

# EL AMANTE

CINE

Voyages - Memoria

## Filmar lo invisible

MOONLIGHTING **NUESTRA SERIE FAVORITA**

SED DE MAL **ORSON VUELVE**

MARIAS Y COBOS **LA GUARDIA VIEJA**

INTERNET **UNA NUEVA FAUNA**

ANO 9 N° 105 DICIEMBRE 2000  
ARG \$ 7,50 URU \$ 50 ISSN 03292606



9 770329 260003

# DANIEL TOGNETTI

Escuchalo en  
**MARCA PERSONAL**  
LUNES A VIERNES  
7 A 10 hs



**96.7** Supernova  
fm ILUMINA TUS NEURONAS



SECRETARIA de  
**CULTURA**  
y COMUNICACION  
PRESIDENCIA de NACION

**DANIEL TOGNETTI HACE MARCA PERSONAL:** UN PROGRAMA CON NOTICIAS RAPIDAS Y PROFUNDAS. CON DIEGO LERER EN ESPECTACULOS, ABEL GILBERT EN INTERNACIONALES Y LEO SASLAVSKY EN DEPORTES. LINEA DIRECTA CON LOS OYENTES.

	2	Correo
Críticas	6	Voyages - Memoria
	14	Sed de mal
	18	El protegido
	20	Muertos de risa y Alex De la Iglesia
	22	Otro día en el paraíso
	23	La promesa
	24	Hotel Room, Gabbeh
	25	La musa
		Ahora o nunca
		La cena
		Todo vale
		Leyenda urbana 2
		Al diablo con el diablo
		Hija de la luz
		El mundo de Sofía
		Xiu Xiu - Inocencia perdida
		Enamorados de lo ajeno
		Chicos ricos
		Sociedad secreta
		Qué absurdo es haber crecido
	28	De uno a diez
	29	Las películas del año
	30	Milonga del funcionario
	32	Los personajes de Internet
	36	Tomás Abraham
	40	Motion Pictures en la Argentina
	44	Entrevista a Miguel Marías y Juan Cobos
	48	Entrevista a Alberto Ure
	50	Moonlighting
Guía de <i>El Amante</i>	55	Música
	56	Video
	60	Cine en TV
	64	Picado

Después de que el riesgo país aumentó a 20.000 jackiechanes o a 20.000 de la unidad en que se mida esa magnitud improbable, de que los mercados se pusieron nerviosos y los banqueros dispépticos, o hablando de variables terrenales, cuando la indignación de los que trabajan y de los que no pueden trabajar merecería un paro de 36.000 horas, hablar de cine puede parecer una futilidad y acaso lo sea. Más absurdo aun debe resultar editar una revista que se ocupa fundamentalmente de placeres sutiles poco antes de las mufas navideñas que se avecinan y pretender que siga teniendo lectores.

De todos modos, hacer *El Amante* es lo que mejor nos sale y estamos empeñados en seguir con nuestro vicio favorito. Pero hay otra razón y de más peso. Renunciar a los placeres sutiles en nombre de las necesidades inmediatas, claudicar ante la desazón propia y ajena equivale a clausurar la única entrada a nuestro alcance que tiene el mundo de nuestras esperanzas.

Por eso, aunque sabemos aproximadamente lo que ocurre en la vida real, en este número celebramos como siempre la llegada de algunas películas. Una de ellas, *Sed de mal*, tiene más de 40 años pero su descripción de un mundo sucio y nocturno se ajusta perfectamente a nuestras tinieblas contemporáneas. Otra, *Memoria*, habla de infamias más atroces. Pero el cine sigue siendo la única vía indolora de acceso al horror, o acaso la mejor manera de conjurarlo. De eso se trata todo. ■

## 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, Alejandro Lingenti, Marcela Gamberini, Dolores Sánchez, 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,  
la hija de la luz  
**Cadete de Boca**  
Gustavo de Boca Requena  
Johnson, es de Boca  
**Otro banquete en el paraíso**  
Norma Postel, la muza  
inspiradora  
**Tortilla gallega y cinéfila**  
Esther

**Correctora en serie**  
Gabriela Ventureira,  
Luz de luna  
**Meritorio de corrección**  
Jorge García,  
sed y hambre de mal  
**Traducción con altura**  
Lisandro de La Fuente, qué absurdo sería haber crecido  
**Gente de cierre**  
Javier Watergate Porta Fouz,  
Leonardo D'Espósito (muerto de risa), Juan Villegas (el prometido), Lisandro de la Fuente (Hotel Room), Hugo Fitness Salas, Santiago Bochini García, Mariela Sexer (la protegida), Javier Changarín Legris

**Diseño gráfico**  
Araujo, D'Amore, dg  
Chicos ricos que no se fueron

**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 Nro. 83399

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

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

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

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

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

#### Señores de *El Amante*:

Leí con atención la crítica que hace Alejandro Lingenti a *Amores perros*. Lingenti dice: "Más allá de la manera que Iñárritu eligió para contar su historia, están precisamente las historias que narra". Y como las historias de *Amores perros* y los personajes que las habitan las escribí yo (a lo mejor Lingenti olvida que las historias las conciben los escritores), me siento responsable de entablar un diálogo con ustedes y Lingenti, o por lo menos dar mi punto de vista.

Me parece que la crítica de Lingenti descalifica de entrada a Alejandro González Iñárritu por dedicarse al cine publicitario. Como si este fuera un pecado mortal. Richard Peña, director del Festival de Cine de Nueva York, nos comentó sobre la cantidad de cineastas provenientes de la publicidad (o que han hecho cine publicitario): Lars von Trier, Spike Lee, Ridley Scott y hasta el mismo Abbas Kiarostami. Hasta Scorsese ha hecho comerciales. Y en Argentina, Lucho Bender. Agregó a la lista escritores reconocidos que han sido creativos publicitarios, entre quienes baste mencionar a García Márquez y Alvaro Mutis para dejar de lado la satanización. No me parece entonces pecado grave en la carrera de un cineasta su trayectoria publicitaria. Mi trayectoria profesional no la he desarrollado, como lo ha hecho González Iñárritu, en el campo de la publicidad. Al contrario: he trabajado en la televisión cultural, en la comunicación alternativa; he sido profesor universitario y –sobre todo– novelista. Durante años he realizado trabajos que promueven la formación de sindicatos, la organización cooperativa, los planteamientos sociales. Nunca de los nuncas, quien conoce mi trayectoria pensaría que escribí una película reaccionaria y conservadora. Y voy a decir por qué. Creo que la crítica de Lingenti peca de cierto tufillo a –como dicen los gringos– "political correctness" y una visión moral demasiado paralizada (ya la mera descalificación de Iñárritu y Santolalla al principio de su artículo lo denotan). Hay en su crítica un deseo inherente de que todos los personajes se comporten bajo un patrón particular. Por ejemplo: le molesta que las mujeres no tengan papeles "edificantes", que los infieles no sean "felices"; desea que los criminales no paguen por sus peca-

dos y que sean "comprendidos"; detesta que la gente se "ensucie" con dinero. En pocas palabras: es la suya una crítica en exceso moralista. No pretendí que mi película fuera moralista. Al contrario. No quise ver personajes "castigados" por sus acciones, sino hombres y mujeres capaces de asumir las consecuencias de sus actos. Quise ver personajes llevados al extremo y, en términos de Ortega y Gasset, ver qué tanto son circunstancia y qué tanto son ellos mismos. Y ninguno de los personajes de *Amores perros* se reblandece (ni mucho menos asume posturas edificantes). Octavio sigue buscando el amor de Susana. Daniel se queda con Valeria a pesar de los pesares. El Chivo va de nuevo hacia la búsqueda de sí mismo, para reconstruirse, para seguir luchando, para romperse la madre con quienes tenga que hacerlo. No es una película misógina. Es nihilista. Punto. Tanto los hombres como las mujeres ejecutan acciones execrables. Y sin embargo, siguen creyendo en sí mismos. Hay fracasados: la madre de Octavio, el par de hermanos que desean matarse, Ramiro. Misógina sería si se parcializara la visión sobre la mujer. Pero no, aquí todos luchan contra y sobre todos. Y la mujer es objeto y sujeto de amor, activas y pasivas, en las tres historias: Susana en el caso de la primera; Valeria, en la segunda, y Maru en la tercera. Las mujeres en *Amores perros* no son muñequitas, son personas que toman decisiones y que son capaces de construir y destruir al otro. Muy pronto aprendí que la principal característica de un personaje debe ser la paradoja. Me dan hueva los personajes de "una sola pieza". Me gusta que una mujer, Susana, tenga en Octavio la esperanza de ser feliz y sin embargo decida irse con Ramiro. Me gusta que Valeria sea más mujer sin pierna que con ella. Me gusta que El Chivo sea un criminal duro que se desbarata frente a la mera voz de su hija en una grabadora telefónica. Personajes contradictorios y repito "nada edificantes" como lo desearía Lingenti. Personajes que les vale madres la solidaridad, el respeto, la justicia social, que están aferrados a sí mismos, y que a pesar de ello son capaces de entrega, ternura: amor. Esta no es una película de "castigo" como piensa Lingenti. Un accidente automovilístico es un azar, no un castigo. Solo alguien con un profundo sentido del catolicismo puede ver en un choque la señal de un castigo. Cito a Lingenti: "también pagará sus pecados el empresario... la modelo recibirá el castigo correspondiente... terminará muerto por pagar sus pecados". Toda una

fraseología derivada de la moral más reaccionaria y religiosa. Como yo no creo en ninguna religión y fui educado en una familia y en escuelas rabiosamente laicas, no veo en un accidente la purga de nada. Lo que vi en el accidente es la ocasión que tienen los personajes por definirse, por mantener vivos sus objetivos y sus motivaciones. En este sentido el destino no es un castigo, sino una oportunidad. En términos de teoría dramática: revelar su carácter por encima de su personalidad. Enfrentar la vida en términos de "necesidad" y no de "probabilidad". Me interesan los amores prohibidos. Me parece que un amor cobra su mayor fuerza y dimensión en un amor clandestino. Los amantes no tienen ni pasado, ni futuro. Construyen una relación a golpe de moteles de paso, de horas robadas, de mentiras. El amor por el amor. Pero este tipo de amor genera muerte y destrucción. Esa es la brillante tesis de Igor Caruso en su obra maestra: *La separación de los amantes*. El amor prohibido provoca, enfrenta, rebela. Por eso la necesidad social de suprimir aquel amor fuera de las convenciones. Como decía Freud: solo el amor heterosexual y fiel. En *Amores perros* los personajes se la juegan por amores prohibidos, los llevan a sus extremos y, reitero, asumen las consecuencias. Nadie los está castigando, como piensa Lingenti. Los autores (y sobre todo los autores ateos como yo) no jugamos a Dios. Deseaba ver a una

pareja, llena de esperanza, que por fin ha logrado darle a su amor una "casa de ladrillo", afrontar la adversidad más terrible y ver su capacidad para mantener su amor a flote. Así de sencillo.

Lingenti remata su crítica: "es el tercer episodio el que condensa lo peor del ideario de Iñárritu". Pareciera ser que en el universo de Lingenti nadie puede desesperanzarse. Me imagino que para él todos los luchadores sociales, todos los guerrilleros del mundo, siguen abrazando incólumes los ideales por los cuales lucharon. No cae en cuenta de aquellos que se sintieron traicionados, derrotados, humillados. Los que lucharon y, al ganar, perdieron. O los que ganaron al perder. ¿Cuántos guerrilleros en el mundo no acabaron de funcionarios en los gobiernos que atacaron? Puedo mencionar decenas. ¿Cuántos acabaron de mercenarios, gatilleros o vendieron su bravura guerrera al mejor postor? También puedo mencionar decenas. Eso no significa, ni por un instante, que no haya guerrilleros o ex guerrilleros dignos, incorruptibles, que siguen inspirando a todos nosotros. Esta es la historia de un hombre desencantado. Punto. Como los hay muchos. Un hombre perdido, que se ha quedado sin ideales por los cuales luchar (sin muro de Berlín, con compañeros acomodados en el PRI) y que no sabe qué hacer para reconstruirse. Son sus perros, su hija, su pasado, su cara limpia, su pelo cortado. Simplemente no sabe.

Está buscando, pero Lingenti, por sus pistolas, desea que El Chivo acabe poniéndose un pasamontaña zapatista. Otra vez su moral particular y "edificante" forzando a los personajes. En lo personal creo necesaria e indispensable una transformación de la sociedad. Hiere ver la miseria, la mala distribución del ingreso, la depredación de los recursos naturales, la falta de educación, las pésimas condiciones sociales y económicas de miles de millones. Créi y sigo creyendo en los proyectos de izquierda. Pero no creo ni que las novelas, ni las películas deban convertirse en un compendio de virtudes morales al servicio de nada. El proselitismo me parece el más barato de los males en el arte. Prefiero que un personaje contradiga lo que pienso y hasta lo que siento, antes que ponerlo al servicio de cualquier moral, sea del color o la geometría que sea. Así que no me parece "un símbolo de irresponsabilidad... enviar este mensaje en una sociedad donde existe el zapatismo". Al contrario. La historia del Chivo ha permitido reflexionar más y más humanamente a la sociedad mexicana sobre el camino que deben de llevar las luchas sociales, sobre la violencia, sobre la ferocidad y la docilidad de los seres humanos. *Amores perros* ha fomentado el diálogo, la crítica, la comunicación. En ningún momento nadie se ha sentido adoctrinado. Y por cierto, no sé qué método científico utilizó Lingenti para afirmar que Iñárritu ►

# ¡SI!

**AHORA PUEDE SUSCRIBIRSE A EL AMANTE Y RECIBIR TODOS LOS MESES LA REVISTA DE MANOS DE SU CANILLITA. COMPLETE EL CUPON Y ENVIÉLO POR CORREO. SU KIOSQUERO HARA EL RESTO.**

SOLO PARA CAPITAL FEDERAL Y GRAN BUENOS AIRES. PARA EL INTERIOR EL ENVIO ES POR CORREO.

## QUIERO UNA SUSCRIPCION ANUAL (12 NUMEROS) Y UN LIBRO GRATIS

### TIPO DE SUSCRIPCION

- ARGENTINA: \$ 70 O DOS PAGOS DE \$ 35
- MERCOSUR: US\$ 70 + GASTOS DE ENVIO (US\$ 60)
- RESTO DE AMERICA: US\$ 70 + GASTOS DE ENVIO (US\$ 80)
- RESTO DEL MUNDO: US\$ 70 + GASTOS DE ENVIO (US\$ 90)

### REGALO

- LIBRO MARTIN SCORSESE
- LIBRO WIM WENDERS

Envíe este cupón y un cheque o giro postal a la orden de **Ediciones Tatanka S.A.**, Esmeralda 779 6° A (1007) Buenos Aires, o comuníquese con la redacción de **El Amante**: 4326-5090/4326-4471. O por e-mail a: [amantecine@interlink.com.ar](mailto:amantecine@interlink.com.ar)

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

\_\_\_\_\_  
CALLE

\_\_\_\_\_  
NUMERO

\_\_\_\_\_  
PISO

\_\_\_\_\_  
DPTO.

\_\_\_\_\_  
COD. POSTAL

\_\_\_\_\_  
TELEFONO

\_\_\_\_\_  
CALLE LATERAL 1

\_\_\_\_\_  
CALLE LATERAL 2

\_\_\_\_\_  
LOCALIDAD

\_\_\_\_\_  
PROVINCIA

\_\_\_\_\_  
PAIS

simpatiza con la derecha mexicana. No puedo dejar de reconocer algunas influencias. La mayoría literarias. Le debo enormidades a Faulkner y su obra maestra *El sonido y la furia*. Ahí había una preocupación por el manejo del tiempo, por personajes absolutamente paradójicos y destructivos, llevados al abismo de sí mismos. Le debo también a un feroz escritor colombiano: Hernando Téllez, quien en su cuento *Espuma y nada más*, sintetiza las dudas más hondas de un ser humano: vengar o no vengar, y que es además una bárbara descripción (en solo cinco hojas) del conflicto que significa una guerrilla. Estoy en deuda también con Rulfo, Martín Luis Guzmán, Pío Baroja y –por supuesto– Borges (decidí ser escritor, y esto no lo digo por dar coba a los argentinos, después de leer *El jardín de los senderos que se bifurcan*). Todos ellos variando posiciones en su vida personal, pasando de una idea a otra, de izquierda a derecha y de regreso. Paradójicos hasta la médula. No hay pues, como afirman algunos críticos, influencias tarantinescas, aun cuando me gusta y aprecio el trabajo del buen Quentin. No me queda más que agradecerle a Alejandro Lingenti su crítica y esto lo digo de verdad. Se tomó la molestia de escribir sobre mi película. Lingenti debe saber, como hombre inteligente que es (me resisto a revelar el método científico por el cual lo supe), que los diálogos, por más acres que sean, son siempre un pretexto para el encuentro y para la amistad. Así que un abrazo y un agradecimiento para Alejandro Lingenti y para todos los que colaboran en *El Amante*. Ustedes sabrán si publican o no esta carta.

**Guillermo Arriaga Jordán**  
Escritor de *Amores perros*

#### Sobre *Amores perros*:

No sé a qué partido político está afiliado González Iñárritu pero tengo en claro que su película *Amores perros* es una gran película. Sé que Leonardo Favio es peronista, movimiento que no me despierta simpatías, pero tengo en claro que su cine es de lo mejor que se ha hecho en nuestro país. En el número anterior de *El Amante* Alejandro Lingenti, que no sé con qué partido simpatiza pero tengo en claro que su crítica no me gustó nada, escribió en contra de *Amores perros*. La nota me despertó cierta inquietud sobre qué se critica cuando se critica. Lingenti arremete contra la obra de Iñárritu acusando a su director de adherir a la estética marketinera de MTV y metiendo de pa-

so en la bolsa a Gustavo Santaolalla, responsable de la exuberante banda de sonido, una banda sonora que logra entre otras cosas que esa burla que canta Celia Cruz llamada *La vida es un carnaval* haya encontrado su destino, el contrapunto entre las calles latinoamericanas y la estúpida letra al estilo Palito Ortega.

*Amores perros* habla de México, ese México destruido tras décadas de control absoluto del Partido Revolucionario Institucional (vaya paradoja de nombre) pero también habla de Argentina y de toda la extensa villa miseria que se extiende al sur del Río Grande. Para Lingenti resulta poco menos que imperdonable el acento que el director pone sobre el tema del dinero pero no fue precisamente un derechista quien dijo que el dinero es el motor de la historia; en el caso de América Latina quizá sería más adecuado decir que el motor de nuestra historia es la falta de dinero.

Comparto con Lingenti su preocupación por el estado de las cosas y aplaudo a González Iñárritu por haberlo plasmado en su película.

Vayamos por partes. Dice Lingenti que las mujeres de la primera historia no tienen un papel demasiado edificante; una breve visita a la Villa 31 que está apenas a unas cuerdas de la redacción de la revista le puede mostrar a Lingenti lo edificante de la vida de las mujeres acá nomás a la vuelta. La problemática femenina al estilo Almodóvar es propiedad de países opulentos y satisfechos. De todas maneras Iñárritu se encarga de decir, en el reportaje que antecede a la crítica de Lingenti, que su punto de vista es el de los hombres de la historia, algo que no está ni bien ni mal.

La segunda historia que a Lingenti le parece una defensa de la institución familiar a través del calvario que sufre la protagonista por haber roto el hogar, es más bien la radiografía lacerante de la degradación de una relación de pareja, ni más ni menos. En cuanto a la tercera historia, la del revolucionario setentista devenido asesino a sueldo que encuentra un compañero de ruta en el perro de riña, vale la pena explayarse. El Chivo tiene un pasado al que no puede volver, ni parece querer reivindicar, el perro negro entrenado para matar a los otros perros funciona como un espejo. El Chivo se ve reflejado en esa bestia que ha probado sangre y que no puede dejar de ser lo que es, como su nuevo dueño. Los dos han probado la sangre y el final los muestra perdiéndose y mezclándose con la multitud

de la ciudad pero sin posibilidades de integrarse ni a la multitud ni a ningún partido de izquierda o derecha. Es en ese momento final donde *Amores perros* aparece como una radiografía del paisaje social que nos queda. Antes de terminar, una pequeña duda: ¿alguna vez el cine argentino podrá abandonar los clichés para hablar de los setenta y reflejará el después de la lucha de algunos dirigentes revolucionarios de los 70 transformados en yuppies y lobbistas que toman cafecitos en el museo Renault? Es una desgracia, Lingenti, que el mundo sea lo que es y no lo que a uno le gustaría que fuera, pero acá donde nos tocó sobrevivir hay gente que vive de la lucha de perros, mujeres maltratadas que paren hijos todo el tiempo, jóvenes que además de su brillante carrera de cajeros de supermercados salen de caño para completar la plata del mes, parejas basadas en cualquier cosa menos en el amor, gente que por dinero es capaz de cualquier cosa y ex revolucionarios transformados en parias. Puede resultar agobiante, pero es lo que hay, mostrarlo es el delito que Lingenti le achaca a Iñárritu.

**Jorge Bernárdez**

#### Queridos amantes:

Hay que ser muy mala leche para escribir una carta de lectores como la que Raúl Beceyro escribió sobre *Nueve reinas*. Indudablemente escrita desde el resentimiento, el dogmatismo y la mirada retrógrada, Beceyro se deschava cuando muestra la fuente intelectual que lo alimenta: Adorno. Otro patético recalitrante que odiaba el cine, el jazz y las nuevas manifestaciones estéticas del siglo XX. Descalificar la película de Bielinsky y la crítica de Castagna sobre la misma, con los argumentos que esgrime –desde el haber visto la película en un Cinemark, hasta los tecnicismos (como el travelling circular, con la cita obvia y obligada a Welles que los olímpicos siempre hacen, como decía Tarruella)–, muestra de manera evidente que, a esa camada de directores cincuentones/setentones fracasados y soberbios que Beceyro representa, se les pasó el cuarto de hora hace rato y no tienen más que vociferar argumentos cavernarios para despreciar lo nuevo que se produce, y que yo celebro. Los nuevos directores, las nuevas películas, tendrán sus fallos, sus variaciones, pero por suerte no están hechas desde la carencia de libertad total que esos directores frustrados, mandarines gagás, pretenden defender con estalinismos decimonónicos.

**Gran Bonete**

# CONTRAKULTURA

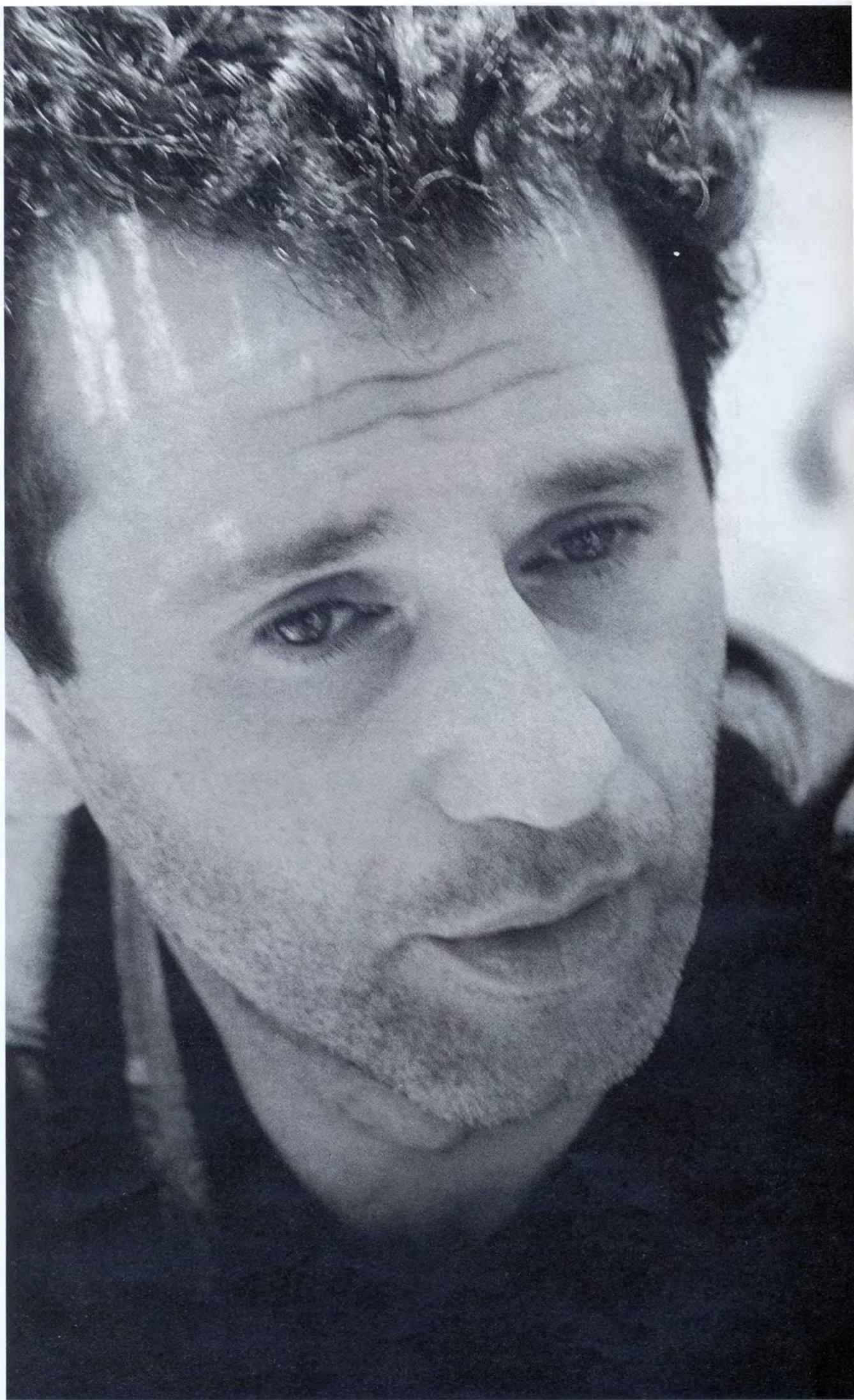
Contrakultura tiene por objeto llevar a la pantalla la discusión en torno a temas puntuales de la literatura americana.

En 1998 presentamos SORIANO y recientemente tuvimos la oportunidad de estrenar HARTO THE BORGES, un segundo trabajo que fuera recibido, por crítica y público, con la misma gentil acogida del primero. La tarea que nos propusimos hace tres años no concluye. Ya hemos iniciado los preparativos para el rodaje de nuestros dos próximos proyectos: Julio Cortázar y Osvaldo Bayer y en la cocina de Contrakultura germinan otras historias, otros nombres, otros perfiles sobre los que vale la pena seguir conversando. Agradecemos, sinceramente, el apoyo y la colaboración brindada por las autoridades del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES, la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, la crítica especializada y a todos aquellos que brindaron su testimonio:

Ariel DORFMAN Osvaldo BAYER Horacio GONZÁLEZ  
Federico LUPPI Liliana HEKER Franco LUCENTINI  
Martín CAPARRÓS Cristián FERRER Eduardo GALEANO  
Antonio DAL MASETTO Giani MINÁ Nico ORENGO  
Luis SEPÚLVEDA Héctor OLIVERA Ana María SHUA  
Aída Bortnik José María PASQUINI DURÁN  
Maurizio MATEUZZI Dalmiro SÁENZ Ángel CHIATTI  
Diego CURUBETO Santo BIASATTI Mempo GIARDINELLI  
Rodrigo FRESÁN Félix SAMOILOVICH Fernando BIRRI  
Alejandro HOROWICZ Daniel DIVINSKY Horacio SALAS  
Roberto COSSA Juan SASTURAIN Juan FORN  
José Pablo FEINMANN Francisco JUÁREZ



EDUARDO MONTES-BRADLEY  
Contrakultura Filmes, Argentina  
[contrakultura@sinectis.com.ar](mailto:contrakultura@sinectis.com.ar)



EMMANUEL FINKIEL EN BUENOS AIRES

# La generación del silencio

*Memoria*, una película extraordinaria a punto de estrenarse, es la ópera prima de un francés de 39 años que abre un nuevo camino en el cine francés y en el tratamiento de un tema de enorme dificultad. En esta entrevista, Finkiel aclara el sentido de su obra y disipa los malentendidos que la rodearon en su país de origen. **por QUINTIN y SILVIA SCHWARZBÖCK**

*Emmanuel Finkiel nos recibe en el lobby del hotel Hilton (lo que nos permite descubrir de paso que allí se rodó Nueve reinas), donde está alojado junto al resto de la delegación franco-italo-española que asistió a la tercera edición del festival denominado El Cine del Tercer Milenio. El comentario de todos los que lo trataron es unánime: el tipo es un fenómeno. Personalmente, debo decir que Finkiel no solo respondió a los comentarios previos, sino que además me hizo creer que todas mis preguntas eran inteligentes. Pero hay algo más: para alguien que, como yo, creció con el idish como música de fondo, la película representa algo muy especial, la posibilidad de darle sentido y perdurabilidad a lo que esos sonidos implicaban, aun antes de reconocer su naturaleza. Q*

## ¿Cuál es la historia de su familia?

Mis abuelos maternos eran judíos polacos que emigraron a Francia en los años 20. También lo eran mis abuelos del lado paterno, pero no los conocí. Mis padres nacieron en Francia, crecí cerca de mis abuelos escuchando la música del franco-idish que hablaban. Mi padre fue uno de

los franceses que quedaron huérfanos en 1942, cuando mis abuelos fueron deportados junto con su hermanito. La película da cuenta de las percepciones, de las sensaciones que pude sentir al cabo de los años a partir del espíritu formidable, lleno de energía de mis abuelos y también del dolor que partía del silencio, de la atmósfera pesada que rodeaba a mi padre, de ciertos aniversarios y ciertos temas de los que no se podía hablar, sin saber al principio cuáles habían sido los acontecimientos.

## ¿Dónde ubica su película frente al resto del cine?

Decididamente no entre los documentales. Y decididamente tampoco dentro del cine de la shoah. En Francia, la prensa trató muy bien la película. Pero inevitablemente destiló la idea de que era un documental sobre la shoah. Me preguntaban qué película había revisto antes de hacer la mía, si era *Noche y niebla* de Resnais o *Shoah* de Lanzmann. Y yo les respondía: *El gusto del sake* de Ozu o *Viaje a Italia* de Rossellini, que vi cuatrocientas veces. Mil▶

**Mi película no es un documental y tampoco un film sobre la shoah. Es una ficción y un intento de dar cuenta de las sensaciones que percibí de chico en casa de mis abuelos.**

escritura está allí, pero se estableció una confusión. Para los periodistas, aun para los más brillantes, el tema remitía al soporte documental, algo que no hubiera ocurrido si con la misma forma de narración hubiera hecho una historia de amor. Es como si estuvieran sorprendidos de que la ficción fuera algo tan amplio que pudiera abarcar estos temas. Incluso me ocurrió algo muy curioso. Hubo una periodista a la que le había encantado la película pero la había colocado dentro del cine de la shoah. Dentro de esa cinematografía trazaba una línea muy maniquea que dividía a las películas entre las nobles y las innobles. Las nobles eran de algún modo los documentales como *Noche y niebla* y las innobles *La lista de Schindler*, *La vida es bella*. Hablamos un poco y por casualidad le digo que la casa frente a la que se descompone el ómnibus en Polonia hubo que construirla porque no existía. Sentí que a la periodista empezaba a gustarle menos mi película, como si esa manipulación fuera vergonzosa. Y lo que finalmente la hizo colocarme en la lista de los innobles fue cuando le dije que la mujer embarazada tenía un falso vientre y que cuando se la ve desnuda es una doble, como en todas las películas de ficción.

**SS: ¿Qué opinó Lanzmann?**

No sé, aunque creo que la vio.

**Q: Puedo responderles a los dos... Cuando estuvo en Buenos Aires para el festival dijo que le gustaba el primer episodio, más o menos el segundo y nada el tercero.**

Yo estaba seguro de que a Lanzmann no le había gustado el primer capítulo, porque Polonia tiene el copyright Lanzmann. Nunca lo encontré y me gustaría que me explicara por qué no le gusta la tercera parte.

**Bueno, allí hay un personaje que dice que en Israel no hay judíos sino solo israelíes. No creo que le haga mucha gracia.**

Me gustaría que me explicara qué relación de parentesco establece él entre los judíos de la diáspora y los judíos de Israel. Creo que no se puede decir que sean siquiera primos hermanos.

**Pero usó el nombre Lanzmann para un personaje...**

Para ver si Claude Lanzmann se daba cuenta de que no era el único que podía llamarse así (*risas*). Hablando en serio, mi abuelo se llamaba Landman, la actriz se equivocó dos veces y, al final, lo dejamos.

**¿Puede ser este el primer film sobre la diáspora?**

Recuerdo algunas películas francesas, films caricaturescos y de trazo grosero, con la música insistiendo en "oi, oi, oi". No fue mi intención hacer un retrato definitivo, sino una especie de instantánea, una imagen de la diáspora francesa que no creo haber visto antes.

**¿De dónde sacó a los actores?**

Un poco de todas partes. Mezclé actores y no actores. La actriz de la primera parte es israelí, igual que el anciano de la segunda. Son profesionales. La actriz de la segunda parte la encontré por medio de un casting clásico. Pero la vieja de la tercera historia no es una actriz aunque está milagrosamente dotada. Vive en París, tiene 86 años y a partir de su trabajo en *Voyages* ya actuó en otras dos películas y está considerando otros proyectos. Tiene cosas que no creo que una actriz profesional podría haber hecho. Esta mujer tan sensible es parte de esa generación milagrosa que podía comenzar una frase en idish, seguir en ruso, luego en polaco y terminar en francés.

**Hay un aspecto más bien siniestro en el film, planos y momentos ligados a historias de los campos, a una situación que evoca lo concentracionario.**

Cada decorado, cualquiera fuera su geografía, debía ser un lugar en el que la gente estuviera encerrada, intentando evocar un universo fantasmático. La película está hecha en capas y creo que es una película llena de esperanza pero también una película sin esperanza y siniestra. Para mí es más sombría de lo que la gente me dice. Los planos, los lugares, dan pocas posibilidades a los personajes. Evidentemente,

la situación dolorosa de los personajes cristaliza eso, pero creo que ese sentimiento sobrepasa la situación particular y está más bien ligado a nuestra existencia.

**La película transmite la idea de que la shoah la vivimos todos, que la vivió la civilización y la dejó en un estado terminal e irreversible.**

Al menos a escala europea, las consecuencias de la shoah no conciernen únicamente a la colectividad judía. Siempre pensé que el principio de ser judío y de no serlo eran el mismo principio. Yendo más lejos, el que se reivindica orgullosamente como judío, como parte del pueblo elegido, participa del principio más básico del antisemitismo que es el de no formar parte de ese pueblo. Personalmente, dado que no soy practicante, no sé a qué corresponde mi judaísmo. Leibowich, un filósofo judío, dijo que un judío era alguien que creía en Dios. Pero Dios no tenía nada que ver con el más allá, sino con respetar los mandamientos del texto. Si uno no respeta los mandamientos, no es judío.

**Se identifica con el cosmopolitismo de esa generación que aparece en su película...**

En esa generación, los hechos forjaron el judaísmo. Los que olvidaron que eran judíos debieron recordarlo cuando empezó el primer pogrom, la primera amenaza nazi, los hechos del estalinismo. Pero el idish y la shoah ahora se confunden. Tal vez se deba a que se suele identificar a los movimientos con los que los entierran. Pero es perturbador. Cuando uno habla con esa generación, son los primeros en decir que en el *stetl* en el que vivían no eran para nada religiosos, aun cuando la práctica cultural hacía que fueran a la escuela judía y respetaran el shabbat. Pero era algo más bien pagano. Se ve la influencia de la superstición en la literatura idish de fines del siglo XIX, donde la religión jugaba un papel muy menor y los rabinos son figuras frecuentemente cómicas.

**La melancolía de su film tiene que ver con la pérdida de la lengua...**

En muchos niveles corresponde a eso. Todos queremos ver nuestra tierra prometida, pero esa tierra prometida no es otra que el retorno a las cosas de la infancia. Los movimientos de renovación nacionalista en Europa tienen que ver con una especie de nostalgia ontológica de cada persona, aunque se exprese de manera estúpida en ese caso.

**¿Qué opina de la acumulación del patrimonio cultural que hace Spielberg?**

*La lista de Schindler* sustituyó, para una generación, cierta iconografía de la shoah. Hay chistes sobre judíos que son judíos y otros que no lo son. La diferencia se nota a la legua. *Schindler* no es una película judía, sino sobre los judíos. Una vez vi la versión doblada al francés. Ben



Kingsley hablaba como los indios en los westerns. En Francia decimos "como un negrito". Con un exceso de humildad y una sintaxis dudosa, como se representa a los caciques de las tribus aborígenes. Tengo opiniones divididas respecto a la acumulación de testimonios de Spielberg. Si los testimonios están vivos y se tienen los medios materiales para conservarlos, es tonto que no se lo haga. Pero a la vez, creo que esa disciplina tiene un límite. Toda esa gente que testimonia y testimonia, habría que ver qué es lo que transmite, qué es lo que uno siente cuando ve esos testimonios. Tengo la idea de que eso cabalga sobre un malentendido. Aunque sea por el montaje, aunque sean espontáneos. Y también porque la gente se pone a representar, a veces con alguna complacencia. Un día vi en televisión un aviso de Spielberg con Ben Kingsley. Estaban delante de una computadora y Spielberg tipaba el nombre de alguien y la computadora lo buscaba. Ponía "Maidanek", y aparecían todos los que estuvieron en Maidanek. Faltaba que Kingsley dijera "crematorio". Era una publicidad absolutamente infame, a la americana. Cuando Coppola hace *Drácula*, quiere hacer *el Drácula*, fijar las imágenes. Se ve cómo recuperó los *Dráculas* anteriores, el expressionista, el de serie B de los 50. Es como

la política agrícola de quemar la tierra. ¿Cuántas veces se puede quemar la tierra? Hacer *Schindler* es asegurarse de que esta sea, de una manera perentoria y definitiva, la única iconografía posible. Los americanos lo hacen en todos los terrenos. **Sus personajes franceses no parecen demasiado franceses. Eso nos da un cierto placer...**

A mí también... (risas) Unifrance demoró mucho en ocuparse de mi película. Por mil razones, en principio porque no hay estrellas. Pero también porque dudaban de que fuera una película francesa. La misma reacción obtuve en el Festival de Cannes. Cuando Gilles Jacob vio la película, tuvo una reacción extraña. Bueno, me parece normal que no seleccionaran la película. Pero dieron dos argumentos un tanto vergonzosos. Uno fue que los actores eran demasiado viejos como para subir las escalinatas con brillantez. Pero, sobre todo, que era difícil que la película representara completamente a Francia. Cuando haga mi próxima película con preocupaciones francesas, sobre una gran ciudad como París por ejemplo, me gustaría dar la sensación de que tampoco es tan francesa. No se puede seguir haciendo películas franco-francesas. Creo que se deben hacer cosas particulares, porque hacer un cine "europeo" no sé qué quiere decir. Pero tampoco es cuestión de

crear un gueto estilístico. Liberarse de los hábitos estilísticos del propio país es bastante sano.

#### ¿Qué va a hacer ahora?

Estoy escribiendo y voy a demorar un año. Pienso en algo que no se parezca en nada a *Memoria* para ver si dejan de decir que hago documentales sobre la shoah. Pero me parece difícil librarme del malentendido. Es como un cuento judío que mi montajista me contó la semana pasada. Durante la Inquisición se decide convertir a los judíos. En un pueblo, hay un solo judío, que no tiene otra solución y acepta. Le dicen que debe rezar a Cristo, ir los domingos a la iglesia y, sobre todo, debe comer pescado los viernes. Seis meses más tarde un vecino va a ver al arzobispo y denuncia que los viernes el judío come pollo. El arzobispo llama a un cura y le dice que se haga invitar a comer el viernes a la noche a lo del judío. Cuando llega el momento del plato principal, un soberbio pollo llega a la mesa. El cura le dice: "¿No te dijimos que tenías que comer pescado los viernes?". Y el judío contesta: "Ah, ya sé, tengo muchos problemas con mis pollos. No dejo de decirles: 'No sos más un pollo, ahora sos un pescado'. Pero no hay caso". ■

Fotos: Dolores Sánchez

## VOYAGES-MEMORIA

FRANCIA  
1999, 115'

**DIRECCION** Emmanuel Finkiel  
**PRODUCCION** Yaël Fogiel  
**GUIÓN** Emmanuel Finkiel  
**FOTOGRAFIA** Hans Meier, Pierre Gamet, Jean-Claude Larrieu  
 y François Waledisch  
**MONTAJE** Emmanuel Castro  
**SONIDO** Jean-Claude Laureux  
**INTERPRETES** Shulamit Adar, Liliane Rovère, Esther Goritin,  
 Nathan Cogan, Moscu Alcalay, Maurice Chevit.



## Lo irreparable

por QUINTIN

Mientras que el título local de la película de Emmanuel Finkiel remite a cierta confusión que el autor trata infructuosamente de evitar (ver entrevista), el original *Voyages* es uno de los más misteriosos que haya dado el cine. En un sentido se corresponde perfectamente con el relato del film, compuesto por tres episodios que narran un viaje de los respectivos protagonistas. Pero ocurre que estos son judíos nacidos en las primeras décadas del siglo XX, cuyas vidas quedaron marcadas por otro tipo de desplazamiento: el de la deportación y el traslado a los campos de exterminio. Hay que recordar otra dimensión asociada a los viajes en este contexto: el singular fenómeno histórico de la diáspora del cual el cine no se había ocupado hasta ahora. La salida de los judíos de Israel y su movimiento perpetuo a lo largo de los siglos, cuya última escala bien pudo ser el continente americano, es una épica que ha dejado de considerarse como tal. El asesinato en masa por parte de los nazis la convirtió en un prólogo olvidable de otra más tangible y acaso más cómoda, el retorno a la tierra prometida asociado a la creación del Estado de Israel. De los sionistas a los antisemitas, la tendencia a concentrarse en el epílogo parece marcar la conciencia histórica actual que prefiere, entre otras cosas, la vuelta a una religiosidad ritual y hasta maníaca, absolutamente minoritaria entre los judíos europeos a los que la persecución y la muerte sorprendie-

ron en la plenitud de un complejo e irrepetible proceso de hibridación cultural. Pero *Memoria*, estructurada a lo largo de las líneas que su título sugiere, es la gran película de la diáspora. A la dimensión geográfica, Finkiel agrega una variable temporal a partir del contraste generacional entre su propia mirada y la de sus maravillosos personajes. Ese contraste se resuelve, sin embargo, en una continuidad, en una voluntad de no establecer otras diferencias que no sean las inevitables asociadas a la edad y a la experiencia. Contra las costumbres que el cine ha impuesto de velado desprecio hacia los viejos y de tratamiento estereotipado de las minorías, los protagonistas de *Memoria* tienen la lucidez intacta y las huellas del dolor solo contribuyen a acrecentarla. El director no se limita a manifestar el cariño que estos seres perdidos en la Historia le inspiran, sino que el film pone en escena la magnitud de otra pérdida. Que Europa haya sido despoblada de judíos mediante el asesinato hacia 1940 es de una magnitud que excede a la estadística pero también a la constatación teórica de la barbarie y a la pena concreta de los sobrevivientes. *Memoria* hace ver el vacío, el hiato en la civilización que se encarna en sus personajes tanto como en la extrañeza que los rodea. Es allí donde la película se remonta sobre el testimonio y la denuncia del horror que constituían hasta ahora los límites posibles de un film

con esta temática. *Memoria* no habla de la memoria sino de lo irreparable. Y, al mismo tiempo, mantiene vivos los restos de un mundo a través de un puñado de individuos que siguen hablando una lengua (el idish) cuya desaparición señala que hubo vida y esplendor donde hoy hay olvido. Pero Finkiel logra sostener la impresión de que las huellas de ese mundo seguirán entre nosotros y su película es la prueba de que se puede seguir siendo un judío de la diáspora. Sin embargo, hay una condición para esa continuidad, para esa apuesta. *Memoria* está lejos de ser un film evocativo, un ejercicio de nostalgia como podría ser, por ejemplo, una película simpática e inofensiva como *Tren de vida*. Siguiendo las ambiguas resonancias del título francés, hay un aspecto en el film que alude irreparablemente al horror. Prácticamente cada escena de la película remite veladamente a lo concentracionario: situaciones de encierro, de indefensión, de confusión, de soledad se suceden sin obstruir la narración y sin que sus protagonistas hagan alusión a ellas. No se trata de una repetición, sino de complementar el pasado con lo que fue su cara secreta, de constatar que los elementos de la vida contemporánea siguen siendo los ladrillos sobre los que se edificó el holocausto. Nuevamente, no es de la memoria de lo que se trata, sino de un estado de las cosas que se perpetúa y nos amenaza. ■



ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO A **MEMORIA**

## El silencio

por **SILVIA SCHWARZBÖCK**

Un film de silencios, de recuerdos reprimidos. La ausencia de flashbacks responde a esa idea: una película de abuelos que han vivido una experiencia que no pueden ni quieren comunicar. El director, desde el lugar de un nieto, pone en escena un diálogo imposible.

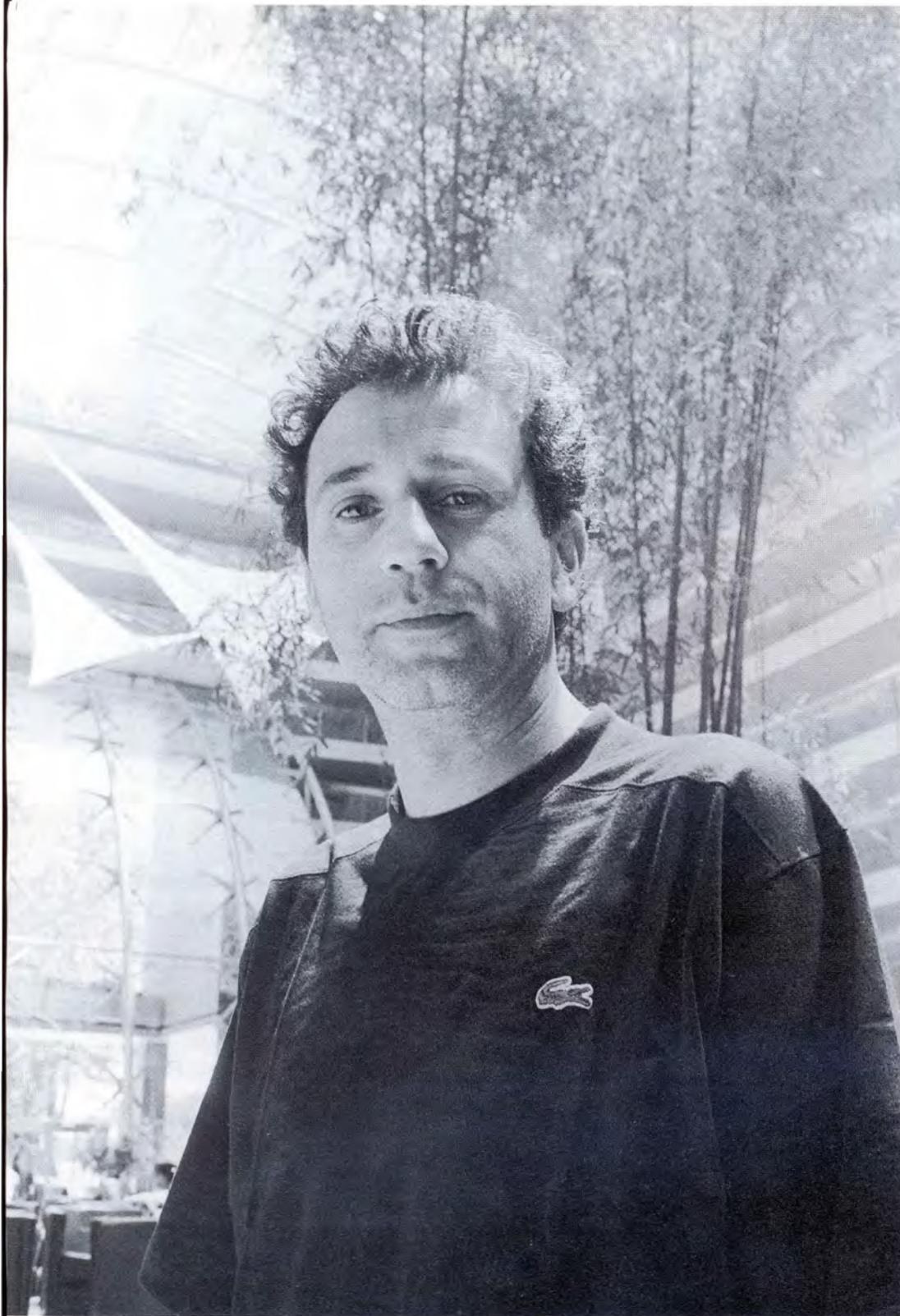
La maldición de la memoria es que opera involuntariamente. Se pone en marcha por cualquier excusa, antes de que uno sepa cuál ha sido la excusa. El cine suele recrear esa experiencia a través del flashback: de repente, cambia el tiempo histórico y el espectador presencia un suceso que está aconteciendo en la memoria de un personaje. La impresión de realidad que produce el hecho de que el pasado se reviva en tiempo presente y que la primera persona del que recuerda se corporeice en una tercera, pudiendo el personaje verse a sí mismo como objeto del recuerdo –algo que en el momento en que lo recordado efectivamente sucedía le era imposible–, tergiversa la experiencia de manera irreversible. La objetividad que parece tener el flashback es difícil de dementir: el espectador ha visto como un hecho puro lo que en verdad es una elaboración subjetiva de un hecho.

Aunque sea una obviedad absoluta, en el cine es fácil olvidarse de que en la vida nadie se ve a sí mismo mientras actúa. Todos sabemos que, cuando uno se evoca dentro de un recuerdo, la imagen que se adjudica es equivalente a la de un personaje de ficción, solo que con el cuerpo y el rostro con que nos acostumbramos a vernos en el espejo. Esta verdad de Perogrullo lleva a pensar que el resto del recuerdo puede estar igualmente deformado, desde el espacio donde ocurrió hasta la duración temporal, así como los diálogos, los gestos, y la fisonomía de los que forman parte de él. O, por lo menos,

sospechamos que no podemos establecer límites entre lo que vivimos y lo que creemos haber vivido. El flashback, entonces, escenifica un imposible, aun cuando –para mostrar la arbitrariedad del recuerdo– el personaje se vea a sí mismo en el pasado con la misma fisonomía del presente (como en el caso de Alexander, el protagonista de *La eternidad y un día*).

Ahora bien, el cine no puede tratar del mismo modo los recuerdos que no se pueden evitar (por su carácter involuntario) y los recuerdos de una experiencia que se quiere olvidar (por su carácter insoportable). Es la diferencia entre lo que simplemente sucedió, con todos los matices que pueda tener la experiencia, desde lo inolvidable a lo intrascendente, y lo que nunca debió suceder pero sucedió.

En *Voyages*, no hay flashbacks. Nadie ejercita la memoria frente al espectador. Todo sucede en el tiempo presente de los personajes, es decir, en 1999. Tal vez por eso Emmanuel Finkiel dijo que la suya no es una película sobre la shoah ni sobre la memoria. El cine de la shoah implica una épica de los sobrevivientes. El cine que se basa en la memoria necesita de imágenes que evoquen el pasado desde la dimensión del presente. Esa épica y esas imágenes evocativas vuelven transferible lo que para Finkiel es intransferible como positividad. Es decir, explican la conducta de los personajes a través de un gran relato histórico, que ocupa para ellos el lugar del trauma.



La idea de Finkiel se opone a la de Lanzmann y los testimonios

En *Voyages*, la ausencia de flashbacks no responde a un problema estético. No tiene sentido preguntarse si es posible representar el horror, cuando el cine ya lo ha representado. Sería como preguntarse si se puede filmar una novela de Sade, después de que Pasolini lo hizo. Otro problema es si *Saló o las 120 jornadas de Sodoma* es una película visible, más allá de que haya sido vista. En el caso de la shoah solo queda preguntarse cuál es el sentido de representar una experiencia que va a ser interpretada unívocamente. Porque, salvo que el espectador sea filonazi y su ideología niegue de antemano la veracidad a los hechos históricos, es prácticamente imposible que las imágenes de los campos de concentración (sean documentales o reconstruidas) no le produzcan indignación moral. Todo testimonio de la shoah describe un hecho moralmente aberrante. Por lo tanto, está exento de toda polémica en el plano moral. El horror que provoca en el espectador nunca es catártico. El horror solo es catártico cuando está representado dentro de una película de género, donde la estetización destinada al espanto es un fin en sí mismo. Si en *Voyages* la ausencia de flashbacks no responde al problema de los límites de lo mostrable, es por una imposibilidad que está dada por el punto de vista del director. La shoah es una historia de abuelos y Finkiel está ubicado en el lugar de los nietos. Dentro de los límites de ese vínculo familiar, es una historia de dolor inenarrable y, como todo lo inenarrable, está destinada a un silencio que es lo contrario del olvido. Ese silencio —el de un recuerdo que ha quedado en la memoria como trauma— es el que saben escuchar los nietos, primero como niños y luego como adultos. Y cuando lo escuchan, empiezan a descubrir que el mundo de sus abuelos es inconmensurable con el propio. El mundo de los padres, en última instancia, es el mismo que el de los hijos, solo que lo viven de maneras distintas por la diferencia de edad. Pero en el caso de los abuelos, la diferencia generacional es una diferencia de mundo. Los abuelos de la shoah vienen a ser los que han conocido el peor de los mundos posibles en medio del siglo XX. Fueron las víctimas propiciatorias

del proyecto de mundo más terrorífico que pueda pensarse dentro de las coordenadas modernas. Al mismo tiempo, ese silencio revela una presencia real: la de alguien que ha sobrevivido a lo que calla.

El silencio que refleja Finkiel se contrapone a la idea del testimonio tal como la entiende Lanzmann (ver *EA* N° 98). En parte, *Shoah* responde a una máxima que, a primera vista, parece tener poco que ver con el propósito del director. Esa máxima sería la de "vivir para contar", solo que presentada de un modo ético ("el que sobrevive es un testigo, por lo tanto, debe dar testimonio"), bajo el cual parece querer decir lo contrario a la idea de llevar una vida intensa para obtener un buen material literario. Si Lanzmann ve en cada sobreviviente a un testigo, es porque su fe en el poder de la palabra más que infinita es irracional. La idea de que cuando algo se dice el mundo va a mejorar es tan ilusoria como la omnipotencia del pensamiento, que le sirve de fundamento. Toda expresión –aun antes de adquirir un andamiaje estético– tiende a convertirse en ideología, porque le hace creer al que se expresa que por el hecho de poner en lenguaje el horror está dando un primer paso hacia la modificación del statu quo. Pero el problema sigue vigente en el plano artístico. Como el horror ha sido testimoniado dentro del formato de una obra de arte (tal como Lanzmann considera a *Shoah*: no como un documental, sino como una obra de arte), el postulado de la oscuridad se neutraliza por el hedonismo estético que sobrevive a las catástrofes, que podría sintetizarse en la idea de que el arte siempre produce placer por el hecho de ser arte, aun cuando sea tenebroso. En la perduración, es decir, en la resistencia al tiempo, se concentra el valor artístico: cualquier obra, más allá de que exprese terror, es placentera porque devuelve la confianza en la perennidad del arte y refuta el diagnóstico de su muerte. Por otra parte, el hecho de poner en lenguaje el horror no garantiza su valor catártico ni siquiera para los testimoniantes mismos, que suelen aceptar hacerlo más por un deber cívico que por una necesidad personal de expresarse en público. En el caso de *Voyages*, el silencio responde



al carácter intransferible de la experiencia de la shoah, más que al pudor de representar lo irrepresentable. Pero Finkiel no renuncia a la puesta en lenguaje en nombre de una autenticidad que linda con lo inefable, sino a favor de una lengua secreta –conocida por pocos–, en la que el dolor se expresa sin las presiones del deber cívico de comunicar el horror. Al comienzo del film, cuando el micro de excursión se descompone en la ruta que va de Varsovia a Auschwitz, el espectador está frente a una situación dramática donde el encierro y la incertidumbre son producto de una sensación de *déjà vu* de los personajes. La falta de nitidez con que se percibe lo que está sucediendo se debe a que la única posibilidad de evaluar objetivamente los hechos estaría del lado de la empresa turística. Pero, dado que los turistas han quedado en una situación trágicamente conocida en un lugar conocido trágicamente, la empresa ocupa necesariamente el lugar de los verdugos. Es como si el tiempo se hubiera suspendido y volviera a ocurrir lo que nunca debería haber sucedido. Así opera el recuerdo en aquellos que no quisieran recordar: como el terror a la repetición en el momento menos esperado. Nadie necesita en situaciones como esa de un flashback o de un relato testimonial; menos aun el espectador, que ya ha comprendido la analogía involuntaria y siniestra entre el pasado y el presente. La realidad se desdibuja por el terror a la repetición, que no es otra cosa que el miedo profundo a estar siempre en el mismo lugar, a no haber dejado atrás el pasado. Por un momento, el que ha sufrido en ese nivel de intensidad cree de

una manera infantil que está siendo objeto de una maldición. Del mismo modo que para los pasajeros del micro, en la segunda historia la realidad se desdibuja frente a los ojos de Régine cuando cree reencontrar a su padre. A pesar de sus verificaciones y de los datos objetivos, termina triunfando su deseo de que –como en los cuentos infantiles– haya sucedido algo tan maravilloso como que los muertos puedan volver a la vida. En la tercera historia, Vera llega a Israel desde Rusia, esperando conocer la tierra prometida, y se encuentra con un país donde nadie puede responderle en su lengua materna. El encuentro fortuito con Riwka (la protagonista de la primera historia), que entiende el idish, transporta a ambas a un tiempo mejor, el de la infancia, que es la verdadera y única patria que ambas conocen.

Esta idea de que lo imposible ocurra en el momento menos esperado, con su sentido mesiánico de promesa que proyecta al futuro, pero también con su sentido trágico de maldición que arrastra al pasado, hace que los personajes vivan su silencio como una lengua secreta que los pone en contacto con un nivel de la realidad que la mayoría de la humanidad desconoce. Pero al mismo tiempo, la vocación de universalidad de Finkiel y su espíritu secular no le permiten postular nada que se parezca al destino de un pueblo elegido. Se trata más bien de pensar esas situaciones imposibles –mesiánicas o trágicas– como un patrimonio del que la humanidad no se ha hecho cargo. Por eso el concepto mismo de humanidad ha sido siempre imperfecto y hasta falso. ▣

## SED DE MAL

*Touch of Evil*

ESTADOS UNIDOS

1957, 113'

DIRECCION	Orson Welles
PRODUCCION	Albert Zugsmith para Universal-International
GUION	Orson Welles según la novela <i>Badge of Evil</i> de Whit Masterson
FOTOGRAFIA	Russell Metty
MUSICA	Henry Mancini
MONTAJE	Virgil W. Vogel y Aaron Stell. Nueva versión: Jonathán Rosenbaum, Walter Murch y otros
DIRECCION ARTISTICA	Alexander Golitzen y Robert Clatworthy
DECORADOS	Russell A. Gausman y John Austin
VESTUARIO	Bill Thomas
INTERPRETES	Orson Welles (Hank Quinlan), Charlton Heston (Ramón Miguel Mike Vargas), Janet Leigh (Susan Vargas), Joseph Calleia (Pit Menzies), Marlene Dietrich (Tanya), Joanna Moore (Marcia Linnekar), Akim Tamiroff (Joe Grandi), Ray Collins (Adair), Dennis Weaver (vigilante nocturno), Valentín de Vargas (Pancho), Mort Mills (Schwartz), Víctor Millán (Manolo Sánchez), Lalo Ríos (Risto), Zsa Zsa Gabor, Mercedes MacCambridge, Keenan Wynn.

# Cita en la oscuridad

por EDUARDO A. RUSSO



*Estás hecho un desastre, cariño, deberías dejar esos caramelos.*  
Tanya a Quinlan, en *Sed de mal*

**LA HISTORIA.** *Sed de mal* fue el retorno de Orson Welles a Hollywood como director, luego de diez años de filmar con penurias en Europa. Rara reentrada; las versiones de cómo llegó a hacerlo no coinciden. El productor Albert Zugsmith solía contarle de forma bonita. Según él, OW lo había ido a ver a la Universal necesitado de dinero para pagar deudas impositivas, y lo contrató como actor para un film de Jack Arnold (*Man in the Shadow*, 1957). Luego de esa película, botellas de vodka mediante, sellaron su amistad, y Welles se ofreció a dirigir el peor guión que el productor pudiera ofrecer. El dudoso mérito era la adaptación que Paul Monash había hecho de la novela *Badge of Evil*, de Whit Masterson.

La otra versión, algo más difundida, indica que Welles había sido contratado para personificar al detective Hank Quinlan. Pero cuando Charlton Heston se enteró de que estaría en el *cast*, replicó: “¿Saben? Orson

Welles es bastante buen director. ¿Nunca se le ocurrió que podría dirigirla?”.

El relato de OW era levemente distinto: allí Heston habría dicho con adecuada decisión épica, al escuchar que el estudio “contaba con Welles” para el film, y confundiendo actuación con realización: “Estoy dispuesto a hacer cualquier película dirigida por Welles”. Sea como fuere, el proyecto quedó a su cargo, y reescribió el guión de Monash. Aunque Welles declaró leer la novela sólo luego de estrenarse *Sed de mal* –y en el relato original no había frontera, ni pareja recién casada, y Quinlan era un personaje más– algunos orsonólogos detectaron agregados que parecen salir del texto literario. El resultado: un policial rutinario se transformó en la que acaso sea la *opera magna* de OW (tema para la discusión eterna), un film anticipatorio, maldito y ahora, con esta versión restaurada, definitivo.

Welles fue en *Touch of Evil* –como de costumbre– demasiado lejos. Contrabandeó tanto en su historia de fronteras que los problemas estallaron ni bien montó la película. Lo que se creía una pintoresca co- ▶





lección de personajes mutó en una fauna nocturna difícilmente superable: varios miembros del *cast* tuvieron aquí los papeles de su vida. Una historia de abuso policial se convirtió en una pesadilla fascinante. En el epicentro, el demasiado humano Hank Quinlan, detective de excepción y policía corrupto, guiaba como un batracio todopoderoso la ficción, en un mundo que respondía a su carácter abismal. La Universal lo vio oscuro, confuso y ominoso, y decidió montarlo nuevamente. Hasta se llamó a otro director para que filmara algunos planos que aclararían ciertas circunstancias. Así se llegó a una *preview version* de 108 minutos, que tampoco fue la que se estrenó. Esta última tuvo 93 minutos, y se lanzó en febrero de 1958, como un título menor. El trailer mostraba a Janet Leigh amenazada en un motel: "Esa fue su noche de bodas"... "¿Dónde estaba el hombre con el que se había casado?"... "¿Quiénes son estos malvivientes?" A pesar de ello, el film tuvo notable éxito comercial donde pudo estrenarse, excepto en los Estados Unidos, donde siguió abonando la leyenda de un Welles nefasto para la industria.

**EL RETORNO.** Esta versión no es un relanzamiento: es un verdadero *estreno*, y como tal debe ser apreciada, aunque haya sido rodada en 1957.

Cuando rechazaron su corte preliminar, Welles redactó un extenso memo (58 páginas) a Edward Muhl, presidente de la Universal, indicando cómo debería editarse y sonorizarse su película. Pero la versión de 108 minutos no hacía lugar más que a una quinta parte de los reclamos de Welles. Quedó archivada hasta que en 1975 se descubrió una copia, y el estudio la relanzó; es la que habitualmente circula hoy en video. Las existencias múltiples no son ajenas a Welles: de *Mr. Arkadin* rondan tres versiones en inglés, y según Jonathan Rosenbaum, si agregamos las de otros mercados, llegarían a siete. Pero la historia de *Touch of Evil* daría un vuelco decisivo gracias a una serie de esfuerzos y azares, que conducen al acontecimiento que es hoy este film, un verdadero *director's cut* póstumo.

Además de la difusión del escrito de Welles, se rescataron de los depósitos de la



Universal latas de material original del film, y el proyecto de reparación histórica se puso en marcha.

La película ha sido restaurada en imagen y sonido por un equipo dirigido por Walter Murch y producido por el especialista Rick Schmidlin, de acuerdo al memo de Welles. Entre las versiones anteriores y la presente hay unos 50 cambios, sobre un material que junta fragmentos de la versión corta y de la larga. Se duplicaron negativos de ambas en laboratorio tradicional, y luego se editó en forma digital, profundizando algunos ángulos de cámara o prolongando la extensión de algunos planos. Uno de los pasajes más visibles en cuanto a los cambios de esta versión restaurada es el archifamoso plano de apertura de la película.

**UN PLANO, EL CINE.** *Touch of Evil* se abre con uno de los planos más célebres de la historia. Un pequeño relato entero, más que una imagen. Un recorrido que tortuosamente resume toda la película en tres minutos y veinte segundos. Acaso una síntesis –si esto es posible– wellesiana, más aun que los célebres planos en profundidad de *El ciuda-*

*dano y Soberbia*. Esta nueva versión hace que lo veamos cabalmente por vez primera. El plano pone en escena la frontera mexicano-estadounidense (en realidad un complejo decorado preparado en Venice, California). En esa California tendiente a la siesta y a la soleada languidez ("un lugar perfecto para vivir, si uno es una naranja", decretó OW) se construiría un sector del infierno, tensionado por la violencia social, racial, sexual, como pocas veces vio el cine clásico americano. Pero volviendo al plano secuencia: desde 1958 Welles vociferaba contra los títulos que lo tapizaban a lo largo. De todas maneras, el tramo impresionaba tanto que uno podría verse inclinado a considerar que exageraba. Pues bien, una vez más podrá comprobarse que tenía razón. El mundo que se trama en ese fragmento posee una consistencia que los textos y el pegadizo tema latino de Henry Mancini no dejaban de socavar. Todo *Sed de mal* está en este plano, excepto Quinlan. Pero es como si su presencia contaminara la atmósfera densa, como si ese mundo fuera obra del ob(s)eso demiurgo que aparecerá en la secuencia siguiente, esperando el turno para irrumpir tras un esta-



llido, como maestro de escena.

La recuperación de los tramos antes invadidos por la escritura tuvo algo de casualidad. El director de preservación fílmica de la Universal, Bob O'Neill, descubrió en archivos un fragmento del plano sin títulos, conservado para eventuales copias que llevarían textos en otros idiomas, lo que felizmente nunca sucedió. Estos se fusionaron digitalmente con fragmentos de otras copias, suturando los baches que los gráficos dejarían al suprimirse: 4.880 fotogramas, reparados uno por uno. Hoy, en su versión definitiva, asombra más que en tiempos de su estreno. Welles tenía el coraje —hoy cada vez más escaso— de sostener el plano, sabiendo cómo crece el compromiso perceptivo del espectador, siempre progresando hacia la claustrofobia. La composición ultrabarroca en el cuadro, los ritmos internos que disponen los cuerpos, objetos y vehículos, arman una coreografía perfecta, antes quebrada por los escritos. La calle húmeda, los salones nocturnos, hombres y animales, el erotismo y el peligro, la excitación y el miedo se tensan en esos tres minutos por el mecanismo de una bomba de relojería. Las fronteras geográficas

y humanas (las nacionales, las culturales, las de género y aquellas que separan la ley del delito) se traspasan en plena estridencia. Los lados son intercambiables y una cosa es clara: no hay lugar seguro. Y el suspenso se adueña de ese espacio antes de que un relato claro se diseñe: el clásico tema de Mancini, que con las tumbadoras marcaba el *timer* de la bomba, cede a otra textura de ruidos callejeros y fragmentos musicales que arman un tapiz fronterizo, entre música mexicana y acordes de jazz, motores de auto y pasos de animales, risas y gritos, hasta la explosión que preanuncia la entrada de Quinlan. *Touch of Evil* comienza ahora con una jungla audiovisual que arma un espacio envolvente, sumergiendo al espectador en un clima que no lo abandonará durante casi dos horas. Walter Murch, inventor del oficio de *diseñador de sonido* desde su trabajo en *Apocalypse Now*, ha hecho honor a la sabiduría radial de Welles, esa capacidad de generar un mundo audible, que aquí redobla la eficacia que aquel siempre quiso para su plano de apertura.

**UNA PELÍCULA QUE CRECE.** Welles, siempre tendiente a la composición abarrotada,

barroca de sus pantallas, dispone en *Sed de mal* un mundo inestable, que no podía sino desestabilizar al espectador de los 50. Todo se invierte en la ficción. La inestabilidad de la representación propia del cine negro, con su oscuridad protectora y sus luces amenazantes, encuentra en esta versión un verdadero y extremo manifiesto. Otro de los elementos que convocan a la fascinación es la magistral fotografía de Russell Metty, aquí devuelta a su esplendor. Para ello Murch y su equipo debieron complementar las diferencias de contraste y grano de las dos versiones existentes. El trabajo llevó a menudo a combinar digitalmente dos fragmentos del mismo plano. El resultado es un Welles lo más negro posible, donde los rayos luminosos preanuncian toda muerte inminente (para apreciar el efecto en su justa dimensión basta ver escenas como la del acecho a Suzie con una linterna y el asesinato del tío Joe Grande): una verdadera reflexión sobre la luz y su sentido en el *film noir*.

Nota al pie sobre la intercambiabilidad en *Touch of Evil*: según nos informa David Thompson, en el primer guión de Paul Monash, el personaje de Charlton Heston era estadounidense, y el de Janet Leigh mexicana. Fue Welles quien decidió que al final Vargas fuera un mexicano incorruptible, y su mujer Suzie, una nativa de Filadelfia. En el centro del torbellino, insondable, se alza Quinlan, sediento de mal, fascinando a sus espectadores y haciendo que nos distanciamos del impoluto Vargas. *Sed de mal* es un festival de la ironía, las paradojas y toda la espesura que pueden deparar las criaturas wellesianas. Difícil decirlo mejor que como lo puso Jim McBride: "Quinlan muere en un mundo tan sucio que su malignidad casi parece, a causa de su implacable candor, ser una virtud. En ese 'casi' reside el perturbador cuento moral que Welles ha elegido contar". Como en el caso de *Psicosis* de Hitchcock —con la que *Sed de mal* mantiene multitud de inquietantes puntos de contacto— estamos ante películas que crecen con el tiempo, que insisten en estar unos pasos delante de nosotros, marcando insistentemente un camino señalizado con los signos del cine. Sin duda, parecen dirigirse a nosotros, tanto o más que a los desconcertados espectadores de los tiempos de su estreno. ■

## EL PROTEGIDO

*Unbreakable*

ESTADOS UNIDOS

2000, 113'

**DIRECCION** M. Night Shyamalan  
**PRODUCCION** Sam Mercer  
**GUION** M. Night Shyamalan  
**FOTOGRAFIA** Eduardo Serra  
**MUSICA** James Newton Howard  
**MONTAJE** Dylan Tichenor  
**DISEÑO DE PRODUCCION** Larry Fuiton  
**INTERPRETES** Bruce Willis, Samuel L. Jackson, Robin Wright, Penn, Charlayne Woodard, Spencer Treat Clark, James Handy, Eamonn Walker, Elizabeth Lawrence, Leslie Stefanson.

## Lecciones de oscuridad

por SANTIAGO GARCIA

*El protegido* no es la segunda película de M. Night Shyamalan, pero es como si lo fuese. *Sexto sentido* era personal, compleja y entretenida: una historia de fantasmas bien contada donde se muestran las relaciones afectivas entre sus personajes, así como la sociedad en la que viven. Además, era original y estaba muy bien filmada, con un clima y un tiempo ajenos a cualquier especulación de tipo comercial. Arrasó con la taquilla demostrando, de paso, que no es cierto que las películas populares sean malas o superficiales. Aunque parezca paradójico, el compromiso del director, guionista y productor de *El protegido* consistía en ofrecer más de lo mismo y a la vez algo completamente nuevo. Una exigencia que solo se les pide a los mejores cineastas. Y el señor Shyamalan demostró estar a la altura de esa exigencia con esta nueva película. Las similitudes con *Sexto sentido* no residen tanto en la historia (muy diferente) como en los temas, subyacentes a la trama, de los que se ocupa el director. Pensar que lo importante en *Sexto sentido* era el desenlace es tan absurdo como decir que lo importante en películas como *Psicosis* es justamente el final. Después de algunos años, el final de la película tendrá tan poca importancia como el del film de Alfred Hitchcock. Lo que realmente importaba allí eran las relaciones humanas y el lado oculto de la sociedad. Las familias, las parejas, de eso trataba *Sexto sentido*. Pero vistas desde una perspecti-

va que nada tenía que ver con las instituciones ni con los valores establecidos sino, más bien, con los lazos fundamentales de la vida. El amor entre los personajes no se parece al de ninguna película americana, salvo los films de Eastwood, que constituyen la excepción a todas las reglas. Las historias de *Sexto sentido* describen una sociedad llena de horror. Filadelfia, símbolo de la democracia, es una ciudad construida sobre crímenes raciales, asesinatos de niños, suicidios inducidos y otras muertes violentas. No obstante, las relaciones entre los protagonistas no son una forma de defensa contra la siniestra tradición sino el producto del afecto sincero entre las personas. Todo esto se repite en *El protegido*, pero prefiero ilustrarlo con el otro film porque es mejor no adentrarse tanto en una trama cuya información se da de manera tan equilibrada y con tan buenos climas. Shyamalan apuesta una vez más a una forma oscura y pausada de contar las cosas. Consciente de que esta historia podría tener escenas espectaculares, eligió sin embargo trabajar el fuera de campo y la elipsis en momentos que hubieran distraído a los espectadores. El accidente de tren está contado con maestría, sin alardes y, por supuesto, sin mostrar el choque. De esa manera logra centrarse en el rostro del protagonista y en la insatisfacción con la que se levanta todas las mañanas. El mismo principio se aplica a otros aspectos: la película abunda en tonos apagados



y la actuación es igualmente apagada y contenida. ¿Por qué está tan triste el protagonista y quién es el personaje cuya vida se narra paralelamente a la de él? Esas preguntas encuentran respuesta poco a poco y las revelaciones van mostrando, de manera totalmente inesperada, el género al que pertenece la película. Lo que aparece aquí es la figura del héroe que, como el protagonista de *Sexto sentido*, es incapaz de entender cuál es el propósito de su misión. Y cuando hablamos de héroes (y villanos) no podemos decir que se trata de la sociedad americana sino más bien de un imaginario universal que nos refleja a todos. Con respecto al tema del héroe, *El protegido* tiene una mirada que no recuerdo haber visto jamás en el cine americano, al menos no de esta forma tan sutil, compleja y devastadora. Hay dos héroes en esta película: el héroe cotidiano, guardia de seguridad en un estadio de fútbol america-



no, jugador frustrado, al borde del divorcio y con un hijo que debe compartir el cuarto con él y que admira a su padre profundamente. El otro está destinado a grandes cosas: es un superhéroe, para ser exactos. Pero en las películas de Shyamalan cada don encierra una maldición, y este último será el héroe más triste, oscuro y confundido que se haya visto. El padre, esposo y trabajador ha sido capaz de sacrificios extraordinarios (como muchos padres, supongo) pero no sabe a ciencia cierta si han valido la pena. El amor lo une a su familia, aunque algo le falta. El otro héroe descubre muy pronto que la ciudad vive sumergida en la violencia y la injusticia, y que si bien es posible salvar a alguien, miles de crímenes quedarán impunes. Peor aun, descubre que en definitiva su rol de héroe no es más que una construcción, un invento. Como suele ocurrir, se lo ha llamado para resolver crímenes a partir de otros crímenes. Se ha matado para que él

salve vidas. Afirmar esto de los superhéroes en una película proveniente del país que más héroes ha proporcionado al mundo en el último siglo equivale a asumir una posición muy osada. Pero decirlo en una película que trata sobre el heroísmo y que comprende los códigos del cine y del cómic y los aplica en cada lugar de la trama supone, además, una gran inteligencia. Y decir que el heroísmo es más común de lo que se cree y que los héroes de la vida real son más puros que los contruidos por el imaginario social implica una profundidad de visión que probablemente no sea valorada en toda su dimensión. La única película que vi parecida a esta en su posición es *Lecciones de oscuridad*, un documental de Werner Herzog de 1992. La película trataba sobre grupos dedicados a apagar incendios en los campos petrolíferos de Kuwait, y decía que siempre necesitaban un nuevo incendio para poder apagarlo. Esta relación con el film de Her-

zog habla bien de Shyamalan y de lo singular de su propuesta. Un golpe duro para el sueño de ser héroe, de hacer justicia por mano propia. Y el golpe final lo asesta el protagonista cuando da por tierra con toda la estructura y, dejando de lado todo infantilismo, actúa de manera razonable y barre con cualquier posible fantasía de falsa heroicidad que pueda quedar en los espectadores. No hay que acusar a M. Night Shyamalan de buscar una tristeza efectista, en medio de la locura de un cine americano con directores sin rumbo y sin estilo, pues esta película es un oasis de lucidez y originalidad. No he visto ningún film parecido a *El protegido* y tampoco ninguno fabricado en la industria que tenga el atrevimiento de advertirle al público de los peligros de tomarse literalmente el paradigma de héroes y villanos. Discursos que suelen venderse para justificar todo tipo de atrocidades en cualquier tiempo y lugar. ▣

# Un gordo varón español

Director de culto, relacionado con el cómic, guarro y extravagante, Alex De la Iglesia es una de las figuras nuevas del cine español. Su oscilante carrera parece haberse encauzado positivamente con sus dos últimas películas.

por GUSTAVO J. CASTAGNA



**BILBAINO.** Alejandro De la Iglesia Mendoza nació hace 35 años en Bilbao y desde chico su afición fue el dibujo –herencia de su madre, pintora retratista–, en oposición a las cátedras de sociología del padre. Sus primeros recuerdos callejeros refieren más a las últimas escaramuzas entre la policía y los manifestantes antifranquistas que a la prolongada agonía del Generalísimo. Sus amigos de la adolescencia serán Jorge Guerricaecheverría –colaborador habitual en los guiones de sus películas– y Enrique Urbizu, realizador de la época de la movida española, con el que Alex debutará como diseñador de producción en *Todo por la pasta* (1991). Sin embargo, el ya gordito Alex tiene otros amigos más confiables: Godzilla, King Kong, cualquier especie de dinosaurio, Asterix, Tintín, los monstruos de la Universal. Un elogiado corto filmado en 16 mm –*Mirindas asesinas* (1990)– anuncia que entre la infatigable adicción a las historietas, el gusto morboso y bizarro por las versiones clase Z de Drácula y Frankenstein y su profesión de dibujante, De la Iglesia ya está capacitado para dirigir su ópera prima.

## SUBAS Y BAJAS DE UN CINE EXCESIVO.

Con *Acción mutante*, el obeso Alex cae en los riesgos de un operaprimista adolescente al narrar una historia donde el diseño de producción supera al exceso gore, la desmedida caricaturización de los personajes y el delirio de una trama bienvenida por un público voraz y ávido de films de culto. La admiración del director por el mundo de la historieta cachonda (sexo, sangre, vestuario galáctico) se manifiesta en la acumulación de ideas originales, pero los resultados no son los mejores: *Acción mutante* es una película concesiva, gratuita, ineficaz en su disparatado discurso, redundante e inútilmente grosera. Luego de la realización de *Marbella antivicio* (1994), un videojuego, el segundo emprendimiento del realizador explora nuevamente una trama original que nunca cae en el regodeo formal de su ópera prima. *El día de la bestia* (1995) es una muy buena película y una lectura marrana y anárquica del Madrid opulento y del primer mundo. En esa ciudad está a punto de llegar el Anticristo, y un cura (Alex Angulo) y un heavy-metalero (extraordinario Santiago Segura) harán lo imposible por evitarlo. De la



Iglesia mezcla al mismo tiempo con sutileza y exageración diversos tópicos del policial clase B, citas paródicas a las películas más importantes del satanismo (*El exorcista*, *El bebé de Rosemary*) y una lectura crítica de los falsos pastores y profetas que reclutan fieles a través de la televisión. Pero el aspecto más importante de *El día de la bestia* es el retrato de una ciudad caótica, con peleas callejeras a muerte y gente rompiéndose la cabeza a palos. De la Iglesia recrea en imágenes contundentes aquellos recuerdos de la adolescencia cercanos a la muerte de Franco. El éxito comercial de *El día de la bestia* sacude la panza del gordo y este firma un contrato

## MUERTOS DE RISA

ESPAÑA

1998, 110'

**DIRECCION** Alex De la Iglesia  
**PRODUCCION** Andrés Vicente Gómez  
**GUIÓN** Alex De la Iglesia y Jorge Guerricaecheverría  
**FOTOGRAFIA** Flavio Martínez Labiano  
**MUSICA** Roque Baños  
**MONTAJE** Teresa Font  
**INTERPRETES** Santiago Segura, El Gran Wyoming, Alex Angulo, Carla Hidalgo, Eduardo Gómez, José María Íñigo, Uri Geller, Jesús Bonilla, Sancho Gracia.

con una productora norteamericana que le ofrece la adaptación de *Perdita Durango*, la novela de Barry Gifford. Los resultados son penosos: la historia de Perdita y su novio, utilizando los códigos de las *road movies* en clave bizarra, muestra un pronunciado retroceso en la carrera del director. De la Iglesia aparece como el más tosco de los realizadores de culto y reitera la exagerada pleitesía al universo del cómic, resultando inútiles sus esfuerzos por conseguir un mínimo interés en una historia que se agota a la media hora. Por si fuera poco, los inconvenientes y las sugerencias de los productores luego del primer montaje, que terminarían cercenando algunas escenas, sumados al fracaso comercial en Estados Unidos, provocan el retorno de Alex a España, derrotado, con la cabeza gacha y con menos pesetas de las soñadas.

**EL GORDO YA NO ESTA PARA BROMAS.**

Con *Muertos de risa* empieza a despedirse el director adolescente y provocador para darle cabida al irreverente y maduro narrador de historias en las que el odio encarnizado entre los personajes provoca otro tipo de reflexiones. La puesta en escena sigue siendo la misma —exagerada, acumulativa, invadida por el grotesco—, pero las ideas transmiten un mayor orden y un sutil compromiso del realizador con sus personajes. A esta altura de su filmografía, De la Iglesia no tiene inconvenientes en mostrar su locuaz cinismo, su opinión sobre la fanfarria de la España primermundista y la exploración de otras tendencias genéricas. Esto ocurre en *Muertos de risa* y también en su último film, *La comunidad*, acaso la más lograda de sus obras y el definitivo punto de inflexión en la carrera del director. Julia (Carmen Maura, felizmente rescatada por Alex) tiene más de cuarenta años, vende departamentos para una agencia inmobiliaria y su rutinario trabajo le provoca fastidio y depresión. La vida de la vendedora cambia de un día para el otro cuando en un

oscuro departamento encuentra un cadáver y una valija con millones de pesetas. A partir de ese momento se verá acosada por un grupo de desagradables vecinos que intuyen un cambio en su situación económica. En *La comunidad* las citas cinéfilas están plenamente justificadas, en especial las de aquellas obras maestras del mejor cine de Polanski (*Repulsión*, *El inquilino*, nuevamente *El bebé de Rosemary*), más allá de que De la Iglesia vuelva al coqueteo adolescente en la figura de un estúpido y desequilibrado personaje fanático de *Star Wars*. Pero la novedad es que De la Iglesia abandona sus vicios de puesta de escena, omite toda gratuidad formal y hasta elimina cualquier intento de identificación con el espectador bizarro y fanático de su cine. *La comunidad* es pura claustrofobia, personajes siniestros, violencia interior y cinismo al por mayor: Julia quiere salvarse económicamente para el resto de sus días y De la Iglesia transmite con elegancia esta declaración de principios a través de su alter ego femenino. Esta comunidad de seres esperpénticos, además, representa una clara alegoría sobre la España de los últimos años.

**¿UN DIRECTOR DE CINE?** Las últimas dos películas del director plantean el mayor de los interrogantes: ¿es merecido el culto que se le rinde a sus películas? Sus films, en general, manifiestan ideas originales dentro de la rígida estructura del cine español, amparado por los números (su producción se aproxima a las cien películas anuales), los acuerdos de exportación industrial y la repetición de fórmulas temáticas y estilísticas. Eso sí, convengamos que el cine de Alex no propicia debates y discusiones interminables: se lo toma o se lo deja. Sin embargo, con *Muertos de risa* y *La comunidad* las virtudes que se habían insinuado en *El día de la bestia* aparecen plenamente confirmadas: la cantidad de kilos que ostenta actualmente acompaña a la indiscutible mejoría de la calidad de sus films. ■

Bruno y Nino (o al revés) son dos tipos cómicos que parecen haber nacido el uno para el otro. El primero es el que manda y el otro el que recibe las bofetadas. En su mitad inicial, *Muertos de risa* —como ocurría en *El día de la bestia*— se desarrolla con la locuacidad que caracteriza al cine de De la Iglesia, con momentos divertidos y referencias permanentes a la España de la década del 70. La imitación de Nino Bravo que realiza el torpe y tímido Nino (que usa los mismos calcetines desde hace años), la graciosa intervención de ese chanta de la época llamado Uri Geller (el que doblaba las cucharitas) y el vestuario exótico y kitsch de la pareja, muestran la comodidad con la que De la Iglesia se mueve en un territorio que conoce al detalle: las miserias de los cómicos de segundo orden que alcanzan un éxito repentino gracias a sus tonterías. Cuando Bruno le pega un cachetazo a Nino —y a la España de los últimos años del franquismo y de los primeros tiempos de la democracia— se mata de la risa. Bruno y Nino (hasta que este se cansa y permuta el orden de los nombres) acumulan éxito y dinero en esta película en la que De la Iglesia manifiesta una inesperada sagacidad narrativa. La segunda parte de *Muertos de risa* modifica el tono costumbrista y fervoroso del comienzo para desentrañar el desmesurado odio entre la exitosa pareja. A partir del momento en que su representante (Alex Angulo) visita las mansiones del dúo, De la Iglesia muestra otras intenciones: se acabaron las bromas fáciles y la guerra entre Nino y Bruno se declara con un elocuente cinismo. De la Iglesia, apoyado en las horribles máscaras de los estupendos Santiago Segura y El Gran Wyoming, consigue que la inicial comedia de dislates se transforme en otra cosa por la siniestra decisión de sus dos personajes. Las figuras de cera de Gaby, Fofó, Miliki y Milikito que se veían en la calesita del comienzo son reemplazadas por los rostros demacrados de bronca y violencia de Nino y Bruno. *Muertos de risa* es una comedia seria sobre la envidia y los celos, es decir, sobre los más extremos de los terrores cotidianos. **Gustavo J. Castagna**

## OTRO DIA EN EL PARAISO

*Another Day in Paradise*

ESTADOS UNIDOS

1999, 101'

**DIRECCION** Larry Clark  
**PRODUCCION** Stephen Chin, Larry Clark y James Woods  
**GUION** Christopher B. Landon y Stephen Chin  
**FOTOGRAFIA** Eric Edwards  
**MUSICA** Howard Paar  
**MONTAJE** Luis Colina  
**DIRECCION ARTISTICA** Eric Cochran  
**INTERPRETES** James Woods, Melanie Griffith, Vincent Kartheiser, Natasha Gregson Wagner, James Otis, Branden Williams, Brent Briscoe.



## Cada grano de arena

por GUSTAVO NORIEGA

Las películas de pistoleros en la ruta no son necesariamente mejores que las de mafiosos pero por lo menos respiran otro aire de libertad. Las relaciones de poder son distintas: los delincuentes de poca monta son cuentapropistas, y nadie más que sus ocasionales víctimas –con las que establecen relaciones temporarias– sufren sus abusos. Los mafiosos tienen una pesada estructura de escalafones: son un poder paralelo al poder realmente existente al que, en realidad, replican. La tenebrosidad de las jerarquías los recorre de arriba a abajo. Si queda claro que estoy hablando de construcciones cinematográficas, sugiero la siguiente distinción: las bandas en fuga, como la de Bonnie y Clyde, poseen, en principio, una gran vitalidad; las estructuras mafiosas, como la de Don Corleone, respiran un aire mortuario.

*Otro día en el paraíso* cuenta la historia de dos parejas de drogadictos pesados en la ruta. Dos son mayores, Mel y Sid, impecablemente interpretados por James Woods y Melanie Griffith. Los otros dos son muy jovencitos, Bobbie (Vincent Kartheiser) y Rosie (Natasha Gregson Wagner). En realidad forman una familia –pareja de padres, pareja de hijos– disfuncional como pocas, pero con las mismas reyertas y espacios de contención que ofrece una familia normal. Mel parece estar siempre pasado de revoluciones (bueno, es James Woods), Sid se inyecta en los lugares más insólitos del cuerpo, Bobbie juega con las armas como

si fuera un niño con revólveres de plástico y Rosie inhala heroína a lo bestia porque no soporta las agujas. Cuando los cuatro salen a hacer compras al shopping, o van a bailar, son una fiesta. A su manera, son felices.

Este aire de libertad no tiene mucha vida. A diferencia de los mafiosos, los bandidos no pueden formar un espacio propio donde sustentar en forma duradera esa felicidad. Son películas trágicas cuyo final está trazado desde el comienzo. Cuando la droga es el móvil principal de su accionar, la lógica interna se desarrolla inevitablemente: los personajes necesitan más plata para conseguir droga, y la droga desestabiliza su conducta, haciéndoles correr más riesgos y rompiendo definitivamente ese equilibrio precario del que gozaron en algún momento. La familia comandada por James Woods no es una excepción: una serie de errores, fruto de la desesperación, convertirá los festivos momentos iniciales en sangre y muerte.

Larry Clark, el director de la polémica *Kids*, se hizo conocido como fotógrafo antes de dedicarse al cine. Los personajes retratados por él siempre fueron, como los protagonistas de sus películas, adolescentes drogadictos y marginales de distinta ralea. Clark comenzó a inyectarse anfetaminas a los 16 años y estuvo preso a los 34 durante 19 meses por violación de su libertad condicional. Se pueden discutir sus películas pero no que conozca el medio que retrata.

Como también conoce la música de rock, soul, R&B y otras que pueblan sus inmejorables bandas de sonido. En *Otro día en el paraíso*, cada canción corresponde exactamente al momento que viven los protagonistas (la película incluye una actuación de Clarence Carter en vivo). Y la simpatía con que mira a sus personajes tiene que ver con ese conocimiento. Hay algo más que la renuncia a la condena moral: hay cariño y la amarga y honesta constatación de que están encerrados en un callejón sin salida. En el final de la película Clark rompe con esa espiral predeterminada de autodestrucción y muerte, dándole un tono mucho más optimista y esperanzador que lo esperado. En la última escena, Bobbie se liberará de su destino corriendo por un tragal, escapando de su padre sustituto, mientras suena una canción de Bob Dylan. Se trata de *Cada grano de arena*, una de las mejores canciones de su época religiosa. “En mi viaje llegué a comprender que cada pelo está numerado, como cada grano de arena.” La letra de la canción le otorga individualidad –a los ojos de Dios– a cada pequeña cosa que parece perderse en la multitud. Y la imagen de Bobbie corriendo por el tragal, entre plantas amarillas, unas iguales a otras, pero cada una con su propio número, rompe la monotonía y la placidez del paisaje y recobra ese espíritu libertario que abrió la película. Clark ha visitado el infierno, lo conoce bien y ama a sus moradores. ■

## LA PROMESA

*La promesse*

BELGICA-FRANCIA-LUXEMBURGO

1995-1996, 92'

**DIRECCION** Luc Dardenne y Jean-Pierre Dardenne  
**PRODUCCION** Véronique Marit  
**GUION** Luc Dardenne, Jean-Pierre Dardenne, Léon Michaux y Alphonse Badolo  
**FOTOGRAFIA** Alain Marcoen  
**MUSICA** Jean-Marie Billy y Denis M'Punga  
**MONTAJE** Thomas Gauder y Philippe Baudhuin  
**DIRECCION ARTISTICA** Robert Lemaire y Taoufik Guiga  
**INTERPRETES** Jérémie Renier, Olivier Gourmet, Assita Ouédraogo, Rasmané Ouédraogo, Frédéric Bodson, Hachemi Haddad, Florian Delain, Lyazzide Bakouche, Christiane Mutshimuana.



# Las personas y las cosas

por GUSTAVO NORIEGA

Los hermanos Dardenne ganaron cierta fama mundial cuando en 1999 el jurado de Cannes, bajo la presidencia de David Cronenberg, decidió darles la Palma de Oro, desplazando nada menos que a *Todo sobre mi madre*, la favorita de entonces. La película premiada se llamaba *Rosetta* y su mirada sobre los márgenes de la sociedad belga, dura y áspera, no podía estar más lejos de los brillos almodovarianos. Los Dardenne iniciaron su carrera cinematográfica como documentalistas y esa impronta queda reflejada en *Rosetta*, con su cámara inquieta siguiendo a la protagonista en la dura tarea de sobrevivir.

*La promesa* fue realizada dos años antes y presenta las mismas características (hasta la de haber llamado la atención en los festivales y cosechado un gran número de premios, aunque ninguno tan relevante como el de Cannes). Su protagonista también es un adolescente, Igor, un rubio angelical, vivaz y reconcentrado, que vive solo con su padre. Más allá de un paso efímero por un taller mecánico que solo le sirve para no tener que ir a la escuela, su tarea principal es ayudar a su padre. Lo que los ocupa y les da de comer es una serie de servicios relacionados con los inmigrantes. Desde el alquiler de piezas hasta la tramitación de pasaportes y papeles pasando por la entrega de algunos de ellos —de los pobres inmigrantes— a la policía, cuando las autoridades necesitan realizar algunas detenciones. La seriedad y la concentración con que Igor

hace sus tareas diarias serían conmovedoras —y anticipan las de Rosetta— si no fuera porque sus instrumentos de trabajo son otras personas. Igor, siguiendo el ejemplo de su padre, trata a los seres humanos como cosas. No ve en ellos a sus iguales. No es que los maltrate especialmente: para él, son como las bolsas transportadas por los estibadores que no ocupan un segundo en sus cabezas. No solo los inmigrantes, quienes seguramente vienen de un infierno peor al que se asoman; cualquiera puede caer bajo su eficiencia predatoria. Una viejita que se detiene circunstancialmente en el garaje, por ejemplo, es una oportunidad para hacerse de una billetera. No hay maldad en Igor. Tampoco remordimiento, aunque su extrema seriedad indica que no es feliz. Nadie sonríe en las películas de los Dardenne. Lo que hace que *La promesa* escape del molde de las películas realistas, del mero catálogo de miserias, es que cuenta apasionadamente una historia. Esa historia es la de Igor y su comprensión de que las personas no son cosas sino personas. Es un descubrimiento extraordinario y desemboca en lo que para el universo Dardenne es un final feliz, aunque la felicidad aparezca siempre fuera de campo en sus películas. Durante una pausa momentánea en su trabajo, Igor espía a una recién llegada, Assita, una mujer negra proveniente de Burkina Faso, con su hija a cuestas. Su marido es inquilino del padre de Igor. El joven ve a la mujer ocupándose de sus tareas domésticas. Más tarde se queda

mirando su foto en el pasaporte. La mirada de Igor es ambigua; está fascinado por la mujer, no se sabe si por un interés sexual, por ocupar la mujer el rol de madre —una evidente carencia del muchacho—, por una mezcla de ambas cosas o por lo que sea. Lo cierto es que ya no volverá a ser esa máquina precisa que acumula billete sobre billete con métodos dudosos. El siguiente paso será cumplir con la promesa del título, un imperativo que en otro momento no habría tenido ningún efecto sobre su conducta.

No hay muchas películas que muestren el nacimiento de la conciencia moral de un joven y esa escena, en la que Igor se transforma al espiar las tareas anodinas de una mujer que prácticamente no conoce, está cargada de misterio y de magia. Pero la rebelión de Igor contra su padre implicará dar un paso más. Si las personas no deben ser tratadas como objetos, si tienen una dignidad especial, entonces, hablarles con la verdad, no falsear, no ocultar, se convierte en una consecuencia natural. El último acto de Igor frente a Assita será decirle la verdad, su secreto oculto, que le brotará como un borbotón irrefrenable. Y así filman los Dardenne, con la verdad, la que surge de esos rostros, de esos cuerpos, la verdad física del sufrimiento embrutecedor de sus personajes, no mitigada por una música bella ni por momentos de descanso ni por complacencias. Y así logran ese final conmovedor, extraordinariamente austero y, una vez más, verdadero. ■

## HOTEL ROOM

## La piecita del fondo

**ESPAÑA**  
1997, 86'

**DIRECCION** Cesc Gay  
y Daniel Gimelberg

**PRODUCCION** Ferrán Villadevall  
y Marta Figueras

**GUIÓN** Cesc Gay

**FOTOGRAFIA** Nick Hoffman

**MUSICA** Joan Díaz y Jorim Prats

**MONTAJE** Larry Walkin  
y Frank Gutiérrez

**DIRECCION ARTISTICA** Daniel Gimelberg

**INTERPRETES** Barbara Boudon, Eric  
Kraus, Paris Kelly, Xavier  
Domingo, Heidi Wolfe,  
David Jacob Ryde.



¿Qué cosas ocurrirán durante un día en una habitación de hotel (en Nueva York)? *Hotel Room* intenta dar cuenta de múltiples respuestas posibles, volviendo atrás en las bifurcaciones de la trama y rehaciendo el camino. Como suele ocurrir con estas estructuras matemáticas, por momentos parece ingeniosa y por otros primitiva. En todo caso, los setenta minutos dejan en claro que un buen esqueleto no garantiza una buena película.

De hecho, *Hotel Room* ni siquiera es mala en un sentido "técnico": los planos pegan, la puesta de cámara está pensada con eficacia (a veces, excesivamente pensada), las historias se entienden, el blanco y negro se ve bonito, los actores (salvo dos o tres) no desuellan pero tampoco molestan... es una película correcta.

El problema está ahí mismo, en esa "corrección" interesada en resaltar incesantemente el grado de minuciosidad con que todas y cada una de las opciones fueron tomadas. Ver *Hotel Room* es como escuchar a un cantante empeñado en resaltar con cuánto esfuerzo, cuánta dedicación y cuánta inteli-

gencia está emitiendo cada frase. Tanto énfasis en la dificultad de la ejecución nos hace sentir no frente a una película sino frente a una sucesión de cortometrajes de escuela de cine; incluso los tópicos que llenan la estructura son propios de ese ámbito: por dar tan solo dos ejemplos, la omnipresencia de la muerte y la fotografía como recurso de tematización de la mirada. Esta perspectiva se vuelve obvia en el trabajo sobre la ciudad. La película está llena de elementos (particularmente, la música incidental) puestos con la única intención de "dar" Nueva York. Dichos elementos, lejos de estar "pensados", están tomados de las más convencionales y maniqueas representaciones acerca de la ciudad, como quien acumula planos del Obelisco, cafés de gallegos y veredas de San Telmo para "dar" Buenos Aires. Al igual que los cortometrajes escolares, *Hotel Room* se conforma con mostrarnos que quienes la hicieron son personas inteligentes y técnicamente capaces de reproducir una serie de imágenes y sentidos a esta altura comunes, y nada más. **Hugo Salas**

## GABBEH

## Descoloridos tapices

**IRAN**  
1996, 75'

**DIRECCION** Mohsen Majmalbaf

**PRODUCCION** Mostafa Mirzajani

**GUIÓN** Mohsen Majmalbaf

**FOTOGRAFIA** Mohamoud Kalarí

**MUSICA** Houssein Alizadeh

**MONTAJE** Mohsen Majmalbaf

**INTERPRETES** Shaghayegh Djodat,  
Hossein Moharami,  
Roghieh Moharami,  
Abbas Sayahi.



Gabbeh es el nombre de la protagonista del film, miembro de una tribu nómada de Irán, y a la vez un "gabbeh" es un tapiz cuyos diseños y dibujos reflejan los hechos más importantes de la vida de esa comunidad: la muerte, el nacimiento, el amor, la maternidad, la vejez. La película de Majmalbaf pretende mostrar de una manera abarcadora la vida misma y la belleza natural del paisaje, pero esa propuesta a veces se diluye en secuencias seudoturísticas y for export, plagadas de colores tan puros y chillones como los de los tapices.

El desplazamiento constante de esa comunidad nómada, el arduo trabajo con los tapices y la ansiedad por encontrar el amor se transforman en los hilos que tejen la lábil trama de la película. Quizás esta sea la debilidad del film: su escasa densidad narrativa. *Gabbeh* parece remitir a aquellos entrañables cuentos de hadas que comenzaban con la vieja fórmula "había una vez", pero carece del encanto y la pasión de ese tipo de relatos. La narración pierde

el hilo –literalmente– en varias secuencias, sobre todo cuando se muestra el arduo trabajo de la familia en la confección de los tapices, o en los recorridos de la tribu atravesando paisajes naturales.

Sin embargo, más allá de los juicios de valor o de los resultados, este tipo de películas nos permiten recuperar lentamente la confianza en las imágenes simples y en los sonidos naturales como materiales fundantes del cine. Frente a la espectacularización, la artificialidad y la tediosa repetición que ofrece casi todo el cine actual, estas películas valen por lo que proponen en su conjunto. Una apuesta radical a la dimensión estética, donde la imagen y el sonido recuperan su estatuto privilegiado dentro del mundo del cine. Lástima que en este caso, Majmalbaf haya olvidado que el cine es, además, necesariamente narrativo y que lo que se cuenta debe ser interesante para los espectadores. Es preferible un buen tapiz chillón y decorativo que una película débil y descolorida.

**Marcela Gamberini**

## LA MUSA

*The Muse*

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Albert Brooks, CON Sharon Stone, Albert Brooks, Andie MacDowell y Jeff Bridges.



Una de las mejores canciones de Serrat es *No hago otra cosa que pensar en ti*, una notable y solitaria confesión sobre la falta de inspiración que lo aquejó luego de los cuatro o cinco primeros años de su carrera y de la que nunca se iba a recuperar. *La musa* funciona de la misma manera confesional para Albert Brooks, solo que la canción de Serrat es buena y la película no. Las comedias livianas que se encargan de tomarle el pelo a Hollywood ya son un género en sí mismo, con sus características recurrentes. Una de ellas es la de presentar cameos de celebridades burlándose de sí mismas, como hacen Scorsese, Cameron y otros en *La musa*. Ninguno funciona, quizá porque sus líneas de diálogo son pobrísimas. El cine de Hollywood es cada vez menos interesante y las películas que tratan sobre ese mismo mundo, con mayor o menor grado de cinismo (esta es una de las más amables), no tienen nada importante para decir. O cosas equivocadas, como que el problema que atraviesa hoy el cine norteamericano es el de la falta de inspiración. Ese solo es el problema personal de Albert Brooks. **Gustavo Noriega**

## AHORA O NUNCA

*Come te nessuno mai*

ITALIA, 1999, DIRIGIDA POR Gabriele Muccino, CON Silvio Muccino, Giuseppe Sanfelice Di Monteforte, Giulia Steigerwalt y Giulia Carmignani.

De no haber existido la de Hitchcock, el título ideal para esta entrañable película italiana –presentada en la competencia oficial en el último Festival de Buenos Aires– hubiese sido *Vértigo*. En su emocionante y emocionada crítica, Diego Lerer hablaba de energía, velocidad y entusiasmo para definir *Ahora o nunca*. Puede agregarse decisión, pasión, hasta urgencia. Todo el film remite a la adolescencia, a un torbellino de cons-

tantes y a veces cambiantes amores y compromisos. Una narración que no se detiene ante nada, que se enfrenta al ridículo y no lo evita sino que lo trasciende, generando, para quienes se permiten gozarla, una enorme corriente vital. **Javier Porta Fouz**

## LA CENA

*La cena - Tavole apparecchiare e chiarimenti*

ITALIA, 1999, DIRIGIDA POR Ettore Scola, CON Vittorio Gassman, Fanny Ardant, Giancarlo Giannini y Stefania Sandrelli.

Una colección de arquetipos (¡que incluye a una familia japonesa que saca polaroids!) cena en un restaurante italiano. La complacencia nunca estuvo lejos del cine de Ettore Scola pero otro *timing* y una notable empatía con sus personajes lo convirtieron en un director respetable. El trazo grueso de *La cena* (no lejos del de *El baile*, con la cual comparte la teatralidad) impide toda posibilidad de considerar a sus criaturas como algo más que la representación de un prototipo: el Profesor, la Estudiante, la Madre, la Conformista, el Chanta, los Japoneses. Mirando todo, Vittorio Gassman gesticula ostensiblemente. **Gustavo Noriega**

## TODO VALE

*Telling Lies in America*

EE.UU., 1997, DIRIGIDA POR Guy Ferland, CON Kevin Bacon, Brad Renfro, Maximilian Schell, Calista Flockhart.

En el panorama actual del cine norteamericano, fascinado en gran medida por la pirotecnica visual y los golpes de efecto, la aparición de un film chico, amable y placentero como *Todo vale* es al menos un pequeño triunfo. Con un tono calmado, la película cuenta la breve educación sentimental de un joven húngaro cuyo objetivo es “instalarse” junto con su padre en Estados Unidos, y que hará lo imposible por convertirse en un americano más. Lo que pudo haber sido un mamarracho previsible y autoindulgente sobre el mito de “L’America y el self made man”, se convierte en un relato nada pretencioso, de tono calmado y con un *tempo* interno, si se me permite, que roza lo eastwoodiano.

Kevin Bacon –por momentos sorprendente– interpreta a un chanta seductor, un disc jockey y manager musical oportunista y aprovechador, que contrata al joven protagonista como asistente y le hace conocer nuevas experiencias que irán completando su educación sentimental. Al utilizar inteligentemente como eje narrativo las experiencias que van marcando la vida del pro-

tagonista, el film gana en profundidad y calidez; y si bien por momentos la resolución de los inconvenientes parece forzada, el relato es creíble y los personajes queribles. En cambio, cuando se interna en la subtrama del presunto soborno y la inserta en el problema de conseguir la ciudadanía, el relato se torna algo rancio y peligrosamente moralista. Consciente de esto, y pese a ciertas concesiones en el final, el director –basándose en un guión correcto– recuerda a los espectadores que no siempre la realidad puede sostenerse sobre la verdad y que a veces eso es lo que menos importa. **Federico Karstulovich**

## LEYENDA URBANA 2

*Urban Legend 2: The Final Cut*

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR John Ottman, CON Jennifer Morrison, Matthew Davis, Hart Bochner y Joseph Lawrence.



Película sobre estudiantes de cine en campus universitario, *LU2* promete líneas argumentales interesantes pero lamentablemente se desvía hacia la subtrama del asesinato serial y el *whodunit* y no hacia una auténtica reflexión sobre el terror. El film tiene momentos previsibles (que de todas maneras no abundan), otros realmente entretenidos, e incluso, en algunos tramos inspirados, se detiene sobre la imagen y el poder de horrorizar (sobre todo en la secuencia del asesinato filmado, un claro homenaje a *Peeping Tom* de Michael Powell).

Pero son solo buenas intenciones, propuestas que duran apenas unos minutos sin llegar a concretarse por completo. De la misma manera en que el director entiende la cinefilia (menciones gratuitas de directores, referencias varias a los exponentes del género), compone una mixtura por lo general atrapante (hay un par de asesinatos logrados), nunca monótona, aunque termina optando por las resoluciones más trilladas. A partir de esa ambivalencia entre la expresión personal y las exigencias del terror industrial, *Leyenda urbana: el corte final* (la tra-

ducción del título original) no hace más que corroborar la crisis que el género viene arrastrando desde hace al menos una década y de la que solo pretende salir mirándose el ombligo. Más allá de una cinefilia bien o mal integrada al relato, una idea se antepone: la "autofagia" conduce al género hacia un abismo sin vueltas donde deja de ser eficaz y catártico para transformarse en puro entretenimiento hecho con corrección. El montaje de ideas inconexas y el final en tono irónico de *LU2* parecen, más que un guiño al espectador, un verdadero manotazo de ahogado ante la ausencia de algo que hoy parece irrecuperable y lejano: aquello que llamaban asustar. **Federico Karstulovich**

**AL DIABLO CON EL DIABLO**

*Bedazzled*

GRAN BRETAÑA, 2000, DIRIGIDA POR Harold Ramis, CON Brendan Fraser, Elizabeth Hurley y Frances O'Connor.

Un joven vende su alma al diablo a cambio de que se le concedan siete deseos. Estos son tomados al pie de la letra y el joven

descubre rápidamente que son una maldición. En el cine y la literatura abunda el tema de los deseos malditos: *El diablo en la botella* –por ejemplo–, un extraordinario cuento de Robert Louis Stevenson (se consigue en cualquier librería por menos de dos pesos), relata algo parecido a lo que narra este film pero de la manera más bella, inteligente, apasionante y romántica que se pueda imaginar. ¿Podemos exigirle a una comedia cinematográfica lo mismo que a un cuento fantástico del siglo XIX? Por supuesto que sí. Las grandes comedias de la historia del cine lograron conjugar todas las características antes señaladas y le agregaron el humor. Directores como Billy Wilder, Preston Sturges, Frank Capra, Howard Hawks y Jerry Lewis son ejemplos de ello. Incluso, sin referirnos a directores muertos o ya retirados, se pueden citar *Cuando Harry conoció a Sally* de Rob Reiner y *Hechizo de tiempo* del propio Ramis, dos comedias con categoría de clásicos. Aunque Harold Ramis parece influenciado de alguna manera por los cineastas mencionados, su

falta de rigor es clara y definitiva. El gigantesco talento de Brendan Fraser, un actor a la altura de la comedia clásica, es lo único que permite a la película transitar por un agradable sendero de simpatía y hacernos salir del cine de buen humor, aun cuando el film se borre rápidamente de nuestra memoria. **Santiago García**

**HIJA DE LA LUZ**

*Bless the Child*

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Chuck Russell, CON Kim Basinger, Jimmy Smits, Rufus Sewell y Christina Ricci.

El horror satánico o, para ser menos alarmistas, las películas de terror que giran en torno al diablo suelen provocar mucho miedo o una soberana indiferencia. La clave está en que los espectadores, tanto los creyentes como los no creyentes, se crean la historia. Fuera de eso, se puede buscar una perfección milimétrica de guión y puesta en escena, como ocurre con *El exorcista*; una acumulación de escenas excelentes, como en *La profecía*, o elevar la paranoia hasta el



**INSTITUTO DE TECNOLOGÍA ORT N°2**

- (•) Productor Integral de Medios Audiovisuales**
- (•) Productor Integral de Radio**

**TÍTULOS OFICIALES**

Convenio con el INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL Paris, France

- (•) Orientaciones: Cine - TV - Multimedia**
- (•) Estudios de T.V. y Radio - Avid Media Composer  
Islas de Edición Digital - Multimedia - Cámaras Digitales - Betacam**

**OTRAS CARRERAS**

- Publicidad • Marketing • Diseño Gráfico • Diseño de Interiores • Tecnología de Computación y Comunicaciones (2 años) • Analista de Sistemas de Información

Informate e Inscríbete en:

Av. del Libertador 6796 (C1429BMN) - Bs. As. - Tel. 4789-6500/25/27 - www.ort.edu.ar - E.mail: recito2@ort.edu.ar

límite, como en *El bebé de Rosemary*. Si no se consigue buena puntería en ninguno de esos rubros, sería prudente no intentar pedirles a los espectadores que además de creer en el diablo crean en los ángeles. Es demasiado para una película mediocre, y la verdad es que se nota.

**Santiago García**

## EL MUNDO DE SOFIA

*Sofies Verden*

**NORUEGA, 2000, DIRIGIDA POR** Erik Gustavson, **CON** Silje Storstein, Tomas von Brömssen y Andrine Saether.

Dos películas del noruego Erik Gustavson se habían estrenado hasta ahora en nuestro país. La primera, *Herman*, era una visión carente de sentimentalismo acerca de las difíciles relaciones entre los niños y los adultos, y la segunda, *El telegrafista* –basada en un atípico relato de Knut Hamsun–, era una obra considerablemente atractiva, por lo que cabían algunas expectativas sobre este film. Sin embargo, esta adaptación de un best-seller de Jostein Gaarder, acerca de las fantasías de una adolescente que cree estar viviendo las aventuras del personaje de una novela, está lejos de satisfacerlas. Encuadrado sin rubores dentro de la narración de *qualité*, el film carece por completo del clima fantástico que requería el relato –en el cual la protagonista, en compañía de su profesor de filosofía, se encuentra con diversos personajes famosos de la historia en diversas épocas– para convertirse en unroso desfile de figuras célebres cuyo único elemento de diferenciación es el vestuario que utilizan. **Jorge García**

## XIU XIU - INOCENCIA PERDIDA

*Xiu Xiu - The Send Down Girl*

**CHINA, 1998, DIRIGIDA POR** Joan Chen, **CON** Lu Lu, Qian Zheng, Gao Jie, Li Qianqian, Lu Yue y Qiao Qian.

Los festivales de cine ofrecen toda clase de maravillas pero también, hay que decirlo, una estirpe de películas pomposas, aburridas y con falsas ideas artísticas basadas muchas veces en la crueldad de lo que se muestra. Cualquier film sospechado de pertenecer a esa categoría provoca aburrimiento o furia. *Xiu Xiu* parece serlo por momentos pero finalmente se queda afuera. Hay ciertos esteticismos molestos pero son minoría frente al deseo de contar una historia de amor con la suficiente fuerza y convicción como para llevar adelante la película. Y en lugar de apostar a la crueldad, se entrega sin miedo al romanticismo más clá-

sico, integrando la siempre peligrosa denuncia política como un marco que empuja, para bien y para mal, a los personajes a estar unidos. La actriz es buena y el actor –parecido en todo sentido a Takeshi Kitano– consigue emocionar sin siquiera hablar, y eso es un signo de una película sincera, aun con sus defectos. **Santiago García**

## ENAMORADOS DE LO AJENO

*Shooting Fish*

**GRAN BRETAÑA, 1998, DIRIGIDA POR** Stefan Schwartz, **CON** Dan Futterman, Stuart Townsend, Kate Beckinsale, Nicholas Grace y Claire Cox.

Comedia con algo de romántica y molestas moralejas sobre unos simpáticos estafadores en Inglaterra. Algunos momentos logrados e ingeniosos (por ejemplo, la cargada a los musicales de Andrew Lloyd Webber, o el motivo por el que salen de circulación ciertos billetes) se combinan con otros que parecen extraídos de algún manual de auxilio al guionista desesperado (la historia de “la chica” es tan precaria que parece una parodia, pero no lo es). La chica es Kate Beckinsale (la morocha de *Los últimos días del disco*), otra vez desaprovechada. **Javier Porta Fouz**

## CHICOS RICOS

**ARGENTINA, 2000, DIRIGIDA POR** Mariano Galperín, **CON** Pepe Monje, Iván González, Victoria Onetto, Divina Gloria y Deborah de Corral.



Los dos policías son los personajes menos desagradables de la película, los únicos que parecen inofensivos y confiables. Las escenas en las que participan son tan gratuitas como el resto, pero llama la atención que sean los más simpáticos, sobre todo en una película que pretende ser un testimonio social. Es ahí donde empieza a mostrar la hila-cha, donde sus pretensiones se desmoronan y se hace evidente que solo se trata de un mal chiste privado de chicos ricos con ganas de ser parte del mundo del cine. Descar-

tada entonces la posibilidad de que se trate de una obra seria, quedaría la opción de pensarla como un divertimento sin pretensiones. Así, al disminuir el grado de su ambición, la película se salvaría de ser acusada de irresponsable, ingenua y catálogo de confusiones ideológicas. Como no quiero evitar estas críticas, prefiero tomármela en serio. Igualmente, como entretenimiento pasatista su fracaso estético es igual de rotundo. **Juan Villegas**

## SOCIEDAD SECRETA

*The Skulls*

**EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR** Rob Cohen, **CON** Joshua Jackson, Paul Walker, William Petersen y Craig T. Nelson.

La interminable serie de intrascendentes películas norteamericanas para, sobre y presumiblemente por adolescentes se anota, con este bodoque, un baladí poroto más. Pretendida metáfora sobre la función de la educación superior como formadora de alianzas de clase, no solo es chata, aburrida y previsible, además es tonta. La pareja protagónica, Joshua Jackson (*Dawson's Creek*) y Leslie Libb (*Popular*), también. En fin, a esta *Sociedad secreta* no la salva ni Mandrake (que, creer o reventar, es el apellido de uno de los coprotagonistas). Únicamente para ver por cable en la noche de un domingo feriado. **Hugo Salas**

## QUE ABSURDO ES HABER CRECIDO

**ARGENTINA, 2000, DIRIGIDA POR** Roly Santos, **CON** Gustavo Garzón, Leo Masliah, Laura Melillo, Jean-Pierre Regueraz, Ernesto Torchia y Damián Dreizik.

La ópera prima de Rolando Santos retrata a la generación que no pudo militar en los años 70 y que debió callarse la boca con el golpe de estado de 1976. El punto de vista es el de aquellos jóvenes que no pudieron sumarse a ningún partido político debido a las prohibiciones de la dictadura. Santos los muestra en el contexto actual, con sus problemas a cuestas, su melancolía, sus planteos permanentes, sus preguntas sin resolver. *Qué absurdo es haber crecido*, en ese sentido, es un logrado retrato generacional en el que sobresalen algunos interesantes y sutiles apuntes de guión. Sin embargo, la película no puede escapar de ciertos códigos formales (dirección de actores, apelación al grotesco) de un cine argentino anacrónico. Una película lograda a medias, o en todo caso, indecisa y ciclótica como la mayoría de sus personajes. **Gustavo J. Castagna**

# DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	MOIRA SOTO FM LA ISLA	MARTIN PEREZ PAGINA 12	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	JORGE BELAUNZARAN 3 PUNTOS	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	SANTIAGO GARCIA EL AMANTE	ALICIA PETTI AM DEL PLATA	MARCELO PANOZZO CLARIN	DIEGO LERER CLARIN	PABLO SCHOLZ CLARIN	
SED DE MAL	10	10	10	10	8	10	10	10	10	9	9,70
FIN DE SEMANA DE LOCOS	8	9	7	8	3	8	8		9	8	7,56
TODO VALE		7		6							6,50
EL ASADITO	4		8	8	5		4	6	8	7	6,25
HOTEL ROOM			6	5	6		6	7	6		6,00
LA MUSA	5		6	6	6	7	6	4	6		5,75
AL DIABLO CON EL DIABLO	6			5	4	6	5		7		5,50
SHAFT	7		3	5	5	5	7	6	5	6	5,44
XIU XIU	4			6		6	5	5	5	7	5,43
EL TERCER MILAGRO		4		3		6	6	5		6	5,00
EL MUNDO DE SOFIA		5		4		5	5			5	4,80
SOCIEDAD SECRETA		4		4	5		5		4	6	4,67
LA LEYENDA DE 1900				3	5		6		4	5	4,60
ENAMORADOS DE LO AJENO	6	3		5	3		6				4,60
QUE ABSURDO ES HABER CRECIDO			5	4	3		5				4,25
LEYENDA URBANA 2	2			3	4						3,00
CHICOS RICOS	2	4	1	3	3		1		2	4	2,50
RUMORES	1	4		3	2	3	2				2,50
HIJA DE LA LUZ	2	4		1	3	3	2		2		2,43

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

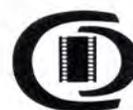
**ABIERTA LA INSCRIPCION AÑO 2001**

## Carrera de Dirección de Cine y Televisión

*Docentes de trayectoria en Cine y TV*

**Prácticas en cine 16-35, televisión y video**

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



**-Título Oficial-**

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

PREMIADA POR EL INSTITUTO NACIONAL  
DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES  
"BACKSTAGE 12<sup>0</sup> FESTIVAL INTERNACIONAL"

INSTITUTO INCORPORADO A LA  
ENSEÑANZA OFICIAL A-1178

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

Centro de  
Investigación  
Cinematográfica

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

Fotocopie esta página (si no quiere perderla) y envíela a Esmeralda 779 6° A (1007) Buenos Aires, o por fax al 4322-7518

**Estrenos desde el 25/12/99 al 7/12/00**

Acid House (Paul McGuigan)  
 Acrobacias del corazón (Teresa Costantini)  
 Adiós a Matlora (Elem Klimov)  
 Agnes Brown (Anjelica Huston)  
 Ahora o nunca (Gabriele Muccino)  
 Al diablo con el diablo (Harold Ramis)  
 Almejas y mejillones (Marcos Carnevale)  
 Alta fidelidad (Stephen Frears)  
 American Pie (Paul Weitz)  
 Amores perros (Alejandro González Iñárritu)  
 Amsterdam Global Village (Johan van der Keuken)  
 Angel, la diva y yo (Pablo Nisenson)  
 Apariencias (Alberto Lecchi)  
 Apostando a vivir (Nick Hurren)  
 Aquí en la tierra (Mark Piznarski)  
 Asaltar los cielos (José Luis Linares y Javier Royo)  
 Bajo el sol (Colin Nutley)  
 Batalla final: tierra (Roger Christian)  
 Belleza americana (Sam Mendes)  
 Bossa nova (Bruno Barreto)  
 Botín de guerra (David Blaustein)  
 Buena Vista Social Club (Wim Wenders)  
 Buenos Aires plateada (Daniel Barone)  
 Bwana (Imanol Uribe)  
 Cambio de vida (Wayne Wang)  
 Candyman 3, el día de los muertos (Turi Meyer)  
 Casa negra (Carlos Lozano Dana)  
 Cautivos del amor (Bernardo Bertolucci)  
 Celuloide (Carlo Lizzani)  
 Cerca de la frontera (Rodolfo Durán)  
 Chicos ricos (Mariano Galperin)  
 Chinese Box (Wayne Wang)  
 Cielo de octubre (Joe Johnston)  
 100 años de perdón (José Glusman)  
 102 dálmatas (Kevin Lima)  
 Como barril de pólvora (Goran Paskaljevic)  
 Como caído del cielo (Richard Wenk)  
 Cóndor Cruz (Juan Pablo Buscarini, Swan Glecer y Pablo Holcer)  
 Corazón, las alegrías de Pantriste (Manuel García Ferré)  
 Corazones apasionados (Willard Carroll)  
 Coyote Ugly (David McNally)  
 Cube (El cubo) (Vincenzo Natali)  
 Cuento de verano (Eric Rohmer)  
 De ladrón a policía (Les Mayfield)  
 Desafío al tiempo (Gregory Hoblit)  
 Destino final (James Wong)  
 Destinos cruzados (Sidney Pollack)  
 Dinosaurio (Ralph Zondag y Eric Leighton)  
 Divinas tentaciones (Edward Norton)  
 Doble riesgo (Bruce Beresford)  
 Doble traición (John Frankenheimer)  
 ¿Dónde queda la casa de mi amigo? (Abbas Kiarostami)  
 Dos chicas y un muchacho (James Toback)  
 Dos vidas contigo (Bonnie Hunt)  
 Dulce y melancólico (Woody Allen)  
 Ecos mortales (David Koepf)  
 El affaire Grüninger (Richard Dindo)  
 El asadito (Gustavo Postiglione)  
 El astillero (David Lipszyc)  
 El beso de Judas (Sebastián Gutiérrez)  
 El camino (Javier Olivera)  
 El camino a casa (Zhang Yimou)  
 El camino del samurai (Jim Jarmusch)  
 El camino hacia El Dorado (Bibo y Eric Bergeron)  
 El cartero enamorado (Pal Sletaune)  
 El casamiento (Damien O'Donnell)  
 El coleccionista de huesos (Phillip Noyce)  
 El erigaño (Mike Barker)  
 El globo blanco (Jafar Panahi)  
 El Grinch (Ron Howard)  
 El hijo adoptivo (Aktan Abdykalykov)  
 El hombre bicentenario (Chris Columbus)  
 El hombre sin sombra (Paul Verhoeven)  
 El informante (Michael Mann)  
 El mar de Lucas (Victor Laplace)  
 El mundo de Andy (Milos Forman)  
 El mundo de Sofía (Erik Gustavson)  
 El mundo no basta (Michael Apted)  
 El nadador inmóvil (Eduardo Rudnik)  
 El caso de un amor (Neil Jordan)  
 El patriota (Ronald Emmrich)  
 El profesor chiflado 2 (Peter Segal)  
 El protegido (M. Night Shyamalan)  
 El rey de las máscaras (Wu Tianming)  
 El río (Tsai Ming-liang)  
 El sexto día (Roger Spottiswoode)  
 El silencio (Mohsen Makhmalbaf)  
 El soltero más codiciado (Gary Sinyor)  
 El talentoso señor Ripley (Anthony Minghella)  
 El tercer milagro (Agnieszka Holland)  
 El tiempo recobrado (Raoul Ruiz)  
 El verano de Kikujiro (Takeshi Kitano)  
 El viaje de Julia (Gillies Mackinnon)  
 El viñedo (Esteban Schroeder)  
 Enamorado (Sam Raimi)  
 Enamorados de lo ajeno (Stefan Schwartz)  
 Erin Brockovich, una mujer audaz (Steven Soderbergh)  
 Escena frente al mar (Takeshi Kitano)  
 Esperando al mesías (Daniel Burman)

Estigma (Rupert Wainwright)  
 Fantasía 2000 (Roy E. Disney)  
 Fantasmas de Tanager (Edgardo Cozarinsky)  
 Felicidades (Lucho Bender)  
 Fin de semana de locos (Curtis Hanson)  
 Fuckland (José Luis Marqués)  
 Fuera del mundo (Giuseppe Piccioni)  
 Gigoló por accidente (Mike Mitchell)  
 Gladiador (Ridley Scott)  
 Harlo the Borges (Eduardo Montes Bradley)  
 Hasta el último round (Ron Shelton)  
 Hija de la luz (Chuck Russell)  
 Hotel Room (Cesc Gay y Daniel Gimelberg)  
 Humo sagrado (Jane Campion)  
 Huracán (Norman Jewison)  
 Inocencia interrumpida (James Mangold)  
 Inspector Gadget (David Kellogg)  
 Invocación (Héctor Faver)  
 Irene y yo... y mi otro yo (Farrelly Brothers)  
 Jinetes del espacio (Clint Eastwood)  
 Juana de Arco (Luc Besson)  
 Juha (Aki Kaurismäki)  
 Kirikou y la hechicera (Michael Ocelot)  
 La cara oculta (Rand Ravich)  
 La casa en la montaña embrujada (William Malone)  
 La cena (Ettore Scola)  
 La chica del puente (Patrice Leconte)  
 La clave del éxito (John Szwanbeck)  
 La copa (Khyenstse Norbu)  
 La escuela de la carne (Benoit Jacquot)  
 La eternidad y un día (Theo Angelopoulos)  
 La fábrica del hombre occidental (Gérard Caillat)  
 La fortuna de Cookie (Robert Altman)  
 La gente del arrozal (Rithy Phan)  
 La humanidad (Bruno Dumont)  
 La leyenda de 1900 (Giuseppe Tornatore)  
 La leyenda del jinete sin cabeza (Tirn Burton)  
 La musa (Albert Brooks)  
 La novia polaca (Karim Traidi)  
 La película de Tigger (Jun Falkenstein)  
 La playa (Danny Boyle)  
 La promesa (Luc y Jean-Pierre Dardenne)  
 La última puerta (Roman Polanski)  
 La vida continúa (Abbas Kiarostami)  
 Lamerica (Gianni Amelio)  
 Las cenizas de Angela (Alan Parker)  
 Las huellas borradas (Enrique Gabriel)  
 Las mujeres arriba (Fina Torres)  
 Las reglas de la vida (Lasse Hallström)  
 Leyenda urbana 2 (John Otman)  
 Lista de espera (Juan Carlos Tabío)  
 Locos en Alabama (Antonio Banderas)  
 Los amigos de la banca (Peter Chappell)  
 Los días de la vida (Francisco D'Intino)  
 Los libros y la noche (Tristán Bauer)  
 Los muchachos no lloran (Kimberly Peirce)  
 Los Picapiedras en Las Vegas (Brian Levant)  
 Los Pintín al rescate (Roberto De Biase)  
 Los que me aman tomarán el tren (Patrice Chéreau)  
 Magnolia (Paul Thomas Anderson)  
 Malos pensamientos (Peter Berg)  
 Mi abuela es un peligro (Raja Gosnell)  
 Mi encuentro conmigo (Jon Turteltaub)  
 Mi vecino, el asesino (Jonathan Lynn)  
 Mickey, ojos azules (Kelly Makin)  
 Mientras naja sobre los cedros (Scott Hicks)  
 Milagros inesperados (Frank Darabont)  
 Misión a Marte (Brian De Palma)  
 Misión: Imposible 2 (John Woo)  
 Muertos de risa (Alex de la Iglesia)  
 Mumford (Lawrence Kasdan)  
 Murciélagos (Louis Morneau)  
 Música del corazón (Wes Craven)  
 Nadie es perfecto (Joel Schumacher)  
 Ni uno menos (Zhang Yimou)  
 No nos dejes colgadas (Diane Keaton)  
 Nueces para el amor (Alberto Lecchi)  
 Nuestro amor (Robert Reiner)  
 Nueve reinas (Fabián Bielinsky)  
 Ojos que no ven (Beda Docampo Feijóo)  
 Operación Fango (Alberto Lecchi)  
 Operación Walsh (Gustavo E. Gorrillo)  
 Orfeo (Carlos Diegues)  
 Otoño en Nueva York (Joan Chen)  
 Otro día en el paraíso (Larry Clark)  
 Pantaleón y las visitadoras (Francisco Lombardi)  
 Papá es un ídolo (Juan José Jusid)  
 París-Tombuctú (Luis García Berlanga)  
 Pasión de amor (Patrice Leconte)  
 Pasión por África (Hugh Hudson)  
 Pasiones ocultas (Alain Berliner)  
 Plata quemada (Marcelo Piñeyro)  
 Pokémon, la película (Michael Haigney y Kunohiko Yuyama)  
 Por amor (Jeroen Krabbé)  
 Primer plano (Abbas Kiarostami)  
 Psicópata americano (Mary Harron)  
 Punto de partida (Robert Kramer)  
 Qué absurdo es haber crecido (Rolando Santos)  
 ¿Quieres ser John Malkovich? (Spike Jonze)

**Las mejores**

- 1 \_\_\_\_\_
- 2 \_\_\_\_\_
- 3 \_\_\_\_\_
- 4 \_\_\_\_\_
- 5 \_\_\_\_\_
- 6 \_\_\_\_\_
- 7 \_\_\_\_\_
- 8 \_\_\_\_\_
- 9 \_\_\_\_\_
- 10 \_\_\_\_\_

**La peor**

- \_\_\_\_\_

**Datos personales**

EDAD \_\_\_\_\_

OCUPACION \_\_\_\_\_

TELEFONO \_\_\_\_\_

DIRECCION \_\_\_\_\_

LOCALIDAD \_\_\_\_\_

Recursos humanos (Laurent Caritet)  
 Reglas de combate (William Friedkin)  
 Revelaciones (Robert Zemeckis)  
 Romeo debe morir (Andrzej Bartowick)  
 Route One USA (Robert Kramer)  
 Rumores (Davis Guggenheim)  
 Santitos (Alejandro Springall)  
 Scream 3 (Wes Craven)  
 Secretos en familia (Soren Kragh-Jacobsen)  
 Sed de mal (Orson Welles)  
 60 segundos (Dominic Sena)  
 76 89 03 (Flavio Nardini y Christian Bernard)  
 Sexo, pudor y lágrimas (Antonio Serrano)  
 Shaft (John Singleton)  
 Shanghai Kid (Tom Dey)  
 Sin querer (Ciro Capellari)  
 Sin reserva (Eduardo Spagnuolo)  
 Sociedad secreta (Rob Cohen)  
 Solas (Benito Zambrano)  
 Solo contra todos (Gaspar Noé)  
 Solo gente (Roberto Maiocco)  
 Solo y conmigo (Carlos Lozano Dana)  
 ¿Soy linda? (Doris Dörrie)  
 Stuart Little, un ratón en la familia (Rob Minkoff)  
 Tapados (Luciano Zito)  
 Té con Mussolini (Franco Zeffirelli)  
 Teatro de guerra (Mario Martone)  
 Tesoro mío (Sergio Bellotti)  
 Titán (Don Bluth y Gary Goldman)  
 Todo comienza hoy (Bertrand Tavernier)  
 Todo vale (Guy Ferland)  
 Tren de sombras (José Luis Guerín)  
 Tres reyes (David O. Russell)  
 Tú ries (Paolo y Vittorio Taviani)  
 Turbulencia 2 (David Mackay)  
 U 571, la batalla del Atlántico (Jonathan Mostow)  
 Un amor de Borges (Javier Torre)  
 Un diván en Nueva York (Chantal Ackerman)  
 Un domingo cualquiera (Oliver Stone)  
 Una historia sencilla (David Lynch)  
 Una noche con Sabrina Love (Alejandro Agresti)  
 Una pareja casi perfecta (John Schlesinger)  
 Una película de miedo (Keenen Ivory Wayans)  
 Una tormenta perfecta (Wolfgang Petersen)  
 28 días (Betty Thomas)  
 Vengar la sangre (Steven Soderbergh)  
 Vuelo censurado (Todd Phillips)  
 Vidas sin límite (Martin Scorsese)  
 Violent Cop (Takeshi Kitano)  
 Vivir en tiempo prestado (Finn Taylor)  
 Voyages (Memoria) (Emmanuel Finkiel)  
 Vuelo en busca del amor (Paul Greengrass)  
 X Men (Bryan Synger)  
 Xiu Xiu (Joan Chen)  
 Yara (Yilmaz Arslan)  
 Yendo al colegio con papá sobre mi espalda (Zhou Youchao)

# Milonga del funcionario

Hace unas tres semanas (escribo el domingo 26 de noviembre), mi vida estaba, como quien dice, en una etapa de transición. Dos meses antes me habían despedido de *3 puntos*, revista de la que fui redactor desde su fundación en 1997, cuando el proyecto era ambicioso y los salarios altos ("dignos" sería un término más apropiado). Del grupo original de periodistas fuimos quedando cada vez menos y la partida de los sobrevivientes era previsible. No fue amistosa, sin embargo, y aprovecho la ocasión para agradecer a los compañeros de redacción la solidaridad demostrada durante los días de angustia que padecí entre junio y agosto. Desocupado, libre además de la gimnasia un tanto embrutecedora de tener que seguir la catarata de estrenos semanales, logré dejar de fumar y empecé a soñar con nuevas vidas (en el pasado fui matemático, árbitro de fútbol, empresario gráfico, en fin...) y la que más me atraía era la del semirretiro permanente junto a Flavia en una casa en la playa. Como la indemnización no alcanzaba para tanto, la segunda opción a considerar era la de crítico literario. Hace un par de años que estoy obsesionado con la literatura y en este tiempo hice un par de cosas al respecto: gastar una fortuna en libros, leer algunos y colaborar en el planeamiento de una revista destinada a continuar *El Amante* por otros medios. Ni la economía del país

El Festival de Buenos Aires tiene nuevo director; casualmente, uno de los directores de la revista. El que alguna vez fue árbitro y ahora quería disfrutar del ocio creativo o ser galán de teleteatro, se enfrenta a su peor desafío: la función pública. **por QUINTIN**

ni las finanzas siempre precarias de nuestra editorial ayudan demasiado y el proyecto va tomando forma, por ahora, de manera un tanto virtual.

En eso estábamos cuando Flavia fue designada para integrar el comité de selección del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, una tarea honorable y estimulante que empezó a desarrollar en un clima enrarecido. La remoción de Andrés Di Tella de la dirección artística y la supresión del cargo en sí trajeron protestas y generaron controversias que alcanzaron cierto estado público. No tengo mucho que decir al respecto, salvo que me despertó un profundo asombro la actitud de algunos colegas que impugnaron la participación tanto de Flavia como de otros críticos como Marcelo Panozzo en el Festival de Buenos Aires o las de Gustavo Castagna y Moira Soto en el de Mar del Plata a partir de la animadversión que sienten por ciertos funcionarios.

Lo cierto es que hace tres semanas yo disfrutaba de mi posición de programador consorte aunque una parte de mis funciones no era tan grata como la de espiar las películas que miraba Flavia. También tenía que consolarla por ciertas miradas hostiles. A Flavia, las miradas hostiles la desarmaban, le cuesta mucho creer que alguien pueda odiarla y aun el amor que pueda recibir no le compensa ese tipo de disgustos. Flavia, evidentemente, no nació para la función pública. ¿Y yo? La pregunta sería inatingente si no fuera por lo que sucedió hace tres semanas. Me designaron como el nuevo director del Festival de Buenos Aires, un honor inesperado. La primera consecuencia fue negativa: volví a fumar. La segunda también: me di cuenta de que mis próximos meses iban a estar alejados del ocio del que creía que iba a poder disfrutar (estuve tentado de escribir "ocio creativo", una redundancia ya que solo el trabajo puede no serlo). Pero el placer

## El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas  
de nuestro cine  
contadas por  
sus protagonistas

**ENCUENTROS  
de Cine**

Idea y Producción  
Marcelo Trotta - Vivian Imar

Dirección  
Diana Alvarez

Todos los  
Jueves 21.30 hs.  
y Domingos 20.30 hs.

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

Encuentrosdecine@cinecic.com.ar

www.cinecic.com.ar

futuro, más que el deber, llama. Siempre sentí que formaba parte del festival. La cobertura y el apoyo que tuvo desde esta revista (y desde donde me tocara estar) fueron absolutos. Este espacio creado en 1999 es de vital importancia para la cultura cinematográfica de la ciudad y para el desarrollo del cine argentino. Es parte de una batalla múltiple que merece pelearse, aun en circunstancias externas desalentadoras. Por un lado, se trata de colocar definitivamente a la ciudad entre los lugares donde el cine le importa al público y este recibe la oferta variada y estimulante que le corresponde. Por el otro, hace falta un cine argentino cada vez más sólido, atractivo y exportable. El festival debería ser uno de los puentes tendidos entre las películas y el público pero también entre la pluralidad de cinematografías y culturas, entre el deseo de trascender al mundo de los cineastas locales y su posibilidad real. Por eso, este resulta un trabajo fascinante. Y una responsabilidad enorme, especialmente a partir del éxito de las ediciones anteriores.

Desde hace tres semanas proceso más información por hora de la que manejaba en un año y hasta tengo que usar una agenda. Estoy más ansioso de lo que nunca estuve en mi vida y no tengo un minuto libre. Sueño con la programación, con los jurados, con los invitados, con los problemas adminis-

trativos. Flavia no me soporta. Pero también hubo algunas compensaciones. Una de ellas fue conocer a Leonardo Favio, que es ahora el Presidente Honorario del festival y, de alguna manera, el símbolo de que el festival quiere estar a la altura de nuestro mayor cineasta. La verdad es que nunca me había animado a hacerlo y las dos veces que la revista lo entrevistó preferí que fueran otros. Favio es raro (vaya noticia), pero lo más raro que tiene es que logra hacerse querer por todo el mundo. No es un truco sino un destino (ya me pegó esa cosa mística que tiene y que me pone nervioso). Una noche, para proponerle formalmente el cargo, nos encontramos en un café con él y Jorge Telerman, el secretario de Cultura de la Ciudad. Favio preguntó: "¿Qué tengo que hacer?". Telerman se lo explicó con impecable elocuencia. Y Favio contestó con una carcajada: "Ah, ya sé, me quieren de guinda". Desde entonces, Flavia y yo lo llamamos "El Presidente Guinda" aunque él prefiere el trato de "Su Excelencia" pero propone que el premio mayor del festival, que hasta ahora no tiene nombre, sea bautizado como "La Guinda de Oro".

No contesté la pregunta referida a mi aptitud para la función pública. Tampoco puedo. Habría que esperar, por lo menos, hasta fines de abril (el festival va del 19 al 29). Pero quiero decir algo al respecto. Como todas las encuestas se encargan de destacar y como puede comprobarse a simple vista, no hay nada tan desprestigiado entre nosotros como la política. Los ciudadanos comunes tienden a refugiarse bajo el paraguas de la pureza y atribuyen, en cambio, una maldad intrínseca a los políticos de todas las extracciones. La condena se extiende hasta las áreas más insignificantes de la administración. En el fondo, es una conducta infantil que revela una enorme incultura cívica. En un país donde el Estado debe recuperar poder urgentemente, es atroz que un banquero tenga más credibilidad a priori que un funcionario. La función pública, entendida

como un lugar de construcción y de servicio, es una actividad esencialmente noble a la que solo le hace falta que se la practique como tal. Y ahora, la parte que me toca. Mi cargo al frente del festival es el de un funcionario público, soy parte de la administración y no puedo más que aceptar el hecho. Esto implica, en principio, que tengo la obligación de trabajar con todos, de colocar en segundo plano mis preferencias personales y mis gustos como crítico. La paradoja es que también tengo que hacer lo que creo porque, si me convocaron, es por lo que hice hasta ahora. Por eso es difícil este asunto. Un ejemplo es esta nota. ¿Dice algo imprudente, algo que un funcionario no debería decir o debería decir de otro modo? No lo sé. Pero intuyo que, en el fondo, es parte de mi obligación de fortalecer el festival y de hacer transparente mi gestión. Finalmente, es una nota política.

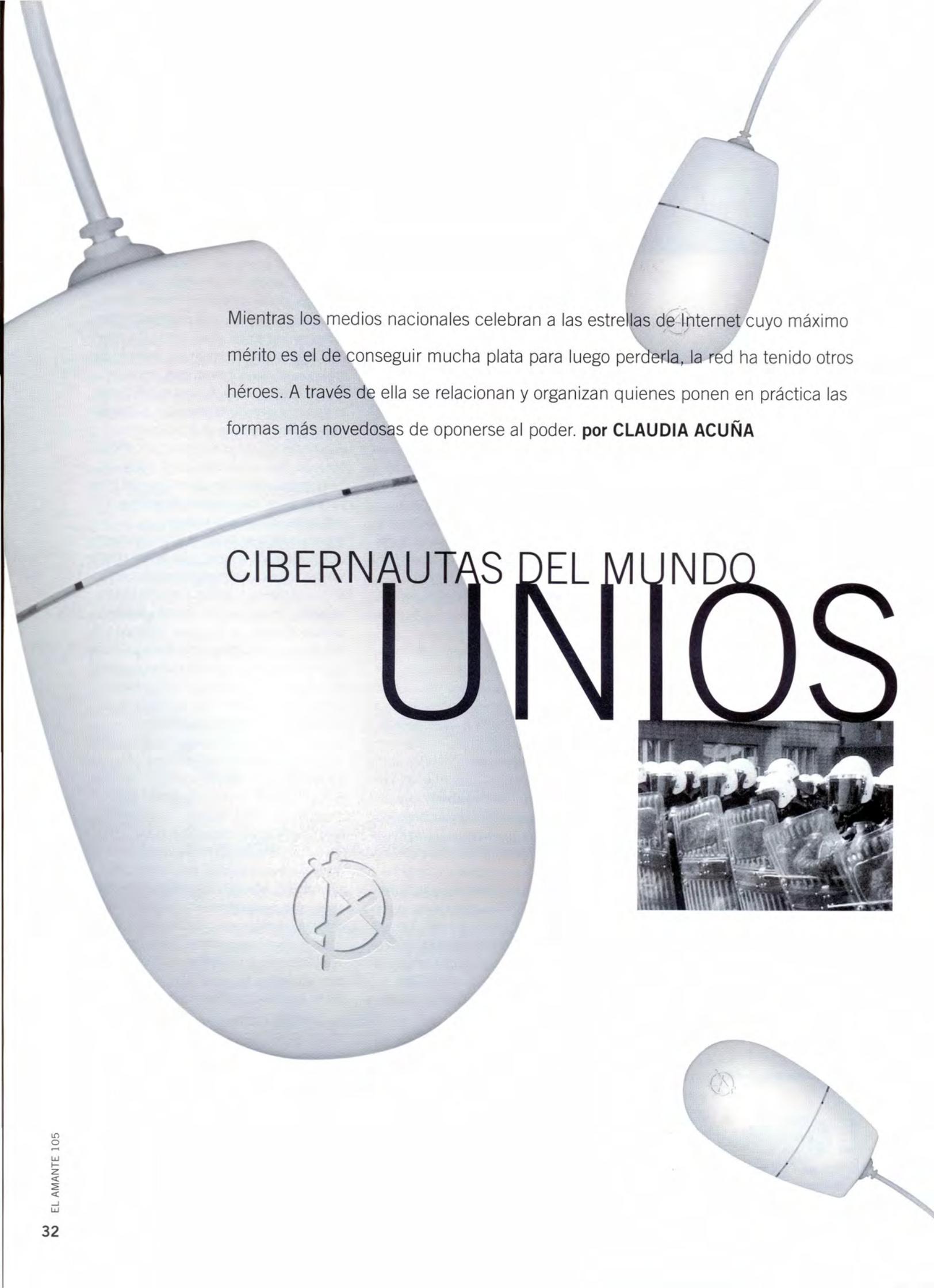
Termino con otro de los aspectos positivos de estos días. Es el apoyo que recibió el festival por parte de gente representativa de la actividad cinematográfica y que no piensa como yo. Dejo el agradecimiento al subsecretario Manetti, al secretario Telerman y al jefe de Gobierno Ibarra (este último debe ignorar mi existencia) para los actos oficiales. Pero quiero mencionar que se ha constituido un equipo donde cada uno llega desde un lugar distinto pero está dispuesto a convivir y aportar. Con Liliana Mazure (productora general), Diego Dubcovsky, Marcelo Panozzo, Néstor Tirri, María Valdez (programadores), Bebe Kamín (encargado de las "actividades de actualización profesional", feo nombre) y el entusiasta personal de planta aspiramos a que la tercera edición del festival sea más lograda, más abierta, más concurrída, más útil y más feliz. Y que el espacio ganado se amplíe y se consolide como para que el público y la gente de cine lo considere un lugar establecido, permanente e independiente de quienes estén circunstancialmente a su cargo. Bajo la protección de Su Excelencia, el Presidente Guinda. ■





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

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



Mientras los medios nacionales celebran a las estrellas de Internet cuyo máximo mérito es el de conseguir mucha plata para luego perderla, la red ha tenido otros héroes. A través de ella se relacionan y organizan quienes ponen en práctica las formas más novedosas de oponerse al poder. **por CLAUDIA ACUÑA**

# CIBERNAUTAS DEL MUNDO UNIOS





En estos días en que los diarios invierten kilos de papel en hacer negocios ajenos al periodismo no resulta nada extraño que las noticias sobre Internet se limiten a consagrar, de manera acrítica, un nuevo star system. Los apodan gurúes, les otorgan el poder de la creatividad, les halagan la audacia y, sobre todo, la habilidad para olfatear dinero allí donde el común mortal solo ve un desierto. Además, los hacen aparecer lindos y buenos. *Clarín*, sin ir más lejos, le dedicó su portada a Martín Varsavsky presentándolo como un Tío Rico que acababa de concretar el negocio del siglo. Un ganador. Estoy suscripta a *iBrujula.com*, un servicio gratuito de noticias virtuales, de origen español, que ha seguido muy de cerca el último año de Varsavsky. Así me pude enterar de cómo evolucionaron sus negocios. Por ejemplo:

*"Jazztel toca fondo. Sus títulos cotizaron a 16 dólares en el Nasdaq, tras sufrir una caída del 11,11%. Es el precio mínimo registrado, por debajo incluso de salida a Bolsa. Su capitalización de mercado es de mil millones de dólares, un tercio de lo que llegó a valer a finales del año pasado, cuando la magia del financiero argentino Martín Varsavsky surtía efecto y embelataba a inversores y periodistas. Ahora el malabarismo financiero del presidente de Jazztel solo suscita desconfianza en el mercado"* (noticia transmitida el 11 de septiembre).

En los foros de *iBrujula* se pueden leer también las opiniones que su gestión empresarial ha recogido en la península. La más recordada es la polémica que mantuvo con un internauta apodado "españolito de a pie" que lo acusó de ser un "vendedor de humo". Y se atrevió a decirle:

*"Un consejo: no intente ganar notoriedad. No tiene usted ni la clase ni la imagen para soportar la presión pública. Su mirada tiene el titubeo de la mentira y lo podrido, su discurso nace de la prepotencia y el egocentrismo, y sus gestos denotan la más alta falta de respeto hacia los demás. Y, siendo el contenido falso, solo obtendrá desgracias si sale cada dos por tres a la palestra. El escenario es para los que tienen algo verdadero que contar e imagen y clase que lo soporte".* Increíblemente, Varsavsky le contestó e incluso llegó a dejar constancia on line de su

número telefónico, invitando a este españolito a que lo llamara. Decía allí Varsavsky: *"Espero que no te sorprendas cuando te enteres que casi nunca vendo nada. Y otro tema importante es que solo españolitos como tú piensan que la riqueza está en el dinero. Te equivocas, la riqueza está en las acciones, en quedarte con ellas, en hacer crecer la empresa, si no pregúntale a Bill Gates o a toda la gente que asocié en mi carrera, que eran mis empleados y ahora son mis socios"*.

Apenas unos meses después, el boletín de *iBrujula.com* informaba:

*"Los accionistas me presionaron para vender Ya.com"*, aseguró en Madrid, durante una conferencia de prensa, Martín Varsavsky, presidente y fundador de Jazztel y primer accionista individual de la compañía. El financiero argentino de 40 años reveló que las pérdidas del portal *Ya.com* ascendían a cinco millones de euros" (noticia transmitida el 20 de octubre).

Tengo una vaga idea sobre qué significa todo esto en el mundo de las finanzas virtuales, pero puedo arriesgar una conclusión: no sé si Varsavsky es un ganador, pero sí un pícaro.

La sensación de que la realidad virtual está siendo distorsionada por los medios "reales" dejó de ser una preocupación solitaria y se convirtió, desde hace un mes, en una fuente de desvelos de los más poderosos organismos del planeta. No exagero. Hasta hace un tiempo pensaba que era yo, solita, la única que fruncía la nariz cuando me contaban el cuento de hadas. Ahora acabo de leer (on line) un artículo del presidente del Banco Mundial, James Wolfensohn, en donde acusa a todos (la prensa, los economistas, los políticos, la policía) de "haberse quedado perplejos, soñando con que sea verdad lo que ellos mismos deseaban, sin poder interpretar la dimensión del problema". Y ese problema tiene para Wolfensohn una pesadilla concreta: septiembre del dos mil. Praga.

Una cadena de e-mails, unas cuantas páginas de Internet con datos clave y listo: la protesta está garantizada. El método es tan sencillo que nadie se lo tomó en serio hasta ►



que se convirtió en algo demasiado serio. Basta leer la crónica que publicó el diario español *El País* el día de la revuelta para entender por qué lo que para Wolfensohn fue una pesadilla, para muchos fue un sueño: "Miles de manifestantes se apuntaron un éxito en su batalla contra la globalización al encerrar durante cuatro horas a la élite del capitalismo internacional en Praga, donde ministros de Economía, banqueros y autoridades de 182 países asistían a la inauguración de la 55ª Asamblea del Fondo Monetario Internacional. Miembros de ONG, anarquistas, sindicalistas, punks, comunistas, radicales y jóvenes encantados de jugar a la revolución se unieron en una vaga coalición y lograron arrebatarse a la policía el control de los accesos durante cuatro horas. Los manifestantes mostraron una sorprendente capacidad de estrategia, impensable para el poco tiempo que llevaban en la capital checa e imposible antes de que apareciera Internet".

Un día antes, Praga había sido literalmente ocupada por la policía. Once mil efectivos tenían la misión de custodiar la tranquili-

dad de las transacciones que llevarían a cabo 18.000 delegados. La mayoría de los periódicos del mundo –incluidos los nuestros– se limitaron a publicar el día previo una foto de Bono, el vocalista de U2, junto a Wolfensohn, algo por demás pintoresco si se tiene en cuenta que el cantante solicitaba así la condonación de la deuda, mientras Wolfensohn sonreía.

Veinticuatro horas después, nueve mil personas brotaban –todas juntas y en el mismo lugar– con cascotes, pancartas y cócteles molotov en las manos, dispuestas a desalojar a tomar el control del edificio. Lo lograron: durante cuatro horas el Centro de Convenciones estuvo literalmente sitiado y cuentan que fue el ministro argentino Machinea el que propuso apagar las luces del recinto para no ser blanco fácil de las pedradas.

Cuando al fin los delegados pudieron sentarse –previa batalla campal de los manifestantes y los policías– Wolfensohn improvisó un encendido discurso inaugural. Dijo: "Fuera de estas paredes hay jóvenes que protes-

tan contra la globalización. Muchos de ellos plantean cuestiones legítimas. Comparto su pasión y sus preguntas y creo que tenemos mucho que aprender de ellos. Yo asumo el compromiso contra la pobreza de esta nueva generación. Yo asumo el compromiso de que la globalización no puede beneficiar solo a unos pocos".

El éxito de la revuelta de Praga fue contundente. El FMI levantó ese mismo día sus sesiones y dio por terminada la reunión sin siquiera anestesiarse con un poco de marketing el papelón. Una semana después, el organismo anunciaba que no volvería a realizar reuniones de ese tipo, una tradición que desde hace veinte años se mantenía imperturbable.

El problema ahora se trasladó a la Organización de Libre Comercio, protagonista de las protestas de Seattle. La única ciudad que se animó a ofrecerse como sede es Qatar. Ya se habla de hospedar en yates a los delegados y rezar para que los manifestantes encuentren demasiado complicado llegar hasta el lugar. La globalización parece ahora un obstinado acto de fe.

## DIRECCIONES DE LA PROTESTA



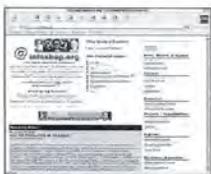
**LA REVISTA:** Se llama *Znet* y se autodenomina "el sitio oficial de la Crisis de la Economía Global". Hay muchísimos artículos de análisis, documentos, entrevistas y links. En inglés.

[www.zmag.org](http://www.zmag.org)



**PRAGA:** Como una agencia informativa, este es el boletín diario sobre las protestas en Praga y sus consecuencias (todavía hay detenidos). Hay menú de ocho idiomas, entre ellos el español.

<http://praha.indymedia.org/>



**INFOANARCO:** Es una completa guía de contenidos anarquistas de la red, más una revista informativa. Hay versiones en varios idiomas, entre ellos el español, aunque solo traducen algunos textos.

[www.infoshop.org](http://www.infoshop.org)



**FMI:** Producido durante las protestas realizadas el pasado abril en Washington contra el FMI y el Banco Mundial, este sitio reúne artículos que analizan las políticas de esos organismos. En inglés.

[www.a16.org](http://www.a16.org)



**SEATTLE:** El día en que estalló Seattle ya tiene nombre en la red: Global Day of Actions. Su sitio oficial recorre las alternativas de la protesta y sus consecuencias. En inglés.

[www.x21.org/s26](http://www.x21.org/s26)



**ARTE Y PARTE:** Son canadienses y los responsables de organizar los actos artísticos de las protestas. Se autodenominan "Red de organizaciones artísticas para resistir la globalización". En inglés.

<http://www.agitprop.org/artandrevolution/>



El éxito de las revueltas organizadas a través de Internet puso punto final a las reuniones anuales del FMI

Sin embargo, la forma sencilla y eficaz en la que se han organizado las protestas no tiene límites geográficos. Praga o Qatar es apenas un punto en el planeta adonde es necesario llegar. En principio, solo basta una pequeña red local, encargada de sentar en una página web la base central de operaciones. En esa página se dan los nombres y direcciones electrónicas de los contactos regionales, las tácticas para pasar la frontera, la lista de traductores disponibles –tanto en persona como on line–, un directorio con alojamientos gratuitos o muy baratos y hasta la posibilidad de participar de una lista para comprar pasajes en vuelos charter que se van configurando desde estratégicos lugares del mundo. Algunos ya llaman a los integrantes de estos tours “anarcoturistas”. Páginas de organizaciones ecologistas, sindicalistas, pacifistas, defensoras de derechos humanos, políticas y hasta de música alternativa simplemente realizan un link con este contacto local. Así enchufadas unas a otras, atravesando el planeta y las ideologías, la red va tejiendo un invisible hilván sobre

los muchos poquitos que, allí y acá, se interesan por la protesta. En Praga reunieron a nueve mil. La policía checa identificó entre los activistas a jóvenes italianos, griegos y españoles. Y hasta el propio presidente Václav Havel reconoció que solo el 20 por ciento eran locales. Esta característica multinacional de la protesta debería ser su punto débil: es más fácil para la policía detectar grandes movimientos en aeropuertos, estaciones y fronteras. Eso era al menos lo que todos pensaban hasta que un día de septiembre, en Praga, fueron víctimas de su perplejidad.

“La preparación de estos eventos no tiene una cabeza visible –asegura en su análisis el sitio de noticias *iBrujula*–. Las organizaciones se conectan a través de Internet y discuten en chats las acciones a desarrollar.” Unos preparan un manual de instrucciones para manejarse en la marcha, otros elaboran la lista de direcciones electrónicas de médicos y abogados (por si las cosas se complican) y un tercero se encarga de enviar la información a los sitios de noticias, general-

mente revistas universitarias o periódicos independientes que realizan una cobertura informativa mucho más rica y exhaustiva que los medios tradicionales. “Los expertos consultados –concluye *iBrujula*– coinciden en que las protestas contra la globalización capitalista constituyen una corriente muy poderosa que será prácticamente imposible de parar. Especialmente porque esta corriente es la protagonista de la gran paradoja del siglo: Internet se ha convertido en el principal medio contra la globalización.”

En conjunto, la red teje las acciones que se programan con mucha anticipación, pero cuya implementación se concreta minutos antes en un chat al que los participantes se conectan desde cibercafés, locutorios o laptops. Ahora mismo en varios sitios se ofrece un calendario de protestas que ya incluye la agenda del año 2001. En esos sitios hay información (elaborada con rigurosidad y conocimiento experto del medio) sobre los éxitos de Seattle y Praga, entrevistas a renombrados intelectuales que apoyan estos métodos, una didáctica serie en donde se explica qué es el Fondo, el Banco Mundial, qué pretenden y por qué vale la pena demolerlos; fotos, videos, foros y radios que debaten sin censura ni descanso cómo será el futuro del planeta. De tanto en tanto los líderes de esta movida se reúnen para fijar nuevos objetivos. El 10 de noviembre la cita fue en Barcelona y la excusa fue la creación de un consorcio mundial de redes ciudadanas. Asistieron 600 delegados de 25 países que se comprometieron a sostener “una herramienta abierta a todo tipo de instituciones –públicas y privadas– que deberá promover un cambio social en el marco de las nuevas tecnologías, introducir a las redes ciudadanas en los debates políticos y entender a las personas como ciudadanos activos en la sociedad del conocimiento”. También agendaron el sitio elegido para la próxima reunión: Buenos Aires. Lenta, pero inexorablemente, la cadena se alimenta. Todos los días. Veinticuatro horas por día. Mientras, *Clarín* nos habla de Varsavsky. ■



**CALENDARIO:** The Ruckus Society tiene su sede en Berkeley, pero vive en la red para informar el calendario de actividades de protestas globales. En inglés. Para suscribirse por email: [ruckus@ruckus.org](mailto:ruckus@ruckus.org).

[www.ruckus.org](http://www.ruckus.org)



**REDES CIUDADANAS:** Los responsables de organizar la próxima reunión en Buenos Aires tienen su propio sitio que conecta a toda la comunidad virtual de organizaciones civiles.

[www.cnglobal2000.org](http://www.cnglobal2000.org)



**EL FILOSOFO:** Zerzan es el filósofo que le ha dado letra al movimiento. En Yahoo aparecen 50 sitios que citan sus trabajos. Pero para conocer todos hay dos direcciones posibles:

[www.spunk.org/library/writers/zerzan](http://www.spunk.org/library/writers/zerzan)

[www.recollectionbooks.com/siml/library/JohnZerzan/zercon](http://www.recollectionbooks.com/siml/library/JohnZerzan/zercon)

Lesbianismo, cáncer y abortos

# Tres experiencias

1. Para cumplir con el repetido consejo de mis amigos de *El Amante* de ir alguna vez al cine, hice uso de una breve estadía en la ciudad de Nueva York para cumplir con el mandato. ¿Qué mejor oportunidad que ver cine en una ciudad en la que la oferta puede ser infinita y exquisita? Así es que por vivir cerca de la calle 42 y séptima, una zona de cines, compré mi entrada en un multicine para ver una propuesta atractiva: *Dr. T*, una película con Richard Gere, Farrah Fawcett, con la dirección de Robert Altman, un director de mi preferencia. No me arrepiento. Contaré el argumento. El doctor T, Gere, es ginecólogo, se llama Travis pero lo llaman T. Imagínense ustedes a su consultorio lleno de señoras empujándose en su despacho para abrirse de piernas. Gere está casado con Fawcett y tiene dos hijas mellizas de unos veinte años. Además está emparentado con una cuñada que tiene un par de bebitas. Farrah sale de compras con sus amigas y se detiene en Tiffany's. Pero nadie sabe bien por qué se brota en pleno shopping, recorre los pasillos sacándose la ropa una por una y se pone en cueros en una de las fuentes que adornan el paraje. Esta locura la expresa moviendo las manos como si estuviera flotando en el aire y con una cara de morfina mal digerida que mejor hubiera interpretado Goldie Hawn, quien seguramente rechazó el papel que tan bien le sale de veterana loca y a Farrah tan horriblemente mal. Primero la meten en cana y luego al manicomio. Gere no sabe qué le pasa a su mujer y está preocupado pero no tiene tiempo para concentrarse en el tema ante la avalancha de señoras maduras que le tiran la bomba como a Tom Jones hace treinta años,

una muchedumbre de vaginas que sus cuarenta secretarías apenas pueden controlar. Por suerte Gere tiene amigos con los que puede compartir algunos ratos de ocio. Les gusta cazar, pero se entrenan con pelotitas de golf que tiran al aire para que hagan de patos. Pero, además, juegan al golf. Es allí, en los links, donde Gere conoce a una nueva profesora del club, la interesante y de llamativa voz nasal Helen Hunt. Gere y Hunt simpatizan. Hunt es una mujer libre, con voz de corneta, encaradora, lo invita a la casa. Gere lleva un vino y cuida el barbecue. Cama. Una de sus hijas mellizas se va a casar, pero, gracias a su otra hija, una hermana botona, Gere se entera de que la casamentera es lesbiana. Esta otra hija, la melliza no lesbiana, tiene un trabajo interesante, es guía de turismo en la ciudad de Dallas. Lleva a los visitantes a recorrer el escenario en el que lo balearon a Kennedy. Les tira del hocico a estos insólitos grupos turísticos que con cámara en mano ya no saben qué fotografiar: si las manchas de sangre sobre el asfalto del ex presidente o el depósito en el que disparó Oswald. Gere, que trabaja mucho, tiene malestares amorosos porque Hunt sale de viaje a Nueva Orleans y no le da una explicación creíble. Está celoso. Pero no tiene tiempo con su mujer loca y sus pacientes ardientes y con los preparativos para el casamiento de su hija que está enamorada de su dama de compañía y testigo. El día de la boda amanece tormentoso, hay nubes negras que pueden empañar una ceremonia al aire libre con todos los invitados vestidos de tonos pastel. La hija lesbiana del brazo de Gere lo suelta y corre a abrazarse con la testigo dejando al novio plantado. Lluve, truena, sopla un ho-

rible viento, vuelan las sombrillas, los invitados, que no sabían por qué la novia terminó besando a la testigo y corrió con ella entre las mesas que volaban, se dispersan en pleno caos de agua y viento y Gere en medio de la sopa tiene un raptó místico y manda todo al diablo con un viva la vida y se embarca en su descapotable blanco maravilloso pagado por sus clientas y va a lo de Hunt para enterarse de que la golfista está saliendo con uno de sus amigos con los que caza patos y juega al golf. Gere se monta nuevamente en su coche y embala contra el tornado que le presenta en medio de un puente un remolino de viento que atrapa al coche y lo revolea por el aire. A la mañana siguiente, aparece el coche sin pasajero en medio de un desierto tejano rodeado por unas chiquilinas mexicanas que habitan unas casas pobres y desvencijadas a unos metros de ahí. En una de ellas una humilde y latina señora se retuerce de dolor porque tiene que dar a luz sin asistencia ninguna. Las chicas descubren que la chapa del convertible tiene el signo médico y buscan al desaparecido que está tirado a un costado del camino en estado sucio y polvoriento. Lo llevan a la rastra hasta la casa y lo tiran sobre la mujer. Algo desconcertado pide una palangana y con sus manos limpias monta una escena en la que por primera vez en mi vida presencié de frente y con una lente en medio del asunto (les aseguro que es impresionante) el nacimiento de un niño. Es un varón, Gere lo alza y ríe de alegría. Fin de la película. Indudablemente es una película curiosa, de un género indecidió y de atributos inconmensurables. Ni el epistemólogo Thomas Kuhn, primo de Rodolfo, el cineasta de *Paja-*

Presionado por nuestros reclamos, el filósofo residente decidió ver algunas películas, una en el cine y dos por la televisión. La novedosa experiencia le resultó tan asombrosa que nos cuenta detalladamente las tres películas.

Todas tocan temas de palpitante actualidad. **por TOMAS ABRAHAM**

# cinematográficas



Antes que cualquier crítico argentino, Tomás vio la última película de Robert Altman

rito Gómez, interpretado por el malogrado Héctor Pellegrini, nos podría situar el paradigma al que pertenece. Se parece a la escritura automática del surrealismo pero filmada. Es cine automático, lo que quiere decir que o Altman tuvo una neumonía y la película desde su primera parte que a lo mejor es la última fue terminada por el sereno del estudio, o se rompió la moviola y la editaron en un solo día con cinta scotch. Filosofía mediante diré que la película es un ensayo de pura contingencia. Pudo no haberse filmado, pudo haber comenzado por la mitad y, fundamentalmente, podía no haber terminado. Tanto es el desconcierto que provoca que hasta tuvo buenas críticas. Una de ellas decía que Altman siempre nos sorprende.

2. Ahora otra película en la que William Hurt también es médico, esta vez cirujano de un super hospital en el que trabaja en equipo. Vive con su mujer y una hija en una confortable casa con césped en un suburbio. Esta película es más intelectual, no sé cómo se llama pero la debe haber comentado *El Amante* aunque no sé cuántos puntos le dieron. En fin, los médicos del hospital ven a una nueva médica especializada en orri... no, así no se dice, ornitoranguilología. No, menos, la especialista en garganta, nariz y oído, una mujer muy atractiva. El colega Hurt para hacerse el vivo le pide turno y le abre la boca, y la médica, fría como para llamarse doctora Freazer, lo mira, le enchufa el estoscopio, o el esteloscopio, estetoscopio, o el tubo de no sé qué, y le diagnostica un tumor. La joda se puso seria. Hurt se pira. Se hace la biopsia y le da maligna, todo esto la hermosa especialista se lo dice con cara de piedra. Lo comienzan a tratar con resonancia magnética. Una tarde mientras espera turno, se sienta al lado de una mujer de una belleza extraña, angelical, que espera con un pañuelo que le cubre la cabeza. Tienen un diálogo que a Hurt lo deja mudo. El está a las puteadas porque lo hacen esperar, ella le corta el rostro para pedirle mayor amabilidad con la enfermera y un poco más de paciencia. Cuando Hurt está por replicar ella le confiesa con cortedad que tiene un tumor maligno en el cerebro. Hurt le quiere dar esperanzas pero la bella ya sabe que está con plazo fijo y muy breve porque las compañías de seguro no le autorizaron todos los análisis a tiempo por razones contables. Hurt, que conoce el establishment de la salud, sabe del tema y lo admite, sabe que si se ▶

hubiera hecho el diagnóstico a tiempo podría haberse salvado. Se hacen amigos, conversan. Hurt encuentra en ella un par, una compañera de desgracias y de vivencias. Toma distancias respecto de su mujer que no sabe en qué ni cómo ayudarlo. La joven y bella enferma le cuenta que hay tantas cosas que no podrá hacer, no podrá tener hijos, conocer Londres, escuchar la música de un grupo de aborígenes que pasó por la ciudad y que por un descuido ella dejó de ver y que no sabe cuándo volverán, pero seguro que no antes de unos meses. Cuando Hurt se entera de que el grupo tocará en un lugar de Arizona, la mete en un avión, alquila un auto y recorren el desierto hasta que ella le pide detener el coche para ver el crepúsculo. Hurt le advierte que van a perder el concierto y ella le dice en una de las escenas más bellas de la película que no quiere correr más, que no quiere apurarse más, que lo que quiere es eso, estar en ese instante ahí. Bailan mientras se pone el sol. La mujer de Hurt está que trina cuando él le confiesa que tiene una amiga con la que habla y pasea con un tumor en la cabeza, la esposa no sabe si desesperar (ya me acordé: otorrinolaringología, no, mierda, otorrinolaringología, no, me parece que es con "l", otorrinolaringología, ahora me parece que esta vez sí que la pegué) o estar dispuesta para lo que él quiera o matarlo antes de que se muera solo. La amiga se muere. El tumor de Hurt empeora y hay que operarlo con el riesgo de que pierda la voz. Esto se lo dice la especialista esta vez no diré de qué con su cara de apurate que estoy ocupada. Hurt revienta y le pide su archivo para llevárselo a otro cirujano con el que se lleva mal pero que es un hombre honesto y capaz. Le sacan el tumor y no puede hablar. Pero la mujer que sí tiene voz tampoco le habla porque no le perdona que buscara otra amiga cuando ella lo consideraba su amigo además de amante y esposo. Hurt se maneja en la casa con una pizarra y le escribe "I need you", y ella lo manda a coser esarpines hasta que él de tanto perseguirla con pizarra en mano la convence de que se haga nuevamente amiga. Recupera la voz y el empleo y se empeña en poner sobre la cubierta la experiencia que vivió en el mismo hospital en que es médico. Una experiencia jodida en la que se es tratado como un número, en la que lo único que importa es la eficiencia, en donde el único calor que hay es el del infierno de la angustia porque el humano ni se insinúa. Por lo que nuevamente en equipo hace vestir a su grupo con delantales de pacientes, prohíbe a cada uno de ellos usar la palabra "terminal" para referirse a los agonizantes ya que hay seres vivos o muertos pero nunca terminales mientras haya una esperanza de vida, impone que cada uno de los médicos memorice el nombre de sus pacientes para que el nú-



Andy García produjo y protagonizó una película sobre el aborto. En otro film, William Hurt interpreta a un médico presa del sistema del que forma parte

mero de identificación no se use jamás... Ese fue el momento en que hice zapping para ver Benfica contra Marítima, un partido insípido y sin relevancia del campeonato de fútbol portugués.

Todas las películas yanquis las edita un mismo energúmeno. Me pregunto si este tipo de finales envasados rinde más dividendos, si el gran público necesita este cuento de hadas en el que la bondad siempre triunfa y en el que la gente termina a los chupones brindando con una gaseosa en una mano y una troncha de pavo en la otra. Gaseosa no, bourbon. ¿A quién le sirve esta especie de héroe a lo Robin Williams y ahora el elegante Hurt? No sé para qué hago tantas preguntas infantiles. Porque por otro lado esta mezcla de Gere y Hurt me da como resultado Irons Jeremías en esa película de un director que cosecha tantos admiradores que no sé si es Greenaway o Rosebud o Blacksmith o Whitehall o Yellowstone o Pinkfloyd, pero que se trata de dos irons mellizos y ginecólogos que no solo le investigan el púlpito a la Geneviève no sé cuánto sino que se lo habitan. ¿Me explico? Estas películas deberían ser prohibidas sin límites de edad.

3. Para seguir con este asunto de los orígenes, paso a otra película ya no de médicos sino de abogados pero que tiene que ver con cuestiones de alguna manera médicas. Es un film con Andy García producido por Andy

García y que trata sobre el tema del aborto cuyo nombre puede ser *Swing Vote* o algo parecido o totalmente distinto. Estimo que debe ser una película para ser exhibida en los colegios secundarios –junto a *Las brujas de Salem*, *Herederás el viento* y *El príncipe valiente* con Robert Wagner– o discutida por alumnos y alumnas, por todo el mundo, tal es la inteligencia de los argumentos y la fina presentación del problema. Y todo esto, es cierto, en un envase hollywoodense que a veces instruye más que los documentales. Es una película que me hizo pensar, sensación agradable que proporciona un cierto alivio. Mi posición antes de ver la película era abortista, después de verla también. Pero con un cierto enriquecimiento dialéctico que me ofreció no Hegel sino García Andy. El actor cubano-americano interpreta un personaje que a pesar de su juventud es nombrado juez de la Corte Suprema de Estados Unidos para reemplazar a un veterano que tuvo un flor de infarto. Son nueve jueces en total, seis blancos, dos negros y una mujer. Deben expedirse sobre la apelación de un caso de una mujer negra que abortó en el estado de Alabama, donde el aborto se considera un asesinato cuya pena puede ser la de muerte. Los jueces tienen el problema de que, por haber federalizado en un cierto momento la cuestión, las mujeres pasaban como beduinas de Estado para abortar, y en unas zonas eran criminales, en las otras in-



fractoras y en otras ciudadanas honorables. Entre los jueces, los dos negros, uno de los cuales es el inolvidable Harry Belafonte de Matilda, la banana y el calipso, están a favor de la libertad de la mujer acusada y de la legalización del aborto. El presidente de la Corte está a favor de la condena en nombre de la prudencia y de la conveniencia. Hay uno que tiene principios religiosos que dice que lo que Dios da el hombre no lo quita, hay otro que habla en nombre de la defensa de la vida. La mujer jueza suprema quiere darle la libertad a la mujer porque ella también abortó, lo que le parece mal, pero no puede tratar de criminal a una mujer que sí lo ha hecho. Los votos dan cuatro contra cuatro y Andy García, el nuevo y joven juez de la Corte Suprema, debe desempatar. No sabe qué hacer, quiere estudiar el tema. Se toma su tiempo a pesar de la impaciencia de los otros miembros de la Corte que deben expedirse el sábado. Es miércoles. Comienza el problema de Andy con su propia mujer que es una antiabortista feroz y que le hace la noche un infierno con el tema. El hecho es que la hija que tienen de unos cinco años es adoptada, y la posición que representa la mujer es la de los adopcionistas contra los abortistas que esgrimen el argumento de prohibir el aborto para darle una posibilidad al feto de convertirse en persona y entregarlo a una familia que desea tenerlo. Le recrimina a Andy que sus dudas no son coherentes con el amor que merece su hija que de haber tenido una madre abortista, o que hubiera abortado, no hubiera sido. La mujer lo obliga a decirle a la hija, que hasta ese momento ignoraba su real procedencia, la verdad de su adopción, cosa que hace con gran emotividad, de un modo neopsicológico que los yanquis saben transmitir: nada de severidad ni de explicaciones lógicas, sino apuntando al hemisferio izquierdo del cere-

bro y hacerse una panzada con la inteligencia emocional.

El veredicto es interesante de escuchar y está dividido en tres partes. La Corte decide prohibir todo aborto que se quiera llevar a cabo después de veinte semanas de vida del feto (uno se pregunta si después de esa fecha no corre riesgo evidente la madre. Pero en todo caso la Corte no deja el cálculo de riesgos en manos de los directamente interesados). Pero permite el aborto antes de este tiempo siempre y cuando se le informe a la mujer sobre los alcances de lo que va a hacer, si se le muestran fotografías de su acto, si se le hace tomar conciencia de lo que hará, si se le aconseja de acuerdo a su condición social y económica. Esta última postura se debe a que la sociedad no debe facilitar el aborto, ni menos parecer indiferente.

Una actitud meramente práctica frente a la cuestión es peligrosa por las consecuencias éticas y psicológicas que connota resolver una cuestión que tiene que ver con la vida humana de un modo solo dependiente de la voluntad y en nombre de un fundamentalismo liberal. Pero una vez tomados estos recaudos, se le da a la mujer la libertad de decidir sobre aquello que pasa en su cuerpo. Por último y con una nota de alta emotividad, García, que es el encargado de enunciar el trascendente fallo, dice que la dicotomía entre libertad y vida es insoluble, que la defensa de cualesquiera de estas dos instancias siempre será falible, incompleta, relativa y parcial. Pero quiere señalar aquello en lo que estas dos posturas fallan por igual: el imperdonable olvido de los niños ya nacidos. En una sociedad en la que, dice García, hay 500.000 niños en orfanatos, en la que se adoptan solo 30.000 niños por año, en la que uno de cada cinco niños vive en estado de pobreza y carencias, es hacer gala de vil hipocresía hablar de amor a la vida. Y esto

lo dice García refiriéndose a la opulenta EE.UU. Si trasladamos este problema a nuestra realidad, en que la mujer que aborta puede estar totalmente desprotegida, sin hombre, sin dinero, sin seguro médico ni obra social, en la que los elementos sin higiene con los que se aborta pueden ocasionarle la muerte, en la que los niños que nacen están abandonados a las buenas sin Dios, sin padres, y a merced si la suerte los acompaña de una limosna, o de casas de niños o patronatos en los que viven presos, entonces el tema del aborto adquiere otra dimensión. Lo interesante de la película de García es que la Corte debió hallar una solución negociada porque la petición de principios siempre lleva a un callejón sin salida. El principio del Papado por el cual todo es vida y no se puede suprimir y el principio liberal de que la libertad de nuestro cuerpo es la base de las libertades, cuando entran en discusión desde una verdad teológica o moral, diagraman un sistema de pura clausura. Esto si hay buena voluntad de hallar soluciones pensando en el sufrimiento del prójimo y en el modo de aliviarlo. Y esta buena voluntad no siempre existe. Por ejemplo, cuando el problema es alzado por los personajes siniestros que en nuestro país usan el tema para juntar votos basándose en el odio y la ignorancia de la gente. También existe la mala fe de aquellos intelectuales que desde un rencor de sótano dicen que la sociedad no se banca hacer hijos no deseados para defenderse así de posibles futuros delincuentes y así manda a matar para no verse reflejada en un rostro deforme. Y la de aquellos fanáticos que de la religión han entendido su escoria, los fabricantes de odio hacia aquel que hace distinto porque es distinto y no por eso menos legítimo para ocupar un espacio en la Tierra porque del cielo, si es que existe su morada, nadie es dueño. ▀

# Una tardecita con la MPA



Mezclando crónica, entrevista y nota de opinión, este artículo realiza un largo trayecto, en caracteres, en géneros periodísticos y en el espacio. Desde San Telmo hasta Mar del Plata, sin dejar de asomarse a lo que dicen las miradas globales. Ah, el tema central parece ser la distribución y la producción de películas. **por JAVIER PORTA FOUZ**



**COCTEL.** El 31 de octubre, en una de las dependencias de la Universidad del Cine dirigida por Manuel Antin, hubo en cóctel-conferencia acerca de un "Taller multidisciplinario de cine para estudiantes de cine" que se dictaba en esos días, ofrecido por la "MPA y sus empresas miembros". La MPA es la Motion Picture Association, cuyo lema es "Audiovisual Entertainment For Global Audiences". Según la folletería entregada a los pocos periodistas presentes en el evento, la MPA fue "fundada en 1922 por los estudios cinematográficos norteamericanos" y es "una asociación que representa a los siete mayores productores de obras audiovisuales del mundo y que actúa como voz global y promotora de la industria de filmes, videos y televisión norteamericanas". Algunas de las actividades que realiza la MPA "directamente o a través de sus compañías asociadas" incluyen trabajar "con industrias cinematográficas de varios países en lo que respecta al interés común de preservación de la libertad de mercado", asistir "en la elaboración de tratados internacionales que afecten el mercado, ventas, alquiler, tributación, importación y la distribución de productos audiovisuales", actuar "como intermediaria entre sus compañías asociadas, y las agencias y departamentos del gobierno norteamericano en lo que atañe a asuntos relacionados al comercio internacional" y negociar "acuerdos de gran escala comercial en el ex-



terior, referentes a asuntos relacionados con la exhibición cinematográfica, la distribución de vídeos, y la transmisión y retransmisión de programas y filmes televisivos". La MPA, que en América Latina tiene sus oficinas regionales en Río de Janeiro y México, tiene como asociados a Buena Vista International, Inc.; Columbia TriStar Film Distributors International; Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc.; Paramount Pictures Corporation; Twentieth Century Fox International Corporation; Universal International Films, Inc., y Warner Bros. International Theatrical Distribution.

Además de la MPA, sus miembros y la Universidad del Cine, entre los auspiciantes del taller figuraban el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), la Asociación de Productores Audiovisuales del Mercosur (APAM), una empresa de software, una compañía aérea norteamericana y la Embajada de Estados Unidos. Junto con los disertantes norteamericanos Syd Field (autor de libros sobre guiones y consultor), Richard Guay (productor de *Ghost Dog*) y Jerry Carlson (profesor especialista en historia del cine), estaba Juan Bautista Stagnaro, director de *Casas de fuego*, *La furia* y *El amateur*, cuyo tema en el taller era "Nuevas tendencias en la dirección del cine argentino". Acompañaban a la comitiva Manuel Antin y José Miguel Onaindia, es decir, quien fuera director del Instituto Nacional de Cinematografía durante el gobierno de Alfonsín y el actual director del INCAA. En un lugar central, completaba la mesa alguien llamado Steve Solot que, luego de la presentación de Antin, dijo que la actividad representaba "una nueva etapa" refiriéndose a "ofrecer talleres en Latinoamérica, principalmente en Argentina, Brasil y México para la formación de guionistas, productores y directores. Al finalizar, dijo "tenemos programado un proyecto bastante ambicioso para el año que viene, que tiene que ver con un curso intensivo de... digamos desarrollo de proyectos, queremos ingresar en una etapa y un proceso de formación también a profesionales, con proyectos, con guiones ya hechos, para conducirlos y ayudarlos a llegar a lo que nosotros llamamos proyectos ya filmables, ese proyecto se llama Media Business School (MBS) del Mercosur y pretende-

mos traer la tecnología y el know-how de España, del MBS español".

Solot resultó ser el "Senior Vice President" de las "Latin American Operations", de la Latin American Regional Office de la MPA, con sede en Río de Janeiro.

Luego de que hablara el resto de los presentes en la mesa, Antin, a modo de maestro de ceremonias, dejó abierta la posibilidad de formular alguna pregunta.

Levanté la mano y pregunté si este taller podría considerarse como una competencia de los que hace el Sundance. Tomó la palabra Solot: "La verdad es que nosotros mantenemos un *link* con la gente de Sundance pero



operamos en áreas distintas, hasta ahora nos hemos enfocado en estudiantes tanto aquí como en otros países, mientras que Sundance, en los laboratorios, ha tratado básicamente con profesionales para trabajar en proyectos específicos. Nosotros pretendemos dar un paso también en esta dirección a través de la Media Business School, e intentar cubrir las dos áreas. Hemos recibido muchos pedidos para poder ofrecer más cursos u orientación en este área de *project development*, desarrollo de proyectos específicos, que viene también al encuentro de los deseos de los estudios que representamos en la MPA, porque los estudios están buscando buenos guiones, buenos proyectos en Latinoamérica, y han encontrado algunas dificultades en encontrar proyectos filmables. Entonces, nuestro trabajo de organizar talleres y seminarios viene a ser también una inversión en proyectos cinematográficos interesantes para poder hacer coproducciones y también llevarlos a los Estados Unidos. Es un intento de contribuir localmente y también globalizar un poco más la cinematografía". Hice la tercera y última pregunta de la conferencia, acerca de cuántas de las películas argentinas coproducidas o distribuidas en el país por las compañías asociadas a la MPA habían sido distribuidas en Estados Unidos. Otra vez respondió Solot: "Normalmente se hacen los contratos individualmente con opción para distribución en los Estados Unidos,

lo que sí se hace automáticamente es la distribución en Latinoamérica. Pero no hay garantía para estreno en los Estados Unidos, eso se hace individualmente, no hay una regla".

**ENTREVISTA.** En un ambiente lleno de amables conversaciones de cóctel animadas por la buena bebida y la buena comida, me acerqué, grabador en mano, a Steve Solot (recordemos, el vicepresidente de operaciones latinoamericanas de la MPA) y mantuvimos la siguiente charla, que empezó así:

**¿Qué interés tiene la MPA en desarrollar cine en Latinoamérica; no va en contra de lo que deberían ser sus intereses?**

No, al contrario, justamente por el tema de la globalización, las *majors*, los estudios de Hollywood, están buscando buenas historias, buenos guiones...

**¿Para hacer las películas en Estados Unidos o en otros lugares?**

Bueno, en todo el mundo, para hacer coproducciones. La verdad es que nosotros creemos que el futuro está en las coproducciones, en apoyar financieramente al cine latinoamericano para la coproducción y después distribuirlo en todos los medios, cine, TV, video y en todas partes. En el área de la comunicación hay una demanda muy grande por productos para televisión, cable, DVD, y no hay oferta. Aquí obviamente hay historias fantásticas. Lo malo es que a nosotros (es decir, a los estudios) no nos llegan proyectos y guiones muy bien preparados y filmables. Este proyecto del taller es parte de un programa para contribuir al desarrollo de proyectos, de guiones, para poder hacer películas en Argentina y llevarlas a todas partes del mundo. Además, nosotros creemos que hace falta una promoción de la Argentina como lugar para filmaciones de producciones internacionales, para filmar en la sierra, en la costa, en diferentes lugares.

**Acá se filmó *Highlander 2*.**

Sí, se filmaron algunas películas importantes como *Evita* o *Siete años en el Tíbet*, ►

pero es poco... Los estudios americanos conocen México y Canadá y no conocen Argentina, así que hay que hacer publicidad.

**¿Hubo una toma de conciencia por parte de Hollywood acerca de que si no funcionan los cines nacionales, es decir, si el cine argentino no funciona en Argentina, el cine italiano en Italia, etc., funciona menos el cine norteamericano?**

Claro, totalmente, eso pasó. Si el cine local no funciona, no funciona nada. Es parte del escenario, cine internacional y cine local, y el cine norteamericano es parte también del cine internacional.

**Es la mayor parte.**

Yo diría que es una parte muy importante. Ahora, quien decide lo que va a ver es el espectador. Aquí como en cualquier parte... una buena película funciona.

**Pero una película norteamericana tiene mayor capacidad de lanzamiento, y aun películas que son realmente malas tienen un estreno de veinte, treinta, cuarenta salas.**

Sí, claro, eso es parte del... del marketing del producto, también en Argentina debería haber marketing de películas argentinas, o sea, la gente no sabe cómo comercializar, o sea, sabe pero lo hace a medias, en algunos países como Brasil hay un nuevo mecanismo para promover y subsidiar justamente la comercialización.

**Pero cuando hubo películas argentinas que fueron distribuidas por Buena Vista o alguna otra mayor, hubo muchas que no funcionaron tampoco, que no anduvieron bien, como *Silvia Prieto*, *Ojos que no ven*, *El juguete rabioso*. Ese marketing, en todo caso, no pudo hacer mucho.**



Bueno, creo que eso se debe al producto. Pero también está el caso de *Cenizas del paraíso*.

**Pero Piñeyro ya tenía dos antecedentes de éxito, había como una certeza de que iba a andar bien. Y su siguiente película Piñeyro no la hizo con ninguna mayor. Creo que las mayores toman las películas para la distribución nacional, pero después no las hacen trabajar bien en otros países.**

Está funcionando, por ejemplo las películas argentinas coproducidas por Buena Vista llegan a Brasil y a México.

**Llegan pero ¿de qué manera llegan?, ¿cuánta gente va a verlas?, ¿cómo es el lanzamiento?**

Depende de cómo se trabaja, pero el lanzamiento se hace como una película de arte para un mercado latinoamericano, se requiere un trabajo específico.

**Pero, por ejemplo, *Sexo, pudor y lágrimas* tuvo siete millones de personas en México, y en Argentina no la deben haber visto ni dos mil. Estuvo mal lanzada, nadie se enteró.**

Pero de la misma manera a *Cenizas del paraíso* en Brasil le fue mal.



**Ese es mi punto, yo creo que no hay apoyo.**

La experiencia que tenemos nosotros es que esas películas no viajan bien, no tiene que ver con el marketing o con el lanzamiento; en Brasil a la gente no le gusta ver películas mexicanas, y películas argentinas muy poco. Yo hice personalmente un trabajo con *Cenizas del paraíso* en Río de Janeiro, trajimos a Marcelo Piñeyro, hicimos ruido junto al consulado argentino en Río de Janeiro y no funcionó. ¿Cómo se explica eso? Lo mismo pasa con *Sexo, pudor y lágrimas*, es una película muy mexicana, es difícil que funcione en Brasil.

**¿Por qué Buena Vista es la que más coproduce?**

Porque tiene participación en Patagonik, financieramente, y porque la oficina para Latinoamérica está en Buenos Aires.

Luego de hablar de multicines y de que Sotol indicara que muchas veces faltan productos (dio el ejemplo de México en donde, según él, falta producción nacional para llenar salas de complejos, en los que, según di-

## MUESTRA DE CINE Y VIDEO DEL MERCOSUR PARA NIÑOS Y JOVENES

Casi en la misma fecha en que se hubiera realizado la edición número dieciséis del Festival Internacional de Mar del Plata, tuvo lugar en esa ciudad esta muestra de cine y video. En cuanto a la exhibición, en la sala del Auditorium se proyectaba cine, pero solo desde la mañana hasta las siete de la tarde, ya que luego había otra muestra. En las salas Payró y Provincial (si esta última va a formar parte otra vez del festival internacional, hay que acondicionarla) se hacía video-proyección hasta la noche. En cuanto a las películas en fílmico, había desde algunas de las *Historias breves* hasta largometrajes como *Cóndor Crux* (Argentina) o *El viñedo* (Uruguay), pasando por la excepcional *Kirikou y la hechicera* (Francia), los muy buenos cortos del animador uruguayo Walter Tournier y una retrospectiva de cine histórico latinoamericano, en la que cabían desde *Reed, México insurgente* de Paul Leduc hasta *El general y la fiebre* de Jorge Coscia. En esta sección, además, hubo un preestreno argentino: *Cabeza de tigre*, correcto film sobre el fusilamiento de Liniers realizado por el profesor de historia y egresado del CERC Claudio Etcheberry. La variedad era mucho mayor e incluía cine de Bolivia, Perú, Cuba, Brasil y Chile y bastante material argentino. La lógica de

la programación, con casi nada de repetición y en horarios no muy tradicionales, jugó en contra de la asistencia de la prensa, aunque hubo funciones repletas de alumnos de escuelas marplatenses. En video hubo algunas muestras de escuelas y talleres audiovisuales y unos interesantes medimetrajes de Leduc para televisión. La mayoría de las películas, o videos, tenía a su director o a algún actor que las presentara.

Hubo algunos seminarios, como el denominado "Audiovisual y educación hacia el siglo XXI", del que participaron, entre muchos otros, Octavio Getino, Orlando Senna, Paul Leduc y José Miguel Onaindía. En el panel 3, "Espacio audiovisual y educación en el escenario de las nuevas relaciones entre Estado, sociedad y mercado, ¿hacia la superación de las viejas dicotomías?", se produjo un cruce interesante: el director de TV Educativa de canal 7, Gabriel Rojze, dijo que el mercado no tenía cara, aludiendo a los rasgos de "invisibilidad" del carácter gigantesco de algunas multinacionales. Cuando llegó su turno, Paul Leduc, no de muy buen humor, enumeró una serie de episodios de violencia urbana emitidos por televisión y concluyó que "el mercado no tendrá cara, pero sí tiene imágenes." JPF



*Amores perros, El viñedo*  
(film uruguayo distribuido  
por Buena Vista) y *Sexo,*  
*pudor y lágrimas*

jo, "tiene que haber de todo"), llegamos a los distintos mercados nacionales.

**¿Se puede expandir más la cantidad de entradas de cine vendidas en Argentina?**

Creo que sí, creo que va a crecer más, especialmente entre la gente joven, que ahora está acostumbrada a ir al multicine y conoce lo que es una buena proyección.

**Con respecto al cine argentino en Argentina, ¿cuál es su visión?**

El *market share* (porcentaje de mercado) del cine argentino en Argentina es superior al del cine brasileño en Brasil y al del mexicano en México. [Nota: según datos del INCAA, este año ese porcentaje estaría en el orden del 20%, el más alto de los últimos años y, además, siempre según el INCAA, sería el segundo del mundo después de Francia, en donde es del 27%.]

**El del cine francés en Francia es mayor, ¿no?**

En Francia con el sistema de subsidios es diferente.

**Y el cine norteamericano, ¿no tiene subsidios?**

No.

**¿No hay una política exterior en ese sentido, que sería un subsidio no llamado subsidio?**

No hay, no se permite.

**Pero hay una política hacia el exterior...**

Pero no del gobierno, no oficial.

**Pero el día en que el cine norteamericano deje de funcionar, ¿el gobierno no va a apuntalarlo?**

(Risas) No, me parece que no, es que la gente del cine no quiere que el gobierno llegue tan cerca.

**MUESTRA.** Un evento sin demasiada relación aparente con el cóctel de la MPA sucedió en Mar del Plata del 16 al 22 de noviembre: la Muestra de Cine y Vídeo del Mercosur para Niños y Jóvenes (ver recuadro). Sin embargo, allí se planteó claramente el problema de la distribución en el Mercosur (aunque en realidad había gente de toda América Latina). En el catálogo se anunciaba un foro de debate, el "Primer encuentro de directores, productores, distribuidores, exhibidores y representantes del audiovisual del Mercosur", que tuvo lugar en una playa cerca del faro. En la fundamentación del debate se decía: "Sabemos que los mercados se generan y la capacidad de apreciación de los públicos se forma a través de la oferta. Los materiales de un

mismo origen —la poderosa industria audiovisual norteamericana— configuran la mayor parte de la actual oferta de cine y televisión para nuestros niños, adolescentes y jóvenes. Se impone así un modelo narrativo y estético —entre muchos otros posibles— que será el modelo de audiovisual y el tipo de consumo que demandarán los públicos, sencillamente porque no habrán conocido otro distinto o solo habrán tenido contacto con él de manera muy esporádica". En ese encuentro y en otros seminarios se habló mucho de programas de cooperación en la región, de intercambios y de voluntades po-



líticas. Lo cierto es que, como siempre, el problema central de la distribución comercial fue el menos trabajado. Esto es previsible y comprensible: la mecánica de la distribución comercial es más un asunto global que regional y, como cada vez que se habla de lo global, hay que pensar en cuánta es la influencia del país más poderoso del planeta. En el ámbito audiovisual, en mayor medida que en casi cualquier otro, Estados Unidos es el regulador dominante.

**¿CONCLUSIONES?** 1) Está claro que es conveniente para el cine norteamericano que el cine argentino funcione en Argentina y que el brasileño funcione en Brasil. Ahora, ¿hasta qué punto es conveniente para las distribuidoras norteamericanas, que son también productoras de cine, que el cine argentino funcione en Brasil y viceversa? Si bien pueden ganar plata distribuyendo un film argentino en Latinoamérica, ¿a la larga no corren el riesgo de abrir los horizontes de un público acostumbrado al cine norteamericano hacia otro cine, incluso hacia otras estrellas? ¿O la MPA habrá visto que, teniendo que aceptar la existencia de "cines extranjeros" como algo irreversible, en el futuro el negocio va a estar en mayor medida en la coproducción y distribución de películas "mixtas" que en la producción exclusivamente estadounidense?

2) *Sexo, pudor y lágrimas* y *Amores perros*. Enormes éxitos en México, ambas sin acto-

res reconocibles para el público argentino y quizá tan "mexicana" una como la otra. Más allá de la valoración que se pueda hacer sobre ambas películas, hay varias diferencias en cuanto a su carrera en Argentina. *Sexo* fue estrenada en dos o tres salas y *Amores* en veinticinco. *Sexo* tuvo una campaña mínima y *Amores* un fuerte despliegue publicitario. *Sexo* fue un fracaso y *Amores* fue un éxito. La primera fue distribuida por Twentieth Century Fox, una *major*, y la segunda por Eurocine, una distribuidora independiente. Hay algo evidente, una *major* estrena más películas que una indepen-

diente y, en todo caso, si le va mal con algunos lanzamientos no es muy grave en el marco del negocio anual, que se cubre con un par de tanques mainstream, y en una perspectiva mundial. Ahora, para muchas distribuidoras independientes, cada película es una apuesta de alto riesgo, y necesariamente se van a preocupar más. ¿La buena estrategia de marketing siempre la hace el experto global?

3) Según se desprende de la entrevista con Steve Solot, la MPA y el aparato de distribución audiovisual norteamericano necesitan contenido, incluso de los ahora llamados "países emergentes". Hace varios años, cuando se los llamaba "países en vías de desarrollo", y otros los llamaban dependientes, se cuestionaba que un hecho que ocurría en Paraguay se conociera en Argentina mediante una agencia de noticias norteamericana o inglesa. Hoy el tema de las agencias y la circulación de información periodística no ha cambiado demasiado pero ya no está de moda. En cambio, debatir el audiovisual y su distribución todavía tiene su público, por lo que no está de más preguntarse cuán diferente era la película de *Pokémon* en su versión japonesa, antes de occidentalizarse y convertirse en la versión comercializada por la Warner, compañía distribuidora y productora del país que define, en buena medida, qué debe entenderse por occidentalización y globalización. ▀

# Los últimos mohicanos

La vieja guardia cinéfila de *El Amante* se encontró con sus pares españoles. Aprovechando la visita por el ciclo Veinte Años de Cine Español, dos de los más lúcidos críticos de España examinaron la actualidad del cine y concluyeron que todo tiempo pasado fue mejor.

por JORGE GARCIA  
y GUSTAVO J. CASTAGNA

**¿Cuál es la situación actual de la crítica en España?**

MM: Te podría decir que los críticos “tradicionales” desaparecieron, con alguna excepción, en los 70 y los 80 y hoy han sido reemplazados por una generación que yo llamo “los nuevos bárbaros”, con una cultura muy de segunda mano ya que no solo no leen, sino que tampoco han visto cine y además presumen de ello. Por otra parte, casi no hay revistas de cine y las críticas que aparecen en los diarios responden en gran parte a intereses que defienden a determinadas películas y reservan sus ataques para films que representan a grupos “enemigos” desde un punto de vista comercial. Se ha reemplazado cualquier intento de análisis de un film con el sistema de “estrellitas”, lo que produce que el público vaya a ver películas guiándose de manera casi exclusiva por ese criterio. Es muy común además que muchas veces el título de esas críticas diga una cosa y el contenido algo totalmente opuesto.

**Juan, hace poco en Madrid te pregunté qué películas de las que había en cartelera me recomendabas y me respondiste que no veías estrenos, que solo te dedicabas a revisar clásicos. ¿Es realmente así?**

JC: Yo actualmente, al no tener obligaciones críticas, ya que los trabajos que realizo en estos momentos relacionados con el cine pasan por otros terrenos, me dedico de manera casi exclusiva –al no encontrar atractivas las películas actuales– a revisar el cine clásico, algo que me interesa mucho más que ver estrenos. Por eso voy únicamente a la Filmoteca. Además,

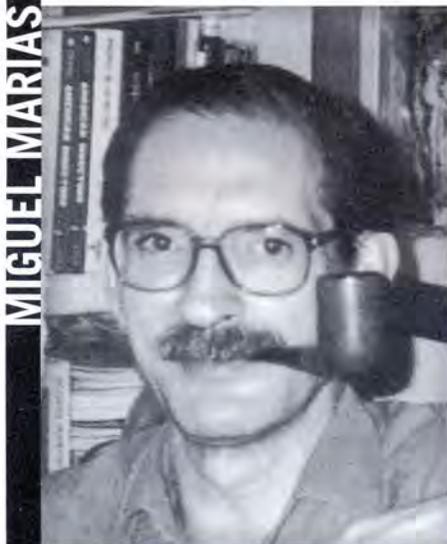
como las películas nuevas llegan pronto a la TV y el video, si puedo, y siempre con la inapreciable ayuda del zapping, las veo así. Lo mismo me pasa con la literatura y la pintura, ya que me interesa mucho más leer a los clásicos y ver cuadros impresionistas, por ejemplo, que dedicarles tiempo a novelas actuales o a la pintura contemporánea. Como verás, en este terreno soy un muy mal ejemplo. De todos modos si varios amigos confiables me recomiendan una película o una novela, es probable que la vea o la lea. Además tengo como 500 películas grabadas que no he tenido tiempo de rever.

MM: Godard dijo alguna vez que antes quienes filmaban querían hacer películas pero ahora solo quieren ser directores. Es cierto que ahora se nota muy poco interés por renovar el lenguaje pero, a diferencia de Juan, mi curiosidad es insaciable y me interesa tanto revisar clásicos como conocer nuevos directores que como que los hay, los hay y muy interesantes. Además para mí es muy importante rescatar el pasado del cine español. He descubierto allí auténticas maravillas y también me interesan directores actuales como José Luis Guerín y Víctor Erice a los que considero entre los realizadores más importantes del mundo.

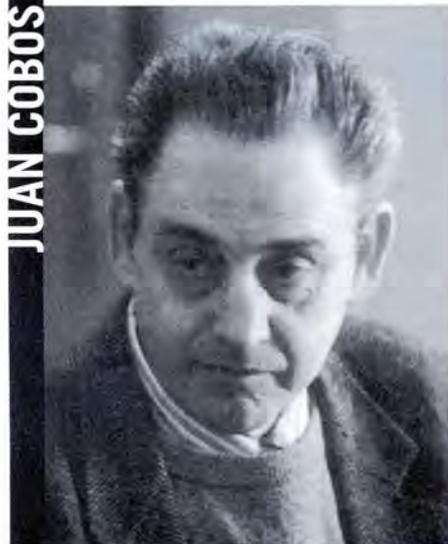
**¿En Madrid se estrenan muchas películas por año?**

MM: Alrededor de 600, muchas de las cuales se exhiben dobladas. En ese caso espero que las pasen por la TV, ya que actualmente me niego a ver películas que no se proyecten en su idioma original. Ya bastante tiempo tuvimos que ver las pelí-

MIGUEL MARIAS



JUAN COBOS



culas no solo dobladas, sino alteradas en sus textos. [Aparece aquí la famosa anécdota sobre *Mogambo*, que en su versión española presentaba a Ava Gardner como la hermana de Clark Gable.] Eso sin contar los films que se dan en la Filmoteca, que cuando no están subtítulos se exhiben con subtítulo electrónico.

JC: Es que la Filmoteca ahora no solo da cine clásico sino que también se dan allí películas de muchos directores que no pasan por las pantallas comerciales. Pero paradójicamente nunca ves allí a un director, un actor o un crítico. Nosotros, por una cuestión generacional, no pudimos ver mucho del cine que se hacía en el mundo durante los años del franquismo. Y los que ahora tienen la suerte de poder hacerlo no la aprovechan.

MM: Además muchas veces el público que va a la Filmoteca lo hace para ver las películas de las que hablan los manuales, pero no se interesa por conocer obras poco vistas de directores famosos. Y eso pasa con Hitchcock, Renoir o Mizoguchi. Ahora que se hizo una revisión muy completa de Mizoguchi, fue mucho menos público que cuando se exhibieron hace quince años sus cinco películas más famosas. Además hoy la televisión ha deformado al público al no respetar los formatos en que se hicieron los films y el nivel de exigencia es mucho menor. Si hoy alguien protesta porque un film se proyecta fuera de foco, le chistan y si insiste hasta es probable que llamen a la policía.

¿Existieron en España dos líneas críticas opuestas expresadas en su momento por ▶

Es un ejemplo acabado –y tal vez de los últimos– de la cinefilia en su estado más puro y pasional. Nacido en Madrid en 1947, hijo del filósofo Julián Marías, ejerce como crítico desde 1966 en revistas especializadas, revistas generales, diarios, suplementos de cultura, radio y programas de TV. Además ha sido guionista de televisión, director de la Filmoteca Española y del ICAA y ha escrito algunos libros, como los dedicados a Manuel Mur Oti y Leo McCarey (ahora está metido en uno sobre Luis Buñuel). Por supuesto que este cúmulo de actividades serían más que suficientes para cualquier ser normal, pero resulta que MM es un fan de la música en general y del jazz en particular (confiesa tener 20.000 LP y 6.000 CD), la literatura, la pintura, y tiene como trabajo regular, ya que es economista, un importante cargo en Madrid al que le dedica ocho horas diarias. ¡Ah!, además es casado y tiene cuatro hijos. Es un misterio absoluto, para quienes lo conocen, cómo este cinéfilo apasionado y locuaz –que asegura haber visto 5.000 películas españolas, compara sin complejos a Fritz Lang con Goya, puede dar una conferencia de cuatro horas sin hacer ninguna pausa y sostiene que lee más rápido en inglés y francés que en español– se divide para cubrir sus múltiples actividades con la eficiencia con que lo hace (él lo atribuye al hecho de que duerme poco). JG

Tiene un temperamento mucho más calmo y reflexivo. Con algunos años más que su colega y licenciado en filología inglesa, fue miembro fundador de varias de las revistas de cine más importantes que existieron en España (actualmente es director de *Nickel Odeon*). Ha realizado múltiples actividades relacionadas con el cine, que incluyen la traducción de varios libros y la escritura de un libro sobre Orson Welles en España, y también ha trabajado en un programa de televisión sobre arte y literatura. Pero lo que más enorgullece a Juan es su relación personal y la amistad que profesa con grandes directores del cine mundial, y su trabajo como asistente de dirección de otros, con una muy envidiable labor como ayudante personal de Orson Welles en *Campanadas de medianoche*. Sin la curiosidad insaciable de MM, hoy dice que solo le interesa revisar la obra de los directores que más admira, algo que extiende a la literatura y la pintura. JG

Para Marias y Cobos,  
lo mejor del cine está  
en el pasado: Jean-Luc  
Godard, Carl T. Dreyer  
y John Ford



### las revistas *Film Ideal* y *Nuestro Cine*?

MM: Creo que esa era una falacia y una dicotomía que proponía *Nuestro Cine*, revista en la que yo aprendí a escribir aunque mis amigos los tenía en *Film Ideal*. Yo comencé a hacer oposición interna en NC con un artículo que escribí sobre *Siete mujeres*. Pero esas revistas no tuvieron continuidad ni a través de *Casablanca* ni de *Manhattan* que eran mucho más superficiales y duraron poco tiempo. En cuanto a *Dirigido por...*, a pesar de su persistencia me aburre y creo que a sus integrantes no les gusta el cine. No puedo pensar otra cosa de gente que, por ejemplo, a una película como *La ventana indiscreta* le coloca cuatro "estrellitas" sobre cinco.

JC: Yo soy bastante escéptico con respecto a *Film Ideal* ya que era una revista dirigida por alguien que representaba la ideología de la Iglesia franquista. Nunca creí que en sus orígenes fuera buena y, aun a riesgo de pecar de inmodesto, creo que en su primera etapa quien impulsó la revista por un camino más interesado en el cine que en la ideología fui yo. Allí formamos un grupo que se enfrentó con el ala clerical de la revista y que fue el que provocó la llama de *Film Ideal*.

### En esa época (años sesenta) se podía ver muy poco cine extranjero en Madrid, ¿no es así?

MM: Precisamente por eso nos juntábamos siempre todos los cinéfilos en los mismos lugares. También fuimos evolucionando en nuestro gusto ya que en ese entonces, por ejemplo, muchos de nosotros admirábamos el cine norteamericano y odiábamos el neorrealismo, y a otros les ocurría lo contrario.

JC: Yo, por ejemplo, en un momento era un admirador del neorrealismo y la escuela documentalista inglesa y después se produce mi conversión. En ese entonces defendíamos mucho el contenido de los

films, algo que tenía que ver con la situación política que se vivía en España.

MM: De todos modos en un momento dado *Film Ideal* se convirtió en un referente para todos los cinéfilos jóvenes de esos años. En este momento no existe ese interés por el cine en los críticos jóvenes, y a aquella revista le debemos el haber aprendido a prestar atención a los aspectos formales de una película. Hoy muchos jóvenes, cuando salen de ver un film, no tienen la menor idea de lo que han visto.

Hay no solo un estancamiento sino un retroceso a los años previos a *Film Ideal*.

### ¿Ustedes creen entonces que la cinefilia ha sido derrotada?

MM: En el programa de TV que tenemos con José Luis Garcí y otros amigos, tratamos de enseñar a ver cine, pero en el fondo yo siento una sensación de derrota. Hoy hay muy poca gente en España, incluidos directores, interesados en problemas de lenguaje cinematográfico, si bien hay excepciones, como los casos de Guerín, Erice y Medem.

### ¿En las constantes revisiones de cine que hacen se produjeron arrepentimientos?

JC: En mi caso muchos, por ejemplo Hitchcock. Antes de conocer *Cahiers du cinéma*, estaba muy influido por la revista inglesa *Sight and Sound* que consideraba que el Hitchcock bueno era el inglés y el malo el americano. Además hoy no me animo a leer las cosas que escribía en esos años, aunque, a fuer de sinceros, no me animo a leer lo que escribí hace tres meses.

MM: Soy consciente de que en su momento sobrevaloré, por ejemplo, a Glauber Rocha, varias de cuyas películas hoy me dan pena. He sido injusto con Wyler comparándolo con Ford, pero hoy debo reconocer que Wyler tiene películas muy buenas. A mí no me gustaba mucho Antonioni y luego lo valoré y lo mismo me pasó con

Bergman, sobre todo después de ver las películas de Liv Ullmann y Bille August. En el caso de Antonioni odié y escribí en contra de *El pasajero*, pero luego la volví a ver y me pareció maravillosa. A veces una película nos decepciona porque no es lo que esperábamos de ella. Más recientemente, a partir de *Canción de cuna*, he valorado a José Luis Garcí, cuya obra hasta ese momento en general no me interesaba por encontrarla demasiado sentimental y enfática, como queriéndose convertir en portavoz de su generación. Pero sus últimas películas han cambiado el rumbo y me interesan cada vez más. Además muchas veces me encuentro a contrapelo de la opinión de la mayoría, como en el caso de Buñuel (por eso estoy escribiendo el libro *El otro Buñuel*) o en el de Griffith, de quien casi todos consideran que entró en decadencia a partir de 1920 y yo, en cambio, pienso que sus mejores películas son posteriores a esa fecha.

JC: A mí una cosa que me hizo cambiar mucho mi concepción del cine fue el conocimiento personal de muchos directores e incluso el haber trabajado con varios de ellos. Conocer a tipos como Orson Welles, Buster Keaton o Henry Hathaway (quien siempre decía "miren que yo no soy Orson Welles") y Delmer Daves, dos hombres muy sensibles y de gran cultura. Sin embargo, muchos de esos directores clásicos tendían a subestimarse. Es conocida la sorpresa de Hawks ante los redactores de *Cahiers* por las cosas que veían en su obra.

MM: A mi Otto Preminger me dijo: "Usted conoce mi obra mucho mejor que yo".

JC: Hathaway me describió plano por plano el comienzo de *Codicia*. Hitchcock era también un talento impresionante, una cabeza genial. Incluso Torre Nilsson, aunque no coincidía con nuestra línea crítica, era también un hombre de grandes conocimientos. Para mí el trato personal



con los directores fue siempre una fuente de grandes sorpresas.

[Llega José Luis Garcí, y luego de los efusivos saludos la entrevista continúa.]

**¿En qué benefició y en qué perjudicó Saura al cine español?**

JC: Saura fue en sus principios un heredero del neorealismo (*Los golfos*), pero en su segunda película cambió hacia un cine más comercial (*Llanto por un bandido*), una producción muy costosa que no anduvo demasiado bien. Después entró en contacto con Elías Querejeta, que fue el productor de los films de su período mejor conocido, incluso aquí en la Argentina.

MM: El tema es que durante mucho tiempo Saura se convirtió en la cabeza visible del cine español; lo que pasa es que terminó repitiéndose a sí mismo. La desaparición de la censura franquista lo hizo alejarse de un "estilo" simbólico que él había creado. Creo que lo mejor de su carrera es *De prisa, de prisa*, donde retoma el estilo documental de sus comienzos.

**Coincidimos.**

JC: En el caso de Saura, los guiones casi siempre se los escribieron otros (no como hoy, que todos los directores nuevos quieren ser "autores totales"). De todos modos, creo que nunca ha tenido un gran talento como escritor ni tampoco fue un gran director de actores.

MM: Me parece que de aquella época de representación crítica-simbólica del franquismo, su mejor película es *Peppermint Frappé*. Su carrera en los últimos años ha sido terriblemente irregular, aunque creo que *Pajarico* está muy bien. En realidad no ha sido tan bueno antes ni tan malo ahora. Lo que sí no ha generado discípulos.

**¿Cómo se llevan con Trueba y con Medem?**

MM: A Medem lo conozco mucho, desde la época de sus primeros cortometrajes. En *Vacas*, su primer film, me parece que

sigue haciendo cortometrajes. *La ardilla roja*, en cambio, lo reveló como un director a seguir y de gran interés; creo que es una película fascinante. En *Tierra* aparece su costado más "sub-Tarkovski" y es una obra muy desapareja pero interesante. La mejor, por mucho, es *Los amantes del Círculo Polar*, un film de un romanticismo total que lo muestra como una suerte de Frank Borzage de los años noventa. Creo que es el único director realmente interesante surgido en esa década, ya que una película como *Solas*, de Benito Zambrano, que a mí me gusta mucho, no me da pistas de la aparición de un realizador de auténtico talento. En cuanto a Trueba, sus comedias, en general, no me interesan y lo más atractivo de su obra me parece un episodio de la serie *La mujer de mi vida* y *El sueño del mono loco*, un film donde aparece su costado más siniestro.

**¿Entre los adolescentes hay una especie de culto por Alex De la Iglesia y Santiago Segura?**

MM: Sí, evidentemente. Por mi parte, no soporto la película de Santiago Segura y tampoco me gusta nada De la Iglesia, con excepción de algunos momentos de *El día de la bestia*.

**¿Y qué opinan de Almodóvar?**

MM: Globalmente, a mí me interesa mucho. Creo que después de unos comienzos vacilantes ha ido aprendiendo y mejorando mucho. La película suya que más me gusta es *Todo sobre mi madre*. De todos modos, hay varios directores españoles que me gustan más que Almodóvar.

JC: Yo conocí tarde a Almodóvar, pero después vi cronológicamente sus películas y lo conocí personalmente y creo que es una persona muy inteligente, con un constante deseo de superación. El siempre se plantea problemas nuevos y creo que todavía puede darnos sorpresas.

MM: Pienso además que es un genio de la

autopromoción y sería importante que, en ese terreno, hubiera en España otros directores como él.

**¿Cuáles son para ustedes los cineastas más importantes de este fin de siglo? Sé que para Juan, por su semirretiro, esto es algo difícil de contestar.**

MM: Para mí el más importante, a pesar de que está muy loco, sigue siendo Godard. También Jean-Marie Straub y Víctor Erice. Y luego, con algo de inquietud porque no sé nada de él desde hace tiempo, Maurice Pialat. También creo que uno de los cineastas más importantes de los últimos tiempos fue (y recalco el "fue" porque creo que ahora está pagando el precio de la celebridad) Kiarostami, cuyas primeras películas me parecen absolutamente extraordinarias. También Rohmer, que más que un director de fin de siglo me parece un cineasta del siglo XVII, aunque es el más joven de los directores vivos. Pero para mí hablar de Rohmer es como hablar de John Ford o de Dreyer.

**¿Qué opinión les merece el "boom" del cine asiático?**

MM: A mí me parece un camelo, a pesar de que me gusta mucho Kitano y algún otro, como el primer Hou Hsiao-Hsien (no Wong Kar-wai). En cuanto a los japoneses actuales, me parece que ninguno alcanza el nivel de los grandes maestros clásicos de ese origen (Mizoguchi, Ozu, Naruse, el mismo Kurosawa). Es que además me gustan muchas más películas de los 50, por ejemplo, que de los 90. Inclusive los films que me gustan hoy mucho están siempre por debajo de los títulos clásicos que prefiero.

[Se va Juan Cobos, requerido para otro encuentro, y Miguel Marías continúa con un monólogo de media hora, esencialmente centrado en el cine español, que por razones de espacio es imposible transcribir.]

# El último adelantado

Alberto Ure es uno de los grandes directores argentinos de teatro. Vanguardista, innovador, irreverente y polémico, en esta entrevista –junto a Vera Fogwill, su discípula– habla de cine, teatro y televisión, pero, sobre todo, del arte de dirigir actores.

por SILVIA SCHWARZBÖCK

**Si bien usted es un consagrado director de teatro, siempre defendió a los actores de televisión. Esa actitud siempre lo puso en una posición polémica, como decir que Alberto Olmedo es el mejor actor argentino. ¿De dónde surgió esta idea suya de que el actor de televisión puede ser utilizado en el teatro?**

De la realidad misma, de lo que yo veía. Además, de trabajar con ellos, de ver que eran más maleables. Me parecen mejores actores. A mí me encantaba Alberto Olmedo. El ya era famoso en vida, más allá de cómo se consagró después de su muerte. Una vez me lo encontré en un restaurante. Estaba con su mujer, Tita Russ. Se me acerca y me dice: "Mirá, Ure, yo sé que vos me elogiás mucho, pero no me cargués más. Lo que yo hago es una basura". "No –le decía yo–, vos hiciste cosas geniales." "¿Ves? –seguía él–, me estás cargando ahora." Olmedo no me creía. Rucucu, el personaje que hacía en televisión, era un invento genial. También el capitán Piluso. La pareja de cómicos con su ayudante, Coquito, también era genial. De los actores de televisión actuales, ninguno tiene un talento equivalente al de Olmedo.

**¿A qué atribuye que los actores de teatro suelen no ser buenos actores de cine?**

El teatro no es una actividad moderna, es una actividad bastante antigua. La televisión es mucho más moderna, entonces, el actor que está ahí está en la modernidad, le guste o no le guste.

**Ahora se habla de grandes actuaciones en televisión, como las del elenco de *Vulnerables*. Pero los libretos son muy malos. ¿A usted le parece que puede haber grandes actuaciones con un mal libreto?**

Yo el programa no lo veo. Me han dicho que es muy bueno. Habría que ver. Por-

que es muy complicado hacer una buena escena con un mal libreto o, en todo caso, es más difícil, pero se puede hacer.

**Una de las puestas suyas más recordadas es *Los invertidos*. Ahí actuó en un protagónico Antonio Grimau, que era un actor de telenovelas. ¿Cómo se le ocurrió llamarlo para el papel?**

AU: A Grimau yo lo ubicaba de la televisión. Era un actor de telenovelas de cuarta, y en la obra estuvo brillante. A partir de ahí, mucha gente descubrió en él a un actor de teatro culto. Yo lo veía en las telenovelas y me decía: "A este tipo hay que darle pista. Si le dan pista, gana el Pellegrini. Corre 200 kilómetros por hora".

VF: De verdad, en el fondo de tu corazón, ¿pensás que los actores de televisión son mejores que los de teatro?

AU: No, pero pienso que no son tan malos como dicen. Una vez en *Clarín* me preguntaron: ¿cómo puede ser que usted, después de lo que hizo en teatro, esté en televisión? Yo le dije: "Mire, la cantidad de boludos que hay en el teatro, usted no se lo imagina". En teatro he encontrado tanta cantidad de boludos como en todos lados.

**¿Miraba televisión para buscar actores?**

Muchas veces, sí. Pero, fuera de eso, yo le tengo mucho cariño a la televisión. La defendí de aquellos intelectuales que la consideran malsana. Siempre había programas cómicos que me gustaban, aunque fuera porque tenían lindas chicas.

Eso estaba ahí. Yo mismo estuve en televisión, cuando hice *Zona de riesgo*.

**En este momento está ensayando una obra de teatro...**

AU: Es una obra mía: *La familia argentina*. La escribí hace mucho. Cristina Banegas había guardado los apuntes, se los di a una hija mía para que los editara, y que-



Alberto Ure valora a los actores de la televisión

dó bien. El argumento es el siguiente: un psicoanalista de mi edad, de unos 56 años, se casa con una arquitecta que tiene una hija joven. El la cría como un padre, pero cuando la chica tiene más o menos veinte años, se la coge y la deja embarazada, lo cual es una tragedia para la familia. El título de la obra tiene que ver con que muchas veces a mí se me ocurría que la familia argentina tiene bases muy endebles, como esta. El elenco (Antonio Grimau, Cristina Banegas y Belén Blanco) es un poco de cajón. Son actores que yo conozco mucho. Como ahora no puedo dirigir bien, porque no me puedo mover mucho, necesito actores que se sepan mover mucho.

VF: La obra es una maravilla. Ahora tiene más fuerza y más vigencia que cuando la escribiste. Hoy es polémica, pero la gente se sienta y la ve. Pero en su momento estaba tan adelantada a lo que la pequeña burguesía argentina puede ver representado. Es como la historia de Woody Allen con Soon Yi.

AU: Ese tema es el terror de los psicoanalistas y de los pacientes. El psicoanálisis es una profesión muy relacionada a la clase media, por eso no se la puede tocar.

Yo fui influenciado por un autor inglés, Joe Orton...

**¿Cuál fue la anécdota más increíble que le sucedió dirigiendo teatro?**

Una vez hice una versión de *La señorita Julia*, de Strindberg, con Soledad Silveyra y Jorge Mayor, dos actores extraordinarios. Cuando llegó el día del estreno, a Jorge Mayor le agarró un cálculo de riñón y estaba con muchos dolores. Entonces, yo la llamé a una ex esposa mía, que es médica, y le pedí que me recetara el calmante más fuerte que hubiera en las farmacias. Le dimos una inyección, y lo tiré al escenario: "Actuá". Y actuó. Otra, cuando fue el estreno de *Antígona*, yo dije: no hay que salir en el diario y le prohibí la entrada a la crítica. Hay que decirle a la gente que viene que les digan a los amigos que la quieren ver que llamen por teléfono y reserven entradas. Y tuvimos reservadas entradas con un mes de adelanto. Y un día yo me cansé, porque venía menos público y no llenábamos el teatro, y dije: "Ahora hay que salir en el diario. Se acabó la vanguardia, se acabó todo, si no vienen, hay que hacer algo".

**¿Cuáles son los directores argentinos de teatro que le interesan?**

Roberto Villanueva. Las puestas de él son muy buenas, aunque tampoco dirige actores.

**¿Se considera un gran director de actores?**

Un buen director. El trabajo del actor me apasiona, es lo que me da más placer. Además, yo quiero a los actores, y siempre les digo a los otros directores: "Lo primero que tenés que hacer es querer a los actores... Si sos despectivo con ellos, si pensás que son todos tarados, nunca vas a dirigir actores".

**Además, los actores lo aman a usted.**

VF: ¿Y sabés cuál es el mérito de eso? Que no fuiste nunca una persona que te quieran por indulgente. Muchos creen que el trabajo del director es decir "parate acá, hacé esto". Pero en el caso de Alberto, él siempre exigió lo máximo, y eso no cualquiera lo banca. No hay actor que no reconozca que desde que trabajó con Alberto, en su profesión hizo un cambio del cien por ciento. No es que lo quieren por-

que dice: "¡Qué lindo, ahora vamos todos juntos a comer!". Lo quieren porque les hizo sacar el jugo que, por ahí, ni veían que tenían adentro o hasta ese momento nadie les había dado ese espacio ni había transformado la mirada de la gente hacia su trabajo. Me parece que hay actores que han hecho con Alberto cosas fuera de lo común, como es el caso de Grimau. Antonio, con vos, cambió su profesión. Fue un antes y después de *Los invertidos*. Y para Cristina Banegas, también. No es que Cristina con vos cambió, pero se consolidó como actriz. Tortonese, el otro día que lo llamé, me dijo: "Lo quiero tanto. Sería al único director al que le diría que sí antes de saber qué es lo que quiere que haga, qué papel y qué obra".

AU: Ahora tengo ganas de hacer una adaptación de *El sirviente*, con Tortonese y Urdapilleta. También quería hacer una puesta de *Hamlet*, pero tendría que ser en un teatro oficial, en el Cervantes, por ejemplo, con Darín en el papel protagónico, que puede hacerlo muy bien. Es un actorazo. Yo había pensado en él mucho antes de este momento suyo de consagración. Este proyecto lo tengo en mente desde hace cinco años.

**Dentro del cine, ¿cuáles son sus actores favoritos de todos los tiempos?**

Cassavetes, como actor y como director. Un genio. De los argentinos, Muiño. Me parece un genio. De las actrices, Gina Rowlands, Jeanne Moreau, Anna Magnani.

**De los directores de cine, además de Cassavetes, ¿cuáles son para usted los que mejor dirigieron actores?**

Dennis Hopper, Bertrand Blier, Marco Ferreri. Igualmente, el cine no me gusta tanto como el teatro.

**¿Y dentro del cine argentino?**

En principio, me parece que al cine argentino nunca le ha importado para nada la actuación. Tampoco a las nuevas camadas. Al único al que le interesa un poco es a Aristarain. El dice que dirigir es dirigir a los actores y yo pienso lo mismo.

*Muchas gracias a Pascual Condito, a Vera Fogwill, a Elisa Carnelli y a todos los que colaboran con Alberto para su recuperación.* ■

**GRAN AVANT PREMIERE**

A total beneficio del gran director teatral

**ALBERTO URE**

Con la presencia de actores, productores, directores, personalidades de la cultura argentina y el público

Funciones en el cine Lorange  
Lunes 4 de diciembre

Horarios: 19, 21 y 23 hs. Valor de la entrada: \$ 7



**VENTA DE ENTRADAS ANTICIPADAS**

**Cine Lorange**

Corrientes 1372 4373-2411

**Primer Plano Film Group S.A.**

Riobamba 477 4375-0506 4374-8401

Función de gala a las 21 hs.  
Con la presencia del "maestro" Ure  
Valor especial de \$ 10



DOS PERSONAS  
ATRAPADAS  
EN LA TELEVISION

## MOONLIGHTING UNA SERIE CON GLAMOUR Y SENTIMIENTOS

Brillante como el cine clásico americano y autorreferente como el cine moderno, la serie que catapultó a Bruce Willis es una de nuestras favoritas. Su reposición en copias nuevas y subtituladas en un canal de cable es motivo de festejo.

por **LEONARDO M. D'ESPOSITO**

*El libre espíritu no cuaja con la libre empresa.*  
(Burt Viola en un capítulo de *Moonlighting*)

La acción comienza en mi oficina. Llega una señorita con toda la pinta de una recepcionista. Resulta ser la recepcionista, que me entrega un sobre con la programación de un canal de cable. Abro y hojeo a desgano, sin esperanzas de encontrar algo importante. Me sobresalto. Llamo a Noriega y le digo "Gus: Sony repone *Moonlighting* en copias flamantes y subtulado". Noriega responde: "Me encantó", y me da cuatro páginas para escribir al respecto. La historia prosigue en casa. Además de reconciliarme con Sony definitivamente (había empezado a respetarlo por *Saturday Night Live*), comienzo a rever emocionado los capítulos y a darme cuenta de que el artículo puede resolverse de dos maneras:

1. Poner una foto de Bruce Willis y Cybill Shepherd y decir "es una obra maestra".
2. Escribir un libro llamado *Amor y odio: de cómo dos seres humanos tratan de escapar de la televisión*.

La medida a llenar por los requerimientos

de la revista es inadecuada en cualquiera de los dos casos. Me desespero, porque además *Moonlighting* está indisolublemente ligada a mi vida, con lo cual redescubro por enésima vez que escribir sobre aquello que nos conmueve no es más que escribir sobre uno mismo y que esto justifica que la crítica sea lateralmente literatura.

La serie cuenta las tribulaciones de Madeleine Hayes, una ex modelo estafada por su contador. Le quedan nada más que una casa y una agencia de detectives improductiva bajo la dirección (es un decir) de David Addison, un tipo con el cual uno puede salir de joda, pero ni por casualidad esperar que resuelva algún problema. La serie iba a ser el vehículo estelar que Cybill Shepherd buscaba desde hacía años. Siempre estuvo al borde del estrellato, y siempre el estrellato la eludió: cuando pensamos en la figura femenina de *Taxi Driver*, se nos aparece Jodie Foster; y si se trata de *La última película*, las mujeres quedan opacadas por Jeff Bridges o Timothy Bottoms o Ben Johnson (sobre todo Ben Johnson). Otra vez la maldición de la pastora Shepherd: *Moonlighting* transformó al imper- ▶

fecto desconocido Bruce Willis, bueno, en Bruce Willis, nada menos.

Cada capítulo se estructura alrededor de un caso policial que Maddie y David resuelven más por casualidad que por rigor. Y el atractivo de la serie es la relación entre ambos, que oscila entre el amor y el odio y sale directamente de la *screwball comedy*. El primer episodio era una especie de parodia hitchcockiana, con ramalazos de *Intriga internacional*. El aspecto Hitchcock aparece en muchos episodios, pero también otras miles de referencias a films y directores, especialmente a aquellos que ponen en primer lugar a los personajes y sus sentimientos. Hawks, McCarey, Lubitsch, Bogdanovich (que participa en un episodio hablando de su relación con Maddie Hayes, cuando fue pareja de la actriz Cybill Shepherd), Kasdan (hay un homenaje explícito a *Cuerpos ardientes* en un capítulo). *Moonlighting* es una serie cinéfila al extremo, y su tema principal es que los personajes del cine no son personas. El problema básico de David y Maddie es que son de carne y hueso y están atrapados en la televisión.

A medida que las temporadas se fueron sucediendo, Maddie y David se enamoraron, hicieron el amor, se separaron, ella quedó embarazada y perdió al bebé (en un episodio que transforma la tragedia en comedia y viceversa). Lo que les pasaba era que sus vidas estaban clausuradas en una hora semanal, pero cada episodio, cada discusión que al espectador le resultaba pura diversión, generaban alguna consecuencia en los personajes. Y las características inmutables a las que el formato televisivo los condenaba eran corsés de los cuales no lograban salir. Sabiamente, el creador de la serie, Glen Gordon Caron, nos hacía saber a los espectadores que hasta la más delirante carcajada escondía una melancolía creciente y una imposibilidad: Maddie y David no podían casarse, no podían formar una familia, no podían ser gente normal, porque cualquiera de estas cosas acabaría con la serie.

David y Maddie hablaban mucho con el espectador. Constantemente nos avisaban "y acá viene la persecución", o "esta es la es-

Ver la serie en idioma original permite comprobar que la señorita Topisto efectivamente hablaba en verso



cena en la que discutimos en el auto", o "si nos acostamos nos sacan del horario central". En un episodio doble (*Cool Hand Dave*, noviembre de 1987), David es encarcelado por error y los ejecutivos de la ABC organizan un casting para suplantarlo. El mundo real, el mundo del comercio televisivo, atentaba constantemente contra la felicidad de los personajes.

En esa temporada sombría en la que Maddie huye al saberse embarazada (y sin estar segura de que el bebé fuera de David), él sale una noche con Burt, el *comic relief* de la serie, a emborracharse. Levantan a dos chicas. Burt, de novio con la increíble secretaria Agnes, no puede acostarse con la que le corresponde. David sí. A medianoche, se levanta de la cama y se comienza a vestir. La chica lo mira. El dice: "Quizá te llame". Ella, sonriendo, sabia y consciente de que le ha dado el gusto a su cuerpo y que no es fácil resolver la soledad del alma, responde: "O quizá no". El comprende, la besa en la frente y se va caminando mientras se superponen los títulos. Esta melancolía del hombre que sabe que hay una vida después de la ficción es la clave de *Moonlighting*. Es también lo que transforma la serie en algo más que una cita periódica frente al televisor.

Sobre por qué la serie terminó hay unas

cuantas hipótesis: que Willis y Shepherd se llevaban mal, que los capítulos eran demasiado caros, que el público les dio la espalda por la negrura de algunos episodios, que los compromisos de las estrellas se superponían con los de la serie, etcétera. Puede que algunos o todos sean ciertos. Para mí, *Moonlighting* tenía que acabarse alguna vez, porque la angustia de estos dos personajes estaba por encima de la ficción de una manera cada vez más evidente. A Maddie y a David los envolvía Hollywood a través de quienes construían los episodios. El músico de la serie era Alf Clausen, un tipo acostumbrado a parodiar y mezclar temas musicales conocidos (muchos de ellos de películas) para resaltar irónicamente la naturaleza del universo donde habitaban los personajes. En el episodio *Between a Yuck and a Hard Place* (diciembre de 1988, cinco meses antes del final de la serie), la persecución final estaba aderezada por fragmentos de temas de circo, *Bullitt* e *Intriga internacional*. Alf Clausen trabajaba sus bandas de sonido como Carl Stalling en los cortos de la Warner: no por nada es el musicalizador y compositor titular de *Los Simpson*. Cuando había necesidad de una secuencia musical o bailable, el asesor era siempre Stanley Donen. Un episodio en blanco y negro en el cual se cuenta un crimen de

los años cuarenta desde dos puntos de vista (el de "ella" y el de "él"), *The Dream Sequence Always Rings Twice* ("La secuencia de sueños llama dos veces", cinefilia y autoconciencia desde el título), fue presentado por Orson Welles en su última aparición en público (de hecho, el episodio salió al aire días después de la muerte del gordo). Toda esta referencia cinematográfica no era puro exhibicionismo ni parodia: era el reconocimiento de que la emoción en el siglo XX está forjada en el molde del cine. Pero que el cine es ficción y la vida real excede sus límites.

Todo el mundo se sorprende por los arrebatos oníricos de *Ally McBeal*, serie que parece un clon automático –en cuanto a estructura y fines– de *Moonlighting*. Pero antes del horrible bebé bailarín de la abogada flaca, David y Maddie habían sido muñecos de plastilina y protagonistas de una versión extraña de *La fierecilla domada*, además de tener a Ray Charles cantándoles al lado en medio del living. La diferencia con el onirismo domesticado de *Ally McBeal* es que el espectador no podía estar seguro de que esos escapes al absurdo no fueran reales en el mundo de la agencia de detectives Luna Azul. Después de todo, la recepcionista atendía el teléfono rimando largos párrafos, David perseguía a una mujer para que no se suicidara y sufría electrocución, caída libre de varios metros, atropello de una máquina limpiadora (que lo dejaba flaman-te como antes de ser electrocutado). ¿Por qué no podía transformarse en una rana gigante de plastilina?

Pero esta mezcla de absurdo y realidad, del mundo del cine y los sentimientos más

verdaderos, no podía sostenerse indefinidamente. En algún momento, tenía que resolverse la tensión entre la fantasía y la realidad que era la base de la serie. Se resolvió el 14 de mayo de 1989.

Sé que a muchos esa fecha no les dirá nada, pero acá es donde tengo que apelar a la biografía y esperar que nadie se ofenda por eso. Ese día mi esposa se enamoró de mí (no pidan explicaciones, es como pasa en el cine), voté para presidente por primera vez (el día anterior había cumplido 21 años) y ganó Menem, como todo el mundo sabe. Yo lo supe siete años después, pero esa tarde, Maddie y David llegaron a la oficina y vieron cómo se dismantelaban los decorados, a la vez que alguien –un ejecutivo de la ABC, quizá– les decía que la serie se había cancelado "porque la gente quiere que se casen". Salen corriendo del estudio, se encuentran con Agnes, que ya no puede rímar, y los acusa del final de la serie porque no tuvieron el coraje de amarse de verdad. Acto seguido, y desesperadamente, buscan un cura que los case. Lo encuentran, explican la necesidad y urgencia, y el cura les dice que no los puede casar. Que el matrimonio es una responsabilidad muy grande y que requiere amor verdadero, no desesperación. El cura se va y los deja a ellos sentados en el altar. Ella lo mira y le dice: "Me acabo de dar cuenta de que mañana ya no te voy a ver". Y termina. El mundo real acaba con la fantasía y la transforma en pasado en una vuelta de tuerca melancólica, coherente con la terrible sinceridad de la serie para con sus espectadores. El final de *Moonlighting* fue un acto de suprema honestidad: al final de to-



das las cosas, no se puede engañar a la gente. *Moonlighting* siempre se basó en esa relación imposible entre el mujeriego enamorado y la mujer madura que necesita estabilidad. Los dos crecieron a la vista de los espectadores, que sufrieron con ellos y, poco a poco, se dieron cuenta de que la única alternativa era el milagro. Pero el milagro que no pudo darse en la serie, no iba a darse fuera de ella. Al final de todas las cosas, al menos, mirándose a los ojos, estaban juntos.

Cuando uno ve cualquier serie que reitera su esquema capítulo a capítulo, sabe que el final feliz es la apertura de una nueva posibilidad de riesgos en el capítulo siguiente. *Moonlighting* fue una larga película en la que los personajes intentaron rebelarse contra sus creadores. Fracasaron. Héroes que nacieron hitchcockianos, maduraron hawksianamente y se relacionaron con el toque Lubitsch, dejaban la fantasía como personajes de Huston. Maddie y David no son meros actantes de la televisión: gracias a todo esto, son fragmentos de una memoria querida. ■

## Julian Cooper

Documentalista y periodista inglés

Subtitulados al inglés

Traducción al inglés de guiones, literatura, ensayos, tesis universitarias, artículos, páginas web.

E-mail [julianco@giga.com.ar](mailto:julianco@giga.com.ar)



# 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 El Gatopardo**

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo



Piedras 1086, San Telmo  
 Tel. 4300-5139  
 Estac. sin cargo.  
 Consulte nuestra página  
[www.puntocine.com.ar](http://www.puntocine.com.ar)

**Venta y alquiler**

curso de verano por Eduardo A. Russo

## El cine & Orson Welles

informes al 4823-9270  
 e-mail: [erusso@interlink.com.ar](mailto:erusso@interlink.com.ar)



## Decimos la verdad



LA VERDAD PODRA TENER MUCHAS CARAS  
 PERO SEGURO TIENE UNA SOLA VOZ

Gloria López Lecube  
 en "Lo Mejor y lo Peor"  
 de lunes a viernes de 7 a 11 hs.



**LA ISLA**  
 FM 89.9

[www.fm89.9.com.ar](http://www.fm89.9.com.ar)

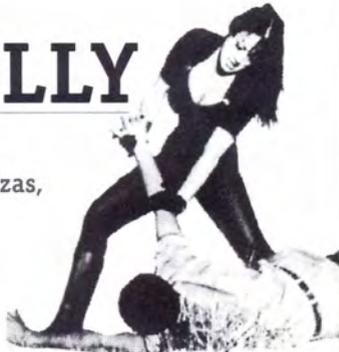
J. Salguero 2745 Bs. As. C1425DEL - Tel. Rot. 4803-4434 Fax 4807-6006 [fm89.9@fm89.9.com.ar](mailto:fm89.9@fm89.9.com.ar) - [www.fm89.9.com.ar](http://www.fm89.9.com.ar)

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

# Diciembre en la disquería II

Como el año pasado, la versión fin de temporada de esta sección es un rejunte, una especie de arbitrario fresco. Parafraseando una frase de *Alta fidelidad*, lean cómo se llega, en unos cuantos pasos, de Moby a Mederos pasando por Hans Zimmer. **por JAVIER PORTA FOUZ**

**MOBY.** Como si un descendiente de Mary Shelley se hiciera llamar Frankenstein, este norteamericano pelado, descendiente de Melville, responde al nombre de Moby. Este fue su año, y no solo porque sus canciones estuvieron presentes en *60 segundos*, *Una pareja casi perfecta* y *La playa*. Su excelente disco *Play* fue un éxito en todo el mundo, incluida la Argentina. Se lo encuentra en las bateas de "dance" o "electrónica", pero el casillero le queda chico. Seguramente seguirá presente en películas porque le gusta, según reza uno de sus discos (*I Like to Score*, que incluye *God Moving Over the Face of the Waters*, de la muy recomendable banda de sonido de *Fuego contra fuego*).

**MARVIN GAYE.** A dieciséis años de haber sido asesinado por su propio padre y a diecisiete de que Larry Kasdan incluyera *I Heard It Through the Grapevine* en un lugar de privilegio en *Reencuentro*, el recuerdo de Marvin Gaye volvió con todo. Se pudo escuchar su clásico *Let's Get It On* en la subvalorada *Gigoló por accidente*, y *Got to Give It Up* está presente en el CD de uno de los grandes éxitos del año, *Los ángeles de Charlie*. Pero el mayor homenaje llegaría en *Alta fidelidad*; paradójicamente, una película en la que no se lo oye cantar.

**CAUTIVOS DEL AMOR.** La banda de sonido de la película de Bertolucci fue, en un principio, más pedida que ofrecida. Algunas disquerías importaron discos que tenían, obviamente, el título en inglés (*Besieged*), y un diseño de tapa distinto al del afiche. Muchos clientes no lo reconocían, pero lo seguían pidiendo. Finalmente, cuando se caía de maduro que debía editarse, apareció en Argentina y, aunque en algunos comercios se agregaron cartelitos indicando a qué película correspondía ese CD de tapa roja, la identificación no fue fácil porque no se adaptó el diseño. A pesar de todo esto, esta combinación de música europea clásica y africana más cercana en el tiempo, de Bach a Papa Wemba, se convirtió en

uno de los soundtracks más vendidos del año. Y ya que hablamos de importaciones, están disponibles en varias disquerías los muy elegantes CD de dos Angelopoulos: *La mirada de Ulises* y *La eternidad y un día*.

**HANS ZIMMER.** Seguramente, en marzo del año que viene este prolífico alemán ande dando vueltas en la entrega de los Oscar. Probablemente lo lleve a esa instancia su trabajo para *Gladiator* y no sus composiciones para *MI-2*, sensiblemente más interesantes y potentes, como la película.

**AQUÍ EN LA TIERRA.** Película horrible con un compilado como tantos otros haciendo de banda de sonido. Se menciona aquí como ejemplo de la falta de criterio a la hora de editar en Argentina. Este CD que a nadie le interesaba de una película que nadie vio estuvo ampliamente disponible a diferencia de, por ejemplo, *Velvet Goldmine*.

**GWYNETH PALTROW.** Si bien todavía no se estrenó en Argentina, hay que adelantar que en *Duets* (película dirigida por su padre Bruce y cuyo CD ya está disponible), la rubia Gwyneth brilla como cantante, con una increíble interpretación del hit de 1981 de Kim Carnes, *Los ojos de Bette Davis*.

**LA CITA.** En *Fin de semana de locos* (*Wonder Boys*), Robert Downey Jr., de fiesta, escucha *Waiting for the Miracle* de Leonard Cohen, canción emblemática de *Asesinos por naturaleza*. El CD incluye varios temas de Bob Dylan –incluso uno compuesto especialmente para el film– junto a Van Morrison, Lennon y otros y, por ahora, se resiste a ser hallado en las disquerías. Una moción por su aparición.

**MORETTI.** Este apartado también funciona como ejemplo, de la escasez en este caso. Solo tres películas de la filmografía de Nanni Moretti (*Basta de sermones*, *Caro diario* y *Aprile*) están editadas aquí en video. Y si hablamos de las bandas de sonido, hace rato que está agotado el CD que compila la

música de Nicola Piovani para *Palombella rossa*, *Basta de sermones* y *Caro diario*. Conseguir *Aprile*, incluso en Internet, es de una dificultad suprema. Aplíquese lo dicho a los CD de películas de otros directores como Kitano, Imamura y muchísimos más, entre ellos la casi totalidad de los franceses.

**SUI GENERIS.** Como si fuera un grupo de rock potente, la presentación de su ¡nuevo! disco –nunca digas adiós– generó disturbios. En *Nueces para el amor*, la inclusión de las voces de García y Mestre y la versión de Sandra Mihanovich de *Bienvenidos al tren* no quedaron ni para el amor ni para el recuerdo.

**MEDEROS.** Una de las mejores noticias del año cinediscófilo fue la edición de la música de *Las veredas de Saturno*. Pero Mederos también deslumbró en dúo con Colacho Brizuela en *Tangos*, un CD para recomendar, al igual que el del dúo Salgán / De Lío en *En vivo en el Club del Vino* (ambos discos con una excelente presentación, algo que afortunadamente se va haciendo habitual en el género).

**BELLEZA AMERICANA.** Aunque no haya obtenido el premio en ese rubro, es bueno, en aras de la variedad, que la película ganadora del Oscar haya tenido una música alejada de la orquestación hollywoodense más trillada.

**MY FUNNY VALENTINE.** A diferencia de la suprema versión de Michelle Pfeiffer para *Los fabulosos Baker Boys*, la interpretación de Matt Damon en *El talentoso señor Ripley* se acerca más a la de la limitada pero fascinante voz de Chet Baker en su grabación de 1954. Sin embargo, las palmas de actor-cantante masculino del año se las lleva Jim Carrey por sus proezas en *El mundo de Andy* (canta *I Will Survive* haciendo de Andy Kaufman haciendo de Tony Clifton). Se recomienda también escucharlo interpretando *Yo soy la morsa* en el disco de George Martin *In My Life*.

## directo a video

DESPERTANDO A LA MUERTE, *Waking The Dead* (EE.UU., 1999), dirigida por Keith Gordon, con Jennifer Connelly, Billy Crudup, Hal Holbrook. (Gativideo)

Un joven político se enamora de una activista en los Estados Unidos de 1972. Ella muere en un atentado en Chile en 1974. Y él llega a candidato al Congreso en 1982. Mezcla de géneros (romántico, fantástico, testimonial, melodrama), *Despertando...* es una película sumamente extraña. Lo interesante no es la alternancia de tiempos –el film pasa de los 70 a los 80 de manera acronológica– sino cómo relaciona el flujo de la memoria del protagonista con su toma de conciencia política. De alguna manera, lo que Keith Gordon pretende es radiografiar cómo una persona construye un ideario y a partir de qué elecciones personales. Lo malo es que la resolución del tema es pedestre porque el realizador no puede ir más allá de los lugares comunes más transitados de cada uno de los géneros que mezcla. Por una vez, Crudup parece un buen actor, y Jennifer Connelly es linda –ya un lugar común de este prestigioso medio– pero bastante inexpresiva. De esas películas que se ganan, más allá de debilidades, el mote de “curiosas”. **Leonardo M. D'Espósito**

CON TODA LA FURIA, *All the Rage* (EE.UU., 1999), dirigida por James Stern, con Joan Allen, Jeff Daniels, Gary Sinise, Robert Foster. (LK-Tel)

Un montón de gente se encuentra por su relación con las armas de fuego. La historia, episódica y enrevesada, tiende al disparate. Pero un epílogo “con cartelitos” transforma esta amable locura en una publicidad contra el uso de las armas de fuego. Lo que parecía un mundo ficticio cerrado en su recurrencia se transforma así en una pura recubierta de lo mal que está andar con revólveres. No hay nada que hacerle: la realidad ataca al cine desde hace tiempo, y el cine viene perdiendo casi por nocaut. **LMD'E**

NUEVO SUEÑO AMERICANO, *Boiler Room* (EE.UU., 2000), dirigida por Ben Younger, con Giovanni Ribisi, Vin Diesel, Nia Long, Ben Affleck. (AVH)

En cierto pasaje de *El nuevo sueño americano*, una más que atendible ópera prima, un grupo de corredores de bolsa asiste extasiado a la proyección de *Wall Street*, vocalizando perfectamente al unísono las líneas de diálogo entre Michael Douglas y Charlie Sheen. No es gratuito que el film más representativo de la generación yuppie aparezca como un referente: el mundo al que ingresamos junto con Seth –el pálido Giovanni Ribisi, figura recurrente del cine independiente americano, que también aparece en *Con toda la furia*, reseñada en estas mismas páginas– es el de la compra y venta de acciones. Claro que no se trata aquí de describirlo al detalle,



## Despertando a la muerte

Nuestra amiga, la bella Jennifer Connelly, protagoniza la película de Keith Gordon

sino de aprovecharlo para un relato *cool* y liviano, pero para nada desagradable. Al menos durante un rato, resulta muy interesante merodear por las vidas de tan particular raza. Luego, cuando aparece la investigación por estafas y el conflicto del protagonista con el padre toma ribetes sentimentales, el asunto comienza a perder interés. Difícil ponerse serio sin pasarse al bando de la solemnidad. **Diego Brodersen**

ENCUENTRO PELIGROSO, *Simpatico* (EE.UU.-Francia-Reino Unido, 1999), dirigida por **Matthew Warchus**, con **Nick Nolte, Jeff Bridges, Sharon Stone, Catherine Keener, Albert Finney**. (SBP)

Simpatico –así, sin acento– es el nombre de un caballo. Y de caballos y apuestas y corrupción en el mundo de las carreras trata este algo rutinario pero entretenido drama aderezado con pasados oscuros, chantajes y venganzas varias. Si el guión es previsible y convencional, el experimentado reparto se encarga de mantener las cosas a flote. Catherine Keener, en un papel secundario, le agrega sutilezas varias a su personaje y acapara la atención cada vez que aparece. **DB**

EL PROXIMO VIERNES, *Next Friday* (EE.UU., 2000), dirigida por **Steve Carr**, con **Ice Cube, Mike Epps, Justin Pierce, John Witherspoon**. (AVH) Además de realizar remakes huecas de viejos clásicos –léase *Shaft*– el cine negro norteamericano se ha dedicado en los últimos años a crear una subespecie de comedia de la cual esta secuela es un digno exponente. Chistes tontos sobre la marihuana, chistes imbéciles acerca de los problemas intestinales y más chistes misóginos sobre culos y tetas. Además de eso, un enorme y gran vacío que solo la tecla “stop” puede detener. ¡Fuck! **DB**

EL RIGOR DE LA FRONTERA (EE.UU., 2000), dirigida por **Jeremy Paul Kagan**, con **Glenn Close, Meat Loaf, Jena Malone**. (LK-Tel)

Producción para la televisión –da la impresión de que tenía más extensión de lo que se editó en video– que narra una historia de iniciación femenina en la California de la Fiebre del Oro. Más allá de la bella producción, poco frecuente en estos casos, lo interesante es cómo Kagan llega al fondo de sus personajes sin abandonar el rigor narrativo. No es *El viaje de Natty Gum*, pero emociona de la misma manera y muestra que, en los pliegues de la industria, viven y trabajan artistas consecuentes y capaces. **LMD'E**

## ahora en video

PSICOPATA AMERICANO, *American Psycho*, dirigida por **Mary Harron**. (AVH) Impresionante adaptación del no menos impresionante best-seller de Bret Easton Ellis. Mary Harron (la directora de *Yo le disparé a Andy Warhol*) puso cine donde había literatura y logró una versión inteligente y divertida de un libro infilmable. La película es mejor que la novela en EA N° 101 pero la novela se retoba en EA N° 102.

MISION: IMPOSIBLE 2, *MI-2*, dirigida por **John Woo**. (AVH)

Segundas partes suelen ser buenas (como todos saben pero pocos aceptan) pero a veces son realmente mejores que su antecesora. Tal es el caso de esta película de John Woo que combinando varios clásicos de Alfred Hitchcock y algunos elementos de la serie logra un film apabullante. La música de Schifrin y Tom Cruise en un registro superior a toda su carrera logran completar una película luminosa, divertida y absolutamente adictiva. Comentario a favor en EA N° 100.

FUCKLAND, dirigida por **José Luis Marqués**. (AVH)

Hijos bastardos del Dogma, chicos listos provenientes de la publicidad, nacionalistas trasnochados sin ningún sustento. Esa rara conjunción produjo una de las películas más indignantes del año a pesar de que se parece muy poco al cine. Comentario en EA N° 103.

TE CON MUSSOLINI, *Tea with Mussolini*, dirigida por **Franco Zeffirelli**. (AVH) Franco Zeffirelli sigue filmando. Curiosamente, esta película es mejor que las que venía haciendo. Aunque sobrevuela una pregunta: ¿a quién le importa? Comentario en EA N° 99.

NADIE ES PERFECTO, *Flawless*, dirigida por **Joel Schumacher**. (Gativideo) Joel Schumacher se ha perfilado lentamente como uno de los cineastas más fascistas del cine actual. Su cariño por la comunidad gay no le quita ni un gramo a su ideología siniestra. Comentario en EA N° 99.

DIVINAS TENTACIONES, *Keeping the Faith*, dirigida por **Edward Norton**. (Gativideo) Opera prima de otro personaje oscuro



*Psicópata americano*, una adaptación difícil

de Hollywood (y ya van...). Edward Norton deja un poco de lado su perfil derechista y se aboca a una comedia romántica con cierta simpatía y nada de talento. Jenna Elfman y en menor medida Ben Stiller justifican de todas formas darle una chance en video. Comentario en EA N° 102.

EL PATRIOTA, *The Patriot*, dirigida por **Roland Emmerich**. (LK-Tel)

Aunque sigue siendo uno de los actores más taquilleros, Mel Gibson tiene cada día más detractores que se están cansando de sus tics y de todo lo que representa en sus películas. Tres horas de Gibson defendiendo los valores más reaccionarios y un guión realmente endeble no son el mejor programa para aquellos que quieran mantenerse fieles al actor. Comentario en EA N° 101.

EL MAR DE LUCAS, dirigida por **Víctor Laplace**. (AVH)

Víctor Laplace dirige una película. Es un buen ejercicio para cinéfilos que conocen al actor tratar de escribir el guión y adivinar el elenco antes de verla. Aunque si lo hace quizá después no quiera verla. En síntesis: una película de Víctor Laplace. Comentario en EA N° 102.

LOS PICAPIEDRAS EN LAS VEGAS, *The Flintstones in Las Vegas*, dirigida por **Brian Levant**. (AVH)

Las segundas partes son muchas cosas pero en este caso parece como si el equipo que hizo la primera se hubiera ido al descenso y hubiera perdido jugadores, director técnico y, por suerte, gran parte de la hinchada. Si siguen así se van a la D. Comentario en EA N° 101.

## clásicos

**BULLITT (EE.UU., 1968)**, dirigida por Peter Yates, con Steve McQueen y Robert Vaughn. (Epoca)

Este policial ingresó en la historia del cine gracias a la famosa y un tanto sobrevalorada persecución de autos por las calles de San Francisco. Es una escena casi fundacional (para bien y para mal) y con buenos momentos, pero es demasiado larga y hoy tiene valor fundamentalmente como un registro documental de la ciudad. *Bullitt* es una película interesante, sobre todo porque presenta todas las características del policial de aquellos años: cámara en mano, utilización del teleobjetivo, muchos exteriores, bastante zoom (antes de que este peligroso recurso se bastardeara). Pero la época no solo se reconoce en lo estético. El protagonista (Steve McQueen en su esplendor) es un policía rebelde que desconfiaba de todo el mundo y que establece sus propias reglas, llegando a ser tan autoritario como otros policías de esa época. La clave más importante para entender ese período del género es la inutilidad que presenta todo el caso. La trama policial gira en torno a la protección de un testigo y la historia termina por mostrar que el trabajo del protagonista es complicado y duro pero al mismo tiempo inútil y sin sentido. *Bullitt* es una película amarga, con buenos actores (varios secundarios maravillosos y Jacqueline Bisset y Robert Duvall en pequeños roles) y con una sólida puesta en escena. Merece su espacio en la historia del género policial y su análisis sirve también para comprender la época a la que pertenece. Curiosamente, muchos de los recursos visuales de esta película, así como el vestuario y la música, volvieron a ponerse de moda. **Santiago García**

ME DESPIERTO GRITANDO, *I Wake Up Screaming* (EE.UU., 1941), dirigida por Bruce Humberstone, con Victor Mature, Laird Cregar, Betty Grable y Elisha Cook, Jr. (Epoca)

*Me despierto gritando* es una de las piezas raras en los fundamentos del fascinante *puzzle* del cine negro, tan ejemplar como difícilmente encasillable. Como para reforzar la idea de que en las raíces del *film noir* pesan más el delirio y las pesadillas que las pinceladas de realismo social —como ocurre en la memorable *El extraño del tercer piso* (Boris Ingster, 1941)— aquí hay alguien injustamente acusado por el crimen de una dama. Toda evidencia conduce al protagonista, perseguido más allá de toda duda por un detective que hasta vela sus sueños al costado de su



## Bullitt

El paradigma de la persecución de autos

cama, esperando que dé un paso en falso. Aparentando un *whodunit*, uno de esos policiales clásicos con un abanico de sospechosos y un solo asesino, el film hace un par de torsiones: la primera, en relación con el carácter ambiguo del héroe. La segunda, más siniestra, se vincula con la condición abismal del detective. *I Wake Up Screaming* se desliza en vaivén: amaga con fundar el universo *noir*, y retrocede. Sin dudas, ello se debe al afable Humberstone, afecto a la comedia, y a la saludable figura de Betty Grable, quien poco más tarde se postularía como la definitiva *pin up girl* y que aquí hace de diurna hermanita de la asesinada, sin mostrar piernas. En cuanto al Frank de Victor Mature, impedido de exhibir pectorales, elige empeñosamente hacer de tipo con mucha calle, con resultados que es preciso obviar. Pero la densidad de la película desembarca de la mano del detective Cornell (formidable y ominoso Laird Cregar), que pinta de negro todas las secuencias en que participa, y que asedia a Frank bajo el lema: “Si él no es culpable, asumiré yo la culpa”. Basada en una novela de Steve Fisher, quien compuso a Cornell como un retrato apenas disimulado de su par Cornell Woolrich (sexualidad ambigua, intelecto refinado, hu-

manidad torturada), la película pasa ocasionalmente del *whodunit* al más fatal y fundacional clima *noir*. Bertrand Tavernier y Jorge García (por separado) están convencidos de que este Cornell prefigura al Hank Quinlan de *Sed de mal*. En su culto mortífero a una imagen femenina, *I Wake Up Screaming* presagia también a *Laura* (1944), de Otto Preminger. Por sobre todo, queda en la memoria del espectador el enfermizo aroma de las flores que Cornell acomoda en el altar de su amada, mareado por el éxtasis, la culpa y su deseo de muerte. **Eduardo A. Russo**

LA PORFIADA IRENE, *My Man Godfrey* (EE.UU., 1936), con William Powell y Carole Lombard. (Epoca)

Una frase feliz: “La única diferencia entre un hombre y un vagabundo es el trabajo”. La dice Godfrey Park en *La porfiada Irene*. Park, encarnado por un brillante William Powell, es un joven nacido en el seno de una tradicional familia de Boston que de un día para otro pasa de millonario a mendigo. Después de pasar un buen tiempo rodeado de otros pordioseros, Godfrey es rescatado por una familia de ricachones neoyorquinos que lo incorpora como mayordomo. Lo que sigue es una historia plagada de humor,

## Los clásicos del mes

mordacidad y desprejuicio, que pinta con particular precisión los aciagos años que vivió Estados Unidos luego de la Gran Depresión. Es precisión, justamente, lo que denota cada línea de diálogo de esta frenética *screwball comedy*, apoyada en un trabajo excepcional de sus dos protagonistas (el ya mencionado Powell y la luminosa Carole Lombard, como Irene) y de cada uno de los secundarios.

Una escena fantástica: la desopilante imitación de un chimpancé de Carlo (Mischa Auer), protegido de la descocada señora Bullock, que no logra calmar la histeria de la alborotada Irene y además pone los pelos de punta al señor Bullock (irascible y tierno a la vez, gracias al talento de Eugene Pallette, un clásico secundario de Hollywood que brilló también en *El diablo dijo no*). Carlo es una obvia caricatura de la clase alta norteamericana de la época, retratada con una ironía feroz en la película.

Un final inquietante: feliz, pero ambiguo, con un casamiento a las apuradas, impulsado por el deseo desbordante de una jovencita caprichosa que logra el consentimiento de su futuro esposo casi de prepo, imponiéndose a la manera de su clase.

Una película maravillosa: *La porfiada Irene*, con su humor lunático, su corrosión, su dosis de inocencia (ricos tan tontos, pobres tan buenos) y su vigor narrativo, está sin dudas entre las grandes comedias de la historia del cine. Nominada para seis Oscar (no le concedieron ninguno), tuvo una segunda y, dicen, olvidable versión protagonizada por David Niven. Obviamente, fue, es y será irreplicable. **Alejandro Lingenti**

Los amantes de las rarezas y las curiosidades encontrarán este mes diferentes motivos de solaz, ya que la editora Epoca lanzará algunos títulos realmente excéntricos.

■ Empecemos con las cinco películas que Louis Feuillade –también director de los prestigiosos seriales *Los vampiros* y *Judex*– le dedicó a Fantomas entre 1913 y 1914 (*Fantomas*, *Juve contra Fantomas*, *La muerte que mata*, *Fantomas contra Fantomas* y *El falso magistrado*), con René Navarre como protagonista, auténticas joyas del cine mudo francés y una decisiva influencia sobre los posteriores seriales norteamericanos. Mucho más raros aun son los cuatro capítulos de *Belphegor*, *el fantasma del Louvre* de Henri Desfontaines, y el compendio del único serial italiano conocido: *Las extraordinarias aventuras de Saturnino Farandola*.

■ Otra curiosidad es *Las arañas*, 1919/20, un serial que Fritz Lang planeó originalmente en cuatro episodios pero del que solo se llegaron a filmar dos.

Tercera película del gran director –en la que por cierto se detectan influencias de Feuillade–, anticipa en embrión las ideas que luego desarrollaría en la serie dedicada al Dr. Mabuse.

■ También se editan dos atípicos films protagonizados por Bela Lugosi: *Huelga de espectros*, 1941, una mezcla de comedia y film de horror donde el actor comparte cartel con la pandilla de Punto Muerto, y *Asustada hasta la muerte*, 1947, la única película de Lugosi en colores.

■ Prolífico exponente del *trash*, el espa-



Bela Lugosi

ñol Jesús Franco ha filmado innumerables películas con diversos seudónimos, la casi totalidad de ellas absolutamente descartables. Sin embargo, uno de sus primeros films, *Gritos en la noche*, 1961, con Howard Vernon como protagonista, es un sorprendente y atractivo exponente del género de terror. En cuanto a *Las vampiras*, 1971, dicen los conocedores de su obra que es otro título rescatable de su filmografía.

■ El film que lanzó a la fama a Ernst Lubitsch en Alemania fue *Carmen*, 1918, con Pola Negri como protagonista. *Los peligros del flirt*, 1924, inspirada en *Una mujer de París* de Chaplin, es su segunda película en Estados Unidos y la primera en la que se pueden detectar los inconfundibles rasgos de su estilo para la comedia. **Jorge García**



# Epoca

El hogar  
de los clásicos

Más de 1200 películas subtítuladas.

Terror y ciencia ficción.

Cine mudo.

Francés.

Italiano.

Japonés.

Americano.

Vanguardia.

Seriales.

Dibujos animados.

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



## viernes 1

RIO DAS MORTES (1970, Rainer W. Fassbinder). Film & Arts, 7 y 15 hs.

ROBIN Y MARIAN, *Robin and Marian* (1976, Richard Lester). Cinemax, 22 hs.

UNA VIDA NORMAL, *Normal Life* (1986, John McNaughton), con Luke Perry y Ashley Judd. The Film Zone, 0.15 hs.

John McNaughton adquirió bastante notoriedad a partir de la excelente *Henry: retrato de un asesino*, pero luego su carrera se tornó sumamente despareja. De todos modos este relato —no estrenado comercialmente, pero editado en video—, basado en una historia real acerca de un ex policía y su esposa drogadicta que entran en una espiral de violencia sin retorno, es uno de sus mejores trabajos, con una formidable actuación de Ashley Judd.

## sábado 2

VESTIDA PARA MATAR, *Dressed to Kill* (1980, Brian De Palma). Cineplaneta, 8.40 hs.

LA CAMARERA DEL TITANIC (1997, J. J. Bigas Luna). Movie City, 11.05 hs.

ESCANDALO, *Scandal* (1988, Michael Caton-Jones), con John Hurt y Joanne Whalley-Kilmer. Cineplaneta, 22 hs.

La primera película del luego rutinario e impersonal Michael Caton-Jones es, por lejos, su mejor obra. Tomando como punto de partida el "caso Profumo" que escandalizó a Inglaterra en los años sesenta, acerca de un ministro conservador inglés que se vio envuelto en un affaire con una chica de la noche, el film es una minuciosa crónica sobre las intrigas y confabulaciones que se esconden detrás de los vericuetos del poder.

## domingo 3

LOS CAZADORES DEL ARCA PERDIDA, *Raiders of the Lost Ark* (1981, Steven Spielberg). Space, 16 hs.

EL DULCE PORVENIR, *The Sweet Hereafter* (1997, Atom Egoyan). Cinemax, 20 hs.

## lunes 4

SABOTAJE, *Sabotage* (1936, Alfred Hitchcock). Cineplaneta, 12 hs.

CARA CORTADA, *Scarface* (1983, Brian De Palma). Cinecanal, 12 hs.

HENRY Y VERLIN, *Henry and Verlin* (1994, Gary Ledbetter), con Gary Farmer y Margot Kidder. Cineplaneta, 23.55 hs.

Película totalmente inédita en nuestro país de este director canadiense, que narra una

extraña historia ambientada en Canadá en la década del treinta, y relata la curiosa relación entre un disminuido mental y su sobrino que ha entrado en un mutismo absoluto, del que su tío parece ser el único capaz de sacarlo. Un film que cuenta con buenas referencias críticas.

## martes 5

LA DAMA DESAPARECE, *The Lady Vanishes* (1938, Alfred Hitchcock). Cineplaneta, 12 hs.

MI VIDA ES MI VIDA, *Welcome to the Dollhouse* (1996, Todd Solondz). Cineplaneta, 22 hs.

EL BESO DE LA MARIPOSA, *Butterfly Kiss* (1994, Michael Winterbottom), con Amanda Plummer y Saskia Reeves. Cinemax, 20.30 hs.

Otro film inédito en nuestro país es esta ópera prima del luego prolífico Michael Winterbottom, que narra la extraña relación entre una asesina serial lesbiana y una muchacha que se ha enamorado de ella con la que desarrollará un sangriento raid de sangre y muerte. De acuerdo a las informaciones, es posible que el fin afecte la sensibilidad de los defensores del "buen gusto" y las bellas almas.

## miércoles 6

EL HOMBRE EQUIVOCADO, *The Wrong Man* (1957, Alfred Hitchcock). Cineplaneta, 12 hs.

WESTERN (1997, Manuel Poirier). Space, 0.30 hs.

CISCO PIKE (1972, Bill L. Norton), con Kris Kristofferson y Gene Hackman. Cinemax, 23.45 hs.

Debut de Kris Kristofferson en este muy poco visto film ambientado en Los Angeles, en el que interpreta a una ex estrella del rock que ahora se ha convertido en traficante de drogas, y es chantajado por un corrupto policía (excelente, como casi siempre, Gene Hackman). Un film pequeño, pero de sostenida tensión dramática.

## jueves 7

LA SOMBRA DE UNA DUDA, *Shadow of a Doubt* (1943, Alfred Hitchcock). Cineplaneta, 12 hs.

DEPREDAADOR, *Predator* (1987, John McTier). Cinecanal, 22 hs.

VIVIR SU VIDA, *Vivre sa vie* (1962, Jean-Luc Godard), con Anna Karina y Sady Rebbot. Film & Arts, 23 hs.

La obra de Jean-Luc Godard de los años sesenta es una de las más revolucionarias e influyentes de la historia del cine. Esta re-

lectura de *La pasión de Juana de Arco*, en la que se fusionan con brechtiano distanciamiento el homenaje a la serie B del cine de gánsters y la descripción casi documental de la prostitución en París, es una de las grandes películas de todos los tiempos y cuenta con una actuación de Anna Karina a la que solo cabe calificar de sublime.

## viernes 8

CYRANO DE BERGERAC (1950, Michael Gordon).

Film & Arts, 8.45 y 16.45 hs.

LA ZONA MUERTA, *The Dead Zone* (1983, David Cronenberg). The Film Zone, 24 hs.

EL ACTO EN CUESTION (1993, Alejandro Agresti), con Carlos Roffé y Sergio Poves Campos.

Volver, 22 hs.

Nunca estrenada comercialmente, esta película de producción holandesa, acerca de un mago que cuando se lo propone hace desaparecer objetos y personas, es una diáfana metáfora sobre la situación en nuestro país en los años de la dictadura y cuenta con una dosis de humor y delirio que, lamentablemente, luego fue desapareciendo de la obra de Agresti. La mejor película del realizador.

## sábado 9

EL GRAN LEBOWSKI, *The Big Lebowski* (1998, Joel Coen). HBO, 18.15 hs.

LA NUEVA PESADILLA, *Wes Craven's Nightmare* (1994, Wes Craven). Space, 0.30 hs.

## domingo 10

LA RUEDA DE LA FORTUNA, *Meet Me in St. Louis* (1944, Vincente Minnelli). Cineplaneta, 12 hs.

LA DELGADA LINEA ROJA, *The Thin Red Line* (1998, Terrence Malick). Cinecanal, 22 hs.

THE HI-LO COUNTRY (1998, Stephen Frears), con Woody Harrelson y Billy Crudup. HBO, 23.45 hs.

Casi toda la filmografía de Stephen Frears ha sido conocida por alguna vía en nuestro país pero la excepción es este film, ambientado en Nuevo México en los años posteriores a la Segunda Guerra. Allí dos grandes amigos comprobarán la profundidad de su relación al enamorarse de la misma mujer, en una película con claros ecos del western clásico.

## lunes 11

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

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

## Walter Hill: el chico de California

Walter Hill representa uno de los casos más curiosos dentro del cine norteamericano contemporáneo. Endiosado por buena parte de la crítica en la primera etapa de su carrera (la que va de 1975 a 1985) en la que rodó algunos de los films más originales y visualmente persuasivos del cine de su país en esos años, fue luego progresivamente perdiendo crédito entre esa misma crítica, que minimizó el valor de su obra hasta casi hacerlo desaparecer. Nacido en Long Beach en 1942, tomó contacto con el mundo del cine en 1967, participando como asistente de dirección en diversas películas. Interesado en convertirse en director, comenzó a trabajar como guionista para realizadores tan reconocidos como Sam Peckinpah (*La fuga*) y John Huston (*El emisario de Mackintosh*), debutando en la realización en 1975 con *El peleador callejero*, un notable ejercicio de estilo, con Charles Bronson en una de las mejores actuaciones de su carrera. Esa película y los títulos siguientes de su filmografía (entre los que se destacan el muy poco visto *Driver*, una suerte de relectura de *El samurai* de Jean-Pierre Melville, y el mucho más exitoso *Calles de fuego*) lo ubicaron rápidamente entre los directores más personales surgidos en el cine norteamericano de los años setenta. Con rasgos temáticos y estilísticos muy definidos (la amistad masculina en un marco de violencia, la precisión para recrear el contexto histórico donde transcurren sus historias, una utilización seca y crispada del montaje, una marcada preocupación por la narración en términos visuales), la primera década de su carrera muestra una filmografía casi sin fisuras. El rodaje de *Lluvia de dólares*, un producto al servicio del narcisismo de Richard Pryor, significó una suerte de quiebre en su obra que, a partir de esa película, se tornó mucho más irregular y previsible, alternando films fallidos (*Infierno rojo*) con obras más valiosas y personales (*Oro y cenizas*, un film, como varios de este período, no estrenado en nuestro país, que vuelve a mostrar las virtudes de sus primeras películas). Lo cierto es que la obra de Walter Hill, más allá de los altibajos señalados, se yergue como una de las más atractivas del cine norteamericano de los últimos veinti-

cinco años y no sería extraño que todavía nos pueda ofrecer algunas sorpresas. En diciembre el cable ofrecerá siete películas que son un buen muestrario de las virtudes y falencias de este cineasta. Los films a exhibirse serán los siguientes:

*Los guerreros*, 1979, tercera película de Hill –insólitamente inspirada en una obra de Jenofonte–, es una incursión en el terreno de las pandillas juveniles de provocativa violencia, con una estilizada utilización de la luz y el color. Uno de los mejores films del director. (Space 1/12, 20 hs.; I-Sat, 10/12, 15 hs.)

*Cabalgata infernal*, 1980, recrea la saga de la banda de Jesse James, en un relato de extrema violencia, con influencias del cine de Sam Peckinpah. Hill utilizó a actores hermanos en la vida real para interpretar a los James, Younger, Miller y Ford. Es excepcional la música de Ry Cooder. (Space, 8/12, 20 hs.)

*48 horas*, 1982, fusiona el género de acción con la comedia en un vibrante relato acerca de la relación que se entabla entre un policía y un convicto que dispone de dos días para entregar a su sanguinario cómplice. (Cinecanal y Cinecanal 2, varias emisiones)

*Un rostro sin pasado*, 1989, un relato en el que un hombre con el rostro desfigurado busca venganza contra sus ex compañeros; ambientado en una Nueva Orleans de tintes siniestro, es un film con momentos fascinantes y grandes interpretaciones de Ellen Barkin y Lance Henriksen. (Space, 15/12, 20 hs.)

*Infierno rojo*, 1988, es un producto al servicio de Arnold Schwarzenegger, con algunas buenas escenas de acción, pero una mirada sobre los rusos cargada de maniqueísmo, que recuerda los peores tiempos macartistas. (Space, 22/12, 20 hs.)

*Otras 48 horas*, 1990, retoma los personajes del anterior film, y si bien es un relato moderadamente entretenido, está lejos del nivel de su antecesora. (Cinecanal y Cinecanal 2, varias emisiones)

Por último, *Gerónimo*, 1993, con guión de John Milius, es una crónica sobre el legendario jefe apache, basada en las memorias de uno de los soldados de caballería que participaron en la lucha contra él. Un film interesante, pero algo cerebral y frío, con una imponente utilización del paisaje. (Space, 29/12, 20 hs.)

## martes 12

SAINT JACK (1979, Peter Bogdanovich). Cinemax, 1.15 hs.

BUFFALO 66 (1997, Vincent Gallo). Cinemax, 18 hs.

PAJARICO (1997, Carlos Saura), con Francisco Rabal y Manuel Bandera. Cinemax, 24 hs. Luego de la desaparición de la censura franquista, la carrera de Carlos Saura —que había forjado su estilo en los férreos marcos que le imponía aquella censura— entró en un pronunciado declive. Sin embargo, este relato acerca de un niño enviado a un pueblo del Mediterráneo con unos familiares mientras sus padres arreglan su divorcio, es la mejor película del director en los últimos años.

## miércoles 13

EL PADRINO 3, *The Godfather, Part III* (1990, Francis Coppola). Space, 22 hs.

DOMINGO, *Sunday* (1997, Jonathan Nossiter). I-Sat, 23 hs.

POLVO ROJO, *Red Dust* (1931, Victor Fleming), con Clark Gable y Jean Harlow. Cineplaneta, 12 hs.

Dentro del cine norteamericano Victor Fleming pertenece a la categoría de eficientes artesanos que siempre han sabido brindar agradables entretenimientos. Este film —del que John Ford hizo la remake en la notable *Mogambo*— ambientado en Indochina que narra las peripecias de un imprevisto triángulo pasional, está realizado por la presencia de Jean Harlow y su impactante erotismo.

## jueves 14

TIERRA (1995, Julio Medem). Cinemax, 20 hs.  
LA MUERTE CUMPLE CONDENA, *Let Him Have It*

(1991, Peter Medak). Cineplaneta, 23.40 hs.

LOLA MONTES (1955, Max Ophüls), con Martine Carol y Peter Ustinov. Film & Arts, 23 hs.

La obra de Ophüls se yergue hoy como una de las más importantes de la historia del cine. Su apabullante dominio de la puesta en escena (el virtuosismo de sus movimientos de cámara no tiene parangón) y el barroquismo visual de sus imágenes se pueden apreciar en esta bizarra historia, su última película, narrada en suntuosos flashbacks, en la que una mujer, ahora convertida en envejecida estrella de un circo, rememora sus distintos amoríos. Ojalá se exhiba la versión integral en su formato original de cinemascope.

## viernes 15

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

CACERIA HUMANA, *Manhunter* (1986, Michael Mann). The Film Zone, 24 hs.

## sábado 16

TARDE DE PERROS, *Dog Day Afternoon* (1975, Sidney Lumet). Cinemax, 8.45 hs.

EL ODIIO, *La haine* (1995, Mathieu Kassovitz). Cinemax, 19.45 hs.

NUESTROS ULTIMOS DIAS JUNTOS, *The Last Days of Chez Nous* (1993, Gillian Armstrong), con Lisa Harrow y Bruno Ganz. Film & Arts, 9 y 17 hs.

Otra obra inédita en nuestro país es este film de Gillian Armstrong en el que una escritora, casada con un marido francés y con una hija adolescente, se encuentra con que la llegada de su enigmática y depresiva hermana provocará una crisis en su matrimonio. Las referencias críticas hablan de un film interesante y excelentemente interpretado.

## domingo 17

MEDEA (1988, Lars von Trier). Film & Arts, 9.30 y 17.30 hs.

NADIE ME AMA, *Personne ne m'aime* (1996, Marion Vernoux). TV 5 Internacional, 21.30 hs.

## lunes 18

LA CARTA, *The Letter* (1940, William Wyler). Cineplaneta, 12 hs.

PONETTE (1996, Jacques Doillon). Cinemax, 20.15 hs.

LAS PASIONES DE LA MONTAÑA, *Careful* (1992, Guy Maddin), con Kyle McCulloch y Gosia Dobrowolska. Cineplaneta, 23.40 hs.

Hace poco tiempo se exhibió en la Sala Lugones un ciclo dedicado a la obra del cineasta canadiense Guy Maddin que casi nadie vio. Por lo tanto la proyección de esta película será una buena oportunidad de acercarse al particular universo de este director, que mezcla el riguroso antirrealismo de sus relatos con constantes citas y homenajes a diferentes vertientes del cine mudo. Una auténtica curiosidad.

## martes 19

THELONIOUS MONK: UNA VIDA EN EL JAZZ, *Thelonious Monk: Straight, No Chaser* (1988, Charlotte Zwerin). Cinemax, 5 hs.

EL TAMBOR, *Die Blechtrommel* (1979, Volker Schlöndorff). Space, 0.30 hs.

## miércoles 20

LA VENGANZA DEL MUERTO, *High Plains Drifter* (1973, Clint Eastwood). Cinecanal, 9 hs.

FRANKENSTEIN CONTRA EL HOMBRE LOBO, *Frankenstein Meets the Wolf Man* (1943, Roy

**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

William Nell). Cineplaneta, 15.30 hs.

OLIVIER, OLIVIER (1992, Agnieszka Holland), con François Cluzet y Brigitte Rouan. I-Sat, 23 hs. La carrera europea de la polaca Agnieszka Holland –antes de que su llegada a Hollywood la convirtiera en una realizadora impersonal y rutinaria– ofrece algunos títulos interesantes. Uno de ellos es esta atractiva historia de un matrimonio cuyo hijo ha desaparecido misteriosamente y a cuya casa llega seis años después un joven que dice ser el muchacho ausente. Un fascinante estudio de conductas con un excelente reparto.

## jueves 21

ELMER GANTRY (1960, Richard Brooks). Cineplaneta, 15.30 hs.

EL SUBMARINO, *Das Boot* (1981, Wolfgang Petersen). Cinemax, 18.30 hs.

## viernes 22

LA HISTORIA SE HACE DE NOCHE, *History Is Made at Night* (1937, Frank Borzage). Cineplaneta, 12 hs.

SERPICO (1973, Sidney Lumet). HBO, 14.30 hs. ASESINOS POR NATURALEZA, *Natural Born Killers* (1994, Oliver Stone), con Woody Harrelson y Juliette Lewis. Cinemax, 23.45 hs.

Esta película provocó notorias divisiones, no solo en esta revista sino en la crítica en general. Intento de satirizar aspectos de la vida y la cultura norteamericanas a través del sangriento raid de una pareja que en su luna de miel asesina a innumerables personas y la reacción que esto provoca en los medios, el film –presuntamente virtuoso en su fusión de técnicas cinematográficas y de video– es una acumulación reiterativa y autoindulgente de gratuitas escenas de violencia de dudoso gusto. Un auténtico muestrario de los defectos del cine del realizador.

## sábado 23

DESEOS Y SOSPECHAS, *The Daytrippers* (1996, Greg Mottola). Space, 20 hs.

DONNIE BRASCO (1997, Mike Newell). Cinemax, 20 hs.

## domingo 24

¿QUE ES EL OTOÑO? (1977, David J. Kohon). Volver, 23 hs.

FURYO, *Merry Christmas, Mr. Lawrence* (1983, Nagisha Oshima). Film & Arts, 24 hs.

## lunes 25

¡QUE BELLO ES VIVIR!, *It's a Wonderful Life* (1946, Frank Capra). Cineplaneta, 12 hs.

EL JOVEN FRANKENSTEIN, *The Young Frankenstein* (1974, Mel Brooks). The Film Zone, 20 hs.

AMOR A COLORES, *Pleasantville* (1998, Gary Ross), con Tobey Maguire y Jeff Daniels. HBO, 22 hs.

Esta película –que aquí se editó directamente en video sin pasar por los cines– es una curiosa fábula sobre la sociedad americana, narrada a través de la historia de dos hermanos que viajan mágicamente a un pueblo ficticio, estancado en el blanco y negro de los años 50 de la televisión. Allí con sus deseos, miedos y pasiones, despertarán una auténtica revolución en los fríos y lacónicos habitantes del lugar. Una verdadera rareza.

## martes 26

POODLE SPRINGS (1998, Bob Rafelson). HBO Plus, 9.45 hs.

SALIR DE BROOKLYN, *Straight Out of Brooklyn* (1991, Matty Rich). Cineplaneta, 22 hs.

LUNA SOBRE BROADWAY, *Moon Over Broadway* (1997, D. A. Pennebaker), con Carol Burnett y Philip Bosco. Film & Arts, 23 hs.

D. A. Pennebaker es uno de los grandes documentalistas del cine contemporáneo, como lo demostró en *Monterrey Pop*, *Don't Look Back* y *The War Room*. Este film es el minucioso seguimiento detrás de las bambalinas de la producción de un éxito de Broadway, centrado en los ensayos y el nerviosismo y los enfrentamientos que ellos provocan. Un *must* para los interesados en el teatro.

## miércoles 27

LA ULTIMA MUJER, *L'ultima donna* (1977, Marco Ferreri). Cinemax, 3.15 hs.

REFLEJOS DE MIEDO, *A Reflection of Fear* (1973, William Fraker). Cinemax, 22 hs.

## jueves 28

EL PLACER DE ESTAR CONTIGO, *Nelly et Monsieur Arnaud* (1995, Claude Sautet). Space, 22 hs.

EL JUEZ DEL PATIBULO, *The Life and Times of Judge Roy Bean* (1972, John Huston). Cinemax, 22 hs.

LA VIDA ES BELLA, *La vita è bella* (1997, Roberto Benigni), con Roberto Benigni y Nicoletta Braschi. HBO Plus, 0.15 hs.

Por razones que escapan a mi compren-

sión, este film se alzó con varios de los premios más importantes de ese año, el Festival de Cannes y el Oscar incluidos. Si la primera parte, en tono de comedia, tiene algún acierto aislado, la segunda mitad, ambientada en el campo de concentración, utiliza golpes bajos de la peor estofa y es además –tras su desembozado y vulgar sentimentalismo– una visión reaccionaria y complaciente de la ocupación nazi. A pesar de ello hay mucha gente a la que este film le gusta.

## viernes 29

LA ESTACION DE NUESTRO AMOR, *La stagioni del nostro amore* (1966, Florestano Vancini). Cineplaneta, 12 hs.

LOS HERMANOS CARADURA, *Blues Brothers* (1980, John Landis). Cinecanal 2, 21.50 hs.

## sábado 30

TOM HORN (1980, William Wiard). Cinemax, 22 hs.

LA CANCION DE CARLA, *Carla's Song* (1995, Ken Loach). The Film Zone, 24 hs.

LA PAREJA PERFECTA, *Go Fish* (1994, Rose Troche), con V. S. Brodie y Guinevere Turner. Film & Arts, 9 y 17 hs.

Llega finalmente uno de los títulos míticos del cine lesbiano en este retrato de un grupo de amigas que buscan encontrar amor entre sus pares en Chicago. El film ha tenido recepciones dispares, por lo que lo justo será verlo y sacar las propias conclusiones, ignorando los elogios incondicionales de Santiago García.

## domingo 31

LA OTRA CARA DEL AMOR, *Chasing Amy* (1997, Kevin Smith). HBO Plus, 22 hs.

UN ASALTO AUDAZ, *\$(Dollars)* (1971, Richard Brooks). Cinemax, 22 hs.

EN BUSCA DE LA FELICIDAD, *In Pursuit of Happiness* (1971, Robert Mulligan), con Michael Sarrazin y Barbara Hershey. Cinemax, 20.15 hs.

Un joven estudiante rebelde con problemas con sus padres vive con su novia, la única persona que conoce la intimidad de sus conflictos, y sus problemas se agravarán cuando atropelle accidentalmente a una mujer con su auto. Típico exponente del cine norteamericano de principios de los setenta, realizado por la habitual calidez y sensibilidad con que Robert Mulligan dota a sus películas.

## festivales

La tercera edición del Festival Internacional de Cine y Video sobre Derechos Humanos, Medio Ambiente y Desarrollo, organizado por el Instituto Multimedia DerHumALC y la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, se llevará a cabo en nuestra ciudad entre el 30 de noviembre y el 10 de diciembre del corriente año.

El Festival ha sido diseñado a partir de la plena convicción de que "cada mujer, hombre, niña y niño, para materializar su pleno potencial humano, debe ser consciente de todos sus derechos humanos, civiles, culturales, económicos, políticos y sociales" (Resolución 49/184 de la Asamblea General de la ONU) y tiene como finalidad instalar un espacio de reflexión, debate e intercambio que coloque en primer plano los tópicos relacionados con los Derechos Humanos, el Medio Ambiente y el Desarrollo en América Latina y el Caribe a través de films y videos de producción independiente.

El contenido de las obras seleccionadas reflejará esta temática, describiendo y testimoniando, no solo las violaciones y situaciones de crisis, sino también los esfuerzos y luchas de los pueblos latinoamericanos -así como las respuestas que den sus gobiernos- en pos de la plena vigencia de los Derechos Humanos, entre los cuales se contempla también la preservación de la calidad de las condiciones del ambiente.

Las proyecciones se realizarán en las salas El Visionario (Av. Corrientes 1743, 1º piso), Cosmos (Av. Corrientes 2046), Leopoldo Lugones TGSM (Av. Corrientes 1530 10º piso) y E. Muiño CCSM (Sarmiento 1551), y las entradas tendrán un valor de \$ 3,50.

Además de los films programados se realizarán actividades paralelas que incluirán debates, mesas redondas, encuentros entre público y realizadores, con la participación de especialistas, personalidades y organizaciones con trayectoria reconocida en la promoción de los objetivos enunciados.

### PROGRAMA DEL FESTIVAL SECCION OFICIAL COMPETITIVA

El Comité de Selección, integrado por Carmen Guarini, Pablo Reyero y Horacio Ríos, y la Dirección del Festival seleccionaron de entre los más de trescientos trabajos presentados, los films que participarán en las tres categorías del Concurso. Se otorgará un primer premio de US\$ 5.000 y menciones especiales por cada categoría, según el criterio del jurado.

Competencia Oficial Largometrajes  
Ficción/Documental. Sala Visionario  
*Campo de sangre*, de Gabriel Arbós (Argentina)  
*Che, un hombre de este mundo*, de Marcelo Schapces (Argentina)  
*Ciudad sin luz*, de Juan Carlos Arch (Argentina)  
*Cronicamente inviavel (Crónicamente imposible)* de Sergio Bianchi (Brasil)  
*Howling for God (Los enamorados de Dios)*, de Dan Alexe (Bélgica)  
*Huelepega, ley de la calle*, de Elía Schneider (Venezuela)  
*Kurz und schmerzlos (Rápido y sin dolor)*, de Faith Akin (Alemania)  
*La ciudad*, de David Riker (EE.UU.)  
*La lengua de las mariposas*, de José Luis Cuerda (España)  
*Ratas, ratones, rateros*, de Sebastián Cordero (Ecuador)  
*Sicilia!*, de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub (Italia)

### SECCION OFICIAL FUERA DE CONCURSO: SALAS VISIONARIO, COSMOS Y LUGONES

*24 7*, de Shane Meadows (Gran Bretaña)  
*Acratas*, de Virginia Martínez (Uruguay)  
*Botín de guerra*, de David Blaustein (Argentina/España)  
*Gabbeh*, de Mohsen Majmalbaf (Irán)  
*La promesa*, de Jean-Pierre & Luc Dardenne (Bélgica)  
*Sud*, de Chantal Akerman (Francia)

## radio

Ya cumplió dos años el mejor programa de cine de la radiofonía nacional. Bueno, no los conocemos a todos pero difícilmente alguno sea conducido por personas tan calificadas como Leonardo D'Espósito y Diego Brodersen, nuestros queridos compañeros.

Se trata de *Toma cero* y va los jueves de 22 a 24 por FM La Isla, en el 89.9 de su dial. Los amigos comentan todos los estrenos, realizan producciones especiales, disfrutan de destacadas visitas (casi todos los amantes fuimos alguna vez) y hasta hacen concursos en donde el premio es un número de la mejor revista de cine del mundo. Bueno, no las conocemos a todas pero...

## internet

Créase o no, hay un site de Internet dedicado a la cicatriz que Sharon Stone tiene en el cuello: [www.sharonstonesscar.com](http://www.sharonstonesscar.com).

# PARA LOS AMANTES DEL BUEN CINE!



## PRIMER PLANO FILM GROUP PRESENTA SUS PROXIMOS ESTRENOS



CONMOVEDORA  
EMOTIVA, SENSIBLE Y HUMANA

GANADORA  
FESTIVAL DE CANNES  
MEJOR OPERA PRIMA

PREMIO CESAR  
MEJOR OPERA PRIMA  
MEJOR MONTAJE

MEJOR PELICULA  
FESTIVAL  
JERUSALEN

PREMIO FIPRESCI  
FESTIVAL DE VIENA  
AUSTRIA

**MEMORIA**  
voyages

Un film de  
EMMANUEL  
FINKIEL

ESTRENO 7 DE DICIEMBRE

La gente  
los adoraba  
Ellos  
se odiaban  
Esta es  
su historia

**el gran Wyoming**

Santiago Segura

Una película de  
Alex de la Iglesia  
"El día de la Bestia"

**MUERTOS de RISA**

ESTRENO 14 DE DICIEMBRE

UNO DE LOS MEJORES FILMS QUE HE VISTO!  
Andrew Sarris, NEW YORK OBSERVER

GANADORA  
PREMIO GOYA  
MEJOR GUIÓN  
Rafael Azcona  
José Luis Cuerda

PREMIO  
DE LA  
AUDIENCIA  
FESTIVAL DE  
CLEVELAND  
(USA)

Un film de  
José Luis  
Cuerda

**Fernando Fernan Gomez**

**LA LENGUA  
DE LAS  
MARIPOSAS**

PROXIMAMENTE

UNA SAGA DE  
**PODEROSA PASION!**  
"COMO SU ARGUMENTO, GABBEH ESTÁ REALIZADA CON ARTE."  
Lawrence Van Gelder - New York Times

**PURO PLACER!**  
"UNA FABULA SORPRENDENTEMENTE ORIGINAL  
Y CONMOVEDORA. AMBIENTADA EN UN  
UNIVERSO ALTERNATIVO, INSINUANTE."  
Karen Durbin - Mirabella Magazine

UNA FABULA  
"UN TRABAJO DE FINA IMAGINACION VISUAL  
QUE RESISTE CON EL PODER  
LÍRICO DE LA POESIA."  
Rini Rodriguez, Miami Herald

GANADORA  
PREMIO AL MEJOR DIRECTOR  
STIGES, ESPAÑA

GANADORA  
PREMIO A LA MEJOR  
CONTRIBUCION ARTISTICA  
FESTIVAL DE TOKIO

SELECCION OFICIAL • THE CERTAIN REGARD  
FESTIVAL DE CANNES

GANADORA  
SILVER SCREEN AWARD

SELECCION OFICIAL  
FESTIVAL DE NUEVA YORK

**GABBEH**

Un Film de MOHSEN MAKHMALBAF

PROXIMAMENTE

"Un conmovedor film, pleno de lirismo e inteligencia  
con personajes memorables."  
Le Figaro Festival de Cannes

Selección Oficial  
Festival  
de Sundance

MEJOR PELICULA  
"Un Certain Regard" Cannes 2000

Glenn CLOSE    Cameron DIAZ    Calista FLOCKHART    Holly HUNTER    Any BRENNEMAN

**Con Sólo  
Mirarte**

"THINGS YOU CAN TELL JUST BY LOOKING AT HER"  
Un film de RODRIGO GARCIA

ESTRENO 4 DE ENERO 2001

No dejes que entre en tu cabeza... el diablo está entre nosotros  
**MANTENETE DESPIERTO**

**WINONA RYDER    BEN CHAPLIN**

**almas  
perdidas**  
LOST SOULS

ESTRENO 11 DE ENERO

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

Cada semana, más de 5.000 suscriptores reciben gratuitamente un comentario sobre los estrenos, más una breve reseña con las recomendaciones de las películas en cartel, cuyos horarios y salas pueden consultarse en la cartelera virtual que ofrece el site. Correo, links, artículos y polémicas alimentan la trama semanal de esta página que, además, ofrece la colección de libros de la Biblioteca de *El Amante*. [www.elamante.com](http://www.elamante.com)

