobre el ejército y la política israelíes (ma non troppo), casi abstracta y sin escenas de guerra convencionales. El problema es que tiene los planos más chatos y previsibles que uno ha-

ya visto. Es una buena idea y una mala película, pero con defensores acérrimos. Noche de fiestas al borde del mar bajo el claro de luna. San Sebastián y el party mexicano. Mucha gente en ambas, demasiada. Este fue un festival recoleto para nosotros, del cine a lo de Jocelyne y de lo de Jocelyne al cine. En el show del jamón ibérico presenciábamos una escena increíble. Peter Brunete nos presenta a un crítico americano joven y muy importante del que no retuvimos el nombre, pero que nos resulta inolvidable. Estábamos en amable charla con el sujeto, un tipo muy simpático, cuando de pronto un personaje un poco extraño, un marginal con teléfono celular, podría decirse, le dijo que se corriera porque no podía oír bien lo que hablaba por teléfono. Nuestro reciente amigo le dijo bruscamente: "¿Y por qué no te corrés vos?". El tipo respondió también de mal modo. Y este animal de gringo le sacó el teléfono y lo tiró al mar. Moraleja: en las apacibles aguas del Mediterráneo se oculta una violencia incontenible. Q jura que ya en Buenos Aires vio una escena idéntica en una película. Tal vez el crítico la había visto y le había puesto cinco estrellitas.

JUEVES 18. Solo dos películas, pero siete horas entre las dos. A la mañana, *Eureka*, la de 3 horas 37 minutos del japonés Aoyama Shinji, que dejó a nuestra colega Adriana Schettini aplaudiendo durante una hora

más y recibió el premio de la FIPRESCI. La longitud no conspira contra el carácter *in* de una película. Al contrario, los que resisten hasta el final se van con una especie de medalla invisible que los lleva a justificar la permanencia encontrándole méritos exagerados. Está bien la película, tiene lo que podría llamarse una terminación acabada y es un paradigma del cine contemplativo. Medio pueril también, pero cuatro horas de fotografía más que impecable y hondos dramas humanos están a salvo de la descalificación.

A la noche, *Esther Kahn* de Arnaud Desplechin (*La Sentinelle*, *Mi vida sexual*), sobre una actriz judía en el Londres de fines del siglo XIX. Recontra *in* entre los franceses, para quienes Desplechin es un prócer y ocupa actualmente el lugar de genio joven que ostentó Carax durante la primera mitad de los 90. Recontra *out* para los americanos, que no les gusta que se metan con el teatro a partir de ideas raras ajenas al Actors Studio. La verdad es que logró vencer nuestro prejuicio y, seguramente, hará las delicias de los admiradores argentinos del director (varios en nuestra redacción) cuando llegue para algún festival. Hay que reconocer que el tipo no tiene complejos y persigue sus ideas hasta el final, cosa rara en esta época. Una polémica secundaria giró alrededor de la protagonista, Summer Phoenix (hermana de ya saben quién): una actriz genial para los galos, insufrible para los gringos. Bas- ▶





Cultura gastronómica italiana,
lugar de diversión,
para mirar y ser visto,
espacio de arte
innovación permanente,
indiferentes stay out,
conversación de alto nivel
para olvidar a la mañana siguiente,
música siempre
a grandes rasgos,
gente poco aconsejable
lo peor de todo es lo bien que se come

san martín 975- buenos aires - 43 11 03 12 / 43 11 18 71



tante fulera la chica, dice Q, en su típico comentario machista dice F.

José Miguel Onaindia, el director del Instituto (al que presentamos durante varios días como Juan Carlos Onaindia), ofreció una deliciosa cena junto al mar a los argentinos presentes en Cannes. Hacía bastante frío y éramos pocos, lo que subrayaba la desolada participación patria en el magno evento y contrastaba con la de vecinos más felices como los mexicanos y brasileños. Esto será subsanado, seguramente, el año que viene. Q apuesta a que habrá una película argentina en competencia. Este año, solo había un corto, *Lejanía* de Leonora Kievsky, en una sección ultraparalela. Sus participantes estaban allí, muy entusiastas. Fue un ágape agradable dadas las circunstancias.

VIERNES 19. A partir del miércoles empezaron a sucederse los pesos pesados. Gilles Jacob acumuló las candidatas en los últimos días, lo que le dio al festival una cuota de adrenalina extra en la recta final. El día empezó con *Code inconnu* de Michael Haneke, el de *Funny Games* que nos deslumbró en 1997. Esta nos gustó pero menos. Salvo el crítico del matutino conservador *Le Figaro*, todos la declararon *out*: sentenciosa, preciosa, sospechosa. Con esta película estábamos en pleno festival del plano secuencia que llegó a su apogeo en la excursión de

Q a la quincena para ver *Las armonías de Werckmeister* del mítico húngaro Béla Tarr, autor de *Satantango*, película de culto de siete horas. Esta dura solo dos horas y media y a Q lo dejó dado vuelta. Tarr es demasiado centroeuropeo, demasiado denso para resultar *in* en estos días ligeros pero tampoco se lo tilda de *out* apresuradamente. Es uno de esos personajes que inspiran respeto. Cineasta marginal, maldito casi, un resistente de las estéticas ambiciosas y los fondos escasos.

Lo del plano secuencia siguió con *Canciones del segundo piso*, de Roy Andersson, un sueco del que nunca habíamos escuchado hablar pero que algunos vaticinaban que se llevaría la Palma de Oro. Venía como *in* absoluto antes de la proyección. Su fama provenía de su actividad durante la década del 80, que interrumpió en los 90 para dedicarse a la publicidad. Pero allí también cosechó simpatizantes, al igual que con sus cortometrajes. Definitivamente, un sobrevalorado. Aun Ripstein, uno de sus fervientes admiradores ("hace algo parecido a lo mío"), debió reconocer que la película era un poco demasiado solemne. Andersson entró *in* pero salió *out*. Una década cambia las perspectivas, aunque tal vez las canciones sigan siendo las mismas.

La sorpresa agradable del día fue *Oh! Soo-jung* (UCR), de Hong San-Soo (el de *El poder de la provincia de Kangwon*, un film que se dio en el primer festival de BA), la cuarta película coreana (había una en cada sección). Pasó sin pena ni gloria, aunque Q la decretó una de sus favoritas y sostiene que es la mejor película sobre la pérdida de la virginidad que se haya hecho. Otro film esperado era *The Yards*, de James Gray, que revistaba en la categoría *in* después de su debut en *Little Odessa*. Pero Gray perdió la categoría en más de un sentido. Película de gángsters con demasiadas reminiscencias de otras películas de gángsters y otras tantas concesiones al cine comercial más craso (final con juicio, elogios al delator), su estilización visual solo la salva para un puñado de gringos para quienes la atmósfera lo es todo. En general, recibió merecidos abucheos y pareció una inclusión apresurada en la sección competitiva (o en cualquier otra).

SABADO 21. Cita de honor a la mañana con Wong Kar-wai e *In the Mood for Love*, que en el catálogo aún no tenía título y se vio en una copia sin corregir. Ruby Rich, la crítica americana que alguna vez desparra-

mó sus elogios sobre Wong en *El Amante*, debía estar en la sala desde las seis de la mañana. Nosotros llegamos media hora antes. Pero no ocurrió lo de la película de Lars von Trier, donde quedaron 500 personas afuera. Wong es *in* pero no tanto. No nos defraudó, ni a nosotros ni a nadie. Un maestro del estilo, de la sutileza, de la emoción callada. La película es más clásica que las anteriores por la época y porque Chris Doyle mueve la cámara menos que de costumbre. Pero sólo Wong puede meter canciones de Nat King Cole en castellano para un melodrama que transcurre en Hong Kong en los 60 y está filmado en Bangkok para que todo sea, como en *Happy Together*, un balance del estado emocional del mundo en un puñado de imágenes.

Al mediodía, José Avellar nos arrastra al programa de cortos del festival, que nunca habíamos visto pero siempre están allí, aunque nadie se explica bien por qué. Es un asunto *out*. Vimos cómo los empleados del festival repartían entradas en la calle para que la sala no quedara vacía. Once cortos. Cinco buenos. *Bzzz e Infection*, animaciones del belga Benoît Feroumont y el neocelandés James Cunningham. *Tres minutos* (que dura seis), comedia de la brasileña Ana Luíza Azevedo (muy simpática); *Des morceaux de ma femme*, drama del francés Frédéric Pelle; *Anino*, drama social del filipino Raymond Red, y otro más que no podemos recordar. Ganó el drama social filipino, acaso por ser un drama social filipino, algo *in* mientras no abunde.

Va llegando el final. El cansancio se acumula, las películas empiezan a confundirse unas con otras. Falta un solo día, el del repaso. Nos quedaron cuatro películas sin ver de la competencia. Una es la de James Ivory. No puede ganar. Acaso un premio de guión. Ivory está *out*. Descartado. Nuestro pálpito dice que este año no habrá escándalos en el Palmarès y que cada película importante va a ligar algo. Acertamos salvo por un detalle: los franceses se fueron sin nada. Pero no lo sabíamos aún. Las dos que habíamos visto no daban el consenso, no representaban al cine francés para el conjunto del cine francés. Quedaba una, que se dio el segundo día: *Harry, un amigo que nos quiere bien* de Dominik Moll, del que nos habían hablado bien. Sería candidata a un premio. Después estaban *Guizi Lai Le*, del chino oficial Jiang Wen, con referencias *in*, y la americana *Fast Food, Fast Women* que los americanos consideraban *out* pero que nos despertaba curiosidad. El fixture es favorable. Las tres que

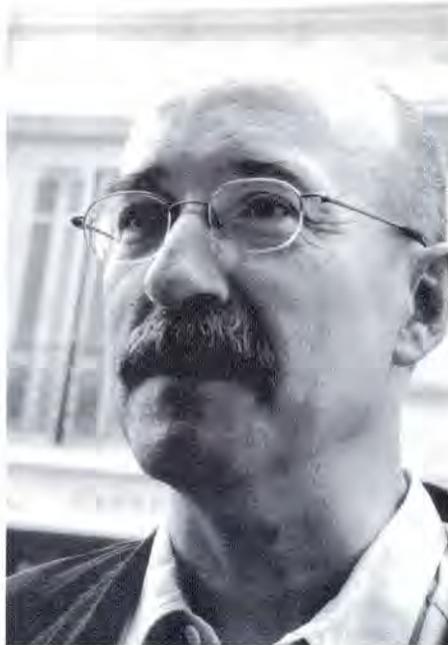
EL PALMARÈS

PALMA DE ORO *Dancer in the Dark* de Lars von Trier. **GRAN PREMIO CANNES 2000** *Devil on the Doorsteps* de Jiang Wen. **PREMIO A LA INTERPRETACION FEMENINA** Björk. **PREMIO A LA INTERPRETACION MASCULINA** Tony Leung. **PREMIO ESPECIAL A LA INTERPRETACION** Todo el elenco de *La boda de Pavel* Lounguine. **PREMIO AL MEJOR DIRECTOR** Yi Yi de Edward Yang. **PREMIO AL MEJOR GUION** *Nurse Betty* de Neil LaBute. **CAMARA DE ORO, EX ÆQUO** *Djomeh* de Hassan Yektapanah y *Un temps pour l'ivresse des chevaux* de Bahman Ghobadi. **PREMIO DEL JURADO, EX ÆQUO** *Le tableau noir* de Samira Majmalbaf y *Chansons du deuxième étage* de Roy Andersson. **PREMIO DE LA COMISION TECNICA** *In the Mood for Love* de Wong Kar-wai. **PREMIO AL CORTOMETRAJE** *Anino* de Raymond Red. **CINEFONDATION** Primer premio, *Five Feet High and Rising* de Peter Sollett; segundo premio ex æquo, *A la grâce de Dieu* de Caran Hartsfield y *Dessert* de Amit Sakomski; tercer premio, *India* de Pernille Fisher Christensen. **PREMIO DE LA FIPRESCI** *Eureka* de Aoyama Shinji (de la sección competitiva oficial) y *Un temps pour l'ivresse des chevaux* de Bahman Ghobadi (de las secciones paralelas).

queríamos ver se dan una atrás de la otra en la nueva sala Buñuel, supercómoda. El domingo sería un día atareado.

DOMINGO 21. *Guizi Lai Le* es una rareza. Una antigualla de rara intensidad que parece un film japonés de hace 40 años, con una exaltación del pathos campesino y una batalla del hombre común contra la tiranía propios del realismo socialista. Pero intrincada, compleja, exótica. Es tan de antes de ayer que queda *in*. En el fondo, lo del *in* y el *out* se debe poder calcular por una ecuación en la que intervengan los factores fama y sorpresa. Nada que suene como visto últimamente califica como *in*. Entre los desconocidos, todo lo que pueda sonar a descubrimiento, a "yo lo vi primero en Cannes", sí califica. La de Harry se quedó corta para las expectativas. Desde el nombre del personaje Harry (*Quién mató a Harry*) Ballesterio (*El hombre equivocado*) se sabe que es un homenaje hitchcockiano. Pero del dicho al hecho... Imitación es la palabra y sin demasiada inspiración. Inquietante apenas y académica con el omnipresente Sergi López que termina siendo un psicópata de barrio y quiere ser el personaje de *Extraños en un tren*. Nos fuimos antes, a tomar aire para *Fast Food, Fast Women*, que nos gustó. Su calificación de *out* por los gringos es fácil: demasiado sexo, casi un elogio de las mujeres promiscuas y de la felicidad del contacto carnal. La pacatería, en cambio (Atom Ego-yan, por ejemplo), paga.

Ceremonia de premiación. Corta, sobria, emotiva, elegante. Conducida por la hermosa (y un poco sosa) Virginie Ledoyen. Lars sube las escaleras con Björk, Lars se besa con Björk. Los fotógrafos se abalanzan. Cursi y conmovedor a su manera. Los dos actores que ganan (Björk y Tony Leung) se pelearon con sus directores durante la filmación. Hoy son felices. Los chinos (en un orden cambiado) arrasan. El ruso impostor se lleva un premio, los iraníes comparten la Cámara de Oro. Tres películas, tres premios. La única injusticia nos parece la omisión de *Tabú*: era para el mejor director. Pero todo el mundo está satisfecho, hasta los franceses, en un gesto civilizado que desmiente el chauvinismo. F se va a cazar fotos a la cena de clausura, colada una vez más gracias a Oscar Peyrou. Q cena con los amigos gringos, gente cordial y civilizada, respetuosa de la inteligencia y con la que nunca estará de acuerdo. Reencuentro en La Croisette a las dos de la mañana. Un largo camino a casa. Cannes nos agotó. Estamos *out*. Telón. ■



Arriba. José María Riba, flamante responsable de la Semana de la Crítica. Abajo. Un evento de la FIPRESCI, la proyección en Cannes de *Soft Fruit*, cuya presentación estuvo a cargo de Andrej Plakov y Quintín.

Este año la Semana de la Crítica cambió de responsable. Nuestro amigo francés Jean Roy fue sustituido por nuestro amigo vasco-madrileño-catalán-francés José María Riba. No es un puesto fácil. Poco presupuesto, una sala incómoda y calurosa y un poco alejada pero, más que nada, la dificultad para obtener films atractivos convierten a la sección en el Patito Feo del festival. No era así cuando se creó en 1962 bajo la iniciativa del Sindicato Francés de la Crítica para dar cabida al cine más marginal e innovador que no tenía lugar en la sección oficial. Ese año se exhibieron junto a la típicamente *Nouvelle Vague* *Adieu Philippe* de Jacques Rozier dos films argentinos: *Tres veces Ana* de David José Kohon y *Alias Gardelito* de Lautaro Murúa. Con el correr de los años las circunstancias cambiaron. Se agregaron la Quincena de los Realizadores primero y Un Certain Regard después, esta última dentro de la esfera oficial. La competencia se alejó del mainstream y todas las secciones empezaron a competir, en términos generales, por los mismos films. Las paralelas extraoficiales se resintieron más aun ante la hostilidad de Gilles Jacob. La Quincena sustituyó a su director el año pasado y volvió a tomar impulso (este año superó en interés a Un Certain Regard). Pero la Semana había tocado fondo. En el 99, nadie pudo destacar un film de los módicos siete que exhibe tradicionalmente. Así que Riba la tenía difícil. Su apuesta empezó por la cantidad. Al septeto competitivo se le agregaron exhibiciones especiales de naturaleza diversa. *Prima della rivoluzione* de Bertolucci (flamante padrino de la sección), que se había exhibido

en 1964 (junto con *La herencia* de Ricardo Alventosa). El último film del legendario cineasta negro Melvin Van Peebles, al que todo el mundo clasificó como inclasificable. Un documental sobre Sierra Leona, juzgado sin valor cinematográfico pero de una pavorosa actualidad (algo que Cannes suele obviar por sistema). Una función que la FIPRESCI dedica a un film "que no tuvo la repercusión merecida". Le tocó inaugurar la propuesta a *Soft Fruit* de la australiana Christina Andreef, que Q contribuyó a premiar en San Sebastián, por lo que condujo junto al ruso Andrej Plakov el cuestionario del público a la realizadora. El film póstumo de Robert Kramer, que varios calificaron de obra maestra. Un clásico de Joris Ivens. En fin, un menú sofisticado y ecléctico.

En cuanto a la parte "normal", de lo que se trataba era de programar films que hicieran algún tipo de ruido. No vimos todos, pero creemos que Riba optó por la heterodoxia y la frontalidad. Y acertó en su propósito con el film mexicano *Amores perros*, que ganó el premio otorgado por el voto de los periodistas acreditados. La presencia del film fue importante y logró crear un rumor muy favorable para esta ópera prima a la que le sobran garra e ideas.

Riba no es crítico de cine sino periodista político o algo así, pero tiene ojo. El año pasado en San Sebastián (donde ocupa un puesto en el comité de selección) nos recomendó fervorosamente que viéramos *Recursos humanos*. Y también es un tipo cordial a veces, rencoroso otras. Por ejemplo, nos sigue reprochando nuestras críticas a Almodóvar y que describiéramos la programación de San Sebastián 99 como mediocre. Es uno de esos gallegos que dice "Argentinos teniais que ser". Pero igual lo queremos y le deseamos suerte, que la va a necesitar.



A la izquierda. Nuestra anfitriona y la auténtica star de Cannes: Jocelyne Antadze Garnier.

De arriba a abajo. La cena con los gringos Gerry Peary, Derek Malcolm, Allan Franey, Mark Peranson, PoChu AuYeung, Q y F. El café del Hotel Majestic con Pascual Conditto, David Leda y Bárbara Gallota. Vibeke Winding en la noche del triunfo de *Dancer in the Dark* (productora de Lars von Trier) y F.

Abajo. Uno de los actores de *Código desconocido* de Michael Haneke.





De arriba a abajo. Gilles Jacob; el crítico holandés Peter van Bueren; nuestro cronista de sociales y crítico chileno René Naranjo escondiéndose detrás de Simon Field, el director de Rotterdam; Oscar Peyrou, nuestro amigo canino junto a un minón en la fiesta de clausura de Cannes.

De arriba a abajo. La crítica americana B Ruby Rich; la hermanita de Samira Majmalbaf que con apenas 10 años ya filmó su primer corto; el director del Instituto de Cine José Miguel Onaindia; el productor y presidente de Unifrance, Toscan du Plantier.



De arriba a abajo. Klaus Eder (secretario general de la FIPRESCI), dos personajes excéntricos (madre e hija) que ya son una institución en La Croisette; Pavel Lounguine, director del bodrio *La boda*.



¿EL FUTURO SERA DIGITAL?

El arribo de lo digital despertó en el mundo del cine, como toda innovación tecnológica en cualquier campo, entusiasmos, interrogantes y temores. Este año, Cannes organizó un seminario al respecto, con la participación de personalidades reconocidas e intentando hacer hincapié en la diversidad.

por **AMIR LABAKI**

En poco menos de una década, el lector de la edición número 200 de *El Amante / Cine* estará fijándose en la programación de la sala digital más cercana. Tantas veces anunciado, el fin del cine será en realidad el fin de la película de celuloide. Con la llamada "revolución digital", el rodaje y la distribución de un film en película serán superados por la grabación y transmisión en video digital, teóricamente más barata pero todavía, por poco tiempo, con menor calidad de imagen.

Francis Coppola, George Lucas y Wim Wenders firmarían sin dudar el párrafo anterior. Pero el consenso es ilusorio. Hay todavía mucha tecnología por desarrollar y saliva por gastar antes de que el llamado "cine digital" se vuelva efectivamente hegemónico. Este acaba de ganar su primera Palma de Oro con *Dancer in the Dark* de Lars von Trier. Aún no sabemos cuándo vendrá la próxima.

Si quedó alguna certeza del seminario "Le cinéma à venir" ("El cine del futuro"), realizado en mayo pasado como actividad previa al Festival de Cannes, es que no hay acuerdo sobre las maravillas de la revolución digital del cine. La importancia de la iniciativa, coorganizada por el vespertino *Le Monde*, se verificó en su apertura por la ministra de la Cultura y el Espectáculo, Catherine Tasca, y en su cierre por el propio primer ministro socialista, Lionel Jospin. No menos impresionante fue la lista ecléctica de cineastas participantes, 24 en total, provenientes de todos los rincones del mundo.

En la sesión de apertura, el brasileño Walter Salles (*Estación Central*) se sentaba entre el optimista Brian de Palma (*Vestida para matar*) y un callado Wim Wenders (*París, Texas*). El Hollywood de ayer y de hoy eran vecinos de Sidney Lumet y Sam Mendes.

Un polo tercermundista estaba formado en un rincón por la iraní Samira Majmalbaf y el hindú Murali Nair. Fue una pena que esa

composición simbólica no se repitiera en los otros dos encuentros.

¿Qué revolución es esta?, preguntó al comenzar la ministra Tasca. Es la que amenaza al film tradicional de celuloide como soporte cinematográfico, para el registro y para la exhibición en salas, en favor de cintas de video digital que podrían transmitir su contenido por medio de señales de cable, vía satélite o Internet.

Tasca sostuvo que "ante todo, hay que preservar la diversidad", temerosa de que el salto tecnológico concentre aun más el poder de distribución y amplíe el virtual monopolio del mercado internacional de la producción norteamericana. En la misma dirección, Walter Salles sostenía que "la multiplicación (de canales) no es necesariamente sinónimo de polifonía".

De Palma objetó que, con la llegada de la banda ancha que permite mayor velocidad en el flujo de imágenes vía Internet, "toda computadora se va a convertir en una televisión y todo cuanto producimos aquí va a ser consumido allá". Lumet, a su vez, dijo creer que "en cinco años el cine se va" y que hasta la calidad de proyección entre cine y video digital se equiparará.

Aun así, Lumet es optimista acerca del futuro del espectáculo. "La escala es crítica. Están volviendo las pantallas enormes", afirmó. La importancia del "sentido de comunidad" del espectáculo de cine acabó forjando un curioso pacto entre Lumet y la joven Majmalbaf (*La manzana*). "Nadie se ríe solo o tan fuerte de una película de Groucho Marx", dijo Lumet. "Si todo el mundo puede hacer café en casa, ¿por qué los cafés están siempre llenos?", completó la cineasta iraní.

El advenimiento del cine digital, como se ve, es el tema del momento. Todavía hay más preguntas que respuestas. Mejor así. Buscando matizar la euforia de la ocasión, resolví resumir los argumentos principales bajo la forma de un diálogo imaginario, es-

tablecido a partir de declaraciones y escritos reales que salieron a la luz en los últimos meses.

Catherine Tasca (ministra de la Cultura y de la Comunicación, Francia): Después del cine hablado, del color y sobre todo del consumo de películas en casa por televisión, una cuarta revolución tecnológica, la del digital y la Internet, viene a reformular los modos de consumo del cine.

Brian De Palma (cineasta, EE.UU.): ¿Quién sabe lo que es la banda ancha (de la Internet)? Toda computadora se va a convertir en una televisión. Todo lo que producimos será consumido allí.

Walter Salles (cineasta, Brasil): ¿La Internet llega para cambiar las cosas o para reforzar el *statu quo* de la distribución?

Tasca: Es vertiginoso pensar que un satélite podrá brindar simultáneamente a millares de salas una señal digital permitiendo la visión de una película por millones de espectadores. Son fácilmente imaginables los riesgos de concentración y de obstaculización de la libre difusión de obras que podrán resultar de esos dispositivos técnicos si no están previamente regulados.

Robert Ebert (crítico, EE.UU.): Yo vi el futuro del cine y no es digital. No importa lo que usted haya leído, la sala del futuro no va a usar proyectores de video digital y no va a captar la señal de satélites. Va a usar

película. [...] Existe un sistema de proyección filmico alternativo que es mucho más barato que el digital, usa tecnología existente y no es solamente "casi tan bueno" como la película sino, según sus inventores, un 500% mejor. El sistema se llama MaxiVision 48. Yo vi una demostración. Produce una imagen capaz de cortar el aliento como un 3D invertido.

Jean-Luc Godard (cineasta, Francia-Suiza): El digital no fue inventado para la producción, sino para la difusión. [...] En nombre de la difusión, la calidad y la precisión (de la imagen) son reducidas.

Wim Wenders (cineasta, Alemania): ¿Estamos apasionados por la película o por aquello que hacemos como narradores de historias? No debemos preocuparnos en este momento, pues todo lo que deseamos contar en las películas continuará vivo en el soporte digital. No hay razón para que no sea así. Nos compete a los cineastas precisar aquello que queremos hacer con la nueva tecnología y lo que queremos que "ella" haga.

Atom Egoyan (cineasta, Canadá): Hay un impacto en la cuestión de la permanencia. Estamos hablando de imágenes que vamos a producir y que van a quedar para siempre con la gente, siempre accesibles.

Edward Yang (cineasta, Taiwán): ¿Qué traen las nuevas tecnologías para los autores de esta nueva era? Más libertades en la escritura, menos límites dentro de las formas convencionales dictadas hace mucho tiempo por las normas de la distribución.

Nadine Gordimer (escritora, Sudáfrica): El digital abre nuevas perspectivas a los cineastas pues sus libertades ya no se miden por el dinero disponible.

Godard: Todo el mundo dice que el digital permite hacer esto o aquello, sin decir lo que efectivamente se hizo. El digital permite ser libre, ¿pero libre para hacer qué? ¿En qué momento? En verdad, pocas cosas cambian.

Thomas Vinterberg (cineasta, Dinamarca):

El cine es el arte más conservador. Cambia muy lentamente y será más o menos lo mismo de aquí a cien años.

Samira Majmalbaf (cineasta, Irán): En el futuro próximo, la cámara podría muy bien convertirse en un simulacro de una lapicera, confortablemente a disposición del artista, precisa en la palma de la mano [...] Si la filmación se vuelve tan barata como la escritura, el carácter central del capital en el proceso creativo va a reducirse radicalmente.

Vinterberg: No creo en esta amplia democratización pues [el equipamiento] aún es caro y exige saber contar una historia.

Humberto Solás (cineasta, Cuba): Lo más difícil es conseguir inversores dispuestos a financiar una cámara digital de 40 mil dólares. Pero la supervivencia del cine latino pasa por el digital.

De Palma: La idea de que debido a la tecnología cualquiera puede hacer una película es absurda.

Sidney Lumet (cineasta, EE.UU.): La lucha nunca para. Es una gloria. No hay nada falso en eso. **A**

Las anteriores declaraciones tienen como fuentes:

1. Discusiones durante el simposio "Le cinéma à venir" en el Hotel Majestic, Cannes, Francia, 9 y 10 de mayo de 2000.
 2. Textos especiales para el simposio publicados en el cuaderno especial "Cannes 2000" de *Le Monde*, 10 de mayo de 2000.
 3. Dossier sobre el cine del futuro en el diario francés *Le Figaro*, 9 de mayo de 2000.
 4. Número especial de *Cahiers du cinéma*, "Aux frontières du cinéma", mayo de 2000.
 5. *The Future of the Movies*, ensayo del crítico norteamericano Roger Ebert seleccionado por el site de Internet de la FIPRESCI (www.fipresci.org).
- Amir Labaki es crítico de cine de *Folha de São Paulo* (Brasil) y director de "E tudo verdade" - Festival Internacional de Documentales.

Traducción del portugués: Lisandro de la Fuente

Maxdv
DIVISION VIDEO DIGITAL DE MAXIM SOFTWARE S.A.

Nueva Isla de Edición Digital



★ POWERMACINTOSH G4 400 MHZ

DISCOS RÍGIDOS
INTERNOS DE 10 Y 20 GB
192 MB DE RAM
PLACA DE VIDEO ATI RAGE
128 DE 16 MB DE VRAM
FAXMODEM 56K

★ CABLE FIREWIRE

★ MONITOR 17"

CÁMARA DIGITAL PAL

★ SONY DCR-TRV 120E

\$4999

Maxim
SOFTWARE

Av. Corrientes 640 7mo Piso - (1043) - Buenos Aires
Argentina - Tel.(54-1) 4326-4960 Fax (54-1) 4326-4609
www.maxdv.com - info@maximsoft.com.ar

LAS DIEZ PREFERIDAS

Hay que reconocer que nuestro gusto es demasiado previsible. En nuestro top 10 hay siete films sobre los que teníamos grandes expectativas previas. Desplechin remontó algunas dudas y solo hay dos descubrimientos: el húngaro Béla Tarr y el coreano Hong Sang-Soo, los únicos que elegimos fuera de la competencia.



ASI ES LA VIDA, Arturo Ripstein, México. El primer Ripstein digital (al igual que el de Lars von Trier, en la proyección no se notan diferencias significativas con el filmico) es un producto canónico de la fábrica de falsos melodramas. Aquí hay un conventillo, mujeres maltratadas por los hombres, grandes actuaciones y el espantoso final de siempre. Es, se supone, una versión de *Medea* pero hay que ser muy culto para notarlo. En cambio, basta conocer el castellano para saber que los diálogos escritos por Paz Alicia Garcíadiego son, no solo su mejor trabajo, sino también de los más virtuosos que haya dado el cine en ese idioma. Su escritura, en la que el lirismo se mezcla con una recreada lengua popular, alcanza la perfección y le da a la película una contundencia y una riqueza expresiva que le confieren su verdadero carácter.

PERO NO LAS UNICAS

Ahora sí, nombres menos familiares y más nuevos. Entre las 20 películas de nuestra lista completa hay nueve asiáticas, ocho de ellas de Extremo Oriente. Evidentemente, fuimos a buscar a Cannes lo que terminamos encontrando. La mudanza a Seúl es un proyecto para el año que viene.



AMORES PERROS, Alejandro González Iñárritu, México. Tres historias unidas por un accidente. Es raro que a una película le sobren ideas y esta es una. El primer capítulo (dos hermanos y una sola mujer, riñas de perros, marginalidad y violencia) podría ser un largometraje por sí solo. El segundo exagera el patetismo y el tercero es algo sentencioso. Pero el film es muy meritorio: tiene garra, velocidad e inteligencia. Despunta un nuevo mainstream latinoamericano y esta es una parte.



CODIGO DESCONOCIDO, Michael Haneke, Francia. Cincuenta escenas que son cincuenta planos salvo una que muestra una filmación con cortes convencionales. Haneke utiliza cada fragmento para ilustrar metódicamente la idea del título como si fuera una colección de estampas con un motivo: siempre hay un código desconocido, ya sea en la propia escena (alguien que no sabe la clave de un portero eléctrico) o en su interpretación. Como en la mucho menos rígida *Funny Games*, Haneke es un cineasta del malestar y, una vez más, el malestar puede aparecer en la pantalla o surgir como reacción del espectador. En el fondo, el código desconocido es el del mundo entero, cierta inadecuación entre la lógica de la conducta de los hombres y otra que se les escapa pero que los presiona y los hace infelices. Un film solemne pero, a la vez, curiosamente ligero.



DANCER IN THE DARK, Lars von Trier, Dinamarca. En la década del 60, en un pequeño pueblo del estado de Washington (filmado cerca de Copenhague ya que Lars no viaja en avión), Björk es una joven obrera que está a punto de quedarse ciega pero ahorra para operar a su hijo (aunque cuesta imaginar que en su vida hubo un hombre). Su único recreo es la pasión por las comedias musicales, que satisface participando en una obra amateur disimulando que su vista ya no le permite guiarse en el escenario. Después las cosas empeoran hasta extremos terribles y Von Trier se lanza hasta el final en este melodrama que recuerda a *Contra viento y marea*. Por uno de esos milagros del cine, este cuento trágico para niños adquiere una fuerza emocional arrolladora y Björk logra con su personaje en carne viva una actuación inolvidable, de una intensidad pocas veces vista.



ESTHER KAHN, Arnaud Desplechin, Francia. Compleja historia ambientada en Londres en el siglo XIX sobre la metamorfosis de una muchacha tímida en una primera actriz. Curiosa mezcla de cine de época con reflexión sobre la actualidad. Extraña aparición de Summer Phoenix, muy difícil de evaluar: la chica da más el papel de crisálida que el de mariposa pero Desplechin maneja brillantemente el contraste en favor del misterio del film. El relato gira en torno de las relaciones entre la vida y la actuación y mezcla exposiciones teóricas con exploraciones psicológicas. El final, con el pánico que sufre la protagonista antes de su primera representación importante, donde las penas de amor se mezclan con calambres estomacales, es un *tour de force* de enorme precisión e intensidad. Desplechin es el más antiguo de los directores modernos. O al revés.



CHUNHYANG, Im Kwon-Taek, Corea del Sur. Un príncipe se enamora de una plebeya y es correspondido. Un tirano se interpone entre ellos pero, al final, el amor triunfa. Esto ocurre en Corea, hace mucho. Pero la filmación de la historia está intercalada con su narración en el teatro pansori. De una voz portentosa y una presencia escénica notable, el intérprete cuenta con la sola ayuda de un par de tambores. Una experiencia única y ciertamente fascinante si no se abusa.



EL PIZARRON, Samira Majmalbaf, Irán. Inferior a *La manzana* (un film irrepetible), *El pizarrón* se interna por las desoladas montañas durante la guerra entre Irán e Irak y encuentra, en el medio, a los kurdos, paradigma del pueblo partido y castigado. Entre ellos dos maestros-mendigos, que se ofrecen para enseñar a leer a niños y ancianos por unas monedas. Algo didáctico (valga la redundancia), el film se asocia acabadamente con el deambular de sus protagonistas.



EUREKA, Aoyama Shinji, Japón. Cuatro horas placenteras de cine contemplativo, en la línea de *En el transcurso del tiempo* de Wim Wenders. Planos secuencia, una cadencia perfecta y una historia de tres personajes que buscan recuperarse tras una tragedia. Con mucho de hipnótica, la película supera a su argumento, excesivamente rebuscado y de moral adolescente. Pero, de todos modos, una demostración del potencial de este nuevo japonés que también es crítico de cine.



IN THE MOOD FOR LOVE, Wong Kar-wai, China. Wong Kar-wai estuvo dieciséis meses filmando estos noventa minutos y casi no llega a terminarla a tiempo para el festival. La lentitud del rodaje, la frustración de los actores valieron la pena. Este romance secreto y angustioso, cargado de soledades, dificultado por las convenciones, es un destilado de puro cine que tiene la universalidad de *Happy Together*, el pathos melancólico de la obras anteriores del director y un esplendor visual renovado, que vira un poco hacia el clasicismo. Tony Leung y Maggie Cheung tienen el glamour de las estrellas de Hollywood de los 40 y la película parece imantar al espectador, absorberlo en su mundo. Hay una belleza en este film que lo destaca sobre el universo del cine, que lo convierte en un objeto hipnótico y perfecto, una joya que duele contemplar.



OH! SOOJUNG, Hong Sang-Soo, Corea del Sur. Tres jóvenes. Una es virgen, otro es rico, el restante aspira a ser cineasta. Los dos hombres son amigos pero están enamorados de la chica. Blanco y negro. No es *Jules et Jim* y presenta una particularidad en el relato: la historia se cuenta dos veces, variando el punto de vista. Pero eso no es lo que hace única a la película. El verdadero hallazgo del film es la experiencia fascinante de la intimidad, la exploración de las tensiones psicológicas y sociales que preceden a la primera relación amorosa. En la manera en que la protagonista accede al sexo se dibuja la impronta de la sociedad sobre los individuos y un tema que el cine acostumbra dar por sentado o edulcorar con tonos falsos resulta en un descubrimiento, en una precisa revelación de los códigos y los atavismos del comportamiento.



LAS ARMONIAS DE WERCKMEISTER, Béla Tarr, Hungría. El título alude a la diferencia entre la escala natural y la normalizada, propia de la música occidental. Béla Tarr la utiliza como metáfora de una civilización condenada a elegir entre dos males igualmente siniestros: el calculado orden de la burguesía y la salvaje destrucción revolucionaria. En el medio quedan un intelectual y un artista condenados a la obediencia uno, a la locura el otro. El escenario de esta representación nihilista del mundo es una aldea de Europa Central donde gracias a una fotografía alucinante y a un uso maníaco del tiempo real, los rostros y las conductas adquieren una plenitud material, una fuerza y un patetismo que encarnan el terror del mundo. La película es un omni cinematográfico, y su director, la ambición estética y la solitaria voluntad del genio.



FAST FOOD, FAST WOMEN, Amos Kollek, EE.UU. Descubrimiento (para nosotros) de Amos Kollek, cineasta americano-israelí, y de su actriz fetiche, la flaca Anna Thomson. Esta es una típica comedia neoyorquina con varios personajes solitarios en busca del amor. Pero es mejor que el promedio de su género: en lugar de sentimentalismo pacato, tiene un ritmo rápido, un humor seco y una saludable franqueza para encarar el sexo. Y en Cannes eso no abunda (al menos en pantalla).



GUIZI LAI LE, Jiang Wen, China. En una aldea china ocupada por los japoneses se desarrolla un intenso drama a partir del choque entre el primitivismo de los campesinos y la arrogancia de los militares nipones. La última parte deriva en un festival de atrocidades de un furibundo sentido antijaponés. Académico por momentos, fascinante por su intensidad en otros, el film da a veces la impresión de una solidez y una solvencia demasiado preocupadas por el efecto.



INFIDEL, Liv Ullmann, Suecia. Un guión de Bergman sobre un triángulo amoroso que empieza como juego y alcanza paulatinamente la tragedia. Ullmann logra fuerza y verdad en la pintura de los protagonistas y de sus almas atormentadas. A ellas se les agrega un cineasta que se llama Bergman (interpretado por Erland Josephson) que, visitado por fantasmas, imagina la historia desde un alma igualmente atormentada. Esta resulta menos convincente que la de sus personajes.



LES GLANEURS Y LA GLANEUSE, Agnès Varda, Francia. Todos los años el festival organiza una conferencia que lleva el nombre "la lección de cine". Esta vez le tocó a Agnès Varda, que la dio dos veces. Una en el escenario y otra con este documental extraordinario que combina ligereza con reflexión y descubre, con un prodigioso movimiento diagonal, un mundo inexplorado. Es el de los *glaneurs*, los recolectores (de frutos, de objetos, de comida abandonada, entre otros). Ella es, por su parte, la *glaneuse* que recoge imágenes por toda Francia y las confronta con una narración en primera persona donde expone su vejez sin complejos y evidencia un espíritu lúcido y juguetón sin pares en el cine contemporáneo. Esta es la película que habría que llevarse de Cannes a una isla desierta para conservar el mejor recuerdo posible del cine y de la humanidad.



TABU, Nagisa Oshima, Japón. Durante el siglo XIX, un clan de samurais —esto es, un pequeño ejército privado— se entrena para reprimir manifestaciones populares. Allí ingresa un joven aspirante a guerrero de belleza casi femenina que excita el deseo en sus camaradas. Uno a uno van sucumbiendo a su seducción sin advertir que es una viuda negra, un ángel de la muerte. Oshima trata este relato de intrigas y traiciones con ironía refinada. Se requiere un enorme equilibrio para mantener la seriedad frente a estos endurecidos militares, custodios de las tradiciones del imperio, que se comportan según códigos ancestrales de virilidad pero son, al mismo tiempo, una banda de locas cuyo corazón sensible se desgarrar por los celos. Oshima sabe cómo eludir el melodrama o el grotesco y darle poesía y misterio a esta curiosa historia.



YI YI, Edward Yang, Taiwán. Virtuosa conversación filosófica sobre el mundo contemporáneo bajo la apariencia de un relato familiar donde un ingeniero batalla con sus socios y su hijo pequeño con los maestros. En otro nivel de este film maravillosamente articulado se plantean las realidades de la economía, los caminos de la creatividad y aun las curiosas zancadillas del amor. Pocas películas pueden reclamar como esta la transparencia entre la realidad y la ficción, la capacidad de prescindir de todo artificio, la pretensión que enuncia el niño al fotografiar la nuca de las personas de mostrar lo que estas no ven de sí mismas. La unánime aceptación de este film sin estridencias es, antes que un testimonio de su calidad, un reconocimiento de que no hace falta mentir para hacer cine.



JACKY, Brat Ljatifi y Fow Pyng Hu, Holanda. Jacky es un chino varado en Holanda al que su familia le importa una esposa. Jacky trabaja de cafetero en el tren y tiene un solo amigo, al que le da por extrañas formas de arte escénico. Puesta en escena del aburrimiento, la película no es aburrida. En cambio es mínima: la cámara se remite a interrogarse sobre un mundo incomprendible y doloroso, donde las palabras son inútiles y el silencio molesta. Es el desarraigo puro.



NURSE BETTY, Neil LaBute, EE.UU. Con fantoches propios de los Coen, gánsters de Tarantino y ambiciosos de Altman, LaBute logra lo que tal vez sea la síntesis más elaborada del cine americano posmoderno: una ficción que se sostiene solo a partir de otras ficciones, el mundo del espectáculo como referente último de la conducta humana, la sátira que encubre la afirmación de la frivolidad propia y la condescendencia sentimental ante la inocencia ajena. Y el patriotismo como horizonte.



PEPPERMINT CANDY, Lee Chang-Dong, Corea del Sur. Como en alguna obra de J. B. Priestley, el tiempo transcurre al revés. El protagonista se suicida al principio y, a partir de allí, cada tramo de la película va reconstruyendo su vida en sentido inverso, hasta llegar al momento crucial en el que el destino se interpuso para crear, años después, sus consecuencias fatales. La represión y la modernización de Corea del Sur son el telón de fondo que enmarca una vida y un país.

Meditaciones

a orillas del río Timis



Libre como un pájaro recién escapado de la jaula, nuestro filósofo planea por temas tan diversos como el recuerdo de Luis Cardei, el romance de Antonito, sus programas favoritos de tevé, las pinturas de Camille Pissarro y... ¡el sex appeal de Cecilia Felgueras! Un médico a la derecha...

por **TOMAS ABRAHAM**

1. Qué lejanos parecen los días en que Federico Peralta Ramos se fabricaba un buzón propio. Tenía la misma forma y tamaño que los de la calle, pero no era rojo sino negro. Lo llamaban arte conceptual. El otro día en los almuerzos de Mirtha, una vez que mostró su ropa y se paseó por infinidad de productos, después de espolvorearse con perfume como si fuera un insecto, mira a la cámara con expresión de triunfo y nos dice: y ahora, queridos amigos, escuchen bien, les voy a dar nuestra dirección electrónica, nuestro iiiiiiiimail. Almorz arroba punto com punto ar... ¿qué les parece?... ¡Bravo! grita un desafortunado, ¡bien Mirtha! apoyan otras voces, hay aplausos en la platea, ¡queremos un sitio propio!, grita una voz de mujer, chiflidos de aliento detrás de la cámara. Mirtha se inclina orgullosa, espolvoreada, y agradece, faltaba más, un iiiimail nos sitúa en el valle de las siliconas, en fin, un exitazo de mirthasoft, un viento de modernidad en la Aldea Local.

2. Por primera vez lo fui a ver al gordo Casero en su show de la calle Corrientes. Claro que me reí, pero no de los chistes. El gordo no cuenta chistes, empieza con algo y se sonríe, es un tentado contenido. Está por hacer una travesura. A veces no sé qué cuenta pero me voy riendo. Creo que empieza una frase y luego mete cualquier palabra y ahí comienza su trabajo de imaginación. Liga el comienzo de una historia sin final con una palabra extraída de una serie distante. Dice, por ejemplo, que en la sala no se puede estar porque vino público de saldo, el que sobró de la obra que se da en el teatro de enfrente, *Art*. Por eso hay humo en la sala, son fumadores. Suerte que en el piso de arriba hay "gorilas". Aquí es donde empieza la historia, improvisó "gorilas", y ahora debe arreglárselas. Serán, posiblemente, gorilas chupadores que aspiran humo y ventilan la sala. Luego habrá que ponerles nombres a las gorilas, etc. Es un método usado por poetas y narradores a la manera de Raymond Roussel, el poeta morfinómano y suicida. Un procedimiento muy sofisticado. La picardía del gordo es salud, aire fresco, es pura y puro como cuando era nene y se pasaba los meses mirando tele mientras se morfaban un especial de salame con un litro de coca. Esto lo contó hace años en *La Maga*, desde ese momento es parte de mi familia.

3. *Vulnerables* hoy tiene un libro mediocre. Hay episodios que son casi lamentables. Los espectadores vivimos una situación violen-



ta. Un ajuste televisivo, los vulnerados somos nosotros, los adherentes. Pero otras veces remonta. Era mejor antes, cuando estaban Pellicori y Garzón, o la historia del hijo —el maravilloso actor Brian— de Marrale y su madre, Mónica Galán. Por suerte ahora llegó Alcón, y su hijo Fabrè, pero no alcanza. Sin embargo, lo sigo viendo. A veces las cosas son así, desaparejas. Los doscientos capítulos de *Ana Karenina* tampoco son iguales, este folletín interminable de Tolstoi, publicado por entregas en un periódico, dejaba en vilo a los lectores ansiosos por los enigmas a los que los sometía la intriga. Y, a veces, los decepcionaba. Es lo que sucede con las obras monumentales, llámense novelas o telenovelas.

Además, son raros los pactos de lealtad que uno establece con los amigos, no se los quiere porque son buenos, sino que son buenos porque se los quiere. Esto lo dijo Guillermo de Ockham, Baruch Spinoza, y otros nominalistas de prestigio. Además de Freud. Es un argumento ontológico de peso.

4. Recomiendo a los que les gusta el cine y la tele, es decir las imágenes, que vayan a ver, por si no lo hacen, imágenes estables y coloridas en el Museo Nacional de Bellas Artes, el color también vive. El otro día me encontré con el impresionista Camille Pissarro y una pintura de un paisaje de unas casas de un pueblo campestre francés. Es un pintor nacido en las Antillas, que pinta como nadie la luz europea, ese sol pasado por el filtro del norte, la luz tibia. Sabe reflejar, es su especialidad, la luz en el pasto. No hay como sus pastos y el aroma primaveral de una tarde en el campo. Fernando Fader es el

que supo pintar nuestra luz, la que no pasa por un filtro, la blanca, la que ilumina con fuego la sierra cordobesa.

5. Fui al cine, ¡salud! Vi *76 89 03*, la crítica de *El Amante* me hizo suponer que podía interesarme. Debo decir que salí de la sala decepcionado. Reconozco el buen trabajo actoral, pero el argumento me hartó, los personajes son demasiado despajeros. Pero debo reconocer que últimamente me apuro por llegar temprano al cine para ver las colas, me refiero a una que me fascina. Se trata del adelanto de *Apariencias*, la película con Andrea del Boca y Adrián Suar. Si quieren se las cuento: se trata de un muchacho que se enamora de una muchacha que tiene novio. Por algún motivo que no parece claro en la cola, Andrea cree que es gay, bueno, no sigo, vayan a ver la cola que seguramente es mejor que la película. El adelanto también se pasa por televisión. Pero la cola ya estará muerta cuando salga la revista. De Andrea del Boca ya dije todo, no voy a insistir en que es una de las mujeres más sexys de la pantalla. Solo comparable a Cecilia Felgueras, que se mueve en otros ámbitos. Su belleza solo puede ser apreciada por espíritus exigentes, desinfectados de la epidemia de anorexia de pasarela que pulula hace años. Si viviera el eximio pintor Prilidiano Pueyrredón, la hubiera inmortalizado en una de sus telas como lo hizo en el maravilloso óleo sobre tela de 127 x 101 cm que se llama *Retrato de Julia Sagasta Isla de Quirno*, y que, si quieren, pueden apreciar en la Galería Zurbarán. Para emitir un juicio definitivo sobre los alcances de la belleza que intento describir, vean la pintura *El baño del*



Luis Cardei,
un gran cantor
de tango

mismo genio, y sueñen, sueñen con esa mujer entregada que nos sonríe dientes a la vista y sus pechos flotando en agua caldeada, o la pintura *La siesta* del mismo genio, esos dos desnudos de mujer reposando uno junto a otro, Andrea y Cecilia, quizá, que pertenece a una colección privada, no la mía. Respecto de Suar, es impresionante su parecido con Dustin Hoffman en *El graduado*, la misma cara de me saqué la grande yo que soy tan chico, ese candor que lo acompaña desde la inolvidable serie *Pelito* y que ahora concluye en *Polka*.

Verlos juntos, aunque fuere los tres minutos de la cola, vale el pago de la entrada.

6. Excelente entrevista la que le hizo en mayo Betty Elizalde a Favio en mi amigo el Cuadrado. El momento cumbre fue cuando luego de decir que hombres como Perón surgen cada doscientos años, que son como un milagro de la naturaleza, le dijo a Betty que él creía que las cosas en el país mejorarían, que veía llegar tiempos mejores, *cuan-do De la Rúa asuma*.

7. Son muchas las razones por las cuales se puede explicar que se vea tanta televisión. Pero creo que hay una que debe considerarse especialmente. La televisión es el entretenimiento técnico más barato de todos. Cuando los viajeros me cuentan acerca del movimiento nocturno de las calles de Barcelona y Madrid, lugares de una práctica del ocio semejante a la nuestra, imagino que si

la clase media de nuestras ciudades viviera una prosperidad creciente, con mejores sueldos y créditos más baratos, con posibilidad de mayor gasto y consumo, bajaría la audiencia. Y mucho.

Aunque así fuere, en mi caso personal, nada cambiaría porque mi ver tele no se debe a razones financieras sino anímicas. Me aburren los espacios públicos. Ni hablar de los shoppings, los villages y las disco, o la mayoría de los restaurantes, o los casinos, o el Colón, los espectáculos musicales, las canchas de fútbol, el autódromo, hasta ir a las librerías para ver novedades, ni las plazas, menos la Costanera con el río encerrado.

Para seguir con la palabra "cola", pero en una nueva acepción, hay un cuento de mi amigo el escritor Rafael Pividal, premio Goncourt 1991, escritor francés nacido en Hurlingham, en el que un señor se aburría tanto que la única distracción posible que soportaba era hacer colas. Las buscaba por la ciudad de París. Iba a un banco, se ponía en la fila hasta que le tocaba el turno y luego decía que se había olvidado el documento. Salía e iba a un cine, hacía la cola y ante la ventanilla se iba. Luego a la estación de trenes, lo mismo.

8. Escucho todas las tardes Radio Clásica. A las 18hs 30m, jamás pierdo el programa *La moviola* en el que pasan música de películas u otras bellas variantes musicales del espectáculo. Pero pido por favor si alguien puede ayudarme a descifrar el nombre y apellido de la amable conductora ya que el presentador dice algo así como: Lilian Anco Balenco, o puede ser Lili Ancoba Lenco, o Lilian Cobalenco. Es el mismo problema que muchos han tenido con azulun ala.

9. El grotesco es el género específico de la televisión. Ni es la comedia ni el drama, sino el grotesco. Su elemento cómico le es sustancial. El grotesco se apropia del ridículo, es un ridículo voluntario, dado vuelta. Entre grotesco y paranoia crítica según Dalí, la distancia es estrecha. Se logra mediante un nudo entre emisor y receptor. Debe haber un desfado mutuo.

A veces se confunde grotesco con lo que los puritanos llaman tévé basura. Cada cual es libre de colocar la basura en la casa del vecino que prefiera. Por mi parte ni Gelblung ni Viale son los inventores de la tele basura sino otros que no mencionaré. La palabra basura es injuriosa, preferiría eliminarla de mi vocabulario.

Grotesco no se opone a serio, sino a censura moral. Por eso la televisión no es pensable con un modelo binario, no es buena ni mala. Pertenece a un mundo más allá del bien y del mal, al humor. Por eso Roberto Maidana, que pasa su informativo sin abrir

la boca para convertirse en el primer comunicador ventrílocuo de sí mismo, es el mejor actor cómico de la televisión.

10. En el programa de disparates *Todo por dos pesos*, rescato una frase de Fabio Alberti: *quiero decir un pensamiento del gran pensador Gerardo Sofovich: yo soy yo y mi circuncisión*.

11. Existe en nuestro medio cultural fino una gran veneración por la literatura. Hay cónclaves selectos que no solo la veneran sino que se veneran por venerarla. Pertenecen a un mundo académico que sueña sueños de transgresión. *Creen* en la literatura, en la existencia de ciertos lenguajes clandestinos que ellos pretenden ejercer, asimilan la cátedra universitaria a la oscuridad heroica de las catacumbas, creen en la novela, y para peor, en la crítica literaria.

12. Siguiendo con este tema literario, recomiendo *Todo por dos pesos* —de excesivo griterío y comicidad paródica— aunque más no sea para ver cantar al grupo de rock Los Ernesto Sabato.

13. Considero que el romance de Antonio y la colombiana es una buena noticia para tantos comunicadores que extrañaban el erotismo menemista y el retorno de un pito en el poder. Querían divertirse, ya tienen algo, no es mucho. Eso sí, hubo quienes fruncieron el ceño, consideran un pecado que se hable de elevación de braguetas —así lo dijeron intelectuales progresistas muy solidarios— cuando hay ajuste. Los argentinos somos así: intransigentes. Pero volvió la tranquilidad moral cuando Lopérfido explicó todo lo que había que explicar: que pagaba Shakira.

14. Me llama la atención la semejanza entre el sonido y la vocalización de Shakira y la de Tracy Chapman, especialmente en la canción *Octavo día*.

15. Brindo con un choque de tapas, la de *El Amante* del último número con la de septiembre de 1992 del primer número de la revista *La Caja*, en ambas está el mismo rostro.

16. El mejor despertar es aquel en el que podemos rescatar un pedazo de sueño para la vigilia. Aunque sea una pesadilla.

17. A veces creo que el único asunto serio de la vida es el amor, ustedes, los que hacen números inventaron *El Amante*, lo deben haber comprobado.

18. Hay un hecho digno de algunas palabras de un investigador intrépido o de un nuevo Salman Rushdie, aunque quizá no

sea para tanto. ¿Por qué nadie levanta la voz para llamar nuestra atención sobre la enorme base atómica y coránica en la zona más cara de Buenos Aires a continuación de un conocido supermercado próximo a la avenida Libertador? ¿Se necesita tal dispositivo de hormigón, tal cantidad de pabellones, tal exhibición de poderío no solo financiero para meditar algunos versículos de Dios? ¿Cuál es el dulce encanto de Arabia Saudita? ¿A quién y por qué agradeció Menem con esta dádiva? ¿A quién y por qué miembros de una Alianza que nada dice? Amén.

18 bis. Murió Luis Cardei. Fue una muerte inesperada. No sabía que tenía hepatitis C. Soy un aficionado tardío al tango de ayer. Cacho Vázquez me llevó una noche a Parque Patricios a escuchar a Cardei en la cantina Arturito. Mientras tanto comíamos ñoquis.

Desde que escuché *Como dos extraños* de Contursi y Laurenz, me enamoré de las voces de tango. El modo en que Cardei canta este tango es lo mejor que puede ofrecer la lírica. Además, Cardei era un espectáculo visual. Su poliomielitis infantil le marcó el cuerpo, gótico, agachado, do-

lorido. A su lado, una efigie muda y modesta, una humildad con bandoneón: Antonito. Una vez, estimulado con vodka, en El Club del Vino, me paré sobre una silla y grité varias vivas a... Antonito. Luego me senté con él y le expresé mi admiración y la confesión extravagante de que del dúo él era el genio. Cardei es el último gran cantante de tango. Pero, haciendo honor a su simpatía y su generosidad, digamos que es el anteúltimo.

19. James Nielsen y Horacio Verbitsky constituyen los dos polos más interesantes de la reflexión política en la Argentina. Uno de los ejemplos de este cruce de voces que se ignoran es el análisis de Nielsen sobre Santibañes en un número de junio de *Noticias* y la entrevista a Verbitsky en la que habla de Chacho Alvarez en *3 Puntos* en el día del periodista. Si Verbitsky tiene razón, el FREJULI es nuevamente posible, si Nielsen la tiene, la dolarización podría beneficiar a la Argentina.

El análisis de esta polaridad –espero que en un próximo número– muestra que no alcanza con calificar a los pensamientos políticos de hoy con las palabras izquierda y derecha, o reaccionario y progresista.

20. Ricardo Piglia y César Aira conforman a su vez el polo más interesante del pensamiento literario en la Argentina. Es otro cruce de voces que se ignoran, no tanto, Aira atacó cuando era muy joven, en 1980, en una revista de la Universidad de Belgrano. Equiparó a Piglia con Sabato, lo que aparentemente implicaba un desmerecimiento para quien se reclamaba del linaje de Arlt. No sería una mala ocurrencia seguir con el juego y adjuntarle a su vez a Cortázar, algo doloroso, quizá, para quien se reclama de Borges.

En la década del 60 Sabato estaba mejor cotizado que hoy por el establishment literario, lo mismo que Cortázar y no así Borges. Los vaivenes del Merval literario revalorizaron a Borges y a los bonos Arlt dejando las acciones de Cortázar a la expectativa de lo que suceda con los papeles Macedonio Fernández que no han dejado de subir en estos últimos tiempos. De todos modos, algo conservador como soy, no renuncio a unos ahorros invertidos en Abelardo Castillo porque sé que no perderán valor. Pero, por supuesto, sigo recomendando comprar Borges. ■

¡QUE VIVA EL AMANTE
POR 100 NUMEROS MAS!

EN EL C.I.C. PODÉS COMENZAR TU CARRERA...

en agosto:

Carrera de Dirección de Cine y Televisión

Docentes de trayectoria en Cine y TV

Prácticas en cine 16-35, televisión y video

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



INSTITUTO INCORPORADO A LA
ENSEÑANZA OFICIAL A-1178

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

Centro de
Investigación
Cinematográfica

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



Clasificación, criterios y bochornos

por JAVIER PORTA FOUZ

Recibir subsidios es para el cine argentino su principal condición de existencia. Por eso, la clasificación es una cuestión ontológica. Cómo funciona el comité que otorga los “intereses”, quiénes son y por qué hacen lo que hacen son los objetivos, quizás inalcanzables, de esta investigación.

QUE ES Y QUE IMPLICA LA CLASIFICACION.

No pocos directores y productores argentinos viven los momentos previos al resultado de la clasificación de sus películas con una gran tensión. El sueño del “interés especial” puede verse arruinado por el “interés simple”, o convertirse en la pesadilla del “sin ningún tipo de interés”. Del tipo de clasificación depende, en la mayoría de los casos, que la película genere ganancias, recupere los costos o sufra una pérdida menor. El tipo de interés se traduce, directamente, en cifras. Si bien el objetivo de esta nota no es explicar en detalle estos cálculos, podemos analizar algunos ejemplos simplificados. Una película con un costo reconocido —una de las principales variables en juego— de \$ 1.000.000 (en el mercado argentino, una película “mediana”) que ha llevado 100.000 espectadores y se ha editado en video, con clasificación de interés especial recibirá como subsidio \$ 950.000: \$ 450.000 por los 100.000 espectadores pagados a \$ 4,50 cada uno (al 100% de una entrada promedio, valor establecido por el INCAA para este cálculo) y \$ 500.000 por subsidio de medios electrónicos que, en el caso del interés especial, es la mitad del costo reconocido. El subsidio de medios electrónicos, relativo a la edición en video y

LOS SUBSIDIOS EN EL INSTITUTO DE CINEMATOGRAFIA



a la emisión televisiva, no puede ser mayor a \$ 625.000, la mitad del costo promedio, otro valor que establece el INCAA.

Manteniendo constantes todos los otros datos pero con interés simple, el mismo film recibiría \$ 615.000: \$ 315.000 por los espectadores (pagados al 70% de \$4,50, es decir, a \$ 3,15) y \$ 300.000 por el subsidio de medios electrónicos, el 30% del costo reconocido. Si nuestro film obtuviera "sin ningún tipo de interés", el subsidio sería de \$ 0, tenga el presupuesto que tenga y sea cual fuere su cantidad de espectadores, lo que equivale a decir que esta clasificación es, salvo para éxitos como *Manuelita*, un decreto de quiebra. Pensemos ahora en una película "grande". Supongamos un costo reconocido de \$ 3.000.000 y 700.000 espectadores. Con interés especial, recibiría \$ 3.000.000. Es decir, cubriría su costo solo con los subsidios, y el dinero de las entradas le quedaría "limpio". El cálculo se establece de la siguiente manera: los espectadores se cuentan a \$ 4,50 cada uno, pero solo hasta llegar a \$ 1.250.000. Luego, entre ese monto y hasta alcanzar los 2.500.000 pesos, a \$ 3,15 cada uno. Para llegar a ese monto de subsidio de \$ 2.500.000 (dos costos promedio), le hacen falta 675.000 espectadores y nuestro ejemplo era

con 700.000. Sobran 25.000, que serán calculados al 5%, es decir, a \$ 0,225 cada uno (unos pesos más). Muy probablemente la película se edite en video y, como tiene interés especial, le correspondería el 50% de su costo reconocido. Sin embargo, dado que en este caso es mayor al costo promedio, le corresponde la mitad de ese valor, es decir, \$ 625.000. Pero ese dinero no podría recibirlo en su totalidad, porque la reglamentación establece que ningún film puede percibir subsidio mayor a su costo reconocido.

El mismo film, con interés simple, recibiría aproximadamente \$ 2.102.500: \$ 3,15 por cada espectador hasta llegar a \$ 1.250.000; desde allí y hasta llegar a \$ 1.875.000 (un costo y medio promedio), al 35%, es decir a \$ 1,575 cada espectador; luego, al 2% cada espectador extra. Nuestra película recibiría por espectadores \$ 1.727.500 y \$ 375.000 por subsidio de medios electrónicos, lo que da un total de \$ 2.102.500.

Es importante aclarar que el dinero para los subsidios es limitado: no puede exceder el 50% del presupuesto del INCAA, y este a su vez sufre recortes desde el Ministerio de Economía. Por lo tanto, que una película reciba más puede implicar que otra reciba menos, porque si no alcanzara el dinero destinado

para estos fines, se debería hacer un prorrateo a fin de año. En la etapa Mahárbiz no se aplicó este sistema, a pesar de que el dinero solía no alcanzar, por el desorden en los pagos: por ejemplo, se le pagaba a una película el subsidio completo (en lugar del 50% y luego esperar al final del ejercicio para resolver el resto y aplicar o no la prorrata), por lo tanto todas tenían derecho a reclamar el pago completo del subsidio, y era usual que quedaran deudas.

LOS CLASIFICADORES. Mediante la resolución 819 (13 de diciembre de 1995), Mahárbiz resolvió la integración del cuerpo que decidiría sobre la clasificación de las películas: "El Comité de Evaluación de Películas Nacionales, a los fines del otorgamiento del beneficio del subsidio, estará integrado por personas propuestas por las siguientes entidades: Asociación General de Productores (AGP), Asociación de Productores Independientes (APIMA), Cámara Argentina de la Industria Cinematográfica (CAIC), Asociación Argentina de Actores (AAA), Asociación Argentina de Directores de Cine (AADC), Directores Argentinos Cinematográficos (DAC), Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA), Sociedad Argenti- ▶

na de Autores y Compositores (SADAIC), Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores), Consejo Interuniversitario y Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados de la Nación". Cada entidad presentaría un titular y un suplente. El artículo 4º establecía que "las decisiones del Comité de Evaluación se tomarán por sistema de simple mayoría de votos de sus integrantes en lo atinente a la concesión del subsidio. Será necesaria la mayoría de las dos terceras partes de los integrantes del Comité de Evaluación para conceder subsidio con interés especial". El 5º hablaba del quórum: "El Comité de Evaluación podrá sesionar válidamente con presencia de la mitad más uno de sus integrantes". Como cualquier lector atento podrá advertir, si se presentaban seis o siete de los miembros, el Comité podía funcionar pero, dado que los dos tercios equivalían a ocho integrantes, jamás podía otorgar interés especial. Para salvar esta resolución poco trabajada –como muchas de las confusas resoluciones de la etapa anterior, en las que las resoluciones aclaratorias y artículos bis eran lo habitual– hubo otra para aclarar lo oscuro, fue la 151 (1996) en la que se establecía que si los presentes eran menos de los dos tercios, el interés especial solo podía otorgarse por el voto en ese sentido de la totalidad de los presentes.

EL FORMULARIO. Para la clasificación, cada miembro del Comité de Evaluación de Películas Nacionales (o Comité de Evaluación de Películas Terminadas o Comité de Clasificación) debe completar un formulario en el que, luego del espacio para indicar la película, la entidad representada y el representante, vienen las preguntas "la película visualizada, ¿merece subsidio? –de acuerdo al artículo 30 de la Ley 17.741 y sus modificatorias (Ley 24.377)–", a lo que hay que responder por sí o por no y agregar un fundamento. Esa es la primera de las dos hojas, en la que se define si no tiene ningún tipo de interés o, por lo menos, interés simple. En la segunda se pregunta por la "categoría especial" (el ansiado "interés especial", según el artículo 31 de la ley). Aquí hay tres preguntas, a las que se debe responder por sí o por no y, en cada caso, fundamentar. La pregunta (A) dice "la película visualizada: ¿ofrece suficiente calidad artística, contenido, relevantes valores morales, sociales, educativos o nacionales?"; la (B), "¿está destinada especialmente a la infancia?"; y la (C) plantea "esta película: ¿alcanza, en su resolución, jerarquía artística, ofreciendo un contenido temático de interés suficiente?". Si se responde afirmativamente a cualquiera de las tres, (A), (B) o (C), es un voto por interés especial.

EL 30 Y EL 31. Artículo 30º: El INCAA "subsidiará las películas de largometraje que juzgue contribuyen al desarrollo de la cinematografía nacional en lo cultural, artístico, técnico e industrial, con exclusión, en especial, de aquellas que, apoyándose en temas o situaciones aberrantes o relacionadas con el sexo o las drogas, no atiendan a un objetivo de gravitación positiva para la comunidad". Art 31º: "Se considerarán películas nacionales de largometraje de interés especial: a) las que ofreciendo suficiente calidad, contengan relevantes valores morales, sociales, educativos o nacionales; b) las especialmente destinadas a la infancia; c) las que, con un contenido temático de interés suficiente, su resolución alcance indudable jerarquía artística".

INTERPRETACIONES, APELACIONES Y ACTUALIDAD. Como puede observarse, los criterios dejan un amplio margen para la interpretación, por lo que el desempeño de los clasificadores tendrá mucho que ver con su visión del cine y, sin temor a equivocarnos demasiado, con los intereses de la entidad que representan. Así planteado, el sistema se presta también al intercambio de favores ("yo le doy especial a la tuya y vos le das a la mía"). No es descabellado derivar de todo esto que, probablemente, se vieran perjudicados los *outsiders*, los "independientes", los menos representados en el comité. Mediante la resolución 1232 del 3 de octubre de 1996, se creó un "Comité de Apelación" para evaluar los pedidos de reconsideración hechos por los productores y directores disconformes ante la clasificación inicial. Ese comité debía integrarse por tres representantes del Comité de Evaluación, dos del Consejo Asesor del INCAA, dos del Comité de Créditos del INCAA y el director de Fomento Cinematográfico del INCAA. Más allá de la sobrerepresentación del INCAA en este comité, el director del Instituto se reservaba las facultades, que legalmente posee, de apartarse de la clasificación asignada por el Comité de Evaluación, debiendo consultar la opinión del Comité de Apelación. El quórum de este comité se estableció en cinco y el resultado de sus decisiones era determinado por mayoría simple. En caso de empate, el director de Fomento tenía voto doble. Desde el inicio de la gestión de José Miguel Onaindia, hubo cambios en las resoluciones y hay un proyecto integral de reglamentación de la ley que, entre otras cosas, limitará enormemente el tope de los subsidios, lo que no beneficiará a las películas "grandes". También se prevén cambios en la conformación del Comité de Evaluación, que ya no será, dicen, de representación corporativa. Entre las modificaciones ya efectuadas,





Tinta roja, documental de Cine Ojo (a la izquierda), y *Esperando al Mesías*, film de Daniel Burman presentado en el Festival de Buenos Aires

Onaindia dejó sin efecto la resolución 1232 sobre el Comité de Apelación y creó, mediante la 361 del 26 de mayo de 2000, para los pedidos de reconsideración de las clasificaciones, "una comisión ad-hoc integrada con personalidades de la cultura y de las artes audiovisuales para que brinde asesoramiento sobre los méritos de cada película en cuestión, en especial en lo referente al derecho a subsidio y su tipo". Es decir, esta comisión no decide, sino que asesora al director del instituto.

POLEMICAS Y CRITERIOS. RAPADO. Uno de los primeros casos polémicos que se hicieron conocidos en el ambiente fue el de *Rapado* de Martín Rejtman. En el expediente de esa película, el 1212 iniciado el 10 de julio 1996, figuran 10 votos. (En este punto cabe aclarar que en cuanto a la transcripción de las fundamentaciones se corrigió la –en algunos casos– defectuosa ortografía, pero se mantuvo la puntuación y la gramática del original, que en ocasiones se leyó con gran dificultad ya que se trata de manuscritos.) Por sin interés lo hicieron Juan Carlos Garate (de la AGP, que corresponde a los "grandes" como Argentina Sono Film y otros por el estilo); Rodolfo Hermida (por APIMA, que nuclea a algunos de los "medianos"), cuya fundamentación fue "si bien, no transgrede la ley vigente, no alcanza a cubrir las expectativas mínimas como producto filmico/industrial por lo tanto no debe percibir subsidio"; Daniel Pires Mateus (de la DAC), entre los fundamentos, ponía "mensaje dudoso y confuso", "resolución lenta", "técnicamente mal resuelta", "falta de claridad"; Fernando Wajs (de la CAIC) decía "no percibo calidad artística" en su respuesta a la pregunta (A); Rodolfo Sciammarella (de SADAIC), a la (A), respondía "en absoluto"; a la (B) ("¿está destinada especialmente a la infancia?"), "por suerte, no", y a la (C), "carece absolutamente de jerarquía alguna"; Juan Ramón Giménez (representante de la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados de la Nación, de ahora en más CCCDN) decía "creo que no merece subsidio porque carece totalmente de calidad técnica, libro, artística. Una in-

numerable cantidad de silencios, desencuadros, etc."; Celia Alcántara (autora de numerosas telenovelas, por Argentores) respondía a (B): "la conducta del adolescente no es ejemplar". Por interés simple votaron Néstor Lescovich (AADC) y Carlos García (SICA). Aldo Barbero (AAA) dijo "interés especial", y la fundamentación a (B) fue "seguramente es un ejemplo de lo que no se debe hacer, así lo entenderán muchos jóvenes". La resolución fue apelada por Martín Rejtman y el abogado Julio Raffo, que presentaron copias de críticas de la película (entre ellas una de Alberto Tabbia en *Variety*) y la lista de festivales en los que *Rapado* había participado (Rotterdam y Locarno, entre otros). El comité de apelación resolvió por cinco votos de interés simple (Sabina Sigler, Osvaldo Papaleo, Sergio Poves Campos, Jorge Sívori y Santiago Carlos Oves) contra dos sin interés (Garate y María Elvecia García Carmona). Se destaca especialmente el fundamento de esta última (por el Consejo Asesor): "muestra modelos jóvenes y de flía. que no revela para nada la realidad argentina. Una juventud ociosa y sin expectativas de cambio si hay un pedido de auxilio debió haberse resuelto de otra forma". Luego de un recurso jurídico llamado "dealzada" ante el secretario de Cultura que fue desestimado, *Rapado* quedó definitivamente como de "interés simple", la misma clasificación que recibieron, en primera instancia, *Comisario Ferro* o *La herencia del tío Pepe*.

OTRA POLEMICA. TINTA ROJA. El documental de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini también recibió el lapidario "sin ningún tipo de interés" (expediente 296 iniciado el 12 de febrero de 1998). En ese sentido votaron Garate; Leopoldo Verona (AAA); Alcántara, su fundamento: "con un documental más breve se podría exaltar al diario *Crónica*. Esta película es larga, monótona [...], con mal sonido. Pesada [...]"; José Gramático –por el Consejo Interuniversitario (CI)–, que responde a (A): "deficiente estructura dramática, larga en exceso, que imposibilita reconsiderar un tema tan importante como el documental haciendo que resulta vacía

de interés, y promocionado un diario"; Sciammarella y Giménez, cuya fundamentación fue la que sigue, y como sigue: "creo que estas iniciativas realizadas de este tipo y sin cerrar una idea siendo que el tema podría haber sido explotado de mejor manera, pero fomentar las intenciones únicamente nos haría caer en mediocridades y no grandes productos finales". Frente a estos seis votos, hubo tres por interés simple: Jacobo Kiko Tenenbaum (APIMA); Pires Mateus y Julio Raffo, que en su respuesta negativa a (A) decía no otorgarle interés especial "por su nivel y el alto contenido promocional". García le adjudicaba interés especial pero también hacía mención, en (C), a que "puede verse como una exaltación de una empresa particular de comunicación masiva". La medida fue apelada, y entre los fundamentos para pedir otra clasificación se menciona que el proyecto *Tinta roja* obtuvo el Primer Premio del Concurso Nacional de Largometraje Documental, por lo que se hizo en coparticipación con el INCAA, y las subvenciones de dos organizaciones europeas. En la reclasificación, los seis votantes fueron Dora Prince (AAA), García Carmona, Víctor Tomaselli (en ese entonces director de Fomento del INCAA), Garate, Sívori y Oves. Todos dijeron "interés simple", y esa fue la clasificación definitiva. *Los libros y la noche*, *Botín de guerra*, *El Che* (la de Aníbal Di Salvo), *La lección de tango*, *Quereme así (pian-tao)* y *Territorio comanche*, por poner algunos ejemplos, recibieron interés especial, todas en primera instancia. Muchos clasificadores "sospecharon" de *Tinta roja* y dijeron que parecía una publicidad, pero *Comodines* obtuvo, en primera instancia, interés especial e incluía, entre innúmeros chivos, una publicidad entera de chicles.

ESPERANDO QUE CAMBIEN. Si el lector se está preguntando si estas prácticas continúan hoy, la respuesta es sí. Basta observar algunos fundamentos de la clasificación de interés simple que recibió *Esperando al Mesías* el 8 de mayo de este año (expediente 806, iniciado el 18 de abril). De los ocho clasificadores, uno le dio interés especial ►



(Emilio Bellón, del CI), cinco interés simple y dos sin interés. Estos dos últimos fueron Eduardo Bailez (AGP) porque “no reúne los requisitos que pide la ley. No se entiende qué es lo que se quiere contar”, y Sciammarella, “a mi entender las falencias del presente film son tantas que no merece ser subsidiado. Flojísimo guión, saturada de cortes incongruentes e historias paralelas absolutamente divorciadas de un destino final individual y colectivamente”. Los cinco que votaron por interés simple fueron Rodolfo Mórtola (DAC), “el guión no existe; cuenta varias historias al mismo tiempo a la vez pero no se decide por ninguna, esto hace que no haya interés narrativo y la acción se debilita permanentemente”; Agustín Pérez Pardella (Argentores), “historias incongruentes, descolgadas y en algunos tramos absurdas”; Martín Andrade (AAA); García y María de las Mercedes Hernando (CCCDN). La medida fue apelada por Burman, que presentó la enorme cantidad de críticas elogiosas del film, los apoyos europeos y del Sundance y cartas de Darío Lopérfido y Onaindia felicitando al actor Enrique Piñeyro, premiado en el último festival de Buenos Aires por su actuación en la película. *Esperando al Mesías* todavía no fue reclasificada; cuando lo sea, lo será por la nueva modalidad creada por el actual director del INCAA (ver más arriba).

MAS DATOS E HIPOTESIS. Es interesante destacar que al día siguiente a la clasificación de *Esperando al Mesías*, se hizo lo propio con *Ojos que no ven* de Beda Docampo Feijóo, que recibió “interés especial”. Esa película tuvo producción ejecutiva de Pablo Rovito, el representante de APIMA en el Comité de Evaluación. Ni él ni su suplente asistieron a la clasificación de *Esperando al Mesías*. Si se hiciera un promedio de las críticas que recibieron las citadas películas, la de Bur-

man hubiera sido de interés especial y a la de Docampo Feijóo le hubiera correspondido sin ningún tipo de interés. Pero ya se sabe que la crítica no clasifica. De hecho, varias de las películas mejor tratadas por la crítica y con gran circulación y repercusión en festivales no han sido clasificadas en primera instancia con interés especial. Además de los casos apuntados, están *Silvia Prieto* (interés simple, a la espera de reclasificación), *Cien años de perdón* (sin interés, para reclasificación), *El evangelio de las maravillas* (interés simple, para reclasificación), *Invierno mala vida* (interés simple), *Picado fino* y *Un crisantemo estalla en cinco esquinas* (que consiguieron el interés especial con la reclasificación, tal como ocurrió con otra película un tanto distinta: la antigualla *Sapucay, mi pueblo* de Fernando Siro).

La característica común de la mayoría de estas películas “maltratadas” –sobre cuyos valores se puede discutir pero que no incurrir en vicios del cine argentino apollado– parece ser el provenir de los bordes de la autodenominada “industria”. Los criterios que se derivan de todo esto podrían ser “cuanto más *outsider*, menor clasificación” o “cuanto más desviado, menor clasificación”. Ninguno parece ser muy justo o pertinente. Por eso las constantes quejas de los directores que forman parte del PCI (Proyecto de Cine Independiente), como Martín Rejtman, Andrés Di Tella, Marcelo Céspedes, Gustavo Postiglione, Pablo Trapero, Daniel Burman y Esteban Sapir, entre otros.

Cabe aclarar que el otorgamiento de los distintos tipos de subsidios define, en gran parte, el cine que se hará, el cine que será viable, porque es impensable pensar el cine argentino sin subsidios.

AQUI ESTAN, ESTOS SON. Los clasificadores actuales son los siguientes (primero se consigna el titular y luego el suplente, y cuando ya se los ha nombrado, solo se cita el apellido). Por la AGP, Garate y Bailez; por APIMA, Rovito y Tenenbaum; por CAIC, Raffo y Papaleo; por AAA, Andrade y Susana Salerno, por AADC, Antonio Ottonne y Oscar Barney Finn; por DAC, Pires Mateus y Mórtola; por SICA, García y Sívori; por SADAIC, Sciammarella y Gustavo M. Loubet; por Argentores, Pérez Pardella y Emilio Vieyra (y aquí es pertinente aclarar que se trata del director del film procesista *Comandos azules* y *Adiós, abuelo*, inenarrable película que recibió interés especial);

por el CI, Bellón y Naldo Labrín; por la CCCDN, Hernando.

ACTUALIDAD Y FUTURO. Luego de atravesar con éxito muchas instancias administrativas, en las altas esferas del Poder Ejecutivo Nacional espera ser firmada una reglamentación que modificará varias cosas (entre otras, el tope del subsidio), pero de ella nos ocuparemos en una próxima nota. Cabe destacar que las modificaciones en la conformación del Comité de Evaluación de Películas Terminadas deben tomar otros caminos administrativos y que de la discusión que se acerca también hablaremos próximamente. Sin embargo, ya hay cambios concretos. El miércoles 21 de junio (un día antes de su estreno) fue clasificada *Apariencias* y resultó ser de interés simple. La votación fue así: se presentaron diez clasificadores (no hubo nadie de AADC), y tres de ellos (Raffo, Tenenbaum y Pérez Pardella) le otorgaron interés simple, el resto dijo especial. El especial ganó siete a tres, pero dado que para el especial se necesitaban ocho (dos tercios), quedó en simple. Si *Apariencias* hubiera sido clasificada una semana más tarde, habría sido de interés especial, porque en la última semana de junio ya comenzó a tener vigencia la resolución 471, que establece que los dos tercios para lograr el interés especial se tomarán en relación con los presentes (que, como se dijo, pueden ser de seis para arriba) y no de los once que conforman el total del comité. La primera película clasificada luego de estos pequeños cambios (con los que *Silvia Prieto* habría sido de interés especial) fue *El astillero*, que resultó de interés simple por seis votos contra dos de especial. La resolución 471 tiene otra novedad: en su artículo 4º establece que “El Director Nacional nombrará un funcionario a los efectos de informar a los miembros del Comité todos los antecedentes de la película a clasificar que obran en el Organismo, los que serán considerados en el dictamen que se emita”. No hay que leer demasiado entre líneas para ver la misión de este funcionario como una especie de “prevención de bochornos”, esos que ocurrieron cuando se afirmó que *Rapado*, *Tinta roja* o *Esperando al Mesías* tenían menos interés que *Cóndor Crux*, *Doña Bárbara*, *El juguete rabioso* o *Un argentino en Nueva York*. Sin embargo, no es aventurado afirmar que los bochornos seguirán por más tiempo. El esfuerzo debe ser por acortar los plazos. ■

clásicos

¿QUE PASO CON BABY JANE?, *What Ever Happened to Baby Jane?* (EE.UU., 1962), dirigida por Robert Aldrich, con Bette Davis, Joan Crawford, Victor Buono. (Epoca)

Hay una serie, no tan larga, de películas en la historia del cine que merecen ser calificadas como perturbadoras. *¿Qué pasó con Baby Jane?* es, sin dudas, una de ellas. El film de Robert Aldrich pertenece a una estirpe que hoy está claramente en vías de extinción: igual que *Los inocentes*, de Jack Clayton, por citar un ejemplo evidente, su eficacia se potencia (paradójicamente) gracias a su economía de recursos.

¿Qué pasó con Baby Jane? causa horror, impresión, incomoda gracias a la extraordinaria pericia de Aldrich para generar un clima enrarecido sin ayuda de ríos de sangre, costosos efectos especiales ni obvios golpes de efecto.

Aldrich prefirió poner el acento en un cuidadoso trabajo de puesta en escena y en una acertadísima marcación actoral (además de las brillantes performances de las dos protagonistas, es muy bueno el trabajo de Victor Buono, nominado por su rol secundario en el film y condenado más tarde a oscuros papeles televisivos), una

decisión a todas luces feliz.

Crawford y Davis, dos divas otoñales en la época de la filmación, estuvieron a punto de tirarse de los pelos en más de una oportunidad durante el rodaje. Es probable que Aldrich haya aprovechado ese odio latente para construir la perversa relación que mantienen las hermanas Baby Jane y Blanche Hudson en la ficción.

Baby Jane (Davis) es una niña prodigio a la manera de Shirley Temple: bonita y desenfadada, es obligada por su padre a trabajar sin descanso al frente de un espectáculo que atrae multitudes. En una de las escenas iniciales del film, aparece cantando *I've Written a Letter to Daddy*, una canción cuyo matiz funerario se esconde detrás de una inocente apariencia. La ambigüedad puesta de manifiesto en esa canción sintetiza el tono de la película. En principio, nada es lo que parece a primera vista. Al final, todo es peor de lo que imaginábamos. El desarrollo de la trama puede entenderse como la reproducción en la ficción de la doble batalla que libran dos grandes actrices: la que pone a cada una cara a cara con la vejez y el ocaso de su estrellato y la que las enfrenta a ambas como pro- ▶



¿Qué pasó con Baby Jane?

Joan Crawford y Bette Davis: dos chicas que se odian

pietarias de un espacio. Davis y Crawford parecen luchar a brazo partido en cada escena por ocupar un lugar preponderante. La intensidad de esa lucha se contagia al film y lo dota de un tono exacerbado, hiperbólico, que llevó a algún estudioso a hablar de "melodrama trash/camp". Obligado a tomar partido por alguna de las contendientes, lo haría por la insuperable Bette Davis, en cuyo personaje resuena el eco de la Norma Desmond que compuso magistralmente Gloria Swanson en *El ocaso de una vida*. Sobre todo por su *gran finale* en la memorable última secuencia de la película. Pero tengo la tentación de resolver esta disputa como lo haría un comentarista deportivo en el caso de un partidazo con muchas llegadas de ambos equipos: lo más justo, entonces, es un empate. **Alejandro Lingenti**

LA LISTA DE ADRIAN MESSENGER, *The List of Adrian Messenger* (EE.UU., 1963), dirigida por John Huston, con George C. Scott, Kirk Douglas, Dana Wynter, Clive Brook y Herbert Marshall. (Epoca)

Si hay un director sobrevalorado del período clásico, ese es John Huston. A menudo se reitera la importancia de *El halcón maltés*, *La Reina Africana* y *Cayo Largo* dentro de su extensa y desigual trayectoria. Los guionistas argentinos y muchos personajes relacionados con nuestro cine suelen caracterizarlo como una de las figuras fundamentales del cine clásico. ¿A qué se debe semejante catarata de elogios? Huston hizo más de treinta películas, y la mitad de su filmografía no merece ser recordada o, como ocurre con los tres títulos antes mencionados, debería ser revisada para

analizar a este director que conocía el oficio cinematográfico, pero estaba muy lejos de varios de sus colegas (Ford, Hawks, Walsh, Capra, Wilder, Wyler y la lista sigue). Realizador, aventurero y un verdadero personaje, hizo grandes films (*Mientras la ciudad duerme*, *Fat City*, *El golpe del diablo*, *Desde ahora y para siempre*) y otros horribles (*Annie*, *Escape a la victoria*, *La Biblia*). El cine de Huston –aun en sus mejores películas– no puede disimular cierto desinterés, desgano y falta de compromiso con los materiales.

La lista de Adrian Messenger es un ejemplo clave de este personaje del cine. Por momentos, la historia resulta insoportable, desvaída, con escaso rigor, pero en algunas escenas se percibe cierto talento de Huston y su interés por ocultar el "ma sí, filmo lo que venga", que caracterizó a gran parte de su obra. Esta película menor de disfraces y máscaras, con impecable vestuario y simpáticas interpretaciones, que recurre a los códigos del policial inglés de enigma (con mucho té, cucharitas y porcelana), posee una elegancia y un buen gusto poco frecuentes en el cine de Huston. Un joven George C. Scott interpreta a un investigador privado (muy parecido a Hércules Poirot) que debe desentrañar las intenciones de un extraño personaje (Kirk Douglas) en medio de cacerías de zorros e invitaciones para la ceremonia de las cinco de la tarde. En el final de *La lista de Adrian Messenger* caen las máscaras y surgen los rostros de Tony Curtis, Frank Sinatra, Burt Lancaster y Robert Mitchum. Allí también se descubre que todo fue una broma menor, una más, de este zorro del cine.

Gustavo J. Castagna

Los clásicos del mes

■ Uno de los más importantes realizadores dentro del western –más allá de que no sea tan conocido como otros maestros del género– es Delmer Davies. *El árbol de la horca* (1959) está ambientada en un pueblito minero, adonde llega un médico con un turbio pasado, quien lleva a su casa a una muchacha que ha quedado temporalmente ciega luego de un asalto. (Epoca)

■ *Nevada Smith* (1965) es uno de los últimos trabajos de Henry Hathaway y también uno de los mejores de su prolífica carrera, un dinámico western –versión libre de *The Carpetbaggers*, el best-seller de Harold Robbins– acerca de un mestizo que persigue a tres bandidos que asesinaron a sus padres. (Epoca)

■ Edward Dmytryk hizo algunas esporádicas y valiosas incursiones en el terreno del western. *Lo que la tierra hereda* (1954) es un relato de curiosas resonancias shakespeareanas, con guión de Philip Yordan (ganador de un Oscar), que narra la relación entre cuatro hermanos que se pelean por la herencia de un poderoso ganadero. (Epoca)

■ *La luz es para todos* (1947), de Elia Kazan –filmado cuando el director era un exponente del progresismo intelectual en Estados Unidos, antes de convertirse en un delator ante las comisiones macartistas–, es un alegato contra el antisemitismo existente en ese país. (Epoca) **Jorge García**

**NEW
FILM**
VIDEO CLUB

100 MESES
CON EL MISMO
AMANTE...

...YA PODRIAMOS
HABLAR DE
COMPROMISO.

**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

MAS DE
7000 TITULOS
**DVD
ZONA 4**

O'HIGGINS 2172 ■ CAPITAL FEDERAL ■ TEL.: 4784-0820

ahora en video

STUART LITTLE, UN RATON EN LA FAMILIA, **Stuart Little**, dirigida por Rob Minkoff. (LK-Tel)

Comedia infantil con tonos negros escrita por el director de *Sexto sentido*. Divertida, disparatada, y con un doblaje que molesta mucho.

Comentario en EA N° 95.

EL MUNDO NO BASTA, **The World Is Not Enough**, dirigida por Michael Apted. (Gativideo)

Sí, es cierto, el mundo no basta, y la fórmula de James Bond con dos o tres chistes nuevos, tampoco.

Comentario en EA N° 94.

EL HURACAN, **The Hurricane**, dirigida por Norman Jewison. (Gativideo)

La defensa que uno puede hacer de esta película seguramente no les agradará a quienes la filmaron. No es tan aburrida ni tan larga como pudo haber sido, y Denzel Washington está bien, cosa que no ocurría hace varios films, donde suele estar espantoso. El tema de Bob Dylan está incompleto, porque, como dice Quintín, si figurara entero no tendría sentido hacer la película. Y la verdad, no lo tiene.

Comentario en EA N° 98.

MILAGROS INESPERADOS, **The Green Mile**, dirigida por Frank Darabont. (AVH)

Si tres horas y cuarto no fueran suficientes para dejar de creer en milagros, la película tiene varios platos fuertes para dejar de creer en todo. Ejecuciones largas y sádicas, un ratón que parece primo de Stuart Little pero nacido en la isla de Alegoría, y la hermosa idea de que se le llame milagro al pri-



mer trasplante de tumor cerebral que haya registrado el cine.

Comentario en contra en EA N° 96.

CUENTO DE VERANO, **Conte d'été**, dirigida por Eric Rohmer. (AVH)

Decir que Eric Rohmer dirigió otra obra maestra es casi un lugar común pero no por eso es falso. El director francés brilla con su incomparable maestría al mostrar lo más parecido a la vida que se ve en las pantallas, entrando en el terreno del naturalismo donde él registra, como nadie, el amor, la amistad, los celos, la melancolía. Sin ninguna duda, una de las mejores películas del año.

Comentario a favor en EA N° 98.

LA LEYENDA DEL JINETE SIN CABEZA, **Sleepy Hollow**, dirigida por Tim Burton. (AVH)

Tim Burton vuelve con esta historia que confirma por lo menos dos cosas: Burton es un cineasta personal que inventó un universo propio, y en Hollywood aquellos cineastas que se alejan del realismo o la lectu-

Cuento de verano

Rohmer vuelve a sorprender, esta vez con los jóvenes como protagonistas

ra elemental del mundo son muy pocos. Comentario a favor y dos notas complementarias (una sobre el último libro de Tim Burton) en EA N° 95.

MI VECINO, EL ASESINO, **The Whole Nine Yards**, dirigida por Jonathan Lynn. (AVH)

Jonathan Lynn tiene una extraordinaria y tapada filmografía de grandes películas menores: *Los siete sospechosos*, *Mi primo Vinny*, *Sargento Bilko*... Ahora vuelve a la pantalla grande local con una comedia negra con altibajos pero con un tono simpático y completamente inofensivo.

Comentario en EA N° 98.

UNA HISTORIA SENCILLA, **The Straight Story**, dirigida por David Lynch. (AVH)

David Lynch sorprende con una historia completamente alejada de su cine. Algunas voces opositoras dicen que no está tan alejada y que toda la historia posee un segundo grado burlón e irónico. Pero sin esa lectura, la película maravilla y emociona. Comentario a favor en EA N° 97.



Epoca

El hogar
de los clásicos

Más de 1200 películas subtituladas.

Terror y ciencia ficción.

Cine mudo.

Francés.

Italiano.

Japonés.

Americano.

Vanguardia.

Seriales.

Dibujos animados.

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



sábado 1

IMAGENES DE MUERTE, *Shattered Image* (1998, Raúl Ruiz), Anne Parrillaud y William Baldwin. Cinemax Oeste, 24 hs.; 6/7, 22 hs.; 11/7, 20.30 hs.

El chileno Raúl Ruiz, radicado en Francia desde hace varios lustros, es considerado uno de los realizadores más originales del momento aunque su obra es casi desconocida en nuestro país. Este thriller –editado en video– sobre una mujer que lleva una doble vida no hace demasiada justicia a esa caracterización, ya que es una película moderadamente atractiva pero con escasos rasgos de originalidad.

domingo 2

LA RECAUDADORA DE IMPUESTOS REGRESA, *A Taxing Woman Returns* (1988, Juzo Itami). Film & Arts, 0.30, 8.30 y 16.30 hs.

SERENATA DE AMOR, *Love Serenade* (1996, Shirley Barrett). Space, 24 hs.

EL SENADOR BULLWORTH, *Bullworth* (1998, Warren Beatty), con Warren Beatty y Sean Astin. Movie City, 19.20 hs., y varias emisiones más. Un senador norteamericano desencantado con su vida y su carrera contrata a un asesino profesional para que lo mate –una situación que le permite decir lo que piensa y denunciar las hipocresías de la vida política de su país–, cuando conoce a una mujer que le hace recuperar las ganas de vivir. Una obra tal vez en parte fallida pero con varios momentos atractivos, que no tuvo estreno comercial pero sí se editó en video.

lunes 3

CON LOS DIAS CONTADOS, *The Shadow Box* (1980, Paul Newman). The Film Zone, 14 hs.

EDUCANDO A ARIZONA, *Raising Arizona* (1987, Joel Coen). Cinecanal, 23.55 hs.

LA REINA BANDIDA, *Bandit Queen* (1994, Shekar Kapur), con Seema Biswas y Nirmal Pandey. Cinemax Oeste, 3.30 hs.; 30/7, 5.15 hs. Quienes hayan gustado de *Elizabeth* (no es mi caso), la segunda película del realizador hindú Shekar Kapur, tienen la posibilidad de ver su ópera prima, acerca de un legendario personaje de su país, una suerte de Robin Hood femenina. Aunque la película, basada en diarios autobiográficos, cuenta con gran reconocimiento crítico, hay que decir que fue repudiada por la protagonista de la historia.

martes 4

CORAZONES EN FUGA, *Age of Consent* (1969, Michael Powell). Cinemax Este, 14.15 hs.

FERIADOS EN FAMILIA, *Home for the Holidays* (1995, Jodie Foster). Space, 24 hs.

GLORIA (1980, John Cassavetes), con Gena Rowlands y Buck Henry. HBO, 19.15 hs.; 18/7, 5 hs.

En algunas ocasiones John Cassavetes incurrió en los géneros del cine americano, principalmente el policial. En este caso, ante el asesinato de la familia de un niño, una tía debe hacerse cargo del pequeño y enfrentar a la mafia, en una película de tono paródico, que no está entre los mejores trabajos del director, aunque cuenta con la siempre bienvenida presencia de Gena Rowlands.

miércoles 5

LOS 39 ESCALONES, *The 39 Steps* (1935, Alfred Hitchcock). Film & Arts, 1, 9 y 17 hs.

EL SECRETO DE VIVIR, *Meet John Doe* (1941, Frank Capra). Space, 16 hs.

jueves 6

GUANTANAMERA (1994, Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío). Space, 20 hs.

EL MUSEO DE CERA, *House of Wax* (1953, André de Toth), con Vincent Price y Frank Lovejoy. Cinemax Este, 7.15 hs.; 11/7, 12.30 hs.

Film paradigmático del efímero y olvidado cine “tridimensional” (ese que había que ver con anteojitos especiales) y remake de un pequeño clásico de los años treinta, es un título que todavía cuenta con algunos momentos inquietantes. De todos modos, la película es más famosa por ser la obra que convirtió a Vincent Price en un ícono del cine de terror.

viernes 7

LA DELGADA LINEA ROJA, *The Thin Red Line* (1998, Terrence Malick). Movie City, 10.25 y 22.25 hs.

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

sábado 8

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

MENTES QUE BRILLAN, *Little Man Tate* (1991, Jodie Foster). Cineplaneta, 8.35 y 18.30 hs.

Clásicos del cine fantástico y de terror + Peter Sasdy

No es ninguna novedad que el género fantástico y de terror cuenta con numerosos adeptos entre la cinefilia, así como que en ese terreno hay gran cantidad de títulos que, muchas veces por razones que exceden lo estrictamente cinematográfico, se transforman en objetos de veneración incondicional, en auténticas películas de culto. Los amantes del género estarán de parabiens en julio, ya que Cineplaneta exhibirá varios films fundamentales, algunos de ellos verdaderos hitos dentro de la historia del cine. Además, ofrecerá un ciclo dedicado a Peter Sasdy, un realizador húngaro que desarrolló toda su obra en Inglaterra especializándose en el cine de terror, y que dirigió algunos de los mejores títulos de la última etapa de la Hammer.

Los films clásicos a proyectarse serán los siguientes:

Frankenstein (1931), de James Whale, la primera de las películas dedicadas al inefable monstruo, que significó la consagración de Boris Karloff como auténtico ícono dentro del género y que todavía cuenta con varias secuencias memorables. (1/7, 12 hs.; 2/7, 1.40 hs.)

Pero si el film anterior es valioso, *La novia de Frankenstein* (1935), también de Whale, es una versión corregida y aumentada, con varios toques surrealistas, una delirante historia de amor loco y con Elsa Lanchester en el papel de su vida interpretando no solo a la nueva criatura pergeñada por la afebrada mente del doctor, sino también a Mary Shelley en el prólogo. (2/7, 12 hs.; 3/7, 1.30 hs.)

Un auténtico ejemplo de cine bizarro es *Frankenstein contra el hombre lobo* (1943), de Roy Ward Neill (un realizador bastante subvalorado que, entre otras cosas, dirigió los mejores films de Sherlock Holmes). Insólito encuentro entre el hombre lobo (protagonizado por Lon Chaney Jr.) y el monstruo, es una película de logrado clima. (8/7, 12 hs.; 9/7, 1.20 hs.)

La momia (1932), de Karl Freund, muestra notorias influencias del cine expresionista alemán, aunque su puesta en escena hoy aparece como bastante rígida y estática. De todos modos, la presencia de Karloff es siempre bienvenida. (9/7, 12 hs.; 10/7, 1.35 hs.)

El hombre invisible (1933), una vez más de James Whale, es una interesante adapta-



Un raro peinado viejo: *La novia de Frankenstein*

ción de la novela de H. G. Wells, acerca de un científico loco que experimenta con su invisibilidad, aterrizando a un pequeño poblado inglés. Notables para la época los efectos especiales. (15/7, 12 hs.; 16/7, 1.10 hs.)

El hijo de Kong (1933), de Ernest B. Schoedsack, es una olvidada secuela de *King Kong*, rodada en el mismo año con el mismo reparto y equipo técnico, debido al fenomenal éxito de la antecesora, aunque está lejos de su nivel. Una auténtica curiosidad. (16/7, 12 hs.; 17/7, 1.50 hs.)

También de Schoedsack es *Dr. Cyclops* (1940), con una fantástica caracterización de Albert Dekker como el malvado médico que experimenta en el Amazonas con seres humanos convirtiéndolos en maniqués.

Uno de los primeros films del género rodado en color. (22/7, 12 hs.; 13/7, 1.20 hs.)

La marca de la pantera (1942) es una de las más grandes películas de Jacques Tourneur, un maestro en el género. Toda la ambigua mirada y la elusividad que son características del realizador se manifiestan en este film de formidable atmósfera, con una iluminación de Nick Musuraca en la que las sombras adquieren más entidad que los cuerpos. (23/7, 12 hs.; 24/7, 2 hs.)

Uno de los títulos más representativos del cine de ciencia ficción de los años cincuenta es *El monstruo de Venus* (1957), de Nathan Juran, con uno de los más curiosos seres de otro planeta vistos en la pan-

talla, una gran secuencia en el Coliseo romano y notables efectos especiales de Ray Harryhausen. (29/7, 12 hs.; 30/7, 1.25 hs.)

Un auténtico exponente del cine fantástico en estado puro es *El emisario de otro mundo* (1945), la ópera prima de Lewis Allen, en la que una muchacha (la formidable Gail Russell) se ve perturbada por el espectro de su madre muerta, mientras en la banda de sonido resuena obsesivamente *Stella al resplandor de las estrellas*. (30/7, 12 hs.; 31/7, 1.40 hs.)

De Peter Sasdy, se exhibirán cuatro películas, dos de ellas –*Nada más que la noche* (11/7, 23.40 hs.; 12/7, 4.40 hs.) y *No quiero nacer* (25/7, 23.40 hs.; 26/7, 4.45 hs.)– solo aptas para fanáticos incondicionales del género. Pero las otras dos son títulos que están entre lo mejor del cine de terror inglés: *Las manos del destripador* (1971) es una bizarra fusión de psicoanálisis con cine gore, en la que la hija del famoso Jack el Destripador ha heredado las sanguinarias costumbres de su padre. Para muchos la mejor película del director. (4/7, 23.30 hs.; 5/7, 4.25 hs.)

En cuanto a *La condesa Drácula* (1972) –inspirada en la legendaria figura de la condesa Elisabeth Bathory, que se bañaba en la sangre de las muchachas que asesinaba para mantener incólume su juventud– es un delirante vehículo para Ingrid Pitt, una de las escasas sacerdotisas del género. (18/7, 23.30 hs.; 19/7, 4.30 hs.)

EL HOMBRE CON LALENTE MORTAL, *Wrong Is Right* (1982, Richard Brooks), con Sean Connery y George Grizzard. Cinemax Este, 16 hs.; 21/7, 12.45 hs.; 31/7, 12 hs.

No es muy bueno el recuerdo que tengo de esta sátira sobre la vida política americana, en la que Sean Connery interpreta a un reportero de TV que se ve envuelto en las acciones de un grupo terrorista. Igualmente creo que valdrá la pena revisar hoy este poco visto film del director, que además hace muchísimo tiempo que no se exhibe.

domingo 9

ALMUERZO DESNUDO, *Naked Lunch* (1991, David Cronenberg). Film & Arts, 7 y 15 hs.

EL OCASO DE LOS CHEYENNES, *Cheyenne Autumn* (1964, John Ford). Space, 16 hs.

lunes 10

VESTIDA PARA MATAR, *Dressed to Kill* (1980, Brian De Palma). Film & Arts, 7 y 15 hs.

SANTANA, AMERICANO YO, *American Me* (1992, Edward James Olmos). Cinecanal, 19.55 hs.

LADYBIRD, *LADYBIRD* (1993, Ken Loach), con Crissy Rock y Vladimir Vega. Cineplaneta, 22 hs. Ignoro las razones por las que este film de Ken Loach fue más atacado que otras de sus películas cuando es otro típico exponente de las virtudes y defectos de su cine. La relación entre la cantante de un pub y un exilado paraguayo tiene –como siempre en el director– pasajes de gran intensidad dramática y otros en los que predomina un didactismo sentimentaloides y facilista.

martes 11

LA PANDILLA SALVAJE, *The Wild Bunch* (1969, Sam Peckinpah). Cinemax Oeste, 12.30 hs.

CAMINO SIN RETORNO, *U Turn* (1997, Oliver Stone). HBO Plus, 19.15 hs.

CALLE ESCARLATA, *Scarlet Street* (1945, Fritz Lang), con Edward G. Robinson y Joan Bennett. Space, 8.30 hs.

Hermana gemela de *La mujer del cuadro*, este es un Lang de primerísimo nivel. Remake de *La chienne* de Jean Renoir, el film narra la tortuosa relación que se entabla entre un pintor y una prostituta que lo obsesiona, y muestra las mejores características del cine del gran director alemán –esto es, un geométrico sentido de la puesta en escena– en un relato impregnado de claustrofobia y de un riguroso fatalismo.

miércoles 12

EL HOMBRE Y LA BESTIA, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1941, Victor Fleming). Space, 16 hs.

RATBOY (1980, Sondra Locke). Cinemax Este, 22 hs.

jueves 13

FLAMENCO (1995, Carlos Saura). Film & Arts, 1, 9 y 17 hs.

EL CIUDADANO, *Citizen Kane* (1941, Orson Welles). Cineplaneta, 13 hs.

viernes 14

PRIMERA PLANA, *The Front Page* (1974, Billy Wilder). Cinecanal, 13.20 hs.

EL JARRO DE MIEL, *The Honey Pot* (1967, Joseph Mankiewicz). Space, 16 hs.

HEAVY METAL, UNIVERSO DE FANTASIA, *Heavy Metal* (1981, Gerald Potterton). Cinemax Este, 22 hs.; 20/7, 23.30 hs.; 27/7, 1.45 hs.

Curioso film de animación, inspirado en las historias fantásticas de la revista *Heavy Metal*, que tiene como hilo conductor a una bola mágica que nos transporta a través de una serie de aventuras que se desarrollan en una Nueva York futurística y en el espacio. Una película que combina la ciencia ficción y el erotismo en un relato de arrolladora imaginación visual.

sábado 15

HERMANO DE OTRO PLANETA, *Brother from Another Planet* (1984, John Sayles). Film & Arts, 7 y 15 hs.

CACERÍA HUMANA, *Manhunter* (1986, Michael Mann). The Film Zone, 22 hs.

domingo 16

¡QUE BELLO ES VIVIR!, *It's a Wonderful Life* (1946, Frank Capra), con James Stewart y Donna Reed. Cineplaneta, 5.30 hs.

COMPAÑEROS DE MUERTE, *The Deadly Companions* (1960, Sam Peckinpah). Film & Arts, 7 y 15 hs.

ALCANZANDO LAS ESTRELLAS, *Unhook the Stars* (1996, Nick Cassavetes), con Gena Rowlands y Gérard Depardieu. Cineplaneta, 22 hs.

Cuando realizó este film, su ópera prima, inmediatamente pretendió compararse a Nick Cassavetes con su padre. Hay que decir que este relato acerca de las vicisitudes de una mujer madura que nota que la vida se

le escapa no está a la altura de los mejores films de John, pero algunas excelentes actuaciones, en particular la de Rowlands, lo hacen atendible.

lunes 17

EN PRESENCIA DE UN PAYASO, *Larmar och gor sig till* (1997, Ingmar Bergman). Cineplaneta, 22 hs.

CONTRA VIENTO Y MAREA, *Breaking the Waves* (1996, Lars von Trier). Space, 24 hs.

martes 18

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

EXTRAÑA PAREJA, *The Odd Couple* (1968, Gene Saks). Cinecanal, 15.20 hs.

miércoles 19

HANNAH Y SUS HERMANAS, *Hannah and Her Sisters* (1986, Woody Allen). Cineplaneta, 10.05 y 20.05 hs.

EL GRAN GOLPE, *The Anderson Tapes* (1971, Sidney Lumet), con Sean Connery y Dyan Cannon. Cinemax Este, 22 hs.; 25/7, 18.45 hs.; 30/7, 20.15 hs.

El prolífico Sidney Lumet ha realizado films prácticamente en todos los géneros, a veces con resultados decorosos. Este thriller acerca de un robo planeado por un ex convicto en un complejo de departamentos es una de sus películas menos conocidas, aunque es un relato con pasajes de gran tensión subrayados por la excelente banda de sonido de Quincy Jones.

jueves 20

WALKER (1988, Alex Cox). Cinecanal, 22 hs.

EN OTRO MUNDO, *Heavy* (1996, James Mangold). Cineplaneta, 23.35 hs.

viernes 21

CAYO LARGO, *Key Largo* (1948, John Huston). Cineplaneta, 13 hs.

GENTE COMO UNO, *Ordinary People* (1980, Robert Redford), con Donald Sutherland y Mary Tyler Moore. Cinecanal, 23.45 hs.; 26/7, 11.30 hs.; 31/7, 17.50 hs.

Robert Redford ha conseguido una gran consideración como realizador entre algunos sectores de la crítica. Esta, su primera película abundantemente premiada –acerca

de la crisis que se produce en una familia ante la muerte de uno de los hijos—, más allá de algunas buenas interpretaciones, no excede el nivel de un escrupuloso y recargado psicodrama.

sábado 22

DURO DE MATAR, *Die Hard* (1988, John McTier-nan). The Film Zone, 10 hs.

EL ÚLTIMO EMPERADOR, *The Last Emperor* (1987, Bernardo Bertolucci). Film & Arts, 23 hs.

EL ODIÓ, *La haine* (1995, Mathieu Kassovitz), con Vincent Cassel y Hubert Kounde. Cinemax Oeste, 16 hs.

Esta película de Mathieu Kassovitz provocó tantas adhesiones como enconos. Por mi parte, creo que por encima de algún esteticismo gratuito y un final algo didáctico, esta cruda descripción de un día en la vida de un grupo de marginales parisinos alcanza momentos de gran intensidad, en un registro totalmente a contrapelo del cine predominante en ese país.

domingo 23

CHARADA, *Charade* (1963, Stanley Donen). The Film Zone, 8 hs.

DANZA CON LOBOS, *Dances with Wolves* (1990, Kevin Costner). Space, 16 hs.

LA DESAPARICIÓN DE FINBAR, *The Disappearance of Finbar* (1996, Sue Clayton), con Luke Griffin y Jonathan Rhys. Cinemax Oeste, 5 hs.

Film exhibido hace algunos años en el Festival de Mar del Plata pero nunca estrenado comercialmente, narra las peripecias de un adolescente irlandés que, cansado de la pequeña comunidad en la que vive, decide suicidarse pero cae sobre un camión que lo conducirá a Suecia, donde tiempo después será encontrado por un amigo. Un verdadero film a descubrir.

lunes 24

NOS VEMOS EN SAN LUIS, *Meet Me in St. Louis* (1944, Vincent Minnelli). Space, 16 hs.

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

CARNE TREMULA (1997, Pedro Almodóvar), con Javier Bardem y Francesca Neri. Cinecanal, 22 hs.; 31/7, 2.05 hs.

Esta película de Pedro Almodóvar tiene menos fama que otros títulos del director aunque —a pesar de su edificante final— es más

interesante que varios de ellos. Como siempre en el realizador, se intercalan el humor pseudo irreverente, la vulgaridad, y también algunos pasajes de gran violencia. Lo mejor del film es el comienzo, un cortometraje muy logrado dentro del relato.

martes 25

EL ARADO Y LAS ESTRELLAS, *The Plough and the Stars* (1936, John Ford). Film & Arts, 1.30, 9.30 y 17.30 hs.

DRACULA (1979, John Badham). Cinecanal, 10.40 hs.

UN CLARO EN LA MEDIANOCHE, *A Midnight Clear* (1992, Keith Gordon), con Ethan Hawke y Kevin Dillon. HBO Plus, 14.45 hs.

Otro film no estrenado comercialmente, este relato bélico está ambientado en los finales de la Segunda Guerra Mundial, donde un grupo de soldados norteamericanos aguarda en una casa abandonada en la frontera franco-germana el ataque de los alemanes. Más que un film de guerra, un estudio de caracteres, sobrio y muy bien interpretado.

miércoles 26

ESCAPE EN TREN, *Runaway Train* (1985, Andrei Konchalovsky). Space, 22 hs.

ESPERANDO AL BEBE, *The Snapper* (1993, Stephen Frears). I-Sat, 23 hs.

EL ÚLTIMO TREN, *Last Train from Gun Hill* (1959, John Sturges), con Kirk Douglas y Anthony Quinn. Space, 16 hs.; 16/7, 8.30 hs.

Si bien no se lo suele colocar entre los realizadores más importantes del género, los westerns de John Sturges son valiosos aportes a ese género. En este caso, el enfrentamiento entre un sheriff dispuesto a vengar el asesinato de su esposa y un viejo amigo, ahora convertido en delincuente, da lugar a un vigoroso relato de creciente suspenso.

jueves 27

EL AÑO QUE VIVIMOS EN PELIGRO, *The Year of Living Dangerously* (1983, Peter Weir). Cineplaneta, 8.15 hs.

EL HOMBRE DEL BRAZO DE ORO, *The Man with the Golden Arm* (1955, Otto Preminger). Film & Arts, 23 hs.

viernes 28

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

LA CALLE HESTER, *Hester Street* (1975, Joan

Micklin Silver). Film & Arts, 1.15, 9.15 y 17.15 hs.

TUS AMIGOS Y VECINOS, *Your Friends and Neighbors* (1998, Neil Labute), con Catherine Keener y Jason Patrick. HBO, 0.15 hs.

Más allá de su flagrante misoginia, la primera película de Neil Labute (*In the Company of Men*) mostraba a un realizador a seguir. Sin embargo, su siguiente obra, las relaciones que se entablan entre tres parejas de amigos muestran varios de los clichés del llamado cine independiente norteamericano y un inocultable mensaje de tono moralizante.

sábado 29

JUEGO DE NIÑOS, *Child's Play* (1972, Sidney Lumet). Cineplaneta, 16.50 hs.

TRAICIÓN SIN LÍMITES, *Extreme Prejudice* (1987, Walter Hill). I-Sat, 22.30 hs.

domingo 30

UN ROMANCE INDISCRETO, *A Room with a View* (1986, James Ivory). The Film Zone, 22 hs.

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

VAMPIROS, *John Carpenter's Vampires* (1997, John Carpenter), con James Woods y Sheryl Lee. HBO, 0.15 hs.

Los admiradores de John Carpenter llegaron a un estado cercano al éxtasis y al delirio en ocasión del estreno de este film. Sin embargo, una visión más imparcial puede advertir sin dificultades que por encima de la indiscutible capacidad artesanal del realizador aparecen notorias concesiones a un efectismo gratuito y sin matices.

lunes 31

EL SEÑOR DE LOS CABALLOS, *The Horse Whisperer* (1998, Robert Redford). HBO, 14.15 hs.

POLYESTER (1981, John Waters). Cinemax Este, 20.40 hs.

RECUERDA MI NOMBRE, *Remember My Name* (1978, Alan Rudolph), con Geraldine Chaplin y Anthony Perkins. Space 0 y 3 hs.

Difícil de alinear, Alan Rudolph dirigió en las décadas del setenta y del ochenta algunos títulos que hoy convendría revisar. Es el caso de este bizarro relato con ecos de los melodramas *noir* de los años cuarenta, acerca de una mujer que sale de prisión buscando vengarse de su marido. Notable la banda de sonido, cantada por la gran Alberta Hunter.

Zimmer, gladiador sin misión

GLADIATOR, *Gladiator*, Hans Zimmer y Lisa Gerrard. (Decca Records / Universal)

El último film de Ridley Scott lo encuentra asomándose a una revelación, a un crecimiento, no a un abismo. La aceptación de que los elogios del pasado habían sido desmedidos le ha dejado una enseñanza: si no puedes ser un gran director, hay que trabajar a conciencia para lograr algo entretenido. Y *Gladiator* es eso, un buen espectáculo autorreferente con un enorme actor (Russell Crowe) y algunos momentos de energía. Otro punto a su favor (y a favor de cualquier película) es tener al alemán Hans Zimmer como músico. En los ochenta, Zimmer en *Rain Man* y Vangelis en *Blade Runner* fueron de los pocos en utilizar el sintetizador como protagonista excluyente –y no de forma berreta– en bandas sonoras de películas mainstream. Con el tiempo, Zimmer lograría ser muy prolífico (*Thelma & Louise*, *Código: Flecha roja*, *Marea roja*, *Conduciendo a Miss Daisy* y muchas más) y, en ocasiones, brillante (*Matrimonio por conveniencia*, *El rey león*, especialmente *La delgada línea roja*). En *Gladiator*, trabaja con Lisa Gerrard (vocalista, y coautora de la banda sonora de *El informante*) y los resultados son desaparejos: cuando suena a máquinas, *ambient* (como si estuviera trabajando para un film de Michael Mann) está bien; cuando combina lo electrónico con lo “orquestal” como en *The Battle*, gana por afano; cuando no toma la suficiente distancia de la “música de romanos” (*Slaves to Rome*), pierde y, en algunos tramos de horizontes New Age, no le va tan mal.

MISSION: IMPOSSIBLE 2, *Misión: Imposible 2*, *Interpretes varios*. (Hollywood Records / Sum) *M: I-2*, la película, también tiene música de Hans Zimmer, que en este caso es un trabajo mayor, pero el CD de marras tiene apenas un track suyo. Este disco de “music from and inspired by” (ominosa leyenda) es un rejunte de lo que según viejas y demasiado generales denominaciones puede agruparse bajo el arcaico rótulo de rock pesado (hay metal industrial, rap-metal y otros sub-subgéneros pero lo heavy sigue siendo un buen criterio aglutinante). La mayoría de las canciones de este disco saludó a la película de

lejos, pero esa filiación bastarda alcanza para generar muchas ventas en el mercado adolescente, una creación del mundo occidental cada vez más amplia y nefasta en muchos de sus aspectos.

Es una lástima que este film excelente y gestado con gran criterio tenga este cotillón de cuarta. Y esta calificación no es por la música sino por la concepción del álbum. Es cierto que la versión de Limp Bizkit del tema de Lalo Schiffrin no está mal, pero también es verdad que la melodía es inarruinable; y también es cierto que Tori Amos canta bien y los últimos tracks le agregan un poco de variedad al disco –que, según los que han seguido al rock pesado en los noventa, sería una especie de biblia– pero eso no alcanza para borrar la bronca de escuchar un compilado que podría haber tenido la tapa de otra película, incluso de una muy mala. El fantástico score de Zimmer está editado por separado, pero en Argentina es casi imposible de conseguir: ¡edítenlo!, ¡edítenlo!, ¡edítenlo!

FAITH AND COURAGE,

Sinéad O'Connor. (Atlantic / Warner)

El nuevo opus de la irlandesa no alcanza el nivel de esa joya llamada *I Do Not Want What I Haven't Got* pero es, desde ya, uno de los discos del año. La particular forma de cantar y provocar de Sinéad encuentra en sus colaboraciones con el Eurhythmic Dave Stewart o con Wyclef Jean un nuevo despegue. Bases rítmicas, hip-hop, ambient y hasta reggae, todo muy eléctrico y muy diferente al disco anterior de la chica: *Gospel Oak*, una maravilla de seis baladas que incluía la desgarradora *This Is to Mother You*. Dentro de un nivel general altísimo, hay momentos en los que la fuerza de Sinéad puede generar quiebres emotivos (la interpretación de una intensidad extraterrestre de *Hold Back The Night*), ritmos contagiosos (el primer y polémico corte *No Man's Woman*) o incluso una sorpresa tras otra en un mismo tema que al principio parece una balada a media velocidad, luego un rock y, en el estribillo, un punk veloz (*Daddy I'm Fine*). Si pueden, salgan a comprarlo, pero no olviden que la recomendación viene de un fanático. ■

Cien veces cine

Les preguntamos a nuestros lectores qué esperaban encontrar en este número 100. Las propuestas y elogios fueron demasiados. Trataremos en estas 48 páginas de no defraudarlos.



Hacia el 200

por QUINTIN

Hay una fórmula prestablecida para estos casos en los que se alcanza una meta cabalística como el número cien de una revista. Consiste, a grandes rasgos, en decir que uno está orgulloso del esfuerzo realizado, agradecido con todos los que colaboraron en el logro y promete esmerarse para hacer las cosas mejor aun en el futuro. La retórica obliga a reconocer que la empresa es perfectible e, implícitamente, que el pasado no estuvo libre de errores. Pero los aniversarios son momentos más voluntaristas que sinceros, más entusiastas que lúcidos. Y, además, sabemos que los números redondos son un azar del sistema decimal, por lo que llegar al cien no tiene nada de particular, y si uno se propone perfeccionarse, bien podría haberlo hecho hasta ahora. Dicho de otra manera, la pregunta disimulada en los votos de progreso es ¿por qué *El Amante* no es mejor de lo que es?

Supongamos, por ejemplo, que alguno de los directores ganase una fortuna a la lotería, que nuestro site de Internet fuera adquirido en mil millones de dólares o que todas las empresas que se interesan por el país auspiciaran la revista de modo que nuestras estrecheces económicas se superaran para siempre y pudiésemos editar una publicación sin limitaciones materiales. Seguramente tendríamos más páginas, una impresión de lujo y colaboradores bien pagos con mucho más tiempo disponible, entre otras mejoras inmediatas. Las notas lucirían más y tendrían una elaboración más prolongada. Podríamos contratar a los mejores cronistas en el extranjero, entrevistar a todos los cineastas que nos gustaran, llegar a todo el mundo de habla hispana o aun intentar una edición en inglés. ¿Quién sabe? Pero sospecho —y creo que los lectores lo sospecharán conmigo— que no estaríamos más satisfechos de lo que estamos ahora. Sin mencionar la dificultad adicional de que una empresa voluminosa requiere del trato diario con abogados, contadores y aun —John Ford nos guarde— con personajes tales como gerentes de marketing.

Pero si tiendo a huir ante la visión de esta utopía abundante no es exactamente porque crea que debemos refugiarnos en la marginalidad (y la comodidad) de una economía y un funcionamiento relativamente caseros. *El Amante* nunca fue una revista underground, ni tampoco hermética. El problema es que tampoco es una revista masiva. Ni una publicación “especializada”, como las que están dirigidas a los que practican el vuelo a vela o la cría de aves de corral. ¿Qué clase de revista es, entonces? Confieso que nunca supimos cabalmente la respuesta. Ni siquiera tenemos claro cuál es

el perfil de nuestros lectores, más allá de que están dispuestos a pagar siete pesos con cincuenta todos los meses. Aunque finalmente la edición ininterrumpida durante más de ocho años nos dio un carácter, cada vez que intentamos definirlo nos asomamos a un abismo: el de no tener referencias, pero tampoco metas o consignas. Acaso esa sea una ventaja y es probable que tenerlas no nos haría más felices, aunque vivir en la ambigüedad produce una especie de vértigo. La sensación de que se necesitan definiciones tiene que ver con la angustia de inventarse cada día aunque el automatismo de la práctica lo disimule.

Esa tensión entre la orientación explícita y la improvisación anárquica nos ha recorrido siempre ya que, por un lado, nunca tuvimos lo que suele llamarse una línea editorial pero, por el otro, siempre nos opusimos al eclecticismo. Sabemos qué clase de notas no queremos publicar. Pero también siempre nos costó saber qué notas nos estaban faltando. La búsqueda de la perla capaz de reorientar todo lo que se encuentra alrededor ya lleva varios años. Cuando empezamos en 1991, había dos ideas. Una, representada por el grupo que dejó la revista en el número 7, que pensaba el cine como parte de un universo cultural más amplio y se regía por sus parámetros. Los que quedamos a cargo entonces elegimos la vía más restringida pero más específica y profunda de la cinefilia. Y más apasionada. Tanto que la ferocidad de las peleas internas de esa época es irreplicable. Por suerte. Pero además, la falta de compromisos con el medio cinematográfico, de referentes culturales y de tutelas intelectuales nos hizo innovadores en unos cuantos aspectos. Entre ellos, la

frescura de decir lo que pensábamos en una primera persona sin intenciones narcisistas que daba cuenta de nuestros gustos y emociones y una frontal embestida contra la complacencia hipócrita que se estilaba entonces con el cine argentino (un estilo que hoy está en vías de extinción).

Después, la realidad se interpuso. Lo que sucedió en la década del noventa modificó inevitablemente nuestra perspectiva. En el cine internacional, desaparecieron los grandes referentes cinéfilos. Basta ver la lista de las cien películas que hoy consideramos las más significativas del período (pág. xxiv) para descubrir que en ella figuran muy pocos de los cineastas que en el año 90 parecían indiscutibles. Si hace falta otro ejemplo, recordemos que hacia 1993 encaramos una colección de libros sobre directores que se inauguró con dos nombres que sonaban actuales e imprescindibles: Scorsese y Wenders. Esos nombres dejaron de señalar el futuro. Y los cineastas que podrían sustituirlos están lejos de las diez películas. Entre nosotros hay que señalar que en los noventa el cine argentino empezó de nuevo, para bien y para mal. Ni *Mundo grúa*, ni *Tango feroz*, ni *Comodines* estaban en los cálculos de nadie. Ni que el establishment añejo se desvaneciera con la rapidez con que lo hizo.

Otras dos cosas tuvieron que ver con cierto desgaste de la crítica cinéfila y desprejuiciada que representó *El Amante* en sus primeros años. El primero es que nos fue bien, adquirimos prestigio y logramos influencia. El número 100 nos encuentra más cerca del centro que de la periferia crítica en la Argentina y nuestros juicios no sorprenden como antes. Hoy decimos lo mismo que

muchos de nuestros colegas. El otro factor es un recambio generacional. De las firmas originales de la revista quedamos pocos y los que llegaron son más jóvenes. De los seis que venimos desde el 92 solo Eduardo Russo tenía una actividad universitaria afín y solo Gustavo Castagna había ejercido el periodismo cinematográfico. Hoy es muy difícil encontrar posibles redactores de *El Amante* que no tengan la impronta que deja el paso por una facultad de humanidades. Así es como la revista actual es distinta de la que conocieron nuestros primeros lectores. No nos propusimos que así fuera, salvo en lo que hace a una mejor calidad gráfica y a una presentación más prolija. El resto es el resultado del paso del tiempo y de cierta urgencia por no quedarnos anquilosados. Me temo que no contesté la pregunta. La repito. ¿Puede ser mejor *El Amante*? Creo que sí. No me refiero a que los próximos cien números nos encuentren más inspirados y más creativos. Esperamos que eso suceda. Pero creo intuir que estamos frente a una encrucijada que se reflejó en las respuestas que recibimos de los lectores cuando les pedimos sugerencias para este número. En ellas detectamos dos corrientes: una que pide cambios de todo tipo. Otra que nos exige la vuelta a las fuentes, la fidelidad a los orígenes. Pero no hay tantos cambios a nuestro alcance: somos los mismos. Y los orígenes se desdibujan en nuestra memoria: somos otros. Pero tenemos un parámetro para el futuro que aspiramos a conservar del pasado. No queremos que *El Amante* suene falso ni calculado, no queremos saber cómo tendríamos que ser mañana para cumplir con una estrategia de posicionamiento periodístico o cultural. Hay un

principio que nos acompañó desde siempre: aunque sufrimos con cada número, nos guiamos siempre por la búsqueda del placer. El placer cinematográfico, el placer de la escritura y el placer del descubrimiento y la rebeldía. Nunca publicamos una nota por compromiso o por interés, porque un tema estaba de moda o porque nos podía dar lustre. Hicimos lo que se nos dio la gana y si acercamos firmas o intervinimos en algún debate ajeno al cine fue porque nos pareció pertinente. Sabemos que algunos lectores piensan que esas excursiones enriquecen a la revista y otros temen que así se desvirtúe. Es lo que pasa con casi todo lo que escribimos: las opiniones están divididas y esa es la gracia.

Y sí, podemos hacer mejor *El Amante*. Respetando esa premisa. No atándonos a una imagen de nosotros mismos ni a una ortodoxia que no nos sienta. Esta es la revista más libre que se publicó en los últimos años en la Argentina. Y aunque la redacción está unida por vínculos de afecto, no formamos una capilla ni aspiramos a tener poder alguno. Fue maravilloso poder decir lo que uno piensa, transmitir entusiasmos y rechazos, probarnos en lo desconocido, internarnos con la inocencia del amateur en el campo codificado de los profesionales. Así empezamos y si hay una receta para seguir es respetar ese origen, ese surgir de la nada que nos llevó a la poderosa satisfacción de festejar estos cien números. Desde el título, podríamos decir que siempre nos impulsó el amor al cine. Es cierto, aun con lo que esa frase tiene de vacía. Pero también es otra cosa: es amor por nosotros mismos, por una existencia que apuesta a la dignidad en estos tiempos difíciles. ▣

1 <<< 100

Según pasan los años

(Cien números son cien meses, o un poco más, considerando que hasta el número siete no alcanzamos la regularidad mensual deseada. En esos ocho años y un poquito que pasaron desde nuestra aparición, todo cambió, desde el cine hasta nuestro país y el mundo. Empezamos en australes, seguimos en pesos y en cualquier momento nos mandan a los dólares.

He aquí un resumen de estos tiempos año por año. **por GUSTAVO NORIEGA**

1991/1992



#1

Dossier Marlon Brando, Frank Capra, directores negros norteamericanos, entrevista a Spike Lee, *Barrio Chino II*.



#3

Hermanos Marx, *La última tentación de Cristo*, *JFK*, biografía de Hitchcock, entrevista a Wenders.



#5

Especial Subiela, *El lado oscuro del corazón*, Robert Mitchum, entrevista a José Martínez Suárez, *Cabo de miedo*.



#7

Dossier Almodóvar, *Tacones lejanos*, *Batman vuelve*, Tim Burton, *Cahiers du cinéma*, *La diligencia*, Anthony Mann.



#9

Dossier Eastwood, dossier Terror, *Los imperdonables*, Gus Van Sant, *Mi mundo privado*, *Nouvelle Vague*.



#2

Contra Greenaway, dossier Coppola, entrevista a Adolfo Aristarain, *Thelma y Louise*, Jacques Tati, *Sed de mal*.



#4

Especial *Un lugar en el mundo*, entrevista a Aristarain, entrevista a Fuller, *Polémica Barton Fink*, *Cabo de miedo*.



#6

Entrevista a Jarmusch, Manoel de Oliveira, *La marca de la pantera*, la Generación del 60, entrevista a Polaco.



#8

Dossier Cronenberg, *Festín desnudo*, Jim Jarmusch, *Down by Law*, "Elogio del llanto", *Hasta el fin del mundo*.



#10

Coppola y *Drácula*, directores de terror, *La tempestad*, *Casablanca*, entrevista a Feinmann.

El primer número de *El Amante* tenía 48 páginas y costaba 48 mil australes. Apareció en diciembre de 1991. Muy poco después la convertibilidad nos iba a meter a todos en un ropero apretado, con todo lo bueno y lo malo que implica vivir dentro de un ropero apretado y oscuro.

Era 1992, en Estados Unidos el candidato que ganaba las elecciones, llamado Bill Clinton, tenía ideas republicanas y carisma demócrata. Inauguraba toda una época con una frase que establecía prioridades a las que, si les hubiéramos prestado atención, no existiríamos: "¡Es la economía, estúpido!". Bueno, he aquí unos estúpidos que no entienden mucho de economía.

En marzo de 1992 una bomba estalla en la embajada de Israel causando treinta muertos. En abril, Alberto Fujimori trata de perpetuarse en el poder mediante un autogolpe de Estado en Perú. Muchas personas piensan que no lo logrará porque las democracias en América Latina están consolidadas. Los días de Fujimori están contados... en miles.

Ese año mueren Astor Piazzolla, Atahualpa Yupanqui y el director de fotografía Néstor Almendros.

A la distancia, cuesta entender el entusiasmo cinéfilo que nos hizo publicar la revista y que los lectores agotaran dos veces los dos primeros números. El panorama de estrenos era pobre. El cine europeo no existía en nuestras salas salvo en sus vertientes más académicas. Las esperanzas de un cine diferente corrían por dos caminos. En Europa, Wim Wenders. Dentro del cine americano, una corriente formada por directores negros, que retrataban a su raza con convicción: Spike Lee, John Singleton y otros. Ni las ficciones del director alemán ni los trabajos posteriores de los directores negros confirmaron esas esperanzas.

El cine argentino agoniza en 1992. Todo lo que se puede esperar es que Adolfo Aristarain haga una buena película. Lo hace con *Un lugar en el mundo*, un desplazamiento hacia lo personal con respecto a sus habituales trabajos de género. La otra película argentina que llama la atención es *El lado oscuro del corazón*, de Eliseo Subiela. Nos interesan las dos aunque en la de Aristarain encontramos un rigor del cual carece Subiela. Solanas estrena *El viaje* pero no lo tomamos en serio.

Nuestra otra bandera es Clint Eastwood. Gritamos al viento que es un gran director, antes del Oscar por *Los imperdonables*. La idea se impone y Eastwood, en los ocho años que siguieron, nunca hizo una película que lo desmintiera.

No se nos ocurría que el cine argentino pudiera llegar a ser diferente. No pensábamos que existiera cine en Oriente. Vivíamos en un ropero apretado y oscuro. ▀



#11

Balance 92, *Drácula*, *La muerte le sienta bien*, *El guardaespaldas*, *El killer*, *Texasville*.



#13

Tarkovski, Mankiewicz, Polaco, Depardieu, *Los sobornados*, *Blade Runner*, *Nada es para siempre*.



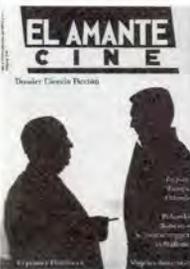
#15

Entrevista a Fernando Trueba, *Belle Epoque*, dossier Favio, cine argentino, *Tango feroz*, entrevista a Lita Stantic.



#17

Dossier Spielberg, *Jurassic Park*, John Wayne, dossier Porno, polémica sobre *Gatica*.



#19

Dossier Ciencia Ficción, Sergio Leone, Hitchcock mudo, *Perversa luna de hiel*, *Una noche en la Tierra*.



#21

Peter Sellers, sobre la crítica, entrevista a Liv Ullmann, Jennifer Connelly, *Un corazón en invierno*.



#12

Dossier Cine Negro, *Para atrapar al ladrón*, Jack Nicholson, oficios del cine, teoría del autor hoy.



#14

Federico Fellini, José Luis García Berlanga, Herzog, entrevista a Sammaritano, *El juego de las lágrimas*.



#16

Especial *Gatica*, *el Mono*, dossier Abel Ferrara, *Un maldito policía*, Marilyn Monroe, *Malcolm X*.



#18

Dossier Agresti, Billy Crystal, *El cómico de la familia*, Luis Buñuel, Rossellini.



#20

Dossier Fassbinder, comedia americana en los 80, Harrison Ford, *El fugitivo*, Tarantino, *Perros de la calle*.



#22

Dossier Ozu, *Qué bello es vivir*, entrevista a Aronovitch, *Sintonía de amor*, Christian Metz, cine argentino de los 30.

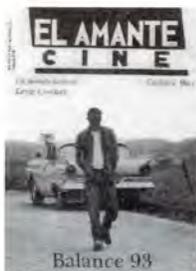
Es un año tranquilo para el mundo, o por lo menos, sin grandes novedades. La guerra de Irán e Irak sigue en todo su esplendor, así como el menemismo en la Argentina. Luego de un aplastante triunfo en las elecciones legislativas de octubre, la idea de la reelección se hace cada vez más fuerte, para desesperación de muchos, entre ellos Eduardo Duhalde. Alfonsín decide realizar el Pacto de Olivos como forma de detener la expansión del presidente. Algunos miembros de su partido, como Fernando de la Rúa, se oponen. Hay brotes de cólera en nuestro país, no solo la bronca por la perpetuación de un modelo sino porque en las zonas más carenciadas hay epidemia de cólera, la enfermedad. Como una consecuencia que perdura hasta nuestros días, los sifones tienen una especie de raro profiláctico en el pico.

El cine del mundo sigue siendo ancho y ajeno. El éxito del año es *Jurassic Park*, aunque un europeo sorprende con una película justamente llamada *Europa*. El director, posteriormente, vendería el trípode e inventaría el Dogma. La más elogiada entre nosotros es *Un maldito policía*, de Abel Ferrara, un director en su punto más alto, es decir, a punto de descender. Muere Fellini, el mundo se hace un poco más pobre y el cine italiano prácticamente desaparece del escenario internacional.

A falta de un movimiento sólido, el cine argentino genera tres o cuatro eventos aislados que movilizan al público, a la prensa o a ambos. La Argentina propone a la Academia de Hollywood para el Oscar a la película extranjera a *El lado oscuro del corazón*, de Eliseo Subiela. Se desata el escándalo: Aristarain no se rinde y presenta *Un lugar en el mundo* por Uruguay y termina nominada aunque descalificada a último momento. Una amistad se quiebra, el cine argentino se divide en dos bandos y nosotros, a pesar de escribir una crítica favorable de la película de Subiela, tomamos partido por Aristarain.

Aparece *Tango feroz*, un éxito descomunal que no entendemos y nos malhumora. María Luisa Bemberg se despide con *De eso no se habla* y su productora, Lita Stantic, debuta con la elogiada *Un muro de silencio*. Se estrena *Gatica*, *el Mono*, probablemente, la mejor película argentina en mucho tiempo. Por motivos más vetustamente políticos que estéticos, *La Nación* publica una crítica negativa por parte del mismo crítico que había elogiado con entusiasmo a *Funes*, *un gran amor*, y la acompaña con un comentario del ex boxeador y rival de *Gatica*, Alfredo Prada. En nuestras páginas, *Gatica* recibe una desacostumbrada unanimidad y, sin embargo, desata una pelea feroz entre Horacio Bernades y Roberto Pagés. Son tiempos violentos, antes de los de Tarantino. ▀

1994



#23

Balance 93, Kevin Costner, *Un mundo perfecto*, Los Angeles, polémica *Jurassic Park*.



#25

La lista de Schindler, *Filadelfia*, dossier Rock, Godard, *Lo que queda del día*, cine chino.



#27

Dossier Bogdanovich, Raymond Carver, *Ciudad de ángeles*, Osvaldo Soriano, *Una sombra ya pronto serás*.



#29

Dossier comedia, el *Decálogo* de Kieslowski, defensa de la pornografía.



#31

Almodóvar, *Kika*, cine argentino inédito, Ken Loach, *Como caídos del cielo*, Peter Weir, *Sin miedo a la vida*.



#33

Rodrigo Tarruella, *El ciudadano*, *El extraño mundo de Jack*, *Asesinos por naturaleza*.



#24

Cine argentino y fútbol, San Francisco, *La edad de la inocencia*, John Sayles, *Escrito en el agua*.



#26

Dossier Billy Wilder, dossier Hugo Santiago, cine de culto, cine cubano, *Adiós, mi concubina*.



#28

Dossier Orson Welles, River Phoenix, *Pequeño Buda*, François Truffaut.



#30

Entrevista a David Byrne, Stephen Frears, James Cagney, cine chino, *Juegos peligrosos*.



#32

Cronenberg, *M Butterfly*, Zemeckis, *Forrest Gump*, Bob Dylan, Marilyn Monroe, cine de Taiwán.



#34

Dossier *Frankenstein*, las 100 mejores películas de la historia, entrevista a Saer.

En 1994 se produjo en el mundo un hecho trascendente y casi milagroso. En un país que era famoso por ser el bastión más firme e inmovible del racismo, Sudáfrica, la población negra pudo participar por primera vez en una elección y consagrar presidente a Nelson Mandela. El apartheid se había resquebrajado cinco años atrás y la liberación de Mandela, preso durante 27 años, había sido un triunfo de la humanidad.

Para compensar la cantidad de maldad en el mundo, en la Argentina se sufre el segundo atentado antisemita en pocos años. Una bomba en la AMIA deja un saldo de 86 muertos.

La película más importante del año en cuanto a repercusión es, justamente, *La lista de Schindler* (de Steven Spielberg), la cual, más allá de sus méritos, pone el tema de la Shoah en la consideración del mundo.

El resto del cine parece estar en suspenso. Releer las páginas de *El Amante* de este año produce una sensación rara, casi incómoda: las películas solo existen en el pasado o en el presente. Elogiamos o criticamos el cine que se hace o publicamos estudios sobre viejos directores. Pero la idea de que el cine pueda tener un futuro es una idea, precisamente, del futuro.

Por primera y no última vez, nuestro gusto difiere del de los lectores. Nuestra película favorita es *Nafta, comida, alojamiento*, un austero y sensible film de Allison Anders, proveniente del cine independiente americano. Para los lectores, la película del año es *Bleu*, de Kieslowski. Allison Anders no confirmaría nuestros buenos pronósticos pero el resto de la producción francesa del director polaco se aleja de lo que estamos buscando. En 1994 estamos esperando un cine sin saberlo.

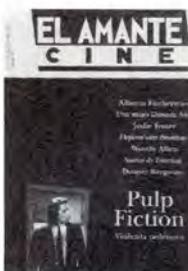
Muere Rodrigo Tarruella. Escribió desde los primeros números hasta unos meses antes de recaer en su enfermedad. Un día, como solía hacerlo, se enojó y pegó un portazo pero esta vez no volvió a aparecer. Cuando empezó a escribir entre nosotros tenía una legión de admiradores que lo seguían desde sus escritos en *Tiempo Argentino* y *Convicción*. Fue la persona más libre que surcó por esta revista. Tenía la excentricidad de los genios, pero mucho más que eso: revisando sus escritos, uno descubre que Rodrigo tenía una inteligencia y una sensibilidad fuera de lo común. No solo era indomable y gracioso, original y punzante; además, tenía razón en todo lo que decía. Siempre es tarde para todo, así que también es tarde para esta declaración: su libertad es una inspiración para los que hacemos *El Amante* y estar a la altura de su legado es un desafío constante. Nos hubiera gustado que lo supiera. ■

1995



#35

Balance 94, entrevista apócrifa a Disney, *Junior*, Entrevista con un vampiro.



#37

Tarantino, Polémica *Tiempos violentos*, Woody Allen, *Disparos sobre Broadway*, dossier Bergman (I).



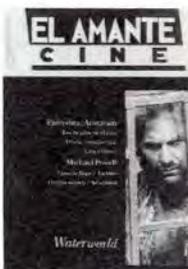
#39

Dossier Tim Burton, *Ed Wood*, dossier Bergman (III), María Luisa Bemberg, Sigourney Weaver.



#41

Dossier Coen a favor y en contra, *El gran salto*, entrevista a Manuel Antin, *Meet me in St Louis*.



#43

Kevin Costner, *Waterworld*, *Corazón valiente*, entrevista a Aristarain, Los Beatles, Michael Powell.



#45

Dossier John Carpenter, *En la boca del miedo*, Gilles Deleuze, Pier Paolo Pasolini.



#36

Entrevista a Jean-Luc Besson, *El perfecto asesino*, John Ford, *Contra la steadycam*.



#38

Dossier Bergman (II), *El mago de Oz*, *La segunda patria*, *Rouge*, Winona Ryder, películas de juicios, *Rouge*.



#40

Lo nuevo: *Historias breves*, lo malo: *No te mueras sin decirme a dónde vas*, *Cantando bajo la lluvia*, Jodorowski.



#42

Dossier Rohmer, Syberberg, *Caballos salvajes*, *La ley de la frontera*, *Antes de amanecer*, el dark y el cine.



#44

Especial Buster Keaton, Festival de Nueva York, Derek Jarman, *Los puentes de Madison*.



#46

Dossier Jerry Lewis, en contra de Mahárbiz, *Toy Story*, Jean-Luc Godard.

El año está marcado fuertemente por algo sucedido a fines del anterior, más precisamente el 20 de diciembre de 1994, cuando el gobierno de México devaluó su peso. Las consecuencias se hicieron sentir en muchas partes del mundo pero muy particularmente en Argentina. El nombre de estas derivaciones tuvo un retintín marketinero: "efecto tequila". Hasta parece placentero.

Una consecuencia secundaria curiosa que tuvo este movimiento de dineros ajenos es que el gobierno argentino se fortaleció en su imagen de "confiable para los mercados", de forma tal que Menem obtuvo su reelección por más del 50 por ciento de los votos.

El país es pobre y aparentemente no puede tener otra cosa que un cine pobre. Pero un cine de poca plata no significa un cine carente de méritos ni viceversa. Subiela dirige *No te mueras sin decirme a dónde vas*. Producida por Canal 13, no es precisamente una obra modesta para nuestros parámetros. Lo que sí es notorio es que se trata de una muy mala película donde los vicios sugeridos en las obras anteriores del director se suceden unos a otros, casi pisándose, con entusiasmo y sin contrapeso.

Paralelamente, los cortos ganadores del premio del Instituto se exhiben comercialmente agrupados bajo el título de *Historias breves*. Algunos de sus directores son Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Lucrecia Martel, Daniel Burman. Muchos de los cortos son sorprendentemente logrados y hacen pensar en la posibilidad de una renovación generacional en Argentina.

El Amante publica una tapa que resulta ofensiva para mucha gente. La leyenda "Lo malo" acompaña una foto de la película de Subiela mientras que otra que dice "Lo nuevo" acompaña la imagen de una de las *Historias breves*. Es la tapa más criticada de nuestra historia y, curiosamente, un acierto total y absoluto.

A partir de ese momento se desarrolla un mecanismo totalmente perverso. La plata proveniente de la Ley del Cine se utiliza para financiar proyectos de directores cuyo prestigio estaba liquidado o para que la televisión expanda sus negocios sin riesgos. Por otro lado, el prestigio del cine nacional va a estar sostenido en los festivales internacionales por películas de alto vuelo pero de pocos recursos, en las cuales los que trabajan en ella no cobran. Serán dirigidas por los jóvenes que se presentaron en las *Historias breves*. La película del año es *Tiempos violentos*, de Quentin Tarantino, un film mucho mejor que los que fueron posteriormente influenciados por él. ■



#47

Balance 95, *La ardilla roja* (Una vez, un amor).



#49

Oliver Stone, *Nixon*, polémica *Casino*, entrevista a David Blaustein, *Cazadores de utopías*.



#51

Los sospechosos de siempre, cine en París, dossier Glauber Rocha, *La flor de mi secreto*, *Criaturas celestiales*.



#53

Twister, *La ceremonia*, entrevista a Rejtman, entrevista a Filippelli, comedias musicales, Fritz Lang, Serge Daney.



#55

Fuga de Los Angeles, *Ricardo III*, *La dama regresa*, cine brasileño, dossier: El cine de la niñez.



#57

Mar del Plata 96, entrevista a Alejandro Agresti, *Caro diario*, *Crash*, *Sotto voce*.



#48

Entrevista a Terence Davies, Emma Thompson, *Sensatez y sentimientos*, polémica *Babe*, los ángeles en el cine.



#50

Festival de Toulouse, *12 monos*, *Pecados capitales*, cine japonés.



#52

Poderosa Afrodita, *Belle de jour*, Armando Bó, Carl T. Dreyer, Trueba entrevista a Billy Wilder.



#54

Madadayo, *Underground*, Festival de Gramado, dossier John Waters, ciclo Terence Davies.



#56

Eva Perón, entrevista a Desanzo y Feinmann, *El día de la bestia*, *Jack*, dossier François Truffaut.



#58

Trainspotting, Festival de Amsterdam, dossier Ripstein, entrevistas a Schatzberg y Piglia, *El Amante* cumple 5 años.

Un divorcio sacude a la Argentina: es el de Domingo Cavallo y Carlos Menem. Luego de años en el gabinete (primero como canciller y luego como ministro de Economía), el temperamental cordobés vuelve al llano. En una interpelación en sus épocas de ministro, Cavallo había apuntado sus cañones contra Yabrán.

A lo largo del año, Eduardo Duhalde, gobernador de la provincia de Buenos Aires, declarará que la policía de la provincia es la mejor del mundo y luego iniciará un proceso de depuración de la misma. El clima de la provincia y del país es espeso: se sospecha una red de intereses turbios y no se sabe hasta dónde llega. Pero no habrá excrecencias visibles hasta comienzos del siguiente año.

En esa misma provincia de Buenos Aires es donde se celebra un festival internacional de cine: en noviembre, Mar del Plata recupera su fiesta. El Instituto, de la mano de Julio Mahárbiz, le da su impronta: cuentas poco claras, fastuosidad berreta, estrellas del pasado y mucha desorganización. Pero al mismo tiempo, el festival sirve para abrir una ventana al mundo. Los cinéfilos argentinos pueden descubrir cinematografías extrañas, que no tenían acceso a nuestras pantallas.

Esa misma rotura del cascarón experimenta la revista a lo largo del año. Aprovechando algunas invitaciones, dos de sus directores comienzan a visitar festivales y a volcar sus experiencias en nuestras páginas. Comienza la muerte de nuestro provincialismo y el fin del tiempo de los lamentos por la exigüidad de la oferta de estrenos en nuestro país. La globalización tiene alguna consecuencia positiva después de todo y esa son los festivales: un circuito paralelo donde las cinematografías nacionales se resisten a ser gobernadas por las reglas del marketing y la fuerza de la publicidad.

Como consecuencia de esa apertura al mundo, *El Amante* obtiene los derechos de publicación de un artículo de Serge Daney, fundador de *Traffic*, ex jefe de redacción de *Cahiers du cinéma* y crítico de *Libération*. Se trata de *El travelling de Kapo*, una lúcida reflexión sobre el momento en que vive el cine. Daney escribió el artículo ya enfermo de sida. Sus reflexiones ligan el final de su vida con la realidad también terminal que experimenta el cine según su mirada.

Esta visión pesimista y oscura sobre el cine no parece estar en consonancia con la felicidad que causa la reapertura de los cines nacionales. Sin embargo, el ensayo de Daney (incluido en el libro *Perseverancia*, posteriormente editado por *El Amante*) es como una guía moral, un faro que ilumina el camino. ■

1997



#59

Balance 96, *Matilda*, *El rescate*, *El Amante* del 2001.



#61

Dossier *La guerra de las galaxias*, *El paciente inglés*, la crítica de cine, entrevistas a Fogwill y Di Tella.



#63

Cigarros, *Retrato de una dama*, Festival de Cannes, Kaurismäki, Amelio, dossier Bresson.



#65

Robert Mitchum y James Stewart, *Profundo carmesi*, *Hamlet*, Festival de Fortaleza, Wong Kar-wai.



#67

Scream, Wes Craven, *Contracara*, John Woo, *El placer de estar contigo*, Fidel Castro, la obra de Werner Herzog y entrevista a WR.



#69

Mar del Plata 97, entrevistas a Cozarinsky y Christensen, Samuel Fuller, *Los Angeles al desnudo*.



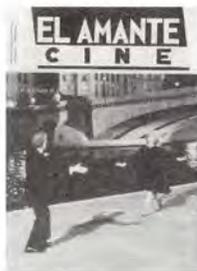
#60

Contra viento y marea, *Secretos y mentiras*, *Evita*, *El callejón de los milagros*, Mastroianni, Festival de Lérida.



#62

Martin (Hache), *En busca de Ricardo III*, entrevistas a Aristarain y Lanzmann, festivales de Montevideo y Toulouse, Enrique Raab.



#64

Todos dicen te quiero, *Poder absoluto*, *Buenos Aires viceversa*, Marco Ferreri, entrevistas a Tavernier y Jorge Fons.



#66

Cenizas del paraíso, polémica *El funeral*, *Graciadío*, Leni Riefenstahl, los cineastas argentinos hablan de la crítica.



#68

La boda de mi mejor amigo, Festival de Chicago, Jacques Rivette, ¿existe el cine político?



#70

Pizza, birra, faso, Festival de Amsterdam, Oshima, Sylvio Back, Chris Marker, entrevistas a Viñas y Pennebaker.

El mundo se conmueve por una oveja: se trata de Dolly, y su atractivo reside en el hecho de que fue gestada a partir de una única célula de la madre. Una palabra da vuelta el mundo, "clon", desencadenando debates, a la distancia, un poco sobredimensionados. Los cinéfilos contemplan el espectáculo con un cierto escepticismo: quejándose desde hace años de la repetición seriada de películas de Hollywood, una tras otra, todas iguales, no les parece muy atractivo que se haga lo mismo con los seres humanos, esos animales poco confiables.

El 25 de enero, en la cava de Pinamar, aparece muerto un fotógrafo de la revista *Noticias*. Se desata un drama de aristas políticas que culminaría con el suicidio de un empresario. El país ya nunca sería el mismo, aunque como de costumbre, nunca se sabe si para peor o para mejor.

Mueren Robert Mitchum y James Stewart, con apenas unas horas de diferencia. El cine industrial que se hace en el mundo y que alguna vez ellos representaron, ya no se merecía dos figuras tan gigantescas.

Nuestro cine sufre un desembarco: la televisión decide apostar sin riesgos al cine, aprovechando las ventajas de la Ley del Cine y su posibilidad de bombardear publicitariamente con su producto. Los resultados son positivos en términos de taquilla y deplorables en lo que a calidad cinematográfica se refiere. *Comodines*, relacionada con Canal 13, es una extensión de las renovaciones televisivas de Suar con el único mérito de disponer de algunas explosiones verosímiles. *La furia*, producida por Telefé, es una película en la cual no se sabe si lo peor es su mediocre realización o su reaccionaria ideología.

La sensación de hartazgo e irritación es intolerable. La oportunidad de aprovechar los fondos que genera la aplicación de la Ley no solo está siendo desaprovechada, sino que el dinero va a parar a las arcas de los más poderosos o de los amigos de las autoridades de turno. ¿Dónde están los jóvenes que sorprendieron en 1995 con sus *Historias breves*?

La respuesta aparece en la nueva edición del Festival de Mar del Plata. En el último día de la competencia se presenta *Pizza, birra, faso*, de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. Aquellos pronósticos son confirmados y superados. La película muestra a Buenos Aires como nunca, carece de discursos moralizantes, es creíble y conmovedora. Los actores sorprenden por su frescura y su naturalidad, alejada de la típica impostación de nuestro cine.

El jurado del Festival, y solamente el jurado del Festival, no se da cuenta y premia películas que hoy nadie recuerda. Los críticos comienzan a jugar un papel importante y señalan que todo puede cambiar. ■

1998



#71

Balance 97, *Titanic*, *Invasión*, Toshiro Mifune.



#73

Mejor... imposible, polémica *Todo o nada*, polémica *Titanic*, Festival de Lérida.



#75

Carne trémula, *La mujer del puerto*, *Boogie Nights*, dossier Melodrama, Festival de Toulouse.



#77

Los secretos de Harry, *El sabor de la cereza*, *No va más*, Frank Sinatra, Festival de Ceará.



#79

Rescatando al soldado Ryan, polémica *Los expedientes X*, *Scream 2*, ciclo Wenders.



#81

Mar del Plata 98, *Marius y Jeannette*, *La mirada de Ulises*, 25 años de *El exorcista*, Festival de Gramado.



#72

Producción colectiva sobre *Titanic*, polémica *Kids*, *El oro de Ulises*, *Camino sin retorno*, Festival de Rotterdam.



#74

Felices juntos, *El poder de la justicia*, *Hombres armados*, *Cuestión de fe*, grandes finales, Alberto Tabbia.



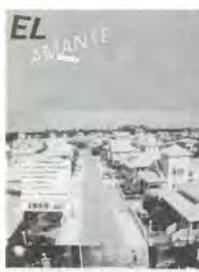
#76

Simplemente amigas, *Medianoche en el jardín del bien y del mal*, *La cruz*, Festival de Cannes.



#78

Triple traición, *La nube*, entrevista a Solanas, dossier Preston Sturges, Festival de Karlovy Vary.



#80

The Truman Show, *Ojos de serpiente*, polémica *Más allá de las nubes*, *La anguila*, *Principio y fin*, dossier Kurosawa.

Debilidades en las economías de Japón y Rusia, caída de Wall Street, aumento de la deuda externa en Argentina con su correspondiente carga de recesión y desempleo. La vieja frase sobre la relación entre el aleteo de una mariposa en China y un tifón en el Caribe se confirma una vez más. Los argentinos son espectadores de un drama escrito por otros, o por nadie, que los convierte en protagonistas pasivos.

El ciclo abierto con el asesinato de José Luis Cabezas se cierra brutalmente con un escopetazo en la boca del empresario Alfredo Yabrán, dejando dos sensaciones vagas.

Una, complementada con las condenas por el caso María Soledad, es que la impunidad presenta, por lo menos, grietas. La otra es que el verdadero entramado del poder es algo que escapa y escapará siempre al conocimiento de los argentinos.

Dos películas simbolizan el panorama del cine actual. Una es *Titanic*, un suceso mundial sin precedentes y motivo de páginas y páginas de los medios, algo a lo que *El Amante* tampoco se sustrajo. La explicación del éxito no se agota en las técnicas de marketing ni en las bondades propias de la película ni en la globalización. Lo cierto es que su visión en cable, dos años después, relativiza todo el fenómeno y pone en duda la capacidad de ver las cosas más allá de su coyuntura.

La otra película fundamental para analizar el año cinematográfico en Argentina es *El sabor de la cereza*, del director iraní Abbas Kiarostami. El suceso que había causado en noviembre de 1998 en Mar del Plata se repitió en Buenos Aires y en el resto del país a lo largo del año. La película sorprende —no necesariamente gusta— a un público cansado de la reiteración de fórmulas por parte del único cine que se venía exhibiendo en el país. Su pequeño, relativo pero incuestionable éxito abre las puertas a otros directores, otras cinematografías. De pronto, la actualidad del cine vuelve a tener un sentido que no se agota en los estrenos de cada jueves. Hay un futuro, hay territorios inexplorados interesantes. Las películas pueden ser diferentes, tener otras virtudes, otros defectos. Es un descubrimiento extraordinario.

El festival de Cannes deja de ser un fenómeno glamoroso y exótico y se convierte en una avanzada del cine por venir y en un campo de batalla donde se dirime la posibilidad de lo heterogéneo frente a la amenaza de la homogeneidad. *El Amante* cubre Cannes por primera vez y trata de reflejar esa contienda.

No es la única novedad que presenta la revista. La vieja tapa en amarillo y negro es reemplazada por la nueva a todo color. Es el símbolo de una búsqueda que no acabamos de comprender plenamente. ▀



#82

Viaje al principio del mundo, Vampiros, Festival de Acapulco, 75° aniversario de la Warner.



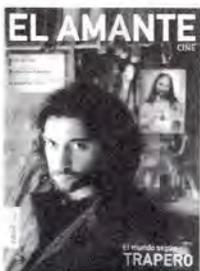
#84

La delgada línea roja, polémica La vida es bella, Babe 2, dossier Renoir, Lon Chaney, las canciones y el cine.



#86

Festival de Buenos Aires, La manzana, Aprile, En presencia de un payaso, El gran Lebowski.



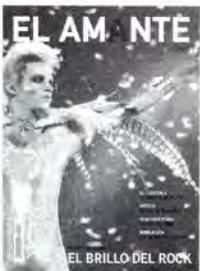
#88

Mundo grúa, entrevista a Trapero, Madre e hijo, Detrás de los olivos, esperando Episodio I, Cannes 99.



#90

Ojos bien cerrados, Garage Olimpo, Los amantes del Círculo Polar, ciclo Imamura, censura en el cable.



#92

Velvet Goldmine, Todd Haynes, El coronel no tiene quien le escriba, Syberberg, el escándalo Manuelita, Festival de San Sebastián.



#83

Balance 98, La novia de Chucky, Ni el tiro del final, Austin Powers.



#85

El padre, La reina de la noche, Tienes un e-mail, Shakespeare apasionado, Bazin, Bogart, entrevista a Robert Duval.



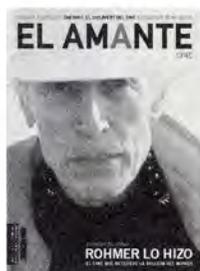
#87

Flores de fuego, Crimen verdadero, Conozco la canción, polémica Silvia Prieto, cine de la televisión.



#89

Todo sobre mi madre, Episodio I, El asadito, la mirada gay, 100 años de Hitchcock.



#91

Cuento de otoño, perfil de Rohmer, John McTiernan, entrevista a Adrián Caetano, dos miradas sobre Rossellini.



#93

El Perón de Favio, La niña de tus ojos, polémica Blair Witch, cine de lesbianas, Mar del Plata 99.

El año tiene como protagonista fundamental al presidente de Estados Unidos, Bill Clinton. Por un lado, fue protagonista activo de un acuerdo de paz en Irlanda. Por el otro, fue protagonista pasivo de una feliatio. Su actividad pasiva provoca decenas de veces más comentarios que la activa, a pesar de sus diferentes implicaciones para el planeta.

En Yugoslavia, Milosevic decide invadir Kosovo. La NATO bombardea Belgrado. En Argentina, la Alianza gana las elecciones y en diciembre asume De la Rúa. No hay muchas esperanzas pero cualquier cambio es bienvenido.

El Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires organiza el Festival de Cine Independiente. Es un evento importante, que acerca el cine del mundo a una ciudad que había quedado a espaldas de la cultura mundial. La competencia es de excelente calidad y los premios que otorga el jurado son inobjektivos. Hay una clara intención de marcar diferencias con el caos y el farandulismo de bajo vuelo de Mar del Plata. Pero la eterna búsqueda de réditos políticos hace echar sombras sobre su futuro.

Una de las películas premiadas (por dirección y actor) es argentina. Se trata de *Mundo grúa*, que inicia de esa manera una carrera internacional que durará un año y que cosechará premios en varios festivales. Es una película noble y austera, con un protagonista que es una iluminación inédita para el cine argentino. *Mundo grúa* retoma el camino iniciado por *Historias breves* y *Pizza, birra, faso*, al tiempo que le da un vuelo y una imaginación que exceden los estrechos márgenes del realismo.

La distribución de películas fuera del mainstream hollywoodense se mantiene y solidifica, con la fragilidad que tienen las novedades ubicadas en los márgenes de los grandes negocios en la Argentina. Los directores del año son Takeshi Kitano, del cual se estrena *Flores de fuego*, y el veterano Eric Rohmer, de quien se estrena *Cuento de otoño*. El caso del francés es sintomático: luego de muchos años de pasar inadvertido para la distribución local (el último estreno había sido *El rayo verde* en 1984) reaparece para júbilo de la crítica y causa una muy buena aceptación del público.

El Amante intenta un nuevo cambio dentro de la continuidad. Tratando de no perder la independencia y la frescura de los primeros tiempos, procuramos darle a la revista una presentación más profesional. El cine ya no es cosa del pasado; el futuro y los territorios inexplorados nos ocupan más espacio, mientras que la actualidad del cine argentino nos resulta prioritaria. Tenemos más redactores, más jóvenes. Nos une una corriente de afecto y nos desunen las películas, como siempre. ■

2000



#94

Balance 99, especial sobre la crítica, Festival de Acapulco, *Violent Cop*, *El silencio*.



#96

El informante, ¿Quieres ser John Malkovich?, *Buena Vista Social Club*, entrevistas a Minghella y Enrique Gabriel.



#98

Festival de Buenos Aires, *Plata quemada*, *Cuento de verano*, polémicas *Vidas al límite* y *La última puerta*, entrevista a Doris Dörrie.



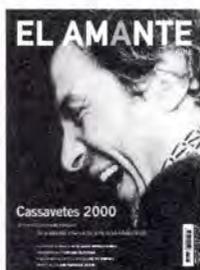
#95

La leyenda del jinete sin cabeza, Burton poeta, *El río*, entrevista a Piñeyro, Mizoguchi.



#97

El camino del samurai, Jarmusch, *Cautivos del amor*, Bertolucci, polémica *Solo contra todos*, entrevista a Manuel Antin.



#99

Cassavetes, *Recursos humanos*, la calificación en la Argentina, entrevista a Nerio Barberis.

El 2000 empieza con un fracaso: el famoso Y2K resulta ser un engaño pichanga. Esperando sus consecuencias contemplamos el gran espectáculo mundial que ofrece la televisión, un resumen de cuán bajo han caído las ideas estéticas en nuestra época.

Las noticias son menos espectaculares pero más ominosas. En Austria, el partido de un conservador populista de simpatías nazis llega a formar parte del gobierno. La Argentina no se queda atrás: la radio más escuchada pertenece a un personaje nefasto y la prédica que se emite está en sintonía con este rebrote del racismo y la xenofobia. No contento con este éxito mediático, el citado personaje publica una revista desde la cual, con datos falsos e interpretaciones de mala fe, se denuncia a los inmigrantes como a "la invasión silenciosa".

El gobierno se pone en movimiento. Hubiera sido mejor que quedara en la inmovilidad de los primeros días. Un barniz de austeridad y honestidad encubre la triste realidad: todo lo que hay para ofrecer son más gestos para el "humor de los mercados".

Una palabra define las ideas económicas y el horizonte intelectual del momento: ajuste. En el INCAA, finalmente aparecen los reemplazantes de Mahárbiz. Son un abogado ajeno al cine y un miembro del sindicato de técnicos. Despojados de todo tipo de recursos, solo tienen para ofrecer sus intachables credenciales. El comité de créditos y el sistema de calificaciones comienzan a ser duramente cuestionados.

El Festival de Buenos Aires sufre también del mal del recorte. Menos invitados, menos películas por fuera del circuito comercial pero más injerencias políticas. La necesidad de su autonomía política es la conclusión de todas las personas a las que les interesa el estado de la cultura en nuestra ciudad.

No hay un *Mundo grúa* en el Festival. El cine argentino y su renovación se siguen sosteniendo con piolines. El futuro es incierto. Mientras el país se reduce, *El Amante* crece en todo sentido. Cada vez más seguido necesitamos agregar páginas a fin de poder incluir todo lo que tenemos para decir. Nuestra conducta va a contramano de las ideas económicas de la época. Quizás estén en contra de la racionalidad pero si esa fue nuestra conducta y logramos mantenernos durante cien números, tan mal de la cabeza no estaremos.

El año 2000 nos encuentra unidos y dominados. Unidos por una convicción: la de que el cine demostró que tiene un mañana y que esta apuesta tiene sentido. Y dominados por la ansiedad, por saber si en ese futuro hay algún momento en el que sostener una empresa cultural independiente no sea una quijotada. Dentro de cien meses evaluaremos la situación. Hasta entonces. ▀



El staff de *El Amante*, de izquierda a derecha: María Alimova, Alejandro Lingenti, Jorge García, Gustavo Noriega, Santiago García, Tomás Abraham, Leonardo M. D'Espósito, Sergio Eisen, Gustavo Requena Johnson, Diego Brodersen, Javier Porta Fouz, Flavia de la Fuente, Eduardo A. Russo, Hugo Salás, Natasha Alimova, Arseniy Dyrdin, Gustavo J. Castagna, Marcela Gamberini, Norma Postel, Quintín, Lisandro de la Fuente, Carlos Araujo, Gabriela Ventureira, Juan Villegas, Claudia Acuña, Lucas D'Amore.



Los amantes

Este es el equipo casi completo que hace *El Amante* mes a mes. En las páginas siguientes, cada redactor describe su mirada sobre el cine y es retratado por otro, elegido en democrático sorteo.



DIEGO
BRODERSEN



DIEGO
BRODERSEN

A veces es difícil ser la única persona en la redacción a la cual no le cae mal *2001*. Crecí leyendo Edgar Allan Poe y el best-seller *Cosmos* y viendo *Viaje a lo inesperado* y *Sábados de super acción*, lo cual debe de haber influido bastante en mi predilección por los géneros cinematográficos y en su corolario: la certeza de que, por lo general, las mejores películas son aquellas que deforman los tópicos recurrentes o aquellas otras que los evitan por completo. Claro, esto puede generar ciertas contradicciones que alguien podrá llamar improcedentes e incluso provocar algún exabrupto, pero a cambio me protegen del congelamiento de las ideas y me permiten seguir disfrutando del cine como siempre lo hice. Si errar es humano, la imperfección no debe de ser tan mala. Luego, más vale inventiva trunca que academismo con tufo a mohó.

DIEGO
BRODERSEN



QUINTIN

Entre los que se incorporaron a *El Amante* en fecha más o menos reciente, hay dos clases de personajes. Una es la de los que sienten la influencia de la atmósfera previa de la revista. La otra es la de los que permanecen imperturbables en sus gustos y convicciones. Brodersen representa como nadie a estos últimos. Detrás de cierta discreción, de un tono medido y poco proclive a la polémica (en contraste con una mayoría dispuesta a batirse a duelo ante cada opinión divergente de la suya), Brodersen encarna el empecinamiento silencioso de los rebeldes. Creo que Brodersen se rige por una idea central, la de que su función como crítico es distinguir el cine "bien hecho" del que no lo está. Esa idea, que contrasta con mi propia visión del cine, me resulta fascinante cuando la aplica a ciertos territorios que son de su exclusivo interés entre nosotros: el porno y el cine llamado "bizarro". En esos campos, que sus cultores suelen amar gregaria y acriticamente, Brodersen distingue con una precisión de cirujano.



GUSTAVO J.
CASTAGNA



GUSTAVO J.
CASTAGNA

Quando empecé a escribir en la revista era un cinéfilo seguro de mí mismo y de mis gustos y preferencias. Ahora, o desde hace tiempo, soy un cinéfilo repleto de contradicciones y dudas y esto, en realidad, me parece una gran virtud. Tengo mi panteón inamovible (Hitchcock, Ford, Godard, Truffaut, Buñuel, Welles, Scorsese, Coppola, Favio), incorporé a otros a lo largo de estos cien números (Eastwood, Cronenberg, Rohmer) y bajé a varios que en cualquier momento pueden volver. Sigo aprendiendo con Bazin, disfruto o padezco en exceso una película argentina de cualquier época, todavía me sorprenden los avances tecnológicos del cine y continúo deleitándome con un film en blanco y negro del período clásico. El día en que pierda el placer y la emoción por el cine –ojalá que nunca llegue–, no voy a dudar un segundo y me dedicaré a otra cosa. En los 60 Godard dijo: "Espero la muerte del cine con optimismo". En esta extraordinaria frase también hay una gran contradicción. Y la comparto.

GUSTAVO J
CASTAGNA



GUSTAVO
NORIEGA

La incorporación de Gustavo Castagna en el número 5 de la revista fue para quienes la habíamos fundado una especie de certificado de pureza cinéfila; algo que, dada nuestra enorme ignorancia inicial, claramente necesitábamos. Gustavo, además de su gigantesco conocimiento sobre el cine argentino, nos dio muchas más cosas, especialmente su generosidad y su esfuerzo solidario. Para él, que tiene el corazón más abierto que el promedio de los cinéfilos (y que la gente en general), entrar en una revista iconoclasta como *El Amante* fue un terremoto. Cuando el movimiento telúrico lo hace sentirse demasiado inestable se refugia en su cinefilia sesentista: como en el artículo de los hermanos Taviani del último número. Es un repliegue a lo seguro, creo yo que cree él. Pero Gustavo todavía guarda dentro suyo mucho más que la gigantesca base de datos que tiene en su cabeza. Algún día se va a dejar arrastrar alegremente al abismo y nos va a alegrar la vida más de lo que ya lo hace con su taciturna compañía.



FLAVIA
DE LA FUENTE



FLAVIA
DE LA FUENTE

Decidir si una película es buena, mala, regular o excelente, el trabajo cotidiano del crítico, no es una tarea fácil, al menos para mí. Implica una vida plagada de dudas e inseguridades y un continuo terror de equivocarse. Mi postura crítica consiste en enfrentarme sola con cada película y ver qué siento, qué pienso. Si el film en cuestión me proporcionó un enorme placer, me siento en la obligación de defenderlo con uñas y dientes y dar cuenta de sus supuestas virtudes. Esto no siempre es fácil y a veces uno se queda con el modesto pero irrevocable "a mí me encantó". Tal vez sea por culpa de mi "método" que casi nunca escribo sobre películas. Sé que las hay revulsivas, tediosas, difíciles, pero que después de pensarlas, conversarlas o leer sobre ellas cobran otra dimensión que está lejos del fastidio o de la perplejidad que sentí en el cine. Pero, sinceramente, nunca llego a colocarlas en mi lista de obras maestras: en mi caso manda, sin que pueda evitarlo, el principio del placer.

FLAVIA
DE LA FUENTE



EDUARDO
A. RUSSO

La conocí asustada, y con razón: se había encontrado de golpe con diez tipos que discutían en la trastienda de un exótico ciclo de cine. Entre ellos estaban Tarruella, Castagna, García (Jorge) y el suscripto. Creo recordar que huyó rauda, a los pocos minutos, y dejó discutiendo a Quintín. Luego venció la aprensión hacia los cinéfilos (ya menos) belicosos, flamantes sumados a EA. Pronto aprendí que compartía con ella la pasión por la narrativa del siglo XIX –aunque acaso no por las mismas novelas– y aprecí su gusto por la escritura (destaquemos que además es una refinadísima traductora) que a veces disimula con su encanto por lo que ella misma designa como "las sociales". Sospecho que en su inclinación a las crónicas, Flavia trasluce que es, de nosotros, quien posee la más clara conciencia de que detrás de la masa de películas, de la creciente pila de papel, y últimamente, de los vericuetos del ciberespacio, EA es el medio por el cual varios miles de sujetos compartimos algo de lo que nos importa y sostiene. En fin, que *El Amante* conecta gente.



LEONARDO
M. D'ESPOSITO



LEONARDO
M. D'ESPOSITO

Es probable que la suma de Bugs Bunny más Buster Keaton haya forjado la idea de que el cine debe ser algo cálido, algo así como una merienda, que es la comida más tierna del día porque mezcla lo dulce con lo salado y uno tiene la libertad de comer con las manos sin desesperarse. Y, también, porque no es obligatoria.

El tiempo y las ganas de ver cine incrementaron la búsqueda de placeres. Y me cuesta mucho ser benévolo con las películas que no me causan alguna clase de placer. Abomino también de las dietas disociadas que me impiden la libertad de mirar o descubrir mundos. Más allá de la torpeza cinematográfica, me enojan las películas sentenciosas que no dicen "el mundo de esta película es así" sino "el mundo del espectador debe ser así". Y quiero rigor: si juego a la escondida, que nadie me cambie las reglas antes de llegar a la piedra para hacerme contar de nuevo. Prefiero una rica tostada con mantequilla a un plato de masitas del Coto.

Soy crítico cinematográfico porque quiero compartir mis placeres y creo que opinar sobre algo y provocar discusión desentumece las neuronas. Y porque, además, el cine alimenta.

LEONARDO
M. D'ESPOSITO



JUAN
VILLEGAS

Buster Keaton, los cortos de animación de la Warner (especialmente los dirigidos por Chuck Jones), las películas de Hitchcock y Jackie Chan tienen en común ser objeto de la admiración cinéfila de Leo D'Esposito. Todos los nombrados prueban que Leo es un partidario del placer puro, de la emoción directa y hasta primaria, un entregado a la seducción del movimiento, un enamorado de la imagen clara, del humor que destruye toda solemnidad, un buscador de sensaciones gráficas que sacudan sus ojos. Esto no significa para nada que Leo sea alguien que desprecie la inteligencia. El cine para él es la pantalla donde sucede lo imposible, pero sabe que detrás hay unas mentes laboriosas que construyen con placer nuestra alegría.



SERGIO
EISEN



SERGIO
EISEN

Me resulta difícil explicar cómo veo el cine pero sí podría definir qué aspectos de las películas me atraen cuando escribo una nota. Mi mayor preocupación es transmitir el clima, las emociones que despiertan en mí ciertas películas. ¿Cómo hacer para que una nota sea lo más cinematográfica posible? ¿Cómo hacer para que la película que vi, con su ritmo, sus colores y su atmósfera, no se pierda en mi intento por conceptualizarla? Me atraen los trabajos analíticos, zambullirme en una historia y recorrer cada centímetro de celuloide... pero ¿es posible estudiar una película sin robarle su encanto? ¿Es posible desarmarla procurando rearmarla al mismo tiempo? ¿Cómo hacer para que las interpretaciones no suenen categóricas y excluyentes? Siento que cuanto más abarcativa y abstracta es mi óptica, más alejada queda la película que intento capturar; por eso trato de no separarme nunca de ellas captándolas del modo más vivencial posible.

SERGIO
EISEN



GUSTAVO J.
CASTAGNA

La película ideal de Sergio Eisen, protagonizada por él, sería así. Al amanecer llegaría al reino de Oz, donde espiaría a Dorothy cantando sus loas de amor al arco iris. Allí pasaría un buen rato y contemplaría los colores del paisaje, pero también vigilaría que no llegue la bruja mala. Por la tarde, iría a un salón de baile en el que compiten expertos: Ginger y Fred y Gene y Cyd. Luego de aplaudir sin parar, se tomaría un descanso y miraría a la mujer del cuadro. Se preguntaría qué secreto esconde esa extraña puerta. Agotado por tanta felicidad, dormiría un rato, sufriría una pesadilla con unas monjas locas que viven en el Tíbet y lo despertaría una chica con zapatillas rojas. De noche, al volver a casa, miraría a un señor siniestro que lleva una cámara con un objeto puntiagudo, parecido a un cuchillo. Frente a la chimenea de su casa, esperaría que el extraño Jack le entregue muchos regalos. Más tarde, soñaría con los personajes clásicos y nuevos de Disney. Al siguiente amanecer, miraría por la ventana y dejaría pasar de largo al caballo blanco y al globo rojo que lo invitan a jugar. No dudaría en volver al mundo de Oz.



MARCELA
GAMBERINI



MARCELA
GAMBERINI

Dos pasiones me atraviesan: el cine y la literatura. Dos formas de representación. Dos concepciones del arte. Dos entretenimientos. Dos formas de vida. Según la época, los momentos y a veces los días, se cruzan, se pisan, se superponen. Encontrar la fórmula del equilibrio no fue fácil: la escritura de la crítica como un modo de la literatura. La crítica, un lugar peligroso, seductor, desbordado, donde conviven belicosamente ambas pasiones. Escribir sobre cine es descubrir el mundo y descubrirme. Es dinamizar el pensamiento y la mirada. Es buscar y encontrar placer. Es sorprenderme. Después de años de academicismo, elijo transmitir(me) a partir de emociones y sensaciones. Prefiero el cine –y la literatura– que se demora en el plano, en la frase, en el gesto, en una mirada; que trabaja a partir de la belleza, la sensibilidad, la violencia implícita, las contradicciones humanas. Si pudiera llevarme a una isla diez autores, serían Flaubert, Truffaut, Borges, Faulkner, Ford, Saer, Capra, Rohmer, Dos- toievski, Eastwood. Y me llevaría escondido un Vidor y algunos números de *El Amante*.

MARCELA
GAMBERINI



SILVIA
SCHWARZBÖCK

La escritura de Marcela siempre se sobrepone al temor de no poder expresar las emociones. Es el triunfo de la voluntad de comunicarse por sobre el terror a no poder decir todo lo que se siente. Por eso es intensa, generosa, breve y rica en adjetivos. Suele hacernos participar del antes y el después de la experiencia de ver una película. Parece siempre más feliz cuando comunica lo que le gusta que cuando tiene que explicar por qué no ha disfrutado de un film. Y tal vez sea esa la palabra clave para definir lo que quiere transmitir: una experiencia. Las películas como experiencia. Todas sus notas nos confrontan con la pregunta de cómo se debe escribir sobre una película. De ahí que no abandonen nunca la primera persona, aun en los momentos en que tratan de eludirla o de sobrepasarla para que sea la obra misma la que hable a través suyo. Se trata, sin duda, de un escritura valiente, porque se hace cargo de que gran parte de nuestras mejores experiencias están destinadas al silencio.



JORGE GARCIA



JORGE GARCIA

No resulta fácil ni agradable para quienes nos resistimos a las tentaciones al autorreferencialismo –y además pensamos que son los lectores de la revista quienes deben establecer un juicio de valor sobre nuestras opiniones a partir de lo que escribimos, en mi caso desde hace más de siete años– hacer una evaluación de nuestra relación con el cine. De todos modos trataré de resumir en una sola frase esta pasión devoradora que nos lleva a interminables acuerdos y enfrentamientos, remitiendo por lo demás al lector a lo que escribí en el lapso señalado. Debo decir que deploro la muchas veces caprichosa intolerancia que en ocasiones me lleva a asumir actitudes irremediamente prejuiciosas y al mismo tiempo –aun a riesgo de pecar de inmodesto– reivindicó mi intransigencia frente a un cine destinado a la satisfacción sensorial inmediata pero irremisiblemente condenado a un rápido y merecido olvido.

JORGE GARCIA



FLAVIA DE LA FUENTE

Desde su trinchera en “El cine en TV”, el viejo canalla (así le decimos los amigos) nos ajusta las cuentas indefectiblemente hace casi 100 números. ¡Qué tenacidad la suya!, ¡qué aguante el nuestro! Pero Jorge no es solo cinéfilo. También es amante, en igual proporción, del jazz y del fútbol. Lo que hay que reconocer es que no es precisamente un amante del género humano. Como todos sabemos, Jorgito conoce mucho de cine, pero si se fijan bien, cualquier película sórdida, con personajes detestables, miserables y patéticos, va a contar inmediatamente con su simpatía. Muy feliz lo escuchamos decir con una amplia sonrisa (evento poco frecuente): “Es muuy negra”. Para mí, con el cine actual la pifia bastante, aunque hay que reconocer que para los clásicos es una fiera. Si Jorge recomienda una comedia, policial, musical o melo de antes de los 60, obedezca sin miedo, jamás lo va a defraudar. Tiene todo el cine catalogado. Una anécdota reciente. El año pasado, creo que el 5 o 6 de enero del 99, ya tenía listas sus 10 mejores películas del año, y lo más curioso es que cuando llegó diciembre solo cambió dos films. Un clásico.



SANTIAGO GARCIA



SANTIAGO GARCIA

Soy feminista. No es la única manera en que puedo definirme como crítico, pero es la que más se acerca a mi visión del cine. La industria cinematográfica, las películas, la crítica y el periodismo relacionado con el cine tienen una marcada tendencia machista y misógina. Más aun en la Argentina. En este contexto, ser feminista es inevitable. Luchar porque esto cambie es una militancia –contrariamente a lo que algunos puedan pensar– cinematográfica. La ausencia de mujeres en todas las áreas vinculadas con el cine afecta seriamente la representación y la comprensión que tenemos del mundo. Laurent Cantet, director de *Recursos humanos*, decía que *la lucha de clases explica el mundo*. La lucha feminista, también. Pasar por alto esto, en un país como la Argentina –que, al no apoyar la despenalización del aborto y al negar cualquier otra forma de familia que no sea la tradicional, se colocó entre los estados más machistas y conservadores del planeta–, es algo que yo no puedo hacer. Siento que es mi derecho y mi deber ser feminista.

SANTIAGO GARCIA



HUGO SALAS

El gusto de Santiago es, como el de la mayoría de nosotros, ecléctico: salta de cualquier género a Bresson, y deja fuera gran parte de lo que me gusta a mí (para qué negarlo). El problema de estar en desacuerdo con él es que su gusto por la aventura hace de cada discusión un lance, y de cada una de sus bromas una certera estocada (habilidad verbal envidiable que se trasluce en su escritura). Poniéndonos serios, diría que su crítica presta una particular importancia a la articulación narrativa. Le interesan la construcción del personaje y la fluidez de los eventos, y le irrita terriblemente que esta última se vea interrumpida por una pausa (sobre todo si es declamatoria). Su preocupación principal es la necesidad o gratuidad del hecho, que puede llevarlo a detestar una película. Y es que, cuando escribe, parece batirse con las películas bajo el código de honor de los caballeros: les rinde pleitesía si lo vencen, las desprecia si las ha vencido. En esto, Santiago García es el más amante de los amantes, y quizás el último de los ardientes.



GUSTAVO NORIEGA



GUSTAVO NORIEGA

Creo ser la persona menos cinéfila de la revista, con la posible excepción de Flavia de la Fuente. No es que el cine no me importe sino simplemente que la atención se me escapa constantemente, una cosa me lleva a la otra y en vez de ver una película me encuentro viendo *Crónica TV*, leyendo un libro, pensando abstraído, o todas esas cosas a la vez. La falta de un interés excluyente me lleva a utilizar para el cine los mismos parámetros que utilizo para todo lo demás, desde relacionarme con la gente hasta ver fútbol. En todos esos ítems las virtudes que más valoro son la generosidad, la nobleza y la compasión. Sobre todo esta última. Para quien sabe que vivimos en un valle de lágrimas la única actitud posible es acompañar el sufrimiento del otro y tratar de mitigarlo. Por eso me resulta incomprensible el cine—que es un universo donde el hombre fija las reglas— que se complace cínicamente en generar criaturas que sufren.

GUSTAVO NORIEGA



JORGE GARCIA

El tipo siempre me impresionó por la soltura y facilidad con que expresaba sus ideas, fueran ellas afines o no a las mías. Consiguí emocionarme con su retrato de John Wayne y su recordatorio de James Stewart y Robert Mitchum, muertos casi al unísono, y sorprenderme con su apreciación de la obra de Imamura o el inesperado paralelo que trazó entre John Carpenter y Antonioni. También irritarme, y mucho, con su "Elogio del llanto" (aquella recordada nota que coloca a quienes lloran en el cine en un rango de sensibilidad superior al de los que no lo hacen) o, más recientemente, con su crítica de *Esperando al Mesías*, que logró que perdiera cualquier atisbo de interés en ver esa película. De lo que no tengo dudas es de que prefiero sin ambages sus muchas veces lúcidas aproximaciones al cine desde las películas mismas que su pertinaz y obsesiva reivindicación de un sentimentalismo cómodo y de neto cuño facilista.



JAVIER PORTA FOUZ



JAVIER PORTA FOUZ

Algunos ven y escriben el cine desde el desprecio por la escritura, el conocimiento y el cine. Yo trato de verlo y escribirlo desde *El desprecio* (Godard, 1963). Mi "desde" tiene varios sentidos: de esa película escribí en un artículo que se publicó en *Film*, gracias a que Sergio Wolf, en un momento nada fácil para mí, me alentó a hacerlo. Otro sentido del "desde" es el carácter excepcional, revolucionario e inagotable de ese film de Godard, que también mencioné en el artículo con el que ingresé a *El Amante*. Afortunadamente, mi enorme curiosidad y mi avidez por ver, leer y escuchar me generan más dudas e interrogantes que arrogantes certezas (que tampoco entrarían en este espacio), pero puedo decir que en *El desprecio* las preguntas y la imagen de Brigitte Bardot en la primera secuencia son tan hermosas como la música de Delerue, y las reflexiones de Godard y Lang sobre el cine son de una lucidez extrema. Quisiera ser Bill Murray en *Hechizo del tiempo* para acercarme a ella.

JAVIER PORTA FOUZ



DIEGO BRODERSEN

Conocí a Javier en momentos en los cuales se hallaba abocado a la finalización de su tesis sobre *La crítica de cine en Tiempo Argentino*, matutino que floreció durante la primavera alfonsinista. Descerebrada tarea que, de alguna manera, lo pinta de cuerpo entero. Con el tiempo, y luego de intercambiar opiniones acerca de la influencia de la música *house* en la producción discográfica posterior a 1988 y el uso del color en el cine argentino de la dictadura, su cerebro dejó de resultarme un enigma. Metódico, casi obsesivo en su costado más periodístico; incisivo e irónico respecto de las flaquezas de la producción cinematográfica actual, pertenece a la generación de amantes del cine que se forjaron a fuerza de transitar simultáneamente dos caminos para nada antagónicos: los últimos doble-programa de la calle Lavalle y las funciones de la Sala Lugones. De allí surge una mirada ecléctica y personal que permite apreciar las bondades y excrecencias del así llamado séptimo arte sin prejuicios ni adoraciones compulsivas.



QUINTIN



QUINTIN

Creo que cuando empezó todo esto, yo creía que mi función era la de defender el cine que amaba contra el que odiaba. Estaba plenamente embarcado en las batallas de la cinefilia, en la continua querrela de listas y panteones, de ídolos y jerarquías. Pero estos días me encuentran desinteresado por participar en la polémica sobre Cassavetes del último número y reticente a rever los Godard inéditos en la Sala Lugones. Con el correr del tiempo, se desplazó mi centro de preocupación. Este es hoy el de entender cuál es la actualidad del cine y su futuro, tema que me ocupa mucho más que la catalogación y aun el disfrute del pasado. Con todo lo que sé que tiene de disparatado, prefiero ver un film taiwanés reciente antes que un Ozu que desconocía, una película argentina inédita antes que rever las de Favio. Mi obsesión es ahora la viabilidad del cine que se defiende con armas desiguales de la uniformidad. Tal vez se me pase, pero hoy sólo logro ver el cine desde la angustiada perspectiva de las circunstancias.

QUINTIN



SANTIAGO GARCIA

Si Quintín hubiera protagonizado *Doce hombres en pugna*, la película habría durado siete minutos. El es quien mejor argumenta, quien mejor logra desarrollar la crítica de una película a través de razonamientos que, al llegar a la conclusión, es muy difícil no aceptar. Lo único negativo de su impecable método es que logra casi la misma efectividad aun cuando está completamente equivocado. Le gusta discutir en desventaja, es como esos chicos que en el potrero se ofrecían para jugar en el equipo que iba perdiendo y lo hacían ganar. Hay algo pedante en esto, pero sobre todo hay algo romántico. Jamás deja de cuestionar una película, jamás. Su mejor contrincante es él mismo. Tiene la absoluta convicción de que todo debe ser puesto en duda. Al ser un líder nato, todos lo que trabajamos junto a él nos vemos obligados a elevar día a día nuestro trabajo. Somos mejores críticos gracias a Quintín. Siempre apunta más alto, preguntándose ante cada nueva película ¿qué es el cine?, ¿qué es la crítica?



EDUARDO A. RUSSO



EDUARDO A. RUSSO

Alternativa y periódicamente, el pequeño E. deseaba ser astronauta, científico loco o dueño del puesto de revistas de Avenida. Córdoba y Gascón. Sin saberlo, ya ejercía en forma privada –pensando y dibujando, más que por la letra– como crítico de cine. Luego ensayó múltiples profesiones –músico, periodista, profesor en la universidad (esa suerte de Legión Extranjera del intelecto, donde todos llegan refugiándose de algo que insisten en olvidar)– hasta que el azar lo ligó a la reciente *El Amante / Cine*, en su número 5. Hojeando ahora la pila enorme y amenazada por el desorden permanente, releándose luego de casi una década, EAR advierte que hoy posee menos certezas y más preguntas que en aquel entonces. Que en varias oportunidades tuvo que volver a partir de cero pero que a cambio ha ampliado perspectivas y la capacidad de encontrar sorpresas. Además –como le pasaba a Godard viendo sus películas, y cambiando la enormidad de lo que haya que cambiar– descubre una rara emoción, como la de hojear el álbum familiar, y asombrarse, en última instancia, de pertenecer a esa familia.

EDUARDO A. RUSSO



LEONARDO M. D'ESPOSITO

Russo escribe enseñando. Cada párrafo reflexiona sobre el cine utilizando el material fílmico como documento de sus ideas. Leer a Russo es aprender. Pero hay más. Eduardo es también el pequeño E., pibe eterno que sigue pensando en el lado lúdico del cine y en su capacidad de causar placer. Y juega y se divierte en medio de la enumeración enjundiosa. Es, además, un clásico. Sus ideas respecto del arte cinematográfico están cerca de las que sostenía con asombrosa anticipación Horacio Quiroga. En ese sentido, sus textos tienen algo de previsible. Pero siempre se cuele el juego, como en esas películas que respetan el mismo clasicismo que Eduardo sostiene y que nos provocan el enorme placer de una buena historia bien contada. Cuando tengo que explicar algo y no encuentro las palabras, lo copio a Russo. Además, me explicó algunas cosas interesantes acerca del fumar en pipa, pero creo que no fue él sino el pequeño E.



HUGO SALAS



HUGO SALAS

La película es un objeto ilusorio que estimula en el espectador la creación de un encañamiento de imágenes. Espectador al cuadrado, el crítico escribe para dar cuenta de esa película que se armó en su cabeza y, así, de su mirada. Atacarlo por su "subjetividad" es pedirle a un indígena que finja ser alienígena. Indígena consciente, soy un crítico agnóstico: descreo de la posibilidad de evaluar una película. En consecuencia, también soy anárquico y pluralista: ¡no a la visión privilegiada! La revista de cine ideal publicaría polémicas de todas las películas, incluso si los críticos estuviesen de acuerdo en que X es buena o mala pero no en por qué lo es. Cada nueva lectura nos forzaría a recuperar la película que vimos y no la que nos armamos. Pensaríamos más el cine, lo pensaríamos mejor. Más allá del ideal, trato de no ser ingenuo y recordar que la crítica es otra de las fuerzas en pugna dentro del campo de la cinematografía, colaborando a regular la recepción y la producción. Es su proceder en este sentido –y no en otro– el que determina su responsabilidad moral.

HUGO SALAS



MARCELA GAMBERINI

Hugo tamiza su mirada con el academicismo más severo. Seduce y coquetea con las voces más prestigiosas en materia de cine, literatura y filosofía. El método que emplea para acercarse a los films tiene que ver con la división rigurosa y severa de las escenas e incluso de los planos. Lo beneficia ser poseedor de una memoria prodigiosa, digna de un buen proustiano.

Para Hugo, el cine es uno de los modos de acercamiento a la teoría, y cuando ejerce la crítica es rígido y defiende a capa y espada sus ideas. Es un verdadero luchador. Le interesa la tarea crítica en tanto sea el lugar donde se proponga una pluralidad de lecturas. Considera al espectador como un sujeto activo y dinámico incluyéndose él mismo en esta categoría. Como buen lector –y amante– de la literatura del siglo XIX, merecería ser el asesor psico-socio-lingüístico de la corte del rey o un honorable caballero andante o un profesor de preparatoria de las hijas del monarca. Eso sí, nunca sería un cowboy.



De viaje por Berlín, Silvia mandó su propia fotografía

SILVIA SCHWARZBÖCK



SILVIA SCHWARZBÖCK

Es difícil decir cómo uno ve *el cine*. Sobre todo, porque solo se ven *películas* y son ellas las que nos llevan a pensar lo que *el cine* podría ser. Y no se trata de una mera su-tileza. Porque el cine nació como un entretenimiento de feria y todavía conserva esa marca de nacimiento. Pero en ocasiones ha logrado ser un arte y nadie que haya visto una película extraordinaria por año puede decir que el cine ha muerto. Las películas, entonces, al igual que ciertas personas y ciertos instantes, nos ofrecen un indicio de lo que la realidad podría haber sido bajo otras condiciones de subsistencia. Por eso, cada vez que en una película se decide mostrar lo que no debe ser –pero es–, quien la dirige debe estar dispuesto a firmar con su nombre el descontento de ser parte de este mundo. Porque aunque uno nunca sea los personajes que retrata, cuando dibuja seres delezna-bles, tiene que estar seguro de poder mostrarlos desde una distancia prudencial, sin regodearse. Por algo Flaubert decía que Madame Bovary era él.

SILVIA SCHWARZBÖCK



JAVIER PORTA FOUZ

Ella ha estado en tres cuartos de la historia de *El Amante* y yo en un quinto. Perfilar al otro lleva, en este caso, a otra desproporción: las miradas de Silvia son a veces más valiosas que su objeto. Entre sus amplios intereses figuran la política y la sociedad argentinas (con el peronismo y su infinita semiosis como obsesión) y también el rock, cuya cultura aborda con exquisita precisión terminológica. Muchas veces maravilla (o apabulla, según el lector) con el profundo trabajo conceptual de sus textos (ver, por ejemplo, el inicio de su análisis de *Scream 2* en *EA 79*), en los que puede partir del género, de un director, de un escritor o de algún otro lugar del mundo de las ideas; un mundo al que, con orgullo, pertenece. Hoy me peleo con sus ideas sobre *76 89 03*, y sigo esperando la versión escrita de una de sus mejores argumentaciones en la redacción: cuando le negó la categoría de obra maestra a *Madre e hijo*, mientras se la adjudicaba, con pasión y justicia, a *Caro diario*.



EL AMANTE



GABRIELA
VENTUREIRA

Los días de cierre suele acompañarme Jurre, mi amigo el murciélago. Como mi oficio es corregir lo que escriben los otros, conchabé al animal para que redactara unas palabras en homenaje a la revista. El bicho chasqueó orgullosamente la lengua, se lanzó en picada a la computadora, se sentó en la silla, se arrebujó en su capa, prendió un pucho y muy suelto de cuerpo empezó a tipiar:

“Me alojé en toda clase de taparrollos y de todos me piantaron con Gamexane u otros productos de igual letalidad. En cambio en este establecimiento me tratan como a un conde y a veces hasta me permiten revolotear por el amigable entorno del susodicho organismo institucional. Si algún día llegaren a mudarse del domicilio sito en Esmeralda, me voy tras ellos cual golondrina en busca de calor. Pues son las personas más beneméritas del mundo y que más prestancia pueden ofrecer a la humanidad, contribuyendo al mejoramiento de la calidad de vida planetaria faltante hoy día. Por otra parte, sé que con ellos jamás me sentiré solo pues, entre otras cosas, suelen regirse por los mismos horarios que mis parientes de Transilvania.

PD: Una vez a la correctora le entró una hache en un ojo, y aperllejada leyó hojo. ¡Guarda, muchachos!”

GABRIELA
VENTUREIRA



EL AMANTE

Podemos asegurar que alguien lee entero cada número de *El Amante*. Es la correctora. Gabriela Ventureira está con nosotros desde el principio, aunque la afirmación no es del todo correcta. Está, pero sumergida en la sucesión interminable de pruebas que devuelven acompañadas de los jeroglíficos del oficio. Ventureira nos conoce íntimamente: convive con nuestras bajezas tipográficas y gramaticales, con nuestras oscuridades conceptuales, con nuestros errores más vergonzosos y es la encargada de ocultar estas lacras y darnos una cara presentable. Hasta ahora, lo ha hecho con asombrosa eficiencia y con particular cariño. Y si el lector se encuentra ocasionalmente con párrafos indecifrables o calamitosos es porque el corrector de cerebros aún no ha sido inventado.



JUAN
VILLEGAS



JUAN
VILLEGAS

Soy hincha de Boca pero simpatizo con Platense. Seguí su última campaña en primera y estuve en la cancha cuando perdieron el clásico con Argentinos y el día que descendieron. En el primer caso vi gente llorando. En el segundo, un pudor raro escondió los llantos y apareció la bronca y el grito, con la hinchada cantando sin parar hasta media hora después de terminado el partido. En ambos casos estaba con los hinchas pero no compartí sus sensaciones. No lloré ni canté ni grité, pero los observé con una fascinación que no sentí el día en que vi a Boca campeón. De estas jornadas saco dos conclusiones: que no soy de Platense y que me emociona más la emoción ajena que la propia. El placer por el cine tiene que ver con esto. Estar afuera, ver sin ser visto, espiar, el pudor de mostrar lo propio, ser otro. Pero aunque el cine me escamotee mi propia cara, me revela otra que no conocía, porque ese que está ahí en la sala oscura y llora, ríe y se emociona también soy yo, y esa risa, ese llanto y esa emoción son también reales y son también mi vida. El cine es un milagro. El cine es poder ser dos y seguir siendo uno.

JUAN
VILLEGAS



SERGIO
EISEN

A través de sus trabajos, Juan refleja sus propias preocupaciones y su búsqueda como cineasta. ¿Cuál debería ser la actitud y el abordaje del artista frente al mundo que lo rodea? ¿Deberían las películas ser un espejo de su brutalidad y su horror o debería la mirada del artista poder sublimarlas en obras bellas? Según Juan hay tanta belleza en la forma en que Burton filma decapitaciones como felicidad en el modo en que Bertolucci filma la desolación en *Cautivos del amor*. La distancia emocional de un director frente a su material le permite hacer una clasificación particular. Poniendo dos casos disímiles, Rohmer puede captar la belleza del mundo y Burton sublimar su fealdad porque son capaces de tomar distancia y procesar racionalmente los componentes de sus relatos. El realismo en uno y la magia en el otro son el resultado de un elaborado proceso artístico e intelectual que los convierte en directores cerebrales o racionales.

Las cien películas

(Cuando lleguemos al número 200 vamos a mirar esta lista y seguramente nos agarraremos la cabeza. Pero estas son las películas que más nos gustan hoy. Estrenadas en salas comerciales, exhibidas en cable, editadas directamente en video, proyectadas en ciclos o en los festivales de Buenos Aires y Mar del Plata a partir de diciembre de 1991, fecha de aparición de *El Amante*, con ustedes, las mejores cien.



BAJO LA MISMA SANGRE, *The Indian Runner*, EE.UU., 1993, dirigida por Sean Penn. Sean Penn debuta, guionista y director, con una trágica historia de hermanos, de intensidad insólita y emoción legítima, sin pizca alguna de afectación. Los intervalos en los que avanza el corredor indio del título son lo único objetable —en su obvio simbolismo— de una ficción que se impone en estallidos de violencia apenas contenida. Además, tiene a Charles Bronson en el mejor papel de su vida. **EAR**

BATMAN VUELVE, *Batman Returns*, EE.UU., 1992, dirigida por Tim Burton. Burton dobla su apuesta al exceso luego de *Batman*. Más delirio en cada personaje, más diálogo restallante, más decadencia en Gotham City y Batman más confundido. *Batman vuelve* despliega una imaginaria que ya para entonces era capaz de probar que, a despecho de historias erráticas y de lagunas ocasionales, posee uno de los pocos sellos personales de estos tiempos en el cine americano. **EAR**

BELLE EPOQUE, España, 1992, dirigida por Fernando Trueba. La mejor película de Fernando Trueba es también la más conocida, premiada y ambiciosa. En la borrascosa calma que antecedió a la tormenta civil española, este fan de Billy Wilder contó con mano maestra una comedia celebratoria de la vida, el sexo, la comida y los buenos modales. Todos los actores y actrices están maravillosos, y Penélope Cruz y Maribel Verdú, casi irreales. **JPF**

CARLITO'S WAY, EE.UU., 1993, dirigida por Brian De Palma. La interminable escena del billar, en la que nadie sabe si puede confiar en el otro y la tensión se extiende indefinidamente, es uno de los grandes momentos del cine de la última década. Esta película, como otras de De Palma, hace pensar que ningún género está agotado y que el arte del director consiste en saber mostrar lo que ya se sabe y lo que ya se ha visto desde un ángulo inusual. **SS**

CARO DIARIO, Italia, 1993, dirigida por Nanni Moretti. Una de las más grandes películas contemporáneas. Ni clásica ni moderna: contemporánea. Moretti llena de contenido este concepto. E inventa el equivalente a la *Odisea* de Homero para el cine de

esta época. Una obra intempestiva, pensada para el futuro, pero que tiene la ventaja adicional de que aun así es disfrutable en tiempo presente. ¿Qué más se le puede pedir a una película? **SS**

CASINO, EE.UU., 1995, dirigida por Martin Scorsese. Reconozco que es un film de guiños y referencias al mundo de los gánsters, en este caso mostrando su decadencia y patetismo. Pero *Casino* es también una sutil relectura sobre un mundo que el director conoce al detalle. Scorsese ofrece otra magistral lección de puesta en escena, que disimula cierta reiteración de sus clichés traumáticos. **GJC**

CAUTIVOS DEL AMOR, *Besieged / L'assedio*, Italia, 1998, dirigida por Bernardo Bertolucci. Para el Bertolucci actual, contar una historia de amor es contar el recorrido de una mirada, la paciencia de un gesto, la eternidad de una espera, la majestuosidad del deseo. La soledad, la música, la cotidianidad, la sexualidad se entrecruzan en esta historia donde las propuestas estéticas son absolutamente coherentes con la temática. La belleza es el motor de esta historia y el amor su corolario. **MG**

CIGARROS, *Smoke*, EE.UU., 1995, dirigida por Wayne Wang. Encantador relato acerca de un grupo de habitantes de Brooklyn que suele matar el tiempo visitando la cigarrería de la esquina. De tono reposado, con una mirada tierna y lúcida, el film de Wang con guión de Paul Auster fue toda una sorpresa y sigue siendo una de las películas más agradables jamás filmadas. El trabajo del reparto en su conjunto es impecable. **DB**

COMO CAIDOS DEL CIELO, *Raining Stones*, Gran Bretaña, 1993, dirigida por Ken Loach. El último Loach decente hasta la fecha, antes de que el inglés empezara a confundir internacionalismo proletario con drama hollywoodense. Bien filmada, narrada con precisión y sobriedad, la historia de un vestido de comunión describe sin arengas la Inglaterra de Thatcher (y Blair) y despierza una emoción genuina desprovista de la demagogia de los films posteriores del director. **Q**

CONOZCO LA CANCION, *On connaît la chanson*, Francia, 1998, dirigida por Alain Resnais. Ahí van confundidos los parisinos expresando sentimientos con los retazos de la cultura popular, que ya es parte de sus vi-

das. Una comedia musical donde la gente es como es y uno puede quererla justamente por eso. La fantasía está ahí, y el amor adulto, y Resnais diciendo que todos somos como sus preciosos ridículos. ¿Quién no reconoce la canción? **LMD'E**

CONTRA VIENTO Y MAREA, *Breaking the Waves*, Dinamarca-Gran Bretaña, 1996, dirigida por Lars von Trier. Pocas veces en el cine se reflejó el amor con tanta intensidad. El amor más puro que se conjuga con el sacrificio, la espera, la entrega absoluta, la crueldad más extrema. Una película que habla con los ojos del corazón de los misterios, de la religiosidad, de la fe, de Dios. Una actuación increíble de Emily Watson. Una película maravillosa, en el amplio sentido del término. **MG**

CONTRACARA, *Face/Off*, EE.UU., 1997, dirigida por John Woo. Tercera entrada americana en la filmografía del realizador de Hong Kong que más ruido hizo en los últimos quince años. Travolta y Cage cambian literalmente de rostro varias veces en esta historia anacrónica y zonga transformada en obra de arte por el virtuosismo de la puesta en escena. *Contracara* es la confirmación de que muy pocos pueden filmar escenas de acción como él. **DB**

CRASH - EXTRAÑOS PLACERES, *Crash*, EE.UU., 1996, dirigida por David Cronenberg. Hay que agradecer que el infalible Cronenberg y no otro realizador haya adaptado la novela de Ballard. *Crash* transcurre en un mundo abstracto y complejo donde los autos (y los accidentes) eclosionan con los cuerpos (y los orgasmos). Este film sobre el dis-placer, frío y mortuorio, confirma que, según Cronenberg, la chatarra y el sexo tienen idénticas características. **GJC**

CRIATURAS CELESTIALES, *Heavenly Creatures*, Nueva Zelanda, 1994, dirigida por Peter Jackson. Después de sus primeros films *gore*, Jackson recibe el pasaporte a Hollywood con esta siniestra historia, basada en un hecho real, sobre dos amigas asesinas. El neocelandés realiza una película extraordinaria en un género bastardo y logra que sus protagonistas (una de ellas, la gran Kate Winslet), a pesar de sus intenciones, sean dos chicas inteligentes, adorables y soñadoras. **GJC**

CRUMB, EE.UU., 1994, dirigida por Terry Zwigoff. Excelente documental solamente

exhibido por cable que describe vida y obra del genial dibujante norteamericano Robert Crumb. Esta película emocionante y sorprendente es, además del retrato de un artista notable, un ensayo sobre la desintegración de la institución familiar en la vida moderna y un retrato nada complaciente del fracaso del *american way of life*. **JV**

CUENTO DE OTOÑO, *Conte d'automne*, Francia, 1998, dirigida por Eric Rohmer. Extraordinaria fábula sobre el amor, la soledad, la amistad, el deseo, y los vaivenes de la vida. Ambientada en cordiales poblaciones y viñedos artesanales, *Cuento de otoño* muestra reincidiendo a sus magníficas heroínas (Rivière & Romand, ambas lo fueron de *El rayo verde* y *Le beau mariage*, respectivamente), afrontando la búsqueda de una felicidad que parece perfectamente posible, y posiblemente perfecta. Como la que contagia este film. **EAR**

CUESTION DE FE, Bolivia, 1995, dirigida por Marcos Loayza. Tal vez se trate de la única película latinoamericana del período en sintonía con la corriente renovadora del cine argentino de estos años. *Cuestión de fe* llega a contar una historia fresca y emotiva que llega a la universalidad por la vía de lo verdadero. El secreto tal vez resida, además del talento, en descubrir que el cine de la región es, en verdad, un territorio virgen. **Q**

— D —

DE DEFORMES Y DE HOMBRES, *Pro urodov i liudiei*, Rusia, 1998, dirigida por Alexei Balabanov. Exhibido durante Mar del Plata 98, este en extremo original film ruso es una cumbre del absurdo y el humor negro. En la Rusia prebolchevique, un conjunto de freaks de toda traza se dedican a la pornografía y a otras peculiares actividades. En sepia y con intertítulos, unos siameses cantores (uno de ellos alcohólico) llegan a aparecer en la etiqueta de un 78 rpm. Charming. **JPF**

DEMENTE, *Raising Cain*, EE.UU., 1992, dirigida por Brian De Palma. De Palma, a diferencia de otros directores de su generación, llega al 2000 en buena forma, acaso porque su barroquismo no parte de la megalomanía ni el amaneramiento sino del placer por crear formas cinematográficas. En *Demente* se agrega una absoluta libertad, un humor desaforado y una comprensión magistral de las claves del terror. **Q**

DETRAS DE LOS OLIVOS, *Zire darakhtan e zeiton*, Irán, 1994, dirigida por Abbas Kiarostami. Uno de esos raros casos en los que una profunda y sofisticada reflexión sobre el lenguaje cinematográfico nos llega unida a una emoción directa y pura, relacionada con personajes de nobles sentimientos, ingenuidad conmovedora y humana belleza. El final debe ser el más impresionante de la década. Pudor, inteligencia e inspiración poética. **JV**

DR. AKAGI, *Kanzo Sensei*, Japón, 1997, dirigida por Shohei Imamura. Las correrías de un médico de pueblo obsesionado con los hígados pueden ser un original punto de partida para reflexionar acerca de la sociedad nipona. Desde el primer plano con jazz de fondo resulta evidente que este director de cine septuagenario tiene una vitalidad imposible de resistir. *Dr. Akagi* regala algunas de las escenas más libres y desenfadas que el cine haya dado en mucho tiempo. Chapeau. **DB**

DRACULA, *Bram Stoker's Dracula*, EE.UU., 1992, dirigida por Francis Ford Coppola. Coppola logró chuparle la sangre al vampiro como no ocurría desde los tiempos de la productora Hammer. Esta avalancha de cine clásico con técnica moderna, protagonizada por un extraordinario y camaleónico Gary Oldman como el romántico personaje, repasa la historia del mito vampírico desde *Nosferatu* en adelante, sin perder jamás su originalidad. **GJC**



ED WOOD, EE.UU., 1994, dirigida por Tim Burton. Con la excusa de rendir homenaje a uno de los directores de cine más berretas de todos los tiempos, Burton logró la película más profunda y lograda de su carrera. Para ello, construyó una galería de seres entrañables donde Johnny Depp y, en particular, Martin Landau logran momentos memorables. *Ed Wood* termina siendo un cuento de hadas moderno empapado de melancolía y amor por la humanidad. **DB**

EL APOSTOL, *The Apostle*, EE.UU., 1997, dirigida por Robert Duvall. *El apóstol* es la película sensible sobre un material complejo. La vida de un predicador fanático e intolerante del cinturón bíblico de EE.UU. que cambia su vida puede derivar en una apolo-gía conservadora o en un telefilm de denuncia. Robert Duvall la toma para hacer

un retrato austero y conmovedor de la vida sureña. Su sensibilidad como director es pareja con su carrera de actor, un largo camino casi sin quiebres. **GN**

EL ARBOL, EL ALCALDE Y LA MEDIATECA, *L'arbre, le maire et la médiathèque*, Francia, 1993, dirigida por Eric Rohmer. El más ligero, alegre, burbujeante de los Rohmer, es decir, una de las más irresistibles películas jamás filmadas. La construcción de una mediateca en un pueblo francés le permite al maestro desplegar una increíble galería de personajes, enredos y conversaciones cruzadas. La película es una fiesta y termina como tal, con una canción absurda cantada por todo el elenco. **GN**

EL CAMINO DEL SAMURAI, *Ghost Dog: The Way of the Samurai*, EE.UU., 1999, dirigida por Jim Jarmusch. Las oscilaciones de Jarmusch entre su pose canchera y su seriedad cinematográfica, entre la austeridad visual de sus primeras películas y el esteticismo de las últimas, desembocan en un resultado deslumbrante llamado *El camino del samurai*. La decadencia de dos géneros –gángsters y samurais– es utilizada para contar la melancolía de un personaje que cree en cosas en las que ya nadie más cree. **GN**

EL COMICO DE LA FAMILIA, *Mr Saturday Night*, EE.UU., 1992, dirigida por Billy Crystal. Entre las numerosas películas americanas de la época dedicadas al mundo del espectáculo, la de Billy Crystal se destaca por su humor cáustico y su agudeza. Poco apreciada en su país, las únicas críticas favorables que tuvo deben ser las que se publicaron en la Argentina. Como premio consuelo, Crystal convenció a todo el mundo de que es el mejor conductor de la ceremonia del Oscar. **Q**

EL EXTRAÑO MUNDO DE JACK, *The Nightmare Before Christmas*, EE.UU., 1993, dirigida por Henry Selick. ¿Qué más queda por decir de esta obra única salvo que la Navidad nunca volvió a ser la misma desde que Jack Skellington osó entrar en ella? El particular estilo de Tim Burton y sus extraños personajes lo convierten en el único director capaz de crear con sus películas un mundo paralelo, un laberíntico y fantasmal parque de diversiones construido a imagen y semejanza de sus propias obsesiones. **SE**

EL KILLER, *The Killer*, Hong Kong, 1989, dirigida por John Woo. Un film emblemático

de John Woo, brillante heredero de la tradición hongkonesa que aún puede mantenerse dentro del género de acción sin ofender la inteligencia de los espectadores. El secreto de Woo es el estilo, una mezcla barroca de destreza e ingenuidad que se permite una tristeza metafísica como horizonte. Palomas, homoerotismo e interminables troteos caben perfectamente en él. **Q**

EL MEJOR DE LOS RECUERDOS, *The Long Day Closes*, Gran Bretaña, 1992, dirigida por Terence Davies. Pocos cineastas tienen un universo conceptual tan coherente, original y expresivo como Terence Davies y, al mismo tiempo, tan poco reconocimiento. Este paseo por la infancia del artista es una combinación de texturas visuales y sonoras absolutamente conmovedora. La ausencia de Davies entre los grandes nombres del cine actual es un llamado de atención sobre los alcances de nuestra ignorancia. **GN**

EL REY DE NUEVA YORK, *King of New York*, EE.UU., 1990, dirigida por Abel Ferrara. El clasicismo según Ferrara. Un *tour de force* operístico y violento acerca de un narcotraficante bondadoso perseguido por casi todo Nueva York. Christopher Walken nunca estuvo mejor ni más pálido. Junto con *Un maldito policía*, este film excesivo y al mismo tiempo controlado conforma un díptico ineludible al momento de hablar del cine de gángsters en los noventa. **DB**

EL SABOR DE LA CEREZA, *Ta'ame-gilass*, Irán, 1997-98, dirigida por Abbas Kiarostami. Kiarostami es dueño del cine más austero y estilizado del fin de siglo. Artista de la postergación, de la retención de la imagen y del espectador, se resiste a dar "lecciones de vida" manteniéndose en el misterio de historias minimalistas, como descubriendo el cine a cada momento. Pocas veces se ha filmado un dilema con tan grandes logros, y retratado la desolación y la belleza conviviendo a tan poca distancia. **EAR**

EL SOL DEL MEMBRILLO, España, 1991, dirigida por Víctor Erice. Sería un docudrama si no fuera refractario a toda clasificación. Erice filma el intento de un pintor, frustrado y cíclicamente renovado, por capturar el instante fugaz en que, en ciertos días del año, los frutos de su jardín relucen bajo un sol esquivo. López pinta, habla con amigos, el tiempo pasa, Erice lo captura y el espectador emocionado *comprende*. Una maravilla para rever siempre. **EAR**

EL VIOLIN DE ROTHSCHILD, *Le violon de Rothschild*, Francia-Suiza-Finlandia-Hungría, 1996, dirigida por Edgardo Cozarinsky. Cozarinsky narra la historia de una pieza musical contada por un personaje, Shostakovich. La narración utiliza documentales, cartas personales, y la mitad de la película se ve atravesada por la puesta en escena de la misma ópera. La música, la literatura, la guerra, la tradición judía están retratadas con altura y belleza. Una obra incomparable por su arriesgada apuesta estética y formal. **MG**

EN LA BOCA DEL MIEDO, *In the Mouth of Madness*, EE.UU., 1995, dirigida por John Carpenter. Carpenter ha construido una obra instalada de lleno en la tradición de los géneros y a medias entre la industria y la independencia. Esta recreación del universo de Lovecraft tiene dos componentes habituales en la obra del director: es aterradora y al mismo tiempo bella. Como Eastwood, Carpenter nos asegura una muy buena película por año y cada tanto una obra maestra como esta. **GN**

ERNESTO CHE GUEVARA, EL DIARIO DE BOLIVIA, *Ernesto Che Guevara, das bolivianische Tagebuch*, Suiza, 1994, dirigida por Richard Dindo. La imagen romántica del "comandante heroico" (el pelo al viento, la mirada perdida en un futuro venturoso) es cuidadosamente evitada en este notable documental. Lo que se ve es lo que el Che veía mientras desplegaba su disparatada y quijotesca aventura: desolación y muerte. Esta mirada que evita el mito tiene como consecuencia replantear la claridad política del Che, al tiempo que agiganta su nobleza. **GN**

ESCENAS EN EL MAR, *Ano Natsu, Ichiban Shizukana Umi*, Japón, 1991, dirigida por Takeshi Kitano. El Kitano estrella deja lugar al Kitano cineasta para que realice su obra más brillante, simple y emotiva. La habitual cantidad mínima de diálogos se ve aquí reforzada por la mudez de los protagonistas: un aprendiz de surfer y su novia. El mar y la música (del propio Kitano) acrecientan el pulso poético con el que el problemático japonés nos dice que la felicidad duradera no es posible. **JPF**

ESPERANDO AL BEBE, *The Snapper*, Gran Bretaña, 1993, dirigida por Stephen Frears. Si la *Trilogía de Barrytown* del irlandés Roddy Doyle hubiera sido filmada íntegramente por Frears, se habría convertido en un acontecimiento cinematográfico. Lamentable-

mente se empezó con Alan Parker arruinando *The Commitments. Esperando al bebé* y la luego editada en video *La camioneta*, ambas de Frears, conforman una mirada refrescante y encantadora sobre el universo de las clases bajas de Dublín. **GN**

EUROPA, Dinamarca, 1991, dirigida por Lars von Trier. A pesar de hacerse el idiota, Von Trier es uno de los mejores cineastas actuales. En *Europa*, viaje alucinado por trenes y espacios fantasmagóricos durante la estampida posnazismo, utiliza cuanto recurso pueda imaginar –y su imaginación es enorme– para hipnotizar al espectador. Y vaya si lo logra: las vías con el conteo de Max von Sydow nos transportan a otra dimensión, al cine. **JPF**

FELICES JUNTOS, *Happy Together*, Hong Kong, 1997, dirigida por Wong Kar-wai. El último tango –el más conmovedor– bailado en Buenos Aires fue este: la despedida de la pareja homosexual de *Happy Together*. Hacía falta el ojo de un verdadero cineasta para que Buenos Aires fuera patria de cine como Nueva York o París. Y hace falta talento e imaginación para que tanto desarraigo, tanto dolor, tanta ternura, trasciendan la condición sexual de los personajes. Wong Kar-wai es un descubrimiento que descubre la belleza dentro y fuera de sus criaturas. **LMD'E**

FLORES DE FUEGO, *Hana-Bi*, Japón, 1997, dirigida por Takeshi Kitano. *Hana-Bi* es mezcla rara y eficaz de lo mejor de *Violent Cop* y *Escenas en el mar*. Aquí la pintura de un animal con cabeza de flor impacta al espectador tanto como las balas a través de un personaje. Introspectiva, lacónica hasta el asombro, pausada entre arrebatos de la mayor violencia, *Flores de fuego*, íntima y extraña a la vez –como todo Kitano–, nos rinde al culto de lo inesperado. **EAR**

GARAGE OLIMPO, Argentina-Italia, 1999, dirigida por Marco Bechis. El cine argentino se anima por vez primera a mostrar los centros de detención de la dictadura sin intenciones amarillistas o simplificaciones sociológicas. Bechis logra un film duro, conciso y riguroso que, quizá por la aterradora cercanía con los hechos, poca gente vio. El liris-

mo trágico de la última escena está entre lo mejor que ha dado nuestra cinematografía en mucho tiempo. **DB**

GATICA, EL MONO, Argentina, 1991-1993, dirigida por Leonardo Favio. Para Favio, hacer cine es como nadar o andar en bicicleta. Quince años después de *Sofar, soñar*, demostró que no olvidó cómo hacer una obra maestra y nos regaló *Gatica*, su película más visceral y poderosa, un arrollador concierto de triunfo, derrota y dolor. **JPF**

HECHIZO DEL TIEMPO, *Groundhog Day*, EE.UU., 1993, dirigida por Harold Ramis. La mejor comedia de la década y, junto con *La adorable revoltosa*, del siglo. Esta sutil, divertida e inteligente película en la que un hombre vive siempre el mismo día parece decir, junto con *¿Quieres ser John Malkovich?*, que la mejor comedia actual debe trabajar sobre paradojas. La actuación de Bill Murray solo es comparable con las de Buster Keaton. **JPF**

HOOP DREAMS, EE.UU., 1994, Steve James. Único en su género, este documental sigue durante años a dos adolescentes del gueto negro de Chicago que prometen llegar a estrellas de la NBA. Con la emoción de un relato de ficción, la película pinta como nunca la crueldad de un sistema empeñado en ocultar detrás de la celebración de sus héroes mediáticos el sufrimiento silencioso de las víctimas del sueño americano. **Q**

HORAS DE TERROR, *Funny Games*, Austria, 1997, dirigida por Michael Haneke. Ficción al borde de lo intolerable y ensayo magistral sobre la violencia en pantalla. *Funny Games*, con sus meticulosos psicópatas ajenos a toda psicología, su familia paulatinamente devastada, su transgresión de todo tic de género, su interpelación implacable y ética a quien mira los sucesos (nosotros), es una de las mayores provocaciones del cine a sus espectadores en los últimos tiempos. **EAR**

IRMA VEP, Francia, 1996, dirigida por Olivier Assayas. Primero y principal, los protagonistas son Jean-Pierre Léaud y Maggie Cheung, con lo que el cine que va de la Nouvelle Vague a la nueva ola asiática está

inmejorablemente representado. La película, que trata sobre la filmación de la remake de un viejo serial de los 20, traza un balance irónico y chispeante de las batallas internas del cine contemporáneo. **Q**

— J —

J'ENTENDS PLUS LA GUITARE, Francia, 1991, dirigida por Philippe Garrel. Desgarradora, terminal historia de la intimidad de una pareja a cargo del último heredero de la Nouvelle Vague. La película surge de la relación del propio Garrel con la cantante Nico (ex Velvet Underground). La compleja autobiografía constituida por los films del director es un caso único en el cine. **Q**

JFK, EE.UU., 1991, dirigida por Oliver Stone. Reescritura crítica en clave conspirativa del asesinato del presidente Kennedy, *JFK* es la película más lograda de Oliver Stone. Desde lo temático, constituye una pieza de referencia obligada para el cine de historia contemporánea; lo intrincado de su forma y la claridad de su exposición hacen de ella un manual de retórica cinematográfica. **HS**

— L —

LA ANGUILA, *Unagi*, Japón, 1998, dirigida por Shohei Imamura. Bicho raro, la anguila. A su imagen y semejanza, Imamura construye una película sinuosa que arranca como una tragedia sangrienta para volverse una amable comedia de costumbres. Lo extraordinario de Imamura es cómo nada parece artificial, ni lo más ridículo, ni lo más extraño. Y de qué manera, como el protagonista a su animalito, el hombre quiere y se refleja en sus personajes. **LMD'E**

LA ARDILLA ROJA / UNA VEZ, UN AMOR, España, 1993, dirigida por Julio Medem. Extraño y sugestivo film que fue la carta de presentación de Medem, quien luego confirmaría sus virtudes en *Los amantes del Círculo Polar*. El amor y el deseo, la ficción y la realidad, los repliegues de la memoria y sus consecuencias, el romanticismo y la pasión, encuentran un gran ejemplo, racional y riguroso, en esta gran película que vino a renovar al esclerosado cine español. **GJC**

LA BELLE NOISEUSE, Francia-Suiza, 1991, dirigida por Jacques Rivette. En cuatro horas, Jacques Rivette cuenta una de las mejo-

res historias conocidas sobre el arte y sus ejecutantes. Michel Piccoli quiere pintar una obra maestra con Emmanuelle Béart como modelo. La dificultad para lograrlo es curiosa: ni el artista ni el mundo están preparados para tal empresa. Rivette es el único director que cree que el cine puede mostrar cosas semejantes. **Q**

LA CEREMONIA, *La cérémonie*, Francia-Alemania, 1995, dirigida por Claude Chabrol. Chabrol sigue sorprendiendo hasta a sus admiradores más acérrimos. *La ceremonia* es un antipolicial sobre la lucha de clases, un ejercicio de estilo recatado que explota con violencia en los últimos minutos. El trabajo sobre el suspenso y las actuaciones del trío protagónico hacen que esta película sea una de las mejores de la extensa filmografía de este realizador surgido de las entrañas de la Nouvelle Vague. **DB**

LA DELGADA LINEA ROJA, *The Thin Red Line*, EE.UU., 1998, dirigida por Terrence Malick. Terrence Malick volvió con esta película extraña y original, decepcionando a algunos y deslumbrando a otros, incluyendo a buena parte de la redacción. *La delgada línea roja* mira y le hace preguntas a la Naturaleza de una forma que el cine nunca había intentado. Solo en un sentido muy limitado esta es una película de guerra; más bien su tema es el Mundo, y el tema no le queda chico. **GN**

LA FLOR DE MI SECRETO, España-Francia, 1995, dirigida por Pedro Almodóvar. Cronológicamente, la tercera de mi trilogía personal de Almodóvar (junto con *Matador* y *Atame!*) y la última de sus muy buenas películas. Antes de convertirse en el embajador de España ante el mercado globalizado, Pedro hizo esta historia de amor e identidad en la que su habitual tendencia al exceso kitsch se veía equilibrada por una narración depurada y una calidez inusual en la construcción de sus personajes. **JPF**

LA MANZANA, *Sib*, Irán, 1998, dirigida por Samira Majmalbaf. La gran novedad de la década fue el realismo de perfil bajo del cine iraní, uno de cuyos mejores exponentes fue esta sorprendente niña de dieciocho años que debutó con una película extraordinaria. En la línea casi documental de Kiarostami y alejada del pintoresquismo de su padre, Samira cuenta una historia real con sus personajes reales y todo parece una ficción bizarra. **GN**

LA MARCHA DE SHERMAN, *Sherman's March*, EE.UU., 1986, dirigida por Ross McElwee. El propio director es el protagonista de este raro documental. Con la excusa de investigar las consecuencias que produjo en el presente una sangrienta campaña militar de la Guerra de Secesión en el sur de Estados Unidos, carga su cámara y su grabador y termina realizando una especie de autobiografía sentimental, presentando unos personajes femeninos inolvidables y fuera de lo común. **JV**

LA MIRADA DE ULISES, *To vlemma tou Odyssea*, Grecia-Francia-Italia, 1995, dirigida por Theo Angelopoulos. Un film con vocación de monumento, con todo lo bueno y lo malo de esa aspiración. La búsqueda de los orígenes y la historia perdida (del cine, de la tierra natal), la intención de resumir en un relato un continente y al siglo entero tiene pasajes de intensidad deslumbrante, a la altura de su ambición. Angelopoulos demuestra ser además el mayor arquitecto del plano general en las últimas décadas. **EAR**

LA PRINCESITA, *A Little Princess*, EE.UU., 1995, dirigida por Alfonso Cuarón. En el momento de su estreno casi nadie le prestó atención. Hoy le dedicaríamos una doble página a todo color. El componente mágico que interviene en el cuento traspasa milagrosamente los límites de la pantalla. Desde las actuaciones hasta el más pequeño detalle de la producción transmiten la sensación de que *La princesita* fue concebida con un cuidado y una delicadeza poco habituales. **SE**

LAS BODAS DE DIOS, *As bodas de Deus*, Portugal-Francia, 1998, dirigida por João César Monteiro. Extraña, interesante, provocadora. Un cine del cuerpo, tanto físico como cinematográfico. Profundamente narcisista, el cuerpo y las ideas de Monteiro aparecen en cada uno de los planos de la película. Pocos se atreven a mostrarse como él. A mostrar su cuerpo y sus elecciones cinematográficas tan a contrapelo de aquello que estamos acostumbrados a ver. Una película plagada de libertad. **MG**

LOS AMANTES DEL CIRCULO POLAR, España, 1998, dirigida por Julio Medem. Itinerario fatal de un amor romántico predestinado desde la infancia, dentro de un universo de signos que lo comentan y presagian el desenlace trágico. Anna y Otto son nombres de una cifra que Medem construye su mando repeticiones y azares que son solo la

cara visible del Destino. Para ver (en pantalla superancha) y escuchar fascinado/a: la *opera magna* de uno de los mayores cineastas que hoy tiene Europa. **EAR**

LOS IMPERDONABLES, *Unforgiven*, EE.UU., 1992, dirigida por Clint Eastwood. El western final, donde los mitos dejan de serlo, no es simplemente un ejercicio de revisionismo histórico, sino otra cosa. Eastwood rescata la dimensión humana perdida con un ejercicio radical en la construcción de la historia. Y, a pesar de las tristezas, no deja de lado el placer de contar un buen cuento. Un clásico, Eastwood, aun en su negrura o en su crudeza. Como el buen cine clásico, *Los imperdonables* forja un mundo perdurable. Como el buen cine moderno, se pregunta por su pertinencia. **LMD'E**

LOS PUENTES DE MADISON, *The Bridges of Madison County*, EE.UU., 1995, dirigida por Clint Eastwood. Sabíamos de su excepcional clasicismo narrativo y que podía emocionarnos, pero no conocíamos la capacidad de Eastwood para convertir un best-seller simplón en una película perfecta y para elevarse, también desde la actuación, al romanticismo más excelso. Los minutos que transcurren entre su espera bajo la lluvia hasta que debe seguir su camino sin Meryl Streep —quien nunca estuvo mejor— son algunos de los mejores y más lacrimógenos de la historia del cine. **JPF**

— M —

M BUTTERFLY, EE.UU., 1993, dirigida por David Cronenberg. A partir de un hecho verídico que coincide con una leyenda urbana (X se levantó a una mina que resultó ser un travesti), Cronenberg reflexiona sobre las relaciones humanas. Si enamorarse es siempre proyectar un espejismo sobre el cuerpo del amado, ¿no es inevitable que toda relación, una vez revelada la verdad del otro, se transforme en tragedia? **HS**

MADRE E HIJO, *Mat' i syn*, Rusia, 1997, dirigida por Alexander Sokurov. De una intensidad infrecuente, narra la historia de la agonía de una madre y el profundo amor de un hijo. Pocas veces se retrató la proximidad de la muerte, de la soledad, del dolor, como en *Madre e hijo*. La elección estética sorprende en los encuadres, en la fotografía, en las perspectivas y en el uso distorsionante del fuera de foco, que nunca

fueron tan coherentes con el tema tratado. Una verdadera obra maestra. **MG**

MARIUS Y JEANNETTE, *Marius et Jeannette*, Francia, 1997, dirigida por Robert Guédiguian. *Marius y Jeannette* conquista al espectador con armas que juzgaríamos inverosímiles: generosidad en la pobreza, proletarios unidos por una bondad constitutiva, más el triunfo del amor. Guédiguian no es ingenuo, solo impregna de esas creencias su cine marsellés, y hace que las compartamos, subordinando el comentario social a la plenitud de los sentimientos a corta distancia. **EAR**

MAS ALLA DE LAS NUBES, *Kauas pilvet karkaavat*, Finlandia, 1996, dirigida por Aki Kaurismäki. El lirismo y la negrura de Aki Kaurismäki vuelan alto en esta gran pálida a la finlandesa con final feliz, en la que el director pinta un mundo que no está preparado para que los seres simples tengan una existencia viable. Que ocasionalmente lo intenten es la única épica contemporánea verdadera. Es más fácil si la protagonista es Kati Outinen, una actriz genial. **Q**

MASACRE EN EL BRONX, *Rumble in the Bronx*, Canadá-Hong Kong, 1995, dirigida por Stanley Tong. La reencarnación es verdad: Buster Keaton es ahora un honkonguense hiperquinético y simpático llamado Jackie Chan. El objetivo sigue siendo quedarse con la chica y vencer a los malos, y el medio, una puesta en escena precisa al servicio de la más pura diversión. El mundo parece al servicio de la nobleza de Jackie y de su generosidad para con los espectadores. *Masacre...* es eso y, además, un cachetazo veloz en la cara del cine de acción americano, cada vez menos original y menos noble. **LMD'E**

MEDIANOCHES EN EL JARDIN DEL BIEN Y DEL MAL, *Midnight in the Garden of Good and Evil*, EE.UU., 1998, dirigida por Clint Eastwood. El amigo de la casa, Mr. Clint Eastwood, jamás nos falló en la historia de la revista. *Medianoche* es su película más ambigua, inquietante y original. Savannah es mucho más que un lugar físico donde se suceden los crímenes. ¿Cómo olvidar la cara de pavo del estupendo John Cusack frente a los relatos del desagradable Kevin Spacey? Savannah, acaso el pueblo "más lindo" de los cien números. **GJC**

MI MUNDO PRIVADO, *My Own Private Idaho*, EE.UU., 1991, dirigida por Gus Van Sant. Esta película anunció las bases del cine nor-

teamericano de los noventa: búsqueda de nuevas estructuras narrativas, cita sin referencia, experimentación con las figuras cinematográficas clásicas, gusto por los personajes y ámbitos marginales, producción independiente. Sin dudas, mucho más importante y menos perecedera que *Perros de la calle* o *Pulp Fiction*. **HS**

MOTHER DAO, CON FORMA DE TORTUGA, *Moeder Dao, de schilpadgelijkende*, Holanda, 1995, dirigida por Vincent Monnikendam. Como si los films Lumière, cantando al progreso colonial y al trabajo cotidiano, hubiesen sido revisados por el Conrad de *El corazón de las tinieblas*, en una mesa de montaje y con la posibilidad de sonorizarlos. Un documental alucinatorio, de elocuencia mayor que la de toda una colección de tratados sobre antropología colonial, y dotado de esa belleza que, como quería Rilke, es el comienzo de lo terrible que aún podemos soportar. **EAR**

MUNDO GRUA, Argentina, 1999, dirigida por Pablo Trapero. La parábola perversa del neocapitalismo transformada en una historia de puro cine, un cuento melancólico. Trapero demuestra que tras la cámara hay un ojo inteligente: encuentra una imagen e, intuyéndola bella, la convierte en parte integrante de su historia. Un personaje como el Rulo sólo es posible en el cine cuando hay cine. Trapero logra que el espectador se sienta como el Rulo: suspendido en el aire, inseguro, a millones de metros de un suelo duro al que podemos caer en cualquier momento, a veces iluminado en la butaca por las imágenes de un film como este, más bien de este film. **LMD'E**

— N —

NADIE ME QUIERE, *Keiner liebt mich*, Alemania, 1994, dirigida por Doris Dörrie. *Nadie me quiere* es una comedia simpática, amable y euforizante (casi tanto como el ginseng) que cuenta las desventuras de una mujer soltera, de casi treinta años, en una gran ciudad. Típico exponente de la neurosis urbana, la protagonista es terriblemente fóbica y está obsesionada con la muerte. La solución del problema es esotérica pero funciona. **HS**

NAFTA, COMIDA, ALOJAMIENTO, *Gas, Food, Lodging*, EE.UU., 1992, dirigida por Allison Anders. Las películas con gente viviendo al costado de una ruta tienen un encanto especial y esta no es una excepción. Narración reposada, emociones fuertes y una be-

lleza inusual en las imágenes hacían presagiar la llegada de una gran directora para un cine americano anémico y repetido. Pero su carrera posterior no estuvo a la altura de este emocionante retrato de mujeres. **JV**

NI IDEA, *Clueless*, EE.UU., 1995, dirigida por Amy Heckerling. Una de las mejores comedias de los 90 (junto a *La boda de mi mejor amigo*) y la película más lograda de su realizadora. Amy Heckerling conoce que, detrás de un mundo de confort, MTV y tarjetas de crédito, se esconde la tristeza y melancolía de sus personajes caricaturescos. Como una comedia clásica, *Ni idea* es una historia feliz solo en apariencia. Estupenda la gordita Silverstone. **GJC**

NOUVELLE VAGUE, Francia, 1990, dirigida por Jean-Luc Godard. Un romance elíptico y quebrado sirve de fondo a una mirada sobre el poder, la naturaleza, Occidente y los oficios del cine. Lo mismo podría decirse de muchas películas de JLG, pero no puede decirse más en una extensión tan corta. Única película suya estrenada en la última década en nuestro país; si hubiesen sido diez, las diez deberían estar en esta lista. **HS**

NOWHERE TO HIDE, *Injong sajong polkot opta*, Corea del Sur, 1999, dirigida por Lee Myung-se. Nunca se estrenó (y es posible que nunca lo haga) pero su paso por la edición 2000 del festival de Buenos Aires renovó las esperanzas en el séptimo arte de casi toda la redacción de *El Amante*. Film moderno y clásico a la vez, la constante experimentación formal de este fuerte policial coreano confirma definitivamente que la renovación cinematográfica de esta primera década del siglo XXI vendrá de Oriente. **DB**

— O —

OJOS BIEN CERRADOS, *Eyes Wide Shut*, Gran Bretaña, 1999, dirigida por Stanley Kubrick. Lo más interesante es la mirada crítica del cineasta sobre la sociedad y, ante todo, sobre su propia filmografía. Indudablemente, la obra póstuma de Kubrick es su película más personal, más libre, menos convencional. *Ojos bien cerrados* es agradable, se deja ver con interés, y destila sinceridad; rasgos poco frecuentes en el conjunto de su obra. **MG**

OJOS DE SERPIENTE, *Snake Eyes*, EE.UU., 1998, dirigida por Brian De Palma. El plano

secuencia de veinte minutos que abre la película generó acaloradas discusiones. ¿Exhibicionismo o función dramática? Tal vez un poco de ambos, pero el plano funciona de maravillas con el clima paranoico que envuelve la intriga. La mirada en continuo, la visión ininterrumpida que todo lo abarca se pulveriza como un espejo roto a partir del momento del asesinato. ¿Cuál de los infinitos planos, qué trozo de ese espejo refleja la verdad? ¿Quién es el gato y quién el ratón? Cine en estado puro. Una maravilla para ver y rever en plano secuencia sin pestañear. **SE**

— P —

PERVERSA LUNA DE HIEL, *Bitter Moon*, Francia-Gran Bretaña, 1992, dirigida por Roman Polanski. La mirada de Polanski sobre el enamoramiento y las relaciones hombre-mujer es irónica, negra y perversa pero también profunda y divertidísima. Frente a los relatos de Peter Coyote sobre su historia con Emmanuelle Seigner, la eterna cara de pavo de Hugh Grant nunca estuvo más justificada. Los juegos entre Seigner y una botella de leche, de antología. Los juegos de Polanski con el espectador, un placer. **JPF**

PIZZA, BIRRA, FASO, Argentina, 1997, dirigida por Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. Un policial, una radiografía, un relato sin demagogia, el nacimiento de un cine argentino que deja vivir a sus personajes en su verdadera naturaleza sin juzgarlos. *Pizza...* es mucho más que un film argentino que no despierta vergüenza ajena: es una película universal parida en este rincón del mundo. La fracasada aventura delictiva del Cordobés, Pablo, Frula y Megabón es eso, una aventura, y es mucho más que eso: una verdad cinematográfica que osa decir su nombre. **LMD'E**

PRINCIPIO Y FIN, México, 1993, dirigida por Arturo Ripstein. "Si somos una familia muy normal", decía el final de un tema musical escrito por Carlos Alberto García Moreno hace muchos años. La familia de *Principio y fin*, como en la canción de Charly García, es siniestra, perversa, ridícula, realista, miserable, ambigua, decadente, infeliz. Complejo clan que en manos del combo Ripstein-Garciadiego resulta inolvidable. El punto más alto de un matrimonio feliz. **GJC**

PROFUNDO CARMESI, México-España-Francia, 1996, dirigida por Arturo Ripstein. Con esta película empezó el merecido culto al ci-

ne de Ripstein en nuestro país. Protagonizada por una pareja hermosa y romántica (es decir, que se codea constantemente con la muerte) y con una puesta en escena donde cada objeto del decorado cumple una función narrativa, el film narra una historia de amor como pocas veces se vio en el cine. Difícil de soportar, como cualquier film del mexicano. **GJC**

— Q —

¿QUIERES SER JOHN MALKOVICH?, *Being John Malkovich*, EE.UU., 1999, dirigida por Spike Jonze. Un agitado paseo por los mejores recursos que la cultura occidental inventó para burlarse de las lógicas (con exquisita lógica). Zenón, Carroll, Escher, Kafka, Tzara, Keaton, Barthes, Lacan y la tele, de Lucille Ball a Seinfeld. Esta pesadilla tragicómica demuestra que el irrealismo es el único modo de representar la experiencia moderna de la realidad. **HS**

QUIERO DECIRTE QUE TE AMO, *French Kiss*, EE.UU., 1995, dirigida por Lawrence Kasdan. Si la comedia es una cuestión moral, aquí estamos frente a un tratado de ética, en el mejor sentido clásico. Algo de lo que esta película recupera pertenece al reino de lo que el cine supo conquistar alguna vez, con sus ideas férreas sobre el mundo real puestas al servicio de un cuento de hadas. Pero el resultado no es el homenaje, sino la recuperación —por un rato— de aquella magia perdida. **SS**

— R —

RECURSOS HUMANOS, *Ressources humaines*, Francia, 1999, dirigida por Laurent Cantet. Es más que una película. Es una explicación acerca del mundo moderno, de las relaciones sociales, del poder, del respeto, de la dignidad. Es la representación más cabal del cruce entre la vida privada y la vida pública, entre la familia y la política. Una narración clásica para un tema perturbador: nuestra propia destrucción. Una honrosa obra maestra. **MG**

— S —

SAFE, EE.UU., 1995, dirigida por Todd Haynes. La enfermedad no puede ser utilizada

como metáfora, es una metáfora. Como tal, le basta aparecer en el discurso para generar significado sin necesidad de direccionarlo. Este razonamiento parece ser la premisa de *Safe*, película brillante, aséptica y racionalista sobre la ciudad experimentada como problema, un mal de nuestra época (¿o de la cultura?). HS

SCREAM - VIGILA QUIEN LLAMA, *Scream*, 1996, dirigida por Wes Craven. El terror necesitaba una renovación de ideas, y cuando nadie lo esperaba, surgió el nuevo personaje del desaparejo Wes Craven. Reflexión sobre el cine de terror y el espectador adicto al género, con citas y homenajes por momentos paródicos y en otros espeluznantes y sangrientos, la primera película de la serie sobre el asesinato de la mascarita es un clásico de los noventa. Eso sí: tres fueron suficientes. GJC

SERENATA DE AMOR, *Love Serenade*, Australia, 1996, dirigida por Shirley Barrett.

Con los años se consolida la idea de que el rasgo más original y estimulante del cine australiano es la facilidad con que sus directoras describen una sociedad caótica poblada de personajes bizarros. Esta ópera prima sobre dos hermanas y un seductor va más lejos que todo lo visto en la materia gracias a la ferocidad de su humor y a una insólita transgresión del realismo. Q

SIMPLEMENTE AMIGAS, *Career Girls*, Gran Bretaña, 1998, dirigida por Mike Leigh. Una película única dentro de la filmografía de Leigh, en la que el director celebra la amistad entre mujeres sin por eso abandonar su pesimismo social. *Simplemente amigas* es la verdad complementaria de *Naked*: en el capitalismo, las relaciones entre personas nunca dejan de ser relaciones entre cosas, pero algunas personas están menos cosificadas que otras, y eso hace la diferencia. SS

— T —

TEXASVILLE, EE.UU., 1990, dirigida por Peter Bogdanovich. Continuación de la maravillosa *La última película*, retoma a algunos de los personajes treinta años después. La vida los ha pasado por arriba y sus presentes no están a la altura de sus sueños de juventud. Sin embargo, a pesar del pesimismo y la melancolía, el tono del relato es el de una comedia de Ford, con Jeff Bridges recreando al clásico personaje de John Wayne. JV

THE HOLE, Taiwán, 1998, dirigida por Tsai Ming-liang. Los personajes descubren que la fisura del espacio privado, abrirse al otro, es la única chance de sortear la muerte, de existir. Soy percibido, luego existo. Otro hueco se abre en las paredes de la estructura de la película, por el que se cuelga un discurso paródico. ¿De qué peste salva el musical al cine? De morir invisibilizado bajo el peso de su propia impresión de realidad. HS

TIEMPOS VIOLENTOS, *Pulp Fiction*, EE.UU., 1994, dirigida por Quentin Tarantino. Uno de los que se iba a comer la década apareció con tres películas desaparejas en intención y logros pero mucho más interesantes que su descendencia. De sus tres obras, *Tiempos violentos* es la construcción cinematográfica más rigurosa y la que, a pesar de darle el look a la época, perdura más allá del cambio de modas. GN

TODOS DICEN TE QUIERO, *Everybody Says I Love You*, EE.UU., 1997, dirigida por Woody Allen. Jorge García dice que este es un musical para los que no les gusta el musical. Puede ser. *Todos dicen te quiero* es un homenaje, y al mismo tiempo una bufonada sobre el hecho arbitrario de que se cante y se baile aun en los momentos más terribles. En su ligereza alcanza una maestría que a Allen se le escapa cada vez que introduce sus perogrulladas sobre el arte y los artistas. SS

TOY STORY, EE.UU., 1995, dirigida por John Lasseter. Habría sido bastante con sólo ser el primer largometraje totalmente virtual, sin cámara, de la historia del cine. Pero los personajes de Lasseter, unidos a la narración sin fallas, a su humor y complejidad sobresalientes, lo convierten también en uno de los films más brillantes y felices de la década. Estos juguetes están vivos, y siguen metiéndose en tremendas historias (cf. *Toy Story 2*). EAR

— U —

UN ANGEL EN MI MESA, *An Angel at My Table*, Nueva Zelanda, 1990, dirigida por Jane Campion. Una de las películas más desgarradoras del cine australiano de los 90. El film narra la historia de Janet Frame desde su infancia y adolescencia de patito feo, pelirrojo y torpe (incluyendo su estadía en manicomios) hasta su consagración, ya de adulta, como escritora. La conclusión es

que Janet no era loca sino extremadamente sensible. Y que el film es de una belleza plástica inolvidable. FF

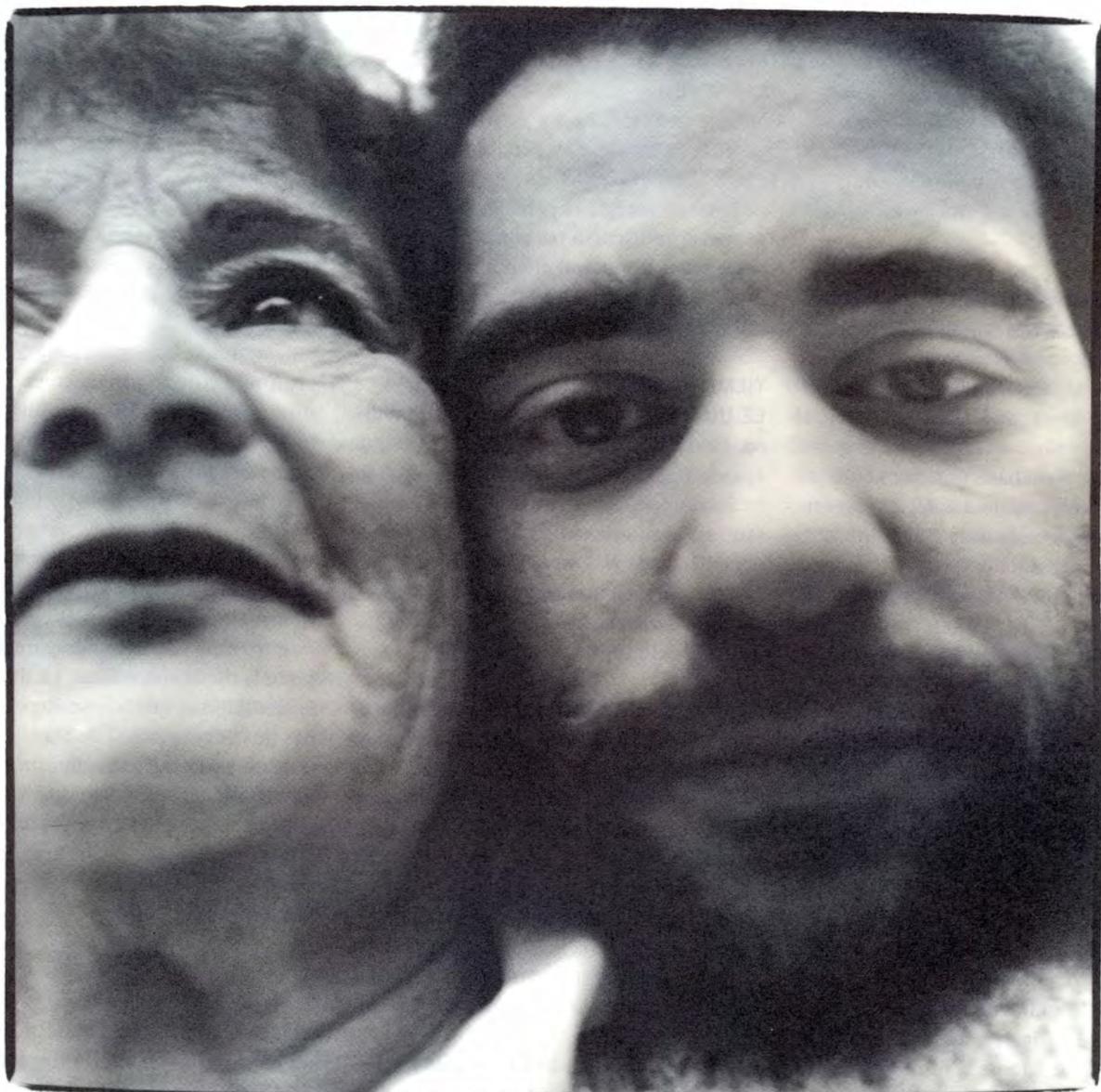
UN CORAZON EN INVIERNO, *Un coeur en hiver*, Francia, 1992, dirigida por Claude Sautet. Una puesta en escena clásica para una elección narrativa clásica. Una historia de amor que emociona por la sutileza con que está contada. El mundo de los afectos vistos desde la belleza, desde la carencia, desde las limitaciones, desde la profunda convicción de creer en el amor, sin dejar de ser humanamente contradictorio. A Sautet le importan los gestos, las miradas y los silencios. Un verdadero clásico. MG

UN MURO DE SILENCIO, Argentina-México, 1992, dirigida por Lita Stantic. Junto con *Garage Olimpo*, los mejores ejemplos de nuestro cine sobre los desaparecidos durante la dictadura militar. La sinceridad y la credibilidad que transmiten las imágenes de la ópera prima de Stantic contrastan con varias películas oportunistas de idéntica temática. Además, constituye un valioso aporte estético sobre la relación del cine dentro del cine y los límites de la representación. GJC

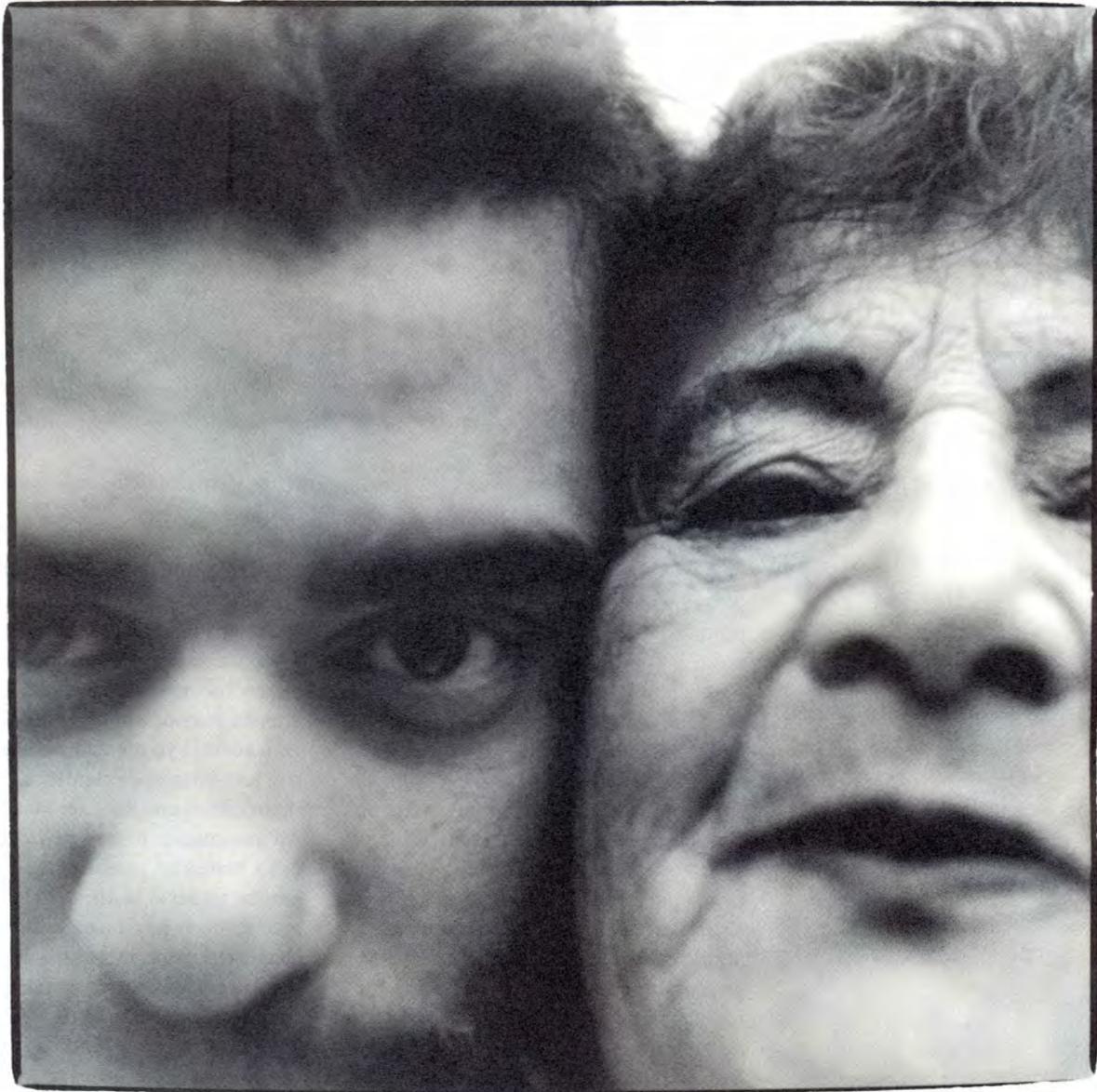
— V —

VIAJE AL PRINCIPIO DEL MUNDO, *Viagem ao principio do mundo*, Portugal-Francia, 1997, dirigida por Manoel de Oliveira. Un relato construido a la manera de un viaje que impacta por su estructura semejante al lento recorrido de la memoria. *Viaje al principio del mundo* no solo es un nostálgico documental acerca de Portugal y la trabajosa reconstrucción de la memoria de un director (Oliveira) sino que, además, es la película que relata la pacífica agonía de un actor (Mastroianni). MG

VOYAGES, *Tracks*, Francia, 1999, dirigida por Emmanuel Finkiel. Tres historias entrecruzadas donde las huellas del Holocausto se dejan ver en sus aspectos menos visibles pero quizá más profundos. Una vez terminado el horror, sus sobrevivientes y testigos cargan con melancolía pérdidas irreparables, dolores que se traducen en silencio, ausencias que ocupan un espacio, pero que conjuran el vacío. De todas estas paradojas trata *Voyages*. Un milagro cinematográfico. SS



(PABLO TRAPERO



Un corto y un largo están muy lejos de definir una filmografía. Pero *Negocios* y *Mundo grúa* hacen que la obra de Pablo Trapero sea el mejor cine argentino realizado durante los cien números de *El Amante*. Hace varios años, antes de recorrer el mundo, antes aun de filmar, Trapero nos dijo que había un material cinematográfico extraordinario

en la identidad cultural del Gran Buenos Aires. Los premios y la aceptación de un público

internacional demostraron que su idea era correcta y su propuesta universal. Pero ni en el extranjero ni aun en la Capital se dieron cuenta de que Trapero seguía hablando de San Justo.

Quizá por eso para esta foto eligió estar junto a su abuela, convertida en actriz en *Mundo grúa*.

Es de Salta y hace falta

Cuando en enero comenzó el rodaje de *La ciénaga*, Lucrecia Martel era la envidia de sus colegas. El guión había ganado premios en todas partes (Sundance, Fond Sud, Ibermedia). Producida por Lita Stantic, la película había logrado –algo insólito en una ópera prima– la participación de inversores privados (Cuatro Cabezas). Pocas veces un director argentino debutó en el largometraje con mejores auspicios y con el financiamiento del film resuelto. Martel había empezado también con el pie derecho en el cortometraje. Para muchos (me incluyo), *Rey muerto* fue lo mejor de la meritoria primera edición de *Historias breves*. Pero igual estaba preocupada: “No me fue fácil entrar en el sistema de producción industrial. A mí me gustaría filmar más tiempo, parar, pensar un poco. Eso de ir al rodaje todos los días como a la oficina no me gusta. Todo me parecía tremendo”. Una típica afirmación estilo Martel: lo fácil es imposible, los logros son casualidades, los caminos son complicadísimos, qué raro es todo esto.

Otros ejemplos de relatos y opiniones a la Martel:

COMO LLEGUE A BUENOS AIRES. Cuando salí del secundario tenía una confusión total. Estaba perdida de llanto. En Salta estaba inscrita en ingeniería química y en historia, en Tucumán en zootecnia e historia del arte, en Buenos Aires en artes combinadas. Pero además yo me había comprometido con una imagen de científica, mis compañeros creían que iba a ser Madame Curie. Así que cuando fuimos de viaje de egresados a Bariloche, mientras los otros se iban a esquiar yo fui al Instituto Balseiro a averiguar cómo se hacía para estudiar física nuclear. Pero en un momento decidí dedicarme a la cría de chanchos. Mi viejo tenía un campo chico que tenía un chiquero. Así que me la pasaba leyendo un famoso manual de chanchos de un tal Piñeyro, no Marcelo, sino un brasileño. Después me di cuenta de que lo que quería era rajar ▶

La ciénaga parece destinada a ser la película que consolide la renovación en el cine argentino. Después de esquivar a la prensa durante el rodaje y antes de viajar a Francia para terminar el film, Lucrecia Martel concedió esta entrevista a *El Amante*, cuando todavía “no ensayó cómo vender”, según sus propias palabras. **por QUINTIN**

horas a mi familia con esa cámara. Se convirtió en algo compulsivo. La ponía en la cocina y filmaba cuatro horas seguidas. Con tanta gente que pasaba por esa cocina, el material resultaba interesante.

POR QUE ESCRIBO. Desde que tengo nueve años siempre escribo historias. Yo no puedo salir a la calle sin una lapicera y un cuaderno. Lo que pasa es que a mí me gustan mucho las lapiceras. Me gusta estar escribiendo, haciendo algo con las manos. La cosa narrativa siempre me interesó. En mi familia son muy de contar historias, dedican tiempo al relato. Aunque ninguno es oficialmente un artista, no hay ninguna tradición artística en mi familia.

DE DONDE SALE REY MUERTO. *Rey muerto* es una especie de mini western, basado en algo que ocurrió en la esquina de mi casa cuando era chica: la mujer del verdulero se peleó con el marido y me acuerdo de cómo la mina se apareció con un cuchillo enorme y el verdulero se atajaba con un cajón de madera. El tono no es realista, tal vez porque llega como una visión del pasado. Con el corto sentí que había logrado el desafío de hacerlo, de vencer las dificultades de producción. Pero una vez terminado, no le podía ver la unidad, me parecía espantoso, no se lo quería mostrar a nadie. Aunque el respaldo que conseguí me hizo bien, recién después de varios años pude ver la película de otra manera.

GRANDES MOMENTOS DE LA CIENAGA. Del asunto de los videos de mi familia nace un poco *La ciénaga*. La escribí después de *Rey muerto*, pero hasta el 98 no pasó nada. El Instituto me dio un crédito pero solo "de interés simple", no me alcanzaba. Y cuando me reuní con ellos me hicieron sentir completamente humillada. Ese fue el peor momento.

Pero también el mejor. Era en 1997, cuando nadie se interesaba por la película y yo no tenía nada que hacer, me fui a Salta a hacer el casting. Pusimos un aviso en la radio para que viniera la gente a mi casa. Hice 1.600 entrevistas. De las 9 de la mañana a las 12 de la noche. Me quedaba conversando con cada uno, me contaban su vida, hacían cosas sorprendentes. Jugábamos, hacíamos una especie de psicodrama. Así elegí a todos los extras. Los filmé y los vi en video cuatro veces. Conozco los nombres, la familia de cada uno. Si sigo haciendo películas quiero que el sistema de producción no me aleje del casting. Fue el momento más enriquecedor. Luego Lita se interesó, llegó lo del Sundance y todo lo demás.

Hace poco fui a Oaxaca, en México, a hacer un taller del Sundance. Ahí me entre-

de mi casa y salir a buscar mi destino, como quien dice. Así que me vine a Buenos Aires con la idea de hacer algo ligado a las humanidades. Así que me inscribí en... publicidad. ¡Qué absurdo! Me anoté en la Universidad del Salvador. Cuando fui por primera vez vi una foto del Papa que era igual a la que había en mi colegio secundario. Acá no es, pensé. De esto ya tuve. Así que me inscribí en comunicación social de la UBA.

COMO ESTUDIE CINE. Un día mi prima estaba viendo lo que iba a estudiar ella. Andaba con la *Guía del estudiante*. Y hubo tres carreras que me llamaron la atención: dos eran balística y fotografía forense. No, si yo estaba para el cachetazo. Me ponía a llorar y le echaba la culpa a todo el mundo. Me enojaba con mi familia, aunque ellos me apoyaron muchísimo, a pesar de ser una familia de siete hijos, más bien tradicional, no se opusieron a que viniera sola a Buenos Aires. La tercera carrera era la de cine, descubrí que había carrera de cine.

Así que estudié cine. Bah, más o menos. Hice la carrera de dibujos animados en Avellaneda. Eramos compañeros con un chango que no sé por qué no trascendió. Se llama Jorge Lumbrera y era un genio, hasta el apellido tenía de genio. Con los dibujos de él hicimos la tesis y ganamos premios. Me recibí gracias a él. Pero me vino muy bien la animación, aprender la técnica sin tener que trabajar con actores. Eso me hubiera dado mucho miedo, me hubiera echado atrás. Después hice un curso de video con Rodolfo Hermida (todo el mundo hizo un curso de video con Hermida) y después me metí en el CERC pero entonces había lío y no teníamos clases. Así que nos pasábamos tomando ginebra en los bares, hablando de las películas que íbamos a hacer, sin creerlo demasiado.

MI PRIMERA CAMARA. En el 83 mi viejo tuvo una iluminación y decidió comprar una cámara de video. Nos reunió a todos y dijo: esta cámara cuesta igual que un Renault 12. Era como si fuéramos ricos. No sé por qué lo hizo. Tal vez para tener imágenes de la vida familiar. Alguna vez nos había filmado en super 8, pero no era un aficionado ni le daba mucha importancia. Así que me aprendí el manual de memoria. Era una cámara enorme. Me la llevaba al campo con una carretilla y un cable que se conectaba a una bomba de agua. Y allí filmaba unos horribles cortos de vaqueros inspirados en *Keoma* con Franco Nero y películas de vampiros, con mucha sangre. Ese género se me daba bien, porque en el colegio ya hacíamos adaptaciones de tragedias griegas al estilo Dario Argento. Después filmé muchas

Los protagonistas (profesionales)

de *La ciénaga* son: Graciela

Borges ("una gran emoción

trabajar con ella"), Mercedes

Morán, Daniel Valenzuela, Martín

Adjemián, Juan Cruz Bordeu.

La ciénaga estará terminada en septiembre y se estrenará seguramente el año próximo. Su escala previa puede ser algún festival importante.

vistió un tipo de *Variety* y me pidió, como hacen los gringos, que definiera la película en veinte palabras, o mejor, que dijera de qué dos películas es la cruza. Por ejemplo, una mezcla de *Bajos instintos* y *Robocop* (que te puede dar *Crash*). Así que le dije: es *Miss Mary* con *Nazareno Cruz* y *el lobo*. Una familia (aunque no aristocrática) vista desde un lugar un poco enrarecido.

Si esperaban otra *Estación Central* (de Walter Salles, la otra película hecha con el premio del Sundance) están listos. No hay música, porque últimamente no me la banco, ni siquiera en *Ojos bien cerrados* que me encanta. No hay paisajes aunque sucede en Salta. La foto es lo menos a la moda que hay, temperatura color cero, sin chiches, cero de Wong Kar-wai, ninguna dramaturgia fotográfica...

LA FE PERDIDA... Hasta los 16 años, yo era muy católica. Me lo tomaba muy en serio, era de la Acción Católica, tenía un novio de la Acción Católica. No era de familia: mi padre es super ateo, mi madre es religiosa pero a su modo. Era una cosa mía.

Pero un día estaba rezando, pidiendo por alguien enfermo o algo así. Y de repente, me dije: ¿qué estoy haciendo?, acá no hay nada, no hay Dios, estamos listos. Fue un proceso muy fuerte que me duró muchos años y del que seguramente no me recuperaré nunca. El que no tuvo fe no sabe lo que es y menos sabe lo que es perderla. La existencia es algo tan alocado..., es más entendible la nada que el hecho de que la gente exista. Y encima está esa cosa tanatófila que hay en el interior, donde uno siente que la muerte es lo que trae la paz y el orden al espíritu. Pero si la esencia moral que sostenía ese mundo no existe, si se desbarató el edificio porque desapareció el arquitecto, tenés que volver a armar y reordenar todo lo demás. Volver a preguntarse para qué vivimos, por qué calentarse, qué pasa con la justicia. Encima en los 80 y 90 con esa tendencia al individualismo...

...Y RECUPERADA. Eso me produce un conflicto con mi origen de clase media y católica. No soy María Luisa Bemberg, pero igual no conozco el hambre, pude hacer la secundaria, cosas que mucha gente no pudo. Eso me da una culpa de clase media, algo que espero que me salve si llega a existir Dios: una preocupación por saber cuál es mi compromiso político en este marco. No tengo condiciones para ser líder y resolver las injusticias, aunque ese me parece un discurso sumamente actual, opacado por la ecología y otras boludeces. Me parece que el tema de las clases sociales sigue estando vigente, y más en Salta. Entonces, me parece que encuentro sentido a mi existencia si me comprometo a mantener una visión crítica de

mi situación de mujer clase media argentina. En ese lugar me ubico dentro del cine argentino. Creo que el cine tiene una función política en esos términos. Esta actividad lleva mucho tiempo, y si me termino dedicando a eso y no a los chanchos -lo que me sacaría de ese dilema moral-, mi vida estará asociada a ese hacer de tanto tiempo. Si fuese un entretenimiento, no le encontraría sentido aunque mi vida afectiva u otras cosas me den satisfacciones. Ahora tengo que ir a Francia tres meses a hacer el sonido de la película. Mi familia está acá, mi vida afectiva está acá, si me voy es porque tiene sentido, y con el cine puedo darle un sentido a la existencia. Y para eso tengo que ser crítica con lo que me rodea. Un tío mío decía que nosotros somos la generación frita, que creció con un gran desprecio a la política. Pero solo el compromiso me da entusiasmo. Ese compromiso, cada uno lo ejercita de distintas formas. Trapero lo hace, Caetano, Rejtman, le dan autenticidad al cine que hacen con su propia experiencia. No sé si ellos lo ven así, pero hay una visión de las cosas, pero siempre se ve si una película es auténtica, si tiene que ver con una herida que se quiere curar. Hubo gente de publicidad que me llamó para que les hiciera un guión. Yo les preguntaba cuál era su necesidad de hacer la película. Y no siempre existe. La fiesta ya pasó, fue en el 90. Yo necesito tener un arraigo profundo en el trabajo. No se trata de que todo tenga un significado, sino de que vaya hacia alguna parte.

LUCRECIA HACE MARKETING. Me gusta la película. Bah, en realidad, me pasa lo mismo que con *Rey muerto*. Cuando la veo no la termino de entender. Y tengo mi propia evaluación del trabajo. Pero ya me dijo Lita que a los efectos de promover la película, no puedo decir esas cosas, no puedo ser muy crítica. Así que esta es la última vez que lo digo. De acá en más voy a decir que es una película muy interesante, que la gente va a salir emocionada hasta las lágrimas. De monja voy a pasar a ser puta. La verdad, no creo que vaya a ser una película de consenso, no es de esas películas compradoras que le gustan a todo el mundo. Pero esto también es la última vez que lo digo. ▣



Distribuidores de papel:

- Diario (Abitibi Consolidated)
- Papel obra (Bahía Sul)
- Papeles estucados (Forest Alliance)
- Papel químico (Appleton Papers)
- Autoadhesivos (Raflatac)

Felicita a *El Amante* y se enorgullece de proveer el papel a lo largo de estas 100 ediciones dedicadas a la cultura cinematográfica

San Martín 627, 5º y 6º Piso - Capital Federal - Tel.: 4314-6600 Líneas Rotativas



UNIVERSIDAD DEL CINE

autorizada provisionalmente por Resolución M.C.E. N° 2525/93 de acuerdo con lo establecido en el inc. c) del art. 64 Ley 24521

Por los 100 números de
EL AMANTE
y para que sean muchos más.

www.ucine.edu.ar

UNIVERSIDAD DEL CINE

Que una revista de cine festeje la edición de sus primeros cien números consecutivos es un hecho más que saludable en cualquier lugar del mundo. Pero en un país como la Argentina (donde creo que es la primera vez que sucede) el festejo es mucho mayor; nos suma a todos (no solo a los editores de la revista) y constituye un buen momento para que propongamos deseos para los próximos cien números, deseos que involucren un balance y abran la posibilidad de nuevos caminos.

Soy lector de *El Amante* desde el número cuatro (el que tiene a *Un lugar en el mundo* en la tapa), y desde ese primer encuentro me convertí en un adicto a sus páginas. Como con todas las adicciones, más de una vez me dije "esta es la última", pero al mes siguiente la nueva portada se ofrecía en el kiosco y nunca logré resistirme por más de dos de días. El exceso de subjetividad, lo caprichoso de muchos puntos de vista, la sensación de que a menudo la interpretación de un film estaba determinada antes de haber sido visto, la imposibilidad de separar una obra de lo aledaño a ella, se combinaban con una relación apasionada con las películas y con

la presentación del cine como un hecho vivo que puede provocar miradas contrapuestas. Esa pasión, lo provocativo de esa pasión, es lo que convirtió a *El Amante* en una mancha de tinta roja en el contexto de la crítica cinematográfica argentina de los últimos años (tan desapasionada, tan muerta, tan desinteresada del cine). Y marcó un antes y un después.

Especialmente con el cine argentino, la revista vivió una evolución interesante. En mi opinión (porque yo también voy a sostener esto a partir de mi subjetividad) comenzaron desde un lugar más o menos convencional. En los primeros números se levantaban las películas importantes como *Un lugar en el mundo* o *El lado oscuro del corazón* y se ignoraba al resto. Ya comenzaba a avizorarse una mirada diferente a la de la crítica oficial, pero su postura no era tan contrapuesta.

Posteriormente la actitud cambia. El punto de inflexión lo marca (al menos en mi memoria) una Semana de Preestrenos Nacionales organizada por la Asociación de Cronistas Cinematográficos. *El Amante* pasó a tener un enfrentamiento adolescente, parricida, con lo que consideraba el cine oficial. No importaban las películas en sí; solo se las utilizaba para demostrar una tesis que acababan de descubrir y había que acomodarlas como parte de un argumento. Y, sin

“La tribuna que necesitamos”

embargo, este parricidio (ejecutado de un modo extremo, en muchos casos sin otra argumentación que el mero capricho, y con algunas injusticias feroces) tuvo a la larga consecuencias felices. De algún modo, obligó al resto de la crítica a modificar su mirada con respecto al cine argentino, restándole todo crédito a aquella actitud condescendiente que la había caracterizado en los últimos años. Eso quedó definitivamente en el pasado: no hay forma de volver atrás. El club de amigos que se intercambiaban elogios fue desenmascarado. Se abrió un nuevo espacio de construcción.

La sanción de la nueva Ley del Cine fue vista por la gente de *El Amante* con una prescindencia que encubría cierta desconfianza. No estaban seguros de que allí hubiera algo para celebrar. En sus escritos se adivinaba la sospecha de que la Ley podía ser solamente una herramienta para preservar lo peor, lo más regresivo del cine nacional. Lamentablemente, el tiempo les dio la razón. ¿La historia habría sido diferente si hubieran asumido un rol más activo en aquellas primeras controversias posteriores a la sanción de la Ley; si la revista hubiera decidido involucrarse y convertirse en la tribuna de un debate que evidenciara los reales intereses que encubrían aquellas discusiones? Como fuere, la Ley del Cine pudo ser un trampolín de oro pero solo fue otra oportunidad perdida.

Creo que es en ese período cuando se genera el embrión de lo que será, a mi juicio, el siguiente punto de inflexión en la relación entre *El Amante* y el cine argentino. Lo ubico en la época de la oposición frontal a Mahárbiz a fines de 1998. En ese momento la revista entiende que tiene una responsabilidad para con el cine argentino, *que forma parte de él*. Pese a que en el ámbito del cine se lee poco y que muchos la consideran un enemigo (y otros un aliado), *El Amante*—aun quizá a pesar suyo— se ha convertido en un referente. Creo que en la revista todavía no saben muy bien qué hacer con eso, que los asusta y los atrae en parecidas proporciones. Pero también creo que no están dispuestos a huir del lugar en que las circunstancias los han colocado. Y eso también es motivo de celebración.

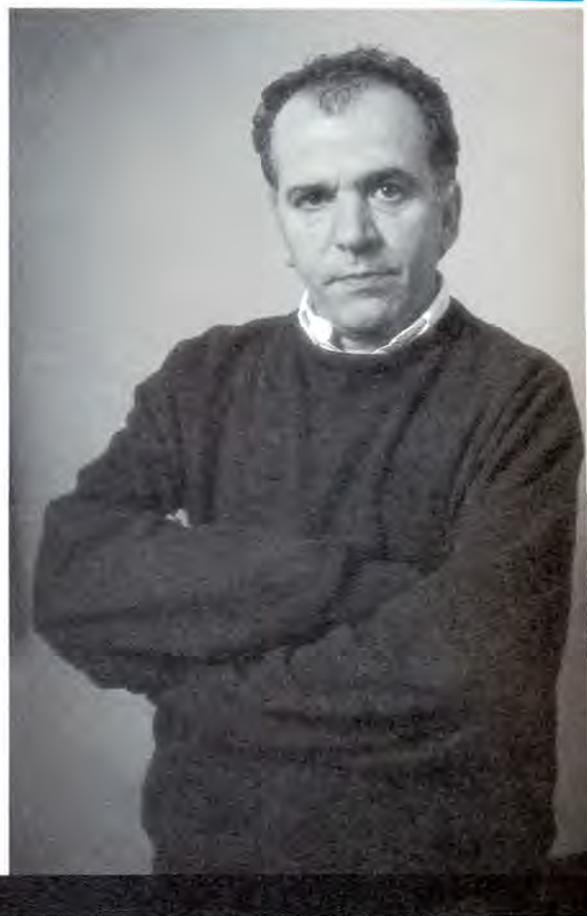
Tomando prestadas herramientas de análisis del marxismo, considero central para entender una realidad determinar cuál es la contradicción principal y cuáles las secundarias. Las medidas de acción que se imaginen y se pongan en práctica, de acuerdo a lo correcto o incorrecto de nuestra caracterización de la realidad, serán útiles o negativas para los objetivos propuestos. Una incorrecta lectura de la realidad puede llevarnos a la autodestrucción.

A lo largo de la década de 1980 se produce la agonía de los cines nacionales en manos de lo que podríamos llamar el cine del imperio. No solo las cinematografías latinoamericanas y del Tercer Mundo sufren fuertemente el impacto de la avanzada del cine norteamericano; también las poderosas cinematografías europeas se enfrentan al fantasma de su desaparición. Los años noventa son testigos de un tímido resurgimiento de los cines nacionales. No es que haya desaparecido la amenaza, sino que en varios países la acción de la gente de cine, en conjunto con sus Estados, empezó a encontrar el modo de detener la destrucción de sus estructuras industriales y recuperar, al menos, el lugar en sus pantallas nacionales. La caracterización de la realidad detrás de estas acciones es que para estos cineastas la contradicción principal es "cine nacional contra cine del imperio". Esta lectura no elimina las contradicciones secundarias (intereses

monopólicos en la producción de cine, concepciones bastardas, etc.), solo las coloca en un segundo orden de prioridades.

Los cien primeros números de *El Amante* han aparecido en la década del resurgimiento de los cines nacionales. Hablando de cinematografías emergentes, comentando encuentros en festivales, revisando grandes momentos de la historia del cine, sus páginas han reflexionado muchas veces sobre la importancia de la supervivencia de las cinematografías nacionales para la cultura del hombre. Y sin embargo, a mi juicio, *El Amante* se equivoca en la caracterización de la contradicción principal cuando habla del cine argentino, con el consiguiente peligro que ello acarrea. Determinar que la contradicción entre "cine mainstream y cine independiente" es la principal, creo que solo es válido para un análisis de la cinematografía norteamericana. Fuera de ese marco, pienso que es una actitud suicida que confunde la visión del enemigo a combatir y los frentes de combate que merecen nuestro apoyo. *El campo de combate* de esta "guerra" entre las cinematografías nacionales y el cine del imperio es *la pantalla*. Y cada vez que una película nacional (cualquiera que sea) ocupa una pantalla, merece celebrarse.

Lo que urge hoy es repensar el cine argentino. En una época de confusión, el modo de reencontrar la orientación es no permitirse la frivolidad en la reflexión, no sentirse dueño de verdades que no necesitan demostración, y eliminar la sospecha como principal vínculo con los otros. Es imprescindible crear una tribuna que permita encontrar una reflexión que nos abra el futuro. *El Amante* puede ocupar ese lugar, puede convocar y provocar la discusión profunda y desprejuiciada que el cine argentino necesita hoy. Si uno revisa la historia, no es tan raro que una revista de crítica ocupe ese lugar. Mi deseo, entonces, es que *El Amante* deje definitivamente atrás su mirada adolescente sobre las problemáticas ciertas de nuestro cine. Y, abandonando los prejuicios, se atreva a dar el puntapié inicial para una necesaria discusión que replantee los ejes de análisis de los que depende la existencia de un futuro deseable para el cine argentino. ▀



La mirada ajena

por JOSE PABLO FEINMANN

por BEBE KAMIN

OPINIONES PROFESIONALES

No es fácil. Uno suele tener esa relación con la crítica. Cuando lo aplauden, todo bien. Cuando no, putea. De cualquier modo, siempre hay un desajuste. Cuando la crítica elogia uno siente que exagera o que no elogia lo importante, lo verdaderamente elogiabile. También se siente incómodo. No era para tanto, suele pensar. Lo mismo ocurre cuando te hacen de goma. Uno se siente incómodo. Y sobre todo: "No era para tanto", piensa.

Más allá o más acá de esto, creo que la revista es impecable cuando aporta datos, cuando analiza los videos o cuando releva géneros fundamentales. Digamos, el western o el *film noir*. No son europeístas o no tienen ese odio bobo hacia Hollywood que caracteriza a los "europeístas".

Son buenas las notas de Tomás Abraham, como es buena la decisión editorial de convocar a un filósofo para que opine de cine. Quintín llegó muy alto cuando se metió con Fogwill. Bien o mal, se atrevió a la polémica en un terreno en que ya nada se discute. Que la discusión haya surgido de una revista de cine es un símbolo del bajo nivel de debate que hay en el campo literario.

El negro Sammaritano les dijo algo terrible: "Tiempo de Cine cerró por escasez de recursos, ustedes van a cerrar por exceso de soberbia". Acaso exageró, pero el negro nunca dice nimiedades. Sería deseable, entonces, que -número tras número- hicieran menos factible ese diagnóstico.

Allá lejos y hace tiempo los directores de cine nos reunimos una vez leídos los artículos de la revista. Cada uno debe filmar la película del rey: el jefe, Pelicuntín, lo indica. A veces nos sale la historia oficial, aunque en muchos casos parecen la crónica de un niño solo.

Nuestras reuniones son otra historia de amor: la mayoría quiere filmar ciertos artículos -los más solicitados son los GN, aunque SV no le anda lejos- pero otros prefieren no darse cuenta. Todos pretenden la parte del león. Muchos periodistas nos consideran los enemigos. Dicen que somos la mafia y se enojan por las últimas imágenes del naufragio. Nos amenazan con la guerra gaucha. Nosotros les ofrecemos la tregua. Nuestra postura es clara: no aceptamos plata quemada. Hoy, al sur, el número cien nos encuentra esperando al Mesías. Que Dios se lo pague.

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas
de nuestro cine
contadas por
sus protagonistas

ENCUENTROS
de Cine

Idea y Producción
Marcelo Trotta - Vivian Imar

Dirección
Diana Alvarez

Todos los
Jueves 21.30 hs.
y Domingos 20.30 hs.

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

Encuentrosdecine@cinetic.com.ar

www.cinetic.com.ar

por OSVALDO QUIROGA

por PEPE ELIASCHEV

por CHRISTIAN FERRER

El Amante es como una verdadera amante: divertida, insoportable y siempre apasionada. Algunas veces, no pocas, uno tiene ganas de quemar la revista. Otras, en cambio, resulta tan luminosa e inteligente que dan ganas de ir a la redacción y abrazar uno a uno a sus hacedores. Gracias a la generosidad de Quintín, que un día me regaló la colección completa, descubrí que más de una vez había sido denostado en sus páginas por la punzante pluma de Noriega. Juro, y lo digo sin ironía, que pienso que la mayoría de las veces Noriega, a quien no conozco, tenía razón en sus afirmaciones. Lo que significa que *El Amante* contribuyó, de manera decisiva, y aunque todavía no se note, a mi formación como crítico de cine.

Otra cosa que me fascina de *El Amante* es su pluralidad. Sobre la misma película el lector puede encontrar dos voces contrapuestas y cada una de ellas tener su peso específico. Pero más allá de cualquier reparo, que una revista de cine en la bendita y maldita Argentina haya alcanzado los cien números es casi un milagro. Los que trabajamos en el campo de la cultura sabemos que somos bichos raros, especies en extinción, sospechosos de cualquier cosa y sobrevivientes de las últimas dictaduras.

El Amante hoy es una fiesta. Me reconozco fanático de la revista, partidario de una crítica que hable sin medias tintas, que evite los eufemismos y haga alarde de precisión. Es bueno amar a *El Amante*.

Porque a menudo me molesta, *El Amante* es una revista necesaria.

Porque más de una vez terminé de hojearla-oirarla-leerla y la devolví con furia al piso, aprecio mucho su longevidad.

Cincuentón sesentista, recuerdo en el alma la época de *Tiempo de Cine*, la efímera revista de Mahieu. Lo de ustedes no es efímero y por eso, porque soy un enamorado de las continuidades, los cien números de *El Amante* me devuelven un fotograma intrigante de un país raro, letal y fascinante, todo a la vez, todo el tiempo.

Creo que desde el 101 la adolescencia se les irá difuminando y la revista deberá buscar opciones por el lado de las profundidades cripto-cinematográficas.

Esto implicará perderse los detalles íntimos de los periplos festivaleros de Quintín & compañía, pero seguramente elaboraremos bien la pérdida de esos años de estudiantina si la revista alcanza el estatuto de publicación de cultura ya no necesitada de divertir al burgués.

Lo amable de *El Amante* es su amor al cine, su demencial apego a una actividad gloriosa y a la vez tan plagada de personajes abominables.

Lo de ustedes es, en resumen, admirable.

Ojalá que sigan teniendo ganas.

Ojalá que no pierdan el apetito.

El que ama, odia. *El Amante* ha sido modelo de enemistad en los noventa. Todo autor-guionista, director, actor- necesita de un enemigo. Sin enemigo no encuentra unidad de medida, y se nutre sólo del narcisismo o la brutalidad de una industria, en esencia no muy diferente de las que salaban carne en el siglo pasado. Pero al igual que los amantes, los críticos son equivocaciones. Anomalías urbanas. Toda ciudad distribuye ciertos recintos y rituales a fin de comprender provisoriamente sus malestares y sus enigmas. Prostíbulo, estadio de fútbol y sala de cine acogen los interrogantes lanzados por el sexo, la guerra y la ensoñación. En tanto anomalía, el tipo de crítica de *El Amante* ha dependido del exceso. No solamente porque su naturaleza dual -moral y estratégica, amorosa y bélica, desafiante y creyente- la condene a ser una criatura del borde, sino porque en la revista siempre he leído algo que trasciende la cultura del cine: ha sido una lente de aumento para observar las transformaciones de la década, sin las cuales la revista es, en parte, inconcebible. Años de progresismo ñoño, de izquierda de megáfono y de modernización esnob, tecnocrática y canallesca. Sobre todo, me era grata la escritura, en castellano y no en algún dialecto del alemán o francés. Y las ideas, aun cuando me irritara el arrasamiento de películas que no necesariamente eran iraníes. Pero me doy cuenta de que hay torpederos que aman y ensalzan lo que hunden.

105 AÑOS DE CINE - 105 AÑOS DE PSICOANALISIS

UN FILM

UN LIBRO

La fábrica de los sueños - La revelación de los enigmas de los sueños

Curso de lectura psicoanalítica proyectada al cine

Lic. Ester Mehl 4773-8018

Lic. Nora Marínez 4982-5946

Docentes de la UBA

La literatura después de la pantalla

por PEDRO MAIRAL

LA ERA TELEVISIVA. Estamos viviendo –quién sabe hasta cuándo– dentro de la Era Televisiva. Cuando Colón pisó América en 1492, el mundo dejó de ser una tortuga sobre cuatro elefantes y pasó a tener forma de esfera. De la misma manera, cuando Neil Armstrong pisó la Luna en 1969, la Tierra dejó de ser una esfera y pasó a ser un cubo, con forma de televisor. Millones de personas vieron por TV a los primeros astronautas caminar por la superficie lunar y en ese preciso instante comenzó todo este síndrome televisivo que hoy está en su momento de mayor expansión. La humanidad se quedó sentada en esa misma posición durante más de treinta años,

y ahí sigue, desilusionada, con el control remoto en la mano y con la sensación de haberle encontrado el borde al universo. Después de la llegada de la expedición de Colón a América, los europeos experimentaron cómo el universo que conocían se ampliaba hasta duplicarse; la civilización occidental había descubierto un Nuevo Mundo. Como todos sabemos, años después, desde ese Nuevo Mundo, los descendientes de aquellos europeos lanzaron la Apollo 11 hacia la Luna y descubrieron que no había nada allí, ningún otro mundo que pudiera llamarse nuevo, solo una superficie muerta, inhabitable. Ese fracaso fue visto por millones de personas y, sin embargo, se lo quiso considerar como un gran momento de júbilo y progreso para la humanidad.

Indudablemente, la emisión televisada de la llegada del hombre a la Luna causó una depresión masiva que fue lenta pero implacable. A partir de ese momento se tuvo la sensación de que no había nada ya por descubrir en el universo. El desierto de cenizas de la Luna no parecía un lugar propicio para emigrar si el planeta llegaba a destruirse con una guerra nuclear. (Siempre me acuerdo del documental *Dársena Sur* de Reyero, donde el ciruja que vive en medio de la contaminación provocada por una petroquímica dice, como en una profecía, que, en el futuro, tener plata va a servir para escaparse de este planeta arruinado.)

De todos modos podríamos decir que la llegada del hombre a la Luna no fue en vano porque provocó el descubrimiento de otro Nuevo Mundo: la TV. La realidad, la vieja realidad, la realidad tangible, termina en la Luna, ahí donde los astronautas le encontraron el borde al universo. Pero nuestro Nuevo Mundo empieza en la pantalla, desde ahí se amplía, se multiplica, se renueva constantemente nuestra realidad virtual.

LA GENERACION TELEVISIVA. Centrándome, ahora, en lo literario, podría plantear

Para terminar este suplemento al estilo *El Amante*, el escritor Pedro Mairal cuestiona en esta nota el sentido de todo lo que hacemos.


GRAFICOS

FOTOCROMIA + PREIMPRESION

Escaner de tambor de alta resolución
Películas / Imposición
Prueba Rainbow
Prueba MatchPrint y Cromalín
Desde Mac o PC

Rocamora 4157 C1184ABC T. 4861.1550 F. 4862.7628 gea@interlink.com.ar Ciudad de Bs. As. Argentina

un par de preguntas: ¿cómo escribe una persona que tiene más horas vividas frente al televisor que frente a un libro? ¿Qué les hace la TV a los escritores? Voy a generalizar, a riesgo de equivocarme al convertir mis secuelas televisivas personales en aspectos compartidos por toda una generación. Hasta el siglo XX el arte tomó sus imágenes y sus mitos del mundo agrario, de las estaciones y los ciclos naturales de nacimiento y muerte. Hasta Neruda, por ejemplo, llegó el imaginario cósmico con toda su fuerza ("quiero hacer contigo lo que la primavera hace con los cerezos"). Los poetas y narradores acudían entonces a la naturaleza para realizar sus comparaciones y metáforas. Pero luego, con la llegada del Pop Art, el imaginario deja de ser cósmico y pasa a abreviar en la cultura de masas.

En algunos casos, la iconografía comienza a volverse televisiva. Por ejemplo, antes un autor podría haber hecho la siguiente comparación: el personaje tenía el pelo oscuro, un poco largo y enmarañado como las crines de un caballo negro y salvaje. El autor recurría a esa imagen de la naturaleza para crear una identificación en los lectores que sin duda habían visto de cerca un caballo alguna vez. Hoy en día, en cambio, un autor que haya pasado su infancia frente al televisor, podría decir que el personaje tiene el pelo oscuro, un poco largo y enmarañado como un héroe de dibujo animado japonés. Actualmente serán más los lectores que puedan identificarse con el dibujo animado que con el caballo. Es decir, se apela cada vez más al acervo de imágenes compartidas colectivamente en la experiencia televisiva y mediática, y cada vez menos al acervo de imágenes de la naturaleza.

Por otro lado, todo escritor nacido después de 1960 vio y aprendió montaje de cine a lo largo de toda su experiencia de televidente (los argentinos lo habrán hecho durante aquellos *Sábados de super acción*). Eso probablemente haga que su narrativa sea distinta, tal vez más visual, más vertiginosa y ágil, por tener ya incorporada una velocidad, un modo de escribir en fragmentos, con una preponderancia de la acción. En cuanto a la poesía, suele encontrarse una estética de videoclip en los poemas, un surrealismo alie-

nado, al estilo MTV, con una sucesión de imágenes oníricas que probablemente la poesía surrealista contagió a las letras de rock y que, a su vez, los rockeros trasladaron luego a sus videoclips.

Alguna vez la literatura influyó sobre el cine (pienso en escritores como Faulkner y Fitzgerald escribiendo guiones) y luego las películas influyeron sobre la TV. Ahora, para bien o para mal, la serpiente de los contadores de historias parece haberse mordido la cola, porque la televisión está influyendo sobre la literatura.

EL ZAPPING BORGEANO. En su cuento tal vez más conocido, *Borges* (su personaje) encuentra, en el sótano de una casa de la calle Garay, un Aleph, una esfera que contiene el universo. Al transformar el Aleph en lenguaje, al recurrir a la enumeración caótica de imágenes, Borges se convierte, sin saberlo, en el precursor de la descripción de lo que es hacer zapping. Dice: "Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres)..." (es interesante recordar que Borges se estaba quedando ciego cuando escribió este cuento que puede ser leído como una elegía al sentido de la vista). Siempre me pareció que las enumeraciones de este cuento tienen algo del zapping que hacemos, ya entrada la madrugada, a la altura de los canales de documentales ("vi un cáncer en el pecho, [...] vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa..."). Si hacemos el experimento de describir lo que vimos luego de unas horas de TV, tendremos como resultado una enumeración no muy borgeana en lo lírico pero sí en lo caótico. Hoy en día todos tenemos enchufado en nuestros hogares un Aleph de 24 pulgadas, un Aleph doméstico y catódico, que nos muestra el universo.

Además de ser un precursor del zapping verbal (me hago cargo del carácter herético de estas apreciaciones), Borges es el primero en documentar la experiencia del tedio televisivo. Cuando sale de ver el Aleph, Borges siente lo que todos sentimos después de haber visto varias horas seguidas de TV: "Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme".

LA LITERATURA INVOLUNTARIA. Un amigo médico me explicó que, cuando leemos, los movimientos oculares son voluntarios; en cambio, cuando miramos TV, los movimientos oculares son involuntarios. Al parecer, los mamíferos miramos involuntaria-



Centro de
Investigación
Cinematográfica

ESCUELA DE CINE Y TELEVISIÓN

B. Matienzo 2571 - Tel.: 4 553-5120 / 4 553-2775 / 4 551-5922 - E-mail: informescic@cinetic.com.ar - www.cinetic.com.ar

El CIC felicita a *El Amante*
por los 100 números

mente hacia el movimiento, el ruido y el color. Sin duda, la TV se puede resumir en esas tres cosas.

A veces intento invertir estas cualidades y me propongo ver televisión de un modo más voluntario y escribir historias que se puedan leer de un modo menos voluntario. Es decir, a veces intento leer la TV, tener una actitud menos pasiva frente a la pantalla. Intento ver televisión como lo hacía mi abuela cuando armaba sus propias historias con los fragmentos que le dejaba mi zapping.

Por otro lado, cuando me refiero a lograr una literatura menos voluntaria, me refiero a que el lector se olvide de que está leyendo, que la historia lo atrape con esas cosas que atrapan al ojo del mamífero: movimiento, ruido y color. El movimiento se podría traducir en acción, es decir, pegarle una buena patada al héroe literario y sacarlo a la calle para que viva sus historias y deje de regodearse con su inmovilidad depresiva de monólogo interior. El ruido se podría traducir en sonido, en un cuidado por la palabra, una densidad poética de la palabra. Que la escritura tenga resonancia. Y, por último, el color, que podría traducirse en sensualidad, no como erotismo sino como el uso de los cinco sentidos en la escritura para reproducir la experiencia vital.

LA MUSA ASPIRADORA. Esa propuesta tiene su riesgo. Es difícil hoy en día no ser fagocitado por la musa aspiradora de los medios audiovisuales. Digámoslo al modo de Martín Fierro: toda historia que camina va a parar al proyector. El cine y la TV todo se lo tragan con la convicción implacable de que una historia tiene un mayor grado de existencia cuando es imagen que cuando es palabra. Esto resulta inaceptable para un escritor, pero para la mayoría de la gente es así, porque es mucha más la gente que va al cine que la que lee.

Se sabe que el lector completa las zonas que el autor dejó en blanco. Esta es una de las cualidades de la literatura que más me interesa, la cualidad que permite al receptor participar en la terminación de un texto, de inventarlo a medida que lo lee. Hasta que un libro es llevado al cine, existen tantas películas (mentales) de ese libro como lectores. Después, solo existe una película, la lectura de un director. Los medios audiovisuales imponen su imagen y sonido al receptor, permitiéndole tan solo una participación mínima y pasiva. La literatura, en cambio, es la forma que más respeta al receptor y menos lo subestima, porque le exige su participación imaginativa.

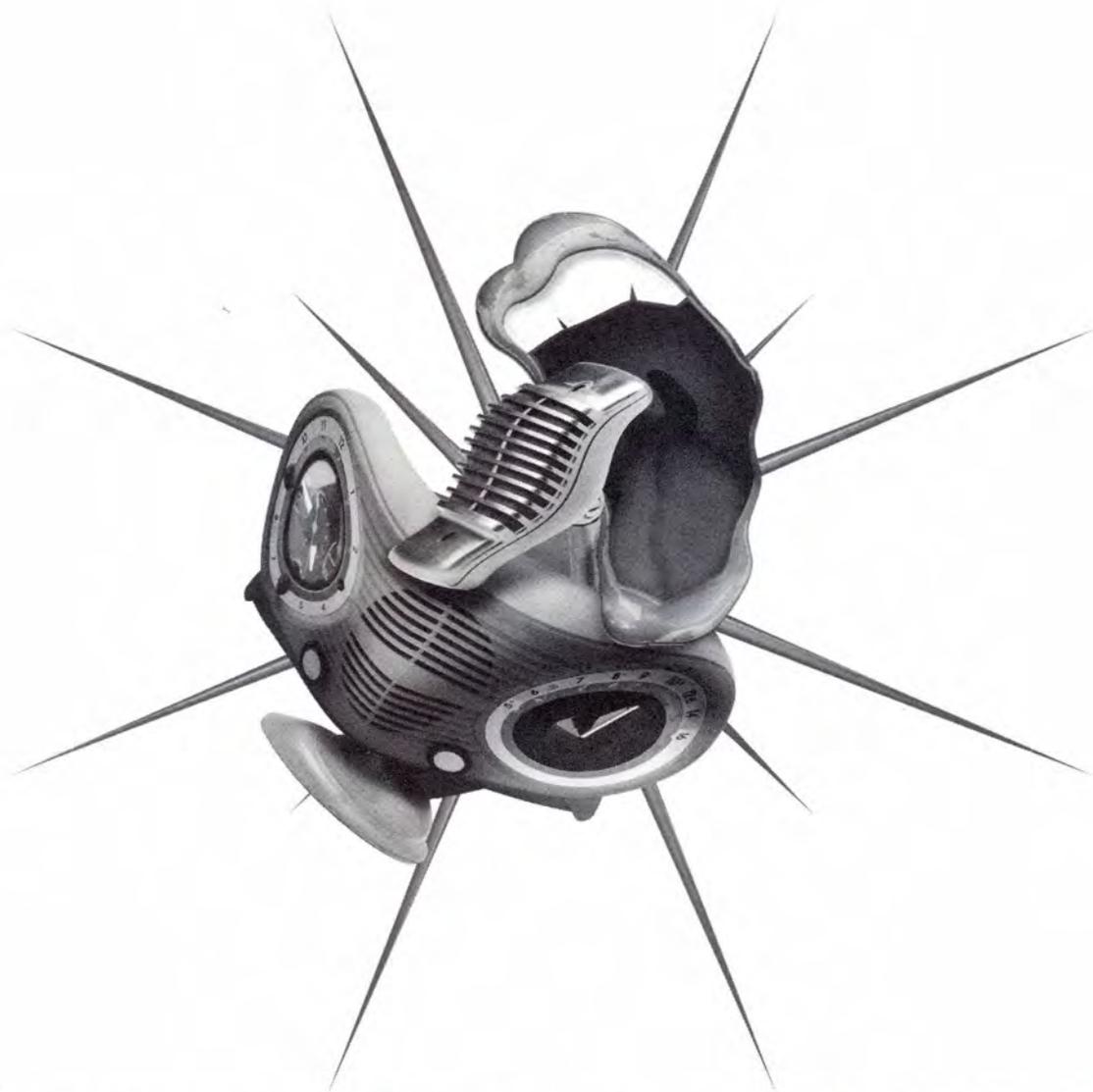
Supongo que el Nuevo Mundo virtual va a perfeccionarse cada vez más. Si las personas llegaran a saturarse, podría ser –y esto me suena ingenuo antes de decirlo– que terminaran por encontrar en la literatura un modo menos invasivo de recibir historias. ▣

(tea y deportea)

saludan a todos los amantes...

Refugio para el amor
Relaciones peligrosas, Vecinos y amantes
Los amantes del círculo polar
¡Avanti! Amantes a la italiana, Matador
Los puentes de Madison
Los amantes del Pont Neuf, Felices juntos
Dos extraños amantes
El año que viene a la misma hora

y, en especial, a la revista El Amante, en sus 100 ediciones.



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 Polimeni (aportan María Luz Príncipe y Guillermo Estéban Pintos) • 13 a 15 hs. / **Panic Attack** / Mariana Fabbiani 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**



PRESIDENCIA
NACION ARGENTINA



EL AMANTE CINE
Últimas noticias de Orson Welles
Vida y muerte de River Phoenix
Tierra de sombras
Pasquetti Buca
Tatò, el héroe
El diario
Fouquet
Kafka

EL AMANTE CINE

Informe Brande
Directores anegados
Herzog en la Patagonia
Frank Capra
Video
1983

EL AMANTE CINE



Revisión
Blade Runner
El cine en TV
Los Oscars 92
Video Arri
Españoles
Mankiewicz
Tarkowski
Polaco / Melville
Cine Argentino 91
Estrenos en video



Robert Mitchum y James Stewart

Carmen / Hamlet / Pinocchio / Mi vida es mi vida
Amacian / Bernard-Henri Lévy / Mas sobre Camalot
Val de Forrialeza / Wong Kar-wai

Año 1 N° 2 Marzo de 1992 \$ 2.00

EL AMANTE CINE



Buster Keaton



Cigarras



EL AMANTE CINE



EL AMANTE CINE

La edad

Año 2 N° 28 Marzo de 1994 \$ 2.000 Uruguay \$ 2.00

Gong Li
Zhang Yimou
lu

Nuevo cine argentino
Especial Warner
Festival de Acapulco



VISION
VISION



VISION

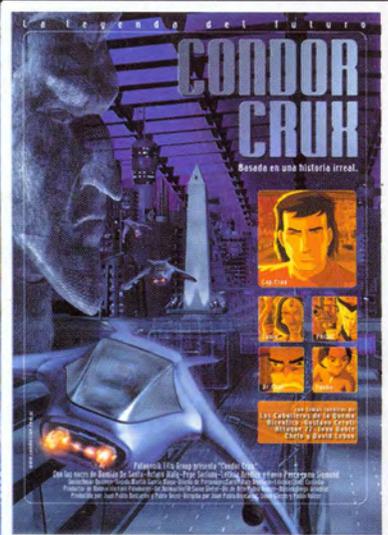
La mejor película para el director
de fotografía.

**También
para nosotros
el cine
es una pasión
Felices 100**

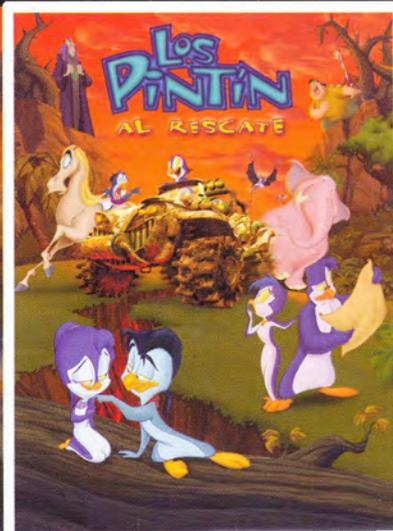
**Kodak Argentina S.A.I.C.
Centro de Negocios
Cinematográficos**

**Bonpland 1930 Capital
Tel./Fax: 773-6105**

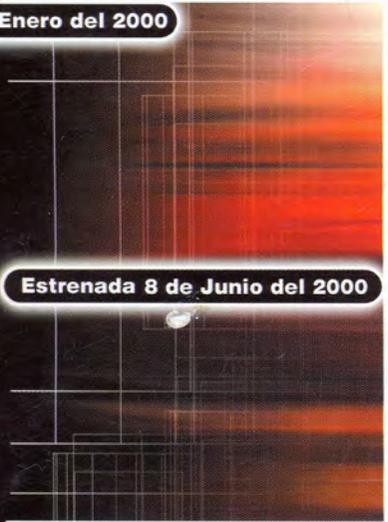
Por los 100 AMANTES...Felicitaciones!!!



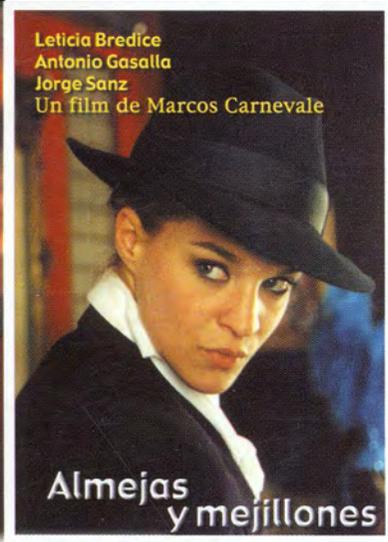
Estrenada 6 de Enero del 2000



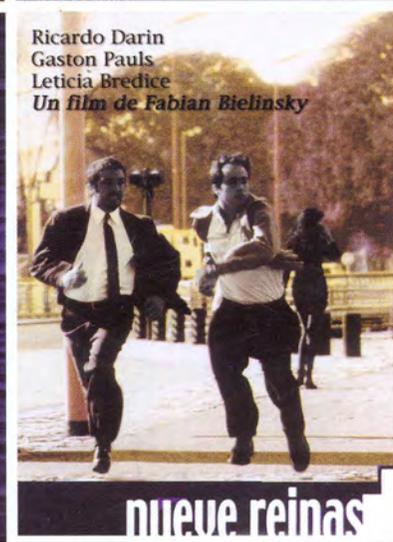
Estreno 6 de Julio del 2000



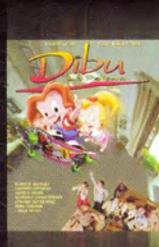
Estrenada 8 de Junio del 2000



Estreno 3 de Agosto del 2000



Estreno 31 de Agosto del 2000



**PATAGONIK
FILM GROUP**