

EL AMANTE

CINE

Nueve reinas

La gran sorpresa

Diccionario de actores

NUESTROS CIEN FAVORITOS

SEVERINO DI GIOVANNI BAYER ACUSA A PUENZO

CRONICA TV Y TN DOS MANERAS DE INFORMAR

9 770329 260003

00102

ARG \$ 7,50
URU \$ 50
ISSN 03292606

AÑO 9

Nº 102

SEPTIEMBRE 2000

PARA LOS AMANTES DEL BUEN CINE!

PRIMER PLANO FILM GROUP

presenta sus próximos estrenos



www.primerplanofilms.com.ar

Xiu Xiu
天浴
INOCENCIA PERDIDA

Un film de **JOAN CHEN**

GANADORA
MEJOR PELICULA
Festival Internacional de Ft. Lauderdale (USA)

GANADORA
MEJOR PELICULA
MEJOR DIRECTOR
MEJOR ACTOR
MEJOR ACTRIZ
MEJOR GUIÓN
MEJOR FOTOGRAFIA
MEJOR CANCIÓN
Festival Golden Horse (Taiwan)

GANADORA
MEJOR DIRECTOR
JOAN CHEN
National Board of Review (USA)

GANADORA
MEJOR ACTRIZ
PREMIO DEL JURADO
Festival de Paris

Prohibida por su contenido sexual y político EN CHINA

Distribuida por

LA HUMANIDAD

UN FILM DE **BRUNO DUMONT**

GRAN PREMIO DEL JURADO
PREMIO MEJOR INTERPRETACION MASCULINA
PREMIO MEJOR INTERPRETACION FEMENINA
CANNES 1999

Distribuida por

KATE WINSLET

SELECCION OFICIAL
Festivales de:
SUNDANCE
Y
TOKIO

un film de **GILLIES MACKINNON**

HIDEOUS KINKY
El viaje de Julia

Distribuida por

Un viaje que a través de los recuerdos luchan por mantener vivas nuestras pasiones

JEAN-LOUIS TRINIGNANT **VALERIA BRUNI-TEDESCHI** **VINCENT PEREZ** **DOMINIQUE BLANC**

Los que me aman tomarán el tren

SELECCION OFICIAL
FESTIVAL DE CANNES

un film de **PATRICE CHÉREAU**
El laureado director de "La Reina Margot"

Distribuida por

La Cena

GRAND PRIX DE AMERICA (MONTREAL)
ETTORE SCOLA
MEJOR DIRECTOR

GANADORA
MEDALLA DE ORO
FRANCIA
Mejor Guión
ETTORE SCOLA

GANADORES
NASTRO D'ARGENTO
MEJORES ACTORES
VITTORIO GASSMAN
GIANCARLO GIANNINI

VITTORIO GASSMAN
GIANCARLO GIANNINI **STEFANIA SANDRELLI**

un film de **ETTORE SCOLA**

Distribuida por

CONMOVEDORA
EMOTIVA, SENSIBLE Y HUMANA

GANADORA
FESTIVAL DE CANNES
MEJOR OPERA PRIMA

PREMIO CESAR
MEJOR OPERA PRIMA
MEJOR MONTAJE

MEJOR PELICULA
FESTIVAL DE JERUSALEN

PREMIO EPRESCHI
FESTIVAL DE VIENA
AUSTRIA

MEMORIA

Un film de **EMMANUEL FINKIEL**

Distribuida por

4 OSCAR & BARBELLA

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

	2	Correo
Críticas	4	Nueve reinas
	8	Jorge Sanz y Almejas y mejillones
	10	Polémica: La humanidad
	12	Irving/Barreto y Bossa Nova
	14	Psicópata americano
	16	Ni uno menos
	17	Ei astillero
	18	Nueces para el amor
	19	Ciclo de documentales
	20	Harto the Borges Felicidades
	21	Lamerica Cien años de perdón
	22	Secretos en familia The Acid House
	23	La copa
	24	El camino El mar de Lucas Divinas tentaciones Reglas de combate Pasión por África 60 segundos Bajo el sol Pasiones ocultas Shanghai Kid
	26	De uno a diez
	27	Crónica TV vs. TN
	30	Kiyoshi Kurosawa
	32	Diccionario de actores
	48	Bayer contra Puenzo
	52	Tomás Abraham
Guía de <i>El Amante</i>	54	Video
	58	Cine en TV
	62	Picado
	63	Música
	64	Ricardo Darín

Este mes vivimos la paradoja del vaso medio lleno o medio vacío. No teníamos un vaso y tampoco se trata exactamente de una paradoja. Tal vez sea una parábola o un problema hidráulico. Lo cierto es que hasta cuatro días antes de cerrar esta edición, la tapa iba a estar centrada en la producción sobre los actores. El número iba a incluir una nota que agrupaba la enorme cantidad de estrenos argentinos que se concentran en estos días bajo un título que podía ser perfectamente "Derecho a la ruina". Es que durante las últimas semanas, ese era el comentario de mucha gente de cine ante la avalancha de películas destinadas a competir por el mismo público (ocho) y, en su mayoría, a fracasar en la recaudación. De nuestra parte, agregábamos que no había una sola que nos entusiasmara y que algunas nos disgustaban netamente.

En ese estado de ánimo vimos *Nueve reinas*. Y esa fue la gota que llenó medio vaso. No solo cambiamos la tapa, sino que reevaluamos la producción nacional. Empezamos a apreciar los méritos de algunas películas como síntomas de una interesante diversidad. Otras siguieron sin gustarnos, pero hasta cabe reconocerles que intentan un camino propio.

Por supuesto, los problemas subsisten y el cine argentino está lejos de tener un presente loable y un futuro promisorio. Pero las buenas películas siguen produciendo zonas de euforia, deseos de brindar con las copas por la mitad. ■

STAFF

Directores

Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Asesora periodística

Claudia Acuña

Consejo de redacción

los arriba mencionados y
Gustavo J. Castagna

Colaboraron en este número

Santiago García, Eduardo A. Russo, Jorge García, Silvia Schwarzböck, Tomás Abraham, Sergio Eisen, Alejandro Lingenti, Marcela Gamberini, Lisandro de la Fuente,

Diego Brodersen, Leonardo M. D'Espósito, Javier Porta Fouz, Juan Villegas, Hugo Salas, Federico Karstulovich y Tino y Norma Postel

Secretaría

Natasha Alimova,
juventud divino tesoro
Cadete firme junto al pueblo
Gustavo Requena Johnson,
arregló con Boca
**Nueces, almejas, mejillones...
y todo lo demás**
Norma Postel,
divinas tentaciones
Tortillas deliciosas
Esther

Correctora amiga de Jurre

Gabriela Ventureira, una reina
**Meritorio de corrección
a nueve dedos**

Jorge "la bossa nova
arruinó el jazz" García
Traducción al humano antiguo
Lisandro de la Fuente, un mutante en crecimiento
Gente de cierre
Javier y Santiago,
los peluqueros de Sarandí,
y Victoria Sheepshanks, una rubia de verdad
Foto de tapa
Gabriel Díaz

Diseño gráfico

Araujo, D'Amore
El mar de Lucas y Carlos
E-mail addg@tasknet.net

Correspondencia a

Esmeralda 779 6° A
(1007) Buenos Aires,
Argentina
Teléfonos
(541) 4326-4471 / 4326-5090
Fax (541) 4322-7518

E-mail

amantecine@interlink.com.ar

En Internet

http://www.elamante.com

El Amante es propiedad de

Ediciones Tatanka SA.

Derechos reservados,
prohibida su reproducción
total o parcial sin autorización.

Registro de la propiedad
intelectual en trámite.

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 Cía. SA.
Moreno 794 9° piso. Bs. As.

Distribución en el interior

DISA SA. Tel 4304-9377 /
4306-6347

DISPAREN

SOBRE EL AMANTE

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

Señores amantes:

Soy nuevo lector de la revista (desde el N° 100, buen número para empezar). Pero les escribo sobre el último número, sobre la polémica a favor y en contra del programa televisivo *Todo por dos pesos*. Para pedirles una crítica en contra, porque la firmada por Gustavo Noriega es inapropiada, injusta, desacertada y débil en su argumento. ¿Por qué? Primero por el ejemplo que toma (el sketch donde participan los teletubbies, a punto de separarse porque uno de ellos se pone de novio con Yoko Ono), al que califica de "interminable y aburrido". Aquí su posición es de difícil discusión porque su construcción crítica se excusa sobre un nivel de gustos y preferencias. Inaccesible al debate por lo determinantes que suelen ser los gustos. Luego GN dice que "los responsables del programa no se burlan de sí mismos por una sencilla razón: no existen, son pura máscara". Y cita a Olmedo como su opuesto en este sentido. Pero, al parecer, GN necesita "adivinar" algo sobre la vida de Capusotto y Alberti, saber qué piensan y cuáles son sus historias personales para aceptarlos como artistas. Además GN debería convencerse de que verdaderamente existen (¡y tienen rating!); y claro, son pura máscara. Porque ese es el producto que venden. Máscaras de plástico berreta que les impiden apreciar el mundo más allá de su superficie, de sus decorados de cotillón de cuarta. Riéndose de ellos mismos con los "efectos especiales" tan obvios y precarios como su ficticia visión del mundo. Pero GN plantea un segundo "problema". Que ellos se ocupan de criticar los programas más "inofensivos e irrelevantes". Tal el caso de Coty Nosiglia en el sketch de *Boluda Total*. Aquí de quien se ríen es de la construcción que los medios hacen de un perfil de mujer. Que necesitan ir a un curso para aprender a llamar por teléfono o para usar la videogradora. No se ríen de aquellas señoras que pueden ocupar su tiempo en manualidades, a quienes GN intenta defender. Además ese sketch no solo hace referencia directa a ese tipo de programas. Recibe invitados (generalmente artistas) e incorpora un bloque sobre las "perlititas de la semana". Al mejor estilo Su Giménez, personaje que, según GN, "nunca fue víctima". Al igual que *Sábado*

Bus, "el verdadero escándalo de la TV argentina [...] y nunca fue rozado por los dardos de *Todo por dos pesos*". Desafortunados los dardos de GN. Porque hace un mes (lo cual invalida la excusa de cuándo fue redactada su nota) emitieron un concurso en el que los participantes debían embocar una salchicha dentro de un pan de panchos. "Misteriosamente" la salchicha arrojada por uno de los participantes encaja en el pan y resulta ser el flamante ganador. O cuando Mario cantaba Sa-Sa-Sa-sara catunga catunga... Con respecto a las reflexiones, que digan que Mazzocco es de madera (lo cual no es ninguna novedad) es tan válido (o peor) como tu calificación de "no existen" anteriormente mencionada. Y no es necesario ser un "corrupto impune" para llevarse la categoría de madera. Solo es necesario aparecer en TV, intentar conducir un programa por el solo hecho de ser modelo-linda y encima que te salga mal. De eso se trata, de que cualquiera puede estar en la TV, aunque no sepa hablar el español. No es casual que la modelo oriental Sushi Tepanaki conozca contadas palabras del idioma. En fin, *Todo por dos pesos* se mete con los "poderosos" de la TV. Con Su, con Repetto, con *Telenoche* cuando hacen la cámara oculta y son sorprendidos rápidamente, con *Sorpresa y 1/2*, con la SIDE (no solo critica a la TV), con Grondona y con Tinelli. Tampoco es casual que uno de ellos se llame Marcelo (por Tinelli) y Mario (por Pergolini). Y desde el llano critican a su productor definiéndose por su opuesto. Podría decir más y más y más. Pero esto es suficiente para insistir en una certera crítica en contra de *Todo por dos pesos*. Porque lamentablemente GN cayó en el peor de los desastres en que puede caer un crítico: interpretar su objeto desde la superficialidad (cuando no, desacertado) y por sobre todo no haber visto todos los programas. No mirar lo que se empecina en defenestrar. Por lo cual su argumento se desvanece como el papel picado que cada lunes se posa sobre las cabezas de Mario y Marcelo.

Nicolás Piccoli Lanciotti
picnic@elplaneador.com

PD: ¿Publicarán mi e-mail (entero, cortado, censurado) o solo darán su espacio a cartas de lectoras enamoradas como en el N° 101?

Está bien, estaban de festejo. Ya no. Con GN todo bien, pero si EA necesita un crítico, me ofrezco como voluntario.

Querido Dream Team:

Estaba aquí en Internet sin saber qué cazzo hacer cuando se me ocurrió la idea de chequear si ustedes estaban en Internet (les confieso que en realidad estaba tratando de encontrar la dire de *El Gráfico*), cuando para mi sorpresa ¡¡¡aparecieron ustedes!!! Estuve leyendo las cartas de lectores y los felicito porque creo que llegaron a los cien números aunque ahora ya los deben haber pasado. Después de unas cuantas cartas me sigue dando vuelta la misma pregunta, ¿por qué el argentino es un ser tan vehemente? A veces creo que las críticas que ustedes hacen sobre las películas son en realidad una competencia interna para ver quién recibe la carta más exacerbada de la semana. ¿Cómo es posible que gente que dice que los lee a ustedes desde hace 100 números se caliente por las críticas que hacen sobre una película? En realidad más que críticas son carnadas para que algún pichi pique y nos entretengamos un rato, porque algunas críticas parecen que fueran de otra película y sin embargo pican igual. Tengo que reconocer que para eso son de lo mejorcito en mercado. Leí una carta de un uruguayo sobre *American Beauty* que parecía como si tuviera el copyright de la película para Uruguay y aledaños o fuera un pariente lejano de Spielberg. Creo que ni Steven defendería la película como este tipo, ¿¿¿cómo hacen para provocar esta clase de sentimientos??? No cualquiera. Pero el motivo de mi carta no es este ya que los argentinos somos así y nada nos va a cambiar, así que sigan pes-

cando que van a seguir picando...

Yo solo quería saber cómo andaban y espero que ya se hayan dado cuenta de quién escribe. ¿Me extrañaron? ¿Cómo les ha ido en las competencias cinéfilas? Aún recuerdo cuando una persona me dijo: ¿no querés venir a una competencia cinéfila con los de *El Amante*? Hay un grupo que siempre gana y no son ellos y hay que ayudarlos y hacia allí se dirigió este humilde servidor, a lavar la afrenta sufrida por este grupo. Luego de lograr mi cometido con éxito, recibí la grata noticia de que me invitaban de vuelta, inclusive leí unas líneas en la revista que se referían a mí. ¿Volvieron a ganar o extrañan mi presencia? Espero que estén bien y les mando un saludo a todos, a Castagna (cine argentino como pocos), a Jorge y Santiago García, a Noriega (no el general), al capitán Freddy y al resto, incluido Jimmy y su fallido Rachmaninoff. Espero que si siguen compitiendo me inviten otra vez para volver a ser "los siete magníficos". ¿Ahora son seis? Prometo leerlos desde ahora, ya incluí la dirección en favoritos. Me encantaría leer la crítica de ustedes sobre *Gone in 60 Seconds* para saber si la hicieron mierda, aunque ahí no va a picar nadie porque esa película es indefendible. Si es posible, díganme en qué número fue. No os distraigo más.

Un abrazo grande... ¡¡¡Si me recuerdan saben cuán grande es!!!

N. de la R.: ¡Apareciste, Mole!

Señores de *El Amante*:

En su crítica sobre la película *Tesoro mío*, Quintín ha dicho: "La Argentina es un país que se ignora y todo indica que lo seguirá

siendo por mucho tiempo. A sus ficciones les queda la enorme responsabilidad de preservar en ese marasmo las aspiraciones que el orden social silencia". Profunda verdad bien dicha. Lo que es más, se refiere no solo al cine argentino sino al cine de todos los países del mundo, puesto que nosotros los seres humanos, y no solo los argentinos, vivimos en un marasmo de incompreensión, de ignorancia de nosotros mismos, y el orden social, que no es menos que la civilización misma, nos sofoca y silencia nuestras aspiraciones más auténticas, inmediatas e imprescindibles. El cine -más aun que la poesía o la novela, porque su plasticidad permite dar una realidad cotidiana a nuestros sueños más silenciados- documenta la vida que se nos escapa.

Un paréntesis a esta definición, y dando así la razón al señor Quintín: se puede decir que el cine argentino, junto con los cines de otros países sin distribución ajena, es particularmente apto para este uso, esta documentación del espíritu inexpresable, por el hecho de ser una reflexión sobre sí mismo, es decir, no sobre el cine sino sobre la vida ignorada, y no algo de exportación a vidas ignoradas ajenas. Los realizadores argentinos que han logrado preservar fielmente las aspiraciones argentinas negadas se han, sin duda, dado cuenta de este uso de su arte, el único que les es permitido por las circunstancias (no las de la distribución sino del orden social); y, en estricta colisión con los espectadores, tanto actuales como de un futuro sin ninguna seguridad de menos silencio e ignorancia, se va creando una historia auténtica. Tal es el heroísmo del cine.

Michael Sondow, Nueva York



FILO

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

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

NUEVE REINAS

ARGENTINA

2000, 110'

DIRECCION Fabián Bielinsky

PRODUCCION Pablo Bossi

GUION Fabián Bielinsky

FOTOGRAFIA Marcelo Camorino

MUSICA César Lerner

MONTAJE Sergio Zottola

DIRECCION ARTISTICA Marcelo Salvioli

INTERPRETES Ricardo Darín, Gastón Pauls, Leticia Brédice, Tomás Fonzi,
Elsa Berenguer, Rolly Serrano, Celia Juárez, Antonio Ugo,
Alejandro Awada, Ignasi Abadal, Oscar Núñez.





Un milagro argentino

por GUSTAVO J. CASTAGNA

En el contexto del cine argentino industrial la ópera prima de Fabián Bielinsky es casi un milagro. No solo por sus virtudes narrativas y por sus extraordinarias interpretaciones (con Ricardo Darín a la cabeza) sino también por la gestación misma de la película y los orígenes de la realización. Dentro de un panorama industrial donde prevalecen las fórmulas preconcebidas, los clichés estilísticos, la voracidad de algunos directores por ocuparse de la historia argentina de manera infantil o la urgencia de otros por retratar la realidad valiéndose de discursos estéticos heredados de la televisión, una película como *Nueve reinas* resulta un remanso, un cuerpo extraño, una inesperada in-

tromisión en las rígidas estructuras de nuestro cine. Más aun, el film de Bielinsky debería conformar tanto a aquellos que sostienen que solo es necesario "un buen producto" para convencer al público, como a quienes a priori adoptan una actitud de desconfianza ante la presencia de una película argentina.

Nueve reinas es el resultado de una producción entre una empresa importante y un director debutante, cuyo origen fue un premio que Bielinsky obtuvo en un concurso de guiones. Esta sociedad artística y comercial -riesgosa como pocas- ofrece un film ejemplar y narrativamente perfecto que, sobre todo, cancela una cuenta pendiente ►



con el cine argentino de los últimos años: logra transmitir el placer que nos produce mirar una buena película.

Habría que retrotraerse a varios títulos del cine argentino clásico (especialmente, en relación con el género policial) o a los primeros films de Adolfo Aristarain para encontrar películas en las que los diálogos carecen de impostación, con una cámara al servicio exclusivo del relato, y, más que nada, donde el hecho de narrar una historia no se convierte en una proeza ni en un desafío imposible de concebir.

Con su ópera prima *Bielinsky* no necesita transgredir ninguna norma estilística y formal, ya que desde la primera escena en la que Marcos (Darín) y Juan (Pauls) se conocen por casualidad en un asalto salen a la superficie las intenciones de *Nueve reinas*: contar una historia. Una buena historia narrada de manera extraordinaria.

Una de las críticas que se le hace al cine argentino es que sus imágenes no pueden sostener un discurso creíble debido a la ausencia de buenos guionistas. En mi opinión, esta afirmación es falsa e ignora problemas aun mayores. El texto podrá ser excelente, pero en el momento de trasladarlo a las imágenes, el guión pierde el rigor al que se aferraba desde el papel escrito. Reconozco que este planteo sobre la ambigua relación que se establece entre el texto escrito y el texto en imágenes puede resultar elemental, viejo, fatigado hasta el hartazgo. Pero ocurre que el notable guión de *Nueve reinas* nunca hace ruido ni tampoco ofrece sus repliegues de manera ostentosa, autoindulgente, consciente de su propia perfección. Es más que un guión perfecto: se trata de un manual de enseñanza sobre el arte de narrar. Pero *Nueve reinas* no solo propone un libro sólido, si-



no también una puesta en escena ágil, flexible, dinámica, adecuada para ese texto. Es en este aspecto donde *Bielinsky* se aproxima a los primeros films de Aristarain (*La parte del león*, *Tiempo de revancha*, *Ultimos días de la víctima*), hasta hoy el gran narrador de nuestro cine.

Nueve reinas es la historia de un par de estafadores de segunda categoría y se desarrolla en una gran ciudad. Es una película que se cuenta a través de determinados personajes y ambientes reconocibles. Sin embargo, en lugar de operar utilizando el apunte periodístico que refiere a una realidad tangencial, la película de Bielinsky procesa sus materiales mediante la sustracción, el escamoteo de la información. Los personajes y la ciudad están presentes y también la tan mentada "realidad" en la que transcurre la historia. Pero el discurso de Bielinsky se apropia de ella a través de sus personajes y de algunos pocos diálogos que informan solo lo necesario sobre la "realidad" que Marcos y Juan representan. Luego del fortuito encuentro del comienzo, ambos acuerdan trabajar como socios en estafas menores para sobrevivir en la ciudad. *Nueve reinas* jamás necesita declamar que estos dos personajes subsisten por medio del engaño y la mentira. El director nunca los juzga y hasta consigue que el per-



sonaje que interpreta Darín, en apariencia el más inteligente y siniestro de los dos, reciba nuestra comprensión. Marcos y Juan delinquen en la ciudad, y es en ese sentido que la película se apropia de lo cotidiano, sin bajar líneas ni apelar a discursos ejemplificadores y moralizantes.

La segunda mitad de *Nueve reinas* transcurre en un hotel de primer nivel donde se presentan otros personajes que nunca compli- can la trama sino que la enriquecen: un español millonario y chanta (Ignasi Abadal) y los hermanos menores de Marcos, Valeria (Leticia Brédice) y Federico (Tomás Fonzi). Son los móviles que los estafadores necesitan para hacerse ricos en menos de veinticuatro horas. La ciudad, en esta segunda parte, se traslada a ese único ámbito en el que *Bielinsky* continúa representando la realidad argentina con trazos pequeños pero contundentes. El aspecto que predomina en estas escenas tiene relación con el humor, el sarcasmo, la frase justa que se expresa en el momento adecuado. El español comenta que Argentina es un lugar ideal para hacer buenos negocios, y –pese a que en un principio se niega ante el pedido de su hermano– Valeria termina acostándose con el extranjero con el propósito de obtener las cotizadas estampillas. Es que en *Nueve rei-*

nas la denuncia social se esconde detrás de la simpatía de los personajes; la crítica subrayada con marcador grueso se reemplaza por el trazo sutil e irónico, y la condena mediática y bienpensante por la forma en que Bielinsky nos hace partícipes de la historia. Todos los personajes de *Nueve reinas* constituyen una galería de criaturas corruptas y al margen del ley que merecerían la más inmediata de las condenas. Pero a través de guiños, referencias y diálogos secos y cortantes, destinados a manipular nuestras emociones, Bielinsky nos coloca en el lugar de Marcos y Juan. Y estamos totalmente de acuerdo en ocupar ese sitio. Es que en *Nueve reinas*, el viejo y famoso cuento del tío logra alcanzar una grandeza ética.

Una trama tan compleja, con más vueltas que un sacacorchos (y de la cual no es conveniente contar más), tiene su propio McGuffin (las estampillas de las nueve reinas). Como las películas de Alfred Hitchcock, la ópera prima de Fabián Bielinsky jamás incurre en gratuidades tramposas sino que elige el camino de la más sutil de las manipulaciones. Por esa razón puede resultar algo insatisfactorio el desenlace de la película, acaso por no haberse jugado por un tono más oscuro y siniestro. Sin embargo, *Nueve reinas* consigue una victoria apabullante en el contexto del cine argentino: propone que recordemos y reflexionemos sobre su trama una vez que la película termina. Este triunfo de Bielinsky se sustenta no solo en la solidez del guión sino también en el placer que nos transmitieron sus imágenes.

Habrà que seguir con atención la carrera de Bielinsky, quien hasta *Nueve reinas* tenía relación con el cortometraje (*La espera*, del que tengo un muy débil pero excelente recuerdo), la asistencia de dirección y la realización de comerciales. Su ópera prima, entre otras cuestiones, entrega un buen número de maravillosas interpretaciones, desde las principales hasta las secundarias.

Respecto de este último tema, y de otros más, me atrevo a exigir lo siguiente. Primero, que Ricardo Darín se instale definitivamente en el cine; que aparezca, como mínimo, una vez por año. Segundo, que haya otros ejemplos de cine industrial como el de *Nueve reinas*. Y, tercero, que Fabián Bielinsky nos siga estafando, como máximo, dentro de un año. ■



Darín y Pauls, los dos protagonistas, y Bielinsky, el director debutante

Por lo que parece, la mejor película argentina del año será un film de género, una clase que no suele producir obras valiosas entre nosotros. Además, *Nueve reinas* está producida por Patagonik, sociedad en la que intervienen el grupo Clarín, Disney y Telefónica. Es decir, es un producto industrial de factura multinacional y corporativa. Confieso que no lo esperaba. Las otras películas de Patagonik de este año son

Cóndor Crux, *Los Pintín*, *Una noche con Sabrina Love* y *Almejas y mejillones*, todas apuestas que desdeñaron la calidad por el éxito de taquilla y ni siquiera lo lograron en la medida de sus expectativas. A esta altura, no creía que Patagonik fuera capaz de elegir bien sus proyectos. Pero el guión de Fabián Bielinsky ganó el concurso que organizó la empresa en 1998 y Patagonik tuvo también el buen tino de confiarle la dirección a su autor. La película es notable. Hay que remontarse a la trilogía policial de Arístarain de fines de los setenta para encontrar algo que se le compare. Bielinsky es un guionista de inmensa destreza y un narrador consumado a pesar de que este es su primer largo. Pero eso es decir poco. Como en una película de Hawks o de Wilder, cada escena tiene un valor agregado, un juego que le da un interés propio y no la reduce a ser un mero eslabón de la historia. Esta, por su parte, tiene la complejidad y

la sutileza de una de David Mamet. Es más, su vértigo sin trucos es capaz de instalar en el espectador la duda sobre la realidad y de insinuar un mundo compuesto solamente de una trama infinita de engaños, una dimensión casi metafísica que rara vez se alcanza en este tipo de film. *Nueve reinas* es brillante, profundamente atractiva para el público y está a la altura de cualquier parámetro internacional aunque es plenamente local y no intenta parecerse a nada.

Muchos sostienen que una cinematografía nacional solo es viable si alienta la pluralidad, si su producción incluye películas para el gran público y para una minoría, films de arte tanto como de entretenimiento (sean lo que fueren esas categorías). Pero la inesperada emergencia de este ovni que es *Nueve reinas* en el panorama del cine comercial e industrial argentino le da una nueva razón de ser a un área de la producción cuyo argumento casi exclusivo hasta ahora fueron algunos éxitos de boletería y un puñado de films dignos (Piñeyro, Campanella, algún Arístarain tardío). Pero si el dinero importante se invierte en películas de jerarquía, que pueden ser vistas en cualquier lugar del mundo, hay un futuro para el cine argentino que no solo pasa por los solitarios emprendimientos contra la corriente que representan *Mundo grúa* o *Silvia Prieto*.

Pero es muy temprano para el optimismo. Y el caso de Adolfo Arístarain es un buen parámetro para la reflexión. Hace veinte años, Arístarain hizo en sucesión *La parte del león*, *Tiempo de revancha* y *Últimos días de la víctima*, junto con un par de films de encargo menores pero sin chapucerías. Fue el gran ejemplo de cineasta que creía en la industria y en el trabajo continuado. Su trabajo fue copiado e imitado, pero nada de lo que hicieron sus supuestos continuadores tuvo calidad. Su propuesta se diluyó en la negligencia y la prepotencia bastarda que caracterizaron a las últimas décadas. Las películas de Arístarain no consolidaron al cine argentino y *Nueve reinas* puede tener una influencia igualmente escasa. Por ahora, la única conclusión que puede extraerse del trabajo de Fabián Bielinsky es que tiene un enorme talento. Y el talento no se transmite. Solo el futuro dirá si el ovni forma parte de una flotilla. Quintín

ENTREVISTA A **JORGE SANZ**

Elogio del placer

Almejas y mejillones no es una buena película pero tiene el mérito de habernos permitido conversar con Jorge Sanz, un actor español que sospechábamos inteligente. No nos defraudó. A continuación la charla y luego un poco de crítica.

por **JUAN VILLEGAS**

TRUEBA. Para mí Trueba es el mejor cineasta que hay en Europa. Me encantan todas las películas que he hecho con él. Me gusta mucho su optimismo, su manera de ver la vida. El es igual a lo que se refleja en sus películas. Lo que le gusta de la vida es el amor, los amigos, el beber, el comer, la familia... Es un tío muy optimista. Es que yo además le conocí con 16 años. He trabajado con él en varias etapas de mi vida y desde hace mucho tiempo. El para mí ha sido un referente profesional y personal muy importante. Fernando sabe muy bien lo que puede sacar de mí. Nunca te da la sensación de que te está dirigiendo. La sensación que te da es que tú eres el que está aportando todo y él solo te está llevando de la mano. Eso hace que saques cosas que nunca te imaginabas que podrías hacer. Es un gran placer trabajar con él.

HOLLYWOOD. Luego del éxito de *Belle Époque* hice un par de películas en Hollywood. Lo que pasa es que el camino que se me planteaba era un camino duro y que a mí no me apetecía demasiado. De repente las posibilidades de trabajo que se me ofrecían ahí eran mucho más pobres que las que me estaban ofreciendo en España. Y me volví, porque decidí que iba a ir a donde tuviera buenas oportunidades de trabajo, buenos personajes y buenas películas.

SILKE. Silke es más linda de lo que uno puede llegar a creer. Es una maravilla. Además tiene la cabeza muy bien amueblada. Es una tipa que ha sabido llevar bien las riendas de su carrera.

LA ACTUACION. El cine traspasa la mirada común, revela lo que el actor tiene dentro

de la cabeza. Y en la pantalla se termina notando tu forma de ser.

Nunca estudié arte dramático ni nada. Mi escuela fue el trabajo. Pienso que toda la técnica que puede adquirir un actor facilita las cosas, te da más recursos y más posibilidades de trabajo, pero tiene que estar siempre al servicio de la intuición y la naturalidad. Y que esa técnica no se note. Como cuando ves *Perfume de mujer* con Pacino y le ves el trabajo de laboratorio. Eso me molesta un poco.

El trabajo de actor es un disfrute. Yo la paso bien, no me gusta sufrir. ¿Viste el documental de Mastroianni? Yo me acuerdo y se me pone la piel de gallina. Esta es una profesión maravillosa: entretener a la gente, contarle historias. Gassman era lo contrario: era la profundidad, la intensidad.... Eso también lo entiendo, entiendo a los actores



8 Fernando Trueba



Pedro Almodóvar



Luis García Berlanga



FOTO NATHALIE CABIRON

que buscan eso, pero no va conmigo. Yo no vivo para ser actor. A mí ser actor me permite vivir de puta madre y eso es lo que a mí me gusta.

ALMODOVAR. No opino de Almodóvar.

LUIS GARCIA BERLANGA. Tuve la suerte de poder trabajar en su última película, *París-Tombuctú*. Hice un cameo sólo porque me apetecía trabajar con él. Tiene una técnica muy buena para hacer esos planos en los que todos hablan a la vez y todos están estupendos. El dice: "Bueno, poneros ahí y buscaros un sitio. ¿No cabéis todos en el cuadro? Buscaros un sitio". Eso desarrolla mucho el ingenio de los actores. Trueba, en *La niña de tus ojos*, nos decía lo mismo: "¡Buscaros el hueco!".

RAFAEL AZCONA. Azcona es un genio. Es el alma mater del cine español. Ha sabido trascender distintas generaciones de gusto y estar siempre como referencia permanente de una forma de hacer cine. El día que nos falte lo vamos a sentir mucho.

LA COMEDIA. La comedia tiene que ver con no estar haciendo comedia. La comedia para mí es *Piso de soltero*: un tío que sufre y que se constipa mientras el mundo le pasa por encima, pero que siempre mantiene la seriedad.

UNA PELICULA RUSA. Yo he hecho como Mastroianni y he elegido películas por el lugar adonde hay que viajar para filmar. Lo ideal es que para elegir una película te enganche la historia y el personaje, pero a veces lo haces porque te apetece trabajar con alguien o te apetece el país.

Por ejemplo, hice una película hace tres años en México para la televisión rusa. Es que en Rusia se ve mucha televisión mexicana y los actores mexicanos les encantan. Entonces me llama el productor mexicano y me dice que va a hacer una serie de cinco capítulos y que después los va a juntar y con todo eso va a hacer una película.

Voy a México, hago mi parte, la paso muy bien, conozco el país. Pero eso era una quinta parte de la película. Faltaban todavía las otras cuatro quintas partes que se iban a filmar en Rusia. Llegan a Rusia y justo estalla esta última crisis gorda que han tenido y tienen que suspender el rodaje. Con lo poco que habíamos hecho en México y alguna cosa más que tenían hicieron un refrito. Y ahora soy el protagonista de una película rusa que no se entiende nada, que no tiene ni pies ni cabeza. Una película rusa, con unos rusos hablando y yo que salgo montando a caballo.

Esta profesión es así, es maravillosa. ■

ALMEJAS Y MEJILLONES

ARGENTINA-ESPAÑA, 2000, DIRIGIDA POR Marcos Carnevale, CON Leticia Brédice, Jorge Sanz, Antonio Gasalla, Loles León, Silke, Divina Gloria, Gerardo Baamonde, Ernesto Claudio.

El actor español Jorge Sanz estuvo en Argentina para presentar el estreno de *Almejas y mejillones*, una mediocre comedia supuestamente transgresora. Esta coproducción entre España y Argentina parece que no tuviera director. Gasalla desarrolla un personaje con varios de los tics de cada uno de los personajes que interpreta en la tele, pero no termina de darle una entidad sólida al que intenta construir en la película. Con Brédice pasa algo parecido, porque en cada escena ensaya un registro distinto. En algunos momentos demuestra cierta gracia para la comedia, pero en otros se descontrola y se pierde en el tedio. Silke, como siempre, hace de linda y le sale bien. Sanz es el mejor de todos, porque combatiendo un guión flojo y falto de gracia construye un personaje que dispara alguna tímida media sonrisa. Lo peor de la película, además de su visión conservadora del sexo, es la falta de interés demostrada por los realizadores. *Almejas y mejillones* termina siendo entonces una película casi inexistente. Jorge Sanz, en cambio, resultó una persona muy agradable y nos confirmó nuestras mejores sospechas sobre su inteligencia. Su visión sobre el arte de la actuación y sobre el cine coincide con su talento. **JV**

LA HUMANIDAD

L'humanité

FRANCIA

1999, 148'

DIRECCION Bruno Dumont
 PRODUCCION Jean Brehat y Rachid Bouchareb
 GUION Bruno Dumont
 FOTOGRAFIA Yves Cape
 MUSICA Richard Cuvillier
 MONTAJE Guy Lecorne
 DIRECCION ARTISTICA Marc-Philippe Guerig
 INTERPRETES Emmanuel Schotté, Séverine Canele,
 Philippe Tullier, Christain Ghesquière,
 Ginette Allegre.

El buen salvaje

a favor SILVIA SCHWARZBÖCK

La humanidad fue quizá la película más odiada del Festival de Cannes 99. Sin embargo, se llevó tres premios gracias al empecinamiento de David Cronenberg, presidente del jurado (ver EA Nº 88). Cuando Dumont, su director, habla del film, suele citar a su colega canadiense, como si no tuviera otro aliado. Y, efectivamente, si uno revisa las críticas, saca la conclusión de que *La humanidad* no tiene quien la defienda. Por otra parte, se trata de una obra inaccesible para el gran público, con lo cual no se puede esperar que el éxito suplante a la falta de reconocimiento.

Algunos de los argumentos en contra de *La humanidad* son más que atendibles, como el de *Sight & Sound*, que se pregunta cómo puede ser que el protagonista haya llegado a ser policía. Pero la mayoría de las objeciones no son estéticas, porque giran alrededor de la idea de que la película es aburrida y pretenciosa, categorías que solo hablan del estado de ánimo del espectador. Alguien podría decir lo mismo de ciertas obras de Tarkovski, Dreyer o Bresson (aunque la estética de Dumont poco tiene que ver con la belleza creada por estos autores, sino más bien con una fealdad que oscila entre lo rústico y lo viscoso). No hay forma de defender *La humanidad* si aceptamos que el cine siempre tiene que ser placentero.

Pero algo de la naturaleza del film se reve-

la con el hecho de que las objeciones no sean estéticas. Para Dumont, Pharaon, el protagonista de *La humanidad*, es el primer hombre, la materia prima de lo humano. De ahí que no parezca un personaje verosímil, porque se trata de una pura hipótesis del pensamiento, como el buen salvaje de Rousseau, solo que construida a partir de alguna huella de ese estado primigenio que aún puede sospecharse en algunos hombres concretos. Por eso es comprensible que el director necesite de Domino (el objeto de deseo de Pharaon) y de su novio (un amigo de Pharaon) para repartir entre los tres la representación de esa materia prima de lo humano. Ninguno de ellos es una persona cultivada. Son tres pueblerinos gobernados por sus pasiones primarias y perfectamente asimilados al entorno, como si fueran parte del paisaje.

Dumont dice que desconfía enormemente de la cultura, porque obra en contra de su propósito de mostrar la humanidad en su estado originario. Es que la cultura es el medio creado por el propio hombre para defenderse de sí mismo, de su propia naturaleza terrible, en la que habita la candidez (como en Pharaon), el apetito sexual indiscriminado (como el de Domino, que no le permite diferenciar la calidad de sus amantes), y la capacidad de asesinar sin premeditación (como la que posee el novio de Domino). Dumont

quiere mostrar cómo serían los hombres sin cultura, reduciendo su influencia al mínimo. Pero, ¿por qué, entonces, pone a Pharaon en el lugar de la ley, haciéndolo policía? En realidad, lo que hace es reemplazar el lugar de la ley por el de la empatía, para ver si el universo rudimentario que ha creado en su película puede funcionar bajo otro principio que el de la sociedad real. No por nada el jefe de Pharaon es otro cándido como él, alguien que no desconfía del prójimo, por decirlo así, y que se pone en el lugar del otro, permitiéndose la compasión (otro tópico de Rousseau).

Estas entelequias que son los policías compasivos rompen la verosimilitud de la historia y la instalan definitivamente en el nivel de lo virtual, como si nada impidiera que la sociedad hubiera sido otra. Con su experimento, Dumont descubre que los sentimientos primitivos de bondad pueden ser peligrosos y autodestructivos para vivir en una sociedad que no solo no está capacitada para retribuirlos, sino que ni siquiera puede reconocerlos como tales y los confunde con estupidez. De ahí que su película sea, por reducción al absurdo, una defensa de la cultura. Y que las objeciones que se le hicieron respondan más que nada a la extrañeza que produce ver a los hombres en una condición primitiva que no puede sostenerse. ■



La humanidad en peligro

en contra SANTIAGO GARCIA

Pasando por alto la descontrolada pedantería que implica poner a sus films títulos como *La vida de Jesús* o *La humanidad*, hay que decir del francés Bruno Dumont que la palabra "pedante" no es la primera que viene a la mente cuando uno ve sus películas. Pero sí lo es cuando uno se sienta a escribir (estoy hablando de *La humanidad*, film menos logrado que *La vida de Jesús*). ¿Por qué se produce tal cambio de valoración? Mientras veía la película, me dejaba llevar por su *tempo* particular, lento sin ser nunca aburrido, pero sobre todo me preocupaba cómo una persona con retraso mental (el protagonista) podía ser teniente de policía y conducir la investigación de un asesinato. No obstante, el oficio narrativo del director y la muy lograda relación entre ese personaje y el de Domino, su vecina, proporcionaban el interés suficiente como para dejar esa duda para después. Y después las dudas fueron en aumento.

Y al escribir pienso: ¿quién tiene un retraso mental, el actor o el personaje? Sé —me lo dijeron cuando ganó el premio a la mejor actuación en Cannes 99— que el actor no profesional Emmanuel Schotté es retrasado mental. ¿El personaje también lo es, o el actor no pudo hacernos creer que era una persona sin esa discapacidad? Importaría poco y nada que tuviera o no esa característica si esta se adaptara al personaje, pero creo que no lo consigue, que

hace ruido todo el tiempo, que crea confusión y que en definitiva es —ahora lo digo con seguridad— un acto de pedantería por parte del director Bruno Dumont. Ni hablar de la ceguera de un jurado que premia tal actuación. Al actor de *El octavo día*, un chico con síndrome de Down, también lo premiaron en el festival en su momento, pero en este caso el actor era creíble en su papel, porque el horror atravesaba toda la película. Volviendo a *La humanidad*, me parece pedante, demagógico y cruel elegir a un hombre con una discapacidad mental para hacer el papel de alguien que no lo es, exponiendo así su limitación y utilizándolo como experimento artístico. Se trata de una forma de intimidación a la que el jurado sucumbió, y a la que también pueden sucumbir la crítica y el público. Yo mismo al escribir no terminé de entender la intención final del director y siento que soy cruel al decir que su actor es lo peor de la película. Pero la verdad es que no lo es, solo molesta cuando deja de ser un rostro pasivo que observa el mundo que lo rodea. Mientras mira en silencio, su rostro encaja con la historia y forma parte de todo su entorno; en cambio, cuando se supone que es un teniente haciendo una investigación, creo que la película se vuelve, en el mejor de los casos, disparatada. Y en el peor, un ejercicio de crueldad que merece el repudio antes que otra cosa. Incluso se podría decir, para dejar un margen de error, que

se trata de una crueldad infantil, un ejercicio para buscar más el escándalo que el prestigio. Pero como esta última especulación se aleja demasiado de la película, es mejor volver a ella para decir que el resto del elenco, también formado aparentemente por actores no profesionales, y en especial Domino —quien también ganó en Cannes— logran dar con el tono de la película y funcionan perfectamente dentro del contexto general.

El último tema a tratar tiene que ver con la decisión de Dumont de mostrar el primer plano de la vagina de una nena muerta luego de ser violada, y después establecer una simetría con la vagina de la protagonista mientras llora. No sé qué significan esos planos y ruego que no sean una metáfora. Porque las vaginas como metáfora son una costumbre de los peores artistas machistas y misóginos y no le han aportado nada bueno al cine. Este es el segundo film de Dumont que veo y aquí parece hallarse en una encrucijada. O se inclina hacia su talento de excelente narrador y su particular forma de contar las historias o se convierte en otro más de la larga lista de cineastas que creen que la crueldad es sinónimo de arte y se apoyan en su variante más gratuita para hacer su cine. La premiación al actor de *La humanidad* en el Festival de Cannes parece empujar a Dumont en la dirección contraria a la que espero que tome en el futuro. ■

Una película brasileña

La charla con el matrimonio integrado por el director de *Doña Flor y sus dos maridos* y la actriz de *Carrie* y ex mujer de Spielberg fue tan ordenada como diversa. Algunos de los temas fueron la producción de cine en Brasil y la mano que sale de la tumba en *Carrie*. **por JAVIER PORTA FOUZ**

BRUNO BARRETO

Tengo entendido que en Brasil hay un sistema de producción particular: las empresas pueden deducir impuestos si invierten en películas, pero tienen que aprobar el proyecto del film para otorgar el dinero. ¿Es verdad?

Sí, no es obligatorio. A la empresa le tiene que gustar el proyecto para decidir, no es una obligación. Pero en el caso de *Bossa Nova* el sesenta por ciento del presupuesto vino de la Sony Pictures Classics, que es la distribuidora en los Estados Unidos, y de la Columbia Tri-Star International.

¿Y el cuarenta por ciento restante vino de Brasil, de empresas privadas?

Sí. Para las empresas, el beneficio de producir cine en Brasil es más que nada de

imagen antes que financiero, el negocio cinematográfico es un negocio de alto riesgo. Ese sistema que hay en Brasil es un sistema más de marketing... En realidad no de marketing sino de imagen. La empresa quiere tener su nombre asociado con determinada película.

¿No es poco libre el cine brasileño si cada película tiene que ser aprobada por una o varias empresas?

No, no es poco libre porque hay varias empresas. Entonces, si una no está interesada en un film, puede haber otra que lo esté.

Pero no se puede hacer un cine contra las empresas.

Mmm... cuando hice *Cuatro días en septiembre* [sobre el secuestro del embajador norteamericano por un grupo de izquierda, basado en un hecho real] tuvimos una dificultad muy grande para conseguir el dinero porque era un film sobre revolucionarios.

Eso mismo decía yo.

Sí, pero lo mismo sucedería en los estudios americanos. La dificultad existe de una forma o de otra. En Estados Unidos las empresas como Columbia o Paramount tienen que aprobar los proyectos. Yo creo que es mejor que tener un organismo o una agencia del gobierno con un comité.

Entonces usted dice que el sistema brasileño es mejor.

Creo que sí, que es mejor que el sistema estatal.

¿Cuál fue su última película totalmente brasileña?

Bossa Nova es completamente brasileña.

Pero tiene producción norteamericana.

Tiene plata norteamericana pero es brasileña. Pero bueno, *Cuatro días en septiembre* en ese sentido es completamente brasileña. Mi película siguiente, *One Tough Cop*, fue totalmente norteamericana.

Bossa Nova es una película de distribución mundial de la Columbia pero es una película brasileña: la historia, la mayoría de los actores, el portugués... Es como el film de Marcelo Piñeyro, el que produjo Buena Vista [*Cenizas del paraíso*]: es una película argentina.



FOTO PATRICIO PIDAL

BOSSA NOVA

ESTADOS UNIDOS
1999, 100'

DIRECCION Bruno Barreto
PRODUCCION Lucy & Luiz Carlos Barreto
GUIÓN Alexandre Machado y Fernanda Young
FOTOGRAFIA Pascal Rabaud
MUSICA Eumir Deodato
MONTAJE Ray Hublej
DIRECCION ARTISTICA Cassio Amarante y Carla Caffé
INTERPRETES Amy Irving, Antonio Fagundes, Alexander Borges, Debora Bloch, Alberto de Mendoza, Drica Moraes, Giovanna Antonelli.

¿Qué piensa del cine brasileño actual?

Pienso que es un momento muy rico, porque se hace un cine bueno y al mismo tiempo accesible al público, como *Estación Central*, *Yo, tú, ellos* que también es de la Columbia [y que se perfila como un gran éxito internacional]. No son muchos films pero se hace un cine de calidad, muy diverso pero accesible al público.

¿Cómo definiría *Bossa Nova*?

La originalidad de *Bossa Nova* es que es una comedia romántica pero no sentimental, dentro de la tradición norteamericana de los años cuarenta, como las películas de Howard Hawks (*Bringing Up Baby*, *His Girl Friday*) con Cary Grant. Hoy las comedias de Hollywood son para actores más jóvenes. ¿Dónde está el Cary Grant de hoy? No existe.

¿Por qué le dedicó la película a François Truffaut?

Truffaut es como mi maestro, el director que más admiro, él hacía un cine muy romántico, creo que fue el último cineasta realmente romántico. Pero no era un sentimental, en realidad desconfiaba del romanticismo. Creo que todo romántico verdadero no cree en el romanticismo completamente, no se lo toma en serio. En sus films hacía juegos, tenía un espíritu muy lúdico.

¿Cómo eligió al argentino Alberto de Mendoza para el papel del sastre padre del protagonista en la película?

Porque los sastres en Río y San Pablo, los sastres de primera categoría, los buenos, son todos argentinos o españoles.

AMY IRVING

¿Ha visto *Doña Flor y sus dos maridos*?

Por supuesto.

¿Cuántas veces?

Dos veces. Creo que es una gran película, es uno de los films que vi cuando estaba decidiendo si trabajar o no con Bruno once años atrás.

¿Qué piensa de *Bossa Nova*?

Me encanta; además, en las películas

norteamericanas no hay sensualidad ni sexualidad para las mujeres mayores de cuarenta años. Esta es una película que solo la podía hacer un latinoamericano o un europeo.

¿Cuáles son sus recuerdos de *Carrie*?

Fue mi primera película, fue muy extraño venir del teatro y pararme delante de la cámara con Brian De Palma enseñándome qué hacer. Y yo tenía que hacer algunas cosas muy extrañas. En la secuencia final tenía que caminar hacia atrás desde la tumba y Brian me decía que iban a filmar hacia atrás y proyectar hacia adelante, que como era una secuencia onírica tenía que caminar un poco diferente, y las rocas eran muy afiladas alrededor de la tumba. Sissy Spacek fue enterrada realmente bajo la tumba, ella quería que fuera su mano.

¿Eso es verdad?

Sí, la tumba estaba abierta al costado y ella estaba debajo de las piedras... Tenía una mano muy particular. Cuando vi esa escena en la première, el público me asustó con sus gritos y sus saltos sobre la butaca.

¿Cómo es Brian De Palma como director?

Yo hice mis primeras películas con él, así que no tenía mucho para comparar, él me lanzó en esta carrera. Bueno, es muy obsesivo y no es sociable cuando filma.

¿Es como Bruno?

Bueno, Bruno es sociable conmigo.

¿Cómo fue su experiencia con Woody Allen en *Los secretos de Harry*?

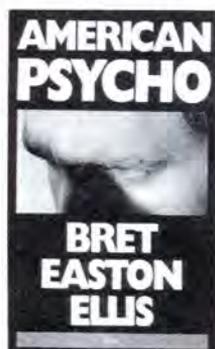
Woody es un personaje extraño, divertido, inusual; es muy de andar con secretos, esas historias de que a sus actores no les deja leer el guión son verdaderas. Es muy tímido con los actores. Trabaja muy rápido pero al mismo tiempo no quiere que el cine interfiera con sus otras pasiones, que son los deportes: ama el béisbol y el básquet. En una escena en la que actuaba conmigo podía ver la transmisión del partido detrás de mí. De ese modo no se perdía nada. **A**

Voy a escribir sobre prejuicios a partir, obviamente, de un prejuicio: para muchos *Bossa Nova* estaba condenada de antemano. La propia concepción de la película sonaba a algo espurio, grasa: ¿qué era eso con actores brasileños, yanquis y otras yerbas?, ¿una comedia de Barreto más de veinte años después de *Doña Flor*? *Bossa Nova* era, en el universo de este prejuicio, un anacronismo, un cocoliche indigerible. Si bien no se va a afirmar aquí que se trate de un film imprescindible ni mucho menos, *Bossa Nova* está lejos de ser una mala película. El armazón es muy simple: es una comedia a medio camino entre romántica y *screwball*, con Amy Irving y el carismático *star* brasileño Antonio Fagundes como protagonistas. En el variado reparto que se hace cargo de las múltiples tramas secundarias se destacan Giovanna Antonelli (parecida a Minnie Driver, con igual luz y movimiento), el olvidado –para el cine argentino– Alberto de Mendoza y el ridículo –en el mejor sentido de la palabra– Stephen Tobolowsky, quien participó en *Hechizo del tiempo*. Barreto no es, en casi ninguna de las acepciones de la palabra, un autor. Es un director prolijo y eficiente, tiene eso que se denomina oficio. Aquí le sirve para conectar con velocidad, claridad y ritmo sostenido varias historias que tienen el fondo más espectacular posible de una Río idílica, en un recorte puramente cinematográfico. Aun dentro de lo que puede considerarse una saludable falta de pretensiones mezclada con ciertas limitaciones para otro tipo de vuelo, el film de Barreto se permite comentarios sobre las migraciones y los saberes prácticos necesarios para el mundo globalizado. En una sutil crítica, se afirma que es más fácil entrar en Estados Unidos si uno no tiene cara de pobre y, en otro orden de cosas, se enfatiza la necesidad de un futbolista estrella brasileño de aprender a insultar en inglés porque fue vendido al Manchester. Toda la cuestión es liviana, de una liviandad extrema, casi diría “burbujeante” si escribiera en el pasado. Y esa liviandad es algo que todavía irrita a aquellos que, pese a afirmar lo contrario, solo ven buen cine en los temas “importantes” y en los tonos graves. **JPF**

AMERICAN PSYCHO EL LIBRO Y LA PELICULA

Todos somos Patrick Bateman

Nueve años después de la publicación del libro, llegó la versión filmica de *American Psycho*. Sobre esa conflictiva filiación y los problemas que genera pensar la película y la novela habla, sin susurrar, esta nota. **por JAVIER PORTA FOUZ**



El día del estreno de *Psicópata americano* (con el título en castellano hago referencia a la película) hubo una nota brillante de Pablo Schanton en *Clarín*. El artículo concluía diciendo que "*Psicópata americano* no es un emblema completo del retro 80. Es más bien otra de las pruebas que la lúcida Harron nos ofrece de que la vida de las personas en la sociedad capitalista puede alternar resistencia y sumisión". Los que viven dentro del sistema capitalista son tanto Patrick Bateman (el personaje protagonista de *Psicópata americano*), Mary Harron (la directora), Pablo Schanton y todos nosotros. Lo extraño es que, a diferencia de lo que ocurre en esa nota, en la mayoría de los discursos acerca de *Psicópata americano* se deja de lado esta cuestión: no hay manera de leer la película y el libro (que será nombrado como *American Psycho*) si no se es consciente de que tanto el yuppie psicópata Patrick Bateman como todos nosotros estamos insertos en una cultura. Muchos de los comentarios acerca de este fenómeno que parte de la novela de Bret Easton Ellis parecen hechos desde un extraño –léase imposible– balcón que tiene vista a la cultura pero que pertenece a un edificio hecho con ladrillos descontextualizados. Patrick Bateman siempre es "él", "el producto de una época materialista", "alguien por el que no se puede sentir empatía" o con el cual "la identificación es imposible". El gran chiste negro de

todo esto es que todos somos Patrick Bateman. Yo soy Patrick Bateman. Y no solo porque me gusten las canciones de los ochenta y no disfrute de la música "en directo". Parte de los motivos de esas interpretaciones distanciadas puede estar en la ríspida transposición de *American Psycho* (la novela de 1991) a *Psicópata americano* (la película del año 2000). El muy bueno pero fallido film de Harron elige también distanciarse y tranquilizarse. Lo hace mediante procedimientos en algunos casos sutiles y en otros no tanto. Entre los más cuidados aparece la ridiculización de los gustos musicales del protagonista. En el libro, si bien es verdad que hay tres capítulos dedicados a Genesis, Whitney Houston y Huey Lewis and The News, también es cierto que Bateman afirma que su grupo de música favorito es Talking Heads. No digo que sea una obligación de la película referirse a todo lo trabajado por el libro, una tarea ímproba en un film de duración normal, pero es llamativo que las referencias musicales del protagonista del film sean solo aquellas que hoy –a la luz de los sentidos dominantes si se quiere "encajar" o "pertenecer"– son vistas con desprecio. Y los Talking Heads, ausentes del satírico film, son todavía prestigiosos y no son ridiculizables. Tampoco parece un dato menor que, en la película, las tres veces que Bateman vocifera sus maravillosos análisis



El autor de *American Psycho*, que publicó la novela a los veintisiete años, la misma edad del personaje protagonista

musicales sea en situaciones combinadas con la preparación de asesinatos y, ciertamente, en un tono paródico. Hay una atmósfera de distancia hacia el personaje y la época, incluso en la selección de la banda de sonido, un apéndice del film y, en este caso, fundamental por los significados que reafirma. En el CD está la canción de Dead or Alive *You Spin Me Round (Like a Record)* en versión de Dope, esto es, "noventizada". Aclaro que el tema no se escucha en la película, por lo que su inclusión es doblemente significativa. Por lo demás, el disco no suena a esos ochenta estigmatizados—New Order no cuenta: es otro grupo que logró mantener prestigio—excepto por la inclusión, en un principio, de *Hip to Be Square* de Huey Lewis and The News, que luego fue retirada del CD por solicitud del intérprete. Un pedido comprensible frente a la evidente voluntad de ridiculización. En la novela, Bateman es un ser mucho más complejo y contradictorio que este payasesco yuppie de dos caras interpretado, a la perfección, por Christian Bale. Tener una doble personalidad puede ser hasta tranquilizador. Lo verdaderamente problemático es que tanto Bateman como nosotros somos mucho más múltiples. Lamentablemente, el film tiene elementos más pueriles, como el grosero error de punto de vista en dos planos cercanos al final en los que la secretaria de Bateman (Chloë Se-

vigny) revisa la agenda de su jefe. Esta decisión incomprensible le resta rigor a la película, una cualidad de la que el libro—un análisis minucioso, frío y demoledor—puede enorgullecerse. Otra decisión errada es darle excesivo protagonismo, en términos relativos, al personaje del detective (Willem Dafoe) e incluirlo tempranamente. Con esto, la película se acerca peligrosamente a plantear un conflicto de índole policial, algo muy alejado de la vida que trajina Bateman. El no puede sentirse investigado, por lo menos no de la manera en que lo muestra el film: su mundo da demasiados refugios y nada queda escrito, no hay memoria ni huellas del pasado, excepto en su propia, fascinante, terrorífica cabeza. Pero lo peor de todo es la acumulación de "arrepentimientos" que el *Psicópata americano* muestra hacia el final. Todo eso está unido en el film (pero no en el libro): las confesiones telefónica y cara a cara con el abogado, la descompostura en la calle. Si bien Bateman no es "castigado" y sigue encerrado en sí mismo, ya sea en sus actividades o en su imaginación, el film parece caer en el abismo intelectual de pretender, por un instante, clausurar la historia. Las últimas palabras del libro son "esto no es una salida": no hay cierre, no hay fin para la presencia de Bateman ni para su dolor. El film consigue solo en parte esa conmoción. De manera más acabada logra, en su mejor par-

te—su excelente primera mitad—, mostrar el mundo de Bateman, con su descripción enfermiza de detalles (uno de los tantos motivos por los que la novela es genial).

No hay una salida clara ni parece haber fin para el materialismo, la intolerancia, la furia, la frustración, la competencia, la injusticia. Todos practicamos esas actitudes y vivimos en un ambiente que impone todas esas cosas. Y no como grandes conceptos ni como grandes políticas de vida. Más bien se trata de pequeños gestos de muerte, de maldad, que no dejan de ser letales aunque no se trate de homicidios. La microfísica del poder es demasiado fuerte y trabaja de manera constante. Los noventa fueron (son) años mucho más bastardos porque supuestamente borran la existencia de todos esos males individuales con su particular estética: el eufemismo como bandera, el cinismo como ejercicio, el mirar desde afuera como práctica falsa. Aunque no lo reconozcamos, somos como Patrick Bateman y estamos inmersos en una serie de coordenadas, muchas veces ridículas, por las que matamos y morimos. Matamos por ellas y morimos, de manera azarosa, con ellas.

En el libro, Bateman es un héroe trágico que ve cómo su mundo se derrumba o muta: U2 marca el pasaje del rock de los ochenta al de los noventa y Bateman no entiende nada, el rap le resulta inextricable, su héroe Donald Trump ha sido devaluado, la competencia en la que él creía no se usa más. En la película, el mundo de Bateman queda descrito como algo cerrado y no como el prólogo de estos años de fin de siglo. Pero una parte de los noventa parece tener como condición de producción a los ochenta: el discurso musical pasa a ser metadiscursivo, la corrección política predetermina los gustos estéticos, el millonario de moda ya es otro y no se acepta que se compita, pero se lo hace (y no de frente sino de manera solapada, venenosa). Otra dimensión interesante del Patrick Bateman del libro (no el del film, que es una representación mucho más unívoca) es que tiene gestos de bondad o positivos: al inicio de sus vacaciones, con algunos de sus pares, con alguna chica, en su pasión por el conocimiento. Tal como ocurre con muchos de nosotros, Bateman se debate entre dejar aflorar sus bondades humanas o reprimirlas con las peores barbaries también humanas (la idea de que Bateman es "inhumano" es una idea cobarde, solo la humanidad puede crear un Bateman). Sobra decir que no suelen ganar las bondades. Bateman reconocería esto. Nosotros no. Somos más hipócritas que Patrick Bateman, pero nuestras coordenadas culturales no nos permiten afirmarlo. La etiqueta de los noventa me impone decir, en tono amable, que todo lo planteado en esta nota ha sido producto de mi imaginación. ■

NI UNO MENOS

Yi ge dou bu nieng shao

REPUBLICA POPULAR CHINA

1998, 100'

DIRECCION Zhang Yimou
 PRODUCCION Zhao Yu
 GUION Shi Xiangsheng
 FOTOGRAFIA Cao Jiuping
 MUSICA San Bao
 MONTAJE Zhai Ru
 DIRECCION ARTISTICA Cao Jiuping
 INTERPRETES Wei Minzhi, Zhang Huike, Tian Zhenda,
 Gao Enman, Sun Zhimei, Feng Yuying,
 Li Fanfan, Liu Hanzhi.



El libro rojo del capitalismo

por QUINTIN

Ni uno menos es, como *Todo comienza hoy* de Tavernier, una película sobre niños y maestros en una zona pobre. El film francés denuncia las consecuencias de las políticas neoliberales sobre la educación. Un objetivo noble cuyo tratamiento dista mucho de serlo. En ese film los niños son ganados: disciplinados, obedientes, entrenados para portarse bien y no mirar a la cámara, rehenes de la complicidad entre el director de la escuela y el de la película que los ignoran para concentrarse en la reivindicación sindical de los docentes. Si algo verdadero hay en la película es que reproduce en sí misma el desdén por la educación de la burocracia educativa francesa, de la que los pequeños ciudadanos son objeto y no sujeto.

Los chicos de Zhang Yimou, en cambio, están vivos y el film registra la excitación y la alegría que les produjo el rodaje. Activos, diferenciados, pícaros, la película les concede el derecho a ser mirados con interés, a responder afirmativamente a la pregunta sobre si merecen ser educados. La mirada documental se extiende al resto de los personajes de la aldea y Yimou demuestra que es un cineasta, es decir, alguien capaz de respetar lo que ocurre delante de la cámara, de aceptar que tiene su propia materialidad y no merece ser aplastado por la manipulación y el mensaje.

Sin embargo, la narración de *Ni uno menos* está construida a partir de la manipulación, atravesada por la ideología oficial y

su propósito es didáctico, molesto, obsesivo con el poder. El film de Yimou cruza el realismo socialista con Kiarostami. Una descripción en principio abierta, inteligente de su objeto, está clausurada por una moraleja que no puede ser más negadora de la libertad: la de la sumisión al poder, la bondad de las autoridades, la voluntad del gobierno y de la sociedad por superar las dificultades.

La deserción de un alumno que se va a buscar trabajo a la ciudad motiva en su maestra adolescente la necesidad de ir a buscarlo.

No lo hace por altruismo sino porque le prometieron una recompensa en efectivo si su clase permanece intacta. El personaje de la maestra es interesante: empecinada e ignorante (recuerda un poco al de Gong Li en *Qiu Ju*), es una alumna más en la lección que la película les da a sus personajes. Wei Minzhi aprende a ser maestra, a hacerse responsable, a comprender cómo funciona el mundo. Este es duro, pero está vigilado por las autoridades para que no lo sea en exceso. Si la gente es mala y desconfiada, los altos funcionarios son comprensivos. Si los vecinos son egoístas, los nuevos empresarios están inclinados a la caridad solidaria. La marcha hacia el flamante capitalismo chino está plagada de obstáculos pero será coronada por la victoria. Al final, el chico vuelve a la escuela gracias a la televisión y su director y la aldea se colma de donaciones anónimas. Las cámaras de televisión registran el milagro al mismo tiempo que in-

troducen a los habitantes del pueblo en la modernidad. En el film no se ven ricos, injusticias sociales, abusos o actos de corrupción. Apenas una pobreza digna, desperfectos administrativos, errores humanos. China es la colmena perfecta y funciona al compás de la Coca Cola y la sabiduría de sus dirigentes. Y el cine contribuye a reforzar esa imagen tan grata a las autoridades. Podría decirse que *Ni uno menos* no difiere en muchos aspectos de lo que podrían ser las películas iraníes, con sus historias de pueblo y la ausencia de críticas mayores al sistema. Pero en los mejores films de ese origen no hay nunca una consonancia íntima entre los individuos y el funcionamiento de la sociedad. Entre ellos se interponen la libertad y el misterio. Respetarlos es el sentido último de *La manzana* o de *Detrás de los olivos* y sus directores no piensan sus materiales desde la conveniencia del orden social. Pero Yimou siempre fue un cineasta académico, acostumbrado a reinar sobre sus historias, a cerrarlas con el moño de la convención. En este film hay una escena donde los chicos y la maestra aprenden matemática sin querer, gracias a la necesidad de resolver un problema práctico que el argumento les plantea. Parece la ilustración de alguna frase del libro de Mao ("la práctica es la madre de la ciencia", pongamos). Ese es el problema de Yimou: su cine siempre termina celebrando un lugar común. Pero esta vez eligió uno particularmente desagradable: el canto a la obediencia. ■

EL ASTILLERO

ARGENTINA

1999, 98'

DIRECCION David Lipszyc

PRODUCCION David Lipszyc

GUION Ricardo Piglia y David Lipszyc sobre la novela de Juan Carlos Onetti

FOTOGRAFIA Guillermo Behnisch

MUSICA Chango Spasiuk

MONTAJE Juan Carlos Macías

DIRECCION ARTISTICA Pepe Uría

INTERPRETES Ricardo Bartís, Mía Maestro, Ingrid Pelicori, Luis Machín, Cristina Banegas, Norman Briski, Ulises Dumont, Alfredo Ramos.



Acerca de la falsedad

por MARCELA GAMBERINI

La literatura y el cine se rechazan y se atraen constantemente. Versión libre, adaptación, transposición son las denominaciones que adoptan sus entrecruzamientos. Hacer un estudio comparativo, que debería ser exhaustivo y minucioso, entre los textos y las películas para llegar a la conclusión de si es mejor la película que la novela o viceversa es, al menos para mí, una tarea inútil. Implica desarticular la especificidad inherente a cada soporte: tanto la literatura como el cine son hechos estéticos en sí mismos. Hacer una comparación es dar por tierra con el trabajo que el cine o la literatura establecen con sus propios materiales: el lenguaje, las palabras, el ritmo, las imágenes, el sonido, la puesta en escena, entre otros. Además de borrar el contexto histórico y cultural en el que cada uno de ellos se ha producido. Que las relaciones entre literatura y cine se piensen en términos de traición, respeto, fidelidad es un problema vacío. Truffaut dijo: "El problema de la adaptación es un falso problema". La confusión surge del trabajo de dichos ámbitos a partir de la narratividad, de la necesidad de contar historias. Que compartan una misma matriz narrativa no es lo interesante, ni lo productivo (deberíamos preguntarnos si hay historias vírgenes, originales); lo que seguramente resulta interesante para el lector y para el espectador, y sospecho que para el autor también, no es solo contar una buena historia sino cómo contarla. Ahí radica la especificidad del cine y de la literatura, en el cómo se articulan sus materiales específicos.

LA LITERATURA: EL ASTILLERO DE JUAN CARLOS ONETTI. Hablar de Onetti es hablar de uno de los grandes narradores contemporáneos. El universo onettiano, en incesante desintegración, está habitado por seres carentes de fe, solitarios, incomunicados, densos, oscuros, sin posibilidad de afectos ni de redenciones. Narrativamente, *El astillero* está estructurada a partir de versiones, testimonios, monólogos interiores. Con esta polifonía se evita, como siempre en Onetti, entregar una única versión de la historia, ofreciendo una mirada conflictiva acerca de la realidad. El conflicto –pensado desde la manera más tradicional– se demora en aparecer y se aletarga en los juegos del lenguaje, en las profusas adjetivaciones que imprimen al relato un clima único. La violencia irrumpe en la profundidad del texto poniéndose las máscaras de la locura, la soledad, la venganza, la miseria, la mentira. Todas estas estrategias, hábilmente manejadas, proponen al lector el desamparo y la inseguridad del hombre, la hostilidad del mundo, la complejidad de la realidad. Indudablemente, *El astillero* es una novela impecable, incesante y placentera, que renueva sus sentidos con cada lectura.

EL CINE: EL ASTILLERO DE DAVID LIPSYZYC.

La película relata de manera agobiante un argumento impreciso. Uno de los problemas es justamente cómo está contada la historia y la profusión de escenas sin sentido. Ejemplo: las secuencias en el prostíbulo, particularmente la escena en que Larsen –el prota-

gonista– tiene un ataque de epilepsia frente a una prostituta de espaldas, o el aborto/nacimiento poco claro de uno de los personajes en el final. Estas escenas, entre otras, impiden la progresión dramática y dificultan la ya morosa recepción de la película. Ninguna de esas escenas sirve para delinear los personajes, ni para recalcar indicios policiales, ni contribuye a la comprensión de la totalidad del film. Relacionado con esto, otro problema es la dilatación que provoca agobio y confusión en el espectador. Casi todo se sugiere, se intuye, se sospecha; el problema es que lo que se muestra es poco. De esta manera, la narración no avanza, se vuelve vacilante, torpe. No hace falta asfixiar al espectador para mostrar un clima asfixiante, oscuro, sombrío. Otro problema de *El astillero* es el registro actoral, que va desde muecas incomprensibles y caricaturescas de Bartís hasta jadeos inútiles de Pelicori en una sobre-sobreactuación descomunal. Bartís en la piel de Larsen no logra darle el tono cansino, despojado, solitario, vengativo que el personaje necesita. Briski como Petrus lo vuelve un personaje indefinido y vacío. Básicamente el film es pretencioso, acartonado, solemne, falso. Obra que deviene de un corpus literario consagrado (Onetti y Piglia) pasando por la tradición más arraigada del teatro argentino (Bartís y Banegas), llega al cine demoliéndolo. No hay en el film una gota de franqueza, de placer, de interés. Desdiciéndome (como me pasa a menudo), en esta ocasión prefiero la novela. ■

NUECES PARA EL AMOR

ARGENTINA-ESPAÑA

1999-2000, 105'

DIRECCION Alberto Lecchi
PRODUCCION Luis Angel Sartor y Gerardo Herrero
GUION Daniel Románhach, Daniel García Molt y Alberto Lecchi
FOTOGRAFIA Hugo Colace
MUSICA Eva Gancedo y José Luis Barroso
MONTAJE Aitor Berenguer y Guido Berenblum
DIRECCION ARTISTICA Clara Notari
INTERPRETES Gastón Pauls, Ariadna Gil, Malena Solda, Nicolás Pauls, Nancy Duplaá, Gabriel Goity, Rodrigo de la Serna, Lola Berthet, Leonardo Saggesse, Lucas Roma, Alejandro Botto, Alejo Lecchi.



Apropiación indebida

por QUINTIN

Esta temporada se estrenaron tres películas dirigidas por Alberto Lecchi, una hazaña que solo creíamos reservada a Kiyoshi Kurosawa (ver página 30). Las dos primeras fueron films de encargo: la perezosa, descuidada *Operación Fangio*, a la que Darío Grandinetti le presta su única razón de ser por su creación del protagonista; la más prolífica *Apariencias*, el más impersonal de los productos Suar, una comedia de teléfonos blancos que atrasa cincuenta años; y por último este film, el "verdaderamente personal de los tres" de acuerdo con las declaraciones del director. Lecchi se ha propuesto un film que cabalga sobre los últimos treinta años de la historia argentina, una tentación en la que últimamente incurrieron Juan José Campanella con *El mismo amor, la misma lluvia* y Nardini-Bernard con *76 89 03*. Como ellos, Lecchi divide el film en tres actos que se ocupan de tres momentos separados por una década. *Nueces para el amor*, además, es una comedia romántica como *El mismo amor, la misma lluvia*, pero sobre la que el pasado se proyecta en diapositivas remanidas.

Debo decir que prefiero a Lecchi cuando no se expresa. Porque cuando lo hace incurre en la falsificación de nuestro común pasado desde una humildad que solo es un disfraz para la prepotencia. El protagonista de *Nueces para el amor* es un muchacho de barrio cuya única pasión es ser hincha de Temperley y su única virtud una aclamada

potencia sexual. Acompañando a esa mente simple, Lecchi postula una interpretación de la historia o, mejor dicho, reivindica para su protagonista un viejo fantasma: el de representar al ser nacional. Es que los personajes de *Nueces para el amor* son esquemas que sustituyen ideas convencionales: las musas, los jóvenes, las esposas, los intelectuales. Ninguno tiene una individualidad precisa, una caracterización como personaje, pero sí una definición que los acompaña. La esposa es la bruja, los jóvenes la espontaneidad, los intelectuales la blandura y la musa es (como en tantas películas nacionales) la mujer que inspira al protagonista por su diferencia pero debe ser conquistada y sometida. Marcelo conoce a Alicia cuando son casi adolescentes. Tienen una aventura interrumpida por la dictadura (ella es militante pero tiene un novio más militante que termina desaparecido). Se reencuentran al final, donde él tiene una mujer insoportable y ella un hombre comprensivo. Juntos harán andar un tren que no existe (la vía Temperley del ferrocarril Roca es ahora eléctrica pero el film la muestra en su versión antigua), como si Lecchi declarara al final que el film es una mera fantasía. Y una fantasía es: la de un argentino de medio pelo que esperó treinta años para declarar que desde entonces todo ha cambiado menos su ideología y que, desde ella, es posible apoderarse de lo que se desea. Así es como Marcelo le roba Alicia a dos inte-

lectuales distintos (uno es un guerrillero, el otro un desagradable individuo con barba): ella no los merece y ama verdaderamente al supermacho de Temperley. Incluso, el protagonista termina sospechando (y haciendo sospechar al espectador) que él es el padre biológico de la hija de Alicia en lugar del guerrillero. Ella, a su vez, intenta suicidarse "porque se siente vieja", mientras que a él el paso del tiempo solo le dejó canas (el film se encarga de avisarnos que su potencia sexual aumentó con el tiempo). A la pasada, Lecchi se permite descalificar el cine que no se parece al suyo ("me tuve que tragar un año entero yendo a la Cinemateca", dice Marcelo).

Lo que cuenta Lecchi no es la historia de un amor sino la de una revancha. La de un mediocre al que la historia le dio la razón asesinando a su rival, desposeyéndolo de su hija, castigando a su mujer con la locura y convirtiendo en ridículo el cine que prefería. Desde su victoria, el personaje enuncia los males del país: la quiebra del club Temperley y la adicción a las drogas de Maradona y Charly García. Es otra vuelta de tuerca sobre cierto cine argentino que no logra salir de esa visión facilista del mundo, que se sostiene desde la mirada banal de su protagonista masculino, que promete futuros mal soñados, que no concibe otro horizonte que su medianía reaccionaria. El amor y las nueces ocultan el resentimiento profundo del apropiador. ■

**AMSTERDAM
GLOBAL VILLAGE**
HOLANDA, 1996, 240'
DIRIGIDA POR Johan van
der Keuken



PUNTO DE PARTIDA
*Starting Place/
Point de départ*
FRANCIA, 1994, 90'
DIRIGIDA POR Robert Kramer



**EL AFFAIRE
GRÜNINGER**
Grünings Fall
SUIZA, 2000, 100'
DIRIGIDA POR Richard Dindo



RUTA UNO
Route One USA
FRANCIA, 1989, 240'
DIRIGIDA POR Robert Kramer



Cuatro documentales

por GUSTAVO NORIEGA

Si alguien dijera que una película es buena o mala basándose en su duración, seguramente sería acusado de loco o idiota. Yo no puedo sacar una ley pero me pasa algo: todos los documentales que vi en mi vida que duran más de tres horas me parecieron extraordinarios. Alguna razón debe haber más allá de que yo pueda ser, justamente, loco o idiota. Los documentales llevan a un extremo una de las características del cine: la de pispiar en la vida de otros. Conocer otras vidas, otros países, otras épocas, meterse en lugares a los que uno no podría acceder jamás: nuestra alma de voyeur puede llegar a su satisfacción máxima presenciando un documental. Pero curiosar en la vida de otro no es mirar rápidamente un álbum de fotos: las vidas se componen de momentos sumamente excitantes, pero estos son los menos. Lo normal son los tiempos muertos, las esperas, el trabajo cotidiano, la conversación distraída, las naderías de todos los días. Y meterse en esos tiempos requiere de una voluntad a la que el espectador, generalmente perezoso, no está acostumbrado.

Entregarse al documental kilométrico multiplica las posibilidades del placer, aunque ese placer provenga de la tortuosa necesidad de saber, como en *Shoah*. Es que, simplemente, hay cosas que no pueden saberse en noventa minutos, llevan implícitas en su misma existencia la larga duración. Hay que saber entregarse.

Amsterdam Global Village, de Van der Keuken, es una de esas demandantes películas. Dura

cuatro horas pero no hay muchas experiencias en la vida de las cuales uno, al cabo de 240 minutos, salga más sabio y al mismo tiempo habiendo experimentado un inmenso placer. *Amsterdam* es el eje de la película, pero como el *Aleph*, contiene dentro de su perímetro el acceso a todas las experiencias del mundo. Allí conviven personas de todos los países, lo que significa una diversidad de vivencias casi infinita. El ambicioso proyecto del holandés implica seguir la vida de estos inmigrantes pero también llevarlos a su país de origen. Así viajamos por un pueblo aymará en Bolivia, por las destruidas Chechenia y Bosnia y las selvas de Tailandia. El resultado —una radiografía del mundo actual— es fascinante y, a pesar de la deliberada parsimonia del relato, vertiginoso.

Ruta uno y *Punto de partida* están dirigidas por Robert Kramer, un documentalista norteamericano fallecido a fines del año pasado. Ambas son la historia de un retorno. Kramer, un documentalista político muy militante, estuvo en Vietnam en 1969. *Punto de partida* muestra ese país veinticinco años después. Lo notable es que luego de vencer a EE.UU. y de invadir Camboya, este es el primer momento en que los vietnamitas viven en paz, probablemente después de siglos. La película es una mirada minuciosa al mundo del trabajo en un país no industrializado pero también el choque entre dos generaciones: una que está orgullosa de haber participado en la guerra contra los yanquis y la nueva, que encuentra que este orgullo no al-

canza para justificar las estrecheces del presente. Para los perezosos, *Punto de partida*, que además de sabia es bellísima, dura apenas una hora y media.

Ruta uno es la larga de Kramer. Dura también cuatro horas y es el retorno del documentalista a EE.UU., luego de vivir diez años en Francia. Utiliza como eje a un médico en las mismas condiciones de vuelta al pago. Lo que hacen juntos es viajar por la ruta uno, pegada a la costa oriental, desde la frontera con Canadá hasta Miami. Kramer realiza una puesta en escena muy elaborada, ficcionaliza al punto de que las dudosas distinciones entre documental y ficción se desvanecen. Los planos y contraplanos de algunas conversaciones denotan deliberadamente la intención de estetizar. Lo que se pierde en verdad se gana en belleza, pero esta es tanta que los platillos se equilibran y la verdad vuelve a aflorar. Toda la historia norteamericana, desde la independencia hasta Vietnam pasando por la Guerra Civil, se puede reconstruir en la ruta uno. El viaje es apasionante y, como en la experiencia vietnamita, de una belleza visual poco común.

Probablemente porque no dura cuatro horas mi única desilusión fue *El affaire Grüniger*, del suizo Richard Dindo, una reivindicación del jefe de policía suizo que salvó una enorme cantidad de judíos en los comienzos del Holocausto. Monótona y algo convencional, por lo menos para los parámetros del director de *Diario del Che en Bolivia*, pero quizá solo sea mi estrambótico prejuicio. ■

FELICIDADES

Cambio de piel

ARGENTINA
2000, 90'

DIRECCION Lucho Bender
PRODUCCION Cecilia Hecht
GUION Pablo Cedrón, Pedro Laeb
y Lucho Bender
FOTOGRAFIA Daniel Sotelo
MUSICA Andrés Goldstein y Daniel
Tarrab
MONTAJE Silvina Soto y Lucho Bender
DIRECCION ARTISTICA Patricia Pernía
INTERPRETES Luis Machín, Gastón Pauls,
Adolfo Casero, Silke, Pablo
Cedrón, Carlos Belloso,
Marcelo Mazzarello.



La versión nacional de *Magnolia* tiene sobre su modelo la ventaja de que no hay moribundos ni escenas de patetismo extremo. Es más, casi nadie levanta la voz y el film narra la soledad de la vida moderna con más tristezas que sobresaltos. Prolija, segura, bien actuada en general (con un pico memorable en Cacho Castaña), *Felicidades* está trabajada y hay coherencia entre sus historias que se entrecruzan, observaciones agudas (el piloto que se lleva Gastón Pauls es un objeto con carga dramática cuyo único antecedente es el saco Armani de *Silvia Prieto*). Pero a pesar de la indudable influencia americana independiente, la película no deja de ser una variante actualizada y muy profesional de la tendencia canónica del cine argentino. Por un lado, porque la presencia de la atractiva, distante y española Silke entre tantos nativos, no evita que las mujeres sean seres ajenos al universo de sentimientos masculinos del film. Pero, sobre todo, porque Bender construye un nuevo modelo costumbrista en miniatura del país de la

clase media, en el que la identidad de los personajes asoma por momentos pero finalmente se diluye en conductas arquetípicas (el no te metás, el cinismo de barrio, la solidaridad difusa, la pequeña corrupción). Bender mira a sus criaturas con simpatía pero sin implicarse demasiado, con una especie de lástima usada. Hay una excepción, sin embargo, la del cómico de bar-mitzvah (Carlos Belloso), un payaso con otras aspiraciones que parece representar al director. "Hago esta bosta para poder dejar de hacerla", dice el personaje antes de ver la aurora bajo la forma de fuegos artificiales. Suena como una declaración de Bender que alude a su pasado de cineasta publicitario en tren de cambiar de oficio. Hay que señalar que en su nueva ropa, logra redondear un ejercicio cinematográfico más que decoroso en el que demuestra cualidades ciertas. Su apuesta, sin embargo, es demasiado convencional, demasiado estrecha, como si hacer cine se redujera a reunir una técnica compleja con un material predigerido. **Quintín**

HARTO THE BORGES

Las reliquias no cantan

ARGENTINA
2000

DIRECCION Eduardo Montes Bradley
PRODUCCION Soledad Liendo
MUSICA Lee Starnetz



Luego de la escandalosa jibarización de Borges realizada por Tristán Bauer, *Harto the Borges* vuelve a poner al escritor bajo una lupa más justa y, fundamentalmente, más inteligente. La estrategia de Montes Bradley para hablar de un escritor sobre el cual ya se ha dicho todo consiste en darle la palabra al propio Borges y a un grupo de intelectuales ubicados un poco al costado de la vida institucional de las letras. Como sucedía en la película de Bauer, cada vez que el maravilloso viejo aparece todo lo demás se hace humo, tal es la magia de su hablar quebrado y fatigoso. Pero Montes Bradley no lo pone como un cuadro a ser admirado (aunque yo haya hecho eso) sino como ilustración y contrapunto a las observaciones de Horacio González, Christian Ferrer, Ariel Dorfman y Martín Caparrós, para nombrar solo a los más interesantes. Haber elegido a este tipo de intelectuales significa que el director prioriza una perspectiva que puede ser crítica pero que no ignora el calibre de lo que se está hablando. No estamos aquí ante una celebración cholula proveniente del entor-

no histórico pero tampoco ante la nueva tendencia que impulsa a matar al abuelito. Por otro lado, la conversación abarca no solo su letra escrita sino sus comentarios, boutades y respuestas de las infinitas entrevistas que concedió en los últimos años de su vida. Según Ferrer, esta prodigalidad oral de Borges responde a una estrategia destinada a desbaratar las banalidades y los lugares comunes instalados en nuestra clase media. Seguramente a Borges no le hubiera gustado esta descripción, lo que no quiere decir que no sea justa. El Borges que surge de la interacción de los testimonios no es el de la iconografía tradicional (¡no se pronuncia la palabra "laberinto" en toda la película!) sino el de las opiniones fuertes, algunas escandalosas, siempre a contrapelo del lugar común. Si su escritura no ha hecho escuela (es difícil no tratar de escribir como Borges sin sentirse un tonto a menos que uno sea un tonto), su ligera ironía al hablar, el arte de la injuria, como dice González, tiene en Martín Caparrós, la segunda estrella de la película, a un digno heredero. **Gustavo Noriega**

Los expulsados

ITALIA-FRANCIA

1994, 145'

DIRECCION Gianni Amelio
PRODUCCION Claudio Vechio, Samantha Antonnicola y Massimo Costa
GUION Gianni Amelio, Andrea Porporati y Alessandro Sermoneta
FOTOGRAFIA Uca Bigazzi
MUSICA Franco Piersanti
MONTAJE Simona Paggi
DIRECCION ARTISTICA Giuseppe M. Gaudino
INTERPRETES Enrico Lo Verso, Michele Placido.

Antes de *Lamerica*, dos películas de Gianni Amelio se habían estrenado en Buenos Aires, ambas maltratadas por *El Amante*. Una de ellas, sobre la pena de muerte y titulada *Puertas abiertas*, fue pulverizada por una breve crítica en el balance de 1992. La otra —a mi juicio la mejor— se llamaba *Ladrón de niños* y fue, en 1993, directamente ignorada. En 1997, Alejandro Ricagno entrevistó a Amelio, que estaba en la Argentina para presentar *Lamerica* en un festival. La nota y un comentario elogioso sobre la película pueden leerse en el número 63. Ahora, a seis años de realizada, se estrena *Lamerica* y promete convertirse en un éxito a escala. En Albania, muy cerca de Italia cruzando el Adriático, el fin del comunismo no hizo menor la pobreza sino mayor el descontrol y la miseria. Allí llegan dos italianos para aprovecharse de créditos y hacer un negocio corrupto. Necesitan un testaferro local y, para esa tarea, sacan de un inmundoso hospicio a un viejo que había estado cincuenta años preso por oponerse al régimen. Ahora es un "héroe de la libertad",

pero en realidad no es más que un ser humano destruido mental y físicamente que, para colmo de males, huye. El italiano más joven, el melancólico y fotogénico Enrico Lo Verso, debe rastrearlo. En esta búsqueda, en este viaje, el extranjero arrogante vivirá pruebas y, por ende, un proceso de aprendizaje y también de igualación con los locales.

Amelio es implacable y honesto al describir, mantiene a los actores alejados del sentimentalismo y es un narrador quizá moroso pero con convicción. El acento puesto en convencer lo debilita por momentos, al enfatizar y explicar lo que ya está claro, como el paralelismo entre la emigración albanesa hacia Italia y la italiana hacia "Lamerica" hace cincuenta años. Y aun con el atentado contra la sutileza que son esos primeros planos intercalados al final, *Lamerica* no naufraga. Se mantiene a flote, como ese impresionante y doloroso barco cargado con decenas de miles de personas que buscan otro horizonte a fuerza de desarraigo. **Javier Porta Fouz**



CIEEN AÑOS DE PERDON

Indulto para el teatro

ARGENTINA

1999, 89'

DIRECCION José Glusman
PRODUCCION Jaime L. Lozano y Ralph Haiek
GUION Juan Ameijeiras y José Glusman
FOTOGRAFIA Gerardo Silvatici
MUSICA Edu Zvetelman
MONTAJE Patricia Enis
DIRECCION ARTISTICA Oscar Escanilla
INTERPRETES Márgara Alonso, Pompeyo Audivert, Noemí Frenkel, José Glusman, David Szneck, Helena Tritec.

Nada más teatral que un rehén entre sus captores, nada más folklórico que una familia judía en un pueblo de Entre Ríos, nada más desafortado que Pompeyo Audivert haciendo de tarambana violento y alcohólico, nada más molesto que una cámara en mano que se empachó de Cassavetes. Así y todo, aunque las ideas cinematográficas de *Cien años de perdón* son un tanto bastardas, son ideas propias, lo que la hace mucho más interesante que las ortodoxias de segunda mano que se ven en estos días. Es fácil señalarle defectos a esta película (y no me privé de la tentación de hacerlo) pero quedarse en ese señalamiento es desconocer que Glusman tiene el valor de ir a fondo con su propuesta, que es sumamente original: plantear una especie de grotesco criollo remanido, amagar que nos va a hacer la vida insoportable a base de las crueldades inherentes a ese género (y a otros) y, de pronto, hacer girar la película hacia otro lado, despertando los elementos dormidos y disolviendo los evidentes en su propio

absurdo. Así es como la impecable lógica de la narración lleva, a partir de un insólito timbre del teléfono (que parece un error grosero al principio), a un potente planteo feminista que destruye el discurso que los personajes urdieron en la primera parte. De una monserga de hombres que se lamentan, nos vemos transportados a una plenitud de mujeres que saben lo que quieren. Así, la sordidez se vuelve humor, las pesadas razones devienen caprichos y la película se ilumina desde su potencial oculto: la banalidad de los planteos dramáticos en los que solo se dirimen las fuerzas de los oponentes (los famosos "conflictos" de los manuales de guión que producen esa mayoría de films prescindibles). Allí es donde el sesgo teatral de *Cien años de perdón* se convierte en un aporte y hasta el registro de las actuaciones masculinas se justifica en función de su falsedad intrínseca: son los personajes los que hacen teatro y no los actores. Se ve poco de esto en el cine y sería bueno preguntarse a qué se debe. **Quintín**



SECRETOS EN FAMILIA

Dogma, pero no mucho

Dogme 3
Mifune sidste sang
DINAMARCA
1999, 98'

DIRECCION Søren Kragh-Jacobsen
PRODUCCION Birgitte Hald y Morten Kaufmann
GUION Søren Kragh-Jacobsen y Anders Thomas Jensen
FOTOGRAFIA Anthony Dod Mantle
MUSICA Thor Backhausen, Karl Bille, Christian Sievert y Nulle & Verdensorkestret
MONTAJE Valdis Oskarsdottir
INTERPRETES Anders W. Berthelsen, Iben Hjejle, Jesper Asholt,



Una vez superada la sorpresa inicial debida al título de estreno –teniendo en cuenta que es una película de la cual se viene hablando desde hace más de un año como *Mifune*–, lo que más llama la atención en esta tercera entrega de la serie Dogma 95 es cierta cualidad de la imagen. Rápidamente nos percatamos de que no ha sido plasmada en un soporte magnético o digital, sino en la vieja y tradicional película de 35 milímetros. Y de que, si bien se encuentra más cerca de *La celebración* que de *Los idiotas* en tono y sentido, se diferencia de ambas en un aspecto básico de la puesta en escena: a pesar de la imposición de la cámara en mano, Kragh-Jacobsen opta por un hombro estable y utiliza el plano y contraplano como eje narrativo, a diferencia de sus hermanas, reinas del paneo frenético y cierta mirada externa cercana al documental. Un poco más tarde, caemos en la cuenta de que estamos ante una comedia de costumbres liviana, a pesar de las anotaciones sobre clases sociales que se cuelan en la historia. *Mifune* (o *Secretos en familia*, aunque cueste) es la historia de dos

personas hartas del estilo de vida que llevan: Kresten está recién casado con la hija de su jefe, una pequeña burguesa dominadora capaz de transformarse en el infierno en la Tierra; Liva, en tanto, es una prostituta de categoría que intenta escapar de las garras de tanto empresario adiposo. Ambos convergerán en esa desvencijada granja en las afueras junto a otro par de seres límite, hermanos de los anteriores: un niño problema y un hombre con problemas mentales. Hay algo de libertario en ese paraje silvestre, marco ideal para volver el contador a cero y obviar completamente los condicionamientos de la vida en sociedad, como si de la escuela primaria de Boudu se tratara. Probablemente este sea el menos atrevido de los tres films “dogmáticos”, pero es casi imposible dejarse llevar sin demasiadas pretensiones y evitar sustraerse al encanto de la historia y sus personajes. En especial el de la Liva de Iben Hjejle –a quien veremos pronto en *Alta fidelidad*, de Stephen Frears–, una actriz de fuerte carácter y una belleza mentirosamente convencional. **Diego Brodersen**

THE ACID HOUSE

Say no more

GRAN BRETAÑA
1998, 120'

DIRECCION Paul McGuigan
PRODUCCION David Muir y Alex Usborne
GUION Irvine Welsh basado en sus cuentos
FOTOGRAFIA Alasdair Walker
MUSICA Temas varios
MONTAJE Andrew Hulme
DIRECCION ARTISTICA Pam Tait y Lynn Aitken
INTERPRETES Ewen Bremner, Kevin McKidd, Maurice Roëves, Martin Clunes, Jemma Redgrave, Stephen McCole, Michelle Gomez.



La fama será puro cuento pero Irvine Welsh, desde *Trainspotting* en adelante, es una figura de renombre para los jóvenes consumidores de literatura rockera-alucinógena y para los lectores de los suplementos destinados a los adolescentes. *The Acid House* es un Welsh por partida doble (él mismo adaptó los cuentos) y una película dividida en tres episodios desparejos. La geografía y la tipología de los personajes son similares a las de *Trainspotting*: monoblocks, miseria, sillones y divanes rotos, paredes con graffiti, colegios reaccionarios, familias disfuncionales, viejos (y raros) peinados nuevos, ideología punk de fin de siglo, música atronadora. Los apuntes estéticos, también: planos oblicuos, influencias provenientes del videoclip, largas escenas oníricas provocadas por consumos varios. El segundo episodio es pasable y trata sobre un compromiso matrimonial de apuro y los problemas económicos y afectivos que padece la pareja. El argumento de *Muchacho flojo* es digno del cine de Ken Loach (antes de que proclamara a los gritos su corrección política) con la diferencia de que los personajes de Welsh

parecen vivir dentro de una licuadora repleta de jeringas. *The Acid House* es el peor de los tres, ya que solo toma la superficie de *Trainspotting*, en especial las escenas pesadillescas producidas por la droga, omitiendo el cinismo militante de fin de siglo que caracterizaba a la película de Danny Boyle. Ambos episodios, por diferentes razones, quedan muy lejos del tercero, *La causa de Granton Star*. Allí sí se narra una excelente historia de pérdidas y venganzas de un joven universitario, transformado de un día de para el otro en una mosca por obra y gracia de Dios. El episodio es divertido y el encuentro en un bar del personaje central con un tipo de barba extraído del Antiguo Testamento, justifica los delirios de la trama. El joven Boab Coyle, en el cuerpo de un insecto, ajusticiará a quienes lo molestaron y humillaron antes de su encuentro divino en el bar, pero no podrá con su propia madre, en plena práctica de sexo invertido con su esposo. *La causa de Granton Star* corrobora que para una madre no hay peor cosa que escuchar el zumbido de una mosca. **Gustavo J. Castagna**

LA COPA

Cuero en los pies

Phörpa

BUTAN-AUSTRALIA
1999, 93'DIRECCION Khyentse Norbu
PRODUCCION Malcolm Watson
y Raymond Steiner

GUION Khyentse Norbu

FOTOGRAFIA Paul Warren

MUSICA Douglas Mills

MONTAJE John Scott

DISEÑO DE PRODUCCION Raymond Steiner

INTERPRETES Orgyen Tobgyal, Neten
Chokling, Jamyang Lodro,
Lama Chonjor, Godu
Lama, Thinley Nudi,
Kunsang.

Hay películas grandes, gigantescas, productos de una ambición desmedida o simplemente grandotas. Y hay otras, como esta, que son tan pequeñas que impresionan. *La copa* se podría contar –salvando las distancias– en una publicidad de tarjeta de crédito, no solo porque coincide con algunas imágenes pintorescas sino, sobre todo, porque puede ser fácilmente sintetizada. Por suerte la película va más allá de eso.

La historia de *La copa* transcurre en un monasterio ubicado en la India. Los monjes, que están entre la niñez y la adolescencia, son como los jóvenes de cualquier lugar del mundo. Se distraen en la clase, les gusta bromear y, como no hay televisor en el monasterio, se escapan para ver los partidos del Mundial de Fútbol 98. Y la historia gira, entre otras cosas, alrededor del deseo de ver esos partidos a pesar de que está prohibido abandonar el monasterio.

El más atorrante de los monjes, llamado Orgyen, está obsesionado con el fútbol y

es quien comanda las escapadas. Al mismo tiempo se cuenta la historia de dos jóvenes que han escapado del Tíbet y que deben adaptarse al nuevo grupo.

Más allá de las lecturas políticas y las máximas budistas, lo que realmente predomina en la película es la primera lectura de la historia. Su absoluta ligereza, su amabilidad total, su simpatía y su sencillez son lo que hacen que la película funcione tan bien. Y deja flotando la idea –no tan obvia como parece– de que hay cosas más importantes que el fútbol y que entenderlo permite disfrutar más del deporte. En la película se afirma que no se puede cubrir el planeta con cuero para hacerlo más suave a los pies, pero que sí es posible poner cuero en los pies y lograr un resultado semejante. El fútbol quizá gire en torno a la misma idea, porque en el deporte más hermoso del mundo uno se puede poner cuero en los pies y sentir que la vida es un poco mejor, aunque debajo la tierra sea tan áspera como siempre.

Santiago García

EUROCINE S.A. presenta

JOHN SAYLES presenta

SANTITOS

EL MILAGRO DE ESPERANZA

basada en la novela de MARIA AMPARO ESCANDON
una película de ALEJANDRO SPRINGALL

MEJOR PELICULA
LATINOAMERICANA
SUNDANCE FILM FESTIVAL

MEJOR PELICULA
LOS ANGELES
LATINO FILM FESTIVAL

MEJOR ACTRIZ
DOLORES HEREDIA
FESTIVAL DE AMIENS y
FESTIVAL DE CARTAGENA

MEJOR OPERA PRIMA
PREMIO REVELACION
DE LA CRITICA FRANCESA

MEJOR PELICULA
PREMIO OCIC
FESTIVAL DE GUADALAJARA

MEJOR PELICULA
PREMIO DE LA CRITICA
PREMIO OCIC
FESTIVAL LATINOAMERICANO
DE LIMA

MEJOR PELICULA
LATINOAMERICANA
SANTA FE INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

PREMIO DEL JURADO
FESTIVAL DE TOULOUSE

JOHN SAYLES. INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFIA. FONDO PARA LA PRODUCCION CINEMATOGRAFICA DE CALIDAD. CD. TABASCO FILMS. FONDO DE FOMENTO A LA CALIDAD CINEMATOGRAFICA. GUILLERMO SPRINGALL. JOSE PINTO. MAITE ARGUELLES.
TENCHO OCHOA. DANIEL ANDREU-VON EUW. MACT PRODUCTIONS. FONDS SUD CINEMA y GOLDHEART PICTURES. PRESENTAN UNA PELICULA DE ALEJANDRO SPRINGALL "SANTITOS" DOLORES HEREDIA. DEMIAN BICHR. ALBERTO ESTRELLA. FERNANDO TORRE LAPHAM.
DISEÑO DE PRODUCCION: XAVIER PEREZ GROBET A.M.C. MONTAJE: CAROL DYSINGER. MÚSICA: SALVADOR PARRA. EUGENIO CABALLERO. EDICIÓN DE CÁMERA: CARLO NICOLAU. ROSINDO SERRANO. PRODUCTORES EJECUTIVOS: LEMORE SYVAN. RON KASTNER. ANTOINE DE CLERMONT-TONNERRE. DIRECTOR DE PRODUCCION: JOHN SAYLES.
DIRECCION: ALEJANDRO SPRINGALL y CLAUDIA FLORESCANO. GUION: MARIA AMPARO ESCANDON. PRODUCCION: ALEJANDRO SPRINGALL

DOLBY
DIGITAL

TECHNICOLOR

novela
adaptada por

GOLDHEART PICTURES

www.santitos.com

TRINGAL PICTURE

Distribuido
por EUROCINE S.A.

Nu Vision

EL CAMINO

ARGENTINA, 2000, DIRIGIDA POR Javier Olivera, CON Ezequiel Rodríguez, Antonella Costa, Marita Ballesteros, Héctor Anglada, Alejandro Awada y Daniel Valenzuela.

Hay demasiadas películas en *El camino*: una con los buenos actores del cine "independiente", otra con un protagonista televisivo y otra con Marita Ballesteros. Se incluye también una road-movie en la que el espacio, ingrediente fundamental, está mal trabajado; una historia de amor que se esfuerza por parecer intensa; un blanco sobre negro acerca de inocentes y policías y, por último, una clase dictada por motoqueros e indios. También hay algunas cosas raras e inesperadas: algunos momentos silenciosos del inicio tienen fuerza; la musicalización es sorprendente (incluida la rareza *Obediencia debida*, del olvidado grupo Instrucción Cívica) y hay buenas líneas dichas por el personaje secundario de Lola Berthet (¿escritas por la coaguionista Constanza Novick?). Me pareció ver que Héctor Anglada hacía dos papeles, uno de los cuales iba en contra de la credibilidad de la historia, y que había un cameo de Catalina Dlugi, aunque quizás haya sido mi imaginación. Hay un pequeño papel interpretado por el productor (y padre del director) Héctor Olivera y no es menor este dato: la idea de la productora Aries de que hay un lugar para un cine argentino "comercial pero importante" surca toda la segunda película de Javier Olivera, cuya ópera prima *El visitante* ya había fracasado el año pasado. **Javier Porta Fouz**

EL MAR DE LUCAS

ARGENTINA, 1999, DIRIGIDA POR Victor Laplace, CON Victor Laplace, Ana María Picchio, Pablo Rago, Virginia Innocenti, Betiana Blum, Rodolfo Ranni y Ulises Dumont.

Desencuentros familiares. La gente simple y buena contra los oscuros y poderosos empresarios y políticos. Laplace hace su papel de chanta maduro, entrador y simpático. Todos los tópicos de la película ya han sido transitados por el cine criollo. En algún momento (el mejor), aparece Ranni y lo primero que suelta es una puteada. Ese es el plano en el que el film parece tomar conciencia irónica de que lo que está contando está muerto y de que quizás haga falta mirarlo desde otro lugar. Pero no, enseguida aparecen todos los males narrativos, la sensiblería y, en definitiva, la escasa reflexión de esta clase de cine vernáculo frente al problema cinematográfico. En el clímax del conflicto habrá, léase esto de manera descriptiva, una cagada que no queda nada

bien (para eso hay que ser un especialista en el tema, como podría serlo John Waters). Lo que aterroriza de todo el asunto es que esta ópera prima de un actor no es peor que varias películas de directores con experiencia. **Javier Porta Fouz**

DIVINAS TENTACIONES

Keeping the Faith

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Edward Norton, CON Jenna Elfman, Ben Stiller, Edward Norton, Anne Bancroft, Eli Wallach y Milos Forman.



Comedia romántica de triángulo: un cura, un rabino y una chica impetuosa. La estructura de flashback —que abarca tres cuartos de película— funciona bien y durante esos momentos hay ritmo, buenos diálogos y aparece ese brillo hoy ausente de la comedia megryaniana (a mí no me gustó nada *Tienes un e-mail*). Cuando relata en pasado, *Divinas tentaciones* combina una narración placentera con una divertida descripción de la comunidad judía neoyorquina. Cuando el tiempo se vuelve presente, la necesidad de complacer del actor —y ahora director— Edward Norton motivará que solo se ocupe de llegar al final, lo que hará del modo más rutinario posible durante la última media hora. Sin embargo, a esa altura hay pocas posibilidades de que el balance sea desfavorable, si además agregamos que el trío protagónico integrado por Norton, Ben Stiller y Jenna Elfman tiene espacio para lucirse y se luce. Aunque hay que decir que la Elfman se luciría igual aunque se lo prohibieran. **Javier Porta Fouz**

REGLAS DE COMBATE

Rules of Engagement

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR William Friedkin, CON Tommy Lee Jones, Samuel L. Jackson, Guy Pearce, Ben Kingsley y Anne Archer.

William Friedkin realizó, a comienzos de la década del setenta, dos obras maestras del policial y del cine de terror, respectivamente: *Contacto en Francia* y *El exorcista*. Si bien

durante los primeros cuarenta y cinco minutos de metraje la narración avanza sobre rieles pulidos —el director sabe utilizar como pocos la cámara en mano—, *Reglas de combate* se encuentra en las antípodas de aquellos films, y se transforma en el ejemplo perfecto de película tramposa, donde a mitad de camino se alteran las reglas de juego para que la trama cierre de manera tranquilizadora. ¿Tranquilizadora? Nuevamente se pretende que creamos que los militares funcionarían mejor sin políticos de por medio y que el Mal actual está solo en el Medio Oriente. Ancianos y niños incluidos. **Diego Brodersen**

PASION POR AFRICA

I Dreamed of Africa

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Hugh Hudson, CON Kim Basinger, Vincent Pérez, Eva Marie Saint, Liam Aiken y Daniel Craig.

En el año 1997 un famoso grupo feminista llamado Guerrilla Girls colocó en la ceremonia de la entrega de los Oscar un cartel que decía que en toda la historia de la Academia solo dos directoras habían sido nominadas. En el 97, justamente, llegó esa segunda nominación. Injusticia que hoy día se mantiene, por cierto, y no hay ninguna excusa que pueda justificar este hecho. Pero otro afiche con fuerza hubiera sido poner: ¡Hugh Hudson tiene un Oscar al mejor director y ninguna mujer ha recibido uno! Creo que luego de su premio por *Carrozas de fuego* hubiera impactado bastante pero al ver *Pasión por África* yo estudiaría seriamente la posibilidad de que las Guerrilla Girls vayan a la casa y se lo quiten. Porque los primeros diez minutos de esta película deben figurar entre lo peor que ha exportado al mundo el cine americano. Porque tiene los peores lugares comunes de Hollywood y los peores defectos del cine europeo. Porque los actores parecen doblados por otros aunque sabemos que no lo están. Porque todo se anuncia y se anuncia, luego se lo muestra demasiado y finalmente se lo subraya con un diálogo. Porque nos tiran en la cara que la película se basa en una historia real como si eso justificara los golpes bajos y las escenas infames. Porque Hugh Hudson está usando la plata, el tiempo y los equipos que podrían utilizar decenas de directoras y directores talentosos que aún esperan que les den la oportunidad de hacer cine. Hugh, que nunca fue bueno, parece que ya ni siquiera se dedica al oficio. **Santiago García**

60 SEGUNDOS

Gone in 60 Seconds

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Dominic Sena, CON Nicolas Cage, Giovanni Ribisi, Angelina Jolie, Robert Duvall, Delroy Lindo y Will Patton.



En la imposibilidad de ser todo lo que pretende a lo largo de su metraje, *60 segundos*, más allá de ser un film pequeño, berreta y sin director, triplica su fracaso en cada costado que pretende abordar y se estrella estrepitosamente contra la realidad de estar condenado a la desaparición inmediata. *60 segundos* quiere ser un film de acción pero no lo logra, no solo por su pésimo guión sino por una visible falta de imaginación a la hora de convertir las ideas en imágenes. Si a esta carencia natural se le suma su humor tosco, simplón y de bajo vuelo (y no por humildad precisamente) y se la completa con un tono forzosamente edificante a favor de la familia americana y en contra del vicio, el espectador obtiene un producto minúsculo, de escaso interés y definitivamente destinado al bostezo del año. **Federico Karstulovich**

BAJO EL SOL

Under Solen

SUECIA, 1999, DIRIGIDA POR Colin Nutley, CON Rolf Lassgård, Helena Bergström, Johan Widerberg, Gunilla Rörö y Jonas Falk.

Seguramente las razones por las cuales *Bajo el sol* fue nominada al Oscar al mejor film extranjero fueron su parsimoniosa narra-

ción, las exigentes interpretaciones del trío actoral y las escenas bucólicas que por momentos transmiten una gran belleza pictórica al servicio de una naturaleza muerta. Sin embargo, poco y nada es lo que se cuenta en el film de Colin Nutley, los estallidos emocionales de los personajes, especialmente el del granjero viudo de 39 años, surgen demasiado tarde y la cansina manera en que se desarrolla la historia carece por momentos de justificación. En consecuencia, los motivos por los que *Bajo el sol* gustó al público norteamericano resultan extraños, ya que las virtudes que ofrecen las imágenes pueden llegar a convertirse en notorios defectos. Todo depende del interés que cada espectador tenga en relación con el cine y con sus propios códigos de identificación. En ese sentido se trata de una película desafiante que propone pasar dos horas bajo el sol, rodeados de pasto y de árboles, con el tenue sonido de la naturaleza y de tres personajes que, en lugar de hablar, susurran. Claro que esas dos horas deben transcurrir en la confortable butaca de un cine. **Gustavo J. Castagna**

PASIONES OCULTAS

Passion of Mind

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Alain Berliner, CON Demi Moore, Stellan Skarsgård, William Fichtner, Peter Riegert y Sinéad Cusack.

Imposible historia de una mujer con doble vida: una en Nueva York, chic, elegante y con burbujas; otra en la campiña francesa, chic, rústica y con buen vino tinto. Una de las vidas es ficticia, y los motivos de tanta alucinación parecen interpretaciones freudianas hechas por un niño de diez años. El belga Alain Berliner, el mismo de *Mi vida en rosa*, desaparece detrás de un desfile incesante de vestidos caros y peinados extravagantes. Demi Moore aparece en nueve de cada diez planos. Todos confunden romanticismo con cursilería. **Diego Brodersen**

SHANGHAI KID

Shanghai Noon

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Tom Dey, CON Jackie Chan, Owen Wilson, Lucy Liu, Roger Yuan, Walton Goggins



Más de una vez se ha comparado a Jackie Chan con Buster Keaton, y a juzgar por los dos films que el chino ya ha filmado en EE.UU., hay otro para sumar a la lista. Tal como sucedió con el genial cómico mudo, que al ceder el control de sus producciones a la MGM vio cómo su personaje se desdibujaba paulatinamente hasta la desaparición absoluta, las películas de Jackie Chan habladas en inglés carecen de la menor gracia e imaginación. Quizá por un miedo de raíces xenófobas –la idea de que no es bueno que un actor de rasgos orientales se robe el show–, al igual que en *Una pareja explosiva* se lo empareja con actores insoportables encargados de enseñar las costumbres norteamericanas al recién llegado Jackie. A excepción de un par de momentos inspirados, *Shanghai Kid* es un refrito de viejos recursos humorísticos y las escenas de acción tan esperadas parecen filmadas a desgano, en piloto automático. Habrá que esperar, entonces, una vuelta a Hong Kong para que el gran acróbata oriental recupere la forma. O intentar convencer a los directivos de Hollywood de que lo están arruinando. Yo recomiendo efusivamente la visión de *¿Quién es Jackie Chan?* –editado directamente en video–, una obra maestra de la emoción más primitiva y visceral. **Diego Brodersen**

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas
de nuestro cine
contadas por
sus protagonistas

ENCUENTROS
de Cine

Idea y Producción
Marcelo Trotta - Vivián Imar

Dirección
Diana Alvarez

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

Todos los
Jueves 21.30 hs.
y Domingos 20.30 hs.

Encuentrosdecine@cinetic.com.ar

www.cinetic.com.ar

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	MOIRA SOTO FM LA ISLA	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	
NUEVE REINAS	8	8	8	9	7	9	7	8		8,00
LAMERICA	8	7		7	8		7	7	7	7,29
PSICOPATA AMERICANO	8	5	7	6	8	7	8	8	8	7,22
LA COPA	7	7	7	7	6		7	8	6	6,88
SECRETOS EN FAMILIA	7	6	6	7		7	8			6,83
LA NOVIA POLACA	7	5		6	8	7		7	7	6,71
X-MEN	6	6	5	7	6	6	6	7	7	6,22
NI UNO MENOS		8			6	5	4	8	6	6,17
THE ACID HOUSE	7	6	6		6		5		6	6,00
100 AÑOS DE PERDON		6	5	5		6	5			5,40
EL ASTILLERO	4	7	3	7		4	5	7	4	5,13
EL CAMINO		5	4		5		5	5	4	4,67
NUECES PARA EL AMOR	5	3	3	5	5	4	7	4	4	4,44
REGLAS DE COMBATE	6	2			3	5		7	3	4,33
60 SEGUNDOS	3	5			3	6	4	5	4	4,29
ALMEJAS Y MEJILLONES	2	3	3		3	5	4	4		3,43

Sed de Cine

Sed de mal

(Orson Welles, 1958)

La versión restaurada del gran clásico de Orson Welles

El viento nos llevará

(Abbas Kiarostami, 1999)

La última película del director iraní.

Rosetta

(Luc y Jean Pierre Dardenne, 1998)

La película cuyo premio en Cannes provocó polémicas.

Cine Cosmos, Corrientes 2056.
En la semana del 25 de septiembre.
Luego de cada función, conversaciones
con el crítico norteamericano
Jonathan Rosenbaum.

ORGANIZA *fIPRESCI*

Federación Internacional de Prensa
Cinematográfica - Filial Argentina

Ciclo de conferencias de Jonathan Rosenbaum con la proyección de tres preestrenos

ofrece un resumen informativo llamado *Títulos*. Es equivalente al comienzo del primer bloque de *En síntesis*, el noticiero que conduce Santo Biasatti en la medianoche de Canal 13. Funciona como el viejo *Reporter Esso*; probablemente, el resto de la información brindada, tanto en el canal de cable como en el de aire, sea redundante o irrelevante. El contenido de las notas tiende a realzar los valores progresistas y democráticos, con un enfoque marcadamente humanista (crecientemente teñido por un catolicismo institucional) y apolítico. El personaje de Biasatti, que nunca se ríe y se preocupa por los problemas humanos, creció tanto que se ganó un programa propio al mediodía, donde sobreactúa esas características. Hasta que se llegó a la condena en el juicio oral, Biasatti terminaba *En síntesis* con una frase emblemática: "No se olvide de José Luis Cabezas". El lado oscuro de Canal 13 quedaba al descubierto en la anteúltima frase del noticiero, también pronunciada con seriedad y un poco menos de solemnidad por el mismo Biasatti: "Estos son los titulares de la edición de hoy del diario deportivo *Olé*". Nunca nadie comentó en la entrega de los Martín Fierro acerca de la contradicción de bregar por un periodismo independiente (declamado hasta el hartazgo por el jefe del noticiero, Luis Clur) y disfrazar de noticia la publicidad de otro órgano del multimedio.

Las caras visibles de los noticieros del grupo Artear son personajes en sí mismos: Mónica y César, Santo, el doctor Otero, el columnista Sdrech o el especialista en deporte que bromea sobre los equipos de fútbol de los que son hinchas cada uno de sus compañeros. Los locutores del canal de cable funcionan de la misma manera: son agradables, simpáticos, responden a un criterio convencional de belleza y se indignan fácilmente por lo que hay que indignarse. Los noteros del multimedio tienden a reforzar el perfil sentimental: sus barrocas crónicas parecen escritas y no improvisadas en el momento. Si un grupo de estudiantes renuncia a su viaje de vacaciones para que un niño enfermo pueda pagar su operación, uno no sabe si alegrarse por el gesto o lamentarse por la previsibilidad de las notas de *Telenoche* y el remate banal de Mónica. La edición de las notas acompaña la misma idea: cada noticia es un paquetito armado como un pequeño corto; la música, generalmente sacada de alguna banda de sonido de una película, refuerza las emociones y

apura las conclusiones. El relato del locutor, la banda de sonido, la edición de imágenes: todo el producto está armado con evidente profesionalismo y con una enorme falta de respeto por los hechos crudos. No hay ningún espacio para que el espectador saque una conclusión distinta a la que viene en el paquete.

CRONICA TV. En las antípodas de este mundo correcto y epidérmico, de ideales con los cuales la clase media no encuentra dificultad en identificarse, está el turbulento y caótico espacio abierto por *Crónica TV*. Los parecidos del canal de cable con su homónimo en papel son evidentes, pero al mismo tiempo superficiales: el amarillismo y una ideología populista teñida de chauvinismo, que no duda en llamar piratas a los ingleses y festejar el Día de la Tradición como si a alguien le importara. Pero a diferencia de su hermano mayor impreso, *Crónica TV* encontró en la especificidad de su medio las herramientas para dar rienda suelta a su ideario y al mismo tiempo ofrecer un producto diferente, distinto a todo lo que se conoce, que incluye la ironía sobre su mismo rol en la televisión.

El primer lugar en que *Crónica* patea el tablero es el modelo que utilizan para los locutores. Ningún presentador de noticias ganaría un concurso de belleza. Son serios, profesionales y correctos. Una placa informa sus nombres al comienzo de algún segmento, pero como los bloques mismos no son fácilmente identificables, lo más sencillo es que uno los recuerde por algún atributo: el Gordo, Chivita, la Rubia, la Morocha. Salvo, claro, con los responsables del segmento de la tarde, cuando se transmiten los sorteos de los juegos de azar. Ahí es fácil reconocer a los conductores: son Carozo y Narizota, conversando distraídamente entre ellos, sin impostar la voz. Tienen el mismo grado de credibilidad que los locutores de los demás canales pero su artificio está más expuesto, y de ese modo exponen el de los otros. Además ayudan a que los chicos que vuelven de la escuela no pidan cambiar el canal. Dos muñecos de peluche presentando las noticias: una pareja no muy alejada de la que dibujan Mónica y César.

Una vez superada la imagen inicial de los locutores, la segunda sorpresa viene por el lado de la jerarquización de las noticias. El esquema se puede resumir muy simplemente: en *Crónica TV* no hay ninguna jerarquización. No hay segmentos, no hay resúme-



nes, no hay actualizaciones: las cosas simplemente pasan, y uno las puede ver en vivo o en su repetición a la madrugada. Pero en general, solo sucede lo que sucede delante de sus cámaras. Lo que le da un cariz especial a este caos es el hecho de que cualquier noticia puede tener una duración infinita, ser registrada por las cámaras de *Crónica TV* y en ese registro continuo aflorar una verdad que en la cuidadosa edición de *Todo Noticias* queda oculta o, casi peor, asimilada al mismo nivel de manipulación que todos los paquetes que ofrece el canal. Para utilizar una vieja discusión cinematográfica: el plano secuencia, la toma larga y continua que ofrece *Crónica TV*, está mucho más cerca de la verdad que las ediciones de *Todo Noticias*, el paradigma de la manipulación.

Hace pocos días, el padre de Jimena Hernández, la niña violada y asesinada hace doce años en una institución religiosa, fue detenido por la policía. Solo habían pasado horas desde que el juez que intervenía en el caso de su hija había decretado la caducidad del juicio cuando otro juez, por una demanda por calumnias e injurias, ordenó su detención. El señor Hernández—que en el transcurso de un par de días tenía que sufrir la constatación de que los asesinos de su hija iban a quedar impunes pero que él podía quedar preso—se hizo acompañar por las cámaras de *Crónica TV*. Los policías lo querían hacer ingresar al patrullero y él se negaba. "Vayan a buscar a los asesinos de mi hija", les decía con cierta cortesía. No había forma de hacerlo agachar: el señor Hernández no tenía la menor intención de doblar las rodillas para entrar en el auto, y al menor amague de violencia por parte de los policías, por mínima que fuera, invocaba problemas de presión y se quejaba lastimeramente. La escena duró alrededor de veinte minutos, en los cuales *Crónica TV* no dejó de filmar ni un segundo. Finalmente llegó el comisario y, luego de explicar ante las cá-



maras el motivo de su presencia, se llevó al señor Hernández a la comisaría caminando, dejando al patrullero como un mudo derrotado. Los que vimos este episodio en su repetición a la madrugada tuvimos una satisfacción extra: el famoso cartelón rojo con letras blancas que esta vez decía: "EL PADRE DE JIMENA HERNANDEZ SE FUGO". La nota en su conjunto tenía algunas cualidades que el mejor cine de ficción envidiaría: una alta tensión dramática, suspenso, un héroe irreductible, todo esto sumado a la excitación por la imprevisibilidad del registro en vivo. Las conclusiones acerca de la salud mental del señor Hernández y/o el grado de impunidad e injusticia que imperan en la Argentina, quedaban enteramente libradas a la inteligencia del espectador.

IDEOLOGIAS. Si la ideología de *Todo Noticias* y *Telenoche* sintoniza con los valores de la clase media ligeramente progresista pero que reniega de la política, *Crónica TV* asume abiertamente el más tradicional de los populismos. Esto no solo se expresa en las mencionadas reivindicaciones sobre Malvinas y algunas celebraciones reaccionarias y nacionalistas sino en el hecho de que en cada momento las necesidades del pueblo son las que priman. Así, mientras se emitía en directo desde Aeroparque la noche que el avión de LAPA no pudo despegar, se sobreimprimía un cartel con los números favorecidos en la quiniela. El espectáculo más morboso no puede ocupar el lugar de la esperanza. La lotería y las carreras de caballos (transmitidas en tiempo real) no son solo entretenimientos sino la posibilidad de salir de la mala.

El populismo de *Crónica TV* se expresa desde lugares muy diversos y no hace falta adherir a su escala de valores para admirar su vitalidad: desde escribir "Ñuls" en vez de "Newells" hasta pasarse una tarde en directo en la puerta de la casa de Sandro porque el cantante cumple años, priorizar los jue-

gos de azar por sobre cualquier noticia o alcanzar expresiones notablemente sofisticadas, como emitir sin interrupciones quince minutos del documental de Favio sobre Perón, algo impensable en el esquema ideológico y estructural de cualquier otro canal. En *TN*, el compromiso con la Iglesia Católica se acentúa día a día. Una nota reciente celebraba a unos jovencitos que habían asistido a una reunión multitudinaria con el Papa y, desafiando las medidas de seguridad, habían logrado abrazar y expresar personalmente su amor a Juan Pablo II. El catolicismo también está presente en *Crónica TV* pero en la forma de los asistentes a San Cayetano, nunca de los que viajan a Europa paraver al Papa.

IRONIA. Los carteles de *Crónica TV*, en letras catástrofe en blanco con fondo rojo, que pueden leerse en un bar desde cualquier lugar, son ya un clásico. Tanto es así que en muchos sitios los copian, los imitan y los parodian. Pero de la misma manera que una parodia de James Bond chocaba contra la limitación de que el propio Bond era una parodia, estos carteles contienen un humor, una autoconciencia y un nivel de ironía que hacen redundante otra segunda mirada. La música que los acompaña es también una toma de posición. Todas las noticias que se quieren destacar llevan la misma marcha espectacular que tiene la intención de llamar la atención del espectador y asociarla con el canal, y no para decirle lo que tiene que pensar, como suele hacerse con la música de *TN*. Es como una alarma: el espectador verá y sabrá si es relevante o no lo que dice el cartel. Y *Crónica TV* comprende que las noticias, incluso las que no son buenas, poseen una ironía cruel a la que los carteles nunca son ajenos. Uno de esos carteles inolvidables decía: "VACAS ESCAPADAS DE CAMION JAULA HUYEN POR GAONA, ALGUNAS DE CONTRAMANO".

Es un título gracioso, pero luego de la coma, y con el remate, se alcanza un nivel de absurdo perfecto. Luego los demás canales cubrieron la nota, primero con respeto y más tarde con humor. Pero ya era tarde: *Crónica TV*, en pocos segundos, lo había resumido todo. Otro ejemplo de humor, inteligencia y autoconciencia fue el imposible caso del Pitufito Enrique, un gnomo que asoló los paisajes de Catamarca atacando a remiseros y policías por razones desconocidas. *Crónica TV* lo cubrió y, como siempre, el resto de los canales salió atrás para dar la nota de color. Así, los noticieros de una hora le dedicaron demasiado tiempo a esta tontería, siempre con un tono burlón, como sobrando a la gente del interior. Pero lo interesante es que igual le dieron el espacio porque sabían que a *Crónica TV* le había ido bien. *Crónica TV* redobló la apuesta y comenzó a poner imágenes de películas con los muñecos de Jim Henson, con un tono verdooso para que se parecieran al Pitufito Enrique. Cuando toda la televisión hablaba del tema, *Crónica TV* le puso el broche: mostró a un grupo bailarero con el tema del Pitufito Enrique que comenzaba la canción imitando a sus propios locutores. Y con eso puso de manifiesto el ridículo de la insostenible noticia que ellos inventaron.

AUTONOMIA. *Crónica TV* propone un juego libre con sus interminables planos secuencia, la misma música estridente para una tragedia aérea o para un yacaré que escapa río abajo, carteles desopilantes, amplificación de noticias absurdas; le ofrece el material al espectador y este podrá decidir sobre lo que está viendo. En *TN*, la corrección política marcha a la orden del día y todo es pasado por el filtro del juicio de valor. Todo está digerido en *TN*, en *Crónica TV* –firme junto al pueblo– se propone algo insólito para los grandes multimedios: que cada uno saque sus propias conclusiones. ▣

Revelaciones, sorpresas, misterios

Cincuenta años después de que el viejo Kurosawa desembarcara en Occidente con *Rashomon*, su homónimo se presentó en la Argentina en un ciclo en la Sala Lugones. Kiyoshi Kurosawa (no, no es pariente) es otra de las extrañas novedades del cine japonés que parece convertirse en una cantera inagotable. **por EDUARDO A. RUSSO**



El ciclo *Kiyoshi Kurosawa, una revelación* organizado por la Cinemateca Argentina y la Embajada de Japón para la primera semana de agosto, fue uno de esos raros acontecimientos que (ocasión digna de ser aprovechada) nos brindan una fugaz sensación de paridad con las ciudades de mayor oferta cinematográfica del planeta. Descubrir a este Kurosawa nos obligó, además de asistir innumerables veces a la suficiencia cinéfila con que se aclaraba a los no iniciados “No Akira, este es otro, y no es pariente”, a incurrir en una curiosa posición de apertura constante a una expectación desprovista de prejuicios, un estado en el que lo inesperado era lo único esperable. Saludable actitud para espectadores del 2000, que creen haber visto demasiado. Y el ciclo, una selección de ocho entre las 21 películas de Kiyoshi Kurosawa, expuso a un cineasta difícilmente abarcable, que habrá que seguir viendo antes de arribar a un juicio crítico con aire de definitivo.

KUROSAWA, EL JOVEN. No estaría mal acudir a la perspectiva generacional para distinguirlo del gran Akira, del cual (repi-támoslo, de paso) no es hijo, ni nieto, ni pariente siquiera. Kiyoshi Kurosawa nació

en Kobe, hacia 1955, y sus años de formación los pasó en la prestigiosa Rikkyo Universidad estudiando sociología, de donde egresó para iniciarse en el cine como asistente de Shinji Somai (quien parece haber sido una influencia decisiva sobre muchos jóvenes realizadores). El acercamiento de Kurosawa al cine y su doble genealogía: como preocupación intelectual y en el seno de la industria, impregna con extrañas formas de ambigüedad su cine, que resiste a los típicos reflejos del espectador tendiente a clasificarlo como producto de elite o de consumo masivo. Además, Kurosawa, desde sus mismos inicios, cultivó una aproximación a lo visual de alto grado de sofisticación, como ilustrador de *manga*. Algo de esa cultura gráfica puede percibirse en sus encuadres. También fue crítico de cine, lo que en sus films se traduce en la apropiación de numerosas fuentes cinematográficas, entre la citación, la alusión específica o las resonancias vagas. Pero su cine no es el de un autor de cómics ni el de un crítico: la figura para mejor apreciarlo no es otra que la del abanico, con sus radios divergentes. Enfrentados a la no muy abundante información sobre Kurosawa y la errática distri-

bución de su obra anterior a los últimos cinco años (la totalidad de los films del ciclo han sido producidos entre 1996 y 1999), es imposible evitar la sensación de que faltan piezas para armar el puzzle, o que tenemos –lo que es peor– piezas de juegos diferentes. Pero la situación no deja de armar figuras inquietantes.

Su primera película, *Kandagawa Wars*, perteneció a lo que en Japón se denomina *pinka eiga*, o cine erótico. Según sus connotaciones críticas, desde ese inicio el cineasta jugó con los géneros –aquí el softcore– sometiéndolos a un distanciamiento paródico o con segmentos reflexivos que demuestran una extraña cercanía con manobras propias de Jean-Marie Straub o Jean-Luc Godard. En el caso de *The Excitement of The Do-Re-Mi-Fa Girls* (1985) el erotismo cedió lugar a un drama en el que las rebeliones estudiantiles, la corrupción política y las relaciones de poder incorporaban una excursión por los bordes del *pinka eiga*. Kurosawa ha declarado que se considera fascinado por la disciplina que los géneros imponen al espectador. Cuenta con ella para sus ficciones, pero las violenta sistemáticamente en un juego consciente. Así se desplazó a fines de los ochenta –desde sus películas eróticas más inquietantes que excitantes– hacia el *horror film*, y luego hacia el thriller. En *Guard of the Underground* (1992), un asesino serial asciende por un edificio masacrando a un microcosmos, lo que parece referir a la violencia cotidiana y sin sentido que estalló en la realidad japonesa luego de los atentados con gas sarin en el metro de Tokio.



Charisma, uno de los films más famosos de Kiyoshi Kurosawa

UN MUNDO EN FRAGMENTOS. Si según nos cuenta la vieja y conocida historia, el cine japonés desembarcó en Occidente hacia 1950 con *Rashomon*, de Kurosawa el viejo, en 1997 comenzó a producirse una invasión acaso más insólita, por parte de un realizador con el evocativo apellido –como para hacerlo más desconcertante– que hasta hoy no cesa de terminar varias películas por año y producir sorpresa y admiración en distintos festivales internacionales. Las cosas comenzaron hacia 1997 en el “Festival de Otoño” en París, con *Cure*, una especie de thriller parapsicológico (aquí tal vez la palabra más importante sea “especie”, dada la originalidad de la extraña criatura) con un serial killer amnésico, telépata e hipnotizador. En el ambiente dark de un Japón insólitamente espacioso (que por la desolación de sus edificios abandonados y sus tierras baldías recuerda por momentos a los vacíos metafísicos de Tarkovski), un policía persigue a uno de los asesinos más enigmáticos que ha dado el cine en un tiempo en que estos sujetos abundan por demás. Si *Cure* bien podría tener, para algunos espectadores, un costado sospechoso de recurrir a fórmulas de eficacia comprobada (cierto aire ominoso permanente y porque sí, como en los *Expedientes X*, algún golpe de efecto a lo *Seven*), sería erróneo pensar que marca precisamente un camino seguido por Kurosawa. Del Festival de Otoño a Cannes 99, con *Charisma*, lo único común sería su protagonista (el notable Koji Yakusho, ya conocido entre nosotros por *La anguila* y *Flores de fuego*) encarnando a un policía que debe hacer frente a situaciones de excepción. En este

film –tal vez la cima de KK al momento– un relato de factura serena y distante nos hace asistir a la disputa por un árbol, único en su especie, que es considerado por algunos como un monstruo asesino del bosque y por otros como una existencia única que requiere ayuda y hasta sacrificio. Pese a esta descripción argumental, *Charisma* es cualquier cosa menos una fábula ecológica o una metáfora sobre el Japón moderno. Kurosawa se empeña en opacar cualquier lectura simbólica, en función de prolongar una pesadilla que, aunque ambientada en las cercanías del Monte Fuji, parece extender un apocalipsis sobre la cultura entera.

Kurosawa ha filmado varios thrillers de a pares –redoblando su insólita producción anual– para el mercado de video, con lo cual ha recurrido a armar ciclos. En la retrospectiva reciente vimos dos episodios que comparten el título de *La venganza: Una visita del destino* y *La cicatriz que no desaparece*, ambos de 1997. Allí domina ampliamente el arte de la puesta en escena y a fuerza de ella avanzan sus ficciones. Sus geometrías nacen de la puesta; no se priva de forzar la lógica del relato ni de dejar lagunas evidentes. En *El camino de la serpiente* y en *Ojos de araña* (¡también de 1997!) el leitmotiv de la venganza y el mundo de la yakuza se refuerzan revisando el imaginario del género para mejor desafiarlo, y ofrecer una reflexión distante y hasta zumbona sobre la violencia, con un lenguaje terso que amplifica el espanto o lo absurdo de las situaciones. Y muy especialmente de las muertes. Hay que admitirlo: algo de lo más memorable de este Kurosawa (tal vez el único punto

en que se parece al otro) consiste en la forma en que algunos mueren en su cine.

En *Yo solo me basto: el Héroe* (1996) llega a relanzar una película hacia su mitad, quebrando los códigos del comienzo, aunque manteniendo los personajes. De una suerte de comedia policial se pasa a una farsa político-futurista de contornos pesadillescos, sin el menor esfuerzo, y con el regocijo del espectador (“La gente es naturalmente inconsistente”, KK dixit). Este procedimiento de armado por retazos se tematiza en otra de sus últimas películas, *Apto para la vida*; un melo familiar en el que falta precisamente la familia, y donde su joven protagonista, luego de una década en coma, intenta reunirse a los suyos, en un estado de desintegración que se sospecha irreversible.

Cineasta de la desazón, de un desarraigo que no puede pensarse en términos de geografía, Kurosawa presentó en Venecia del año pasado *Ribben Illusions*, y acaba de llevar a Locarno su última producción, *Ko-Re*. En su caso, quedar pronto desactualizados se nos convierte en un destino, con esa filmografía que crece varios films por año. Seguramente nos falta ver más de Kurosawa; cualquier juicio de conjunto sería apresurado (como imprecendente cierta insistente comparación de la crítica con el cine de Kitano). Más allá de los aciertos y los extraños vacíos, los momentos lacunares en los que el *timing* parece fallar y el relato se estanca, se hace derivativo, los personajes parecen disolver su consistencia para reencontrarla de un modo sorpresivo, algo oscuro nos impulsa a seguir viendo a Kurosawa: parece haber dejado todavía bastante por revelar. ▣



Son cien y son nuestros favoritos.
Son extranjeros (porque así lo decidimos). Era tiempo de que les dedicáramos unas páginas después de ignorarlos prácticamente durante nueve años (aunque Brando salió en la tapa del número 1). Dos aclaraciones: a) se trata de gente en actividad o que responde a la imprecisa calificación de "vigente". b) Cuando dice "actores", debe entenderse "actores o actrices", sin perjuicio de nuestros principios feministas. **por QUINTIN**

Tiempo de actores

Empecemos con una cursilería: "Los actores son la carne del cine". Lo que nos lleva a pensar en Isabel Sarli, la única actriz argentina que tiene el siguiente mérito: los espectadores de sus películas iban exclusivamente a verla a ella. Aunque esto último no es exactamente cierto. También hubo una tribu cinéfila que convirtió a Armando Bó en objeto de culto. Es decir, que cierta gente fue a ver *Carne* porque era "un film de Armando Bó". La crítica de cine moderna (digamos a partir de la segunda mitad del siglo XX) es la responsable de la curiosa in-

versión operada en la prensa entre la época en que *Ninotchka* era un film de Greta Garbo y no de Ernst Lubitsch y la actual, donde *Mejor imposible* es un film de James L. Brooks y no de Jack Nicholson y Helen Hunt. El público es más conservador (o más juicioso) y se sigue rigiendo por las viejas convenciones (salvo excepciones tales como Spielberg, Godard, Almodóvar, Woody Allen o Subiela). Este cambio parecería indicar cierta devaluación de los actores en beneficio de los directores. No es cierto, al menos en dos as-

pectos: la cuenta bancaria y la extraordinaria opinión que los actores tienen de ellos mismos. De lo primero dan cuenta los presupuestos de las películas americanas cada vez más caras por las cifras que cobran las estrellas que son las que llenan los cines, una capacidad que solo le disputan ligeramente los efectos especiales. En cuanto a lo segundo, basta ver los programas del Actors Studio que emite el canal Film & Arts para salir convencido de que actuar es un asunto más sacrificado que cuidar leprosos, más técnico que hacer un by-pass, más arriesga-



do que escalar el Everest, más emocionante que ganar un mundial, más riguroso que demostrar el teorema de Fermat.

Pero "los actores son ganado", dijo Hitchcock y eso nos dio la excusa perfecta a los críticos para no ocuparnos de esa gente vana, que para eso están las revistas del corazón y los programas de E! Entertainment. Con lo cual, si un arqueólogo del 6008, año en el que la civilización actual se habrá probablemente extinguido, encontrara un archivo de las reseñas actuales (o una colección de *El Amante*) se preguntará qué función cumplían exactamente en las películas esos nombres que figuran en la ficha técnica después de la palabra "Intérpretes". Podemos imaginar la perplejidad del sujeto ante una frase tal como: "Fulanito está peor que nunca", con la que se suelen cerrar las críticas, como si estos comentarios no requirieran de una mínima explicación frente al espacio dedicado a los otros aspectos del film. Y no hablemos de lo que pensaría el sujeto frente a un lema tan poderoso como: "Los actores son la carne del cine".

Pero la verdad es que nos sentimos un poco culpables de la omisión anterior y lo mismo les ocurre a los colegas de otros países, en especial a los franceses que inventaron esta cuestión de los autores. El primer intento de reparar este olvido fue un libro de Luc Moullet publicado en 1993, *La politique des acteurs*, dedicado a estudiar los estilos actorales de cuatro monstruos: Gary Cooper, Cary Grant, John Wayne y James Stewart. En un prólogo brillante, Moullet da cuenta de un gigantesco equívoco. "Los actores de cine están siempre malditos. No solo los menos conocidos sino sobre todo los más famosos", empieza diciendo Moullet. Y explica que los actores deben su reputación a dos hechos: su vida privada (sus amores y su muerte) y a su éxito comercial. Dos ejemplos nos convencen de que tiene razón. Uno es la fama que iguala a los muertos prematuros: Rodolfo Valentino, James Dean, Marilyn Monroe. No tiene ninguna importancia que el primero fuera un tronco de los peores y los otros dos tuvieran talento (peor aun, el talento de Marilyn está lejos de ser reconocido universalmente). El segundo ejemplo es el siguiente. Mientras que un director no necesita hacer una sola película taquillera para ser admirado y estudiado (Rossellini, Fuller, Straub), con los actores pasa lo contrario: nadie se ocupa de los que no triunfaron. Pero a los que sí lo hicieron les ocurre algo peor: caen todos en la misma bolsa. Es más, a los mejores (Wayne es un caso paradigmá-

tico) se tiende a no reconocerles cualidad alguna y sufren el desprecio que siempre va de la mano del dudoso amor que proporciona la fama. Moullet continúa diciendo que a los actores secundarios solo se los quiere por las buenas razones (nadie sabe las opiniones políticas de Walter Brennan ni cuántas veces se casó), mientras que a las estrellas les ocurre exactamente lo contrario.

Me gustaría agregar otra causa del equívoco: la belleza, otro factor de resentimiento. Los feos y las feas resultan diez veces más premiados que los lindos y las lindas. El lector puede hacer el ejercicio de tratar de convencer a sus vecinos de que Leonardo Di Caprio, Michelle Pfeiffer, Tom Cruise o Sharon Stone son buenos de verdad. (Lo mismo me pasa a mí cuando le digo a Flavia que Jennifer López me parece una excelente actriz.) No hay forma de que se acepte la idea de que Marilyn era linda básicamente por sus grandes condiciones actorales. En fin, los actores son la carne del cine.

Pero hay una razón más importante por la que los actores se merecen que nos ocupemos de ellos: las malas películas. Hay una ley universal: los grandes directores han hecho lucir bien a todos sus actores y aunque Grace Kelly nunca brilló como en *La ventana indiscreta* y *Para atrapar al ladrón*, podemos suponer que Hitchcock la podría haber reemplazado y dejarnos igualmente satisfechos. Pero ¿qué sería de *Casablanca* sin Bogart ni Bergman? Aun peor, ¿qué sería del noventa por ciento de los films italianos en los que participaron Sordi o Gassman? La cuestión es todavía más drástica: la cantidad de películas que valen la pena en todas las latitudes y en todas las épocas es una reducida minoría. Solo soportamos el resto porque los actores les dan vida. Por eso son imprescindibles: para que la pasión por el cine no se extinga a fuerza de ver bodrios. Los actores son los que mantienen el sistema andando y lo demás es cuento. Los actores son la carne del cine.

Volviendo a Francia, durante los últimos meses, en el país cinéfilo por excelencia se puso de moda hablar de los actores en los medios dedicados a la crítica. Es como si entre la confusión actual sobre tendencias estéticas y moldes globales se abriera paso un oscuro deseo (ya se sabe, los actores son...). O tal vez, porque una nueva generación de críticos, un poco cansada de repetirse y de no encontrar demasiados elementos renovadores en las películas, descubrió que había allí una fuente de placer mucho más directa para la escritura y que acaso el

tema podría iluminar otras regiones del discurso cinematográfico. En realidad, no sé bien la causa. Pero lo cierto es que durante la cobertura de Cannes, *Les Inrockuptibles* no paró de hablar de las actrices, que *Positif* de mayo apareció con un gran dossier dedicado a los actores anglosajones y *Cahiers du cinéma* de junio incluyó una producción llamada "100 actores americanos" que fue tapa del número. De esta última nos apropiamos la idea y cuando la sugerimos a la redacción despertó una adhesión calurosa. Para mi sorpresa, a modo de adivinanza pregunté cuál había sido el actor o actriz que *Cahiers* había elegido como el mejor sin discusión posible. "Por supuesto, Bill Murray", contestaron varios al unísono mientras que el resto aprobaba enfáticamente. No hubiera pasado lo mismo si la pregunta era por un director. Lo que prueba que la internacionalidad de la cinefilia sigue siendo una fuerza absolutamente poderosa que se expresa sin distinción de nacionalidades pero por caminos distintos de los que solía hacerlo años atrás. Finalmente, el misterio de los actores merece ser desentrañado. Una vez aceptada la nota, hubo que hacer la lista, una tarea nada fácil. El correo electrónico se llenó de discusiones, regateos, insultos, amenazas. Finalmente se adoptó una solución de compromiso. Luego vino la asignación de los nombres a cada redactor, hecho que fue seguido por un mercado persa de trueques y devoluciones. Dentro de un mes, deberemos aceptar que ignoramos nombres imprescindibles. Y seguramente dentro de cinco años no conoceremos a muchos de los elegidos. Pero pocas veces nos divertimos tanto. Los lectores están invitados a sumar sus impugnaciones por correo, fax, e-mail o increpándonos personalmente. Los actores son la carne del cine. ■

- DB Diego Brodersen
- GJC Gustavo J. Castagna
- LMD'E Leonardo M. D'Espósito
- SG Santiago García
- GN Gustavo Noriega
- JG Jorge García
- JPF Javier Porta Fouz
- Q Quintín
- SS Silvia Schwarzböck
- JV Juan Villegas
- FF Flavia de la Fuente
- AL Alejandro Lingenti
- HS Hugo Salas



.....

ALLEN, WOODY

1/12/1935, Brooklyn, Nueva York, EE.UU.

Yo creía que Woody Allen era el espejo que nos permitía divertirnos a costa de nuestras neurosis. Pero ninguno de nosotros abandonaría a su mujer por su hija adoptiva. Por lo que resultó que Woody está más allá de los tabúes. Woody no tiene superyó pese a que nos hizo creer que lo tenía enorme aunque pudiera reírse de él. Lo espí con lupa en *Wild Man Blues* y pasó la prueba: con su hija forman una pareja muy simpática; parece llevar una buena vida en la que disfruta plenamente de su dinero y de su talento; su mamá era como la de las películas y él era definitivamente Woody Allen. Y a partir de entonces entendí que lo que había caducado era el eslogan "Todos somos Woody Allen" (frase que explicaba la empatía con el actor). Pero la empatía sigue viva ya que aunque no sepamos quién es Woody Allen, él sabe perfectamente quiénes somos nosotros. FF



.....

ARQUETTE, ROSANNA

10/8/1959, Nueva York, EE.UU.

Tal vez haya pasado su etapa de gloria, que corresponde especialmente a sus trabajos con Scorsese (*Después de hora, Historias de Nueva York*). Se la puede ver en telefilms o en malas películas editadas en video; últimamente carga con la competencia familiar (Patricia, David) y subsiste con su look ochentista desgarbado, seductor, sonriente. Su sonrisa, en efecto, pertenece al cine de los ochenta. Sin embargo, se arriesgó —y

mucho— en el breve papel que interpretó en *Crash* de Cronenberg. Su rol perfecto sería el de una chica (ya cuarentona) leyendo a Henry Miller en un bar a la medianoche, un tanto molesta por el peso de sus piernas ortopédicas. GJC



.....

ASCARIDE, ARIANE

10/10/1954, Marsella, Bouches-du-Rhône, Francia

Otra presencia indisolublemente ligada a la filmografía de un director (en este caso su marido, el marsellés Robert Guédiguian, cuya obra recién comenzamos a conocer en los últimos tiempos) es la de la sorprendente Ariane Ascaride, una actriz totalmente alejada de los cánones habituales para medir la belleza. De una cosa estoy absolutamente seguro: si a Ariane se le mete en la cabeza una idea, jamás se me ocurriría cruzarme en su camino ni contradecirla, so pena de morir en la empresa. JG



.....

BEART, EMMANUELLE

14/8/1965, St. Tropez, Francia

Que las italianas son carnosas y las francesas tísicas es una verdad tan probada como que los universales son insostenibles. Más allá de la paradoja, a la frágil belleza de Emmanuelle Béart solo le falta la tos. Incluso en la más abigarrada superproducción, *Misión: Imposible*, algo parece interponerse entre su cuerpo y el aire, entre su espíritu y el ambiente. Fuera de dudas —y como lo establece Raoul Ruiz en *El tiempo recobrado*— es la sucesora natural de la Deneuve en talento, gracia y belleza. A diferencia de otras ac-

trices que también intentan construir un estilo discreto y minimalista —Juliette Binoche, por ejemplo— no cae jamás en el autismo catatónico. HS



.....

BRIDGES, JEFF

4/12/1949, Los Angeles, California, EE.UU.

Lo último inteligente que dijo Robin Williams fue que Bridges no es un actor, sino un recurso natural. Hace de todo aunque a veces se pasa de rosca. Tiene 51 años, parece de 51 años. Hace de un tipo de 51 años y uno sospecha que es una persona de lo más sana, porque la locura la deja siempre en la pantalla. Debe de haber algún rayo de genialidad por ahí, porque a veces se ve. LMD'E



.....

BRODY, ADRIAN

23/12/1976, Nueva York, EE.UU.

Tiene la mirada de un cordero. Pero ha hecho hasta de psicópata asesino (y parecía temible). Fuera de las películas del rubro "directo a video", tuvo dos actuaciones memorables: en *La delgada línea roja* y en *S.O.S. Verano infernal*. En las dos interpretaba a un hombre sometido a una situación límite. En la película de Malick, era un soldado. En la de Lee hacía de un punk, convertido en el chivo expiatorio de una comunidad aterrada por los crímenes del Hijo de Sam. Su personaje era de tragedia griega, aunque estuviera vestido como para ir a un concierto de los Sex Pistols. Y ni Lee logró arruinarlo con su moralismo. SS



.....
BRUNI-TEDESCHI, VALERIA

Italia

Yo no sé (creo que no) si alguna de las películas en las que participa esta notable actriz italiana se ha estrenado comercialmente en nuestro país, pero los que en distintos ciclos o festivales hemos tenido la oportunidad de ver films en los que actúa, nos hemos encontrado con una de las presencias cinematográficas más impactantes de los últimos años. Como botón de muestra vaya la cordial pero implacable mujer policía que debe investigar un misterioso crimen en *El color de la mentira*, una de las últimas críticas miradas de Claude Chabrol sobre la burguesía francesa. **JG**



.....
BUSCEMI, STEVE

13/12/1957, Brooklyn, Nueva York, EE.UU.

No, no. Buscemi será muy del cine independiente y eso, pero no es John Turturro ni sinónimo de "coenadas" ni nada. Es feo, horrible, a veces despierta piedad, pero en su adolescencia eterna aparece el brillo de la inteligencia. Para verificarlo, compárese su actuación con sordina en *El gran Lebowski* con la habitual estupidez personificada en Turturro. Un grande, el tipo: su presencia incorpora al paisaje del cine más artificial al tipo simple, al cuarentón de la calle. Un poco violento a veces, pero ¿quién no lo es? **LMD'E**



.....
CAMPBELL, NEVE

3/10/1973, Guelph, Ontario, Canadá

Hay una figura repetida en el cine de terror: el de la joven bella e inocente que se revela dramáticamente desprotegida, igual que una niña desamparada, pero también ejerce un magnetismo sexual cuya eficacia descansa en la propiedad de permanecer latente hasta límites insospechados. Neve Campbell nos puso nerviosos más de una vez con esa estrategia, que provoca una incomodidad deliciosamente adictiva. Ver la saga iniciada con *Scream* es la mejor manera de comprobarlo. Que los asesinos seriales no se animen a tocarla. **AL**



.....
CARREY, JIM

17/1/1962, Newmarket, Ontario, Canadá

Quizá se trate, junto con Gérard Depardieu, de la mayor energía actoral del cine actual. Hiperquinético a todo nivel, gesticulador sin límites, Carrey todavía parece no haber encontrado su límite. Participante de bodrios como *The Mask* y de algún otro por venir, ha sabido moverse como nadie también en otros registros, como en *The Truman Show*. Sin embargo, todo parece indicar que confirmará que es un grande cuando vuelva a utilizar su lado oscuro, como lo hizo en *El mundo de Andy* y en la imperdible *El insostenible*. **JPF**



.....
CARTLIDGE, KATRIN

1961, Londres, Inglaterra

En *Naked* era una prostituta desquiciada, de la que se aprovecha el inescrupuloso protagonista. En *Simplemente amigas*, una profesional desenvuelta y segura de sí misma, que recordaba con nostalgia su pasado de estudiante. Estos dos films de Mike Leigh mostraron sus distintos registros y la variedad de matices de la que es capaz. Parece sentirse cómoda con el método de la improvisación, como si le permitiera resaltar a través del personaje sus cualidades naturales. Tal vez por eso uno atribuye su gesticulación excesiva pero simpática a las bondades de una personalidad extrovertida más que a su escuela teatral. **SS**



.....
CLOONEY, GEORGE

6/5/61, Lexington, Kentucky, EE.UU.

La presencia aquí de este galán maduro, casi recién llegado a Hollywood desde la televisión, sorprenderá a más de uno. Clooney tiene una desventaja: no se ha añejado lo suficiente en el cine como para ser investido de prestigio como Bruce Willis o Kevin Costner. Sin embargo, como estos dos, se trata de un talento clásico aunque con el agregado de no aportar ningún tipo de tranquilidad. Aun haciendo de "bueno", Clooney es de temer. Su ambigüedad resalta aun más cuando trabaja en grupo, como en *Tres reyes*, *Del crepúsculo al*

amanecer y *Una tormenta perfecta*, sus mejores trabajos hasta la fecha. **JPF**



.....
COLLETTE, TONI

1/11/1972, Sydney, Australia

No es necesario ser adivino para intuir que esta joven actriz, que hizo su primera aparición hace unos seis años en *El casamiento de Muriel*, tiene mucho paño para cortar. A pesar de encontrarse relegada hasta el momento a papeles secundarios, es capaz de inyectar fuerza y maleabilidad suficientes como para hacer de esas breves apariciones momentos luminosos. La Mandy de *Velvet Goldmine* y la Lynn de *Sexto sentido* son dos claros ejemplos de ello. Talento actoral, sutileza del gesto y sensualidad encubierta: virtudes que escasean y que la Srta. Collette derrocha en cada plano en que aparece. **DB**



.....
CONNERY, SEAN

25/8/1930, Edimburgo, Escocia

Actúa como si se estuviera cagando de risa de todo. De hecho, trabajó en *Highlander 2*, así que por lo menos en ese caso debe ser cierto. Se hizo famoso haciendo de James Bond, un personaje que nadie podía tomar en serio, y ese gesto irónico no lo abandonó nunca. Tiene una de las voces más hermosas del mundo del espectáculo. **GN**



.....
COSTNER, KEVIN

18/1/1955, Lynwood, California, EE.UU.

En un medio como el del cine norteamericano en el que gran parte de sus actores derivan sus estilos interpretativos del "método" y sus distintas variantes, la presencia de un exponente de la tradición clásica en esa materia —aquella que nos dio a los más grandes actores de la historia de ese cine (Wayne, Jimmy Stewart, Cary Grant, Bob Mitchum y un largo etcétera)— es bienvenida. No es que uno pretenda compararlo, ni mucho menos, con aquellos gigantes, pero la sobriedad de Costner es un oasis refrescante entre tantas toneladas de muecas y gestos descontrolados. **JG**



.....

CRUISE, TOM

3/7/1962, Syracuse, Nueva York, EE.UU.

Un ícono de los ochenta, un candidato a la chatura y a repetir su eterno personaje de adolescente chantún. Con un pie en lo fácil y otro en proyectos arriesgados (para su carrera), Cruise avanzó lento pero seguro dentro de la industria. Ahora, con *Misión: Imposible 2*, alcanzó su punto más alto. Se reinventó a sí mismo y se colocó en una inesperada categoría de estrella clásica, mezcla de héroe de acción y galán con clase. No sé cómo seguirá la carrera de Cruise, pero sí sé que es un actor con talento e inteligencia. Y no es poco decir para la estrella más taquillera del momento. **SG**



.....

CRUZ, PENELOPE

28/4/1974, Madrid, España

Está en el momento crítico de su carrera. La radiante actriz de *La niña de tus ojos* va camino de ser una estrella internacional con los peligros que eso acarrea. Puede quedar atrapada en el papel de la salvaje belleza latina, con lo que nunca logrará ser respetada. Y puede intentar huir de ese encasillamiento representando papeles de dama, con lo que nunca será ella misma. Pero podrá meditar sobre estos dilemas mientras cuenta dólares, lo que no viene a ser tan grave. **Q**



.....

CRYSTAL, BILLY

14/3/47, Long Island, Nueva York, EE.UU.

El comediante de réplicas veloces, filosas, siempre con cara de sorpresa aunque nunca inocente. Fue el verborágico diablo de *Los secretos de Harry*, el Harry que conoció a Sally y *El cómico de la familia*, donde debutó como director homenajeando a los *stand-up comedians*, tarea que cada año en que es presentador del Oscar sigue cumpliendo a la perfección. Lamentablemente, hoy quizá sea más importante como el cómico de la fiesta del cine norteamericano que para las películas, aunque todavía puede volver a sorprender, tanto como en su rol de actor como en el de director. **JPF**



.....

CURTIS, JAMIE LEE

21/11/1958, Los Angeles, California, EE.UU.

Es una contradicción ambulante. Tiene las espaldas tan anchas que podría ser el volante tapón de la primera de Chacarita. Por algún motivo de la Madre Naturaleza, no tiene labios. Pero al mismo tiempo es increíblemente sexy. Se hizo conocida por una película de terror (*Halloween*) pero, lejos de limitarse a ser una *scream queen*, se convirtió en una fenomenal comedianta. *Los enredos de Wanda*, *De mendigo a millonario* y *Mentiras verdaderas* son testimonios de su capacidad de hacer reír y suspirar al mismo tiempo. **GN**



.....

CUSACK, JOHN

26/6/1966, Evanston, Illinois, EE.UU.

Es el que mejor elige las películas. No puede ser casualidad que la misma persona decida participar en *La delgada línea roja*, *¿Quieres ser John Malkovich?* y *Medianoche en el jardín del bien y del mal*, para nombrar solo las de los últimos años. ¿No será que este morocho de ojos raros ayudó mucho para que estas películas nos parezcan tan buenas?

Pronto lo veremos en *Alta fidelidad*, la nueva de Frears, y estamos seguros de que él va a volver a brillar. No puede fallar. **JV**



.....

CHEUNG, MAGGIE

20/9/1964, Hong Kong

Quien haya visto *Irma Vep* reconocerá a la mejor actriz en actividad. La incomparable Maggie Cheung es una cruza del glamour del Hollywood clásico con la más rabiosa modernidad. Su encanto no tiene una sombra de amaneramiento, su gracia no parte de la repetición de un gesto estudiado y su existencia requiere una redefinición del concepto de belleza que logre explicar por qué no hay nada tan misterioso como lo transparente. **Q**



.....

DAFOE, WILLEM

22/7/1955, Appleton, Wisconsin, EE.UU.

Hizo de Jesús pero estaría perfecto para hacer del Diablo. Me atrae pero me asusta: es algo así como el grado sumo de la perversión. Lo confieso: salvo cuando hizo de Bobby Perú (*Corazón salvaje*), siempre me resulta irresistible. **GN**



.....

CHAN, JACKIE

7/4/1954, Hong Kong

Velocidad, precisión, humor, simpatía, visión cinematográfica, placer, amabilidad. Ojos rasgados, un metro sesenta escaso, 46 años, Hong Kong, Kong-san Chan. Buster Keaton usando la puesta en escena como Hitchcock. Y no es Bruce Lee: una piña de Jackie carece de odio al malo y está llena de amor por el cine y los espectadores. Larga vida a Jackie Chan. **LMD'E**

**DAVIS, HOPE**

1967, Tenafly, Nueva Jersey, EE.UU.

No hay belleza más rara en el Hollywood actual. Esta rubia con cara de haber sufrido bastante podría compartir un ascensor con nosotros y la olvidaríamos enseguida. Pero la cámara la atraviesa y ahí descubrimos su tristeza y su hermosura. Esa cara nació para ser filmada. **JV**

**DE NIRO, ROBERT**

17/8/1943, Nueva York, EE.UU.

De Niro es parecido a Frankenstein (uno de sus peores trabajos): un cuerpo y un rostro remachados, que contienen partes de otros cuerpos y rostros. El de los grandes trabajos con Scorsese, el de los tics y los códigos anacrónicos del Actors Studio, el director de cine, el actor de los trabajos fáciles y sin compromiso, el de las interpretaciones divertidas y descontracturadas de los últimos años (*Analízame, Mad Dog and Glory*). El viejo monstruo, que acaba de cumplir 57 años, aún permite cualquier tipo de disección. **GJC**

**DE VITO, DANNY**

17/11/1944, Neptune, Nueva Jersey, EE.UU.

Uno de esos cómicos que se lucen y dejan que se luzcan otros. Lo hizo en sus películas como director (*La guerra de los Roses, Matilda, Tira a mamá del tren*) y en otras como actor (*Gemelos, Junior, El mundo de Andy*). Fue un inquietante y soberbio pingüino en *Batman vuelve* y un chanta legal en *El poder de la justicia* de Coppola. Todo parece indicar que al petiso le queda mucho por actuar, sobre todo como uno de los mejores exponentes del mal humor en el campo del humor. **JPF**

**DEAN, LOREN**

31/7/1969, Las Vegas, Nevada, EE.UU.

El protagonista de *Mumford* es pura inteligencia. Me atrevo a decir que va a ser el gran comediante de la década que está empezando. Su mirada inspira confianza y regala sabiduría. Podemos creerle cuando dice que está enamorado, nos emociona su tristeza, queremos que sea feliz. **JV**

**DENEUVE, CATHERINE**

22/10/43, París, Francia

La imagen de Francia hecha actriz (incluso fue Marianne, el símbolo de la revolución, para una festividad nacional). Filmó con Buñuel, Demy y Truffaut, entre otros. Se la puede recordar en *Tristana, Los paraguas de Cherburgo* o *El último subte*, pero no es necesario. Catherine Deneuve sigue bella, fascinante y al más alto nivel, corriendo riesgos y ganando por afano. *Los ladrones, Place Vendôme, El tiempo recobrado* y *Dancer in the Dark* (la última de Von Trier, con Björk) lo confirman. Parafraseando una nota de Jorge García, el hielo sigue quemando. **JPF**

**DEPP, JOHNNY**

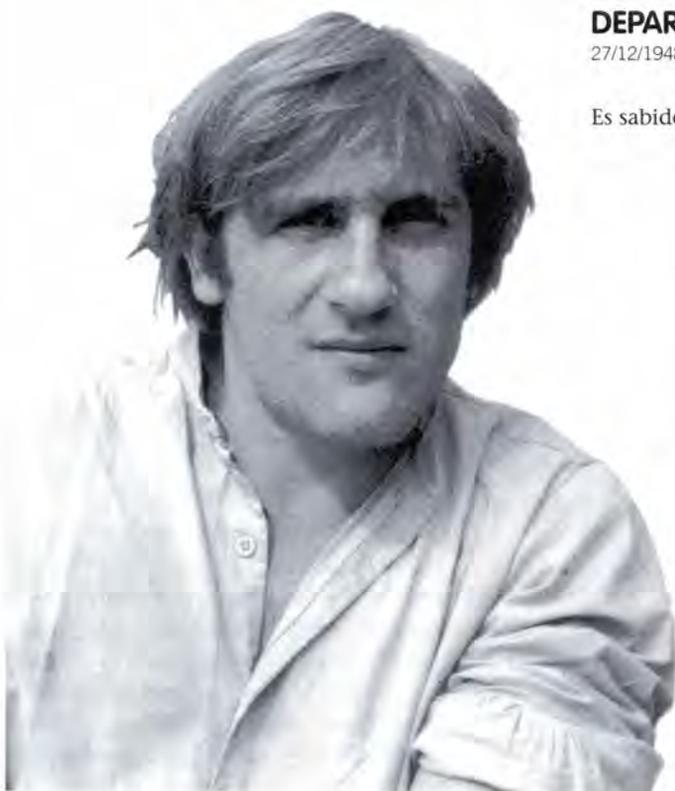
9/6/1963, Owensboro, Kentucky, EE.UU.

Aunque su carrera comenzó en los ochenta, con un papel en *Pesadilla*, John Christopher Depp III es decididamente una figura de los noventa. Talentoso e irascible, más que un actor parece una megaestrella de rock, que se proclama atrapado en la tensión de

DEPARDIEU, GERARD

27/12/1948, Châteauroux, Indre, Francia

Es sabido que fue delincuente juvenil y que comenzó a actuar como sugerencia terapéutica de su psicólogo de la prisión. Maridos celosos sostienen que mató al gran Patrick Dewaere, su colega y competidor en la década del 70 (fuentes más fidedignas afirman, en cambio, que se suicidó en 1982), para quedarse con el liderazgo de la cinematografía francesa. Nunca sabremos si lo mató o no, pero sí que logró ser la estrella indiscutible de su país. En 1991 confesó que, a partir de los 9 años, había violado a muchas mujeres, por lo que se hizo repudiar en EE.UU. Filmó con todo el mundo (Truffaut, Bertrand Blier, Peter Weir, Maurice Pialat, André Téchiné, J.-J. Beineix, Godard, entre otros). Fue Rodin, Colón, Obelix, Danton, Porthos, Cyrano de Bergerac. Y actuó en algunos bodrios maravillosos como *Mi papá es un héroe* en los que su presencia inmensa llena de vida a películas anoréxicas. Es uno de los personajes más simpáticos del mundo del cine: le gustan el vino, la buena comida (ya habrán visto cómo ha ido en aumento su volumen) y las mujeres (ya habrán escuchado lo de su pobre corazón). Y toda esa enorme vitalidad se nota a la hora de actuar. ¿Cómo olvidar, por ejemplo, al chanta encantador de *Matrimonio por conveniencia*? Depardieu posee una de las sonrisas más bellas del cine y su ternura no tiene par. Es un oso cariñoso, un sol abrasador, un amigo protector y amistoso. ¡Viva el gordo! **FF**



conjugar una sensibilidad contestataria y profunda con un estilo de vida "obligadamente" frívolo y mundano (novias: Winona Ryder, Sherilyn Fenn, Kate Moss, Vanesa Paradis y, al parecer, Penélope Cruz). La simetría no es azarosa: amigo personal de los hermanos Gallagher (Oasis), pasó por quince bandas de rock antes de dedicarse a la actuación. Hijo bastardo de la memoria emotiva, parece poner en escena sus propios demonios, privilegiando la respuesta emocional inmediata a la planificación técnica. Al mismo tiempo –y esto es difícil de entender– es uno de los actores más contenidos de su generación, que al igual que Brando parece evitar todo el tiempo entregarse, para darnos una mínima porción en algún momento clave. **HS**



..... **DIAZ, CAMERON**

30/8/1972, San Diego, California, EE.UU.

A esta altura resulta casi un lugar común: esta ex modelo es mucho, mucho más que una cara bonita. Alternando papeles un tanto estereotipados con otros que le permiten desarrollar al máximo sus capacidades actoriales, Cameron siempre aporta en positivo; así se trate de roles zonzos, como en su debut cinematográfico, *La máscara*, o perfectas introspecciones psicofísicas, como en *¿Quiéres ser John Malkovich?*, donde la muchacha se afea hasta límites impensables para una actriz convencional en ascenso. Pero, ¿quién dijo que ella era convencional? **DB**



..... **DOUGLAS, ILEANA**

25/7/1965, Massachusetts, EE.UU.

La carrera de Ileana Douglas –nieta del coprotagonista de *Ninotchka*, Melvyn Douglas– ha sido de todo menos fácil. Rodó escenas para *Fiebre de amor y locura* y *La otra cara del amor* que murieron en la mesa de montaje e hizo numerosos bolos en las de Scorsese. Recién cuando se abrió camino dentro del cine independiente dirigiendo sus propias películas, *The Perfect Woman* (1993) y *Boy Crazy, Girl Crazier* (1995), comenzó a tener más repercusión. Su único protagonista hasta el momento fue *Grace of my Heart* (1996), exhibida en algún canal de cable, y los lectores seguramente la recuerdan por su papel de Janice Maretto en *Todo*

por un sueño. Esperando que le den, por fin, el protagónico que su luminoso talento merece, nos contentamos siguiéndola en *Action*, serie televisiva sobre las desventuras de la producción hollywoodense, donde interpreta a una ex actriz infanto-juvenil devenida prostituta profesional. **HS**



..... **DUVALL, ROBERT**

5/1/1931, San Diego, California, EE.UU.

El papel representativo de Duvall es el silencioso y eficiente consejero Tom Hagen de *El padrino*. Al igual que ese personaje, Duvall se paró toda su carrera un metro detrás de los actores consagrados y, como Hagen, nunca cometió el más mínimo error. Hasta *El apóstol* –parece que tampoco comete errores dirigiendo– pensé que su especialidad era el silencio pero su predicador hablaba desde el primer minuto de la película hasta el último. Baila tango, está casado con una salteña, es simpático pero lo que lo destaca con hidalguía es que fue pelado desde el comienzo de su carrera. **GN**



..... **EASTWOOD, CLINT**

31/5/1930, San Francisco, California, EE.UU.

Aunque su enorme figura de realizador no fuera tan imponente, igual lo amaríamos. Eastwood actor recupera en varias de sus interpretaciones una tradición de héroe foradiano que lo pone al lado de John Wayne y Henry Fonda, esos dos monstruos. La complejidad disfrazada de trazos simples, la emoción de los gestos medidos, el caminar inconfundible, la fragilidad a pesar de la dureza. Ningún otro rostro representa mejor eso que amamos de Norteamérica pero que el pudor nos impide nombrar. **JV**



..... **EVERETT, RUPERT**

29/5/1959, Norfolk, Inglaterra

Hay distintas formas de hacer de gay maduro en el cine. Está la inglesa al estilo Ian McKellen en *Dioses y monstruos*, que viene con Shakespeare y gesto de hastío. Está la americana al estilo Kevin Spacey en *Medianoche en el jardín del bien y del mal*, con menos Shakespeare y el gesto menos evidente. Después es-

tá la de Rupert Everett en *La boda de mi mejor amigo*, sin Shakespeare, sin gesto y como una celebración estrictamente privada de que lo único particular de ser gay es serlo. **Q**



..... **FORD, HARRISON**

13/7/1942, Chicago, Illinois, EE.UU.

Han Solo era una figura imponente; para un niño de siete años era menos confiable que Luke. Luego Luke fue cayendo y Han Solo se convirtió en un ídolo. Indiana Jones elevó a Harrison Ford a un lugar del que nunca caería. En 1985 salí de ver *Testigo en peligro* sabiendo que tenía al que sería por siempre mi actor favorito. Clásico, gentil, noble y directo. Vulnerable pero terco. Inteligente y resuelto. Cuando lo necesité, fue mi papá. Ahora ya no lo necesito, pero sigue siendo mi actor favorito. **SG**



..... **GANDOLFINI, JAMES**

18/9/1961, Westwood, Nueva Jersey, EE.UU.

Por ahora, un eterno secundario que oscila entre papeles de matón o policía casi siempre corrupto (*Get Shorty*, *Caida libre*, *El poderoso*, *Perdita Durango*, *Cuando vuelve el amor*, *El lado oscuro de la justicia*) y otros más raros para su aspecto físico sólido y amenazante como el buenazo simplón de *¿Con quién caso a mi mujer?* Quizá sea esa la combinación exacta para este actor confiable que levanta cualquier película a partir de un peculiar siseo y la mirada casi siempre torcida y nerviosa, y tal vez por eso tenga tanto éxito como el protagonista, mafioso y bueno, de la serie televisiva *The Sopranos*. **JPF**



..... **GILLAIN, MARIE**

18/6/1975, Liege, Bélgica

Probablemente la actriz actual más hermosa, decir que es fotogénica es emplear una categoría que, a esta chica, le queda chica: tomada desde cualquier ángulo y en cualquier tamaño de plano, la protagonista de *La carnada*, que comenzó en el cine haciendo de hija de Depardieu en *Mi papá es un héroe*, es hoy la gran candidata a heredera de Emmanuelle Béart. Marie Gillain es la belleza sin límites combinada con un buen gra-

do de malicia. Solo alguien así pudo salir airosa de la interacción con Isabelle Huppert en *Las afinidades electivas* de los Taviani. **JPF**



.....
GOMEZ, CARMELO

España

Actúa en más películas de las que debería actuar y, para colmo, son películas españolas (o coproducciones con Argentina, como *Territorio Comanche*). Es decir, es un actor sometido a duras pruebas, que no son precisamente desafíos actorales. No obstante, tuvo protagónicos en *Vacas*, *La ardilla roja* y *Tierra*, las tres de Julio Medem. Es decir, en excelentes películas. El gran director vasco supo reconocer el talento que otros desperdiciaron. Por otra parte, tiene un costado erótico muy perturbador, que en *La ardilla roja* solo se asoma. No por nada Emma Suárez huía de él. **SS**



.....
GOODMAN, JOHN

20/6/1952, St. Louis, Missouri, EE.UU.

Es brillante en las películas de los Coen, en las que su talento tan grande como su cuerpo está siempre por encima de las limitaciones de los realizadores. El siempre es más humano, aunque bordee los riesgos del grotesco. Es el gordo bueno que esconde sin embargo su lado oscuro. **JV**



.....
GRIER, PAM

26/5/1949, Winston-Salem, North Carolina, EE.UU.

Una señora de 51 años que lleva su cuerpo y su rostro con la seguridad del que seduce al universo. Tarantino no será un genio, pero el rapto de inspiración de devolverla a la pantalla lo viste de una humilde inteligencia. *Black is beautiful*. **LMD'E**



.....
HARRELSON, WOODY

23/7/1963, Midland, Texas, EE.UU.

Woody –sin relación aparente con el Pájaro Loco– comenzó a ser reconocido a partir de su papel de blanco en *Los blancos no la saben meter*. Posteriormente, *Asesinos por naturaleza*

y *Larry Flynt* lo convertirían en un rostro familiar y, para algunos, incluso entrañable. Estimado y repudiado dentro del entramado hollywoodense por sus opiniones políticas (entre sus últimas actividades, prestó su voz para el documental pro marihuana *Grass*), Woody es un excelente actor de personajes extremos. Ejemplo: su sargento Kerk de *La delgada línea roja*, aquel que se volaba literalmente el culo con una granada. **DB**



.....
HARRIS, ED

28/11/1950, Tenafly, Nueva Jersey, EE.UU.

Su actuación consagratoria es sin duda la de *The Truman Show*. Sin embargo, yo lo prefiero en películas mucho menores como *Stepmom* o *Eligiendo mamá*, en las que su capacidad de actor es sin embargo menos evidente. Es en estas películas donde su andar y su mirada franca otorgan a sus personajes una dignidad que los guiones le niegan. **JV**



.....
HEDAYA, DAN

24/7/1940, Brooklyn, Nueva York, EE.UU.

Actor secundario demente que ha brillado en infinidad de películas. Una de nuestras favoritas es *Ni idea*, donde, con su habitual locura, interpretó al padre de la protagonista. Su gracia y la simpatía de su eterno mal humor lo convierten en una figura clave a la hora de disfrutar de una película. **SG**



.....
HUPPERT, ISABELLE

16/3/1953, París, Francia

Aún no salgo de mi asombro de que Sandrine Bonnaire no figure en esta lista, pero bueno, al menos la pecosa Isabelle Huppert –en mi opinión una de las mejores actrices francesas de todos los tiempos– está presente. Aunque debutó en 1971, solo logró reconocimiento internacional en 1977 por su memorable actuación en *La dentelliere*, del suizo Claude Goretta. De la raza de intérpretes capaz de valorizar cualquier papel, por mediocre que sea este, si tengo que elegir entre su amplia galería de personajes me quedo con el antes mencionado y dos de sus trabajos con Chabrol: *Un asunto de mujeres* y *La ceremonia*. **JG**



.....
HURT, WILLIAM

20/3/1950, Washington DC, EE.UU.

Uno de los mejores actores vivos. Durante la filmación de *La peste*, los medios argentinos comentaron que era intratable (porque no daba entrevistas), que llevaba una vida recoleta (porque se había convertido a la religión bautista), y que su único pasatiempo era sacar a pasear el perro. Cuando uno leía eso, se acordaba de *El turista accidental*. Quizá Hurt hacía de sí mismo en esa película. Y, con su conocimiento de primera mano de lo que es un fóbico, colaboró más de lo pensado en la gestación de una de las obras maestras del cine contemporáneo. **SS**



.....
IRONS, JEREMY

19/9/1948, Cowes, Isle of Wight, Inglaterra

El problema con Irons es que solo actúa bien cuando la película es buena. No es una estrella carismática, por lo cual no aumenta la calidad de un film con su sola presencia. Tiene, incluso, la costumbre de decir cuándo actúa por dinero y cuándo la película es mala. Y de decirselo a los directores y pelearse con ellos. No desperdicia su talento cuando la ocasión no es propicia. Por eso le agradeció a Cronenberg su Oscar: porque lo hizo actuar bien en *Pacto de amor*, como después lo hará en *M Butterfly*. También está inolvidable en *Chinese Box*. Y está entre los grandes, aunque quiso ser veterinario en lugar de actor y esté pagando con actuaciones dispares su sueño de comprarse un castillo. **SS**



.....
JANSSEN, FAMKE

5/11/1965, Amsterdam, Holanda

Tal vez sea la heredera de la línea Sigourney Weaver. Una actriz que disfruta más trabajando en películas de género que en dramas berretas destinados al prestigio fácil. Protagonizó *Aguaviva*, fue la terrible villana que luchó contra Bond en *Goldeneye*, y en *X-Men* es la doctora Jean Grey. Tiene un gran talento para el humor y no le importa ser la malvada o la heroína. Su carrera recién empieza y si mantiene su estilo será una de las más grandes actrices del cine americano. **SG**



JASON-LEIGH, JENNIFER

5/2/1962, Hollywood, California,
EE.UU.

Hay algo en ella que siempre me agradó: su actitud canchera y patotera y la seguridad y autoconfianza que transmite en cada uno de sus personajes. Soy un ferviente defensor de Jennifer Jason-Leigh en sus mejores (*Camino sin salida, Georgia*) y en sus peores trabajos (*Ciudad de ángeles*). Es bajita, menuda, tiene pecas y ciertos tics que a veces la llevan a la sobreactuación. JJJL es la chica vaga y peligrosa con la que no conviene cruzarse en una noche de depresión y soledad. Vean *eXistenZ* y saquen sus propias conclusiones. **GJC**



JONES, TOMMY LEE

15/9/1946, San Saba, Texas, EE.UU.

Su pose de macho puede llegar a ser extremadamente desagradable pero bien utilizada es una delicia. Ver la loca desatada con el pelo teñido de *JFK* y el perseguidor de extraterrestres ilegales en *Hombres de negro*. La cumbre de su carrera seguramente será junto a Clint Eastwood en *Space Cowboys*. Mientras tanto, tocó el cielo haciendo la voz de Chip Hazzard, el muñequito de *Pequeños guerreros*. Sir, yes, sir! **GN**



KEITEL, HARVEY

13/5/1939, Brooklyn, Nueva York,
EE.UU.

Nadie sufrió ni mostró la cola tantas veces como él pero fue con su mirada bonachona en *Cigarros* como me convenció de que *realmente* había sufrido. De Niro le robó el espacio que Scorsese tenía pensado para él, pero Keitel, después de un período de ostracismo, se convirtió por derecho propio en un actor fundamental. Empezó con el más misógino de los directores y ahora se pone rouge, tacos aguja y polleras porque se lo pide Jane Campion. Todo un valiente. **GN**



KIDMAN, NICOLE

20/6/1967, Honolulu, Hawaii, EE.UU.

Una gran actriz. Lo confirmó con su excelente trabajo en *Ojos bien cerrados*, cuando logró transmitir con inusual efecto de verdad la psicología de una mujer insatisfecha, sin perder encanto ni gracia. Tan versátil como para transformarse en la inquietante Dra. Chase Meridian de *Batman eternamente* o en la indolente Suzanne Stone Maretto de *Todo por un sueño*, Nicole Kidman es la encarnación misma de la elegancia femenina. La fórmula de su poder seductor tiene iguales dosis de refinamiento y ambigüedad. Irresistible. **AL**



KITANO, TAKESHI

18/1/1948, Tokio, Japón

No hay un actor en la historia del cine con la personalidad de Kitano (ni John Wayne, que también tenía una manera única de caminar). Su máscara, acentuada gracias a los movimientos involuntarios que le dejó el accidente, no esconde un enigma sino revela que el tipo vio algo que le está vedado al resto de los mortales. Kitano está poseído por un demonio: por eso su humanidad tiene tanto de aterradora. **Q**



KLINE, KEVIN

24/10/1947, St. Louis, Missouri,
EE.UU.

De un actor se elogia –por lo general– la capacidad de transformarse en seres diferentes o el peso de su sola presencia. Ni lo uno ni lo otro caracterizan cabalmente a Kline, cuyo caso es más complejo. Con una larga trayectoria teatral, entró al cine por la puerta grande de las Actuaciones Dramáticas Majestuosas (*La decisión de Sofía*). Su inquietud y su ingenio, no obstante, le permitieron demostrar que puede equilibrar una técnica depurada y precisa con el uso disruptivo de la improvisación, haciendo de su cuerpo un instrumento apto para cualquier melodía. Antes que un hombre de mil rostros, es un actor de mil registros, que van de lo galante (*Quiero decirte que te amo*) a lo ridículo (*Los enredos de Wanda*). **HS**



LANE, DIANE

22/1/1965, Nueva York, EE.UU.

Una de las mayores injusticias de Hollywood es que Diane Lane nunca haya pegado el gran salto. Siempre hermosa, siempre arrolladora, se la pudo ver en varias de Coppola como *Jack y Cotton Club* y se la puede ver en *Una tormenta perfecta*. En 1984 fue la cantante Ellen Aim en *Calles de fuego*, en cuyo comienzo ella irrumpía corriendo, levantaba los brazos y llegaba al micrófono en el último segundo. Con su vestido rojo y negro, un hombro al aire, tajos en la falda y guantes con las puntas de los dedos cortados, nos hacía creer que cantaba con tanta pasión como para justificar una película, una carrera, un momento inolvidable. **JPF**

KEENER, CATHERINE

1961, Miami, Florida, EE.UU.

El rostro del cine independiente (o como se lo denomine) de los últimos cinco años. La flaca Catherine (1961) trabajó en *Una rubia de verdad* y en *Tus amigos y vecinos*, entre otros títulos al margen de Hollywood, pero también participó en la alegría reaccionaria y moralista de *8 mm*. *Being John Malkovich* es una gran película, entre otras razones por la maldad y la envidia que caracterizan a su personaje. Si Spike Jonze llega a anunciar una continuación del film, que podría llamarse *Being Catherine Keener*, ya mismo reservo una entrada. **GJC**





LEUNG, TONY

27/6/1962, Cantón, China

Cuando se estrene *In the Mood for Love* de Wong Kar-wai no solo se comprenderá por qué Leung ganó el premio en Cannes sino también por qué era el único actor posible para hacer pareja con Maggie Cheung en ese film que transcurre en los sesenta, en un ambiente de absoluta represión. Leung es aquí mucho más delicado que en su papel de gay en *Happy Together*, lo que habla de una inteligencia muy poco frecuente. **Q**



LI, GONG

31/12/1965, Shenyang, Liaoning, China

Siempre hubo algo de camelo en esta princesa china. Su belleza de porcelana supo estar al servicio de una imagen de exterior misterioso que oculta un interior volcánico y se terminó pareciendo a Sofía Loren después de Carlo Ponti. En realidad, Gong Li nunca estuvo entre mis favoritas, pero estoy acaparando mujeres para vengarme de lo que Flavia escribió de Depardieu. **Q**



LOPEZ, JENNIFER

24/7/1970, Bronx, Nueva York, EE.UU.

Algunos sostienen que no es buena actriz y otros que ni siquiera es muy linda. No me doy cuenta. Cada vez que aparece siento que se acaba de producir un terremoto. **Q**



MALKOVICH, JOHN

9/12/1953, Benton, Illinois, EE.UU.

En el horóscopo chino, Malkovich –nacido en 1953– es serpiente. Temeraria, sensual, amante de la intriga y, en la cultura cristiana, representación del mismísimo demonio. No es raro, entonces, que muchos de sus personajes den cuerpo al rastro de este mal seductor (*Relaciones peligrosas*). Sin embargo, también interpreta su reverso, la serpiente desde la serpiente, relegada, sensible en extremo, condenada, vulnerable

(*Refugio para el amor*). Mary Reilly es la conjugación majestuosa de estas dos posiciones bífidas. Su primera película como director, *Dancer Upstairs*, está en posproducción. La protagonizan Javier Bardem, Cintra (un actor de Oliveira) y ¡¡¡Juan Diego Botto!!! Esperamos su veneno. **HS**



MARTINEZ, FELE

1976, Alicante, España

En España, es famoso por su capacidad camaleónica. En *Tesis*, su debut cinematográfico, hizo de un *nerd* cinéfilo, obsesionado con las películas *gore* y *snuff*. Parecía sospechoso por su pasión por lo bizarro y por su aspecto desaliñado. Pero en el fondo era un tierno. Un personaje querible en medio de una película sin alma. Si uno lo vio en *Los amantes del Círculo Polar*, ya sabe por qué fue incluido en esta lista de actores. Hasta ahora, solo ha actuado con directores jóvenes, y tiene pocas películas, pero ya hizo un protagónico con Medem. Es decir, está preparado para el gran cine. **SS**



JANI, MINA MOHAMMAD

Irán

Hay que remontarse a Charles Laughton para encontrar un actor tan malhumorado. La nena de *El globo blanco* y *El espejo* llegará a ser una suegra temible pero, mientras tanto, es una presencia refrescante en el cine, donde los niños son buenos a menos que el Mal se apodere de ellos. Mina no es ni una cosa ni la otra. Solo malcriada y egoísta como mi sobrina Vera, lo que no la hace menos querible. **Q**



MOORE, JULIANNE

3/12/1961, Fayetteville, North Carolina, EE.UU.

Julianne Moore pertenece a la categoría de actrices que provocan reacciones que van desde el amor incondicional hasta el odio sin matices. Sin embargo la variedad de papeles que ha interpretado en los últimos años (alguno absolutamente memorable como el de la inédita *Safe* de Todd Haynes) la colocan sin discusión entre las más valiosas y versátiles intérpretes femeninas del cine norteamericano actual. **JG**



MORETTI, NANNI

19/8/1953, Brunico, Bolzano, Italia

El italiano Moretti es director, productor, guionista y distribuidor de cine. Además, es el protagonista de sus propias películas. Siempre puso en sus personajes muchas de sus obsesiones, gustos, ideas y situaciones personales, e incluso en sus dos últimos films, *Caro diario* y *Aprile*, hace de un hombre llamado Nanni Moretti. En la dificultad de la tarea su talento hace proezas: construyó un personaje que dice ser él mismo y en *Palombella rossa*, su obra maestra absoluta, emocionaba al interpretar lo difícil que es acordarse de quién es ese que decimos que somos. **JPF**



MURRAY, BILL

21/9/1950, Willmette, Illinois, EE.UU.

En junio de 1999, en la última página del número 87 de esta revista, dije que Bill Murray era el "mejor actor del momento", y que solo necesitaba ser reconocido como tal. Hace pocas semanas, los *Cahiers du cinéma* lo han definido, en una sola línea, diciendo más o menos lo mismo. Para mí sigue siendo una verdad evidente: *Hechizo del tiempo*, *Tres es multitud*, *Ed Wood* y muchas otras pueden convertirse en películas adictivas solo por su presencia. Un genio absoluto: más que un integrante de los cien actores actuales, uno de los diez grandes de toda la historia. **JPF**



NEWTON, THANDIE

6/11/1972, Zambia

A mucha gente le costó darse cuenta de que la mujer más hermosa del mundo que hacía de inmigrante en *Cautivos del amor* era la misma persona que la mujer más hermosa del mundo que hacía de ladrona internacional en *Misión: Imposible 2*. Es el milagro de Thandie Newton, una actriz que logra ser descubierta en cada aparición como si fuera la primera vez, a pesar de que su tristeza y su vivacidad son características. ¿La reconocemos en su próxima película o volverá a sorprendernos? **Q**



NICHOLSON, JACK

22/4/1937, Neptune, Nueva Jersey, EE.UU.

Siempre estuvo en guerra con el cine. En cada una de sus actuaciones parece gritar que está para cosas más importantes (como hinchar por los Lakers) y no para perder el tiempo con esa diversión de debilu-chos. El militar de *A Few Good Men*, el diablo de *Las brujas de Eastwick* lo expresan todavía mejor que el Guasón. Pero siempre se necesita un iconoclasta y Nicholson es el mejor para el puesto aunque su causa sea dudosa. **Q**



OLDMAN, GARY

21/3/1958, South London, Inglaterra

Debutó haciendo de Sid Vicious en *Sid & Nancy*. Nunca se sabrá si era una buena película, pero nadie pudo olvidarla porque estaba él. Ese es el problema. Por él, por su maldita presencia, nunca se va a saber cuán terriblemente malas son *El perfecto asesino* y *El quinto elemento*. Uno se lo puede imaginar, porque son películas de Luc Besson. Pero igual, ver a Oldman burlándose del personaje que aceptó hacer por dinero es algo que solo se puede comparar con ver a Jeremy Irons haciendo eso mismo. Son libertades que se las permiten nada más que los actores muy seguros de sí mismos. No obstante, esta estrategia secreta confunde a mucha gente, que necesita recordar que Oldman hizo de Drácula para convencerse de su grandeza. **SS**



OLMOS, EDWARD JAMES

24/2/1947, Los Angeles, California, EE.UU.

Con su cara picada de viruela y militante latinoamericanismo, Olmos es la contracara del prototipo hollywoodense. Se hizo conocido junto a Don Johnson en *División Miami* y en *Blade Runner* como el detective que hacía muñequitos de papel. Pero la cumbre de su carrera la hizo como profesor de matemática en una película llamada *Stand and Deliver* ("paren y entreguen") y que editada en video en nuestro país recibió el poco entusiasmante título de *Con*

ganas de triunfar. Su tema tampoco era un exponente de la gran industria: el examen de ingreso a la universidad. Que un actor con la sinceridad marcada en cada pozo de su cara se haya dedicado en los últimos años solo a la televisión no habla mal de él sino de Hollywood. **GN**



ORLANDO, SILVIO

1957, Nápoles, Italia

Este napolitano de 43 años es un petiso que resulta un actor enorme. Desde el entrenador de *Palombella rossa* ("¡Marca a Budavari! ¡Marca a Budavari!") hasta el dueño de la lavandería de *Fuera del mundo*, Orlando es un comediante a quien se le cree que es una persona y no un simple monigote que hace reír con muecas. Véanlo jugar al bingo con las monjas en *Fuera...*, véanlo tararear *I'm on Fire* en *Palombella...* Cuando aparece en pantalla, hay un italiano. Miracolo. **LMD'E**



PACINO, AL

25/4/1940, Nueva York, EE.UU.

Tres actores prestigiosos surgieron en la década del sesenta: Dustin Hoffman, que hizo todo mal, Robert De Niro, que hizo casi todo bien, y Al Pacino, que empezó como Hoffman y ahora es más grande que De Niro. En algún momento de su carrera decidió desprenderse de la intensidad actoral —ese flagelo— para dar lugar a una presencia mucho más reposada. Ya había ganado el Oscar por una actuación lamentable en *Perfume de mujer* y se decidió a trabajar para las películas y no para su prestigio. Yo ubico un poco arbitrariamente el punto de inflexión en *Carlito's Way* y la culminación de su presencia en *El informante*. **GN**



PENN, SEAN

17/8/1960, Santa Monica, California, EE.UU.

Lo mejor de Sean Penn es cuando puede controlar su ferocidad y entrega sentimiento verdadero. Su cara es ya de por sí demasiado potente para que necesite agregarle nada. Nadie como él demuestra dulzura simulando parquedad y nadie como

él esconde la ternura para que así la ternura se revele mejor. **JV**



PFEIFFER, MICHELLE

29/4/1957, Santa Ana, California, EE.UU.

Hizo *Scarface* con De Palma, *La edad de la inocencia* con Scorsese, *Relaciones peligrosas* con Frears, *Batman vuelve* con Burton y *Nuestro amor* con Reiner. También participó en una serie de disparates, sobre todo últimamente. Sin embargo, de la más perturbadora Gatúbela a la más sufrida Madame De Tourvel, de hermosa joven a hermosa mujer, Pfeiffer siempre se mantuvo en estado de gracia. Además, en *Los fabulosos Baker Boys* demuestra que también es excelente como cantante. **JPF**



PICCOLI, MICHEL

27/12/1925, París, Francia

Actor de Ferreri, Buñuel, Berlanga, Bellocchio, Malle, Godard. Esta enumeración podría completarse con los nombres de los realizadores que dirigieron a este personaje del cine europeo, de cualquier país, de muchas coproducciones. Piccoli, como Mastroianni, pide permiso para hablar y golpea la puerta antes de entrar. El perfil bajo es su principal característica y su código de supervivencia. En *París-Tombuctú* de Berlanga, de inminente estreno, ofrece otra gran interpretación y un cuerpo aquejado por el paso de los años. **GJC**



PORTMAN, NATALIE

9/6/1981, Jerusalén

Uno de los milagros del casting. Con solo 13 años su Mathilda de *El perfecto asesino* le cambiaba la vida al personaje del título. Sus armas: una incomparable simpatía y cierta sexualidad incipiente. La simpatía persiste y la sexualidad explotó en todas sus formas y cadencias. Natalie es el futuro hecho actriz: más allá de la franquicia de princesa espacial para la factoría Lucas, demostró ser lo único valioso en la empalagosa *Cambio de vida*, de Wayne Wang. La victoria es toda suya; armas no le faltan. **DB**



RICCI, CHRISTINA

12/2/1980, Santa Monica, California, EE.UU.

Parece mentira, pero en el 2000 la Madonna Christina Ricci cumple recién veinte años. Cuesta creer que esa mirada que petrifica el camino entre la corrupción y la gracia sea la de casi una adolescente. Icono reverencial de las *indies* norteamericanas, su figura conjuga adustamente volumen, serenidad y trascendencia. Los ecos de Medea, Fedra y Hedda Gabbler resuenan en su composición de Merlina. Su opaca gravedad es tanta que pudo construir uno de los personajes más perversos de la historia, la púber necrófila de *Casper*, haciéndonos creerlo puro e inocente. No solo es buena, es peligrosa. **HS**



ROBERTS, JULIA

28/10/1967, Atlanta, Georgia, EE.UU.

Una estrella a la manera del viejo Hollywood, con un tipo de encanto que ya no hay. En cualquier película que ella esté brillante con luz propia. Por eso *Notting Hill* o *No-*

via fugitiva son llevaderas y *El secreto de Mary Reilly* o *La boda de mi mejor amigo*, brillantes: la calidad de un film aumenta con su presencia. Sus personajes cobran vida al margen del contexto y su carisma deja en segundo plano a sus patéticos partenaires. Aunque no es bueno dejarse encandilar por una estrella, el hecho de no poder resistir su influjo revela una cualidad extraordinaria. Si Julia actuara siempre en buenas películas, el cine actual, sin duda, mejoraría. **SS**



ROWLANDS, GENA

19/6/1934, Cambria, Wisconsin, EE.UU.

Como ocurre con Marlene Dietrich y Von Sternberg, Jean-Pierre Léaud y Truffaut o Ana Karina y Godard, se hace muy difícil separar a Gena Rowlands de la carrera realizada a lo largo de treinta años con su esposo John Cassavetes, en la que nos ofreció algunos de los más formidables trabajos femeninos del cine norteamericano de las últimas décadas. Sin embargo yo invito a los estimados lectores a que, si aparece en la TV *Extrañas* (un telefilm que se suele dar en el cable), no se pierdan la interpretación de Gena –sacándose chispas nada menos que

con Bette Davis– como una hija enfrentada en una intensa relación de amor-odio con su madre. **JG**



RUSSELL, KURT

17/3/1951, Springfield, Massachusetts, EE.UU.

Aunque parezca mentira, sus primeros pasos en el cine fueron dentro de los estudios Disney, en films infantiles de escaso vuelo. Ahora, cerca de los cincuenta, Kurt Russell se ha transformado en un arquetipo del héroe de acción, un duro que enfrenta los más terribles obstáculos del destino con estoicismo y convicción. Su Snake Plissken, el personaje creado por John Carpenter para *Fuga de Nueva York* y su secuela, lo ha marcado a fuego al punto de transformarse en una suerte de alter ego cinematográfico. Ver si no su última aparición en *El último soldado*, en un rol esquemático pero absolutamente irresistible. **DB**



RUSSO, RENE

17/2/1954, Burbank, California, EE.UU.

Dentro de los insondables misterios que muchas veces propone el universo de Hollywood está el de por qué una actriz de la belleza, presencia cinematográfica y calidad interpretativa de Rene Russo ha participado en tan pocas películas. En los últimos años apenas *En la línea de fuego* y la remake de *El affaire de Thomas Crown* la tuvieron como protagonista pero tal vez el paso del tiempo haga justicia y nos permita apreciarla en su seguramente espléndida madurez, como mujer y como actriz. **JG**



SANDLER, ADAM

9/9/1966, Brooklyn, Nueva York, EE.UU.

Si uno le dice “crecí, nene”, el cine se queda sin un extraordinario comediante. Prueba de que en el humor prima lo inesperado, de él puede esperarse cualquier cosa. Incluso un ser humano. Cosa curiosa, hasta en el efecto más desaforado, la mirada es la del pibe con el que salíamos a jugar a la pelota de chicos, la de un tipo que parece nunca haber dejado Brooklyn, que es como decir Lanús. Mientras Hollywood no lo



POTENTE, FRANKA

22/7/1974, Dülmen, Alemania

Oswaldo Potente jugaba en Boca, era petiso y cabezón. Sus mayores virtudes eran los pases y la inteligencia. Pero de potente no tenía nada. Franka, en cambio, hace honor a su apellido como puede comprobarse en *Corre, Lola, corre*. Pero también a su nombre; la chica responde a la idea que uno se hace de las alemanas: facciones duras, directa, determinada y un no sé qué chanco (en el sentido más sexual) que le termina de dar carácter. Sin embargo, puede sorprender con matices de ternura y generosidad. Definitivamente más atractiva que su primo. **Q**

vuelva un tipo serio, claro. Ya tiene 34 años... Peligro de lágrima. LMD'E



SCHRADER, MARIA

1965, Hannover, Alemania

Se adueñó con justicia del corazón de los espectadores con su papel de Fanny Fink, la protagonista de *Nadie me quiere*. Su humor negro y su aparente dureza esconden una desesperada búsqueda de cariño. Schrader se lució de nuevo en *¿Soy linda?*, donde se desespera por verse vestida de novia. Es una chica independiente pero quiere ternura. Tiene un sueño romántico escondido tras una pared de defensa que el mundo le obligó a levantar. También tuvo un gran protagónico en *Aimeé & Jaguar*, donde el amor entre dos mujeres era aplastado por la llegada del nazismo. ¿Cómo definir a Maria Schrader? Una actriz a la que uno extraña en cuanto sale del cine, y si uno se la cruza alguna vez en la vida, no dudaría en abrazarla con toda la fuerza y el cariño posibles. SG



SEGURA, SANTIAGO

Madrid, España

Un gran actor, un buen director de una sola película (*Torrente*), un grosero, un roñoso, un excéntrico, un esperpento humano. O casi humano. También, un tipo simpático, gracioso, camaleónico, bizarro, exitoso. Me morí de risa con su personaje en *Muertos de risa*, con el gordo metalero de *El día de la bestia* y, sobre todo, con el cana facho hinchado del "Aletic" de *Torrente*. El humor de Segura va a lo seguro, al extremo, sin términos medios: se lo toma o se lo deja. Ahora bien, ¿alguna vez se habrá bañado? GJC



SEVIGNY, CHLOË

18/11/1974, Springfield, Massachusetts, EE.UU.

Su presencia silenciosa iluminaba *Kids*, una película de la que todavía no sé muy bien qué pensar. Representa junto a su novio, Harmony Korine—el guionista de *Kids* y director de las extrañas *Gummo* y *Julien donkey-boy*—, una juventud que tampoco entiendo pero que me fascina. GN



SILVERSTONE, ALICIA

4/10/1976, San Francisco, California, EE.UU.

La mejor comediente de su generación. En *Ni idea*, haciendo de rubia tonta, redefinió el concepto de rubia tonta. No hay muchas actrices que puedan hacer lo complejo como si fuera simple, ni la sátira de costumbres es un género para saltar al estrellato. Pero Alicia Silverstone lo logró y el éxito de esa película hizo que se hablara de ella como promesa actoral. Desde entonces, no ha encontrado un papel contundente. No obstante, su problema es que no hay tantas buenas comedias como buenas actrices de comedia. Ojalá tenga la suerte de Meg Ryan. Se la merece. SS



SORVINO, MIRA

28/9/1967, Tenafly, Nueva Jersey, EE.UU.

La chica de *Poderosa Afrodita*, la musa de Harvey Keitel en la no estrenada en salas *Heridas de amor*, la mujer cuyos labios son la antítesis de los churrascos quemados de Angelina Jolie. Si algo destaca en la textura del rostro cinematográfico de Mira Sorvino es la transparencia de su mirada. Por desgracia, aún no ha sido aprovechada al máximo. ¿Será su próximo papel de Juana de Arco el que la consagra definitivamente? Dios y la taquilla así lo dispongan. DB



SPACEY, KEVIN

26/7/1959, South Orange, Nueva Jersey, EE.UU.

En la actualidad, ¿hay un rostro cinematográfico más conocido que el de Kevin Spacey? *Pecados capitales*, *Los Angeles al desnudo*, *Los sospechosos de siempre*, *Medianoche en el jardín del bien y del mal*, *Belleza americana*... un grupo de películas que seguramente envidiarían muchos de sus colegas. Hoy Kevin Spacey es sinónimo de exigencia y prestigio actoral, de personajes "importantes" y "recordables". El futuro dirá si Spacey continúa con sus extraordinarias interpretaciones o se convierte en un actor insoportable y pagado de sí mismo. GJC



STILLER, BEN

30/11/1965, Nueva York, EE.UU.

Logró que su personaje de *Loco por Mary* pareciera un ser humano. Le hizo frente—y dirigió—al más temible Jim Carrey en *El insoportable*. Es el rabino de *Divinas tentaciones*. Cool, canchero, tarado, judío, pragmático, inteligente, negro, bobo, cualquier clase de humor parece venirle bien a Ben Stiller, todo un enigma actoral para la década que comienza. JPF



SUAREZ, EMMA

25/6/1964, Madrid, España

Emma Suárez en *La ardilla roja*, ¿cómo no enloquecer por esa mujer? Fue una vez al Festival de Mar del Plata y me negué a entrevistarla, la única vez en mi vida que prevaleció en mí el instinto de conservación. ¡Oh Tiempo, vuelve atrás tu marcha y déjame hundirme en la serenidad de sus ojos claros! Uh, me zarpé. GN



THOMPSON, EMMA

15/4/1959, Londres, Inglaterra

Como Anthony Hopkins, exageró su acento y sus modales británicos para cautivar a los norteamericanos. Junto a Hillary Clinton, fueron mis caderas soñadas durante años. Cuando hizo de ella en *Colores primarios* pensé que iba a tocar el cielo con las manos. Pero no. Ahora la quiero ver haciendo de Monica Lewinsky. GN



THURMAN, UMA

29/4/1970, Boston, Massachusetts, EE.UU.

Su padre, un catedrático de la Universidad de Columbia, la bautizó con el nombre de una divinidad hindú, Uma Karuna. Como lo hacen por regla general y veleidad todas las actrices hermosas y de probado talento, se casó con un actor igualmente bello—Ethan Hawke—pero de talento más bien mediocre (algunas optan por la distribución inversa). Quienes ven en ella una chica Tarantino, olvidan la grácil y nívea Cécile de Volange de *Relacio-*

nes peligrosas o la supertonta supertierna supermodelo de *La verdad acerca de perros y gatos* (en excepcional dupla con la impar Janeane Garofalo). Si bien su habilidad actoral no es menor, hay que aceptar que su trabajo se asienta fundamentalmente sobre su ángel. **HS**



.....
TYLER, LIV

1/7/1977, Portland, Maine, EE.UU.

La heredera de Charlotte Rampling por sus ojos gatunos y su seductora delgadez. Su mejor papel no se conoce en nuestro país: la adolescente que llega a la campiña toscana en *Stealing Beauty* para enloquecer a una familia compleja y politizada. Allí, como la Lolita exterminadora de un clan retrógrado, confirma sus virtudes actorales. Sería maravilloso que el film de Bertolucci se exhibiera en Argentina para que Liv Tyler, de una vez por todas, deje de ser la hija del bocazas de Aerosmith. **GJC**



.....
WATSON, EMILY

14/1/1967, Islington, Londres, Inglaterra

Debutó en *Contra viento y marea*, en un papel para la historia del cine. Tuvo actuaciones memorables en films menores (*Conflictos de amor en Metroland*) y hasta mediocres (*Hillary & Jackie*), aunque no llega a ser una estrella carismática. Pero hay algo en ella que es extraordinario y que no tiene que ver con la actuación ni con los personajes que interpreta. Es más, son las actuaciones y los personajes los que hacen de vehículo de esa cualidad de la actriz (llamémosle *gracia* a esa cualidad). No importa si ese don lo tiene fuera de la pantalla, pero cuando actúa aparece como un plus. **SS**



.....
WEAVER, SIGOURNEY

8/10/1949, Nueva York, EE.UU.

Junto con Jodie Foster es mi actriz favorita, pero tiene mejor carrera que aquella, aunque por otro lado no es directora. Sigourney Weaver se ha ganado merecidamente la inmortalidad por ser la teniente Ripley de la serie de *Alien* pero fuera de ese extraordinario papel probó los más variados proyectos y nunca actuó mal. Siempre se ensucia las

manos pero al mismo tiempo mantiene un porte distinguido. Es una dama muy alta y muy bella. Aunque su estilo de actuación es bien clásico, su versatilidad es absoluta y no necesita premios para demostrar que es una de las mejores actrices del cine actual. **SG**



.....
WILLIS, BRUCE

19/3/1955, Idar-Oberstein, Alemania

Bruce Willis (alemán por accidente, 45 años) tiene dos perfiles. Si el afiche muestra el izquierdo, casi seguro que la película es mala. Si muestra el derecho, casi seguro que es buena. Bruce Willis no es un actor: es una figura mítica de puro cine que hoy se ha vuelto menos frecuente que los dinosaurios. Como el único *sex symbol* que no se queda con la chica, en cada gesto lleva siempre una carga de tristeza. No es raro que trabaje con pibes: es un pibe con la enorme melancolía de saber que la infancia quedó atrás para siempre. Como uno, que hasta lo ve como un amigo. **LMD'E**



.....
WINSLET, KATE

5/10/1975, Reading, Berkshire, Inglaterra

En la revista costó bastante tiempo convencer a varios compañeros de que, además de ser muy bella, Kate Winslet es una gran actriz. En *Sensatez y sentimientos* lloró y sufrió como una heroína, en *Criaturas celestiales* enloqueció e instigó a su amiga a cometer el matricidio, en *Titanic* enamoró a Di Caprio y a una parte de la redacción y en *Jude* hizo lo que pudo, padeciendo otra vez horrores públicos y privados. Pero fue necesario que la dirigiera Jane Campion en *Humo sagrado* para que su cuerpo –bellamente imperfecto– se devorara a Keitel y a la película. Se viene *El viaje de Julia*, un film menor con una intérprete del futuro. **GJC**



.....
WOODS, JAMES

18/4/1947, Vernal, Utah, EE.UU.

Junto con Willem Dafoe, John Malkovich y Christopher Walken, James Woods es uno de esos actores secundarios que superan muchas veces a la estrella pero no terminan de realizar una carrera en los roles principa-

les. Tuvo un puñado de protagónicos muy impactantes, como en *Salvador*, *Palabras que matan* y *Videodromo*, pero ahora interpreta papeles de reparto. Su cara poceada jamás generó confianza y hasta último momento uno nunca sabe si puede confiar en él. Sus roles en *Un domingo cualquiera* y sobre todo en *Crimen verdadero* lo mantienen entre lo mejor en actores secundarios. **SG**



.....
WRIGHT, ROBIN

8/4/1966, Dallas, Texas, EE.UU.

En *EA 80*, a propósito de *Cuando vuelve el amor* (*She's So Lovely*) escribí: "En la primera mitad aparece borracha, con el pelo empapado y mal teñido, el rimmel corrido y resbalándose continuamente bajo la lluvia, bajando cómicamente las escaleras con sus largas y flacas patas de garza, siempre a punto de caerse al piso. En la segunda mitad es un ama de casa burguesa, despeinada y con aspecto de sufrida, atolondrada por el ruido de sus hijas y con el peso de un viejo amor sobre sus espaldas. En todos los casos –dos situaciones antiglamour en las que solo alguien muy especial puede brillar– está esplendorosa y cada vez que sonríe una brisa fresca proviene de la pantalla. Superando las exigencias de sus papeles con algo que va mucho más allá de la solvencia en su profesión, Robin Wright no es ni una buena ni una mala actriz: she's the lovely". **GN**



.....
YUN-FAT, CHOW

18/5/1955, Isla Lamma, Hong Kong

Corría el año 1986 cuando se convirtió de la noche a la mañana en una estrella del cine oriental gracias al estreno casi simultáneo en su Hong Kong natal de *A Better Tomorrow*, de John Woo, y *City on Fire*, de Ringo Lam. Yun-Fat encarnaría durante años al héroe romántico del género más popular que dio la Isla en la era post Bruce Lee: un ser al margen de la ley pero con férreas convicciones morales que terminará perdiéndolo todo luego del consabido baño de sangre. Comienza ahora la etapa en Hollywood de este actor de gran personalidad y carisma cinematográficos. ¿Será para bien? Su presencia en *Anna y el rey* demostró con creces su versatilidad y talento. El resto dependerá en buen grado de la inteligencia de su representante. **DB**



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

movicom
La evolución permanente.

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


LA ISLA
FM 89.9

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

Videoteca

PICCADILLY

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

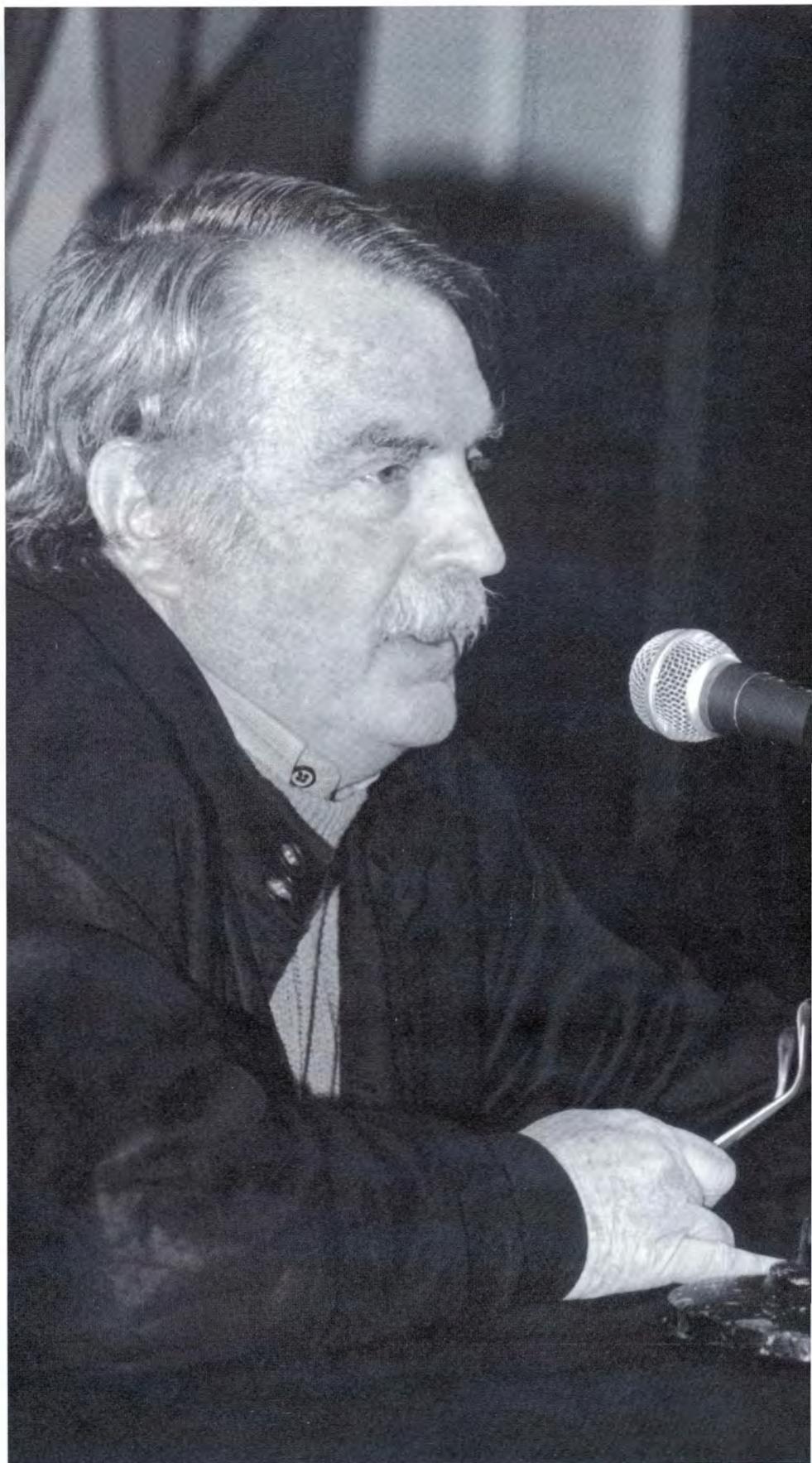
L A M B A R E 8 9 7
(SARMIENTO al 4600)



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

ANUNCIE EN EL AMANTE

Severino Di Giovanni. El idealista de la violencia, de Osvaldo Bayer, es un libro apasionante y maldito. Publicado en 1970 y prohibido en 1973, recién pudo reeditarse cinco años después de finalizada la última dictadura militar. Becher, Favio, Olivera y Rosi quisieron llevarlo al cine, pero –por distintas razones– ninguno pudo. Ahora, Luis Puenzo tiene los derechos, ha escrito un guión, y piensa dirigir el film. En la siguiente entrevista, Bayer cuestiona ese proyecto por no respetar la verdad histórica y habla de la necesidad de que se le devuelva su libro.



La voluntad

por SILVIA SCHWARZBÖCK

El 15 de julio de este año, *Página 12* publica una solicitada de América Scarfó, quien fuera el gran amor de Severino Di Giovanni, titulada "Carta abierta a Luis Puenzo". Empieza diciendo que quiere dejar constancia de la baja calidad del guión que el director ha registrado bajo el nombre de *Severino* y para el cual la ha consultado. Pero el texto de esta anciana de 86 años (brillantemente escrito, con una ironía que refleja la inteligencia que siempre la caracterizó) no solo señala todo tipo de errores históricos, sino que acusa a Puenzo de haberla usado para obtener una información de primera mano que después tergiversó o descartó. Entre las inexactitudes y anacronismos denunciados, hay dos puntos de desacuerdo que exceden la controversia histórica. Por un lado, la minimización del contexto (en el que no se destaca la lucha antifascista de los anarquistas italianos) dejaría sin explicación a la violencia revolucionaria. Por el otro, la sugerencia de una relación incestuosa entre América y su hermano Paulino sería la excusa para introducir morbo sexual en una historia que siempre fue contada desde su dimensión épica. Pero hay algo más. La denuncia de que ni Severino ni su hermano podrían haber sido los brutos holgazanes que aparecen en el guión.

Ahora bien, si el propósito de Puenzo era contar una historia de sexo y violencia, con un triángulo amoroso (entre Severino, América y Paulino), ¿por qué compró los derechos del libro de Bayer, y consultó a la que fuera la amada del anarquista, si sabe perfectamente que ni de la investigación histórica ni de los testimonios de esta mujer pueden surgir elementos para sustentar esa historia? ¿Por qué, a su vez, embrutece a los protagonistas, sobre todo a Di Giovanni? Pareciera que lo que más le hubiera perturbado a Puenzo (hasta convertirse en un obstáculo) es el hecho de que Severino era intelectualmente brillante. Se trata de un dato irrefutable: Bayer transcribe cantidades de textos que así lo prueban. Más allá de lo

que Puenzo le haya encontrado de fascinante, el libro produce una fascinación que, en un punto, resulta inconfesable. Cada página es una prueba de que Di Giovanni era un hombre mejor que el resto, independientemente de que pudiera estar políticamente equivocado. La libertad que se daba a sí mismo, sin medir las consecuencias, causa una envidia que a veces no termina de ser sana. Quitarle la inteligencia y la cultura a este hombre puede ser una venganza inconsciente, en la que Puenzo quiere secretamente representarnos a todos, tratando de darnos —como espectadores— una forma de vernos a nosotros mismos como más lúcidos que su Severino. Si es así, deberíamos resistirnos a su indulgencia.

El 25 de julio, Osvaldo Bayer publica en *Página 12* el artículo: "Cómo obtener beneficios con la mentira histórica", a propósito de la solicitada de América Scarfó. Allí cuenta que hace dos años, cuando se encontraba muy enfermo, Puenzo lo visita y le dice que quiere comprarle los derechos de *Severino Di Giovanni. El idealista de la violencia*, prometiéndole respetar los hechos allí documentados y hacerlo participar en la escritura del guión. A los pocos días, le lleva el contrato, y Bayer lo firma sin leerlo, porque confía en la palabra dada, y además, porque en ese momento se encuentra en muy malas condiciones físicas como para hacerlo. No obstante, el argumento de Bayer para justificar la no lectura del contrato es que confía en Puenzo, al que considera "un hombre de bien". Cuando finalmente lo lee, se da cuenta de que ha cedido a perpetuidad los derechos de su libro, sin ninguna limitación y sin que se lo incluya en el proyecto. Ante sus reclamos, Puenzo le contesta: "Vos firmaste". Ahora, el propósito de Bayer es recuperar el libro, dadas las condiciones en que lo cedió. En la siguiente entrevista, realizada por correo electrónico, responde desde Alemania no solo sobre el guión de Puenzo, sino sobre la necesidad de que se cuente la verdad histórica acerca de Di Giovanni. ▶

Tomando a *La Patagonia rebelde* como ejemplo de la adaptación de una obra suya, podría suponerse que para usted el cine puede simplificar la historia, sin por eso tergiversar el sentido de la verdad histórica encerrada en ella: una película de casi dos horas no tiene por qué ser menos verdadera que los tomos de un libro. En ese sentido, leyendo su artículo en *Página 12*, uno no termina de entender por qué Puenzo necesita traicionar la verdad histórica con la intención de "divertir al burgués". En este momento, después del éxito de los films de Piñeyro (*Tango feroz* y *Caballos salvajes*), que muestran positivamente personajes que se llaman a sí mismos anarquistas, y con la moda internacional de releer el pensamiento libertario, parece existir el clima propicio (aquí y en el mundo) como para que ya el burgués no se asuste con el tema de la violencia revolucionaria, en la medida en que se la ubica en el pasado, y se piensa el presente con otras coordenadas. ¿Cómo explicaría, entonces, que Puenzo necesite apelar "a la liviandad y al mal gusto" (según sus palabras) justo en el momento en que menos lo necesita, cuando respetando la verdad histórica hasta lograría beneficiarse de la polémica sobre la violencia, reabriendo un tema que parece clausurado?

No lo entiendo a Puenzo. Tiene un personaje increíble en Severino. Tiene ese maravilloso amor todo pureza entre Severino y la adolescente América. Y toma todo eso para hacer una "historia oficial" que parece sacada de los diarios sensacionalistas de la época, que traían y aumentaban las versiones policiales. Más todavía: Puenzo inventa cosas muy sucias que ni siquiera se atrevió a inventar la sociedad establecida, cuando en los diarios Severino era calificado como el "enemigo público N° 1 de la sociedad argentina". La pregunta es: ¿por qué hacer de Severino un personaje lamentable, y a América inventarle un romance con su propio hermano? Si temas así, con un loco tirabombas y escenas de sexo, se pueden inventar en cualquier guión común. No necesita Puenzo recurrir a personajes históricos estudiados y discutidos. Yo soy el primer sorprendido. Más todavía: me compra el libro para que nadie pueda hacer la verdad histórica y él, tergiversarla con el método más deplorable. Tengo experiencia, y mucha, precisamente en el cine histórico —trece producciones— y todas se hicieron sobre la base de la investigación científicamente histórica. ¿Por qué? Porque la realidad tiene mucho más imaginación que la ficción, es mucho más tierna, más violenta, más VERDAD. Y esto último de-



be ser la fuerza del cine: presentar los problemas históricos al público tal cual fueron. Presentarles el dilema, describirles épocas que no conocieron, y sugerirles que a veces la razón no la tiene nadie. Y no que siempre la tiene el poderoso.

Sus objeciones al guión de Puenzo enumeran traiciones de distinto tipo y gravedad: desde la presentación de los anarquistas como sanguinarios repetidores de frases hechas hasta la sugerencia de presuntas relaciones incestuosas entre América Scarfó y su hermano, pasando por anacronismos históricos, licencias idiomáticas y musicales, y una puesta en ridículo de los inmigrantes italianos. Pero, más allá de estas traiciones, se deja ver en su artículo un desacuerdo total e irreductible sobre el tema de la violencia aplicado al anarquismo, desacuerdo que usted hace explícito al criticar cómo Puenzo retrata a Paulino Scarfó. De ser así, ¿podría extenderse sobre ese desacuerdo básico?

Mi desilusión y rabia con Puenzo es que ninguno de los directores con los cuales trabajé en libros cinematográficos y guiones (Torre Nilsson, Olivera, Rodolfo Kuhn, Carlos Echeverría, Lita Stantic —con ella en un documental—, los alemanes Frieder Wagner y Wolfgang Landgraber, el holandés Rob Hof, etc.) traicionaron o tergiversaron mis trabajos. La tarea con ellos fue de colaboración permanente. Jamás me hicieron firmar contratos de una desvergüenza tal como el de Puenzo, por el cual se me elimina de mi propia obra. Me comunicó de pronto que yo no haría el guión y que sería reemplazado por Lucía Puenzo, alumna de veinte años de la escuela de cine, su hija. Soy gran amigo de que los jóvenes sean incluidos en todos los trabajos, pero aquí lo que se produjo fue un galimatías de sexo y violencia, de la más absoluta traición a la historia, de la ignorancia total del idioma de la época y de la fundamentación de las ideo-

logías políticas de las décadas del veinte y treinta. Todos estos detalles, por ejemplo, los cuidamos al extremo cuando hicimos *La Patagonia rebelde* con Olivera y Ayala. Nadie podría encontrar en ella ni una falsificación de los hechos ni tampoco alguna escena o vestuario fuera de época.

La idea que resultaría del guión de Puenzo, al apelar a escenas de extrema crueldad para demostrar que "los izquierdistas revolucionarios son siempre así", parece responder a una visión exactamente inversa a la suya, que aplica ese criterio solo para los militares argentinos, que se ocuparon siempre de la misma manera sanguinaria de resguardar el orden para que siempre gobiernen los mismos factores de poder. ¿Cómo debería mostrarse hoy —desde su perspectiva— la violencia revolucionaria por oposición a la violencia reaccionaria, teniendo en cuenta que en este momento de la historia del cine el público prácticamente puede soportar cualquier forma de realismo, independientemente de su signo?

Soy un defensor absoluto de la verdad histórica. Si los anarquistas de Severino se equivocaron más de una vez con la violencia, hay que decirlo, con toda la fidelidad de los hechos y de las escenas ante las cámaras. Pero no solo las equivocaciones, sino la pregunta: ¿por qué lo hacían?, dando el porqué de su lucha antifascista, y mostrando también la violencia fascista. Si uno no explica —y es todo muy cinematográfico— la verdad de esas circunstancias, cae en lo anecdótico, en la noticia policial. Por ejemplo, en su guión —hecho por él y su hija—, Puenzo no pone al tribunal militar que juzga al protagonista. El oportunismo está a ojos vista. No se ha querido comprometer. Según él, de pronto a Severino lo fusilan, no se sabe quién; son licencias cinematográficas del cine obediente.

¿Podría precisar qué significa para usted "mal gusto"? En su artículo, este término pa-

“Sería trágico y una burla feroz que ahora venga el señor Puenzo a querer hacernos la ‘historia oficial’ de Severino. Yo lucharé por mi libro contra la obscenidad, la superficialidad.”

rece estar muy vinculado a la traición del carácter épico de la historia de Di Giovanni. Sin épica –podría suponerse en base a sus palabras– queda abierto el camino a la violencia sádica, al estilo del cómic contemporáneo o del cine de acción de Hollywood.

Cuando me refiero al mal gusto me refiero primordialmente a la más absoluta falta de respeto de Puenzo por América Scarfó. Esa mujer de 86 años que le relata su vida, y que de pronto se ve reducida en el guión a una tontita que se la pasa sobándose con su hermano. Esa mujer se sintió manoseada, sintió manoseado su hermosísimo romance con el perseguido, manoseada su amistad incorruptible con su hermano, ese luchador que a su vez leía con su novia *Pablo y Virginia*, una historia de amor sublime que tendía a la pureza de los sentimientos y contra la frialdad de las relaciones entre mujer y hombre. Parece que lo puro le causa escorzo a Puenzo o no es comercialmente productivo. Hay un hecho demostrativo de sus bajos propósitos sobre esta temática: jamás me hizo una pregunta sobre el libro o alguna escena de la cual yo podría darle más detalles. Ante una pregunta mía, me contestó lacónicamente: “Mi hija ya está investigando, ya va a la biblioteca”. Creo que está todo dicho en cuanto a las intenciones de Puenzo: quería posesionarse del tema para luego hacer de él la versión típica de sexo y violencia, y por supuesto, de crueldad por parte de los revolucionarios.

A Puenzo parece no interesarle ni el rigor ni la verdad histórica. Hubo otros proyectos de guión, que usted mismo menciona (los de Ricardo Becher, Francesco Rosi, Leonardo Favio o Héctor Olivera) que no llegaron a concretarse por distintas razones. ¿Podría comentar –en rasgos muy generales– en qué se diferenciaban entre sí y cómo se alejaban básicamente de los males del guión de Puenzo?

Los guiones con esos directores están allí, en los archivos, y todos tendieron al respeto de la verdad histórica. En ninguno hubo demagogia ni exageraciones violentas ni sexo barato. Becher quería más el estudio psicológico del anarquista que veía en la violencia la única emancipación posible; con Favio era un hermosísimo poema –como él solo sabe hacer– donde el amor corría a lo largo de la tragedia del perseguido, era todo un poema en imágenes; con Olivera, el estilo de *La Patagonia rebelde*: el respeto absoluto a la verdad histórica con un ritmo a la John Ford; con Francesco Rosi no hubo oportunidad de discutir el guión, él decía que el libro mismo era el guión ya listo. Pero en Italia era el tiempo de las Brigadas Rojas y no hubo forma de convencer a la RAI, que era la financiadora.

Hoy por hoy, con la reactualización del debate sobre las ideas libertarias y con su revalorización –tal vez porque el anarquismo ha quedado virgen, en el sentido de que no ha gobernado nunca en ningún lugar del mundo–, pero también con la nostalgia por las actitudes contestatarias e insurreccionales en general (vigente hasta en el rock), su libro sobre Severino Di Giovanni se vuelve un objeto inasible no solo para el cine. Es fascinante porque toca un tema eterno, pero al mismo tiempo conecta con una experiencia intransferible. Es como si su verdad histórica –lo que Puenzo traiciona en nombre de la diversión– hubiera sido sepultada por la historia, y hoy solo se pudiera optar entre la romantización y el desencanto. Usted se propone defender su libro del mal gusto y del afán de lucro, pero ¿cómo haría para salvarlo de una lectura esteticista, despolitizada y extemporánea (o aggiornada), como sucede casi siempre con las ideas radicales una vez que se les pasó el tiempo de la praxis y quedan liberadas del compromiso por su mismo carácter de pasado?

No. A Severino hay que filmarlo así, tal

cual fue. La historia en todos sus detalles. Tiene que ser el público quien le busque las cien explicaciones. Cada uno debe ser el propio intérprete de los hechos. El film debe dar todos los detalles: positivos y negativos, crueles y evangélicos, voluntariosos y producto “del destino”. No hay que buscar influenciar, pero tampoco retacear la verdad y quedar bien con el poder y sus sucias versiones policiales.

Si lograra que el libro de su autoría volviera a sus manos, ¿cuál sería la adaptación que respetaría la verdad histórica, aun cuando resumiera la historia?

Como decíamos: aquel que expone la verdad histórica y propone el debate. Mi libro tiene la investigación histórica exhaustiva. A pesar de lo peligroso del tema no tuve ningún juicio de ninguno de los políticos, policías, militares que vivían todavía cuando hice la investigación, ni de los diversos protagonistas de las distintas fracciones en que se hallaba dividido el anarquismo. El libro fue prohibido y en treinta años, pese a tantos intentos, no pudo filmarse. Sería trágico y una burla feroz que ahora venga el señor Puenzo a querer hacernos la “historia oficial” de Severino. La verdad, el dolor, lo sublime, la abyección, la cobardía, la incompreensión, todo eso tiene que tener el film, que es la tragedia humana de cuando el paciente río se sale furioso de su cauce. El señor Puenzo tiene mucho dinero. Pero yo lucharé por mi libro contra la obscenidad, la superficialidad, contra el negocio que se quiere hacer con los sentimientos de quienes lucharon por ideales de dignidad, aunque se hayan equivocado, y haya que señalar sus equivocaciones. La verdad siempre triunfa a través del tiempo, a pesar del dinero y del cinismo de los que atropellan la buena fe y las intenciones de buscar y hallar algo que aproxime a esa verdad. ■

Fiel a una línea de conducta, la imprevisibilidad, nuestro filósofo sigue sin visitar a su amigo el cuadrado, y se pierde en un mar de libros. Para acompañarlo en su navegación, nada mejor que Vito Dumas, famoso por hacerse a la mar a solas. **por TOMAS ABRAHAM**

EL AMANTV

Vito Dumas, el navegante solitario

Les relataré la breve historia de Vito Dumas, de sus recuerdos escritos en su libro *Mis viajes*, que la editorial Atlántida publicó en febrero de 1945. Empecemos por la base, es decir, la nave.

Su barco *Lehg* tenía 1.307 pies cuadrados, 42 pies sobre cubierta, 20,6 en línea de flotación; 7,06 en la manga, 5,3 de calado. Era un velero de 8 metros de la clase internacional. La altura de su camarote, o camarera como dice Dumas, era de 1,55 m. Con este velero atravesó el Atlántico, desde un puerto de Francia hasta el puerto de Buenos Aires, solo. Dumas, además, para nuestra fortuna, escribía. Su diario de a bordo es una obra de arte de la prosa. Sus dibujos, que ilustran su libro, tienen la fuerza de la tempestad, uno de los fenómenos que más le gustaba retratar. A veces, hace pensar en T. E. Lawrence, el de Arabia, o en William Hudson, el de la Pampa. No son escritores, son soldados, transhumantes, pastores, navegantes que, además, escriben. Y en estos casos, con intensidad y belleza.

Hay que conocer terminología marina para ubicarse con precisión en los detalles de las travesías de Dumas. Palabras que designan objetos poco habituales en la tierra pero no en el mar como tormentín, foque, sotavento, escota, cruceta; viene bien haber navegado para percatarse de los apuros que se corren cuando se nos rompe la abrasadera de la botavara de mesana. Habría que saber qué es la eslorra, la trinquetilla, o qué significa dejar las velas de gavias al paio. Esto es peor que la semiótica. Pero a pesar de nuestra ignorancia en materia de navegación, no es difícil entender lo que Dumas nos cuenta, su cuerpo y

su alma más el velero son una sola cosa. Un gran cuerpo solitario. El cuerpo glorioso del que nos hablaba Gilles Deleuze en sus libros. Hay muchos tipos de soledades, desde las que resultan de los abandonos, hasta las construidas. Dumas se inventó una soledad, no solo una ambición de gloria sino una empresa de conquista del mar para ser el primero que cruza solo el Atlántico Sur y luego la misma proeza pero dando la vuelta al mundo. En este continuador de Magallanes, hay una ética, algo que va más allá de la moral, porque tiene que ver con la constitución de una singularidad, de una libertad propia, de un poder sobre sí. Para esto Dumas se impuso a sí mismo la intemperie y su cuerpo a la nada oceánica.

En la tierra, en condiciones favorables, cuando se tiene auxilio cerca, el hombre decae porque sabe que otros habrán de ayudarlo. Cuando está solo, cuando sabe positivamente que se encuentra ligado a sus únicos recursos, se agiganta y lucha. Dumas nos describe repetidas veces las vivencias de este agigantamiento, que roza los estados de locura. Hay momentos en que en medio de la nada del océano, después de más de 72 horas de ayuno, con ráfagas de viento de una potencia infernal, con su bote rebotando contra olas enormes, atado al timón, desnudo, así es, desnudo, Vito Dumas llega a ver a seres monstruosos que lo acechan, recibe las mismas visitas que los alucinados del desierto, y llega a desmayarse y despertar tirado en el piso, a veces herido, en un alba ya calma, con el mar sosegado, y una gavio-ta en la cubierta, su primera compañía después de dos semanas, como le pasó una vez.

¿Qué lleva a un hombre a buscar estas experiencias, como a otros escalar el Himalaya, atravesar el Polo o internarse en los abismos? Ya no se trata de El Dorado, ni de cualquier otra excusa con la que los hombres han intentado paliar el sentido de las aventuras a veces no menos locas de los navegantes del siglo XVI y XVII. Es un acto gratuito, es un acto por la gloria, quizás, o también puede ser una especie de culebra con la que algunos hombres nacen, no todos, que los incita, los obliga, a despojarse de una piel tras otra, y sentir el tacto de la desnudez eléctrica de la muerte. Una vía que lleva a lo que Hegel denominaba la experiencia del Amo.

Dumas tenía noches en las que se apretaba la cabeza con un trapo para no escuchar lo que llama el rumor macabro del mar que rompía contra los acantilados. De la tierra Dumas llevaba sus alimentos para sus larguísimas travesías. Cuando se lanzó a cruzar el Atlántico Sur a comienzos de la década del treinta, anota: 200 botellas de agua mineral, botellas de cerveza, cognac, cajón de azúcar, manteca salada, nafta, kerosene, 50 kilos de galleta, 6 kilos de papa, 6 cajones de dulce de guayaba, 6 docenas de huevos, limones, luces de bengala, chocolate, cigarrillos, nueces, dátiles, aceitunas, leche condensada, dos cachos de plátano. Una tempestad a poco de salir puede arruinarle la mitad de sus reservas. Sus travesías en la absoluta soledad pueden llegar a los 45 días. Tiene momentos de agotamiento y escasez de recursos, en los que llega a divisar tierra a pocas millas, y decide proseguir su viaje por una cuestión de tiempo y de otra cosa. Allí hay vida, nos dice al observar una no tan le-



jana costa. Por entre el caserío se eleva una columna de humo. Esto le habla de calor de hogar, de alimentos, de tibieza afectiva, pero no puedo ir a tierra, repite. Construye así su propia disciplina contra la molicie.

Cuando se siente en el exacto centro de su deseo, en el momento de la reconciliación consigo mismo, canta. Es el momento del triunfo, de la exuberancia del optimismo, y nos dice: hasta vuelvo la vista a popa con la vana ilusión de divisar la silueta de algún amigo, de los que quedaron en tierra. El hombre que se encuentra consigo mismo busca a un amigo.

Así fueron sus momentos luego de la travesía por el Atlántico Sur, la travesía más larga que hombre solo jamás haya realizado, y bordeando la costa brasileña, entona canciones cariocas y sueña con sorbetes de coco. Puede dormir, ya no se despertará de una atroz pesadilla en medio del agua, no sabiendo los límites de la vigilia y el sueño, porque entre alucinaciones y sueños, va perdiendo el mínimo ancla, esta vez el de su mente, que lo ata a la separadora razón. Las interminables jornadas de soledad están ocupadas por nuevas compañías, son los recuerdos. Por eso nos dice que la soledad rara vez es absoluta. Por lo general uno está consigo mismo como si se tratara de un compañero. Le habla a ese yo interno, escarba en el pasado a la búsqueda de escenas olvidadas, se trata a uno mismo como si fuera otro... Y así voy rumbo para casa, nos dice cuando ya está atravesando el Río de la Plata, y le cuesta admitir que lo que recuerda le pertenece. Su escala en Montevideo había sido apoteótica, una muchedumbre lo

acclamaba en el puerto. Es la gloria, es lo que posiblemente, así la define, entibiará su ancianidad por ese recuerdo. Que la gloria no solo sea, como decían los antiguos –imagen que siempre perdurará igual a sí misma–, el labrado de un signo en la memoria de la posteridad y que sea común a los hombres, sino, como nos dice Dumas, la construcción de un recuerdo personal, un espejo que nos acompañará los momentos del repliegue, nos da de la gloria una satisfacción recurrente. De los otros hacia nosotros, y del pasado a un subjuntivo. La gloria es el futuro, pero el nuestro como pasado, el instante de la rememoración, y el deseo que esperemos cumplido, que no haya al darnos vuelta ni vacío ni desazón, ni traición ni cobardía, ni vergüenza. Sino una historia nuestra, reconfortante, una ancianidad menos cruel, entibiada. Chateaubriand sentía esto mismo cuando veía un libro con su nombre de autor en una biblioteca.

Indudablemente hay algo en la tierra que a Dumas le gusta. Esto en nada disminuye su ansia de intemperie, pero le pone palabras a su malestar. Una vez que se detuvo en un remotísimo lugar, la isla Graciosa, percibe los rostros toscos de sus habitantes, igual que sus manos, pero sus almas son simples, hermosamente puras. Las tempestades y la intemperie acribillaron las caras de los isleños, pero nada ha llegado a amargar sus interiores, a quebrar ese fondo honrado, a torcer una línea de vida inalterable. Dumas dice que uno piensa en la civilización de casas altas y comprende que es mejor que se eleven las almas y no los edificios. Dumas hace eco y continúa la tradición de los solitarios

que desde los alucinados de la anacoresis que esperaban las lluvias de fuego, hasta la aislada cabaña de Thoreau, sentencian la decadencia de la Babilonia terrestre. Pero Dumas vuelve a tierra y se compra un campo. Trabaja la tierra. Es 1942. No es hombre de dinero. Los gastos para su travesía siempre constituyeron toda una epopeya. Duró unos años este intento de sedentarización. La gitanería náutica no lo deja descansar, es un navegante. A Colón, nos dice, lo acuciaba una incógnita, a mí el peligro. Estudia la ruta imposible. Cruzar el océano hasta Sudáfrica, y de ahí seguir hasta Chile y luego bordear hasta el Plata. Su despegue no es fácil. Había sembrado semillas de cereales altivos, se había hecho de amigos, de un perro llamado Aramis, de un árbol, de un caballo, de la buena compañía de sus peones, tenía familia. Pero se da una misión, se inscribe a sí mismo en una epopeya mostrativa. En plena guerra mundial se siente adjudicatario de mostrar que no todo está perdido, que aún quedan soñadores, románticos, visionarios, que la juventud de América lo necesita. Se despide y no mira para atrás. Carga nuevamente su arca de Noé con 6 latas de cacao, 20 de kilos de harina de lenteja, arvejas, garbanzos, arroz... 10 kilos de yerba, latas de aceite y 80 kilos de corned beef, 40 kilos de manteca salada, chocolate en barras y chokolatines, 15 latas de leche condensada, 70 kilos de papas, 5 kilos de azúcar, latas de frutas confitadas, 10 frascos de mermelada, cigarrillos, tabaco para pipa. Pocos días después de salir, una tempestad lo deja casi sin víveres. La turbulencia y las masas de aire negro lo dejan sin resto físico, ya ni puede sostener el timón, tiene heridas infectadas y su brazo purulento tiene el grosor del mástil, alucina por la fiebre, desnudo. Y se deja llevar por lo que llama el destino. Laxitud, conformidad, esperar que lo que deba suceder, suceda. Se le ocurría que iba siendo otra vez un niño. Tenía una sensación de gratitud, de respeto hacia la muerte. En medio del desastre, había encontrado al marino que era. Un nuevo momento de reconciliación, un cuerpo glorioso, una vertiente distinta de la gloria como memoria, es una gloria estado, un cuerpo célibe, como –nuevamente– nos decía Gilles Deleuze en el *Antiedipo*. Fortalecido en la conformidad está dispuesto a enfrentar la incógnita del futuro. De repente la calma. La reconstitución del barco diezmado. De sí mismo. Nuevamente la vista recomienza a buscar apoyo en algo, algún barco lejano, acostumbrada que está la vista terrestre a chocar en la ciudad, a cada instante, pero allí nada se ve, tan solo la masa ondulante que se funde con el cielo en el infinito. Es el momento de la oración, Dumas nos cuenta que ora en su camarote, ha inventado la religión. ■

directo a video

HUYENDO DEL PASADO, *Tumbleweeds* (EE.UU., 1999), dirigida por Gavin O'Connor, con Janet McTeer, Jay O. Sanders, Kimberly Brown. (AVH)

Suele suceder. Dos películas con tramas similares son lanzadas en una misma temporada e, inevitablemente, la que llega a la cartelera argentina es aquella con nombres importantes en el reparto, por lo general bastante menos interesante que la otra. Tal es el caso de *Cambio de vida* y *Huyendo del pasado*, dos historias que bucean en la relación madre-hija sin residencia fija: la primera, un inflamado drama lacrimógeno donde la presencia de Wayne Wang en la dirección desaparece detrás del exuberante histrionismo de Susan Sarandon y las lecciones de vida acerca del sacrificio; la segunda, un prolijo drama psicológico con caracterizaciones acertadas y una excelsa inmersión actoral de la dupla central, en especial de Janet McTeer, quien recibió un merecido Globo de Oro y una nominación al Oscar por un poco tradicional rol maternal. Con reminiscencias de *Alicia ya no vive aquí* de Martin Scorsese, *Huyendo del pasado* confronta la patológica renuencia de una madre a permanecer en un mismo sitio luego de cada fracaso sentimental con la resignada mirada de su hija, compañera a la fuerza en escapadas a la ruta y pernoctes en moteles de media estrella. Sin un estilo propio y utilizando una molesta e innecesaria cámara en mano

que le resta fuerza a la intimidad de las escenas, Gavin O'Connor confía inteligentemente en sus intérpretes para motorizar la narración, de un tono poco propenso a las exacerbaciones. Es justamente esa sutileza el punto fuerte del film, que además permite otras posibles lecturas relacionadas con el rol de la mujer dentro de una sociedad todavía en extremo falocéntrica. **Diego Brodersen**

ME VOLVES LOCO, *Drive Me Crazy* (EE.UU., 1999), dirigida por John Schultz, con Melissa Joan Hart, Adrian Grenier y Stephen Collins. (Gativideo)

La chica más popular de la escuela le pide a su vecino, un *outsider* rebelde, que la ayude para darle celos al capitán del equipo de baloncesto. Sí, termina como usted cree. Eso también, en la fiesta de la escuela. Claro, claro, es una estudiantina sobre el college americano. Pero hay que decir algunas cosas a su favor. Está bien narrada y es sólida: ninguna secuencia resulta superflua. Ni la búsqueda desesperada de popularidad ni el desenfreno cosmético por las causas nobles son considerados como panaceas. Y al fin y al cabo es una historia de amor(cito) agradable. Pasen y vean las actividades terroristas de uno de los pibes, videasta en ciernes. ¿La palabra simpatía no tiene rigor crítico? Lo lamento, porque es el calificativo más ajustado para esta pequeña y bien hecha película. **Leonardo M. D'Espósito**



Huyendo del pasado

Una película nominada a un Oscar no estrenada en los cines

ahora en video

LOS JUEGOS DEL AMOR, *Dog Park* (EE.UU.-Canadá, 1998), dirigida por Bruce McCulloch, con Bruce McCulloch, Janeane Garofalo. (LK-Tel) Debut detrás de las cámaras del más petiso de los *Kids in the Hall*, *Los juegos del amor* es una amable comedia romántica alejada de los amagues surrealistas del programa más famoso del Canadá. Hay aquí historias amorosas cruzadas y una excelente caracterización de los canes y sus dueños, algo difícil de encontrar en el mainstream más acérrimo. Aquí hay talento. DB

¿SON O PARECEN?, *Three to Tango* (EE.UU., 1999), dirigida por Damon Santostefano, con Neve Campbell, Matthew Perry. (AVH)

Otra de amoríos, en la cual un arquitecto se enamora de la amante de su jefe pero no puede demostrarlo porque todos piensan que es gay (cualquier similitud con *Apariencias* es mera coincidencia). Por desgracia, el exceso de melosidad del último tramo dilapida un film con personajes simpáticos y algunos buenos gags. El personaje "malo" es heterosexual, como lo dictan las normas de la corrección política. DB

ALGO EXTRAÑO ESTA PASANDO, *Desert Blue* (EE.UU., 1998), dirigida por Morgan J. Freeman, con Christina Ricci, Brendan Seyton III, Michael Ironside. (LK-Tel)

El director no es el conocido actor negro sino un joven "independiente" norteamericano en su salsa, y a pesar del título en castellano no se trata de un film de suspense. Cuando un camión que traslada la fórmula secreta de cierta gaseosa derrama su contenido en la ruta, el pueblo de Baxter (87 habitantes) es clausurado por el FBI, lo cual da pie a un interesante intercambio de relaciones humanas. Pocos vicios y algunas virtudes cinematográficas en esta historia de pueblo chico: ¿en qué otra película Michael Ironside intenta suicidarse? DB

HAPPY, TEXAS (EE.UU., 1999), dirigida por Mark Illsley, con Steve Zahn, Jeremy Northam, William H. Macy. (Gativideo)

Otra de pueblo chico. Un par de convictos que escapan de la cárcel simulan ser una pareja gay encargada de organizar un concurso de talentos infantil. Producida por la factoría Miramax, *Happy, Texas* es despareja y previsible, pero las bondades de un buen reparto —en el cual destacan Illeana Douglas y Macy como el sheriff del pueblo— la elevan unos puntos por encima de la medianía. DB

EL MUNDO DE ANDY, *Man on The Moon*, dirigida por Milos Forman. (AVH)

Milos Forman encaró otro de sus chatos *biopics* de figuras nada chatas de la cultura norteamericana. Pero esta vez se encontró con Andy Kaufman y el resultado fue más complejo de lo que él mismo planeó. Jim Carrey aporta más que una buena actuación a esta película limitada pero que con el tiempo se gana, como Andy Kaufman, un lugar en el corazón del espectador.

Comentario y perfil de Jim Carrey en EA N° 98.

LA CASA DE LA MONTAÑA EMBRUJADA, *House on Haunted Hill*, dirigida por William Malone. (AVH)

Remake del film de William Castle que rescata a la perfección la mezcla de terror y entretenimiento que tenía el original y toda la filmografía del director. Geoffrey Rush y Famke Janssen se sacan chispas en esta divertida película.

Comentario a favor en EA N° 100.

UN DOMINGO CUALQUIERA, *Any Given Sunday*, dirigida por Oliver Stone. (AVH)

Oliver Stone y el fútbol americano. Una combinación irresistible, un espectáculo maravilloso que nos pasa por encima como un tren pero deja menos consecuencias físicas. Gran elenco, incluyendo a Pacino, Díaz, Woods y Quaid.

Comentario a favor en EA N° 98.

DULCE Y MELANCOLICO, *Sweet and Lowdown*, dirigida por Woody Allen. (AVH)

Cada nuevo film de Woody Allen es una sorpresa. A veces, como esta, agradable. Biografía de Emmet Ray, el mejor guitarrista del mundo (*con excepción de un gitano que está en Europa...*). La película es como su título, aunque lo dulce está más en Samantha Morton que en el personaje de Penn. Momentos disparatados, mucha música, muchos trenes y dos o tres escenas cuya resolución está entre lo mejor de los últimos Allen. Uma Thurman está horrible.

Comentario a favor y perfil de Sean Penn en EA N° 99.

TU RIES, *Tu ridi*, dirigida por Paolo y Vittorio Taviani. (AVH)

Los hermanos Taviani volvieron a la pantalla local con esta película que, si



Jim Carrey como el extravagante Andy Kaufman

bien no está entre lo mejor de la producción de los Taviani Bros., sirvió para que sus viejos admiradores se reencontraran con su universo, sus personajes y un estilo que los hizo famosos hace ya mucho tiempo.

Comentario y perfil de los Taviani (escrito por un tercer hermano no reconocido) en EA N° 99.

LOS MUCHACHOS NO LLORAN, *Boys Don't Cry*, dirigida por Kimberley Peirce. (Gativideo)

Cuando Hillary Swank se llevó el Oscar a la mejor actriz en la última entrega del Oscar, pocos podían creer que les hubiera ganado a las otras competidoras, sobre todo a la embarazada Annette Bening. Pero esta milagrosa victoria está respaldada por una película independiente a contramano de la demagogia y los lugares comunes de este tipo de cine.

Comentario a favor en EA N° 95 y un especial sobre lesbianas en el cine en EA N° 93.

VIDAS AL LIMITE, *Bringing Up the Dead*, dirigida por Martin Scorsese. (Gativideo)

Martin Scorsese apareció este año con una versión ligera y en ambulancia de *Taxi Driver*. *El Amante*, que hace muchos años sacó un libro sobre el realizador, nunca se toma a la ligera al director y hubo peleas, ambulancias y una borrachera generalizada como cierre. Pero eso sí, no hubo el más mínimo acuerdo sobre la película.

Polémica en EA N° 98.

clásicos

ERASE UNA VEZ EN EL OESTE, *Once Upon a Time in the West* (EE.UU.-Italia, 1968), dirigida por Sergio Leone, con Henry Fonda, Charles Bronson, Claudia Cardinale, Jason Robards, Gabriele Ferzetti, Jack Elam, Woody Strode y Lionel Stander. (Epoca)

Erase una vez un señor gordo y barbudo, allá por la década del sesenta, que estableció las reglas del spaghetti-western a través de una roñosa trilogía (*Por un puñado de dólares*, *Por unos dólares más*, *El bueno, el malo y el feo*), protagonizada por antihéroes sin nombres. En 1968, Leone abandonó los dólares y emprendió un riesgo mayor: un western donde todos los personajes son antipáticos, ambiciosos, vengativos. Hasta invitó a la bella compatriota Claudia Cardinale para interpretar el rol de la antiheroína, cuyo principal objetivo es vengarse de los asesinos de su esposo y de sus hijos. En *Erase una vez en el Oeste* se sintetizan las apuestas formales que Leone desarrolló en su corta y prestigiosa trayectoria (solo siete películas): uso y abuso del zoom, diálogos secos y cortantes, regodeo con los primeros planos, modificación de los ámbitos clásicos del género.

Los westerns leoninos construyeron el espacio de manera diferente. En *Erase una vez en el Oeste* no hay cabida para la contemplación del paisaje (Ford) ni tampoco para la identificación pautada por la iconografía clásica (Hawks). Leone crea una nueva manera de hacer westerns mediante un montaje ríspido, la rápida alternancia de breves primeros planos con planos generales, la ausencia de belleza visual, la incomodidad que provoca su galería de arquetipos físicos. En ese sentido, el papel que cumple el personaje de Henry Fonda resulta atípico, no solo dentro del género, sino también para un actor acostumbrado a los personajes bondadosos y carismáticos. El villano que encarna en *Erase una vez en el Oeste* es un ser peligroso, agreste, primitivo, un cerdo con todas las letras.

Luego de su original estadía en el spaghetti-western, el signore Leone haría *Los héroes de la Mesa Verde*, una versión más simpática de sus films anteriores. Su retorno se produciría muchos años más tarde con *Erase una vez en América*, que sería su última película. Curiosa carrera la de este director que solo necesitó de un puñado de títulos para darle una forma distinta al género, allá por los años sesenta, tal vez la década más compleja y tumultuosa que vivió el western en su historia. **Gustavo J. Castagna**



Erase una vez en el Oeste

El apogeo del spaghetti-western

EL GOLPE DEL DIABLO, *Beat the Devil* (EE.UU., 1954), dirigida por John Huston, con Humphrey Bogart, Gina Lollobrigida, Peter Lorre y Jennifer Jones. (Epoca)

Un clásico del cine de culto. De producción casi *underground* pero lanzamiento comercial, *El golpe del diablo* fue promocionado durante su rodaje como un segundo *Casablanca* y tuvo un estreno más bien desastroso. Hoy el film es un festival de la ironía difícilmente superable.

En *Beat the Devil*, una banda prepara un negocio turbio y presuntamente brillante, estancada en un puertito mediterráneo. Dos damas imponen sus deseos, y los acontecimientos –paródicos, plenos de autorreflexividad– instalan a su ficción en un universo definitivamente de vuelta de todo romanticismo. El mismísimo Bogart (actor y productor) pasa de ser aquel Rick de *Casablanca*, a este Billy que no tiene idea alguna de qué hacer con las mujeres y truhanes que lo rodean: solo asiste a ese mundo descontrolado con una especie de sabio y terminal estoicismo.

Los personajes en conjunto (difícilmente puede hablarse aquí de protagonistas) pululan por la pantalla en busca de una historia que no arranca. Es más, sus situaciones poseen la marca de lo inacabado o de lo

que se traba. El único código en *Beat the Devil* consiste en la falta de códigos. La narración está plagada por máquinas que no funcionan, trayectos que se interrumpen o desvían, acciones que se truncan. Nunca ese poeta del fracaso que fue Huston llegó tan lejos, al instalar la frustración en cada secuencia, como estado normal de sus personajes y jugando con la del espectador. Por otra parte, engaños y mentiras son el combustible perfecto para una trama que gira permanentemente en falso. Como en algunos de los mejores exponentes del cine de culto, casi no hay historia: cada quien debe ponerle una, más suya que de Huston, el que, por su parte, convirtió a este film en una demostración consumada de sus elegías sobre la revelación que resplandece en el mismo instante del más rotundo fracaso. **Eduardo A. Russo**

EL SUPPLICIO DE UNA MADRE, *Mildred Pierce*, EE.UU., 1945, dirigida por Michael Curtiz, con Joan Crawford, Jack Carson, Zachary Scott, Ann Blyth. (Epoca)

Después de una larga y exitosa carrera como artista de la MGM, Joan Crawford recaló en la Warner Brothers. El recambio no pudo ser más feliz: Crawford ganó su primer Oscar gracias a su trabajo en *Mildred Pierce*.

Los clásicos del mes

Equilibrada cruza de *film noir* y *soap opera*, *Mildred Pierce* es la dramática historia de una mujer divorciada que sostiene una tormentosa relación con su hija mayor, al lado de quien elige reconstruir su vida. El guión de James Cain (autor también de la novela en la que está basado) y Ranald MacDougall opera una cuidadosa reconstrucción del crimen con el que se inicia la historia a través del flashback, un clásico recurso del cine negro.

Uno de los mayores méritos de Crawford, cuyo trabajo en el film es realmente notable, es revelar la profunda insatisfacción que carcome el interior de su personaje sin recurrir a la sobreactuación, una tentación ineludible para muchas actrices que compusieron papeles de este tipo. La mirada de Crawford transmite una desesperación y un desconsuelo que atraviesan la historia y resumen el espíritu de un film marcado por la frustración con la que choca su protagonista cuando comprueba la imposibilidad de torcer su destino. Los muy buenos trabajos de los secundarios terminan por delinear una película muy sólida, que confirmó el indudable oficio de Michael Curtiz, un director más eficaz que talentoso.

Es obvio que la oscuridad y el pesimismo del film están íntimamente relacionados con una apollillada idea sobre el género femenino: las desgracias de Mildred comienzan cuando decide emprender una vida diferente, la de una mujer independiente, que resultaba casi un sacrilegio para la época. Revisitada hoy, *Mildred Pierce* conserva, a pesar de ese ligero anacronismo, una energía innegable. **Alejandro Lingenti**

■ Muchas de las películas de Otto Preminger se caracterizan –más allá de los innegables méritos de su puesta en escena– por estar irremediablemente fechadas en lo temático. *Anatomía de un asesinato* sobrevive, con algún esfuerzo, en ese terreno, pero ello se compensa por la intensidad de muchos de los pasajes que transcurren en la Corte. La música de Duke Ellington es sencillamente extraordinaria. (Epoca)

■ Filmada inmediatamente después de la terminación de la Segunda Guerra, *También somos seres humanos*, de William Wellman, se convirtió rápidamente en un clásico del género bélico, del que hoy se sostienen lozanos el realismo casi documental de algunas escenas y la notable interpretación de Burgess Meredith como un corresponsal de guerra que se ve envuelto en la intimidad del conflicto. (Epoca)

■ Basado en una exitosa comedia musical de Broadway, *Algo gracioso sucedió camino al Foro* se deteriora bastante en su traslación fílmica y solo por momentos consigue que ocurra algo realmente gracioso. Lo mejor es la inesperada presencia de Buster Keaton y la música de Stephen Sondheim. (Epoca)

■ Dirigida por el subvalorado Richard Quine, *Sortilegio de amor* es una atractiva comedia con un notable cast de secundarios (v. g. Ernie Kovaks y Hermione Gingold) y ade-

más la ratificación del profundo metejeón que en esos momentos tenía el director con su estrella, Kim Novak. (Epoca)

■ Algunos esteticismos gratuitos y una marcada tendencia a lo alegórico no logran invalidar totalmente *La leyenda del indomable* de Stuart Rosenberg, un film ambientado en una prisión sureña de los Estados Unidos, centrado en un rebelde en estado puro y que ofrece uno de los mejores trabajos de Paul Newman de su carrera. (Epoca)

■ Para quienes todavía discuten acerca de la autoría de las comedias musicales firmadas por la dupla Stanley Donen - Gene Kelly será bueno ver *La Cenicienta de París*, una rotunda ratificación del talento del primero, en un film ambientado en París en los años del auge del existencialismo y que es un notable exponente del género. (Epoca)

■ Adaptación de una obra teatral de William Inge, *Picnic* de Joshua Logan gozó de cierto prestigio en la década del cincuenta a partir de ciertas presuntas audacias en el terreno sexual, pero mi sospecha es que hoy debe ser un producto considerablemente envejecido. (Epoca)

■ ¿Alguien pudo imaginar alguna vez una comedia musical dirigida por Joseph Mankiewicz e interpretada por Marlon Brando? Pues bien eso es *Ellos y ellas* y el resultado –sorprendentemente, y gracias a las notables coreografías de Michael Kidd y a la inteligencia del director para resolver algunas situaciones– está por encima de lo esperable. (Epoca)

Jorge García



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



viernes 1

HENRY V (1989, Kenneth Branagh). Cineplaneta, 13 hs.

CIUDAD EN TINIEBLAS, *Dark City* (1998, Alex Proyas). HBO Plus, 0.15 hs.

UN PLAN SIMPLE, *A Simple Plan* (1998, Sam Raimi), con Bill Paxton y Billy Bob Thornton. Movie City, 8.10 y 20.10 hs.

Tres hombres que llevan una vida común y rutinaria descubren enterrados en la nieve los restos de una avioneta, el cadáver de su piloto y una bolsa con cuatro millones de dólares, y su vida a partir de ese momento ya no será la misma. Sam Raimi abandona en esta ocasión su predilección por los efectos especiales y se adentra en los terrenos de la narración clásica: los resultados son un thriller psicológico más que aceptable.

sábado 2

CONTANDO MENTIRAS EN AMERICA, *Telling Lies in America* (1997, Guy Ferland). HBO, 5.30 hs.

THEREMIN: UNA ODISEA ELECTRONICA, *Theremin: An Electronic Odyssey* (1993, Steven M. Martin). Film & Arts, 24 hs.

domingo 3

INFIERNO 17, *Stalag 17* (1953, Billy Wilder). Cineplaneta, 12 hs.

MARIDOS, *Husbands* (1970, John Cassavetes). Space, 24 hs.

MARIPOSAS DE LA NOCHE, *Barfly* (1987, Barbet Schroeder), con Mickey Rourke y Faye Dunaway. I-Sat, 23 hs.

No es fácil trasladar a la pantalla el universo de Charles Bukowski, con su galería de personajes reventados y borrachos. El ecléctico Barbet Schroeder, en esta adaptación de una historia semi autobiográfica del escritor ambientada en Los Angeles en los años cuarenta, optó por una versión ligera y de tono tragicómico, con excelentes caracterizaciones de Mickey Rourke y, sobre todo, de Faye Dunaway como una alcohólica irrecuperable.

lunes 4

RAGTIME (1981, Milos Forman). Film & Arts, 7 y 15 hs.

LA EJECUCION, *The Hit* (1984, Stephen Frears), con Terence Stamp y John Hurt. Film & Arts, 5 y 13 hs.

La sensación que siempre dejan las películas de Stephen Frears es la de que podrían ser algo mejores de lo que finalmente son. Esta historia, filmada en España, acerca de

un gángster que luego de diez años de retiro es encontrado por una pareja de asesinos que buscan matarlo, es una de sus películas más convincentes y logradas. John Hurt está formidable como uno de los *killers*.

martes 5

JOVEN E INOCENTE, *Young and Innocent* (1937, Alfred Hitchcock). Film & Arts, 1.15, 9.15 y 17.15 hs.

BLEU (1993, Krzysztof Kieslowski). Space, 24 hs.

EL JARDIN DE CEMENTO, *The Cement Garden* (1992, Andrew Birkin), con Andrew Robertson y Charlotte Gainsbourg. Cineplaneta, 3.05 hs.

Cuando inesperadamente sus padres mueren, la confusión sexual y los deseos incestuosos reprimidos de los hijos adolescentes aparecen en una familia. Este film de Andrew Birkin, hermano de Jane, oscila permanentemente entre la audacia de su propuesta, expuesta sin sensacionalismos gratuitos, y una puesta en escena que abunda en manierismos. De todos modos, una rareza para no dejar pasar.

miércoles 6

EL DORADO (1966, Howard Hawks). Space, 8.30 hs.

ESTACION CENTRAL, *Central do Brasil* (1997, Walter Salles), con Fernanda Montenegro y Vinicius de Oliveira. HBO, 22.15 hs.; 17/9, 1.15 hs.; 22/9, 20 hs.

Como resultado del *boom* del cine brasileño producido algunos años atrás se rodaron varias películas destinadas a la distribución internacional. Este relato, acerca de la relación entre una maestra jubilada y un chico que ha perdido a su madre, que recorren todo el país para encontrar al padre del pequeño —más allá de cierto tufillo *for export*—, tiene una innegable solidez narrativa. Excelente la actuación de Fernanda Montenegro.

jueves 7

EL MAGO DE OZ, *The Wizard of Oz* (1939, Victor Fleming). Cineplaneta, 13 hs.

GUMMO (1997, Harmony Korine). HBO Plus, 24 hs.

JEAN COCTEAU: AUTORRETRATO DE UN DESCONOCIDO, *Autoportrait d'un inconnu: Jean Cocteau* (1983, Edgardo Cozarinsky). Film & Arts, 19 hs.; 8/9, 3 y 11 hs.

La obra de Edgardo Cozarinsky, gran crítico cinematográfico devenido cineasta y radica-

do en Francia desde hace mucho tiempo, es muy poco conocida en nuestro país. Los títulos más valiosos de su filmografía están en el terreno del documental, por lo que no habrá que dejar pasar la posibilidad de ver este trabajo sobre Jean Cocteau, según propias declaraciones del director, construido a partir de las palabras del escritor.

viernes 8

TORMENTA SOBRE WASHINGTON, *Advise and Consent* (1962, Otto Preminger). Film & Arts, 7 y 15 hs.

JUEGOS DE PLACER, *Boogie Nights* (1997, Paul Thomas Anderson). HBO Plus, 23.45 hs.

LA BALADA DEL DESIERTO, *The Ballad of Cable Hogue* (1970, Sam Peckinpah), con Jason Robards y David Warner. Cinemax Este, 19.45 hs.; 14/9, 19.45 hs.

Sam Peckinpah fue el último gran realizador de westerns que dio el cine norteamericano. Luego de la orgía de sangre y violencia de *La pandilla salvaje*, el director vuelve al mismo tema –el inexorable final de una época– en otro exponente crepuscular del género, pero en este caso dentro de un tono completamente diferente, rebotante de nostalgia y lirismo. Como diría François Truffaut, una película hecha “en contra” de la anterior.

sábado 9

BUFFALO 66 (1998, Vincent Gallo). Cinemax Este, 13 hs.

LOS HERMANOS MCMULLEN, *The Brothers McMullen* (1995, Edward Burns). USA-Network, 22 hs.

domingo 10

ESO QUE LLAMAN AMOR, *The Thing Called Love* (1993, Peter Bogdanovich). I-Sat, 17 hs.

EL PADRINO 2, *The Godfather, Part II* (1974, Francis Coppola). USA-Network, 20 hs.

NADA DE NADA, *Rien du tout* (1991, Cedric Klapish), con Fabrice Luchini y Daniel Brelloux. TV 5 Internacional, 20.30 hs.; 13/9, 18 hs.; 16/9, 0.30 hs.

Notorios ecos del cine de Jacques Tati, y también del de Frank Capra, aparecen en esta ópera prima de Cedric Klapish. El film transcurre en su totalidad dentro de unos grandes almacenes, donde sus dueños, con el fin de optimizar el rendimiento, minimizan sus relaciones humanas con el personal. Un elegante ejercicio de puesta en escena que oscila entre la sátira y la crítica social.

Claude Sautet: un estilo transparente (1924-2000)

Hace algún tiempo y con motivo de la exhibición de una película suya en el cable escribí lo siguiente: “Es para mí un verdadero misterio por qué un director de los quilates de Claude Sautet no ha recibido hasta el momento el reconocimiento que la calidad global de su obra merece. Resistido sistemáticamente en Francia por la influyente *Cahiers du cinéma*, acusado injustamente de ser solo un artesano de *qualité* por otros sectores de la crítica, su escasa filmografía (solo quince films en más de cuarenta años de carrera) se yergue sin embargo como uno de los ejemplos más acabados de clasicismo cinematográfico bien entendido”, palabras que, ante su reciente muerte, ratifico hasta la última coma. Nacido en 1924 en un suburbio de París, Claude Sautet se graduó en el IDHEC parisino a fines de la década del cuarenta y dirigió su primer film, un cortometraje, en 1951. Durante las dos siguientes décadas participó como guionista en varias películas (la más recordable *Los ojos sin rostro*, 1960, de Georges Franju), realizando en ese lapso apenas tres films, interesantes ejercicios dentro del género policial en los que adaptaba novelas de escritores tan prestigiosos como José Giovanni y Charles Williams. El año 1970 significó un rotundo cambio en su carrera ya que recibió el premio Louis Delluc por *Las cosas de la vida* (un film narrado en flashbacks, muy diferente estilísticamente del resto de su obra). Sin embargo es a partir de su siguiente film, *El inspector Max*, 1970, cuando comienza a desarrollar su estilo narrativo terso y depurado, así como el tema que a partir de ese momento estará presente de manera recurrente en todas sus películas: la incapacidad emocional de los protagonistas de sus films para expresar sus sentimientos. Y esto se puede apreciar tanto en el policía maniático y obsesivo de *El inspector Max*, en el padre que rechaza a su hijo cuando vuelve a su casa después de haber estado preso (*Mal hijo*), en el luthier capaz de llevar su represión emocional hasta el límite del sadismo (*Un corazón en invierno*), como en el juez sesentón que no puede transmitir los sentimientos que le provoca la perturbadora muchacha que tipea sus memorias en su casa (*El placer de estar contigo*). La austera belleza de estos films –particu-



larmente palpable en las últimas dos obras mencionadas, en mi opinión entre las mejores películas de la década del noventa– muestra la madurez de un director que, ajeno a cualquier virtuosismo inútil y las modas narrativas “modernosas”, describe con profundidad y sutileza los estados de ánimo de sus personajes sin caer en psicologismos facilistas.

En una cinematografía francesa que muestra atisbos de vitalidad y renovación con la aparición de algunos directores jóvenes valiosos y la vigencia de veteranos como Chabrol, Resnais, el subvalorado Michel Deville o el siempre polémico Jacques Rivette, es probable que el sabio paso del tiempo haga justicia con la obra de Claude Sautet y convierta a varias de sus películas en clásicos de la cinematografía de ese país. (Sería interesante establecer una comparación entre las filmografías de Chabrol y Sautet, dos narradores eminentemente clásicos, a partir de sus diferentes miradas sobre la burguesía: la de Chabrol cáustica y despiadada, la de Sautet mucho más compasiva y cargada de una profunda tristeza.)

El placer de estar contigo, 1995, última película de Claude Sautet, es un excelente colofón a su obra (no puedo olvidar que en esta misma revista, en ocasión de la exhibición de la película en un festival, se tildó al director de “gagá”). En este caso la compleja relación entre un juez maduro y reprimido (Michel Serrault en una de las mejores actuaciones de su carrera) y una muchacha en crisis con su pareja (Emmanuelle Béart más bella y perturbadora que nunca) a la que contrata para que tipee sus memorias, da lugar a una película tersa y transparente que transmite la belleza y melancolía de una sonata de Schubert. (Cineplaneta, 3/9, 24 hs.)

lunes 11

EL LLANTO DEL IDOLO, *This Sporting Life* (1963, Lindsay Anderson). Film & Arts, 0.35, 8.35 y 16.35 hs.

ESTOY ASI, ASI, *Krzysztof Kieslowski: I'm so so* (1994, Krzysztof Wierzbicki). Cineplaneta, 8.40 hs.

martes 12

AL BORDE DE LA LOCURA, *In the Mouth of Madness* (1995, John Carpenter). I-Sat, 23 hs.
BLANC (1993, Krzysztof Kieslowski). Space, 24 hs.

EL TESTAFERRO, *The Front* (1977, Martin Ritt), con Woody Allen y Zero Mostel. Cinemax Este, 23.45 hs.; 17/9, 14.45 hs.; 25/9, 12 hs. Varias de las víctimas directas del macartismo (el actor Zero Mostel, el guionista Waldo Salt, entre otros) participaron en este film, una mirada crítica sobre esos años desde el punto de vista del liberal Martin Ritt, en el que un escritor sin trabajo firma los escritos de quienes están incluidos en las listas negras. Lamentablemente el film privilegia el sentimentalismo por sobre el rigor dramático y los resultados son bastante decepcionantes.

miércoles 13

PACTO DE SANGRE, *Double Indemnity* (1944, Billy Wilder). Cineplaneta, 10.05 y 20.05.

EL FUGITIVO, *The Fugitive* (1993, Andrew Davis). Cinemax Este, 14 hs.

CASA DE JUEGOS, *House of Games* (1987, David Mamet), con Lindsay Crouse y Joe Mantegna. Cineplaneta, 22 hs.; 14/9, 3.15 hs.; 25/9, 10.05 y 20.05 hs.

La primera película de David Mamet es, por buena distancia, la mejor de su filmografía.

Lo que podría ser en una primera lectura una sátira al psicoanálisis (una psiquiatra abandona su cómoda vida cotidiana para averiguar las motivaciones ocultas de uno de sus pacientes y se introduce en un mundo desconocido) se transforma en una lúcida mirada sobre las insatisfacciones del burgués americano medio.

jueves 14

EL DORMILON, *Sleeper* (1973, Woody Allen). The Film Zone, 18 hs.

LA MUSICA DEL AZAR, *The Music of Chance* (1993, Philip Haas). Space, 20 hs.

EL GRAN LEBOWSKI, *The Big Lebowski* (1998, Joel Coen), con Jeff Bridges y John Goodman. HBO Plus, 22 hs., y varias emisiones más.

Un verdadero pastiche que intenta parodiar al género negro, con múltiples referencias a la cultura americana, pero filmado con una escandalosa falta de *timing* y de ritmo interno. Seguramente la película gustará a los incondicionales de los Coen, pero los espectadores más imparciales difícilmente disfruten de este engendro. De todos modos, como dicen que se trata de un director importante, que cada cual saque sus conclusiones.

viernes 15

LA PROFECIA, *The Omen* (1976, Richard Donner). Cinecanal, 3.10 hs.

PIDE AL TIEMPO QUE VUELVA, *Somewhere in Time* (1980, Jeannot Szwarc). The Film Zone, 14 hs.

sábado 16

RETO A MUERTE, *Duel* (1971, Steven Spielberg). The Film Zone, 18 hs.

PACTO DE AMOR, *Dead Ringers* (1988, David

Cronenberg). Space, 22 hs.

CYRANO DE BERGERAC (1950, Michael Gordon), con José Ferrer y Mala Powers. Film & Arts, 0.45, 8.45 y 16.45 hs.

Primera versión de la clásica novela romántica de Edmond Rostand, de la cual hoy es posible que sobrevivan la ajustada ambientación, el dinamismo de algunas escenas y, por sobre todas las cosas, la formidable caracterización de José Ferrer en el personaje protagónico y la Roxana que interpreta la hoy totalmente olvidada Mala Powers.

domingo 17

MASCARA, *Mask* (1985, Peter Bogdanovich), con Cher y Eric Stolz. Space, 12 hs.

BUSCO MI DESTINO, *Easy Rider* (1969, Dennis Hopper). I-Sat, 23 hs.

JESSE JAMES (1939, Henry King), con Tyrone Power y Henry Fonda. Cineplaneta, 1.40 hs. Son unas cuantas las versiones cinematográficas que se han hecho alrededor de la figura de los legendarios hermanos James y sus acólitos. En esta producción rodada en aquel recordado technicolor de las primeras épocas, Henry King privilegia –aun con algunos excesos declamatorios– los aspectos más románticos del personaje. Una película entretenida y vital.

lunes 18

SECRETO OCULTO EN EL MAR, *Night Moves* (1975, Arthur Penn). Cinemax Este, 3.45 hs.

LA MARCHA DE SHERMAN, *Sherman's March* (1986, Rose McElwee). Film & Arts, 24 hs.

CHOCOLATE, *Chocolat* (1987, Claire Denis), con Isaach de Bankolé y Giulia Boschi. TV 5 Internacional, 0.30 hs.; 18/9, 18 hs.

Cuando el año pasado se estrenó *Nénette* y

**NEW
FILM**

VIDEO CLUB
CINE ARTE

**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

MAS DE
7000 TITULOS
ALQUILER / VENTA
OPERAS
DOCUMENTALES

SERVICIO
DE CONSULTA
CINEMANIA
EN CD-ROM

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

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

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

Boni, de Claire Denis, había muchas expectativas por los antecedentes de la directora, pero la película resultó un verdadero fiasco. Habrá que ver si este film, que plantea los problemas interraciales que se suscitan entre los franceses y los africanos, con música del gran Abdullah Ibrahim (Dollar Brand) y que cuenta con muy buenas referencias críticas, levanta las acciones de esta realizadora.

martes 19

THE TRUMAN SHOW (1998, Peter Weir). Movie City, 11.35 y 23.35 hs.

LOS INTOCABLES, *The Untouchables* (1987, Brian De Palma). USA-Network, 21 hs.

miércoles 20

CONFESIONES VERDADERAS, *True Confessions* (1981, Ulu Grosbard). I-Sat, 21 hs.

DESEOS DE VERANO, SUEÑOS DE INVIERNO, *Summer Wishes, Winter Dreams* (1973, Gilbert Cates). Cinemax Este, 22 hs.

EL HOMBRE EQUIVOCADO, *The Wrong Man* (1957, Alfred Hitchcock), con Henry Fonda y Vera Miles. Cineplaneta, 22 hs.; 21/9, 2.25 hs. Uno de los rasgos fundamentales del cine de Alfred Hitchcock es el humor que impera en las situaciones más angustiantes. Nada de eso ocurre en este film, inspirado en un caso real, que narra (cuándo no) la odisea de un hombre acusado de un crimen que no cometió y que es la más kafkiana de las películas del director. A continuación se exhibirá en el mismo canal *La sombra de una duda*, la primera obra maestra absoluta de Hitch. Un doble programa imperdible.

jueves 21

INSIGNIFICANCIA, *Insignificance* (1985, Nicholas Roeg). Film & Arts, 1, 9 y 13 hs.

SIRENA DEL MISSISSIPPI, *La sirène du Mississippi* (1968, François Truffaut). Space, 16 hs.

CARTA DE UNA DESCONOCIDA, *Letter from an Unknown Woman* (1948, Max Ophüls), con Joan Fontaine y Louis Jourdan. Space, 8.30 hs.

En manos de cualquier otro director, este relato acerca de un gran pianista en decadencia que –próximo a sostener un duelo– recibe una inesperada misiva de una mujer que no conoce, se hubiera convertido en un folletín irredimible. Pero el genio de Max Ophüls transforma en oro todo lo que toca y el film, narrado en flashbacks y con una puesta en escena elegante y barroca que valoriza cada objeto del decorado, es una obra maestra del melodrama romántico.

viernes 22

LOCURA DE VERANO, *American Graffiti* (1973, George Lucas). Cinecanal 2, 13.05 hs.

PELLE, EL CONQUISTADOR, *Pelle erobreren* (1986, Bille August). Film & Arts, 23 hs.

sábado 23

EL RETORNO DE FRANK JAMES, *The Return of Frank James* (1940, Fritz Lang). Cineplaneta, 12 hs.

LAS NOCHES SALVAJES, *Les nuits fauves* (1991, Cyril Collard). USA-Network, 22 hs.

domingo 24

AMANTES A LA ITALIANA, *Avanti!* (1972, Billy Wilder). Space, 16 hs.

CASINO (1995, Martin Scorsese). USA-Network, 20 hs.

SHERLOCK HOLMES Y EL ARMA SECRETA, *Sherlock Holmes and the Secret Weapon* (1942, Roy William Neill), con Basil Rathbone y Nigel Bruce. Cineplaneta, 12 hs.; 25/9, 1.25 hs.

La serie de películas sobre Sherlock Holmes con Rathbone y Bruce (en el papel de Watson) como protagonistas dio lugar a varias pequeñas joyas, todas ellas dirigidas por el hoy casi olvidado Roy William Neill. Con argumentos muchas veces delirantes, donde la pareja se enfrenta frecuentemente, con el ominoso Moriarty (el notable Lionel Atwill) –en este caso por la posesión de una bomba letal–, los films son hoy un entretenimiento muy disfrutable.

lunes 25

VICTOR/VICTORIA (1982, Blake Edwards). Cineplaneta, 6.10 hs.

MEDEA (1987, Lars von Trier). Film & Arts, 1.30, 9.30 y 17.30 hs.

martes 26

RESCATANDO AL SOLDADO RYAN, *Saving Private Ryan* (1998, Steven Spielberg). Movie City, 10.05 y 20.05.

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

LA VIDA ES BELLA, *La vita è bella* (Italia, 1997, Roberto Benigni), con Roberto Benigni y Nicoletta Braschi. HBO, 17 hs.; 30/9, 19.45 hs.

Las payasadas de Benigni y sus vergonzosos papelones en ocasión de la entrega de los importantes premios ganados por este film (nada menos que el Oscar y en el festival de Cannes) no pueden ocultar la mediocridad

de su propuesta cinematográfica y su ambigua ideología. Una película demagógica y oportunista, que además ofrece una visión falsa y edulcorada de los horrores vividos bajo la ocupación nazi.

miércoles 27

JUEGO SUCIO, *Foul Play* (1978, Colin Higgins). I-Sat, 17 hs.

EL SHERIFF ATRAPADO, *I Walk the Line* (1970, John Frankenheimer). Cinemax Este, 12 hs.

SUEÑOS EN ARIZONA, *Arizona Dreams* (1993, Emir Kusturica), con Johnny Depp y Faye Duna-way. I-Sat, 23 hs.

Si bien en su última película estrenada (*Gato negro, gato blanco*), Kusturica parece haber perdido el rumbo, en todos sus films anteriores dio innegables muestras de su talento. En su primera incursión en Hollywood también aparece la excéntrica galería de personajes (Jerry Lewis incluido) y el humor casi surrealista que es un rasgo característico de su cine. Es notable la música de Goran Bregovic.

jueves 28

EL GRAN SALTO, *The Hudsucker Proxy* (1994, Joel Coen). Space, 22 hs.

EL GRAN COMBO, *The Big Combo* (1955, Joseph E. Lewis). Film & Arts, 23 hs.

viernes 29

AMERICAN GIGOLO (1980, Paul Schrader). Cinecanal 2, 11.35 hs.

ATLANTIC CITY (1980, Louis Malle). I-Sat, 23 hs.

sábado 30

FURYO, *Merry Christmas, Mr. Lawrence* (1983, Nagisa Oshima). Cineplaneta, 22 hs.

VIAJE AL INFIERNO, *Rush* (1991, Lili Fini Zanuck). The Film Zone, 22 hs.

NO MIRES ATRAS, *Don't Look Back* (1967, D. A. Pennebaker). Film & Arts, 24 hs.

D. A. Pennebaker es uno de los grandes directores del género documental y en este film –que sigue la gira que realizó Bob Dylan por Inglaterra en 1965– así lo ratifica. La película va presentando distintas facetas del artista, cada una desarrollada a través de una canción, y se lo muestra también en su vida cotidiana detrás de las bambalinas. Un film fascinante que excede ampliamente la premisa original para transformarse en un lúcido testimonio sobre un artista y su entorno.

ciclos

ROSA VON PRAUNHEIM EN LA LUGONES

El ciclo más interesante del mes indudablemente es el que el Goethe ofrecerá en la Sala Leopoldo Lugones sobre el cineasta gay alemán, Rosa von Praunheim. Nacido hace 58 años en la ciudad de Riga, ha dirigido más de 50 largometrajes, ocho de los cuales se exhibirán en esta muestra. Su lucha contra la discriminación implica una estética y un tono para sus películas: "No busco que el público pase un buen rato, sino que quiero ponerlo nervioso". Rosa von Praunheim hace un profundo hincapié en el peligro del sida y en los caminos para evitar su propagación. En 1990, el movimiento gay alemán decidió expulsarlo de sus filas por haber reclamado el cierre de los saunas gay en los que no se alertara sobre los peligros del contagio. Propulsa que los homosexuales se den a conocer al punto tal que ha dado nombres de varios: "El *outing* es un grito desesperado en medio de una situación sin salida. Necesitamos de la gente famosa para que nos muestre que no estamos solos. Necesitamos que la prensa no solo escriba de los gays cuando asesinaron a alguno. Necesitamos ejemplos positivos, aunque más no sean estrellitas de la música ligera".

Programa

Jueves 21: *Yo soy mi propia mujer* (90', 1992). Entre la ficción y el documental. Praunheim narra la conmovedora historia de la viuda de un travesti oriundo de la RDA.

Viernes 22: *Sobrevivir en Nueva York* (90', 1989). Un documental cuyas protagonistas son Uli, Claudia y Anna, tres mujeres alemanas que viven desde hace diez años en Nueva York.

Sábado 23 y domingo 24: *El Einstein del sexo* (100', 1999). La historia del sexólogo Magnus Hirschfeld, quien en 1897 fundó la primera agrupación gay y revolucionó el mundo de las ciencias con sus investigaciones y su Instituto de Ciencias Sexuales.

Lunes 25: Anita Berber. *La danza del vicio* (90', 1987). La vida de una bailarina nudista de la noche y los cabarets berlineses de los años veinte.

Martes 26: *No es perverso ser homosexual, perverso es el contexto* (65', 1970). El periplo de un joven que se inicia en el mundo gay del Berlín de los 70, sirve a Praunheim para echar una mirada demoledora sobre el ambiente y desafiar al aburguesado gueto gay a dejar los saunas para salir a las calles.

Miércoles 27: *Los virus no saben de moral* (82', 1985). La primera película de ficción alemana sobre el sida.

Jueves 28: *El almohadón salchicha* (78', 1970). Una historia de amor en clave kitsch-trash. *Can I Be Your Bratwurst, Please* (28', 1999). Una comedia caníbal con una leyenda del porno como protagonista.

BUÑUEL EN LA LUGONES

Otro homenaje a Buñuel, en el centenario de su nacimiento. Incluye la copia restaurada de *Tierra sin pan*, la versión completa de *Simón del desierto* y el documental *A propósito de Buñuel*, de los directores de *Asaltar los cielos*.

Programa

Viernes 1: *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1932). *Simón del desierto* (1965).

Sábado 2 y domingo 3: *A propósito de Buñuel*, de José Luis López de Linares y Javier Río. 1999.

Martes 5: *Viridiana* (1961).

Miércoles 6: *El ángel exterminador* (1962).

Jueves 7 y viernes 8: *Tristana* (1970).

Sábado 9 y domingo 10: *Ese oscuro objeto del deseo* (1977).

CINE MUNDO CHICO. CICLO

DE PELICULAS PREMIADAS POR LA OCIC

En el Auditorio Maestro Rodríguez Fauré, Avenida Pavón 200, Avellaneda. Con entrada gratuita para alumnos del Polimodal de Comunicación, Arte y Diseño de la zona Sur del Gran Buenos Aires. Para más información, tel.: 4394-8791 o ryanez@interserver.com.ar.

Programa

Jueves 14, 9.30 hs.: *Solo gente*, de Roberto Maiocco (100', 1999).

Niños del cielo, de Majid Majidi (87', 1997).

Viernes 15, 9.30 hs.: *Estación Central*, de Walter Salles (112', 1998).

14 hs: *Recursos humanos*, de Laurent Cantet (103', 1999).

Sábado 16, 15.30 hs.: *Botín de guerra*, de David Blaustein (118', 2000).

El sábado a las 18 se realizará un encuentro con los directores y actores de los films argentinos.

FERRERI EN LA LUGONES

Del lunes 11 al domingo 17 se exhibirá un repaso de los films fundamentales de este realizador italiano, que nunca dejó de hacer de su cine una invectiva contra la sociedad de consumo y los poderes constituidos. No tenemos la programación confirmada pero si está, no se pierda *La gran comilona*.

Diversión en la misión

Finalmente, se editó en la Argentina la verdadera banda sonora de *Misión: Imposible 2*. A esta creación de Zimmer se le suman el último producto Bruckheimer, unas rarezas de The Doors y un buen ejemplo de música de comedia. **por JAVIER PORTA FOUZ**



KEEPING THE FAITH
(DIVINAS TENTACIONES)

Elmer Bernstein / Intérpretes varios, Hollywood (SUM Records)

Buena musicalización de comedia neoyorquina. El disco (y la película) abre con *Please Call Me, Baby* de uno de los mejores discos de Tom Waits, *The Heart of Saturday Night* (disco del que también aparece una canción en la película *Una tormenta perfecta*, aunque no en el CD). Entre los once temas instrumentales de Elmer Bernstein, figura uno titulado *Main Title* (título principal), que no se incluye en la película. Justamente debió haber quedado afuera para insertar en su lugar el tema de Tom Waits. Una decisión muy acertada que les da un aire nostálgico a los primeros minutos del film. Esto no significa que la música de Bernstein sea floja, más bien todo lo contrario: tiene humor, toques de jazz (aunque más calmos que los de su gran obra *El hombre del brazo de oro*) y se lleva perfectamente con esta ópera prima de Edward Norton. El disco incluye, además del tema de Waits y la música de Bernstein, otras seis canciones, entre las que se destacan el clásico discotequero *Got to Be Real* de Cheryl Lynn y la dulce balada *Heart Of Mine* de Peter Salett.



MISSION: IMPOSSIBLE 2

**Hans Zimmer
Hollywood
(SUM Records)**

Para tamaña ocasión (*Misión: Imposible 2* es una de las mejores películas del año), Zimmer mezcló rock, flamenco y electrónica. Pero hay todavía más en esta potente banda sonora: por ejemplo en el track 10 (*Bare Island*), en donde se combinan unos coros que suenan a medievales con el tema de Lalo Schiffrin. Definitivamente este disco no es para aquellos que prefieren las bandas de sonido más clásicas o las más tradi-

cionales del mainstream. No es, claro está, un trabajo para puristas. Lo que hizo Zimmer aquí fue trabajar con el mismo vértigo, diversión y talento con los que John Woo dirigió el film. La integración de la música con las imágenes puede apreciarse claramente en la película, y escuchando el disco se lo puede confirmar: tomemos por ejemplo el tema nueve llamado *Injection*. Ese es el track que musicaliza la que quizá sea la secuencia más impresionante: cuando Nyah (Thandie Newton) decide inyectarse el virus para salvar a Ethan (Tom Cruise). Sobre el final de esa secuencia, cuando la profundidad emocional de lo que está pasando es resuelta por Woo con maestría, el sonido ambiente desaparece (las balas no se escuchan) y las imágenes se ralentizan en el cruce de miradas entre la pareja. Allí Zimmer podría haber aprovechado para hacerse notar con algún exabrupto. Pero no, elige mantenerse calmo (y eso que buena parte del CD es explosivo) y apelar a la sutileza y a coros casi susurrados para ajustarse y mimetizarse –lo que logra en todo el disco– con la excelencia de la película.



GONE IN 60 SECONDS
(60 SEGUNDOS)

**Intérpretes varios
Island (Universal)**

60 segundos es una película casi científicamente mala. Sin embargo, me animaría a decir que el criterio correcto (una "profesionalidad" que no tienen los planos de la película) con el que está musicalizada la vuelve más soportable. Además, se evitó caer en la tentación de apelar de manera absoluta al rock pesado. Se combinó rock con rap y electrónica. Lo mejor: el track de The Chemical Brothers y (cuando no) el de Moby, músico que a pesar de no ser estrictamente "de cine" parece sentirse muy cómodo con sus temas incluidos en bandas sonoras. Digresión: acaba de aparecer un compilado de Moby, que incluye el fabuloso *God Moving Over the Face of the*

Waters presente en los créditos de *Fuego contra fuego*. Volviendo a *60 segundos*, el rockero y rápido score (del que hay un fragmento) es de Trevor Rabin, que trabajó con el productor Bruckheimer en *Armageddon* y supo trabajar con Nicolas Cage y John Woo en *Contracara*. Otra que también trabajó con Bruckheimer es la compositora Diane Warren, que suele ser contratada para escribir baladas exitosas para grupos de rock pesado, como en el caso, entre muchos otros, de Aerosmith con *I Don't Wanna Miss a Thing* para *Armageddon*. Aquí Warren es interpretada por The Cult, grupo pesado de los ochenta que me sorprendió que siguiera activo. Aunque si las producciones de Bruckheimer siguen funcionando...



ESSENTIAL RARITIES

**The Doors
Elektra (Warner)**

Cuando Oliver Stone todavía se tomaba a sí mismo demasiado en serio, hizo su película sobre The Doors, y pretendió ser tan definitivo que la llamó *The Doors*. Hoy, cuando la película y sus pretenciosidades indio-oníricas han sido bastante olvidadas, el film de Stone ya se despegó del grupo. Los quince tracks del disco incluyen canciones en vivo, versiones dejadas de lado y un par de demos. Con respecto a estos últimos, queden advertidos los que no soporran el sonido "sucio" que tanto el demo de *Moonlight Drive* como el de *Hello, I Love You* (ambos de 1965) suenan así.

El disco –que carece de una buena presentación gráfica– tiene su punto máximo en el anteúltimo track: una demoledora versión de *The End* de dieciocho minutos, grabada en vivo en el Madison Square Garden en 1970. La edición de estas interesantes rarezas permite imaginar cuánto más alucinante hubiera sido el comienzo de *Apocalypse Now* con esta versión de *The End* reemplazando a la del film de Coppola.

Ricardo Darín



Ex galancito, estrella de la TV, ex pareja de Susana Giménez, simpático profesional. Los antecedentes de Ricardo Darín parecen ser una acumulación de contrariedades: una persona así no puede ser un gran actor. El prejuicio debería haberse disipado ya hace bastante tiempo pero sigue flotando en algunos ambientes: “¿La de Darín? Ni en pedo”. El error primitivo es el siguiente: no es que luego de iniciarse en el mundo de la pavana Darín se hizo serio y se convirtió en un personaje respetable: siempre lo fue. Como galancito tuvo que ponerles el hombro a los parlamentos más imposibles y, sin embargo, nunca falló. Siempre tuvo una gracia impecable, apoyada sobre su innegable simpatía. Es probable que el encasillamiento propio de la televisión lo haya marcado: es difícil verlo a Ricky y no asociarlo con el vago irresistible, comprador, atorrante pero bueno que compone continuamente, inclusive en sus apariciones públicas. ¡Mi cuñado! (Entre paréntesis: es cierto que fue durante muchos años pareja de Susana Giménez, pero, ¿alguien puede negar que fue la única pareja decente de la diva?) Pero hoy en día con la simpatía se consigue conducir un programa de televisión, no edificar una carrera actoral. Algo más debe haber para que Darín se haya convertido en el último año en el más importante actor ar-

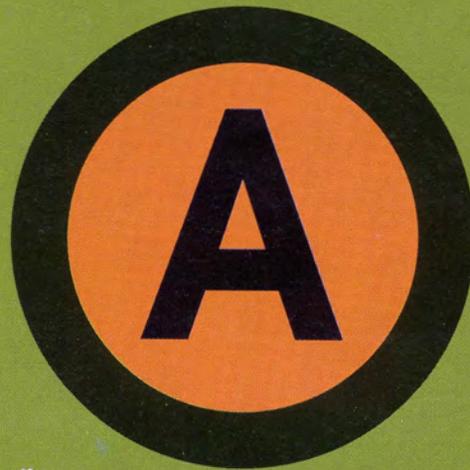
gentino de cine. *El mismo amor, la misma lluvia* lo puso en la consideración de la gente: su pareja con Soledad Villamil sostenía una película que buscaba un equilibrio entre la comedia americana y la italiana. Pero aun ahí, su vieja virtud –la simpatía– era la que predominaba.

En *Nueve reinas* –seguramente, su actuación consagradoria–, Darín tiene otro rostro: el porteño chanta da lugar al porteño siniestro, el buscavidas inocente deja su lugar al buscavidas cagador. Los viejos recursos no alcanzan pero la máscara de Darín es perfecta para el papel. De las habilidades que Darín tiene, que lo diferencian de los actores argentinos y que juegan un papel fundamental en *Nueve reinas*, la más notable es el timing. En un momento, Gastón Pauls le dice que él no pudo dormir porque hay gente que tiene conciencia. La palabra es un disparador para Darín: “¿Eh?”. Pero la velocidad, el tiempo de la respuesta es exacto, es “no se de qué me estás hablando” pero desde un lugar tan inmediato y con un gesto tan extrañado que uno le cree; no es su culpa, simplemente no sabe qué quiere decir esa palabra y al mismo tiempo, otra vez, está mintiendo.

La doble, triple, cuádruple mentira, engañar aun sin saber que se está engañando y en el fondo saberlo: eso es ser actor y eso es Darín, de los mejores. **Gustavo Noriega**

El trabajo consagradorio de Ricardo Darín

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





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 12 hs / **Y ahora ¿Qué pasa?** / Carlos Polimeni (aportan María Luz Príncipe y Guillermo Estéban Pintos) • 13 a 15 hs. / **Panic Attack** / Mariana Fabblani y Mex Urizberea • 15 a 18 hs. / **El Opio de los Medios** / Rolo Veraa y equipo • 18 a 21 hs. / **Rock Boulevard** / Sergio Marini y Pollo Corvino • 21 a 23 hs. (los lunes) / **Gracias a Dios es lunes** / Marcela Mingochica • 21 a 23 hs. (martes a viernes) / **Acariciando el filo de la noche** / Fabián Couto y Damiar Nijenson • 23 a 01 hs. / **Tribulaciones** / María De Cristóforo y Oscar Mingorance • 01 a 07 hs. / **Programación de rock nacional**