

EL AMANTE

CINE



Jinetes del espacio

Flota Eastwood

ANO 9	N° 103	OCTUBRE 2000
ARG \$ 7,50	URU \$ 50	ISSN 03292606

0.0103

9 770329 260003

FREARS Y ALTA FIDELIDAD DISCOFILIA / CINEFILIA

BIELINSKY Y NUEVE REINAS EL VETERANO VIRGEN

MOSCOSO Y MODELO 73 EL MOCOSO OCIOSO

ASIS Y ABRAHAM UNA PAREJA IMPOSIBLE

1



2



3



4



5



El acontecimiento cinematográfico del año

C  NTRACAMPO

el cine desde otro ángulo

presenta

5 estrenos simultáneos exclusivos

A partir del 19 de Octubre en
Village Recoleta

	2	Correo
Críticas	4	Jinetes del espacio
	10	Alta fidelidad
	16	Amores perros
	18	Fuckland
	20	El asadito
	21	Buenos Aires plateada
	22	X-Men
	23	Polémica: Irene y yo... y mi otro yo
	24	Polémica: Santitos
	25	Polémica: El camino a casa
	26	El hombre sin sombra
		Angel, la diva y yo
		Pantaleón y las visitadoras
		La clave del éxito
		El profesor chiflado 2
		Un amor de Borges
		Los que me aman tomarán el tren
		Otoño en Nueva York
	28	De uno a diez
	29	Concurso: Escribí en <i>El Amante</i>
	30	Tomás Abraham
	32	Entrevista a Fabián Bielinsky
	38	Entrevista a Raúl Ruiz
	42	Entrevista a Rodrigo Moscoso
	48	La condición humana, de Masaki Kobayashi
Guía de <i>El Amante</i>	53	Música
	54	Vídeo
	58	Cine en TV
	62	Picado
	64	Última página

Dos conversaciones con directores argentinos forman el eje central de este número. Los separa todo: desde la edad hasta el tipo de películas que hicieron. Uno es Fabián Bielinsky, de 41 años, que con *Nueve reinas* se convirtió en la sorpresa del año. El otro es Rodrigo Moscoso, de 27 años, cuya primera película, *Modelo 73*, ni siquiera ha sido estrenada. Uno proviene de la industria y el otro de las escuelas de cine. El primero es porteño y el segundo vivió toda su vida en Salta. Se podría decir que, aparte de que sus películas llevan un número en el título, solo los une la brevedad y la calidad de su filmografía. Pero algo más las hace partícipes de un mismo universo: el linaje de ambas películas es eminentemente cinematográfico, totalmente alejado de productos calculados desde el mundo de la publicidad, como la reciente *Fuckland*. Bajo la tutela del cine clásico americano una, y de Rohmer y Rejtman, la otra, *Nueve reinas* y *Modelo 73* son dos lugares distintos desde donde pararse para decir lo mismo: que el cine argentino es posible. ■

STAFF

Directores

Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Asesora periodística

Claudia Acuña

Consejo de redacción

los arriba mencionados y
Gustavo J. Castagna

Colaboraron en este número

Santiago García, Eduardo A. Russo, Jorge García, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Alejandro Lingenti, Marcela Gamberini, Sergio Wolf, Valeria Bellusci, Dolores Sánchez,

Lisandro de la Fuente, Diego Brodersen, Leonardo M. D'Espósito, Javier Porta Fouz, Juan Villegas, Hugo Salas y Tino y Norma Postel

Secretaría

Natasha Alimova,
la reina de la primavera

Cadete supersónico

Gustavo Requena Johnson,
alta fidelidad

Manjares cumpleañeros

Norma Postel, la encantadora
pirotécnica
Tortillas a las brasas
Esther, un solcito

La correctora estrella

Gabriela Ventureira,
de la Vía Láctea

Meritorio de corrección

Jorge Coyote Ugly García

Traducción del marciano

Lisandro de la Fuente,
siempre en la luna

Gente de cierre

Javier Porta Fouz de Plutón,
Victoria Sheepshanks de Marte, Hugo Salas de Venus, Marcela Gamberini de Saturno, Lisandro de la Fuente de la Luna, Mariela Sexer de Júpiter

Diseño gráfico

Araujo, D'Amore, dg
Los jinetes del espacio
E-mail addg@tasknet.net

Correspondencia a

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

E-mail

amantecine@interlink.com.ar

En Internet

http://www.elamante.com

El Amante es propiedad de Ediciones Tatanka SA.

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

Registro de la propiedad
intelectual en trámite.

Preimpresión e impresión digital

GEA. Rocamora 4157
Tel 4861-1550

Imprenta

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

Distribución en Capital

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

Distribución en el interior

DISA SA. Tel 4304-9377 /
4306-6347

DISPAREN

SOBRE EL AMANTE

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

Advertencia al lector: En la carta que sigue, el autor revela el final de Nueve reinas.

Nueve reinas: la última estafa

Nueve reinas, film argentino que ha recibido elogios de la crítica y el apoyo del público (350.000 espectadores en sus primeras tres semanas), cuenta la historia de una estafa de la que es víctima un veterano estafador, interpretado por Ricardo Darín, planeada y llevada a cabo por un aparente estafador debutante, interpretado por Gastón Pauls. Que todo sea una estafa de Pauls es algo que el espectador del film solo sabe en el minuto final, porque hasta ahí al espectador se le ha hecho creer que el pobre Pauls debía cuidarse de Darín, y resultó ser al revés.

A lo largo del film, entonces, ese iluso espectador sabía tanto como Darín y menos que Pauls, pero menos también que el narrador. *Nueve reinas* coloca a su espectador en una situación de inferioridad, lo confunde a todo lo largo del film, le hace creer que las cosas son de una manera, cuando en realidad son de otra. El final, con esa sorpresa que modifica todo lo que se ha visto, hace pensar en los cuentos con final sorprendente, narraciones que se agotan en ese procedimiento narrativo premeditado, deliberado. Alcanzada la sorpresa final, todo el relato se consume. Con *Nueve reinas* sucede lo mismo. Al final no queda nada. Este procedimiento utilizado también por películas exitosas como *Los sospechosos de siempre*, de Bryan Singer, con Kevin Spacey, funciona aquí como una especie de broma, que clausura el relato de una manera liviana, jocosa, y que puede provocar la sonrisa del espectador. En este final, y también en otros momentos del film, he escuchado risas en la sa-

la. En todos los casos estas risas festejaban las diferentes artimañas utilizadas por Darín y Pauls en momentos en que estafaban a abuelas cándidas, a mujeres desorientadas, a comerciantes desconcertados, y finalmente Pauls estafando a Darín. El público festeja lo que el film celebra: la bien conocida viveza criolla. Debo confesar que a mí la viveza criolla no me divierte, ni en la vida real ni en las películas, y debe ser por eso que no me reí ni me sonreí en ningún momento durante las dos horas de *Nueve reinas*.

Se podrá argumentar que el procedimiento del final sorprendente ha alcanzado sus cartas de nobleza con el Rosebud de *El ciudadano*. En el film de Welles, sin embargo, el enigma de Rosebud, que es el disparador de la estructura anecdótica de la película, una vez develado en los planos finales del film, no modifica nada de lo que se ha visto durante dos horas. Incluso el enigma de Rosebud se inserta en un film cuya anécdota ha sido enunciada en su totalidad en el minuto 10, dado que al terminar de ver el "Noticiero" de *El ciudadano* el espectador sabe todo lo que la película va a contarle en los siguientes 110 minutos. El curioso estatuto que la estructura anecdótica tiene en *El ciudadano* hace que el enigma develado en las tomas finales (Rosebud, el trineo de la niñez) no funcione ni remotamente como la estafa de Pauls develada al final de *Nueve reinas*, dado que no actúa, como en el film de Bielinsky, reordenando y modificando lo que se ha visto hasta ese momento. Pido perdón a Welles por haberlo metido en esta nota sobre *Nueve reinas*, aunque sea para diferenciarlo de Bielinsky.

Porque me doy cuenta de que la mención a Welles es improcedente porque *Nueve reinas* rechaza toda vinculación con otras películas. El film de Bielinsky es el representante de un cine amnésico, cuyas referencias no son otras películas, sino más bien telenovelas o programas televisivos. Darín y Pauls parecen directamente transplantados de la



CRITICA DE CINE X QUINTIN

**Taller orientado a la práctica
escrita de la crítica cinematográfica**

Para obtener más detalles y concertar una entrevista los interesados pueden comunicarse por e-mail a tallercritica@hotmail.com

televisión. Darín no es más que el *Chiqui* del folletín *Mi cuñado* unos años después, y unas estafas después. La soltura de Darín le viene de sus viejas prácticas televisivas. Por su parte Pauls trae directamente de la televisión las pausas colocadas en lugares inadecuados que delatan un conocimiento sumario del texto, una manera canchera que tienen los actores de televisión de disimular sus olvidos o un intento de construir un nuevo verosímil: así parece "más natural". Además los actores se anteponen a sus personajes y no es Juan, que preferiría llamarse Sebastián, a quien vemos en la pantalla, sino a Gastón Pauls, y junto a él vemos a Ricardo Darín, y no a...; no recuerdo cómo se llamaba el personaje interpretado por Darín.

Si el tema y la forma en que desarrolla ese tema le viene de la televisión, la manera que Bielinsky tiene de filmar le viene del cine publicitario. La primera toma del film es un detalle muy cercano de un cigarrillo (ocupa toda la pantalla) que está fumando Pauls mientras espera para entrar en el 24 Horas de la estación de servicio donde va a encontrar a Darín. ¿A quién se le puede ocurrir que la mejor manera de narrar esta situación sea comenzando con un detalle del cigarrillo enorme? A alguien que hace publicidad y a quien le "sale" un plano detalle, similar a los miles de planos detalle utilizados en avisos publicitarios para vender cigarrillos, autos o celulares. Esta disparatada manera de comenzar la narración se reitera en otros momentos.

Cuando Darín trata de convencerlo a Pauls de que lo ayude (ofrecimiento, por otra parte, que Pauls inteligentemente y de modo milagroso había previsto, como parte del Plan que se devela en el final de la película), la conversación de los dos es filmada por Bielinsky con un travelling circular (creo que es de 270 grados) que, no podía ser de otra manera, hace que la cámara pase por detrás de la cabeza de Darín y de Pauls. Mientras pasan detrás de sus cabezas el espectador no ve nada, estrictamente nada, salvo la nuca de uno y otro, y uno se pregunta por qué se está pagando el precio de, durante unos segundos, no ver nada; en otras palabras, para qué hacer el travelling circular y no resolver esa situación, simple, llanamente, con un par de tomas correspondientes, de uno y de otro. La respuesta es muy simple: Bielinsky quiere deslumbrarnos con ese travelling circular, a pesar de que no sea el procedimiento más adecuado para ese momento de la narración. En el film hay numerosos ejemplos de esta distorsión retórica en la forma de filmar por

parte de Bielinsky. Hay una toma en el hall del gran hotel en la que Darín, Pauls y Brédice vienen caminando. Y el travelling atrás que los acompaña empieza en una planta que está ahí al costado. ¿Alguien puede explicar para qué tenemos que ver una planta en ese momento del relato, salvo para apreciar la elegancia de Bielinsky como realizador? Utilizando palabras que podría pronunciar Darín, se trata más bien, de tratar de "engrupir a los giles". Una última observación relacionada con la anécdota de *Nueve reinas*. Si todo es una estafa organizada por Pauls, y sus 50.000 ahorrados para "darle a su papá" es una trampa que le tiende a Darín para que ponga los 200.000 que ha conseguido indebidamente engañando a sus hermanos, cómo es posible, entonces, que vaya a la cárcel a hablar realmente con su papá, y que se refiera a los 70.000 que su papá necesita. Ese papá, ¿no será otro de los actores a los que Pauls paga para que interprete el rol de millonario español, o hermana del falsificador de estampillas? Esto lo digo tratando ingenuamente de comprender el tramado anecdótico de la película, lo que, confieso, es una empresa imposible. Es preciso creer en la anécdota de *Nueve reinas* como se cree en Dios, o quizá, no tomarla demasiado en serio. Me parece que el lugar más adecuado para ver *Nueve reinas* es precisamente donde lo vi: Cinemark. Es posible que el mejor sitio para ver el film de Bielinsky sea el templo del comercio que es el Paseo del Sol. *Nueve reinas*, objeto que es "íntegramente una mercancía", como decía Adorno hablando de los productos de la industria cultural, se confunde con todas las otras mercancías (cajas descomunales de pochoclos, vasos gigantes de Coca Cola) que se ofrecen en Cinemark, a pasitos nomás de McDonald's, y en consecuencia a escasos metros de hamburguesas, panchos, papas fritas, gaseosas, helados, etc. Los Cinemark, las multisalas en general, no son solo una manera de exhibir películas, sino también una manera de modelar las características de los films que presentan. La película de Bielinsky se integra plástica, dócilmente, a la corriente del cine del mercado y solo busca que nosotros, los espectadores, encontremos las razones suficientes para asumir nuestra mayor responsabilidad: pagar la entrada.

La crítica fue muy elogiosa con el film de Bielinsky. Pero el colmo se produjo con la revista *El Amante* (Nº 102, septiembre de 2000). No solamente Bielinsky, Pauls y Darín aparecen en la tapa, no solo la última página está dedicada a Darín, cuyo "trabajo consagratorio" se destaca ahí, sino que se llega a hablar

del "milagro argentino" hablando de *Nueve reinas*. En las notas de Gustavo Castagna y de Quintín abundan los ditirambos. Anoto solo algunos: virtudes narrativas, extraordinarias interpretaciones, un remanso, film ejemplar y narrativamente perfecto, logra transmitir placer, cámara al servicio exclusivo del relato, notable guión, más que un guión perfecto: se trata de un manual de enseñanza sobre el arte de narrar. Y resumiendo todo: una buena historia narrada de manera extraordinaria. No quisiera exagerar acusando de chorlitos a los críticos de *El Amante*, pero tengo la impresión de que la última estafa de *Nueve reinas* no es una de las tantas perpetradas por Pauls o Darín, sino la que efectúa el propio film con los críticos, y no solo de *El Amante*. Hacerles creer que *Nueve reinas* es, al mismo tiempo, "milagrosamente" como dice Castagna, un producto industrial y un gran film es un timo al cual son sometidos los críticos. Miren bien la caja, señores de *El Amante*: ustedes tenían un billete de 100 y 45 en cambio, se les acercaron Bielinsky, Pauls y Darín, les hicieron el cuento del tío, los convencieron del valor de *Nueve reinas* y los estafaron: ahora tienen un billete de 50 y 50 de cambio; llamen a la policía.

Hay, en la crítica de Castagna, dos párrafos que son patéticos. El primero cuando dice que "En *Nueve reinas* el viejo y famoso cuento del tío logra alcanzar una grandeza ética". El paradójico enunciado del crítico señala una cuestión real. El film de Bielinsky, y sus espectadores, festejan las pequeñas estafas de Darín y la gran estafa de Pauls. No hay ahí ninguna grandeza ética, sino la celebración de la viveza criolla. Sigamos festejando la típica avivada argentina; así nos va. Pero hay otro momento en que Castagna se anima a efectuar una pequeña objeción a *Nueve reinas*, cuando cuestiona, suavemente, su pirueta final: "Puede resultar algo insatisfactorio el final, acaso por no haberse jugado por un tono más oscuro y siniestro". Castagna no se resigna a que *Nueve reinas*, siendo, como es, un brutal exponente del cine del mercado, tiene como cuestión básica dejar tranquilo a sus espectadores, una vez que ha terminado la proyección. Esos espectadores tienen que salir de la sala tranquilos, contentos, pipones, como después de haber comido un Big Mac, una caja grande de pop corn y un vaso gigante de Coca Cola. Usando las palabras que el propio Darín podría usar: "¿Un tono más oscuro y siniestro? Pero Castagna, ¿de qué me estás hablando?".

Raúl Beceyro

JINETES DEL ESPACIO

Space Cowboys

ESTADOS UNIDOS

2000, 137'

DIRECCION Clint Eastwood
PRODUCCION Andrew Lazar
GUION Ken Kaufman y Howard Klausner
FOTOGRAFIA Jack N. Green
MUSICA Lennie Niehaus
MONTAJE Joel Cox
DIRECCION ARTISTICA Henry Bumstead
INTERPRETES Clint Eastwood, Tommy Lee Jones, Donald Sutherland,
James Garner, Marcia Gay Harden, James Cromwell,
Loren Dean, William Devane, Courtney B. Vance.

El lado oscuro de la Luna

por QUINTIN



"Si esta resultara ser mi última película, estaría bien", declaró Clint Eastwood a propósito de *Jinetes del espacio*. La frase complementa otra similar pronunciada hace unos diez años: "Si *Los imperdonables* fuera mi último western, yo estaría conforme". Eastwood se viene despidiendo a lo largo de una década. En ella se asumió decididamente como veterano en *Los imperdonables* y *Crimen verdadero*, le cedió un papel a su medida a un actor más joven en *Un mundo perfecto*, cantó la nostalgia de la pérdida en *Los puentes de Madison*, filmó un testamento político y artístico con *Poder absoluto* y hasta se permitió filosofar sobre la verdad y la magia del mundo en *Medianoche en el jardín del bien y del mal*, su película más libre, más alejada de los géneros hasta el presente. El Eastwood de los noventa fue un cineasta maduro, en plena posesión de sus medios y sin los síntomas de decadencia que exhibieron algunos de sus colegas más prestigiosos de los ochenta. Si en 1992, cuando se estrenó *Los imperdonables*, no había muchos críticos dispuestos a reconocerle un lugar entre los grandes del cine americano, la evidencia acumulada en el 2000 es suficiente como para calificar de necios a los que no lo han hecho todavía. Las películas de Eastwood son fragmentos de una música cuyo creador no solo domina la técnica de su arte sino que se arriesga a expresar una visión, a sostener un sonido del cual es su único ejecutante posible.

Como buen amante del jazz, Eastwood siempre volvió sobre las melodías insinuadas en películas anteriores para llevarlas a nuevos horizontes, darles otras perspectivas. Aun para corregirlas, para completarlas, para convertirlas en algo diferente. Sus policías y sus vaqueros, los papeles que lo llevaron a la fama como actor, siempre se transformaron en otros, incluso para cuestionar sus encarnaciones anteriores. De la seriedad a la parodia, de la venganza a la justicia, de la fortaleza a la debilidad, sus personajes siempre fueron la ocasión para presentar otra cara, para exponer una inspiración fresca y renovada. Sin dejar de ser el mismo, sin alejarse de sus temas y sus tonos, Eastwood no se repitió nunca como director.



Jinetes del espacio es una revisión y una recapitulación en más de un sentido. En primer lugar de *Firefox*, su única película fallida, malograda en buena parte porque usó los efectos especiales torpemente y estos aparecieron como un recurso incompatible con su filmografía. Pero esta vez, Eastwood supo qué hacer con ellos, los domesticó al servicio de su cine y los incorporó a su paleta como un pintor que domina por fin una técnica novedosa. Por segunda vez Eastwood salió de la tierra, su elemento, y pudo remontarse con gracia por el aire. De eso se trata la película, la más cara que realizó, la más difícil en términos de producción, pero un Eastwood legítimo del principio al fin: original, profunda, creativa pero instalada en ese universo inconfundible del director, en ese espacio familiar y placentero en el que sus admiradores reconocemos el estímulo de la conversación eternamente renovada con el cineasta.

Por primera vez Eastwood dialoga también con películas ajenas, toma un género (el de los viajes espaciales) y se instala explícitamente en las convenciones creadas por sus predecesores. En particular, con *The Right Stuff*, el film de Philip Kaufman sobre la novela de Tom Wolfe que habla de los primeros astronautas americanos, y con *Apollo 13*, de Ron Howard, basada en la historia de esa nave espacial que logró regresar a la Tierra por milagro. Los personajes que interpretan Eastwood y Tommy Lee Jones son parientes cercanos de Chuck Yeager, el héroe díscolo de *The Right Stuff*. Por su parte, la sala de control de la NASA, la comunicación con los astronautas y ciertos tecnicismos cuentan con un espectador que ha visto el film de Howard. Pero Eastwood invierte las pers-



pectivas de esos films y allí donde *The Right Stuff* buscaba la exaltación ciega del coraje y la excelencia profesional, *Jinetes del espacio* encuentra un tema para la farsa, y donde *Apollo 13* jugaba con la autenticidad y el suspenso de la situación, el film de Eastwood se desliza hacia el disparate.

Jinetes del espacio es la historia de cuatro veteranos que por razones de todo inverosímiles terminan cumpliendo la misión que la burocracia les negó en su juventud. Uno de ellos (Donald Sutherland) está casi ciego, otro (James Garner) apenas se puede mover mientras que si Eastwood y Tommy Lee Jones cumplen dignamente su cometido, es por las licencias de un guión del todo complaciente con el autor del film. Eastwood quiere demostrar que su generación es mejor que la de los astronautas actuales, que la rebeldía y el individualismo de los gerontes son recursos más eficaces que la obsecuencia y el arribismo de los jóvenes. No es que todos los viejos sean mejores: el canalla de la película es otro anciano (el insuperable James Cromwell de *Babe*). Pero tampoco se trata solamente de protestar contra la guerra del cerdo y el descarte prematuro que practican las instituciones públicas y priva-



das. Lo que la película sugiere es que hace cuarenta años había una batalla moral vigente y que esa batalla se perdió por culpa de una confianza ciega en la tecnología que encubre la cobardía y la traición. En la época en que los ojos y las manos eran un instrumento aún confiable, era también posible separar la mentira de la verdad, la competencia profesional de un simulacro de eficiencia. A diferencia de los nacidos después de los setenta, los pilotos de las generaciones anteriores pueden usar las computadoras pero también pueden prescindir de ellas, una relación parecida a la que el director mantiene con los efectos especiales de la película. El anarquismo decimonónico de Eastwood, su rechazo de la obediencia debida a las máquinas es menos un arcaísmo que la evidencia de un combate de plena actualidad. Cuanto más sofisticada es la técnica menos importancia tiene no el individuo (la ambición de los jóvenes, su afán de escalar posiciones y diferenciarse es, en el film, una constante a través de los años) sino la responsabilidad individual, la posibilidad de ser creativo y personal fuera de las normas. Una metáfora evidente del cine contemporáneo, de su falta de tensión humana, de su aprendizaje mecánico, de su ejecución programada e irreflexiva. En la película, la encarnación por parte de los viejos de la amistad, el coraje y la solidaridad no es tanto un canto a sí mismo de Eastwood sino, sobre todo, una demostración en un contexto absurdo de que esos valores tienen un lugar en la vida. Pero el tono paródico, el exceso, la absurda dimensión de la hazaña de la cuadrilla es, paradójicamente, lo que la salva del ridículo, y a la película de la prédica cargosa y reacciona-

ria. Más que una protesta o una monserga, lo de Eastwood es un caso de coquetería y se permite dotar de glamour y vitalidad a su propio personaje y a los de sus compañeros. Así, el film destaca sus capacidades profesionales, eróticas y deportivas, pero la realidad convierte el exhibicionismo en ironía. Por enésima vez, Eastwood aparece en una de sus películas haciendo jogging y aunque todavía luce elegante, ya corre a la velocidad de las tortugas y uno se pregunta cuántos años más va a jugar a exhibir su estado atlético.

Pero así como *Jinetes del espacio* convierte en divertimento un asunto propicio para la épica y se desliza ligero sobre caminos solemnes (recordemos, una vez más, la abrumadora 2001) es, simultáneamente, un film sombrío. Mientras Eastwood coquetea con la vitalidad, se aproxima como nunca antes al tema de la muerte. Ese es el verdadero hilo conductor de la película, que asoma en los presagios que sutilmente se acumulan en torno a Tommy Lee Jones en los primeros minutos. Tres veces alguien pregunta alrededor suyo por un tercero y la respuesta es que ha muerto. El personaje tiene un aura trágica, una seriedad que contradice las apariencias y que la cámara sorprende en miradas que delatan un pensamiento oscuro. Su historia de amor con la excelente Marcia Gay Harden tiene una gravedad abismal, una fuerza que la desmarca del contexto. Y cuando le diagnostican un cáncer terminal, la película adquiere una dimensión imprevista que desmiente el tono festivo de la historia. Tal vez por cábala, Eastwood ubica la enfermedad en el más joven de los cuatro actores, pero lo cierto es que a partir de ese momento, *Jinetes del es-*

pacio se transforma en una meditación sobre la muerte. De allí en más, aunque la acción se centra en las complejas peripecias del vuelo, para el cineasta se abre otro desafío: resolver cómo va a morir el personaje de Jones. En la superficie, el desenlace transcurre por la previsible vía del sacrificio: su heroísmo permite que sus compañeros sobrevivan. Pero luego, Eastwood filma algo completamente inesperado. Tommy Lee Jones se aleja de la nave y llega a la Luna cumpliendo una profecía casual que su novia había inventado para beneficio de un chico. Sobre la imagen del cuerpo de Jones entre los cráteres lunares llegan los títulos finales y Frank Sinatra canta *Fly Me to the Moon*. Es un momento cinematográfico de una belleza deslumbrante, de una insólita potencia poética y la condensación de todos los sentidos de la película. Por un lado, asistimos a la mejor muerte posible. Por el otro, esta no deja de ser absurda. Eastwood elude hacerla sublime, le quita toda la pompa de la que suele estar acompañado el fin de un héroe. Pero tampoco la hace banal ni la reduce a ser funcional al argumento. Por el contrario, le otorga a la muerte un lugar único y, excluyendo toda apelación a la eternidad, afirma toda la inmanencia de la vida. Mediante esa extraña proyección hacia la nada, el demorado vuelo de los astronautas que cuenta *Jinetes del espacio* deja de ser la historia de un logro para transformarse en la restitución de un misterio, en la pregunta por ese momento anterior de los personajes en el que la juventud y el deseo hacían invisible la angustia. Que el cine pueda ocuparse sin alardes de cosas semejantes es el legado de este Eastwood otoñal e inspirado. ■

EASTWOOD POR LOS AIRES

La conquista del espacio interior

LA TECNICA, EL ESPACIO, EL CINE. El cine de Eastwood está sostenido por elementos que parecen incompatibles: estilo casi anónimo, y que a la vez no cesa de dejar marcas en su depuración; vocación de simpleza, y a la par evidencias de complejidad. *Space Cowboys* es un relato aparentemente clásico y lineal, aunque sus elipsis superan muchas supuestas audacias presentes. Con su cuarteto de *seniors* realizando un sueño de 40 años —y de paso, salvando el planeta— cierra de modo ejemplar todo un ciclo del cine, de esa máquina que se ha empeñado —entre otras cosas— en dejar constancia de los fantasmas en la máquina. Pero además revisa el imaginario de la conquista espacial, ajusta cuentas con el *blockbuster* y la primacía de los *f/x*, y se permite pensar las imágenes que desde Méliès atravesaron un siglo de cine.

La tesis hobsbawmiana sobre el “siglo corto” ya es popular: la centuria se extiende entre la Primera Guerra Mundial y la caída de la URSS. Virajes rotundos en la percepción de dónde estamos parados y hacia dónde se supone que vamos. Hace algún tiempo, Slavoj Žižek proponía otra fecha para terminar algo antes el embelesamiento decimonónico de la *belle époque*; un trauma técnico-mediático, que hundiría la ilusión de una sociedad armónica y embarcada en el progreso por la máquina. Las fantasías optimistas de ese siglo XIX que se resistía a disolverse naufragaron con el Titanic en una noche de abril de 1912 y abrumaron de inmediato al planeta entero. Irrumpió la idea de que algo podía fallar, y con ella el primer horror tecnológico del siglo XX. El cine se tomó su tiempo para poder representarlo. Intentos abundaron, siempre indigestos en su representación de la cosa que acechaba desde las profundidades del océano, hasta que cierta mutación técnica en las

Los films de Eastwood suelen instalar un giro singular en imágenes y relatos largamente recorridos por el cine. Esta vez le toca al espacio exterior, transformado por el efecto-Eastwood y relanzando iconografías y situaciones familiares hacia una nueva eficacia, fundada en los viejos poderes del cine. **por EDUARDO A. RUSSO**

formas de hacer cine le permitieron desplegarse convincentemente en pantalla con la película de Cameron.

Ese siglo del estupor tecnológico, nacido con el naufragio del Titanic y crecido con la sospecha de que podría terminar por la mitad luego de Hiroshima, vivió más tarde otro romance con la técnica por unas décadas: el de la carrera espacial. El cine soñó masivamente el sueño de la última frontera como conquista, como aventura exótica o transformación cultural y hasta metafísica. El arco abarca desde la crónica humana (la memorable *The Right Stuff*, de Philip Kaufman) hasta el ensayo cósmico (la inevitable *2001*, de Kubrick) y sigue hasta el presente: el desafío consiste hoy en *re-imaginar* un universo corroído.

Así como el Titanic inauguraba el siglo con un desastre, el desmoronamiento de la imaginación espacial fue desintegrado por la guerra de las galaxias reaganiana y la tragedia del Challenger, en enero de 1986. Nadie que haya visto cómo un transbordador empeñado en llevar gente común al futuro espacial (entre ella una simpática maestra, con su promesa de escolarizar en órbita terrestre) se convertía en pleno despegue en una flor de gases y fragmentos, podría sostener los ideales de la ya cuestionable conquista. La Luna había quedado atrás, e incluso allí no había gran cosa.

¿Qué imágenes quedaban por plantear? ¿Cómo hacer que el público siguiera prendado a ese universo? Solo quedaba para dramas como *Apollo 13* (lo superado de aquel mundo: la conquista del espacio como reconstrucción histórica) y hasta allí el siglo XX. En cuanto al futuro, films como *Misión a Marte*, de De Palma, se estrellan contra la dificultad de plantear un ideal puesto en el asunto. Pero aquí entra el jinete solitario.

LA MIRADA DEL NOMADE. *Space Cowboys* fusiona los fantasmas técnicos del siglo. Con su taxi espacial al borde de lo obsoleto (“Parecen los controles de un B-52”, comenta Jerry, mientras jóvenes y viejos acuerdan en definirlo cariñosa y gráficamente como un ladrillo volador), y la ominosa chatarra nuclear soviética que navega con los sistemas del Skylab, Eastwood imagina un viaje espacial donde sus actores ya están *de vuelta*, aprovechando la subida para ver la Tierra, el hogar, de otro modo. Por esa errancia de *cowboys* se definen los miembros del Equipo Dédalo. No es la pasión de la aventura ni del peligro lo que los mueve, sino la idea de lograr allí arriba el deseo de toda una vida, y comprobar que el presente puede ser más intenso que cualquier recuerdo. Es interesante observar cómo se disuelve la



Clint Eastwood dirigiendo un viaje espacial hecho con cuarenta años de retraso

querella entre jóvenes y viejos, o entre antiguos y modernos en *Space Cowboys*. No hay exactamente nostalgia del pasado en ese viaje demorado 40 años, sino la gloriosa recuperación de un presente. Con un trabajo por hacer entre desechos orbitales, estos veteranos del Equipo Dédalo hacen honor a su nombre. Son aquellos que pueden dominar sus alas. Los jóvenes Icaros se queman solos, ante la mirada de los viejos que saben qué es volar, porque han fabricado las alas. Hasta se advierte, como en el viejo mito, el dolor y el cuidado paternal ante las consecuencias desastrosas del engegucido cálculo juvenil. En el espacio, estos astronautas tardíos son hombres plenos. En ese contexto, el destino de Hawk es absolutamente ejemplar. Su resolución del "problema técnico" que plantea el Ikon es inolvidable, y evoca aquella gloria final del surfer espacial que —con bomba incluida— filmó John Carpenter en su primer largo, *Dark Star*. Por cierto, corrige definitivamente —invirtiéndolo de modo especialmente detallado— la asociación que Kubrick había estipulado en su *Doctor Insólito*, con aquel vaquero-macho-fascista-paranoide que alegremente cabalgaba su bomba H en un rodeo apocalíptico. Hawk, cowboy espacial, es de aquellos héroes solitarios que se pierden en la llanura, luego de arreglar lo que es debido.

EL ESPACIO INTERIOR. Como toda la filmografía de Eastwood, *Space Cowboys* no se extiende en el paisaje. Pertenecer a un cine que no apuesta por lo visible. No sorprende encontrar que lo más intenso de sus películas son *pedazos de tiempo*, no de espacio. Y de cosas que pasan en la cabeza de sus personajes, más que en torno a ellos. Ejemplos cercanos: en *Los imperdonables*, el forajido Munny dudando antes de disparar en el cañón o sin dudar en el duelo final con el sheriff. En *Los puentes de Madison*, Francesca ante la que podría ser la decisión de su vida, frente al semáforo. En *Poder absoluto*, el ladrón que oculto descubre el crimen presidencial. Oscurece deliberadamente sus imágenes para impedir que se perciba todo con facilidad. Cuando filmó *En la cuerda floja* —dirigida por Richard Tuggle aunque bajo el comando de Eastwood— hizo célebre la consigna: "Ilumínenla como para que no pueda pasarse por televisión". Casi todo *Bird*, la secuencia bajo la lluvia de *Los imperdonables* o el claroscuro en *Poder absoluto* testimonian esta opción. Luego de *Firefox*, decepcionado por la palidez de los resultados, Eastwood juró nunca volver a encarar una película con efectos especiales. A lo largo de los años, pulió su estilo hasta hacer del equilibrio una condición fundamental (por ejemplo, su uso frecuente de la steadicam es imperceptible).

Su técnica, basada en *sostener* planos donde los acontecimientos guían la atención del espectador, integra aquí de modo formidable los f/x digitales. El espacio exterior, las naves y los astronautas, el monstruoso satélite (para una antología de las máquinas de muerte en el cine) se proponen al espectador con el acento en otra parte que no es la de su espectáculo.

Pensando la relación entre técnica y representación en el cine ante lo digital, Jean-Louis Comolli afirma que uno de los aspectos perniciosos del cambio hace a la oferta de una imagen plena, completa, de visibilidad total. Ante esto, una de las funciones del cine podría consistir en hacer perseverar una pérdida, sostener la manifestación de una ausencia, aun en pleno despliegue de la parafernalia numérica. No es otra cosa que lo que ha logrado aquí Eastwood. El plano final, que nos revela tras el vértigo de su trayectoria rasante de la superficie lunar la parada final del viaje de Hawk, lo reafirma de modo contundente. La voz de Sinatra postula una íntima victoria, mientras se refleja la Tierra en el negro cristal de la escafandra. Bajo él hay un querido rostro humano que ya no veremos. La emoción de ese momento es la de una mirada expectante, buscando lo invisible en un espacio que en lo exterior apunta a otro lugar. Es la emoción del cine. ▀

ALTA FIDELIDAD

High Fidelity

ESTADOS UNIDOS

1999, 115'

DIRECCION Stephen Frears

PRODUCCION Tim Bevan y Rudd Simmons

GUION Scott Rosenberg sobre la novela de Nick Hornby

FOTOGRAFIA Seamus McGarvey

MUSICA Howard Shore

MONTAJE Mick Audsley

DISEÑO DE PRODUCCION David Chapman

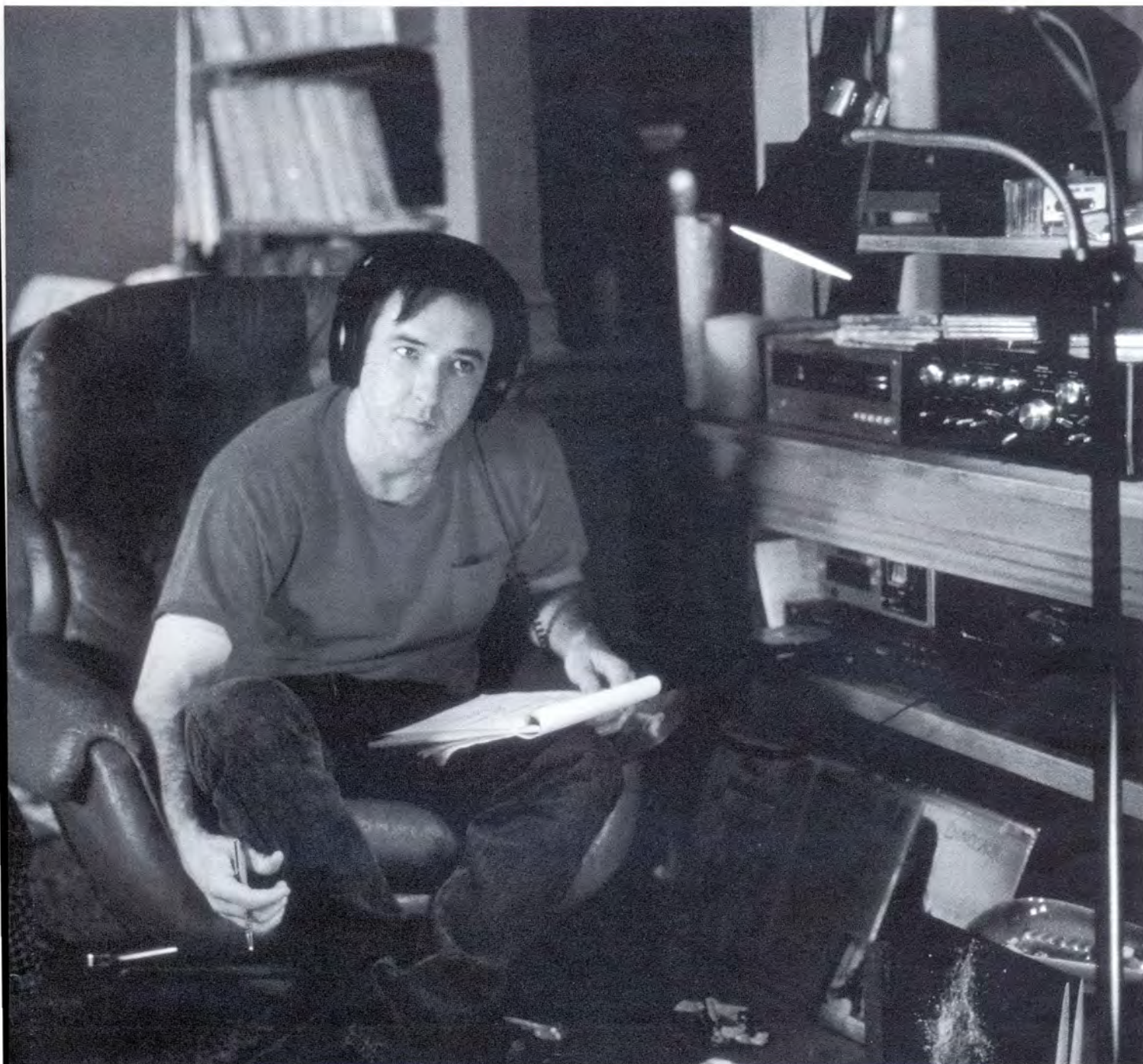
INTERPRETES John Cusack, Todd Louiso, Jack Black, Iben Hjejle, Lili Taylor, Natasha Gregson Wagner, Catherine Zeta-Jones, Joan Cusack.



Una película de amor

por JUAN VILLEGAS

Escribe Rodrigo Fresán en el suplemento *Radar* del diario *Página 12* del 17 de septiembre: "El verdadero problema de *Alta fidelidad* reside en que a nadie le gusta ver en público la apología de sus partes más oscuras, sobre todo si esas partes más oscuras no tienen que ver con el Mal sino, apenas, con trapitos sucios y música efímera. *Alta fidelidad* aburre porque uno ya vivió esa película y se arrepiente de haberla protagonizado y, a la hora de verla protagonizada por alguien que hace de uno, sólo se la podría disculpar si fuera una gran película". Este fragmento parece implicar por lo menos dos cosas: que el problema de la película sería que Fresán ya no se siente identificado con el protagonista y que la película no es una buena película porque a Fresán no le



gustó. Ahora me doy cuenta de que las dos cosas revelan exactamente lo mismo: una voluntad de negar todo tipo de análisis, la creencia de que la única medida para juzgar una película es uno mismo. Yo también reivindico ese lugar que brinda la crítica de cine para hacer autobiografía y tal vez no haya otra película como esta que se preste con tanta facilidad a la tentación de hablar de uno. Si cité el texto de Fresán es porque yo también voy a hacer autobiografía, porque sé que no se escribe sino de uno mismo y porque creo que *Alta fidelidad* es una gran película y eso es lo que hace que sienta que está hablando de mí y no que al sentirme identificado con la trama o con alguno de los personajes llego entonces a la conclusión de que por eso es buena. Esto es lo que

nos separa a Fresán y a mí, más allá de que a él la película lo haya aburrido y a mí me haya fascinado. El cree que nada se puede decir del cine, que el placer que puede provocar una película no deriva de sus méritos estéticos. Yo pienso en cambio que hay virtudes objetivas en las películas que preceden a nuestro gusto y que hay un placer enorme en develar la forma en que los que las hacen dibujan a veces una réplica exacta de nuestro propio rostro.

"¿Me siento triste desde que escucho esta música o escucho esta música desde que me siento triste?" El personaje que interpreta Cusack dice esta frase al comienzo de la película y plantea así, no solo la obsesión del protagonista, sino también otra punta para

seguir pensando esta cuestión que empecé a desarrollar en el párrafo anterior. La película exalta claramente el valor del gusto, dando a entender que no hay nada que hable con más precisión de nosotros mismos que, por ejemplo, una lista de nuestras canciones favoritas. El gusto es importante porque no tiene prejuicios, nos revela con una honestidad sin trampas. Una opinión puede estar determinada por la conveniencia, lo que decimos a alguien muchas veces está lejos de nuestra verdad, pero nuestra canción o nuestra película preferida nunca puede mentir sobre quiénes somos. Los personajes de *Alta fidelidad* hacen un culto del gusto, pero siempre desde el conocimiento casi enciclopédico y desde criterios estéticos que les permiten discriminar lo bueno de ►

lo malo. La película deja bien claro que el arte de los compilados caseros, atender una disquería de música pop y la manía de las listas requieren saberes específicos y el ejercicio de la inteligencia. Estos tipos son especialistas y saben de lo que hablan, no son charlatanes a quienes todo les da igual. El pop es para ellos un tema serio, un universo en el que vuelcan una pasión y una fidelidad que tal vez le nieguen a su propia vida y a la relación con los otros. Pero hay algo que los salva del cinismo y la soberbia. Es que la música que escuchan los enfrenta a su propia existencia y les revela algo sobre ellos mismos. Y esto sucede porque sienten que es buena música. De esta misma forma la película se entrega al espectador para que pueda ver reflejada su propia cara, pero no solo desde la identificación sino desde la inteligencia, la sensibilidad y el buen gusto. Yo me pregunto entonces, parafraseando a Rob: "¿Me gusta *Alta fidelidad* porque habla de mí o habla de mí porque me gusta?". Es cierto que así como la película festeja la discofilia yo celebro la cinefilia, y que así como el protagonista tiene un poco más de treinta años y miedo a madurar y al compromiso yo me estoy acercando a esa edad y sufro de esos mismos temores. Pero creer que esto es lo que hace que la película sea buena sería un acto de pedantería insostenible. Alguien podría señalarme que a partir de la instancia de la identificación lo que debería cambiar es *mi es buena* por un *me gusta*. Nunca podría hacer eso. Para mí, decir que me gusta una película es exactamente lo mismo que decir que la película es buena. Esta postura, esta manera de entender la crítica (que es la que sostiene esta revista), suele ser acusada de soberbia, cuando en realidad es nuestra forma de reivindicar al cine como arte y producto de la inteligencia y la sensibilidad más puras. De esto también habla *Alta fidelidad*, aunque la cinefilia sea en la película solo una referencia al pasar.

Pero que quede claro que no es una película sobre música, ni sobre el culto al gusto. *Alta fidelidad* es un tratado triste y divertido sobre el amor. Su gran mérito es convencernos de que decidir con quién com-



partir la vida no es un tema menor. El cine, el mal cine, suele atacarnos con diversas miradas tramposas, falsas o banales sobre la cuestión de los vínculos de pareja. Muchas comedias románticas reducen todo a la fórmula del desencuentro, quitando cualquier posibilidad de sorpresa y suponiendo que la repetición de cansados mecanismos de guión alcanzan para decir algo sobre el tema. El resultado es el tedio y la falsedad. Eso no puede ser el amor. Otra opción, opuesta a esta, es el romanticismo exacerbado, la idealización del sentimiento, la negación de la ambigüedad inherente a todo sentimiento. Esta otra idea de la pareja nos esconde el dolor y nos ofrece amores imposibles que no pueden ser de este mundo. *Alta fidelidad* transmite, en este sentido, una honestidad abrumadora. Su triunfo consiste en apostar por la necesidad de compromiso sin ofrecer a cambio una visión conservadora. Nos dice que Rob ama a Laura pero a la vez lo muestra preocupado por seducir a otras mujeres. Cualquier comedia romántica mediocre hubiera terminado en el momento en que Laura vuelve con Rob luego del entierro de su padre. Frears continúa unos minutos más y es

ahí cuando la película vuela más alto que nunca y se parece a una obra maestra. Los personajes crecen en densidad y complejidad y una emoción feliz y melancólica invade nuestra percepción. Es ahí donde el título de la película pasa de ser un chiste de doble sentido a convertirse en una declaración de principios y una toma de posición. La fidelidad se presenta como una virtud importante, pero no en forma de castigo y represión sino como una demostración de integridad.

Es extraño este cineasta que parece esconder siempre su visión personal pero no deja nunca de regalarnos hermosas e inteligentes películas. Hay una rara humildad en su decisión de disimular su rostro para que así podamos ver mejor el nuestro, como las buenas canciones. A mí, que lloro más con el cine que con la realidad, que una película me diga que la música que me gusta es importante porque habla de mí es a la vez inquietante y tranquilizador. Me inquieta porque revela mi incapacidad emocional y me tranquiliza porque al fin y al cabo todo esto no hace más que sugerir que uno sigue siendo más importante que las películas y las canciones. ■

CINEFILIA Y DISCOFILIA

El círculo vicioso

La música pop y el cine han creado manías muy parecidas, que *Alta fidelidad* describe a la perfección. De esas semejanzas se ocupa esta nota. **por SILVIA SCHWARZBÖCK**



Supongamos que, con unos cuantos ajustes, la historia de *Alta fidelidad* la cuenta un cinéfilo. En ese caso, Rob no tiene una disquería especializada en vinilo, sino una videoteca para cinéfilos exigentes. Las películas, en lugar de las canciones pop, son su refugio cada vez que rompe con una pareja. El cine alimenta su melancolía, al mismo tiempo que le sirve para escapar de ella. El círculo vicioso funciona igual y Rob se pregunta si ve películas porque se siente miserable o si se siente miserable por las películas que ve. Solo hace falta ir reemplazando una a una las variables de la historia que tienen que ver con la música pop por sus correspondientes en el universo cinéfilo y nos damos cuenta de que los comportamientos de discófilos y cinéfilos son análogos. Ahora bien, ¿podría hacerse la misma traslación a la figura del bibliófilo? No, porque un libro no se lee a la misma velocidad a la que se ve una película o se escucha un disco. La información acumulada, por lo tanto, no es comparable, aun cuando se puedan hacer listas y los bibliófilos se comporten en una librería igual que los compradores compulsivos de discos. Pero hay otro aspecto inconmensurable: bajo el formato libro se ha acumulado durante siglos toda la literatura y los saberes existentes. Los bibliófilos, por lo tanto, si bien aman el formato en sí mismo (el libro como objeto), lo coleccionan en áreas del saber muy disímiles como para tener entre sí otros códigos en común que los que provienen de la compulsión. La música pop o el cine, en cambio, han generado adicciones y especialidades parecidas, porque su corpus es perfectamente manejable en función de su relativa juventud. Veamos ahora

qué justifica que la historia de Rob pudiera ser la de un cinéfilo.

En primer lugar, los discófilos, como los cinéfilos, son mayormente varones. Aunque los hábitos han cambiado y esta idea está destinada a morir, porque –por suerte– quedan cada vez menos rituales que sean exclusivamente masculinos, hemos entrado en un terreno delicado, que es el de los espacios que a los varones les gusta preservar, sobre todo porque están en vías de extinción. Así como los cinéfilos viven la humillación de que la joya de la que consiguieron una copia pirata o que compraron afuera al cabo de un tiempo la dan por cable, subtitulada en castellano, los disqueros que venden rarezas importadas y sus clientes –figuras psicológicamente intercambiables– son vejados por los precios de las grandes cadenas de discos, con las que no pueden competir.

Las compras (y las búsquedas) por Internet también atentaron contra el ritual de ir a preguntar en las disquerías de importados por rarezas inhallables. Sin hablar siquiera del hecho de que las reediciones en CD de viejos discos inconseguibles haya roto con la soberbia de muchos que ostentaban discotecas personales con piezas arqueológicas inaccesibles al público. De ahí que el fetichismo del vinilo haya salvado a muchos disqueros de la suerte de los dinosaurios. Es difícil que un adicto cambie de hábitos. Es posible, en todo caso, que cambie de droga. Por eso Rob vende, más que nada, discos de vinilo. Siguiendo la lógica capitalista para poder así contrarrestarla, los discófilos se volvieron coleccionistas.

Del mismo modo en que se invierte en una obra de arte calculando su valor a ▶



largo plazo, los discófilos atesoraron sus viejos vinilos y salieron en busca de las piezas faltantes de su colección personal. Los cinéfilos están en una situación parecida. Por derecha, los corren la tecnología y el mercado, con el afán de venderles sus clásicos favoritos en DVD o en láser. Por izquierda, los acechan los jóvenes que se lanzaron masivamente a estudiar cine para hacerlo, no para atesorarlo ni para completar su educación, y que cuando ven películas las disfrutan con otros códigos, la ironía incluida. Entre los cinéfilos ilustrados—que son los verdaderos pares de los discófilos— el papel redentor del vinilo vienen a cumplirlo los ciclos de cine de las cinematotecas, en los que se pueden ver películas que no se pueden comprar ni alquilar ni grabar. Igual que con el vinilo, el placer consiste en tomar contacto con la cosa en su estado original, en medio de una época en que ese objeto se ha desvirtuado por su reproducción al infinito.

La idea de que este mundo en extinción—que por eso mismo se ha vuelto tan fascinante— es originalmente masculino, podría explicarse por el hecho de que la música y el cine, en tanto oficios, demandan un saber técnico. Por más que nunca hayan tocado un instrumento o usado una cámara, los varones manejan estos temas de manera ingenieril, para poder asimilarlos a la charla sobre fútbol, autos o máquinas en general. Las mujeres son dejadas afuera a priori, dando por sentado el mito de que no son hábiles ni con la tecnología ni con la técnica.

Pero falta todavía el principal motivo de comunión entre discófilos y cinéfilos: las listas. Y aquí aparece otra respuesta plausible a la pregunta de por qué estas prácticas



están tan arraigadas en la masculinidad: porque permiten la competencia entre varones. Es cierto que la mayoría de las versiones de esta lucha varonil por saber quién sabe más suele ser un espectáculo patético frente a terceros, pero quedémonos con la parte interesante, que es el placer lúdico de medir capacidades y fuerzas como placer puro. Los Top 5 que arma Rob todo el tiempo son una forma de desafiar a sus empleados, tan discófilos como él. Por eso, en sus listas no puede haber ningún nombre obvio, porque la obviedad es motivo de humillación. La regla del juego es decir lo que al otro no se le pueda ocurrir, sorprenderlo, porque la lista propia solo existe en función de compararla con la de los otros. Las listas se hacen para jugar y, por lo tanto, tiene que haber más participantes. Aun cuando una lista se haga en privado, es para decirla algún día en público.

En *Alta fidelidad*, Rob dice una frase parecida a esta: “uno no vale por lo que es, sino por lo que le gusta”. Es una de las ideas más engañosas que hay, pero define claramente cómo ve los límites del universo un obsesivo: como un infinito cerrado. Su angustia terminaría cuando se complete el sistema. Para eso, habría que encontrar las

piezas que faltan. La idea de moverse dentro de un universo acotado (como el de la música pop o el de las películas), donde el deseo de dominar todo (todos los conocimientos del área) parece posible, es lo más parecido al paraíso para esta tipología. Por otra parte, discofilia y cinefilia son saberes altamente especializados sobre objetos que son de dominio público. Todo el mundo en condiciones de consumir compra discos y va al cine, con lo cual resulta incomparable el placer de distinguirse en estas áreas donde hay mucha competencia, pero poca distinción y calidad. Desde ya, por eso mismo, la idea de ser evaluado por lo que a uno le gusta, y no por lo que se es, representa la gran fantasía de las personas con inclinaciones intelectuales, cuando creen que la química puede no tener sede en el cuerpo. Suele pensarse así cuando se es adolescente o cuando uno no puede dejar de serlo.

Ya *Velvet Goldmine* había ahondado en el impacto que tiene la cultura pop en la formación de la personalidad. El protagonista, justamente, era un periodista de rock, que se buscaba a sí mismo investigando la dudosa muerte de la que había sido su estrella glam favorita. *El casamiento de Muriel* se ocupaba de lo mismo, pero con adolescentes pueblerinas que imitaban a las cantantes de ABBA. Los momentos más inolvidables de estas películas son aquellos en que los personajes se consuelan del dolor escuchando canciones a tono con su estado de ánimo. Es el famoso círculo vicioso del que no se puede salir cuando uno está formado por la cultura popular: ¿nos sentimos tristes porque escuchamos canciones o escuchamos canciones porque nos sentimos tristes? ■

(el bar es solamente una pantalla)

visionario[®]
CINE Y TAPAS

Ref. //

PRIMER PISO

Cine, ciclos, quien ve visiones, pre y estrenos

Av. Corrientes 1743 (gandhi) Reservas: 4371-8373

bar, tragos, tapas, platos.

Octubre/00

Plateada, un film de Luis Barone, 1999.

**PLA-
TEADA**

AMORES PERROS

MEXICO

2000, 147'

DIRECCION Alejandro González Iñárritu
PRODUCCION Alejandro González Iñárritu
GUION Guillermo Arriaga Jordán
FOTOGRAFIA Rodrigo Prieto
MUSICA Gustavo Santaolalla
MONTAJE Alejandro González Iñárritu, Luis Carballar y Fernando Pérez Unda
DISEÑO DE PRODUCCION Brigitte Broch
INTERPRETES Emilio Echevarría, Gael García Bernal, Goya Toledo, Alvaro Guerrero, Vanessa Bauche, Jorge Salinas, Marco Pérez, Rodrigo Murray, Humberto Busto, Gerardo Campbell.

Tensión animal

por MARCELA GAMBERINI

Esta ópera prima del mexicano González Iñárritu está narrada en tres episodios que se articulan entre sí a partir de un estrepitoso choque automovilístico.

En el primero, "Octavio y Susana", indudablemente el mejor de todos, el conflicto se centra alrededor de la pura violencia humana-animal, en la pasión de un amor clandestino y en su consecuente traición. Dos hermanos, una mujer y un perro combinan sus instintos más salvajes, indiferenciándose entre sí. El perro de riña es el vehículo que le permite a Octavio conseguir dinero para fugarse con su cuñada. Estos personajes, marcados por un destino trágico, descienden a sus propios infiernos e intentan parar con sus propias manos la sangre que fluye, enérgica y constante, del centro mismo de la violencia, ya sea esta humana o animal. Este episodio sorprende por el registro realista que adquiere un ritmo cada vez más vertiginoso, estallando hacia el final.

En el segundo episodio, hay un brusco cambio de tono. Del realismo extremo del primero se pasa al inquietante terreno de lo fantástico. Dos personajes de clase media alta, Daniel y Valeria, viven una situación perturbadora: el perro faldero de Valeria queda atrapado debajo del piso de madera del departamento. El resultado es un relato casi sobrenatural, al estilo de *El corazón delator* de E. A. Poe. Aquí, la tensión se instaaura en el choque de lo sobre-

natural con un realismo extremo. La consecuencia de este impacto es la mutilación progresiva, a la manera cronenbergiana, del cuerpo de la protagonista.

En el tercer episodio un ex guerrillero, al mismo tiempo que se vende como asesino a sueldo, decide acercarse a su hija adolescente, quien lo creía muerto. Este personaje, el Chivo, se muestra contradictorio, violento, sarcástico e implacable para el mundo exterior, para con los otros, y a la vez, aparece vulnerable y benevolente en su vida privada, específicamente con su hija. El debate del protagonista consiste en seguir viviendo como un fantasmático mendigo atrapado en un pasado de sufrimiento y cárcel o asumir su pérdida paternidad y elegir un presente inseguro e inconstante.

UNA TENSION. *Amores perros* se coloca en el mapa cinematográfico actual, cerca de películas como *Pizza, birra, faso* o *Garage Olimpo*, compartiendo con estas la tensión entre lo puramente ficcional y la impronta documentalizante.

Evidentemente, estos films postulan la urgencia de un discurso acerca de lo real que dé cuenta de la violencia, implícita o explícita, que vertebrata a la sociedad —específicamente latinoamericana—, sin caer nunca, afortunadamente, en la denuncia social ni en las alegorías políticas. Se trata solo de trabajar a partir del efecto que provoca el peso de lo real en los individuos



particulares. Lo que se narra en *Amores perros* es la tiranía, la violencia, la corrupción, lo puramente instintivo de una sociedad que no se distingue de lo animal, contaminándose y formando un solo grupo indiferenciado de carne, de sangre, de heridas abiertas. Los personajes, como dice Arriaga Jordán, el guionista de la película, descienden al extremo de sus propios infiernos para descubrir, a partir del dolor que generan una traición y una muerte o del sufrimiento que acarrea una mutilación y una pérdida o del desamor más arraigado, el camino que los lleva a reconciliarse con ellos mismos.

Sin duda, la violencia extrema del primer episodio, el dolor físico del segundo y la imposibilidad del regreso al pasado del tercero son experiencias excesivas y profundamente humanas. Los personajes, contradictorios y paradójicos, no hacen más que narrar la violencia que los atravesó en países donde esta se genera cons-



tantemente y muestran, en sus propios cuerpos y en el cuerpo de lo social, las marcas que deja esta incontrolable brutalidad. Estas huellas pueden ser físicas, como las heridas que deja el brutal accidente automovilístico, o simbólicas como la marginalidad, lo efímero de la fama o la segregación social.

DOS EJES. *Amores perros* se estructura alrededor de dos maquinarias que, entrelazadas, hacen avanzar el relato: el dinero y la sangre. La circulación del dinero es proporcional a la circulación de la sangre: cuanto más dinero circula más sangre puebla el relato. Cuanto más dinero consiguen los personajes —ya sea a partir del negocio de la riña de perros o de los sucios trabajos de un asesino mercenario— más violenta se vuelve la película y más inhumanos se tornan los personajes, más cercano a lo animal, más instintivos. El dinero hace estallar la película, el relato se vuelve tan indomable

como los mismos perros. Ni lo que se cuenta, ni los personajes, ni los perros pueden ser sometidos, todo se escapa de los carriles previsibles y se desborda de sus propios límites.

La película termina donde empieza, con el mismo episodio (el accidente automovilístico), que funciona como marco y a la vez como declaración de principios. Tiene que ver con cierta mirada sobre el mundo, sobre la sociedad, sobre las relaciones entre los hombres, sobre la política, sobre las ciudades modernas. Las transacciones de dinero y los lazos sanguíneos de parentesco —hermanos, padre e hija— son dos modos antagónicos, violentos y a la vez imprescindibles de relación entre los hombres.

Amores perros es un film perturbador, oscuro, inquietante, que sacude al espectador ya sea por lo que cuenta y por cómo elige contarlos, por sus espectaculares ac-

tuaciones, por una magnífica y vertiginosa puesta en escena o por el tratamiento de sus diálogos, chispeantes y soeces donde no hay posibilidad de soluciones retóricas. Lo más interesante de este film es que cuestiona el verosímil cinematográfico latinoamericano tan vapuleado en los últimos años, puesto en práctica por producciones contenidistas y en el fondo vacías, por dogmas facilistas y engañosos. La ciudad, columna vertebral del film, aparece como lo que es, un conglomerado de rostros crispados, dolorosos, defraudados, acompañados de cuerpos maltrechos, lastimados y enfermos. Una ciudad real y realista, barroca y compleja, una ciudad sucia y contradictoria, violenta y apasionada.

Amores perros es, finalmente, un producto interesante, novedoso, que sale al ruedo con una pregunta fundamental, vieja como el mundo, la pregunta por la historia y cómo representarla. ■

FUCKLAND

ARGENTINA

2000, 84'

DIRECCION José Luis Marqués
 PRODUCCION Edi Flehner y Mariano Suez
 MUSICA Sergio Figueroa
 MONTAJE Pipo Bonamino
 SONIDO Daniel Fainzilber
 INTERPRETES Fabián Stratas, Camila Heaney, habitantes de las islas.

La guerra continúa

por QUINTIN

La astucia, cualidad siempre sospechosa, estuvo en el origen de la guerra de las Malvinas. Un general alcohólico intentó revertir su impopularidad y prolongar su reinado político invadiendo las islas. Todo salió mal para Galtieri y los suyos, pero otros astutos no perdieron la ocasión de asociarse al conflicto, desde los que organizaron maratones recaudadoras en televisión hasta el periodista que se convirtió durante unos meses en la voz de la patria, pasando por traficantes de armas, políticos (incluyendo jefes guerrilleros) y músicos de rock. La astucia y el patriotismo suelen llevarse bien y siempre hay alguien dispuesto a sacar partido de lo que se considera intachable.

Fuckland es hasta el momento la última astucia relacionada con las Malvinas. Es el resultado de reunir varias astucias en una. Un tema siempre candente, una filmación inspirada en *El proyecto Blair Witch*, un certificado del Dogma danés (el más astuto de los clanes cinematográficos), la cámara oculta de Tinelli, una promoción con site, libro y promesa de escándalo y una idea (una única idea) que los productores juzgaron fascinante: la de embarazar a las mujeres de las islas para que procreen hijos argentinos. "Haga patria, embarace una malvinense", "sembrar semen argentino" resume el libro publicado para la ocasión. No es exactamente una originalidad: hace pocos años los serbios de Bosnia organizaron campos de violación con fines parecidos. En *Fuckland* se practica la versión soft e imaginaria de ese

acto de atrocidad inaudita, cuyo recuerdo bien podría haber hecho a los autores del film descartar el proyecto. Pero los Balcanes quedan lejos del Atlántico Sur y no hay por qué enterarse de noticias desagradables. De todos modos, la astucia de *Fuckland* es más compleja que su estrategia de marketing. La película narra cómo un imbécil viaja a las Malvinas con el fin mencionado más arriba. El personaje es un concentrado perfecto de viveza criolla, nacionalismo ignorante y mentalidad de medio pelo. Durante todo el film observamos sus movimientos más bien timoratos pero soportamos en off sus comentarios banales, descalificatorios y agresivos. El director José Luis Marqués —según sus palabras— se propuso ironizar sobre la idiosincrasia argentina a través del joven troglodita, aunque parece que el actor Fabián Stratas se tomó el papel de reivindicador del macho argentino demasiado en serio y Marqués tuvo que compensarlo ideando un monólogo final donde la actriz inglesa que interpreta a la única mujer conquistada por el expedicionario lo retrata como el palurdo que es y convierte el argumento del film en "una situación de cazador cazado". *Fuckland* nos hace convivir con el pensamiento de este ser desagradable para después tomar distancia y definirlo como tal en el último minuto. Este recurso podría ser una provocación inteligente: hacer identificar al espectador con el miserable para después enfrentarlo a sus peores tendencias. No lo es por dos razones. Una es que la pretendida

distancia no llega a ser tal. Dice Marqués en el libro: "Camila (la inglesa) debía interpretar a una kelper, o sea tenía que armar el personaje desde cero, mientras que Fabián iba a hacer de sí mismo, un argentino". O sea que, según Marqués, cualquier argentino se parece en alguna medida a ese argentino particular cuya universalidad es un mito de la peor televisión, pero que las convenciones de la ficción criolla aceptan como arquetípico. No parece concebir que a un actor (a otro, no a Stratas) pueda repugnarle esa manera de ser argentino. Pero la segunda razón es más de peso. Si bien los autores de *Fuckland* afirman no compartir los propósitos de violación metafórica de su personaje, el film no es otra cosa que una violación simétrica a la de su argumento. El sentido de la película, a través de la cámara oculta y la filmación clandestina, es robarles imágenes a los isleños contra su voluntad. Un acto de guerra simbólico (y una astucia más bien pueril), del todo incompatible con alguien que escribe "para todos nosotros, la guerra fue una locura". Imaginemos ahora que *Fuckland* se transformara en *Loveland* y que Marqués hubiera filmado una historia de amor entre un turista argentino y una malvinense. Cuántas cosas se pondrían en juego en una película semejante y qué difícil sería hacerla. Los autores deberían atravesar el muro de su propia ideología, estarían expuestos a la contradicción y al ridículo, se verían obligados a justificar su empresa más allá de la bravuconada. Los protagonistas del romance deberían abando-



nar el fácil refugio de las nacionalidades y los sobreentendidos de la Historia para hacerse verosímiles de un modo más específico, más cinematográfico. Pero los realizadores se sentirían más inclinados a mirar con la cámara que a utilizarla para ejecutar ese acto mecánico que es *Fuckland*, que tanto se parece a la conducta de los que viajan por el extranjero y se dedican a llevarse recuerdos clandestinos de los hoteles y las tiendas. Al fin y al cabo, el principal problema de la

película es su incapacidad para salirse del libreto. Aunque Marqués insiste en la improvisación como constante del film, esta se limita a la logística, a lo extracinematográfico. En el fondo, no hay una película en *Fuckland*. Se trata de un ejercicio en condiciones adversas que incluye cámaras, actores y micrófonos. Pero cada vez que la deriva del film lo enfrenta con un momento potencialmente interesante, con un personaje que invita a la expansión, el convite es rechazado para proseguir con el inocuo desarrollo del proyecto. "La idea no era hablar de ellos", dice Marqués, y por ceñirse a esa idea terminó obligado a recubrir el anodino metraje registrado por las cámaras con la voz en off de su protagonista porque, de otro modo, *Fuckland* no se hubiera diferenciado de la grabación rutinaria de un amateur, solo apta para ser exhibida ante su familia.

Creo que hay una razón profunda para esa conducta, para esa falta de interés, aun de mera curiosidad por la geografía humana de las islas. Mostrar a los malvinenses como individuos hubiera sido reconocer que la guerra terminó, que no debería volver a ocurrir en ninguna circunstancia. Sin duda, la condición para que eso suceda es aceptar el derecho a la autodeterminación que pretenden los isleños y que ningún gobierno argentino se animaría a reconocer. La Argentina fue el agresor en las Malvinas. Ocupó una comunidad pacífica en nombre de un trasnochado nacionalismo y de un reclamo prehistórico, dudoso y demagógico. La dictadura militar

pudo mandar a morir adolescentes y a matar kelpers porque a los habitantes de su país les inculcaron desde el jardín de infantes que las islas les pertenecían (y nunca dudaron de ello). Ese eslogan escolar causó víctimas y dejó las islas sembradas de minas terrestres como recuerdo siniestro y peligroso. Que Margaret Thatcher utilizara el conflicto en su beneficio, que los militares británicos muestren esas minas como testimonio de la natural barbarie argentina, que la presencia de las tropas haya traído cierta prosperidad al lugar son consecuencias y no causas de la guerra. También que ese pueblo aislado en el fin del mundo sienta aún resentimiento y desconfianza frente a los que fueron sus invasores. Marqués es capaz de escribir que las islas no son como se las imaginaba y de sorprenderse por ciertos rasgos de cosmopolitismo que descubrió en el lugar. Pero no se atrevió a explorar sus descubrimientos, a bucear en los elementos que le provocaron desconcierto. Por el contrario, volvió a las islas para filmar a los militares en el aeropuerto y mostrarlos como símbolos de un estado de beligerancia latente. Son imágenes tranquilizadoras para cierto espíritu argentino que se especializa en ironizar sobre sí mismo mientras se afirma en sus desmanes y recurre a una doble moral de despreciarse y perseverar al unísono. La única actitud noble para un argentino en las Malvinas sería pedir perdón por lo ocurrido. Pero es más cómodo (y más rentable) seguir jugando a los soldaditos, seguir simulando que el abuso es un acto de coraje. ■

EL ASADITO

ARGENTINA
1998, 72'

DIRECCION Gustavo Postiglione
PRODUCCION Miren Martinetti
GUION Gustavo Postiglione
FOTOGRAFIA Fernando Zago
MUSICA Iván Tarabelli
MONTAJE Gustavo Postiglione
SONIDO Carlos Rossano
INTERPRETES Gerardo Dayub, Tito Gómez, Héctor Molina,
Raúl Calandra, Carlos Resta, David Edery,
Daniel Brigue, Pablo Fossa.



La gran comilona

por GUSTAVO J. CASTAGNA

El asadito es una proeza estética: un día de filmación, uso de la cámara en mano en la mayor parte de la película, un único espacio de representación y una historia que cuenta la reunión de siete amigos y un invitado ocasional un día antes del fin del milenio. Al revés de *Fuckland*, la película de Postiglione no recurre a la estrategia publicitaria, ni a falsas poses artísticas para explicar la forma en que fue concebida. *El asadito*, por lo tanto, también es una proeza fílmica. Además, el tercer film de Postiglione (*Caminó a Santa Fe, De regreso*) arranca con un tono ligero pero en su segunda mitad adquiere matices trágicos y rabiosamente catárticos por la forma en que se modifican las vidas de la mayoría de los personajes. Las imágenes recrean un ritual argentino de inmediato reconocimiento (el asado) y manifiestan un punto de vista que jamás se oculta, a través de conversaciones y discusiones sobre diversos temas (mientras ocho tipos le dan a los chinchulines y a las mollejas): mujeres, historietas, cantantes de moda, películas, oficios y profesiones, política, el pasado y el presente de cada uno de los amigos o recién conocidos. En ese sentido, *El asadito* es una película profundamente realista: en cualquier reunión parecida a la que tienen estos personajes no se llega a profundizar ningún tema de conversación, a menos que surja —como ocurre en la segunda parte— una explosión catártica, un ajuste de cuentas, una cláusula pendiente del pasado. Es decir, que alguien ha-

ble de más cuando tendría que haberse llamado la boca.

En la reunión propuesta por Tito los personajes tienen algo para decir y opinar, aunque sea de manera superficial. En el asado que empieza temprano y termina muy tarde se reencuentran los ganadores y los perdedores, los que sobreviven y los que disfrutan de cierto bienestar económico. Pero detrás de la fachada autoritaria y machista, el encuentro masculino en la terraza de la casa del anfitrión —entre voces que se “pisan”, frases hechas y monólogos sin sentido—, jamás se esconden las debilidades y falsas apariencias de los personajes. Pero *El asadito* no es *La sartén por el mango*, donde las máscaras empiezan a deteriorarse por la muerte de una prostituta, ni un “especial de televisión” que desmenuza las conductas de un grupo masculino en relación con el mundo y con otros temas. Postiglione cuida cada uno de los detalles de la puesta en escena mediante una cámara nerviosa que anuncia el estallido emocional, el extraordinario trabajo de los actores y los sutiles “segundos planos” que muestran a algunos personajes en permanente interacción con la escena. La fachada, en ese sentido, también es formal: la falsa improvisación y el incontrolable movimiento de la cámara se neutralizan por la seguridad con la que Postiglione despliega sus virtudes en la composición dentro y fuera del cuadro. *El asadito* es un film altamente profesional y no la idea generada por un grupo de ami-

gos que un día se reunieron para devorar unas achuras y hacer una película.

El film fue exhibido en algunas muestras de cine independiente en su versión de 16 mm, razón por la cual ya fue analizado en el número 89 de esta revista, a través de un asado-entrevista con los responsables en Rosario, ciudad en la que transcurre la historia. Como lector, ese encuentro me resultó muy simpático, aun cuando se intentara definir a *El asadito* como una película misógina o machista. El film de Postiglione muestra una reunión de ocho tipos salvajes que, entre otros temas, vociferan en contra de las mujeres. Pero tal es el grado de patetismo de varias de las criaturas misóginas y/o machistas de *El asadito* que, en mi opinión, los personajes exceden cualquier clase de definición tajante. En todo caso, habría que retrotraerse a algunos films de Cassavetes (*Faces, Maridos*) para encontrar ejemplos semejantes, donde el mundo viril y masculino encuentra un falso refugio en la borrachera y el desprecio a las mujeres. Patetismo y compasión, como ocurría en Cassavetes, es lo que manifiesta la mirada de Postiglione en relación con sus personajes. Es que después de la catarsis del 30 de diciembre, que culmina con el comienzo del nuevo día, los personajes de Postiglione comprenderán que no hay mejor elección que brindar por el nuevo año en compañía de sus mujeres. Las miserias de cada uno quedaron expuestas el día anterior. ▀

BUENOS AIRES PLATEADA

ARGENTINA

2000, 71'

DIRECCION Luis Barone

PRODUCCION Luis Barone

GUION Luis Alberto Asurey, Marcelo Schapces y Luis Barone

FOTOGRAFIA José Guerra, Esteban Sapir y Lucas Schiafi

MUSICA Nicolás Posse

MONTAJE Darío Tedesco y Darío Arcella

DIRECCION DE PRODUCCION Natalia Núñez

INTERPRETES Rubén Stella, Luis Luque, Alejandro Awada, Norberto Díaz, Manuel Callau, Fernando Siro, Ricardo Merkin, Mausí Martínez, Carlos Perciavalle, Luis Ziemkowski, Fabiana García Lago.



ESTRENOS

La buena vida

por QUINTIN

Empezaremos por un chivo. *Buenos Aires plateada* no se estrena sola, sino que es parte del lanzamiento de Visionario, un bar de tapas que incluye una sala de cine y funcionará a partir del 2 de octubre en los altos de la librería Gandhi, Corrientes 1743. El complejo está administrado por una cooperativa integrada entre otros por el director Luis Barone, responsable de *Buenos Aires plateada*. Esta inauguración atípica, con escasos precedentes, implica una manera novedosa de entender la independencia en el cine argentino: Barone y Cía. son simultáneamente realizadores, productores, distribuidores y exhibidores de la película. En principio es una manera original de defender sus creaciones inventando un ámbito que las proteja de la ferocidad del mercado. Pero también, paradójicamente, es una apuesta a la buena vida en un mundo como el del cine que, a pesar del glamour de la pantalla, está regido por un cierto puritanismo. En el cine, las películas son lujosas pero su consumo es ascético (la opción de comer pochoclo y tomar gaseosas de máquina en la sala o instalarse en el patio de comida rápida a la salida no son precisamente actos de lujuria). Visionario propone, en cambio, algo así como una película pobre en un entorno rico.

Pero esta idea de hacer las cosas a su manera está relacionada con el film en sí. Sus protagonistas pertenecen a un medio y a una generación que hace treinta años, en

plena juventud, decidió que el mundo le pertenecía. Están fijados en ese momento de su historia personal y de la historia argentina: clase media, veintitantos años, dictadura de Lanusse (no confundirla con la del 76-83), ampliación de la guerrilla peronista, lecturas que cruzan Marechal con Lenin, Perón y Fidel como guías ideológicas, la amistad de un grupo masculino como referente principal en la vida, el espíritu de aventura como motor de la acción política. Ese grupo social no tuvo, ni antes ni después, la oportunidad de intuir una vida tan amplia, tan ajena a las restricciones del trabajo y las obligaciones heredadas, tan justificada y tan poco convencional. Fue una periferia social, cultural y geográfica convencida de que podía transformarse en centro y dispuesta a hacerlo. Aun a riesgo de morir o terminar preso, de equivocarse en la política y el amor, de decir las mayores tonterías, el sentimiento de libertad simultáneo con el aire de los tiempos que lleva asociado esa experiencia fue absolutamente embriagador.

Buenos Aires plateada relata la continuación de esa historia treinta años más tarde, con sus secuelas de desilusión y tragedia, con el trío de protagonistas convertidos en hombres maduros y quebrados que arrastran un pasado compartido de traiciones, frustraciones amorosas y desencuentros con la vida. No les va tan mal, sin embargo. Uno es diputado, otro directivo de un canal, el tercero director de televisión. Este

convoca en su casa a los demás para venderles el piloto de una serie policial (este es en verdad un proyecto abortado de Barone de 1991 que se articula también a partir de un trío de amigos). La película se sitúa casi en un único ambiente en el que estallan los conflictos atrasados, en el que se ventilan dolores y rencores acumulados para culminar en una sorpresiva salida hacia el género policial. Cine, teatro y televisión se mezclan en la propuesta, pero todas las variantes giran en torno a la claustrofobia espiritual de los protagonistas, a su prepotencia cansada, a rutinas que giran en el vacío. Es un film opresivo, molesto desencantado y preciso.

Barone es tan recalcitrante como lúcido. Es capaz de analizar con absoluta frialdad las lacras de una generación que es la suya, de un entorno que es el propio y de ser implacable con sus criaturas. Pero, al mismo tiempo, tiene la audacia de no correrse un centímetro de su universo, de no pedir disculpas y de tratar la condena existencial de los personajes como un mundo válido, en el que sus integrantes seguirán sin apartarse de sus propios parámetros, tratando de vivir todas las claudicaciones necesarias como una bandera de resistencia, como una forma de cinismo metafísico. Fuera de la ficción, la propuesta de Visionario acompaña al film en su curiosa utopía: la negativa a adaptarse a reglas ajenas, la búsqueda eterna de una vuelta a la plenitud, a la buena vida. ■

EL AMANTE 103

21

X-MEN

ESTADOS UNIDOS
2000, 107'

DIRECCION Bryan Singer
PRODUCCION Lauren Shuler Donner y Ralph Winter
GUION David Hayter, sobre una historia de B. Singer y Tom De Santo
FOTOGRAFIA Newton Thomas Sigel
MUSICA Michael Kamen
MONTAJE Steven Rosenblum, Kevin Stitt y John Wright
DISEÑO DE PRODUCCION John Myhre
INTERPRETES Hugh Jackman, Patrick Stewart, Ian McKellen, Famke Janssen, James Marsden, Anna Paquin, Tyler Mane, Ray Park, Bruce Davison.



El director X

por LEONARDO M. D'ESPÓSITO

La dificultad de escribir acerca de *X-Men* estriba en que no todo el mundo conoce la historieta. La dificultad de realizar la película estriba en lo mismo.

¿Se acuerdan de *Batman*? La serie de los sesenta y las dos películas de Tim Burton (las de Schumacher apenas pueden llamarse "películas") eran productos de un material de base que se había vuelto tan conocido que podía entronizarse como mito, parodiarse como lugar común o ser vehículo de obsesiones personales. No hacía falta explicar quién era Bruce Wayne ni por qué se encapotaba y salía a combatir el crimen. La diferencia entre el culto y el mito estriba en que el segundo tiene una forma canónica que puede ser criticada y volverse maleable, mientras que el primero está en proceso de constitución.

X-Men es una historieta cuya masa de fanáticos la ha transformado en un objeto de culto, pero cuya forma no es definitiva. Una película basada en ella es un primer paso para establecerle un canon, dada la naturaleza realista del espectáculo cinematográfico. Pero, cuando un culto crece alrededor de un objeto de consumo todavía en producción, la canonización se parece a la publicidad, a la difusión de las virtudes del producto. La película de Bryan Singer es un *trompe l'oeil*: hace creer al espectador, realismo mediante, que los personajes de historieta se han vuelto de carne y hueso pero sucumbe, reiteradamente, a la estructura en viñetas que no se aparta del lenguaje del

cómic. Es más y menos que un film.

Más porque detrás de la cámara hay un director que tanto en su mejor película (*Los sospechosos de siempre*) como en la peor (*El aprendiz*) ha demostrado ideas personales respecto del mundo y del cine. Los dos Singer se dan cita en *X-Men*: en el abyecto prólogo ambientado en el gueto de Varsovia aparece el peor; en la relación entre Logan/Wolverine (Hugh Jackman) y Rogue (Anna Paquin) aparece el mejor. Menos, porque el resto del film parece construido a la manera de prólogo lujoso para no iniciados, y sus trivialidades (notablemente las confusas escenas de luchas) tienen que ver con la necesidad mercantil de dar a conocer a los personajes para difundir el producto. Da la impresión de que la verdadera diferencia la van a hacer con la segunda parte.

Los X-Men son mutantes con poderes especiales que el Estado quiere discriminar; algunos desean integrarse y convivir con los humanos normales, otros —los malos, encabezados por una víctima de los nazis— convertirlos a todos en mutantes o dominarlos. La metáfora política actúa solo como un resorte dramático, salvo cuando el film se centra en la relación Wolverine-Rogue. En ese romance imposible entre un adulto y una adolescente donde el contacto físico está vedado (situación resuelta con verdadero talento para la puesta en escena), las tensiones se encarnan en personajes realmente humanos y la historia muestra sus posibilidades. En la resolución apresurada y forzo-

samente transitoria de estas tensiones, el espectador siente una enorme frustración.

Como las batallas de estos super antihéroes, el peso de la producción millonaria y la necesidad de seguir explotando una franquicia se resuelven en una semivictoria transitoria. Ahora que el canon parece finalmente cristalizado, ahora que los no iniciados saben de qué se trata, es probable que el universo de los X-Men permita la libertad creativa. Si bien el tema de la manipulación está presente en este film como en los anteriores del director, no basta tal elemento para que se pueda hablar concretamente de un autor. Prueba irrefutable: el actor que interpreta al buen profesor Xavier, Patrick Stewart, fue impuesto por fanáticos de la historieta, mientras que el envilecido Magneto, Ian McKellen (el hombre que hacía de oficial nazi en *El aprendiz* y aquí hace de judío salvado del Holocausto), fue una elección de Singer. El film termina con una secuencia en la que el jefe de los buenos y el jefe de los malos juegan amistosamente una partida de ajedrez. El malo acepta la derrota en la partida. Es más que probable que McKellen sea el propio Singer esperando la segunda oportunidad. Eso sí: a juzgar por la confusión ideológica y formal que su obra parece ir construyendo, habrá que ver si podrá cumplir con sus propias expectativas. Singer se ha transformado así en otro hombre X: una incógnita, un director con poderes especiales que aún no sabe en qué residen ni cómo utilizarlos plenamente. Es evidente que continuará. ■

Me, Myself & Irene

ESTADOS UNIDOS

2000, 110'

DIRECCION Peter y Bobby Farrelly

PRODUCCION Bradley Thomas

GUION Peter Farrelly, Bobby

Farrelly y Mike Cerrone

FOTOGRAFIA Mark Irwin

MUSICA Pete Yorn y Lee Scott

MONTAJE Christopher Greenbury

DISEÑO DE PRODUCCION Sidney J. Bartholomew Jr.

INTERPRETES Jim Carrey, Renée Zellweger, Robert Forster, Richard Jenkins, Chris Cooper, Anthony Anderson.



El huevo y la gallina a favor

Tal vez el plano más memorable de *Irene y yo...* y *mi otro yo* sea el de un policía visto de espaldas con una gallina aleteando clavada de pico en el culo. El único aviso de que algo así podía llegar a pasar había aparecido unos minutos antes, cuando los hijos de Charlie/Hank (Carrey), tres enormes negros que no pueden evitar decir *motherfucker* cada tres palabras pero que son brillantes estudiantes, habían planeado realizar este acto pero "solamente" con un huevo. Otra actualización del eterno problema del huevo y la gallina: en la distancia que media entre ambos puede residir uno de los análisis y una de las apreciaciones posibles de esta película. Claro, el problema es que en el film no se explicitan las razones del pasaje de la intención de meter un huevo a meter una gallina (que tal vez sea un gallo, *cock* en inglés, que también significa pene, con lo cual la cuestión del signifiante se volvería, una vez más, nada insignificante, y menos en esta película). Este pasaje no se explica porque el film trabaja por reducción al absurdo, hipérboles cómicas, elipsis pletóricas de sentido y otros procedimientos que generan formas puras, casi abstractas, de humor. Cada gag es de una perfección tal y de una polisemia tan rica que el punto de comparación hay que ir a buscarlo a *Todo por dos pesos*. Los Farrelly, además, son los reyes de la escatología y aquí el pis, la caca y el semen hacen sistema con el humor anal. Pero, a diferencia de la ocu-
rrente *Torrente, el brazo tonto de la ley* —tan efímera como los pedos del personaje—, *Irene y yo...* y *mi otro yo* avanza por otros lugares. Las tomaduras de pelo a los clichés hollywoodenses, al no ser burdamente paródicas sino intertextuales en el sentido más amplio, pueden no ser atendidas. Pero desde las absurdas remeras que utilizan Charlie y su novia al comienzo de la película, pasando por la errática conversación —entre Charlie y el enano negro sociólogo— destinada al fracaso gracias a la corrección política, hasta llegar a las explicaciones y soluciones del desdoblamiento de personalidad del protagonista, todo apunta a demoler el edificio de las representaciones fosilizadas. Todo esto se cuenta como una comedia romántica, con Carrey en una performance asombrosa y con muchísima más tela para cortar pero, por ahora, este tipo de cine no tiene el espacio que merece. Aquí hay algo nuevo y bueno. Solo hay que saber mirar. **Javier Porta Fouz**

Ya estoy grande en contra

Ahora resulta que los hermanitos Farrelly (*Tonto y retonto, Loco por Mary*) son los nuevos reyes de la comedia escatológica. *Irene y yo...* y *mi otro yo*, como los otros films, tienen un público incondicional que elogia desmesuradamente esta clase de comedia vulgar e infantil que llega a trascender los códigos del género porque ataca con ferocidad aquello que se considera políticamente correcto. No me interesa criticar los chistes escatológicos de los Farrelly con el otra vez insoportable Jim Carrey como protagonista, en plan de retorno a la peor de sus máscaras. Más aun, cierto humor de feo olor me divierte, como las películas de Alex de la Iglesia y Santiago Segura, porque detrás de la vulgaridad y de los malestares estomacales que padecen los personajes encuentro más de una lectura interesante. Es lo que sucede con *Torrente, el brazo tonto de la ley*, una comedia con la que se podrá estar de acuerdo o no por su humor de inodoro, pero que también establece otro tipo de discusión en relación con el personaje y con la opinión que el gordo Segura tiene sobre España. En *Irene...*, en cambio, no veo más que una estudiantina menor y gratuita, el momento más patético de una despedida de soltero, la jodita en el viaje de egresados al compañero bobo de la clase, la nueva versión de *Porky's* y sus sucesoras disfrazada de película inteligente y provocadora. Para decirlo sin vueltas: si en los 70 Divine comía caca de perro en *Polyester* de John Waters, las groserías de *Irene...* no merecen comparación. Carrey interpreta dos papeles, el bueno y el malo, en otro de sus intentos de aproximarse al camaleónico Jerry Lewis. Hay tres negros adolescentes algo graciosos, un par de actores importantes (Cooper, Forster) y la cara linda de Renée Zellweger. Cada dos minutos (o menos) hay un chiste que supuestamente critica aquello que no suele hacerse desde lo que se considera políticamente correcto. Es más que probable que dentro de unos meses *Irene y yo...* y *mi otro yo* obtenga varios pochoclos de plástico en los Premios MTV y los hermanos Farrelly (pido perdón por el error ortográfico), frente a las muecas de Carrey ubicado en primera fila, se manden un discurso ajeno a lo aceptado. Así estamos. **Gustavo J. Castagna**

SANTITOS

MEXICO
1999, 105'

DIRECCION Alejandro Springall
PRODUCCION Alejandro Springall
y Claudia Florescano
GUION María Amparo Escandón
FOTOGRAFIA Xavier Pérez Grobet
MUSICA Carlos Nicoiau
y Rosino Serrano
MONTAJE Carol Dysinger
DIRECCION ARTISTICA Salvador Parra y Eugenio
Caballero
INTERPRETES Dolores Heredia, Fernando
Torres Lapham, Juan
Duarte, Ana Bertha Espín,
Maya Zapata.



Nada es real a favor

No es difícil ensañarse con *Santitos*. Sobre todo, si uno calcula el modo en que puede impactarle al público gringo. No obstante, a diferencia de muchos de los films latinoamericanos actuales, que son abiertamente populistas para ser exitosos, este tiene un encanto legítimo, con el que puede ganarse la adhesión masiva, sin ser por eso una aberración estética ni un tratado de demagogia. Springall usa el libro de María Amparo Escandón para bucear en la cultura popular mexicana, pero —como un epígono de Almodóvar— toma de ella los elementos que pueden ser estilizados. Azucena trabaja en burdeles dignos de una feria de diseño de interiores, un cliente yanqui se encariña con ella y la contrata solo para él, se enamora de un luchador de catch enmascarado (el ángel justiciero), el cura la escucha como un psicoanalista, la religión católica le resulta permisiva, contenedora, y la provee de santos simpáticos, que le dan consejos. Todo esto dentro de una lista de dislates, entre los cuales la negación de la muerte de su hija resulta el peor. La idea de representar con un código naïf las transgresiones que Azucena hace en nombre del amor maternal, pero que las disfruta como mujer, abre la perspectiva que termina por dominar en el film: el mundo de *Santitos* no es más que una construcción de la protagonista. Es posible que Springall haya pensado en venderles a los gringos un México más profundo que el de las agencias de turismo y que se haya servido de la mirada de Azucena para encontrarlo. Pero en lugar de mitificar el gusto popular, apelando a los códigos de la telenovela para ganar exotismo (lo que suelen hacer los directores latinoamericanos cuando se les agota el recurso al realismo mágico), él sólo muestra la paradoja de que algunas personas pueden emanciparse con lo que para la mayoría es instrumento de dominación. Así, el panteón de santos de segunda en los que cree Azucena es tan inofensivo como el ejercicio de la prostitución, aunque el sexo resulta más liberador que la misa.

Springall hace una película ligera, a partir de una premisa digna de un melodrama. Pero como la locura de Azucena carece de cualquier peso trágico y la muerte de su hija es un enigma presentado de manera demasiado bizarra, *Santitos* termina siendo una comedia romántica, edificante y precisa a la vez. **Silvia Schwarzböck**

Todo es negocio en contra

Santitos es una película que provoca una sensación de incomodidad familiar para los que vamos mucho al cine: es el resultado de una fórmula aplicada sin remordimientos. Se trata de un producto pergeñado en el laboratorio del Sundance, cada vez más dedicado a la producción en serie. Hubo europeos y norteamericanos que pusieron dinero para producir el film, que recibió la bendición correspondiente en el mercado persa de los festivales de cine.

Consultada por algunos periodistas, la autora del breve relato en el que está basada la película (un cuento de siete páginas) negó toda vinculación de su historia con el agotado y agotador subgénero del realismo mágico. Paradójicamente, María Amparo Escandón, la autora en cuestión, está al frente de la Cátedra Realismo Mágico en la Universidad de California (UCLA), algo que pone en duda su sinceridad y la seriedad de la UCLA.

La historia del film, un viaje terapéutico de México a los Estados Unidos emprendido por una mujer que quiere reencontrar a su pequeña hija y cree ser guiada por un santo que aparece de vez en cuando dentro del horno de su cocina (!), tiene todo lo que debe tener para cautivar a la prensa tradicional del primer mundo, la misma que celebró a *Como agua para chocolate* y *La casa de los espíritus*.

Alejandro Springall, el director de la película, estudió en Londres y se formó haciendo cine publicitario. Es amigo de Guillermo Del Toro y ha reconocido más de una vez sus coincidencias ideológicas con el director de *Cronos*, el mismo que —después del éxito de esa película— corrió a arrojar a los brazos de Hollywood para involucrarse con gusto en un bodrio como *Mimic*. Por otra parte, Springall afirmó, cuando *Santitos* se estrenó en México, que se trataba de “una película muy mexicana por su barroquismo y por el carácter telenovelesco de algunos personajes”. Estos datos pueden parecer o no relevantes. Pero obligan al menos a preguntarse si *Santitos* no se parece demasiado a un producto elaborado por expertos en marketing, esos que desembarcaron hace rato en el cine latinoamericano con muchas ganas de quedarse.

Alejandro Lingenti

The Road Home

CHINA

2000, 108'

DIRECCION Zhang Yimou

PRODUCCION Zhao Yu

GUION Bao Shi

FOTOGRAFIA Hou Yong

MUSICA San Bao

MONTAJE Zhai Ru

DIRECCION ARTISTICA Cao Jiuping

INTERPRETES Zhang Ziyi, Zheng Hao,

Zhao Yuelin, Li Bin, Chang

Guifa, Sung Wencheng, Liu

Qi, Ji Bo, Zhang Zhongxi.

Pasión y obstinación a favor

En *Qiu Ju*, la homónima protagonista, embaazada, se empuja en conseguir una reparación moral. En *Ni uno menos*, la improvisada maestra se empeña en hacer que regrese un alumno. En *El camino a casa*, la terca es una vieja mujer que quiere que su marido recién fallecido sea llevado, en su ataúd, a mano y durante un largo trayecto hasta el lugar del entierro. Hasta este punto del relato nos guía Yusheng, el hijo de la viuda y el difunto. Yusheng es un exitoso trabajador urbano que vuelve a su pueblo debido a la muerte de su padre. Cuando llega, se encuentra con la postura irrenunciable de su madre sobre cómo debe ser el cortejo fúnebre, una idea con pocas probabilidades de ser realizada. A la noche, Yusheng se pone a recordar la historia de amor de sus padres. En ese momento, el film, hasta ahí en blanco y negro y sin música, vira a los colores más vivos y a un acompañamiento musical muy presente. La música tiene obvias reminiscencias de la de *Titanic*, y este no es un dato irrelevante. Yimou juega a la intertextualidad con la película de Cameron, cosa que evidencia al mostrar, casi al comienzo, dos carteles distintos con Di Caprio y Winslet. Así, la historia de amor que se avecina, y que ocupa casi todo el film (el inicio y el final funcionarían como prólogo y epílogo), tendrá una fuerza pasional comparable a la de los amantes del famoso barco. Como Cameron, Yimou procede con clasicismo y con pocos límites para el sentimentalismo. En esa vía, se permite desde ralents que bordean lo kitsch hasta los más hermosos planos con visibles marcas de "composición". Todos los recursos son usados para que la obstinación de la vieja sea comprensible. Y, tal como Eastwood lograba que los hijos de Francesca entendieran la decisión de su madre de ser cremada en *Los puentes de Madison*, Yimou da sobradas muestras de por qué se debe respetar la decisión de la viuda. La historia de amor, mostrada sin baches desde el punto de vista de la mujer, no cuenta los momentos de vida en común de la pareja sino que se centra, inteligentemente, en el enamoramiento de ella. Y hay aquí tanta intensidad y emoción como para que se justifique rendirle reverencias al muerto aunque más no sea por la pasión que despertó en esa hermosa joven. Pero, además, ese hombre había sido el primer maestro del pueblo, y Yimou sigue creyendo firmemente en la educación. **Javier Porta Fouz**

Cursilería y obviedad en contra

Parece que el cine chino más oficialista está inventando un nuevo racimo de inquietudes —por llamarlas de alguna manera— estilísticas bastante cercanas a aquel "realismo soviético" que imperara en la URSS durante más de cincuenta años. Pero por esta vez, Zhang Yimou abandona un poco —aunque no del todo— la recalcitrante adhesión al régimen político de la China continental que había manifestado en su anterior film, *Ni uno menos*. Lejos ya de la calma reflexión narrativa que poseían sus films con Gong Li, *El camino a casa* es un compendio de excrecencias formales que recubren una historia de amor tradicional y conservadora: una muchacha de pueblo se enamora de manera casi patológica del nuevo maestro y hará lo imposible por estar junto a él. El film comienza y termina en un blanco y negro con encuadres casi clásicos, en una actualidad subrayada por dos carteles de *Titanic* en la cual el hijo de la mencionada unión tratará de complacer el último capricho de su madre: que el maestro sea trasladado de a pie a través de varios kilómetros hasta su tumba. El pasado, donde ocurre la historia de amor propiamente dicha, revela múltiples colores de los llamados calientes, un uso *in extenso* del ralenti y del fundido encadenado y una mirada didáctica acerca de las costumbres de los moradores del valle. Lejos de una imaginaria extrema como la de Sokurov en *Madre e hijo*, que otorga sentido a la narración más allá de lo narrado, la cursilería estilística de *El camino a casa* resulta superficial y, en última instancia, absolutamente trivial. Yimou alterna inspiradores y bellos paisajes acrecentados por el uso de la pantalla ancha con la minuciosa descripción en plano detalle de un ceramista refaccionando un cuenco quebrado. Lo obvio y lo burdo se encuentran aquí a sus anchas, en un film que intenta emocionarnos a la fuerza, sin ninguna sutileza, elevando el volumen de la música al límite de la saturación auditiva y mostrándonos una y otra vez el rostro compungido de la protagonista. La repetición hace que en algún punto de esta suerte de cortometraje estirado en el tiempo, solo deseemos que esa muchacha nacida para sufrir, capaz de sacrificarse obsecadamente por ese intangible amor que la carcome por dentro —*amour fou* versión sensiblera— encuentre a su objeto pasional para que deje de una vez de corretear por ahí con su vestidito rojo. **Diego Brodersen**



EL HOMBRE SIN SOMBRA

The Hollow Man

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Paul Verhoeven, CON Kevin Bacon, Elisabeth Shue, Josh Brolin, Kim Dickens y William Devane.



Paul Verhoeven no cree en la belleza del mundo y tampoco en la bondad de la humanidad. Es más bien un misántropo de ritmo veloz al que le gusta mostrar las sucias ambiciones, las mezquindades y las perversiones dañinas de sus personajes. Por todo esto, y a pesar de trabajar con relatos muchas veces basados en guiones absurdos (*Invasión*, *Showgirls*) o bien lejos del realismo (*El vengador del futuro*, *Bajos instintos*, *El cuarto hombre*), su mirada quizá tenga un efecto más documental (y revelador) que la de aquellos que tienen ideas más benignas acerca del planeta Tierra y sus habitantes. Pero en *El hombre sin sombra*, lo que podría haber sido un incisivo y divertido estudio sobre un científico ambicioso —que al convertirse en invisible es cada vez más malo porque tiene mayor impunidad—, es simplemente un rejunte de citas, préstamos y saqueos de demasiadas películas, y muy mal pegado. Con las peores actuaciones del año (por ejemplo, Elisabeth Shue trata de ser tan de madera como los actores de *Invasión* pero no le sale), un final de chicle y efectos especiales exhibicionistas, esta película ni siquiera construye un verosímil coherente y parece uno de esos productos abandonados por todos sus responsables. Esto se hace particularmente evidente en el plano final, una verdadera berretada que, encima, parece hecho a desgano. **Javier Porta Fouz**

ANGEL, LA DIVA Y YO

ARGENTINA, 1999, DIRIGIDA POR Pablo Nisenson, CON Pepe Soriano, Esther Goris, Boy Olmi Jr., Florencia Peña y Ricardo Sendra.

Mal actuada, mal filmada, mal escrita. Ninguna de estas tres características importa. *Angel, la diva y yo* pretende ser la celebración de una falsedad llamada Gran Cine Ar-

gentino. Entre pésimas citas a Borges y Solanas, se esconde una historia donde un director, mientras realiza una película, toma en su cámara cómo un Falcon verde se lleva a un extra y mata al camarógrafo. Cómo el director se quedó con la película es un misterio. Cómo se quedó callado durante la dictadura o no se fue al exilio o algo, es inconcebible. Cómo se levanta de su postración mencionando los fantasmas de Soffici y Amadori (¿son lo mismo?) es un acto de demagogia para con los caraduras de siempre. Avisamos que hay un grupo de señores de edad —entre ellos un militar “bueno” que se fue de las fuerzas cuando “empezaron a pasar cosas raras” porque es decente— que tratan de resucitar la cultura argentina. No. No es así: la cultura argentina defendida por esos señores de la película era la misma que defendían los militares del Proceso. El film parece más bien diseñado para presentarse en algún festival de Mar del Plata y llevarse algún premio. Eso mismo pasó en 1999. Cumplido su cometido, es innecesario verla. Al revés: para quienes quieran comprender qué es lo que no funciona en el cine argentino, *Angel, la diva y yo* funciona de excelente y completo catálogo. **Leonardo M. D'Espósito**

PANTALEÓN Y LAS VISITADORAS

ESPAÑA-PERU, 2000, DIRIGIDA POR Francisco J. Lombardi, CON Angie Cepeda, Salvador Del Solar, Mónica Sánchez y Pilar Bardem.



Los franceses ya se quejaban en la década del veinte de la “internacionalización” de su cine, es decir, de cierta tendencia a dejar de lado temas y tonos propios en aras de la comercialización global de las latas de celuloide. Arma de doble filo extremadamente peligrosa, aunque en algunas pocas manos haya generado obras únicas —cf. Sergio Leone—, este proceso de homogeneización y pasteurización cinematográfica continúa produciendo hasta nuestros días films dirigidos a un supuesto “gran público mun-

dial”. *Pantaleón y las visitadoras* es una nueva adaptación del best-seller de Mario Vargas Llosa y resulta un ejemplo claro y didáctico de la aplicación de estos preceptos al cine latinoamericano. Durante más de dos horas la famosa historia del militar y su ejército de prostitutas desfila por la pantalla con una corrección técnica intachable, característica que todo film mainstream —recuérdese: corriente principal— suele poseer, pero con una falta de riesgos en la puesta en escena y una indecisión estilística tal que terminan haciendo de este un nuevo obvio exponente del film latino *for export*. La excesiva explotación del cuerpo desnudo de Angie Cepeda así lo demuestra: los latinos son calientes, mamacita. **Diego Brodersen**

LA CLAVE DEL EXITO

The Big Kahuna

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR John Swanbeck, CON Danny De Vito, Kevin Spacey, Peter Facinelli y Paul Dawson.



Si fuera una obra de teatro filmada no estaría tan mal, pero los esfuerzos del debutante en las pantallas —ya que lleva quince años dirigiendo sobre las tablas— John Swanbeck por acercar esta historia de vendedores de lubricantes encerrados en una habitación de hotel al mundo cinematográfico se quedan a mitad de camino. La trama es la excusa ideal para que el film se transforme en un show histriónico a cargo de un Kevin Spacey cada vez más afectado y un Danny De Vito plausible, un espectáculo que parece en principio prometer un rato agradable pero que a mediano plazo se torna bastante empalagoso. **Diego Brodersen**

EL PROFESOR CHIFLADO 2

LA FAMILIA KLUMP

Nutty Proffesor II - The Klumps

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Peter Segal, CON Eddie Murphy, Janet Jackson y Larry Miller.

Curiosa es la vigencia que posee el clásico de Stevenson *El extraño caso del doctor Jekyll*

y *Mister Hyde*. Por un lado, *Irene y yo... y mi otro yo*, con su estilo incoherente y sin ningún tipo de relevancia, y por el otro *El profesor chiflado 2*, la secuela de la remake de la obra maestra que dirigió Jerry Lewis en 1963. Esta segunda parte le presta mucha más atención a la familia del profesor, pero lo más interesante sigue siendo la figura del tímido protagonista y su siniestro lado oscuro. La película consigue algunos aciertos en su primera hora. Allí hay escenas verdaderamente inquietantes y apuntes que muestran cierta habilidad del guionista. Hay una cita a *Cabo de miedo* que es un prodigio de cinefilia, inteligencia y humor y que supera notoriamente al resto de los chistes. Lo demás, en especial la última media hora, tiene un nivel de chatura y mediocridad que borra cualquier interés que la película pudiera transmitir y solo la muestra como otra rareza asociable al extraordinario libro de Robert Louis Stevenson.

Santiago García

UN AMOR DE BORGES

ARGENTINA-ESPAÑA, 2000, DIRIGIDA POR Javier Torre, CON Jean Pierre-Noher, Inés Sastre, Inés Ledesma, Claudio Gallardou, Alejandro Awada, Gigi Ruá y Mónica Galán.

Podría existir un dicho: "Más aburrido que la vida sexual de Borges". Y ese dicho se podría haber aplicado perfectamente a *Un amor de Borges*. Jean-Pierre Noher hace grandes esfuerzos para componer a Borges, para sacarle sus titubeos, su forma entrecortada de hablar, para encarnar físicamente su timidez corporal. A pesar de dar vida a un Borges que habla con errores gramaticales ("Estoy convencido que..."), por momentos Noher logra alguna mimesis, pero esto ya lo había hecho mejor Mario Sapag. Por lo menos le pone el cuerpo a la película, a diferencia de su compañera, Inés Sastre, el colmo de la inexpresividad. Lo que falta acá es alguna idea cinematográfica. No necesariamente a la medida del personaje –nadie pi-

de tanto– pero por lo menos a la altura de los tiempos que corren. Torre filma con la misma solemnidad, chatura y descuido con los que el cine argentino expulsó a generaciones de espectadores. Más hábil a la hora de conseguir créditos que a la de convertir esa plata en un film interesante, es probable que aquí comience el último momento de su llamativa carrera en la que filma asiduamente películas ignoradas por el público y repudiadas por la crítica. **Gustavo Noriega**

LOS QUE ME AMAN TOMARAN EL TREN

Ceux qui m'aiment prendront le train

FRANCIA, 1998, DIRIGIDA POR Patrice Chéreau, CON Pascal Gregory, Valeria Bruni-Tedeschi, Charles Berling, Jean-Louis Trintignant, Bruno Todeschini y Vincent Perez.



Carrera extraña la de Patrice Chéreau, un realizador que a lo largo de más de veinticinco años (su debut data de 1974) ha realizado apenas siete películas, alternando además su carrera cinematográfica con numerosos trabajos para el teatro y la puesta en escena de importantes óperas. Sus tres films conocidos en el país fueron –en distintos niveles– obras interesantes: *La sangre de la orquídea*, 1974, su ópera prima, capta en varios pasajes el gran guiñol que propone desde la novela original el prolífico James Hadley Chase; *El hombre herido*, 1983, a pesar de no estar basada en ningún texto de Jean Genet, denota una notable proximidad con el universo del escritor, y *La reina Margot*,

1994 –aun en la versión considerablemente mutilada conocida en nuestro país– es una atrayente adaptación de la novela de Alejandro Dumas que incorpora la dosis de crueldad que habitualmente se escamotea en las traslaciones fílmicas de relatos de aventuras. Este film, cuya idea argumental está inspirada en lo sucedido en la agonía del cineasta François Reichenbach, narra las reacciones de distintos personajes que concurren en un tren al entierro de un pintor que ha pedido ser depositado en su ciudad natal, y luego pasarán el día en la casa de un familiar del occiso. La primera parte de la película, la que transcurre en el tren y hasta el entierro –filmada en gran parte con cámara en mano– logra transmitir con intensidad y fluidez las reacciones de los personajes, que son delineados con trazos certeros y agudos. Lamentablemente cuando la acción se traslada a la casa, el film pierde cualquier atisbo de interés y se desbarranca en los terrenos del psicodrama más convencional y trillado, cayendo en los clisés y los estereotipos. A pesar de los numerosos premios obtenidos en Francia, no tengo dudas de que se trata de la película menos interesante de un realizador generalmente atractivo. **Jorge García**

OTOÑO EN NUEVA YORK

Autumn in New York

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Joan Chen, CON Richard Gere, Winona Ryder, Anthony Lapaglia y Elaine Stritch.

Una pareja desaparece, carente de toda química a pesar de la frescura de Winona. El es un playboy cincuentón (Gere, peor que nunca) que conoce a una veinteañera cuya virtud es que se está por morir, lo que garantiza poco compromiso para el futuro. Diálogos imposibles, historia demasiado conocida que no provoca la menor emoción a pesar de las situaciones trágicas que plantea la trama. El otoño neoyorquino del título es pura hojarasca. **Gustavo Noriega**

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

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

Todos los
Jueves 21.30 hs.
y Domingos 20.30 hs.

Encuentrosdecine@cinetic.com.ar

www.cinetic.com.ar

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	MOIRA SOTO FM LA ISLA	PABLO SCHOLZ CLARIN	HORACIO BERNADES PAGINA 12	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	LUCIANO MONTEAGUDO PAGINA 12	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	QUINTIN EL AMANTE	DIEGO BATLLE LA NACION	SERGIO WOLF AM DEL PLAYA	DIEGO LERER CLARIN
AMSTERDAM GLOBAL VILLAGE		8		9		9	7		8	8,20
PUNTO DE PARTIDA		8		7			7	9		7,75
ALTA FIDELIDAD	8	7	8	7	6	8	9	7	9	7,67
EL GLOBO BLANCO	8	7	9	7	8	7	7		8	7,63
LA HUMANIDAD	6		8	7	10	6	7	7	8	7,38
FELICIDADES		6	7	6	6	6	7	7	6	6,38
PARIS-TOMBUCTU	4	6	6	7	7		8	6		6,29
HARTO THE BORGES		5			5	7			6	5,75
LOS QUE ME AMAN TOMARAN EL TREN	7			5	6	5	5	6	5	5,57
EL HOMBRE SIN SOMBRA	4	5	6	4	6	7		6	6	5,56
PANTALEON Y LAS VISITADORAS	4	5	6		7	5		5	6	5,38
SANTITOS	6	5	5	5				5		5,20
IRENE Y YO... Y MI OTRO YO	5	5	5	3		1		5	7	4,43
FUCKLAND	3	6	7	2		3	4	2	6	4,22
EL MAR DE LUCAS	3	4	4	4	5	3		5	4	3,89
ANGEL, LA DIVA Y YO		4	3	2		2		3	2	2,71
UN AMOR DE BORGES	1	3				3				2,33

¡SI!

AHORA PUEDE SUSCRIBIRSE A EL AMANTE Y RECIBIR TODOS LOS MESES LA REVISTA DE MANOS DE SU CANILLITA. COMPLETE EL CUPON Y ENVILO 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

APELLIDO Y NOMBRE

CALLE

NUMERO

PISO

DPTO.

COD. POSTAL

TELEFONO

CALLE LATERAL 1

CALLE LATERAL 2

LOCALIDAD

PROVINCIA

PAIS



Concurso escribí en *El Amante*

Tenés que mandar la crítica de una película estrenada en Argentina en el año 2000 junto con tus datos (nombre, dirección y teléfono). La extensión no debe superar los 9.000 caracteres. El ganador, además de la publicación de su nota, recibirá como premio una colección completa de la biblioteca de El Amante (*Scorsese*, *Wenders*, *Perseverancia* de Serge Daney).

Envía el artículo a Esmeralda 779 6° A (1007), Buenos Aires
o por fax al 4322-7518 o por e-mail a amantecine@interlink.com.ar.
Tenés tiempo hasta el 30 de noviembre.

Un lago muerto en Asís

Nuestro filósofo se entregó a la lectura de una novela que coquetea con el fascismo. Los resultados parecen indicar que próximamente retornará a la televisión para quejarse de ella y abandonarla y así sucesivamente.

Cualquier cosa con tal de no ir al cine. **por TOMAS ABRAHAM**



No era necesario repetir todos los lugares comunes del antisemitismo de los intelectuales franceses de la entreguerra para llenar las páginas de un libro. Los devaneos de Rebatet, las profundidades de Drieu La Rochelle, o las rabietas de Céline, son bien conocidos, al menos por todos los que por un motivo o por otro se inclinaron a husmear aquella cloaca, y los que no lo hicieron poco pescarán en este lago muerto de Asís. Su novela *Lesca, el fascista irreductible* es muy ambiciosa. Jorge Asís quiere combinar su viveza política y su talento literario. Los dos se han neutralizado. De literatura le ha quedado poco. Es una novela ensayo no solo con lugares comunes sin extensión filosófica o metafísica, que el fascismo también ha elaborado, sino que nunca despega. Encara la pista y carretea por ella dando vueltas hasta que en la última página se le acaba la nafta. Y en política nada ha agregado. Sigue con su menemismo teológico y su cántico fundacional a Perón acreedor de haber anulado al fascismo criollo y a la izquierda cipaya. Asís tiene varios blancos en su mira. Hay palabras que pretende subrayar, y hay que rescatarlas de este estanque lleno de peces muertos. Nos habla de la intolerancia progresista. Aquella para la que todo lo que no se le parece es monstruo fascista. Como él. Dice que la neutralidad argentina durante la Segunda Guerra fue duramente criticada en la Argentina por los oportunistas. Por supuesto que esto y otras cosas relacionadas con el monótono despecho contra el libera-

lismo progre y socialdemócrata no las dice él sino el chiolita fascista que cayó en paracaídas en Francia a fines de la década del treinta. Es una voz de las alturas, anónima, es la voz de los tiempos, un viento sin principio ni fin que sobrevuela el lago muerto. Esta voz que pretende ser una paleta que pinta la época, quiere, además, ser recurrente. Nos dice que el padre Meinville era un batallador infatigable que desayunaba judíos, un antisemita sin parangón que prefería cortarlos en cuadraditos como a la mortadela. Como frase ingeniosa acerca de un agente macabro del odio racial, es un fracaso. Como imagen literaria, una nada. Asís practica el realismo sucio. Esta corriente hermenéutica aplica el método de la degradación. Para esto emplea dos rebañadores morales, dos punzones de vileza: la lujuria y la codicia. El sexo y el dinero como desublimadores. Mete el ojo dentro de los bolsillos ajenos y la nariz en las bombachas. Luego se retira con una sonrisa. A esto hay que agregarle el tono, que es el del resentimiento. De este modo nos dice que Rabindranath Tagore, el poeta hindú que vestía toga y sandalias, tenía los dedos de los pies sudados. No sabemos por qué a Asís se le ocurrió degradar el swami de la literatura, mojándole los pies, dándole un cierto tufillo, cuando es por todos sabido que a Tagore lo llamaban *El Seco*, un hombre de una belleza imponente, una piel cetrina, ojos claros, y un cutis admirado por todos. Esta puesta a punto cosmética es



necesaria, ya que el poeta era admirado por tener siempre la misma ropa y su cuerpo la misma temperatura en todos los climas del mundo.

Las vías de la degradación a veces son dolorosas, pero para el mismo escritor. Quiere ser cruel y sale lastimado por su mezquindad ética y su fealdad estética. Asís nos dice que Arturo Capdevila era un bienintencionado escritor argentino menos mediocre que inocente, quien solía ser tomado en broma por un ingenioso jovenzuelo, un transgresor impertinente e inofensivo –Borges–, con graves tendencias a la genialidad, que aún podía distinguir las veredas de Palermo. Una poética de la cargada.

Pero el realismo sucio cuando intenta ser socarrón necesita algo más que un aire, necesita peso, y no solo el de la atmósfera. Asís no odia, no ama, solo quiere despreciar, rebajar, pero sin fuerza. Porque el arte del desprecio, el de Céline, el de Bioy, el de Sartre, es intenso, hay muchos bofes invertidos. Y lo que tiene esta novela de Asís, que no es novela sino anécdotas prestadas que han sido rumiadas, es su falta absoluta de intensidad. Por eso vuelvo a lo del lago muerto, no se dice nada, nada se mueve en el lago, los peces flotan panza arriba. Asís tiene un hallazgo. Este Lesca, que tiene tanta vida como un golem criollo, resulta para el autor un equivalente de Victoria Ocampo. Son dos animadores culturales con la misma especialidad y distinta clientela. Asís dice que Victoria hacía con la cul-

tura lo que Lesca intentaba hacer con el fascismo. Una dirigía *Sur*, el otro *Je suis partout*. Ambos especulaban con las ideas que tenían los otros desgraciados sobre el imán de sus fortunas. Lesca y Victoria caminaban por el mismo territorio.

Una vez dichoso por este hallazgo que degrada la versión estelar de la anfitriona de San Isidro, con su casa frente a las orillas del Río de la Plata, que, dice Asís, era un río que todavía servía para bañarse y leer poemas “erróneos”, nos comunica que a Lesca los intelectuales le resultaban más baratos que las putas. Y a Victoria más baratos que su servicio doméstico.

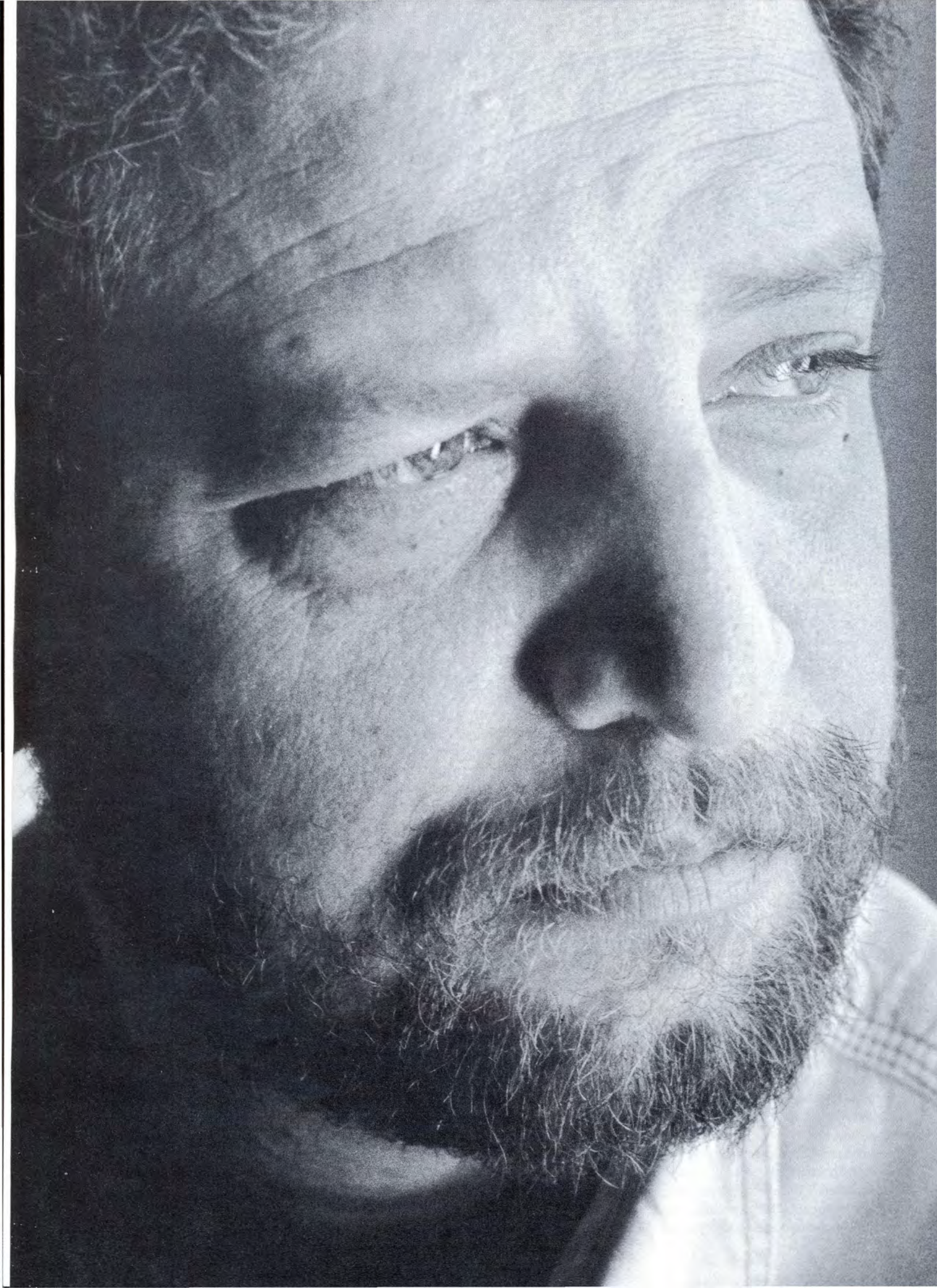
De este modo desfilan Drieu La Rochelle, que es caracterizado como el angustiado petimetre de la bragueta utilitaria por haber accedido a alcobas posteriormente mitificables; Lucien Rebatet, que Asís llama el turrito que alternaba con su mujer un cóctel de coitos y escritura, de polvos y páginas, y aparece ¡Hitler!, a quien Asís en el sùmmum de su inventiva llama: intelectual lanzado a la conquista del poder. ¿Para qué todo esto? ¿Para decir que Sartre era un presuntuoso antipático, inconformista e inofensivo?

¿Para decirnos que el petimetre Drieu calificaba a Castorcito Beauvoir como una abnegada pederasta quien con Sartre discutía acerca de las imbecilidades del alma? ¿Que Albert Camus era un argelino insignificante disfrazado de Humphrey Bogart? ¿Qué sucede cuando un hombre quedó empantana- do en el pasado y su escándalo ya no tiene

audiencia porque solo lo perciben los espectros, quienes, además, también quieren disfrutar nuevos paisajes o que, al menos, se los deje descansar?

Son muchos los escritores argentinos llamados narradores, que buscan en el pasado una metáfora del presente. La terrible búsqueda de identidad, la necesidad de tener una máscara reconocible, un sedentarismo garantizado, un relato legitimador. Aquellos que ante el abismo de la disolución enarbolan una nueva sacralidad en los fundamentos que llaman patria. Los intelectuales literarios de nuestro país que están enamorados de la década infame y toda nuestra actualidad la traducen en términos de Forja, Scalabrini, Jauretche, Lugones, Uriburu, Agustín P. Justo, o lo hacen adorando fantasmas literarios como Macedonio, Arlt. ¿Qué sería de nuestro establecimiento sociológico y literario sin el período que va desde 1870 a 1920? ¿Qué harían si por una ascesis inesperada se les prohibiera pronunciar un verano la palabra Ingenieros, Ramos Mejía, Bunge, Proa, Boedo, y las que ya mencioné?

Asís encontró su espejo gracias a su viaje a París, lo vio en Lesca, un fascista criollo, como tantos otros fascistas que están vivos, llenos de plata, pero no por la carne, como aquel patricio de frigorífico, sino porque fueron o siguen siendo gobierno, gracias, entonces, a lo que tanto dicen amar gente como Asís y Rodríguez Saa, su jefe: el pueblo. ▀



ENTREVISTA A **FABIAN BIELINSKY**

Los inconvenientes del éxito

El abrumador e inesperado éxito de *Nueve reinas* obliga a su director a explicarlo y a plantearse preguntas sobre su futuro. El extraño caso de veterano virgen que representa Bielinsky (una larga experiencia y una producción mínima) lo convierte, a los 41 años, en una figura atípica que se distingue por su locuacidad asombrada. **por SERGIO WOLF, GUSTAVO J. CASTAGNA y QUINTIN**

Tu carrera es un poco extraña. Podés ser el primer caso de alguien que debutó después de retirarse... ¿Fue así realmente?

La primera vez que estudié cine fue a los 13 años en el Nacional de Buenos Aires. Era en el 72, yo tenía 13 años, pero desde los 8 hacía cortos en super 8 con una cámara que tenía mi viejo, que había sido crítico amateur. Cuando egresé estudié un par de años de psicología pero largué todo y me fui al CERC, donde me recibí haciendo de meritorio de dirección con Jusid en *Espérame mucho*. Después hice mi único corto, *La espera*, que me sirvió para empezar a trabajar en publicidad en el 83. De la publicidad y de ser asistente de dirección viví hasta ahora. Desde entonces no escribí ni dirigí nada salvo unos videos institucionales para empresas. Siempre me rondó la idea de un largo, pero nunca me decidí. De hecho, mi primer guión completo fue este. Antes había colaborado en *Bajamar*, la miniserie de Fernando Spiner, y antes de empezar a rodar *Nueve reinas* escribí un guión con Pedro Mairal para Sorín, uno de los tantos que hizo en estos años. Con Sorín fui asistente de dirección en *Eterna sonrisa de New Jersey* con Daniel Day Lewis. Para mí fue una experiencia extraordinaria. También trabajé de asistente de Subiela, de Bechis en *Alambrado*, de Levin en *Sotto voce*, con Daniel Barone en *Cohen vs. Rosi*. Conozco a las tres cuartas partes de la industria, soy parte de ella. No sé por qué no filmé antes, aunque todo el mundo me decía que debía hacerlo. Tal vez por pereza o porque no tenía nada que filmar durante estos 17 años. No tengo idea de cuánto tardó en madurar *Nueve reinas*, pero seguramente se movía, se maceraba. De algún lado salió.

¿Pero nunca habías intentado nada?

A lo largo de los años tuve algunas ideas. Pero quedaban en la computadora. No alcanzaban para llevar mi propia molicie hacia adelante. Tampoco podía dejar de trabajar para escribir. Soy free lance y, además, un poco lento para tomar decisiones. En un momento conseguí el dinero para dedicarme a escribir durante un par de meses.

¿También investigaste en ese período?

Yo había leído mucho sobre el tema del cuento del tío. Después fui a los archivos periodísticos, hablé con policías y delincuentes que me aportaron poco, salvo un fullero muy interesante. Las que contaron todo fueron las víctimas: todo el mundo tiene algo que decir. Lo del portero eléctrico lo saqué de ahí. Lo de la uruguay (un nombre que inventé) lo reconstruí con lo que me contaban los pequeños comerciantes. A uno de cada dos le hicieron el cuento con el cambio, pero ninguno podía reconstruir exactamente cómo era el truco. Después encontré una versión americana en

Internet, un poco más sencilla, pero ellos tienen la ventaja de que todos los billetes de dólar tienen el mismo tamaño. El de la película es el cuento argentino, que en la realidad exige un verso un poco más largo. En el monólogo, esa especie de clase que da Darín, yo quería abrumar con una lista de especialidades que la gente no conociera. Dar la sensación de que hay un mundo oculto detrás del mundo visible, una profundidad repleta de sutilezas. Las palabras más raras salieron de diccionarios policiales y algunas no se usan más. Hasta los cincuenta había un mayor profesionalismo en el delito y un léxico más preciso. Cuando hablé con los policías actuales, no tenían la menor idea de ese vocabulario. Pero leí materiales de policías de la década del cuarenta y tenían un conocimiento enorme. Había una superposición de un mundo policial sobre un mundo de delincuentes, pero los dos encajaban. Hablaban de lo mismo. Tal vez siga pasando ahora, pero las categorías se diluyeron y hay una capa de corrupción muy grande en el medio. Tuve que ir a otro tiempo para completar la lista.

¿Cuál fue el recorrido del guión hasta que se filmó la película?

El concurso de Patagonik fue en el 98, cuando yo ya llevaba un año y medio tentando productoras sin ningún éxito. No soy bueno para moverme y no era una buena época. Después de que gané el concurso pasó otro año y medio para que la película empezara a rodarse. Tuvimos problemas de casting. Yo quería a Sbaraglia para el papel que hizo Gastón Pauls y pensamos en Gabriel Goyti para el que hizo Darín. Ahora no puedo pensar en otro actor para ninguno de los dos papeles. El guión que se filmó es la primera versión que escribí en un noventa por ciento. Cambié muy pocas cosas. Algunos diálogos, por ejemplo, algo inevitable cuando se empieza a trabajar con los actores en el set. A mí me cuesta mucho reescribir. Bah, parece que estuviera hablando de una costumbre, pero nada es una costumbre. Simplemente me pasó eso en este caso: tenía dificultades para reelaborar las escenas.

La gente dice que la película describe la realidad argentina de hoy...

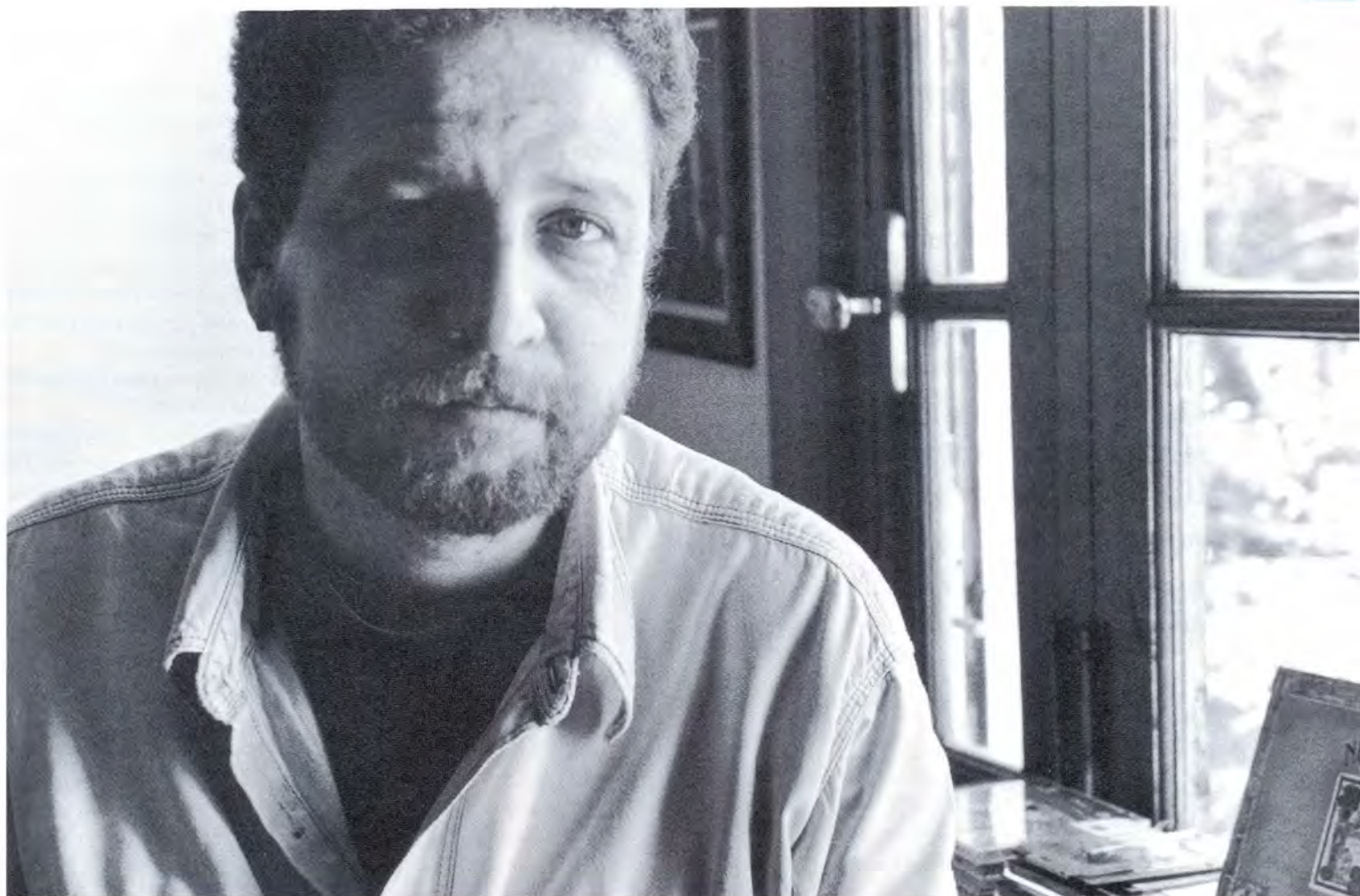
Me impresiona que algunas ideas mías, que estaban en el origen de la película, hayan atravesado todo el proceso de escritura y realización para ser finalmente percibidas por la gente tal como las pensé. Que una idea vaga haga ese camino y atravesase todo ese proceso me parece milagroso. Ahora, la película es leída como real pero *Nueve reinas* es una historia de enorme artificialidad, de artificios que se suman a otros artificios. Al parecer, genera una conexión con lo que pasa cotidianamente, pero la historia es completa-

“Me dicen que *Nueve reinas* es una película realista sobre la Argentina, cuando es profundamente artificial. Solo acepto que tiene un olor que nos resulta familiar.”

mente anticotidiana. La verdad es que me pasó algo curioso. La solución total de la trama surgió después de que la empecé a escribir. La historia fluía hacia algún punto, pero yo notaba el artificio. Me molestaba, hasta que descubrí la solución final. Es como si hubiera descubierto la trama en lugar de escribirla. Allí me dejó de resultar falsa. Volví para atrás y ajusté algunos detalles. Ahí se acomodó todo.

Pero de todos modos, el argumento es una ficción, un juego lleno de artificios...

Sí, y por eso traté de que todos los elementos de la película contradijeran el aspecto artificial del asunto. La puesta de cámara, la luz, el tratamiento de los espacios. Los jefes de cada rama de la filmación (director de fotografía, vestuarista, decorador) tienden a valorizar mucho su trabajo, darle un valor agregado. Hablé con todos, y aceptaron el sacrificio de no mostrarse demasiado. Fuimos hacia la mayor verdad posible dentro de una película industrial. Una producción así impone límites, empezando porque es un equipo paquidémico el que hay que desplazar y en la calle se nota que están filmando. La idea básica era quitar, quitar todo el tiempo. Menos, menos... Esto incluye a los actores, a los que siempre les pedí que achicaran. Eliminé pasos de selección para lograr casualidad en el resultado. Por ejemplo, en lugar de seleccionar los extras, pedía veinte personas cualquiera. El azar ayuda para lograr lo que de



otro modo sería un trabajo enorme por alcanzar la naturalidad. Lo mismo en la selección de decorados. Cuando pude traté de filmar con las cámaras ocultas para no cortar la calle. No se trataba solo de compensar el artificio sino de generar en el espectador la sensación de que si ese es el mundo que reconoce, entonces lo que está pasando puede ocurrir. Generar la idea de que ese mundo existe pero no se ve, que es lo contrario de que la gente piense que eso no puede pasar. Traté de lograr que se acepte la inverosimilitud. Se trata de lograr un reconocimiento muy fuerte de los aspectos formales para que todo se vea con otra luz. Mucha gente me dice que sale a la calle cuidándose los bolsillos. A la salida del cine, durante algunos minutos, ven la calle con los ojos de la película.

¿Pero intentaste describir la realidad?

Yo solo quería contar esta historia. Pero soy lo que soy, los personajes son los que elegí después de 40 años de vivir acá y la película termina hablando de algo más que de la historia. Descubrí eso después, pero una vez que lo descubrí, lo acepté. Que había una especie de metáfora, aunque no me siento cómodo hablando en esos términos. Es como un olor que sale de la película. En realidad, preferiría que no se lea nada más que la historia antes de que se piense que hay una intención de decir algo más. Me molesta mucho cuando veo eso en el cine, cuando explican to-

do. El guión no fue escrito para describir la actualidad. Lo que se percibe es un olor inevitable del material con el que trabajé. Es como si uno construyera un objeto incompleto, pero que si es coherente, surgen elementos para llenar los espacios vacíos. Ciertas condiciones de los personajes, interpretaciones sobre su conducta que son agregadas por la gente. Yo mismo encuentro relaciones que no había previsto. Creo que así funciona, hay una zona que uno no maneja al escribir. De algún modo tiene que ver con cierta conexión con las cosas que uno cuenta. Me da la sensación de que el crecimiento posterior de algunos elementos se relaciona con la manera en que uno los generó, desde qué lugar o desde qué grado de verdad los generó. Pero todo esto lo pienso ahora, después de la reacción que despertó la película.

¿Qué referentes cinematográficos tenés?

Cine americano, clásico y muy fuertemente narrativo. Pero vi de todo. Durante mi infancia, cada verano era ver dos películas por día. Las que dieran en el cine Lido. Yo no las elegía. Para *Nueve reinas* no pensé en ningún referente. Me hablan de Arístarain, que para mí siempre fue el gran narrador del cine argentino. Por el género, se puede parecer a *Casa de juegos* de Mamet, que es una película extraordinaria. Me parece una exageración total que me comparen con un genio como Mamet. Pero, al menos directamente, no influyeron en la película.

La película tiene un final más bien luminoso, después de transcurrir por zonas muy oscuras. ¿Pensaste en otras variantes?

El final podría haber sido más oscuro. Lo filmé dos veces. En la primera había un problema de puesta y no funcionaba. Cuando la hice de nuevo, sentí que no quería ir para abajo. Tal vez el inmenso moralista que hay en mí me hizo buscar ese final. Tal vez sea una concesión. No lo sé muy bien, entra en una zona inmanejada y azarosa. Yo tengo una moral impresa y una fantasía moral, no puedo evitar meterme con este tema. Me autoimpuse no juzgar, no contradecir a los personajes. Pero el cuento incluye mi moral personal y dibujé una salida moral a la situación. No puedo evitar lo que surge como estructura moral así como no tengo voluntad de hacer una película argentina, me sale. Yo concebí la película casi como un juego, pero aparece otra dimensión que voy descubriendo y empieza a aparecer como por añadidura. Pero insisto en que todo es nuevo para mí, es el único guión que escribí.

¿Cómo te tocó este éxito?

No lo esperaba para nada. Esto no se repite más, fue el recreo de mi vida. Voy al cine, me paro en el pasillo y miro a la gente. Me paso una hora, es lo más gratificante que me pasó. Pero si me pongo a escribir esperando que se repita, soné. No sé, se alinearon los astros y me tocó estar en la punta. La verdad es que estaba ▶

“Estaba más preparado para el fracaso que para el éxito. Cuando uno está filmando es imposible darse cuenta de que la película está bien globalmente.”



más preparado para el fracaso. Pero sabías que la película estaba bien... Yo confiaba mucho en el guión. Pero al filmar llega un momento en que perdés el sentido de lo que estás haciendo. Vi la película 200 veces, para atrás y para adelante, cada toma, cada cuadro. Así se pierde la noción global. Sabés que funciona parcialmente. Pero es como estar mirando tu casa pegado a la pared. Te dicen que es muy linda, pero lo único que ves es un pedazo de revoque. Perdés toda objetividad. No sabés si está bien o es una boludez total. Podía ser un juego más o menos bien armado, pero como totalidad podía no tener mayor entidad. Los productores y los distribuidores estaban entusiasmados, pero llega un punto en el que uno está perdido. Los que te rodean están tan perdidos como vos. Tus amigos te quieren, tu esposa te quiere (en el mejor de los casos), tu productor quiere que la película ande. Nadie te puede decir nada objetivamente. Al final, lo que termina siendo el único parámetro es la crítica. Es tremendo, pero es así. Los críticos son los únicos tipos experimentados que van a ver la película frescos como una lechuga.

¿Te sorprendió la unanimidad favorable de la crítica?

No tenía idea de lo que podían decir. Me pasó algo rarísimo. Resulta que antes del estreno me estaba comprando una camisa para la premiere. Y la jefa de prensa me había dicho que los críticos van a las funciones de prensa y a la salida no dicen nada, pero que ella iba a tratar de adivinar por las miradas, algo así. Y de repente me llama y me dice que, en lugar de lo que pasa siempre, salían todos diciendo que era buenísima, que les había encantado. Me dio una emoción tremenda, la chica que me vendía la camisa se emocionó conmigo. El jueves del estreno ya sabía que

venía bien. Llamaron como 18 radios porque la noticia era que las críticas habían sido unánimes para una película argentina. En realidad, me incomoda un poco que digan que por fin, que estaban cansados. Subestima un poco a los demás, a gente a la que conozco y aprecio. Yo soy parte del cine argentino, aunque soy muy crítico con su nivel actual. Me parece jodido que algunos, para hablar de mi película, destruyan a los demás. Me resulta tremendamente incómodo. A mí me encantó *Felicidades*. Me pareció un compendio de sutileza, de delicadeza, de profesionalidad, de rigor.

¿Entonces pensás que la crítica odia al cine argentino?

No, al contrario, aunque antes no lo había entendido. *El Amante*, por ejemplo, es visto por mucha gente de cine como tremendo, destructivo. Pero a partir de la euforia que despertó el estreno comprendí que sucede otra cosa. En el fondo, lo que hay es un amor desmesurado por el cine argentino. De la crítica y del público. Hay mucho amor, un amor no correspondido que un día, de pronto, te guiña el ojo, te da a entender que puede pasar algo, que puede ocurrir algo tan deseado y esperado. Dicen que los críticos son más jodidos con las películas argentinas. Pero es al revés. El espectador argentino me entiende hasta el hueso. La gente ama el cine propio como una expresión distinta de cualquier otra. La necesita, la aprecia, la agradece, algo que yo no había comprendido hasta ahora. La gente me agradece, ¿cómo me van a agradecer una película? Hice lo que quería hacer, no le quise hacer un favor a nadie.

Tal vez parte de la euforia se relacione con cierta liviandad de la película...

Sí, es muy posible. Yo tenía esa consigna más o menos consciente. Yo no soy liviano, o lo soy en contados momentos. En

general soy más bien un denso, pero reconozco la liviandad como un valor. Me siento bien cuando estoy liviano. Y me parece bueno que la película pueda salir de esa parte mía. El prejuicio intelectual dice que si te alivianás vas a hacer una cosita sin importancia. Pero esa me la banqué. Cuando me puse a escribir decidí ser liviano. Fue una consigna muy interesante trabajar sobre la superficie.

¿Lo de alivianar se relaciona con esa idea de quitar que mencionabas antes?

No, es otra cosa. Yo veo un actor sobreactuando y la tripa me dice que lo pare. Eso no responde a una consigna, a una idea teórica, sino al lugar desde donde concebí la película: el placer y la naturalidad. Desde ahí había cosas que no me iban. Lo que no te va a la panza no te va, no podés seguir adelante.

Otra consigna de la película parece ser que cada escena tenga un plus, algo propio.

Sí, efectivamente. Una idea por escena, esa era otra consigna. No lo pude lograr en todos los casos, pero lo intenté. Eso se relaciona con el placer. Yo disfruto mucho viendo cine. Y descubrí que disfruto mucho haciéndolo. Y para poder disfrutar cada día de filmación es bueno que en cada escena haya un cerramiento, algo especial. No sé si en cualquier película se puede hacer eso, pero esta película lo admitía. Yo vi películas muy prolijas donde no notaba el placer de hacer cine, como que no la pasaron bien. La conexión con el placer está más allá de toda especulación. Es como ir para atrás y preguntarme cuál es mi conexión con el cine. Hacer películas puede ser una manera de mantenerme en el sistema que me hacía disfrutar como receptor. Es como generarse un placer continuo. Es la razón por la que llegué y por la que quiero seguir. Una idea por escena implica disfrutar de cada momento.

¿Le encontrás errores a *Nueve reinas*?

A ver, ¿ustedes cuáles le encontraron? [Sigue una conversación que Bielinsky pide mantener en off para no revelar detalles de la trama. Los cronistas le señalan algunas escenas. El director sale airoso de la mayoría de las objeciones y cuenta que se sometió a largos interrogatorios semejantes con sus colaboradores. De paso, muestra su preocupación por no engañar al espectador con malas artes, por no cambiar las reglas del juego. Pero termina confesando un agujero lógico en el argumento que los cronistas no vieron y él no pudo solucionar.] Pero hubo un error que se salvó a tiempo. En la escena del subte me había equivocado al escribirla. El pibe elegía el autito y no el billete. Eso hacía la escena ñoña, falsa, sentimental, forzada. Estaba todo mal. Me despertó el meritorio de dirección, que venciendo todo sus te-

mores, se me acercó y me dijo que tenía que ser al revés. Tenía razón, no me había dado cuenta. Así funciona, al revés no funcionaba nada. Fue un momento mágico de la filmación. Pude reflexionar sobre un error gravísimo.

¿Cuánto ayudó tener a Darín?

No podría mensurarlo. Me ayudó a tal punto que lo descuidé un poco. Era tan continuo, tan extremo su aporte que llegué a preocuparme por todos los demás menos por él, sobre todo porque cuando interviene un actor secundario, traté de que fuera el protagonista de la escena. Siempre pensé que Darín era un actor cien por ciento cinematográfico, un bicho de cine. Hay gente que piensa que si un actor tiene un pasado más o menos televisivo contamina la película. Es un prejuicio absurdo. Darín solo necesita el contexto apropiado para mostrar lo que vale.

¿Y Pauls?

A Gastón le tocó la más fea. El personaje menos favorecido. El de Darín es el que lleva adelante la película. El otro está atrás. Pero Gastón tiene un nivel de sutileza sorprendente. Nunca abandona el personaje. Uno lo ve en tercer plano y sigue estando en el papel. Además, esa relación de maestro a alumno con Darín, que se dio dentro y fuera de la película, fue muy importante.

¿Y ahora qué pasa?

No tengo la menor idea. Hasta ahora tuve una vida muy ordenada, muy de clase media profesional, pero esto me abre otra perspectiva. Supongo que se trata de lograr un equilibrio, pero seguramente mi vida va a cambiar. Tengo una serie de ideas, por ejemplo, una sinopsis que escribí una vez con Alan Pauls. Todas hablan de lo mismo: la situación de un tipo frente a la frontera del mal. El tipo honesto parado frente a la línea pero con el deseo puesto del otro lado y con el vértigo de lo que significa cruzar esa línea. *Nueve reinas* también habla de lo mismo, pero de manera más sutil: es el espectador el que está en esa situación. Lo obligo a identificarse con un grupo de delincuentes. Me obsesiona la tentación del mal en el tipo decididamente honesto. Ahora tengo un riesgo, que antes no tenía. Que me acepten haciendo otra cosa. El entusiasmo del público, de la crítica, me tengo que despojar de todo eso. La productora está dispuesta a aceptarlo, pero tengo la cabeza ocupada por lo que creo que espera todo el mundo, tengo que hacer algo por mi cabeza. No voy a hacer otro juego lógico, no sé si va a ser una película tan argentina. Esto es lo más duro que me pasó. Fui libre cuando hice *Nueve reinas*, no me siento libre en este momento. Mi trabajo inmediato es recuperar esa libertad. ■

Fotos: Dolores Sánchez

APRENDER A MIRAR



El lugar común instalado predica que es difícil hablar de *Nueve reinas* por no develar el enigma, porque no puede hablarse más que de la trama. Ese argumento olvida que la palabra "trama" implica entrelazado, y afirmar que solo puede hablarse de la trama encubre, en rigor, la antediluviana distinción entre lo que se cuenta y cómo se lo cuenta.

Es como la premisa ridícula de no contar el final de una película, como si el sentido estuviera anclado ahí, en el final, en vez de atravesar, de cruzar transversalmente una narración. En los cineastas clásicos —como Bielinsky— este absurdo se agiganta por su voluntad de invisibilidad, porque parecieran ocultar todo rasgo de estilo tras el simulacro de la historia. Pero finalmente, la historia es siempre eso: un simulacro.

Como en todo film autoconsciente, en *Nueve reinas* de lo que se trata es de pensar el cine como medio: todo está visible, solo hay que saber mirar. Ese es el simulacro. Porque la idea de la superficie que deja ver apenas el contorno de otro mundo es, esencial-

mente, una reflexión sobre la representación y la mirada. No habla de otra cosa la "clase" que Marcos-Darín parece impartirle a Juan-Pauls. Frente a tanto cine que dice "te voy a deslumbrar", lo que dice *Nueve reinas* es "aprendé a mirar". Saber mirar bajo las apariencias es lo que hace de *Nueve reinas* un pozo petrolífero: hay que cavar, sortear capas hasta encontrar lo buscado.

Pero, ¿qué más puede buscarse que el sentido? Y es el sentido lo que descansa en la idea de representación, porque la represen-

tación es concebida para ser vista por alguien: el protagonista, que parece un espectador, solo que metido dentro de la película. Es paradójico, pero *Nueve reinas* es cristalina, y no porque esté desprovista de sangre o disparos, es transparente aunque parezca hacer una apología del engaño y el amague. Hay un sistema que es un laberinto de espejos simétricos: la verdad en la familia de Marcos frente a la verdad en la de Juan; un millonario que no tiene tiempo para pensar cuando el que no lo tiene es Marcos; el maestro enseña lo que en rigor desconoce.

Pero esa multiplicación de reflejos nos entrega finalmente una salida al caos de apariencias. Una vez que la picardía se esfuma, una vez que el sueño se desvanece —como un cheque entre los dedos—, queda una última imagen nítida y moral. Sucede aquí lo inverso a tantos policiales argentinos, donde el andamiaje está ideado para alguien que busca su salvación individual, a costa de lo que sea. En *Nueve reinas*, esa otra moral es la que impone el orden. Todo se hace por algo, pero no exactamente por lo que se cree que se hace.

En *Nueve reinas* espiamos a dos personajes en perpetuo movimiento —como si ellos mismos fueran travellings— sin que proliferen una dinámica de persecuciones. Toda la organización de la película se sostiene en la idea de lo cambiante y lo inestable, porque, finalmente, ¿qué otra cosa es la ficción sino movimiento? Y el hecho de que *Nueve reinas* nos obligue a volver sobre ella durante horas, no solo la aleja de la mayoría del cine argentino, sino que es el resultado de su modo de comprender la ficción. Es el movimiento el que nos obliga a detenernos para pensar, porque necesitamos más tiempo que los personajes, porque no logramos pensar tan rápido como ellos. La ficción como pensamiento en acción: no parece una mala premisa para que el 9 devenga el número de la suerte del cine argentino. Sergio Wolf

El encantador de serpientes

No creo ser original preguntándole por el título del film: *Combat d'amour en songe*.

Es la traducción literal del latín del libro de Francesco Colonna, *Hypnerotomachia poliphili* (*El sueño de Poliphilo*). Primero era una versión de todo el libro, pero luego fue solo sobre una novena parte, y de las nueve historias tomé solo una: la del sueño. Es un libro muy curioso, porque cuenta el encuentro de dos amantes, unas ninfas, muy Renacimiento tardío. Esos amantes viven todas las etapas del amor platónico –un poco a la manera de las novelas bizantinas– y mientras acceden al encuentro místico van viajando por jardines. Están sugeridos casi todos los jardines barrocos italianos y al mismo tiempo es considerado un compendio de algunas técnicas de la cábala cristiana. Pero esos son intereses más bien eruditos, a mí lo que me interesaba en cine era el hecho de dos personajes que en la vida real no se conocen, se conocen antes en sueños. Justamente, viniendo para Montreal compré en el aeropuerto de Buenos Aires un libro de Borges que se llama *Siete noches*, que es muy agradable porque no está el efecto sobreactuado de la prosa de Borges, sino que es muy coloquial. Allí Borges relata que un sobrino le contaba sus sueños, y en un sueño veía una casa y de pronto veía a Borges saliendo de la casa, que le decía: “A propósito, ¿qué estabas haciendo ahí?”. El libro de Colonna tiene ese mismo efecto poético: se encuentran ahí y luego en la vida real, de repente, pueden encontrarse.

La película menciona varios libros que parecen apócrifos, como los estudios o las tesis médicas, incluso por cómo los personajes reaccionan cuando se mencionan.

No, la mayoría existen. *El espejo de Mempho Dellis* existe, lo tengo en mi casa, en microfilm pero lo tengo, porque la única edición que existe está en Estados Unidos, creo que en Wisconsin, y es un texto de mística, erotismo y enfermeda-

des sexuales. Después se habla de un tal Pascasio Canal y sus *19 proposiciones condenadas*, que también existe y yo lo estudié, está en el *Manual de teología dogmática*, de Ludwig Hott. Pero no hay muchos libros citados, ni creo haber inventado mucho, aunque sí hice unas combinaciones que los oscurecen.

En las películas tuyas que pude ver, como *La hipótesis del cuadro robado*, *Las tres coronas del marinero*, *Genealogías del crimen*, *El tiempo recobrado*, o esta, *Combat d'amour en songe*, la combinación y lo múltiple son una idea rectora. Pero de *Las tres coronas...* a *Combat...*, la dimensión narrativa y cómo se ordenan esas historias, con esos relatos dentro de otros relatos, todo se fue complejizando.

Antes eran relatos dentro de relatos, y ahora son relatos para arriba y para abajo.

Es como la obsesión borgeana: qué pasaría si uno pudiera contar todas las posibilidades narrativas que tiene una historia sin desdeñar ninguna.

Aquí lo que pasa es que cuando has leído un libro y quieres transformarlo en película, siempre hay cosas que se quedan fuera o se niegan a ser encerradas en las imágenes, porque a veces la historia es más vasta que la imagen. Yo tengo más bien la tentación de conservar ese aspecto.

Como si fuera un relato que se distrae...

El cine siempre sugiere otro relato paralelo. Y en lugar de tratar de encerrarlo –que es lo que normalmente obligan a hacer–, intento crear ficciones suspendidas, que no se terminan. Nada de nuevo para la literatura, pero sí mucho de nuevo para el cine, quizás.

El cine tiende más a la sustracción que a la acumulación, al menos el cine convencional.

Sí, exactamente.

Respecto del esoterismo, ¿ha leído a René Guénon?

Sí, pero se toma todo tan en serio. *Combat...* es más una picaresca del esoterismo.

Me parece que su obra se fue tornando autorreferencial: las monedas de *Las tres coronas del marinero*, una teoría sobre un cuadro como en *La hipótesis del cuadro robado*.

Sí, hay citas, es deliberado. Aunque a veces es una broma, porque el actor que actuaba en *Las tres coronas...* está citado cuando aquí aparece comiendo una manzana. Eso también es una cita de Essenin, un matemático que inventó los argumentos sobre la gradualidad, uno de los cuales es sobre el modo en que el lenguaje va entrando en el hombre. El lenguaje es una práctica sin primera experiencia. Uno se acuerda de cuándo aprendió “piedra” en alemán, pero no cuándo la aprendió en su propio idioma. Y el otro argumento es cuál es el último latido del corazón de la infancia, es decir, en qué momento taxativamente uno dejó de ser niño y empezó a ser adolescente. Este argumento sobre la gradualidad es como una variación sobre el argumento medieval del cálculo: si a un hombre se le sacan los pelos uno por uno, en qué momento se vuelve calvo; por supuesto no cuando le sacan el último pelo, porque antes ya es calvo... Son citas, pero en mi descargo –aunque pueden ser defectos– en realidad son solo obsesiones. En esta película trato de renovar una práctica del cine que no tenía desde hace bastante tiempo.

Sin embargo, veo la forma del film muy relacionada con *El tiempo recobrado*.

Bueno, aquí hay combinatoria, y en *El tiempo...* hay algo recursivo: se avanza y se retrocede, porque opera por espirales. Hay como una memoria distraída...

Como si tomara un tiempo real y fuera narrando otro tiempo, y luego el otro tiempo no se hubiera movido. Es un problema lógico clásico de los films de ciencia ficción.

Yo hice una película que se llamaba *Los destinos de Manoel*, en la que –si bien era un film para niños– tuve ganas de utili- ▶

El director chileno establecido en Francia habla de su última película, *Combat d'amour en songe* –presentada en el Festival de Montreal–, del tiempo, los sueños y de las sorpresivas ofertas para trabajar en Hollywood. **por SERGIO WOLF**



zar un texto de Gödel donde hablaba de la teoría de la relatividad desde el punto de vista del idealismo. Algo así, muy aburrido. Pero habla allí de la posibilidad de viajar siete veces y media a la velocidad de la luz, y de que un hombre no puede viajar a esa velocidad porque se transforma en mayonesa, o algo por el estilo. Entonces, es cierto que desde el punto de vista experimental es imposible, pero científicamente sabemos que es así. El viaje al pasado: alguien se encuentra consigo mismo en el pasado y sigue viviendo y deviniendo. Bueno, si él se encuentra consigo mismo y se convence de cambiar de actitud respecto de ciertas cosas, cuando vuelve al futuro, cuando retoma el presente, necesariamente habrá cambiado, o es otro presente abierto, y hay muchos presentes paralelos. En algún momento, lo que para nosotros es presente será presente para él y ese presente no será como el nuestro, tendrá una variante. Solo los argentinos se interesan por eso, al menos a Borges y Bioy Casares sí les interesaba. Ese es un problema real...

A diferencia de *El tiempo recobrado*, que es un film "a la altura de las circunstancias", en *Combat...* hay un sentido del humor cercano quizás a la última etapa de Buñuel, a *El fantasma de la libertad* o *Ese oscuro objeto del deseo*...

Hay muchas chirigotas. Que son acepta-

bles, en tanto los problemas existen. Si alguien dicen "eso se detiene ahí", eso es "el principio de Beth", según el cual en ciertos procesos lógicos que tienden a ser repetitivos o a hacer regresiones al infinito, hay que parar. Un amigo que me ayudó con *Las tres coronas...* —porque tuve que escribir el guión en cinco días— me decía que en esa película hay muchos ejemplos de lógica pero que pasan como conversaciones de borrachos. Y es un poco así, en Chile tenía un poco esa impresión: los grandes temas de la humanidad pasaban en una gran "tomatera", o borrachera en el puerto. Había algo desvaído y deshilvanado. Ese aspecto está más acentuado en esta película. Pero si quisiera abordarlo con gravedad, no haría cine, me dedicaría a estudiar seriamente el problema.

Hay un momento en que el personaje le pregunta a otro: "¿Y qué quiere decir con todo eso?", y el otro responde: "Nada", como para evitar toda posible interpretación simbólica. Llegamos a un tema que parece central en su obra y que es la paradoja: una construcción que se presenta como con una lógica estricta y de pronto, en un momento clave, un personaje sale al cruce de esas interpretaciones.

Sí. No es que sea un escéptico —estoy lejos de serlo— pero el humor es una parte importante de la mística, al menos de la mística oriental. Respecto de esa parado-

ja, lo que ocurre es que interviene el diablo. El diablo borra todo. El sistema de la combinatoria se respeta hasta la mitad, y después se borra.

¿Y cómo sitúa *Combat...* en relación con sus films anteriores?

Es extraño: por un lado tiene algo de recapitulación, y por el otro, algo de punto de partida. Hay mucho Oliveira, incluso hay una cita no de una película sino de su manera de filmar.

Quizá por ese aspecto de recapitulación, uno siente la tentación de mencionar ciertos cineastas, como Resnais o Welles.

Veo mucho cine viejo. El cine americano me hace reír cuando empiezan los elementos adictivos, que en general es a los diez minutos. No sabía que era así, pero ahora que trabajé en Estados Unidos sé que se imponen: antes de diez minutos debe haber una pelea o una escena de sexo. Me gusta mucho la serie B por lo que tiene de creativo poéticamente: Budd Boetticher, Joseph H. Lewis, Ulmer... Resnais me gusta mucho, pero me gusta más cuando la combinatoria no es lo fundamental, como en *Providence* o *Mi tío de América*.

¿Por qué decidió filmar en Estados Unidos?

Pura curiosidad. No por la plata, porque pagan menos que en Europa. Ya había filmado en los setenta. Pero en Hollywood no: es otra civilización, y se aplican los mismos

FESTIVAL DE FILMS DEL MUNDO DE MONTREAL

Según parece, no es novedad que el Festival de Montreal asuma como propio lo que se podría definir como una especie de "gusto medio" para los films que integran la competencia oficial, y que, de modo complementario, asuma una enorme diversidad de miradas en las secciones paralelas. Este intento de equilibrar, de todos modos, no oscurece las tendencias estéticas rectoras y, para peor, este año las decisiones del jurado presidido por Abbas Kiarostami se hicieron cargo de esa tibieza bienpensante, que es casi una marca a fuego en la competencia. Justamente, el jurado oficial evidenció una diplomacia irritante, premiando 9 sobre 24 que concursaban, dando un ex-aequo para mejor película a la australiana *Innocence*, de Paul Cox, y la francesa *Le goût des autres*, de Agnès Jaoui, y otro compartido entre Isabelle Huppert y Gong Li, "descubriendo" que son grandes actrices. Semejante reparto llegó a la insensatez de que Silvio Caiozzi resultó el mejor director, por *Coronación*, y ese fue el cuarto premio... Lo que puede inferirse de los films en competición, en muchos casos parece casi un mapa de ciertos hábitos cinematográficos. El cine canadiense —en su versión Quebec— volvió a navegar entre el seudorealismo de suicidas depresivos de *Mælstrom*, de

Denis Villeneuve, y la obsesión por solitarios que buscan la quintaesencia de la pasión de *L'invention de l'amour*, de Claude Demers, aunque en *Hochelaga*, de Michel Jetté, pareciera haber una voluntad por acercarse a problemáticas urbanas más ríspidas y menos publicitarias. Los italianos *Qui non è il paradiso*, de Gianluca Tavarelli, y *La vie degli angeli*, de Pupi Avati, pusieron en escena, nuevamente, la crisis creativa que los invade luego de la muerte o vejez de los maestros de las últimas décadas. Tavarelli prueba con una historia de robo cronometrado a cargo de un cartero que intenta seguir el modelo Massimo Troisi dentro de un sistema cinematográfico de "casos judiciales" que hasta Francesco Rosi abandonó hace tiempo; y Avati no logra más que un subproducto, derivativo de *Amarcord* y del cine de los Taviani, en su fábula vulgar y edulcorada de un pequeño pueblo boloñés en los treinta. No deja de ser sorprendente, en un contexto internacional donde brilla con luz propia, la pobre selección asiática, visible en la pretenciosa historia de ángeles *Colourful*, del japonés Shun Nakahara, como en *Piao Ling Ma Ma*, del chino Sun Zhou, donde la siempre extraordinaria Gong Li se carga en las espaldas la esquemática historia de un chico sordo,

criterios que para fabricar cigarrillos.
¿Y cómo es que un sistema con normas tan cristalizadas como el de Hollywood decide convocar a un cineasta como usted?

Bueno, pasa todo el tiempo. Ahora mismo tengo tres propuestas, que no son malas, pero sé que me van a molestar tanto que se me quitan las ganas. En uno de esos proyectos el principio de la estructura es interesante, aunque siga las reglas del thriller: es un policía que anda investigando a los que blanquean dinero, se hace amigo de ellos, se introduce en ese medio, y está todo muy bien hasta que en un momento empieza a hacer una serie de tonterías, como "levantarle" la mujer a uno de ellos. Hay un tiroteo, una explosión, y lo encontramos años después en Europa trabajando de *garçon* en un restaurante. Y después hace una tontería y empieza a repetir esas tonterías que hizo antes y en el mismo orden, y alguien le dice que va a tener que vivir con eso... Encontré ahí algo del fatalismo a lo Fritz Lang que me interesaba. ¿Por qué creo que me convocan? Porque llaman a todo el mundo, son omnívoros. Aunque mi nombre debería hacerles desconfiar. Acabo de ver aquí a uno que intentaba ver mi película, le pregunté de dónde venía y me dijo que de Miramax, y le respondí: "No es para usted, no la vea".

¿Y qué pasa con la referencia al tesoro escondido en Chile, que hay en este film?

Es todo real. Hay una historia previa que viene de un libro escrito por un buscador de tesoros, cuyo padre, a principios de siglo, muy joven, trabajaba en la Biblioteca Nacional y ahí conoce a un buscador de tesoros y parten juntos. Y aquí es donde esto se transforma en una fábula filosófica: encontraron un tesoro de documentos y todas las actas de los piratas, pero no le dieron importancia porque no era el tesoro que querían. Había un montón de objetos que terminaron fundidos y desaparecieron. Y los documentos estaban escritos en un lenguaje que mezclaba signos hebreos, griegos y bereberes. Lo mandaron a Buenos Aires y como los caracteres estaban un poco borrosos trabajaron con ciertos productos químicos para resaltar bien la letra, y afortunadamente fotografiaron algunos, porque los productos químicos borraron los documentos. Y en lo que se rescató se comprueba que en esa cofradía de piratas había un componente esotérico, era como una fraternidad anarquista sincrética en cuanto a religiones. Y todo eso existió.

Con respecto a su método de trabajo, ¿cómo relaciona estos materiales? ¿Va leyendo mientras escribe o mientras filma?

Un amigo mío dice que mis películas son

notas a pie de página de los libros que leo durante la filmación. En el caso de *Combat...* escribía literalmente todos los días. Es curioso, porque la película es muy estructurada en el sentido de combinatoria. Pero *La hipótesis...* también fui escribiéndola día a día. Y cuando uno escribe día a día hay un componente de pánico que crea la estructura.

¿Y qué pasa con la idea de lo inacabado? Porque hay una parte de su obra que está inacabada pero al mismo tiempo parece importarle como tema de sus films.

No son tantas películas sin terminar. Hay una en Argentina, y dos o tres en Chile, el resto las terminé. Ahora tengo inacabadas dos películas: una en China, pero el productor es demasiado chino y quiere que vaya a montar a Hong Kong, pese a que el montaje ya está hecho; y la otra la hice en el norte de Francia —donde ahora trabaja Godard—, y eso es todo. Lo que sí es cierto es que dentro de la película está el tema de lo inacabado. Eso se debe a que en mis primeras películas filmaba con poca plata y todo eso de repente empezó a transformarse en un elemento de estilo, en una forma de hacer cine. Un día cayó en mis manos un texto de Ortega sobre Velázquez, donde explica que Velázquez tenía la tendencia a dejar zonas abiertas, y ahí ya me gustó mucho y me quedé. ■

con tantos golpes de efecto como de timbal. Del Subiela de *Las aventuras de Dios*, mejor no hablar... Sin embargo, todos sostienen que fue la mejor edición montrealina en cinco años. Hubo por lo menos cinco películas entre la decencia y el ingenio, entre el medio tono y cierta transparencia de estilo, grupo donde podrían incluirse *Innocence*, de Paul Cox; *You Can Count On Me*, de Kenneth Lonergan; *Eine Hand voll Grass*, de Roland Suso Richter; una curiosa comedia iraní llamada *Koudak va sarbaz*, de Seyyed Reza Mir-Karimi, que busca esquivar ciertos formatos que ya parecen prefijados en el cine de su país, a través de un tono cercano al Capra de los cuarenta, y *Coronación*, donde el chileno Caiozzi parece demasiado consciente de sus virtudes al punto de convertirlas en virtuosismo y lograr que su película opere como el punto de partida de un renacimiento del cine chileno, alentado por un cambio de política cinematográfica que la delegación argentina miró con perplejidad e impotencia. Hubo, también, tres películas excelentes: *Booye kafooor, atre yas*, del iraní Bahman Farmanara, *Merci pour le chocolat*, de Claude Chabrol, y *Combat d'amour en songe*, de Raúl Ruiz —insisto en poner "Raúl", para no sentir que los franceses me indican cómo

escribir el nombre de un latinoamericano—, destacándose con comodidad del resto. *Booye...* es una obra de una inquietante oscuridad, casi un diario privado de Farmanara sobre sus relaciones e intervalos obligados con el cine, al que retornó después de muchos años con esta historia acerca de un rodaje sobre los ritos funerarios en Irán. El nuevo Chabrol está más en la línea de *La ceremonia* que de *No va más*, y pone en juego otra vez, con una depuración clásica invisible, su mundo de burgueses provincianos insidiosos, a través de una construcción narrativa de una sutileza que parece una tela de araña donde el espectador queda atrapado, muy al estilo Patricia Highsmith. Y *Combat...* es el goce puro del cine, de la fascinación por narrar y oír relatos, de los laberintos que siempre conducen a otros sistemas, donde la numerología se alía con Borges, Sheherezade, el *Mariénbad* de Resnais y el Buñuel de la última etapa francesa. Piratas y tesoros, amantes que saltan de época, espejos cleptómanos, relatos interferidos o bifurcados, personajes que se parecen para inmediatamente diferenciarse, todo un arte del ilusionismo a lo Méliès que es un reservorio de pureza impura en un cine cada vez más parecido a un trámite de escribanía. SW

ENTREVISTA A RODRIGO MOSCOSO

Modelo para armar

Rodrigo Moscoso dirigió *Modelo 73*, una película importante, que todavía no fue estrenada, pero que se exhibió, aún sin terminar, en el último festival de cine latinoamericano de Toulouse, y en el de cine independiente de Buenos Aires. A continuación, la palabra del director y una introducción a un film que valdrá la pena esperar.

por **SILVIA SCHWARZBÖCK**

Cuando se proyectó *Modelo 73* en el festival de cine latinoamericano de Toulouse habría unas veinte personas en la sala. Las funciones de la sección Work in Progress –de la cual formaba parte este film– eran a las diez de la mañana, así que el número veinte –en este caso– debe tomarse como un signo de masividad (imagínese el lector que otras veces, a esa hora, estuve yo sola). Una vez finalizada la proyección, Mauricio Martínez Cavard –realizador que participaba de otra sección con un documental y habitué de los Rencontres– opinaba que los primeros veinte minutos eran un poco caóticos, pero que el resto era muy interesante. Los que conocen a Martínez Cavard le decían a Moscoso que estaba siendo elogia-

do por una persona muy exigente, que lo de los veinte minutos iniciales era un detalle, que ni lo tomara en cuenta. Lita Stantic, a su vez, sostenía que eran los últimos veinte minutos los que merecían una reconsideración, porque a partir de ahí la película empezaba a dispersarse un poco. Era otro elogio, que venía de otra especialista exigente. El resto –críticos, realizadores, productores, y demás gente de cine– se ocupó de elogiarlo sin ningún reparo (me incluyo en este grupo). No obstante, todos estábamos de acuerdo en que habíamos visto una película muy diferente de la media del cine latinoamericano. El título *Modelo 73* es por un Chevrolet rojo que compran entre los tres protagonis-





tas. Como la acción sucede en el presente, se trata de algo más que de la compra de un usado en estado dudoso. 73 es también el año en el que nació el director, por lo tanto, cuando se estrene el film va a haber que esforzarse un poco más con las interpretaciones. Por el momento, digamos que se trata de una película generacional, en la que Moscoso hace las veces de hermano mayor de los protagonistas, que tienen un poco menos de veinte años. De hecho, uno de ellos es su hermano menor, Emanuel. A su vez, su posición respecto de los personajes se parece a la de Martín Rejtman respecto de los de *Silvia Prieto* (solo que estos tenían un poco más de treinta). Ese leve desfase de edad entre director y

personajes crea un abismo difícil de categorizar, pero que en el caso de Moscoso invita a la simpatía irrestricta con algo que no se comprende, mientras que en el de Rejtman, esa distancia se dedica a crear un efecto de absurdo.

Pero *Modelo 73* no es tampoco una película de personajes. Hay situaciones que funcionan como un hilo conductor hacia un personaje, pero que queda abierto, como en suspenso, para otra vez. Y esa es quizá la sensación más nueva que deja la película: que los personajes son para otra vez, porque lo que vimos (al igual que lo que sucede fuera del cine) es totalmente aleatorio. Y no se trata del lugar común de que el cine tiene que fluir como la vida, sino del ta- ►



“En realidad, yo creo que el mundo de los adultos es bastante aburrido, sobre todo en el cine argentino.”

lento extraordinario para poder comunicar algo sin que el espectador sienta el peso de lo escrito y decidido previamente. El guión de *Modelo 73*, escrito entre Moscoso y Juan Villegas, es el medio –y no el obstáculo a vencer– para transmitir esa incertidumbre que resulta tan agradable.

La acción de *Modelo 73* sucede en la ciudad de Salta. Es una película urbana, con personajes urbanos, pero de una capital de provincia. Este dato enrarece todo, porque el *spleen* salteño no tiene paralelismo con el de Buenos Aires, ni tampoco se parece al *spleen* suburbano de los films de Raúl Perro-ne. Este descentramiento geográfico que afecta a los personajes es una novedad, que después habrá que ver si admite alguna comparación con *La ciénaga*, la película de Lucrecia Martel.

También la música y las canciones de Adrián Paoletti –un cantautor de la provincia de Buenos Aires, considerado artista de culto entre los rockeros más informados– le aportan al film una excentricidad que no se reduce a la aplicación al cine del concepto de la música Lo-Fi. Aunque, del mismo modo en que Suárez, El Otro Yo o Paoletti buscan que una canción suene improvisada, casual, imprevisible y hasta mal grabada, pero siempre agradable, Moscoso se

maneja con una total libertad formal sin llegar nunca al feísmo. Más que de autenticidad parece tratarse de una poética de lo no terminado, de pronunciarse en contra de la idea de lo concluido y sentenciar que toda película es una *work in progress*, aunque se haya estrenado.

A continuación, Moscoso se presenta en sociedad y habla de los temas que atraviesan *Modelo 73*.

SALTA. “No nací en Salta. En realidad, nací en Bahía Blanca. Mi papá es boliviano y estudiaba medicina en Córdoba. Ahí la conocí a mi mamá. El primer laburo le salió en un pueblito cerca de Bahía Blanca, que se llama 17 de Agosto. Y ahí fue donde me tuvieron a mí. Al año se fueron a Salta, donde viví hasta los 18 años. Después me vine para acá, así que el director salteño no es de Salta... Igual, el pueblito donde viví antes de cumplir un año, no lo conozco. Deben ser cinco casas... Mi corto (*Leo 16*) y mi largo suceden en Salta. Buenos Aires todavía no me inspira ninguna historia. Acá no se me ocurren muchas ideas. En primer año de la FUC se me ocurre un guioncito y lo filmo en video. Es una cosa muy chiquita. También podría haber pasado en otro lugar. Después, mi corto ‘en se-

rio' (*Leo 16*) lo escribí pensando en filmarlo allá, en el verano. Cuando me decidí a hacer una película, lo convoqué a Juan (Villegas). Le dije 'pongámonos a escribir un guión para filmarlo este verano'. Cuando lo tuvimos listo, lo llevamos a cabo. No sé si el guión estaba listo para ser filmado, pero la película salió de eso, del guión tal cual lo escribimos y del trabajo de montaje que hubo después."

JUAN VILLEGAS. "Lo convoqué porque era el compañero de la FUC con el que tenía mayor afinidad. Juan trabajó en mi primer corto, de asistente de dirección. Yo, a su vez, había trabajado en el de él (*2 en 1 auto*), que me gustó mucho. Nos hicimos muy amigos desde primer año. Antes de hacer este guión conmigo, había escrito un guión de largo con otro pibe, y yo, como nunca había escrito un guión de largo, me había enterado cómo habían trabajado (habían trabajado con tarjetitas...), pero básicamente lo convoqué por una cuestión de afinidad. Me gustan muchas películas que le gustan a él. Aunque eso tampoco quiere decir que a los dos nos gusten las mismas películas y los mismos directores. Digamos que él me inició en la cinefilia."

CINEFILIA. "No soy cinéfilo para nada, pero él sí, sabe mucho de cine, de películas y de directores, yo no. Incluso, cuando empecé a estudiar cine, me preguntaron el primer día de clase cuáles eran nuestras películas y nuestros directores favoritos, y yo creo que dije una película de Subiela, por ejemplo. Dije las que conocía. Para mí, en ese momento, una película diferente era *Hombre mirando al Sudeste*, que la había alquilado en un videoclub cerca de mi casa de Salta. Tenía 16 años. Después, conocí las películas francesas. Algunas de Rohmer, de Godard, mucho Truffaut. Y después, algunos directores de Estados Unidos. Ford, básicamente."

MODELO 73: EL PROYECTO. "La idea que teníamos con Juan al juntarnos para escribir el guión era la de una película austera, con planos largos. Lo pensamos así un poco por los personajes, y un poco por el lu-

gar. El estuvo allá en Salta medio año antes de que empezáramos a escribir, me estuvo ayudando en una muestra de cortos, y empezamos a ver los lugares que había pensado yo para que transcurriera la historia. El lugar donde viven los personajes es un complejo de monoblocks en el medio de la ciudad de Salta.

La idea de la película era mía, pero tampoco es una gran idea. Es más que nada un pretexto. Juan tuvo que interiorizarse en lo que para mí ya era familiar. Yo le contaba cómo son las chicas salteñas, cómo son los chicos. Hablábamos mucho de los personajes. Después, nos dividíamos las escenas y las dialogábamos. Y les dábamos un remate, que no estaba quizás en la idea original de esa escenita. Nos reuníamos, veíamos qué había hecho cada uno. Yo recortaba algunos diálogos y les daba el toque final a todas las escenas. Todas las ideas que surgían eran acerca de la gente de pueblo chico, apuntaban a eso."

LOS PERSONAJES. "Tienen algo que ver con alguna gente que conozco. Pero no es que son exactamente igual. Porque en realidad los personajes en la película no se llegan a desarrollar. Hacen un par de acciones en un par de escenas, que cuentan más o menos cómo es cada uno. El pibe que trabaja con letras es un pibe que trabaja con letras, que se compra un cuadro, pinta, pero no pinta cuadros: son pequeños detalles de un personaje. Pero no puedo decir que me inspiré en gente que conozco. Por ahí, cuando escribía alguna escena me acordaba de alguna cosa que vi o de alguna persona. Hay personajes que son una mezcla de dos personas que conozco. De los tics, más que nada."

LOS ACTORES. "Había personajes que yo sabía quién quería que los hiciera. Después me di cuenta de que algunos no iban a dar. No hice exactamente un casting. Iba a recitales que se hacían allá, o a eventos donde iba gente que pensaba que se podía interesar en actuar. A los dos protagonistas que no son mi hermano, por ejemplo, los encontré en un recital. Ramiro —el chico que hace de Ramiro—, lo vi y la cara me dio. Pa-

ra mí había que buscar la apariencia, sobre todo. Y en la apariencia también estaba el modo de moverse."

LA CHICA MILITAR. "Para este personaje tuve que hacer un casting de emergencia. Martín Mainoli (un amigo, también realizador) empezó a buscar por escuelas de teatro. Era un problema encontrar alguien que diera en el tipo. Además, tenía que hacer un desnudo. Habíamos empezado el rodaje y no teníamos quién hiciera este personaje. Nadie se prendía. Había chicas que decían 'yo lo hago', pero que para mí no daban. La chica no era exactamente una cana, pero tenía que tener cierta cosa militar. En Salta, hasta hace algunos años, había un liceo naval para mujeres, que fue famoso, porque la idea de un liceo naval en Salta era delirante: practicaban en un dique, hacían vela, ese tipo de cosas. En vez de un colegio religioso, era un colegio militar para chicas, como el liceo militar de Tucumán para varones. A muchos chicos del interior los padres los mandan a esos lugares. Inclusive a mí me quisieron mandar en algún momento. Estaba la idea. Pero como nunca pinté para ese lado, ni militar ni deportivo, me terminaron mandando a un colegio artístico. Por suerte, mis papás nunca insistieron con eso y me mandaron a estudiar bellas artes a un secundario con orientación. Pero la idea básica de ese personaje era el de una chica tipo militar, de las que les gustan las armas y ese tipo de cosas. Pero, por otro lado, tenía que parecer más o menos una ninfómana. No sé si en la película está tan marcado. Pero ella es la que lleva la batuta y el varón con el que sale es su títere. La actriz que interpreta el personaje, si la ves personalmente, no parece así. A primera vista es solo una chica alta, derecha, recta, con tendencia a tener cara de orto, pero linda."

LAS CHICAS. "Era importante para mí que todas fueran lindas. Para el cine es muy importante. No por una cuestión babosa ni nada, sino porque es lindo ver mujeres lindas en el cine. Por otro lado, que den bien en cámara: que sean lindas es también una cuestión de las acciones, de los movi- ▶

mientos. Las chicas de mi película no son simplemente lindas. No son decorativas. Tienen gracia y mucha determinación. Entonces, nadie las ve como mujeres-objeto. No son modelitos. Pero no dejan de ser lindas. Las tres son de pelo negro, pero para mí era importante que fueran distintas. Los personajes varones también son marcadamente distintos entre sí. Por un capricho de casting iba a haber una rubia, pero la chica que hacía el personaje finalmente no fue. Lo que me importa es que las chicas sean interesantes. Lo que me decía mucha gente después de ver la película es que las chicas eran las que avanzaban sobre los chicos. No era algo totalmente premeditado. Me di cuenta después. Era un poco premeditado, pero no tanto. Sí era algo premeditado el hecho de que ellos, los chicos, no hacían nada. El primer beso se lo dan las chicas. No quiero decir que así sea en la realidad, pero cuando uno ve la película, se siente contento de que eso les pase a los personajes. A los espectadores varones les da risa, cuando ven que los personajes creen que encontraron una chica, pero que en realidad la situación los encontró a ellos. Y ahí se vuelven lindas las chicas, me parece a mí. A mí también me pasa, quizá, cuando veo una película, de ponerme contento porque un personaje que no es muy canchero ni muy seductor consigue chica. Aunque ningún personaje, ni los chicos ni las chicas, es canchero. Son todos descancherizados."

LA ACCIÓN. "En realidad, no son los personajes los que llevan adelante la acción. Más que nada, son las situaciones las que los llevan a los personajes. Por eso también es que no hay ninguna trama, ninguna intriga. Las intrigas se generan desde el filmar. Creo que esa es la idea general de la película, si es que hay alguna: que las cosas llegan, y como llegan, se adaptan. Esto se ve, sobre todo, con el personaje de Luis, que le gusta una chica, la profesora, se nota que le gusta, después le gusta un poco otra, cuando se da cuenta de que la primera tiene novio, y se termina quedando con la segunda. Esas cosas pasan. A mí me pasó toda la vida."

ADRIAN PAOLETTI. "La relación conmigo empieza con la música que hace para mi corto. Apenas lo conocí, él quería hacer un clip de un recital en vivo que dio en el teatro Santa María. Lo iba a hacer con Rejtman, pero se desligó y terminé haciéndolo yo solo. Ahí lo conocí y nos hicimos amigos. Lo llamé para que compusiera la música de mi corto e hizo una especie de leitmotiv, de musiquita que se repite, que me encantó cómo quedó. Así que, cuando estaba terminando la película, pensé que, si iba a tener música, la iba a hacer Paoletti. En la película hace justamente del cantautor que viene de Buenos Aires a tocar a Salta, así que la música termina siendo de alguien que no es del lugar. El principio de la película siempre lo pensé con una canción suya que se llama *Navidad*."

SALTEÑISMO. "Los personajes no tienen ninguna formación cultural, no es que escuchan rock o saben de bandas, que hablan de arte o de política, no hablan de nada, son chicos comunes. Pero no por eso son vacíos. Igual, me resulta bastante incómodo hablar de personajes, no sé si en el cine se puede hablar de personajes, pero por lo menos en esta película casi no se puede decir nada de los personajes, porque están mostrados muy poco. Soy consciente de que la gente, cuando termina de ver mi película, se queda con la idea de los personajes, de que los personajes son encantadores... Es cierto que no son herméticos, como en *Silvia Prieto*. No es tampoco que cuando yo me puse a escribir el guión dije 'vamos a hacer una película como *Silvia Prieto*', pero reconozco cierta afinidad con Rejtman y me gustan mucho sus películas. Pero la austeridad de los personajes, que es quizá la austeridad de la película, no es una austeridad buscada para hacer personajes herméticos. La búsqueda de la simpleza, de medir lo que dicen los personajes en cada escena y no mostrar más allá de ahí, que no hablen de ellos mismos, es para causar un efecto de realidad. Cuando vos ves personas en la calle no dicen 'yo soy tal', 'yo hago esto'. No están presentando el personaje que son. Mucho más en Salta. Allá la gente no habla de sí misma. No les cuenta a otros en lo que anda o los problemas que

"Para filmar yo necesito estar haciendo fiaca, como los personajes de mi película, que son ociosos y les gusta serlo."

tiene. O lo hacen menos. En eso, hay un cierto salteñismo en mi película. Hay una diferencia en hacer una película allá con personajes que yo creo que están allá."

LOS ADULTOS. "Los protagonistas son tres chicos de 20 años, que no interactúan mucho con los adultos. Se escapan, no están mucho en sus casas. Y cuando están, no participan y se van.

En realidad, yo creo que el mundo de los adultos es bastante aburrido, sobre todo en el cine argentino. Bueno, en el cine argentino también es aburrido el mundo de los jóvenes... A mí me parece que es mucho más interesante contar el ocio de alguien que no hace nada que la acción de alguien que hace cosas aburridas, monótonas. ¿Qué podría contar un adulto? Que va a trabajar todos los días... Me parece más llamativo el ocio de alguien que no hace nada y piensa, aunque no puedas expresar los pensamientos en la imagen. Ponés a un personaje ocioso mirando a nada y esa mirada es interesante. La película es eso: personas que siempre están mirando a algo. Un personaje saca fotos. El otro mira el cuadro. Un chico ve a una chica y la mira de lejos, le llama la atención.

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



LOS MATRIARCADOS. "El machismo es algo que viene de cuna. Lo enseñan los adultos. Yo tengo mi familia organizada 'matriarcalmente' y los matriarcados para mí son buenos. Mi mamá siempre estuvo en la casa y a mí me encantó que estuviera ahí, pero por ahí para ella no fue tan bueno..., seguramente no fue tan bueno. Quizás ella pudo tener un trabajo y para mí sería igual, hubiera sido igual mi infancia y todo. Ella nunca se quejó, no era de esas madres que están en la casa y se la pasan quejándose de todo. Creo que ella disfrutó muchísimo de ser ama de casa y dedicarse a eso. Y que mi papá trabaje. En una época, yo pensaba que no podía ser así. Ahora pienso que son elecciones. A mí me gustaría ser ama de casa, porque trabajar es feo, muy feo. Depende del trabajo, desde ya. Pero yo no estoy muy acostumbrado. Estuve siete años estudiando, mantenido por mi papá, y ahora trabajo porque tengo una familia (Andrea, mi mujer, y Margarita, mi hija)."

EL OCIO Y EL TRABAJO. "Me encantaría trabajar haciendo películas, que eso sea mi trabajo, y llevarlas a mi ritmo propio. No me gusta filmar películas apurado y teniendo que cumplir tiempos y, para colmo, ha-

ciendo películas que ni siquiera te convengan. Ahora tengo un guión de Mainoli, que me tendría que sentar a adaptarlo, pero hace falta mucho ocio para llevar adelante una película. Creo que yo necesito estar haciendo fiaca, como los personajes de mi película, que son ociosos y les gusta serlo. Cuando trabajan, hacen trabajos con los que no están comprometidos para nada. Tampoco son trabajos para toda la vida. Son trabajos circunstanciales, por ejemplo, la lotería: ¿qué futuro puede tener un chico en una agencia de lotería? O una promotora disfrazada de Papá Noel. La única ventaja es que cuando es Carnaval, ella ya está disfrazada...

Dar clases de cine sería un buen trabajo para un director de cine. Igual, yo, para hablar, soy bastante poco fluido y soy poco claro para exponer las ideas. Yo no era un alumno promisorio, de esos brillantes. Mi excusa siempre fue que yo me dediqué a hacer mi corto, después la película, y así todo. Ojo, que no soy de la idea de que no hay que estudiar cine o de que en las escuelas de cine se corrompe el talento, para nada. Como tampoco se corrompe a los artistas en las escuelas de arte. Cada uno va tomando lo que necesita.

Yo no leí mucho, ni soy para nada cinéfilo. Nunca tengo muy claras las justificaciones ni del corto que hice ni de la película. Siempre fui muy torpe para eso. Cada vez que tengo que presentarla a lugares, solo se me ocurre decir que es la primera película de Salta o que es mi primera película. Yo admiro mucho a Lucrecia Martel, le admiro la paciencia que tiene, el hecho de decir 'no filmo hasta que no tengo todo cerrado'. Ya tiene arreglada la distribución, filmó con inversiones privadas. A mí me gustaría ser más así. La próxima, voy a tratar de hacer una película de manera más ordenada. Es como una limitación que tengo en ese sentido. Me parece importante en algunas cosas, pero en otras, no tanto. Depende también de las películas que quieras hacer. Yo quiero filmar películas baratas. Y no lo digo por defender porque sí a la producción independiente, ni por diferenciarla, sino porque creo que me siento más cómodo. O, si tengo plata, voy a seguir haciendo películas que las puedo hacer con poca plata. Yo creo que me pasaría lo mismo que a Rejtman, que dice que, aunque tuviera el presupuesto, no podría pensar una película cara." ■

Fotos: Valeria Bellusci



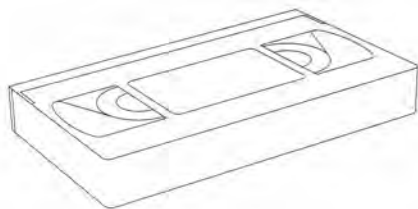
FILO

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

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

El hombre demolido

Por décadas, *La condición humana* permaneció como una experiencia límite en la memoria de sus espectadores, y como una leyenda en quienes solo sabían de ella por referencias. Nos sumergimos en este testimonio monumental de esos tiempos en que el cine imponía su peso sobre el mundo, y de paso recordamos a su autor, Masaki Kobayashi. **por EDUARDO A. RUSSO**



MASAKI KOBAYASHI, CABALLERO DEL CINE.

Para los memoriosos, el nombre de Masaki Kobayashi evoca experiencias de rara intensidad. A comienzos de los sesenta, su cine parecía competir en importancia con el de su contemporáneo Akira Kurosawa, y se ofrecía como muestra acabada del mensaje que un realizador podía ofrecer a sus espectadores. Había allí toda una toma de posición ante una sociedad en particular –la japonesa y sus ancestrales códigos culturales– y la humanidad en general, junto a una exaltación de los valores del individuo que, en los momentos de su irrupción y tomando en consideración su cultura de origen, no se dudaba en considerar como revolucionaria. Kobayashi surgió –al igual que Kurosawa, nombre con el que no podremos evitar ligarlo unas cuantas veces a lo largo de este artículo– como representante de un cierto humanismo moderno en el Japón de posguerra. Y fue emblemático de toda una fase del cine japonés que se instala entre el final de su período clásico y la irrupción de la nueva ola (ya más *modernista* que moderna, especialmente aquella bautizada sintomáticamente como *Nüberu Bāgu*, cuyo integrante más conspicuo sería Oshima, surgida en los sesenta junto a los nuevos cines na-

cionales). Kobayashi se sostuvo como un ejemplar soberbio, con cierta vocación de solitario, más allá de que su carrera cuente con importantes asociaciones.

Nacido en Otaru, Hokkaido, en 1916, Masaki Kobayashi estudió filosofía y arte oriental en la Universidad de Wasada. En plena guerra, hacia 1941, entró como ayudante en la Shochiku, pero al año siguiente fue movilizado a Manchuria, donde algunas de sus experiencias de soldado iban a traducirse en los padecimientos del protagonista de *La condición humana*. Interpelado por un mandato ético en el peor de los entornos imaginables, Kobayashi renunció a ser promovido a un grado mayor al de soldado raso, en protesta por la participación japonesa en el conflicto. No obstante su condición de objeto, fue hecho prisionero en Okinawa, y liberado en 1946.

Al reencontrarse con la carrera cinematográfica interrumpida en su mismo inicio, Kobayashi comenzó a escribir guiones para Keisuke Kinoshita, y se convirtió en su ayudante. En esa etapa, manifestó la influencia de este, especialmente en la inclinación por los melodramas (aunque no en la acentuada admiración del maestro por la obra de René Clair) y la estilización visual, que llegaría en algunos pasajes a una verdadera experimentación plástica.

Las primeras películas de Kobayashi, hacia 1952, fueron típicos melodramas de tinte social que entonces producía la Shochiku, con su verdadero “estilo de estudio” al modo americano. Pero con *Kabe atsuki heya* (*La habitación de gruesas paredes*, 1954) –escrita por Kobo Abe a partir de documentos secretos– se instaló la polémica que acompañaría a Kobayashi durante largo tiempo. Allí el ejecutor de crímenes de guerra era condenado a prisión, mientras los jerarcas que impartieron las órdenes permanecían en libertad. Las autoridades de ocupación impugnaron el film, que solo pudo ser estrenado tres años más tarde. Kobayashi siguió con dramas sociales más convencionales, y en algún momento se acercó llamativamen-



te al Kurosawa de entonces, trabajando en un registro de realismo social, en historias urbanas cuyas intrigas rozaban el género policial para formular un mensaje humanista. Pero fue *La condición humana* (*Ninjen no Joken*, 1959-61), con sus nueve horas y media –hasta hoy la película destinada a salas de cine más larga de la historia–, la que daría al director una consagración a la escala de su ambición.

El Kobayashi de los sesenta sería el más intenso y característico: *Harakiri* (1963), *Kwaidan* (1964) y *Rebelión* (*Joi Uchi*, 1967) fueron films memorables, aunque el segundo haya sido un fracaso en su país de origen, y el tercero se ubique en un rango levemente inferior por apoyarse en una carga de estatismo y recursos exclusivamente verbales que afectan largos tramos de su desarrollo. Todos ellos *jidai geki*, films de época, desarrollan historias que no evitan la crítica social y la tesis, exceptuando los universos imaginarios de la extraña *Kwaidan* (de la que nos hemos ocupado en *El Amante* 79). Luego de realizar un drama contemporáneo en torno a la guerra de Vietnam y los conflictos generacionales en *Nippon non seishun* (*Pavana para un hombre acabado*, 1968), Kobayashi fue uno más de los directores con-

sagrados que entró en crisis junto a la industria del cine japonés. Fue allí que formó, junto a Ichikawa, Kinoshita y Kurosawa, la Sociedad Yonki no Kai, el “Club de los Cuatro Caballeros”. Así se permitió seguir filmando y oficiar como productor de *Dodes-kaden* (1970), de Kurosawa. La filmografía posterior del cineasta es despereja y no demasiado conocida fuera de su país. Entre ella destaca –si atendemos al testimonio de Tony Rains– *Kaseki* (1975), algo así como una variación sobre la kurosawiana *Vivir*, cuyo protagonista se descubre enfermo de cáncer terminal al comienzo del film. Situación que a Kobayashi le sirve para examinar la sociedad japonesa con el desapego de quien se considera ya ajeno a ese mundo. En 1983 filmó un extenso documental sobre los procesos de Tokio, mientras que su último film *Shokutaku no ai ie* (*La mesa vacía*, 1985) pareció retornar a la atmósfera de los melos iniciales, aunque desde una perspectiva crepuscular. Crónicas de hombres agobiados por mandatos sociales asfixiantes, apremiados por la injusticia y a menudo empujados hacia la inevitable derrota –aunque se resistan con todas las fuerzas que le permiten su integridad como individuos–, los films de Kobayashi analizan ►

procesos de demolición colectiva sobre un sujeto, aunque este, ocasionalmente, sea motor de una victoria secreta, de cuyo alcance el espectador puede ser testigo único.

LA DENUNCIA Y EL ESTILO. La incuestionable cercanía con el creador de *Rashomon* podría confundir en un acercamiento superficial, e inclinar a pensar que el cine de Kobayashi es algo así como un sub-Kurosawa. En realidad, su orientación se dirige a una condición abstracta, donde el problema que la ficción traza a menudo se impone sobre el poder mismo del relato. La abstracción suele ganar hasta en la imagen, donde cuerpos o rostros dibujan un trazado donde el poder y los conflictos entre los códigos grupales tradicionales y las exigencias del respeto al individuo marcan una lucha permanente. A menudo, señala Donald Richie (en *Japanese Cinema: Film Style and National Character*), Kobayashi sacrifica el personaje en aras del comentario social. Su crítica a la sociedad japonesa se ejerce en virtud de ese humanismo —casi un lugar común sobre el autor— que postula los valores de una ética individual que en terreno de la moral de la sociedad tradicional japonesa no podía ser considerada de otra forma que revulsiva. Bastante apartado está, no obstante, del costado sentimental de Kurosawa; en su lugar, Kobayashi opta por la distancia que le deja retratar las relaciones entre sus personajes con ánimo crítico. Las disquisiciones sobre su situación y las consecuencias morales de sus acciones son frecuentemente extensas y explícitas, a la vez que el estado de tensión que establecen la relaciones de amo y esclavo entre sus criaturas crecen hasta desatar estados de histeria irrefrenables, como lo demuestran en forma ejemplar los momentos más memorables de *La condición humana*. La estilización de situaciones y espacios —en ciertas oportunidades, con buena dosis de academicismo— hace que la plástica de la imagen a veces contribuya al distanciamiento, que Kobayashi logra con recursos asociados con una gravedad que no evita deslizarse hacia lo solemne. La denuncia, la crítica social, en su cine no posee los perfiles demoledores que tendría en los exponentes de la nueva ola como Imamura u Oshima, frecuentemente al borde del caos o del delirio. Kobayashi fue, ante todo, un caballero centrado, portador consciente de su ideología, diseñador de una estética acorde a su fundamental honestidad. De allí la grandeza, y las fronteras también innegables, de su idea del cine.



LA CONDICION HUMANA. La desmesura es, en *La condición humana* —desde su duración que la convirtió en difícilmente proyectable en condiciones comerciales estándar— un dato esencial. Aunque estuvo autorizada por su misma fuente: la novela homónima de Junpei Gomikawa, cuyos 6 tomos fueron best-seller para la época. Los tres segmentos del film —cada uno despliega dos volúmenes de la historia original— relatan la historia de Kaji, desde su enrolamiento hasta su eventual muerte en la soledad de las estepas. El primer episodio, *No hay amor más grande*, cuenta cómo Kaji, empleado en una fábrica de acero, trata a los operarios en forma más humana que lo habitual. Ante la hipótesis de que este trato incrementa la producción, es encomendado a una mina de hierro en Manchuria, a la que se muda recién casado con su esposa Michiko. Allí extiende su trato humanitario a los chinos, con lo que el conflicto con sus pares y superiores se hace inevitable. Trasladado a controlar un campo con 600 prisioneros chinos hambrientos, su situación se agrava cuando trata de impedir decapitaciones en serie. Apenas se salva de ser pasado por la espada, y es castigado. El episodio culmina cuando se lo destina, separado de Michiko, como recluta en el ejército. Acaso estén en este segmento los tramos más eficaces de todo el film —difícil condición para las seis horas que restan— en torno a las ejecuciones, la resistencia de Kaji y la dimensión colectiva de los enfrentamientos

entre oficiales y prisioneros. La maestría de Kobayashi para los planos generales llega aquí al paroxismo, anticipando algunas de las proezas de cultores contemporáneos del plano en extensión, como Angelopoulos. En el segundo capítulo, *El camino a la eternidad*, Kaji ya es miembro del casi harapien-to ejército Kwangtung. Muchos de sus efectivos poseen lanzas de abedul en lugar de fusiles. Estigmatizado como “rojo”, Kaji debe asistir a la tragedia de ser recluta ante los “honorables soldados superiores”. La cadena de humillación y degradación inherente a la vida militar es desplegada aquí de una manera ejemplar, mucho más intensa de lo que mucho después intentaría —con tan crasos como celebrados recursos— Kubrick con la primera parte de su *Nacido para matar*. La tortuosa vida en las barracas ocupa la mayor parte del relato, hasta el ataque de las tropas rusas. Una batalla nocturna hasta lo fantasmal, con rostros desesperados en plena oscuridad, lleva a la devastación del batallón, cuyos sobrevivientes vagan por el campo manchú. El último episodio, *La plegaria del soldado*, expone los estragos ante el fin de la guerra. Kaji lidera los restos errantes de su pelotón, entre una fauna humana que padece todas las miserias posibles. Sigue pensando en Michiko, con quien solo pudo compartir una noche en la barraca de Manchuria. Los ideales lo siguen guiando, pero las circunstancias lo han convertido en asesino. Los



rusos lo toman prisionero y su inclinación al socialismo se opone a la incompreensión de la lengua extraña y al malentendido permanente. En el campo se reproducen las situaciones opresivas que había padecido con sus connacionales. Un enfrentamiento a muerte con su enemigo más encarnizado lo obliga a la fuga y el vagabundeo final por los campos nevados, como un mendigo en el que los chinos reconocen al odiado enemigo, hasta que alucinando, hambriento y congelado, se desploma mientras la nieve lo va cubriendo.

A lo largo de su monumental transcurso, el espectador ha repasado metódicamente, mediante la pasión de Kaji, todo un catálogo de los padecimientos que un orden social impone a sus integrantes. Ha presenciado el costo de su desafío, en un espectáculo abrumador, de una negrura que se resiste a abandonarlo aunque las tesis en cuestión sean imprecisas. La pesadilla, al fin y al cabo, se impone al teorema. Y es lo que hace de *Ninjen no Joken*, más allá de sus irregularidades y sus eventuales exageraciones, una gran película.

ADDENDA: KOBAYASHI-NAKADAI. Hay una asociación que atravesó casi toda la trayectoria de Kobayashi: la que mantuvo con el excepcional Tatsuya Nakadai. Si su cine tiene un rostro, no hay duda de que es el del actor nacido en 1932, que si bien ya era reconocible en el cine japonés y en el plano

internacional a partir de su participación en *Los siete samurais* (1954), comenzó la larga colaboración con Kobayashi en *Kuroi Kawa* (1957), interpretando a un *yakuza*. Aunque inmediatamente Nakadai filmó con Naruse e Ichikawa, fue con *La condición humana* como, encarnando al idealista y torturado Kaji, se convirtió en todo un emblema de la concepción del cine kobayashiana. Para millones de espectadores, Nakadai fue a Kobayashi lo que Toshiro Mifune fue a Kurosawa: con el agregado de que en varias películas de ambos directores, los dos actores configuraron una dupla rivalizante, de alquimia que podríamos calificar sin exagerar como perfecta. Por ejemplo, en el film de Kurosawa *Sanjuro* (1962), la diferencia de estilos y hasta de edades –Mifune era doce años mayor– planteó confrontaciones hasta hoy insuperadas. El dúo tensó films hasta extremos insospechados como en *Yojimbo* y *Rebelión*. Por su parte con *Harakiri* (probablemente la verdadera obra maestra de Kobayashi) Nakadai se consagró en Cannes 1963. Visto desde Japón, su estilo era juzgado distinto y novedoso para la tradición local. Hubo quienes lo calificaron como “americano”. No obstante esta percepción, fue Mifune quien haría una carrera internacional, luego de su alejamiento de Kurosawa a partir de *Barbarroja* (1965). La evolución de Nakadai, inmensamente popular en Japón durante décadas, fue diferente, acompañando a Kobayashi hasta el mismo final

de su carrera. Por su parte, Kurosawa tampoco se privó de contar con su presencia en *Kagemusha* (1980), que nuevamente lo impulsó internacionalmente, a pesar de la larga carrera orientada mayormente al cine y la TV japoneses, y redobló esta alianza madura en *Ran* (1985). Kurosawa consiguió con Nakadai lo que le fue impedido con Mifune: lograr que el actor lo acompañara en su muy prolongada jornada (conviene no olvidar que Nakadai también fue un memorable inspector de policía como protagonista de *El infierno del odio*, 1963). La dupla Kobayashi-Nakadai se sostuvo hasta el film de despedida del caballero: En *Shokutaku no ai ie* fue el padre de un terrorista, que cargaba en sus espaldas las culpas de su hijo. Pero por cierto, Nakadai nunca pasó tan terribles, prolongadas y variadas penurias como las que atravesó siendo Kaji en *La condición humana*, donde sus pocos momentos de dicha fueron pagados por el tránsito interminable entre desgracias y miserias. Solo sostenido por la llama de un ideal y un amor que no cesa de desvanecerse, en franca inferioridad ante las implacables fuerzas en juego, Kaji arriba a su trágica condición final, haciendo de *La condición humana* la crónica suprema de una demolición que no cede a las convenciones del sentimentalismo. Y que a su modo, plantea a Kobayashi como un cineasta ajeno a las concesiones, un grande tanto en sus logros como en sus excesos. ▀



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**

Venta y alquiler

movicom
La evolución permanente.

Master VIDEOCLUB

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

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

un curso de Eduardo A. Russo

Crítica de cine

Cuestiones

Estilos

Orientaciones actuales

comienza en agosto

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



Gloria López Lecube

Horacio Solá

Nano Herrera

Mario Oneto

Walter Nelson

Hugo Paredero



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

Videoteca

PICCADILLY

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

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



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

ANUNCIE EN EL AMANTE

Madonna Carrey Horner

James Horner vuelve a meterse en el agua. La banda de sonido de la película de un Jim Carrey desdoblado. Madonna sacó nuevo disco, y eso, dice el que firma esto, es muy importante para el cine. ¿Estamos todos locos los argentinos? **por JAVIER PORTA FOUZ**



MUSIC

Madonna

Maverick (Warner)

Madonna, más que cualquier otra cantante pop, está más allá de la música, a pesar de llamar a su último disco simplemente *Music*. Icono pop de las últimas dos décadas, presente en imágenes fotográficas (en un montón de lugares y en el proyecto *Erótica*), en imágenes televisivas (especialmente en sus videoclips, entre ellos el memorable *True Blue*), en imágenes cinematográficas (muchas, pero mejor que nunca en *Buscando desesperadamente a Susan* y *Un equipo muy especial*) y en sonidos cinematográficos (su voz en cada diálogo y su cantar en canciones para películas como *Austin Powers II*, *Con honores*, *Dick Tracy* y otras).

Madonna imagen y sonido, cine, objeto de consumo. Pero Madonna, objeto de consumo nada imbécil, cuestiona, como decía John Fiske en un texto de 1987, los estereotipos femeninos de Virgen-Angel y Prostituta-Demonio: "Madonna parodia consistentemente las representaciones convencionales de la mujer (...). Toma los rasgos más distintivos del objeto, los exagera y se burla de ellos, y entonces se burla de aquellos que 'caen' en su efecto ideológico. Pero la parodia de Madonna va más allá, parodia no solo los estereotipos sino la forma en que estos son construidos. Se representa a sí misma como alguien que controla su propia imagen y el proceso de construcción de la misma. El exceso invita al lector a cuestionar la ideología; supera el control ideológico y ofrece un campo de resistencia". Madonna placer, consumo y valor, sin demasiada subordinación.

Esta adorada Madonna, después del celebrado -a pesar de ser el disco "soy mamá"- *Ray of Light*, sigue en la senda electrónica. Su asociación con William Orbit (el "armador" de *Ray of Light*) se ve menos representada en *Music*, en el que la mayoría de las canciones están trabajadas con el franco-af-

gano Mirwais Ahmadzaï. *Music*, más dance y extrovertido que *Ray of Light*, es también excelente. Es una suerte de *Verdaderamente triste* (*True Blue*, su obra maestra de 1986) electrificado en el dance y lleno de efectos. En la hermosa y minimalista balada *Nobody's Perfect*, la propia voz de Madonna es manipulada de manera muy intensa (parece que cantara con burbujas), y este procedimiento no hace más que agregar magia. En este disco, como no podía ser de otra manera con una artista interesada por el desafío, se agregan guitarras acústicas y una producción fotográfica de Madonna como sensible *cowgirl*, que indica que las melodías pueden ser leídas desde lugares más folk, o country. Sin embargo, el pop sigue reinando, en especial en *Amazing* y *What It Feels Like for a Girl* (mejores singles que el hit *Music*, que no es lo más interesante del disco). El CD se cierra (aunque no en la edición norteamericana) con el cover electrónico de *American Pie* (incluida en la película *Una pareja casi perfecta*), en el que Rupert Everett hace coros. Un final ideal para este disco: música e imágenes, remisiones a otros ámbitos y a otras épocas (la canción de Don McLean es de 1972), pero siempre escuchando en el presente. Eso es el pop. Esa es Madonna.



ME, MYSELF & IRENE

Intérpretes varios

Elektra (Warner)

Ocho de las quince canciones de esta banda de sonido son covers de Steely Dan, banda formada en los setenta y liderada por Donald Fagen y Walter Becker. El nombre Steely Dan fue tomado de un consolador a vapor de la novela *Almuerzo desnudo* de Burroughs. Los que hayan visto *Irene*, yo y mi otro yo notarán la pertinencia de este dato. La película protagonizada por Jim Carrey tiene la típica musicalización de comedia romántica, con canciones que agregan color a las imágenes. Pero *Irene...* no es una

comedia romántica habitual dado que el humor de los directores y guionistas Farrelly está lejos de ser elegante. Por lo que, en realidad, las en su mayoría amables cioncillas del CD generan un cierto contrapunto y agregan la cuota de simpatía a las imágenes kitsch y guarras. Los momentos más altos del disco son sin duda los covers de Steely Dan, en especial *Bad Sneakers* interpretada por The Push Stars (con un exquisito solo de trompeta). De las otras canciones de este CD que no incluye nada del score de Pete Yorn y Lee Scott, la que más se aproxima al road movie desquiciado que puede llegar a ser *Irene*, yo y mi otro yo es *The World Ain't Slowin' Down* de Ellis Paul.



THE PERFECT STORM

(UNA TORMENTA PERFECTA)

James Horner

Sony

Después de cansarse de vender discos de su preciso trabajo para *Titanic*, el sinfonista James Horner, que siempre se toma todo en serio, volvió al agua con esta extensa banda de sonido (79') para *Una tormenta perfecta*. En el medio de esas dos experiencias marítimas (específicamente del Océano Atlántico), participó de cosas tan horribles como *Joe*, *el gran gorila*, *La máscara del Zorro* y *El hombre bicentenario*. Pero en este CD, Horner, si bien se cita mucho a sí mismo (sobre todo sus trabajos para *Titanic* y *Cora-zón valiente*), consigue una de esas bandas de sonido emocionantes, clásicas y poderosas -escuchar si no los golpes de tambor y la mixtura de la orquesta con las guitarras eléctricas- que se adaptan perfectamente a las vertiginosas imágenes de un director como Wolfgang Petersen. Como ocurría con el leitmotiv de *Titanic* en la canción del final cantada por Céline Dion, el leitmotiv de seis notas de *Una tormenta perfecta* llega también a la canción del final cantada por John Mellencamp, todo un cierre viril para una película que juguetea todo el tiempo sobre el concepto de lo masculino.

directo a video

ZONA DE SEGURIDAD, *Fail Safe* (EE.UU., 2000), dirigida por Stephen Frears, con Richard Dreyfuss, Brian Dennehy, George Clooney, Harvey Keitel. (AVH)

Por error, un bombardero de los Estados Unidos se dirige a Moscú para destruirla. Son los sesenta, plena Guerra Fría. La gente va al cine a ver *Mi bella dama*. Y la televisión es en blanco y negro, y la cámara. Esta remake de un film un tanto oportunista de Sidney Lumet es uno de los ejercicios más endiablados de la televisión. El señor Stephen Frears, director de esta pieza, es un realizador inteligente. Sabe que es inviable hoy día hacerle creer a la gente que un holocausto nuclear es posible, porque la amenaza ha desaparecido del imaginario de la gente común. A la vez, Frears sabe que sí existe. Pues bien: dado que se trata de una remake y de un programa de televisión, realiza un drama en actos, con tres cámaras casi inmóviles y en blanco y negro. Al principio, esta recurrencia a una forma "anticuada" parece una especie de homenaje, que deja desnudo el drama a cargo de los personajes, y lo transforma en una fantasía de suspenso efectiva y ajustada (en mucho ayudan los intérpretes, todos perfectos). Pero el director de *Alta fidelidad* no es un mero artesano, si bien es difícil decir que se crea un artista. La elección estética, el anacronismo evidente, es una mera estrategia para que el espectador tome distancia del problema. Hasta que una vuelta de tuerca final, un cartel, transforma el drama político en un film de horror. La distancia establecida por la forma se desvanece, y las últimas escenas, silenciosas, "normales" en medio de la tragedia —siempre fuera de

campo—, recuperan a la imaginación del espectador algo que parecía desaparecido. Lo terrible del film es que la falaz desaparición de la amenaza nuclear es sinónimo de la eliminación de los caballeros de la política. O, mucho peor, prueba de que los caballeros de la política pertenecen, como King Kong o Bugs Bunny, al universo mitológico del cine. **Leonardo M. D'Espósito**

BLANCO Y NEGRO, *Black & White* (EE.UU., 1999), dirigida por James Toback, con Robert Downey Jr., Brooke Shields, Ben Stiller, Claudia Schiffer, Mike Tyson. (LK-Tel)

Toback es un notorio guionista, se sabe. Pero como director, a juzgar por esta y por *Dos chicas y un muchacho*, vista a principio de año, no tanto. Este film coral que mezcla improvisación y registro documental supuestamente trata de las relaciones entre negros y blancos en la Manhattan contemporánea. Pero vaya uno a saber por qué Claudia Schiffer se termina levantando a Mike Tyson, Ben Stiller cita a Saulo de Tarso (aka Pablo, el del camino de Damasco), Elijah Wood se levanta a la cineasta independiente interpretada por Brooke Shields y Robert Downey Jr. hace de esposo homosexual y un poquitín desahogado. Lo divertido es que puede pasar cualquier cosa —incluso que el propio Toback aparezca como productor de discos, o que Tyson aconseje a un amigo matar a otro amigo, o que Elijah Wood se fume un porro—; lo malo es que, efectivamente, pasa cualquier cosa y no todas son interesantes, y Toback no sabe dotarlas de interés. Aun así, el registro es tan raro, que quizá vale la pena darse una vuelta o verla de a cachos. **LMD'E**

ahora en video

LA ETERNIDAD Y UN DÍA, *Mia aiwniothta kai mia mera*, dirigida por Theo Angelopoulos. (AVH)

Los detractores dicen que lo bueno de Angelopoulos es que uno se puede dormir una buena siesta y que al despertar la película seguirá en el mismo plano. Lo cierto es que el director griego es el maestro del plano secuencia y uno de los más grandes productores de belleza del cine contemporáneo. Acusada de festivalera, *La eternidad y un día* es inferior a *La mirada de Ulises*, pero probablemente sus defectos son los que le permitie-

ron ganar en Cannes. En EA N° 100 iba a haber polémica pero los enemigos del griego se negaron a verla de nuevo para escribir y quedó a favor.

¿QUIERES SER JOHN MALKOVICH?, *Being John Malkovich*, dirigida por Spike Jonze. (AVH)

El experto director de videoclips Spike Jonze debuta en el largometraje con esta extraña historia que gira en torno a la posibilidad de ver el mundo desde dentro de la cabeza del actor John Malkovich. Una de las películas más originales de los últimos años y una combinación

EL ASESINO SILENCIOSO, *Contaminated Man* (Reino Unido-Alemania), 2000, dirigida por Anthony Hickox, con William Hurt, Peter Weller y Natasha McElhone. (SBP)

El especialista en films de clase menor a B Anthony Hickox (*Hellraiser III*, *Warlock II*) levanta un poco sus acciones con este correcto thriller donde una enfermedad desarrollada como arma biológica amenaza con infectar media Europa. Lo mejor, de todas formas, es la dupla integrada por el portador de la peste y el especialista en la misma: respectivamente, un Peter Weller muy avejentado que parece a punto de sufrir un colapso nervioso en cualquier momento y un William Hurt, como siempre, de andar cansino y resignado. **Diego Brodersen**

CARGA MORTAL, *Chill Factor* (EE.UU., 1999), dirigida por Hugh Johnson, con Cuba Gooding Jr., Skeet Ulrich y Peter Firth. (AVH).

Un empleado de cafetería y un conductor de camiones deben trasladar un mortífero dispositivo nuclear con toda la milicia y algunos terroristas pisándoles los talones.

Otra comedia de acción condimentada con toques de humor, es decir con los ingredientes de la receta del *buddy-film* demasiado a la vista. Aunque realizada en general con cierta pericia, la obviedad es la más sobresaliente de sus características. **DB**

HEROE SIN PATRIA, *One Man's Hero* (EE.UU.-España, 1999), dirigida por Lance Hool, con Tom Berenger, Daniela Romo y Joaquim de Almeida. (Gatavideo)

Durante la guerra entre Estados Unidos y México un grupo de soldados yanquis nacidos en Irlanda cruza la frontera y se encuen-

traba entre dos fuegos cruzados. El patriotismo, la religión y la lealtad son discutidos y puestos a prueba en este algo extenso fresco romántico decididamente pavimentado para el lucimiento de su productor y principal protagonista: Tom Berenger. No pasa de ser un manifiesto algo mediocre, pero al menos evita los discursos idiotas de films como *El patriota* y similares. **DB**

LA ULTIMA PUERTA, *The Ninth Gate*, dirigida por Roman Polanski. (AVH)

Adaptación de la novela *El club Dumas* en la que Polanski vuelve a los terrenos de lo demoníaco. Aunque es más entretenida que la novela (mérito pequeño, si los hay), la película no logra mantener hasta el final el excelente clima de la primera hora y decae en la última parte. Quizás esa caída responda a



Zona de seguridad

Stephen Frears estrena en video y cine al mismo tiempo

tra entre dos fuegos cruzados. El patriotismo, la religión y la lealtad son discutidos y puestos a prueba en este algo extenso fresco romántico decididamente pavimentado para el lucimiento de su productor y principal protagonista: Tom Berenger. No pasa de ser un manifiesto algo mediocre, pero al menos evita los discursos idiotas de films como *El patriota* y similares. **DB**

DINERO MARCADO CON SANGRE, *The Arrangement* (EE.UU., 1998), dirigida por Michael Ironside, con Michael Ironside, Stacy Grant y Currie Graham. (SBP)

la posible vacuidad total del film o a que Polanski lleva al extremo su descreimiento de los finales felices. Johnny Depp en otra actuación memorable y una secuencia de títulos de antología. Polémica en EA N° 98.

76 89 03, dirigida por Flavio Nardini y Christian Barnard. (AVH)

La película más misógina de todos los tiempos. Empezaron anunciándola como "la primera película argentina sin mensaje" y tuvieron que defenderla diciendo que era una radiografía del macho argentino. Su heredera natural es *Fuckland*, otra porque-

Aunque de producción norteamericana, este es un film rodado íntegramente en Canadá con intérpretes del pequeño país del norte. El hombre que se ha ganado con creces el calificativo de "cara de perro" se acerca, en su primer largometraje como realizador, al género policial con bastante buen tino. *Dinero marcado con sangre* es una sencilla historia de policías y mafiosos contada con paciencia; la presencia cortante de Ironside y un par de secuencias de acción bastante logradas hacen de esta una de esas películas ideales para el sábado a la noche... papas fritas y cerveza mediante. **DB**

ría. Comentario demoledor en EA N° 98.

UNA NOCHE CON SABRINA LOVE, dirigida por Alejandro Agresti. (AVH)

Con una buena y sencilla novela como punto de partida, el primer trabajo por encargo de Agresti en Argentina termina resultando una decepción. Cierta desgana del director hace que uno extrañe las cosas que le criticaba en sus películas anteriores, todas derivadas de su energía y su convicción. Seguimos esperando al director de *El acto en cuestión*. Comentario en contra de la película y a favor de la novela en EA N° 100.

clásicos

EL PISITO, España, 1958, dirigida por Marco Ferreri, con José Luis López Vázquez, Mari Carrillo, Concha López Silva, Angel Alvarez y María Luisa Ponté. (Epoca)

El pisito y *El cochecito* son las películas iniciales de Ferreri, pero la narración y el humor negro que transmiten las historias, la disparatada sordidez de los personajes y la crítica social a la España franquista pertenecen a la mente de Rafael Azcona. Más aun, resultaría imposible un análisis de la primera etapa del cine de Ferreri (que comprende *La mujer mono* y *La reina y su zángano*) sin citar las obsesiones y los dardos ponzoñosos que provienen de la mente del guionista.

La película describe a una galería de criaturas graciosas y esperpénticas, en especial la dueña del pisito y un matrimonio que espera ansiosamente la muerte de la vieja para tomar posesión del lugar. A través de pequeñas pinceladas, la dupla Ferreri-Azcona, de manera sutil, desmenuza un contexto determinado: la España de *El pisito* no es festiva ni lujuriosa, sino gris, mortuoria, gélida, invernal. Las calles de Madrid, en el mundo de la dupla, no muestran gente feliz.

Pero Ferreri & Azcona jamás adoptaron un lugar de jueces y de feroces analistas de ese contexto y ese país censurado. De ahí que, por suerte, surgiera el humor, acaso la elección más acertada para eludir las prohibiciones y las órdenes provenientes del franquismo. En ese sentido, *El pisito* y *El cochecito* tocan la misma cuerda que las mejores películas de Luis García Berlanga, que también contaron con los guiones de Azcona. Suficientemente excéntrica, inteligente y divertida para que el Generalísimo no la comprendiera, la escena del baile del matrimonio de López Vázquez y Mari Carrillo hoy resulta más contundente que las posteriores alegorías de los films de Carlos Saura.

Gustavo J. Castagna

LA LEY DE LA MONTAÑA, *Thunder Road* (EE.UU., 1958), dirigida por Arthur Ripley, con Robert Mitchum, Gene Barry y Keely Smith. (Epoca)

Hay realizadores dentro del cine norteamericano que, por diversos motivos, se pueden encuadrar dentro de la categoría de directores "malditos".

Uno de estos casos es el de Arthur Ripley, un realizador nacido en 1895 y muerto en 1961, que desarrolló gran parte de su carre-



Gilda

Te conozco mascarita: Rita Hayworth y Glenn Ford

ra durante el período mudo como guionista y creador de gags de algunas de las figuras más importantes del cine cómico de la época, como Mack Sennett y Harry Langdon –para quien escribió el que tal vez sea su film más famoso, *Long Pants*, 1927–, siendo además, en esos años, colaborador de Frank Capra.

Dentro del cine sonoro desarrolló una breve carrera como director que incluye apenas cinco films, uno de ellos, el primero, codirigido con Joshua Logan. A pesar de lo escueto de su filmografía, Ripley ha logrado cierto prestigio en los círculos cinéfilos por dos películas: *Voice in the Wind*, 1944 (también producida por él), acerca de un pianista perseguido por los nazis, que ha logrado –aunque casi nadie la ha visto– el status de película “de culto”, y su último film, *La ley de la montaña*, un proyecto originalmente concebido por Robert Mitchum. Y esta no es una afirmación caprichosa, ya que Mitchum no solo es el autor de la idea argumental del film, sino que también lo produjo, interpretó y escribió (y cantó) la canción principal de la película,

introduciendo además a su hijo Jim en el papel de su hermano menor. Rodado en pocos días, en blanco y negro y con un escaso presupuesto, el film –ambientado en el Sur estadounidense– se adentra en una comunidad de destiladores y fabricantes de whisky clandestino, en la que se producen enfrentamientos entre distintos grupos que a su vez son perseguidos por investigadores de la zona. La película tiene un tono seco y lacónico, carente de sentimentalismo, muy afín al estilo interpretativo de Mitchum y también –a diferencia de la mayoría del cine de la época– elude el *happy end* edificante y facilista. Una auténtica (y bienvenida) curiosidad que habría que tratar de no pasar por alto.

Jorge García

GILDA (EE.UU., 1946), dirigida por Charles Vidor, con Rita Hayworth, Glenn Ford, George Macready, Joseph Calleia. (Epoca)

Ambientada en una improbable Buenos Aires de los cuarenta, *Gilda* es una película inusualmente arriesgada para la época en la que fue filmada. No son muchos los que

Los clásicos del mes

se animaron en el cine norteamericano de esos días a contar una historia que, más allá de reflejar la profunda paranoia que campeaba en los Estados Unidos de posguerra (en una línea similar se inscribe, por ejemplo, la extraordinaria *Notorious*, de Alfred Hitchcock), funcionara, entre otras cosas, alrededor de la inquietante ambigüedad sexual y la flagrante hipocresía de sus protagonistas.

Buena parte del poder de sugestión del film se apoya en la mecánica del triángulo integrado por Ballin Mundson (George Macready), Johnny Farrell (Glenn Ford) y Gilda (Rita Hayworth), inmersos en un torrente de pasiones, engaños, traiciones y miserias. Alrededor de los velados deseos de estos tres personajes gira la energía que mueve a la película, que, por otra parte, terminó de consagrar a Rita Hayworth como ícono del Hollywood de las grandes estrellas y la postuló como paradigma indiscutible de la categoría *femme fatale*. La famosa escena en la que Hayworth canta *Put the Blame on Mame* sintetiza con particular eficacia su encantador erotismo, para muchos inigualado hasta hoy. "Gilda, ¿eres una mujer decente?", le pregunta su impotente esposo en un momento de especial tensión a la protagonista. "Seguro, soy una mujer decente", responde ella, después de dirigir una prolongada e insinuante mirada a Johnny Farrell.

Es esa mirada la que define el espíritu del film de Vidor, un universo de apariencias donde mentir es la mejor, y quizá la única, manera de sobrevivir.

Alejandro Lingenti

■ Un auténtico acontecimiento, que seguramente merecerá un comentario más extenso, es la aparición en video de una de las más famosas películas de Gregory La Cava (director poco visto en estos pagos si los hay): *La porfiada Irene*, 1934, una excelente comedia ambientada en los años de la Depresión que no excluye un amargo trasfondo. (Epoca)

■ Se editarán dos películas de Danny Kaye, un cómico que, así como cuenta con su núcleo de adeptos, también es rechazado por sectores de la cinefilia.

Los films son *Un hombre fenómeno* (1945, de Bruce Humberstone), en el que Kaye interpreta a dos mellizos, uno de los cuales debe reemplazar al otro cuando es asesinado, y *Delirios de grandeza* (1947, de Norman Z. McLeod), en el que se ve al protagonista en el rol de diversos personajes heroicos. (Epoca)

■ La pareja integrada por Doris Day y Rock Hudson interpretó algunas divertidas comedias en las que se cuestionaban varias de las obsesiones sexuales reprimidas del americano medio. Una de ellas es *Problemas de alcoba* (1959, de Michael Gordon), en la que Hudson se hace pasar por un millonario tejano para seducir a una decoradora de interiores. (Epoca)

■ La última colaboración entre Alfred Hitchcock y David Selznick fue *Agonía de amor*, 1947, un film "de juicio" con momentos notables, en el que aparece el sempiterno tema del director de la transferencia de la culpa, y una formidable caracterización de Charles Laughton como un juez cínico y repulsivo. (Epoca)



Agonía de amor, Laughton peor que nunca

■ Para los admiradores del universo personal de Jean Cocteau, una buena forma de aproximarse es viendo *La bella y la bestia*, 1946, un relato de tono feérico que, en sus mejores momentos, alcanza a rozar la poesía. (Epoca)

■ La película mas premiada de Vincente Minnelli, *Gigi*, 1958 (ganadora de nueve Oscars), no está, sin embargo, entre lo mejor de su producción. De todos modos, algunos números, el habitual refinamiento visual del director y la notable presencia de la gran Hermione Gingold en uno de los roles secundarios, compensan algunas debilidades. (Epoca)

■ Una de las escasas adaptaciones al cine de la obra de F. Scott Fitzgerald es *La última vez que vi París*, 1954, de Richard Brooks, un relato ambientado en París en los años de la segunda posguerra que en sus mejores momentos logra transmitir el tono desencantado y escéptico que caracteriza a la obra del escritor. (Epoca) JG



Epoca

El hogar
de los clásicos

Más de 1200 películas subtituladas.

Terror y ciencia ficción.

Cine mudo.

Francés.

Italiano.

Japonés.

Americano.

Vanguardia.

Seriales.

Dibujos animados.

VENTAS: Av. de Mayo 1365 6° 33 1085, Capital Federal.

e-mail: epoca@ciudad.com.ar Tel.: 4381-1363

y comercios autorizados. SOLICITE CATALOGO SIN CARGO



domingo 1

NO MIRE ATRÁS, *Don't Look Back* (1967, D. A. Pennebaker). Film & Arts, 8 y 16 hs.

PROFUNDO CARMESI (1996, Arturo Ripstein).

Space, 24 hs.

POODLE SPRINGS (1998, Bob Rafelson), con James Caan y Dina Mayer. HBO, 22.15 hs.

Son varias las adaptaciones que el cine ha hecho de las obras de Raymond Chandler. La más reciente es esta, basada en su última novela inconclusa (aquella en la que Philip Marlowe aparece casado con la millonaria de *El largo adiós*) y que por momentos logra captar el tono escéptico y desencantado del escritor aunque está perjudicada por la interpretación monocorde de James Caan en el protagónico.

lunes 2

REBELDE SIN CAUSA, *Rebel Without a Cause* (1955, Nicholas Ray). Cinemax, 10.30 hs.

LA PEQUEÑA TIENDA DE HORRORES, *The Little Shop of Horrors* (1960, Roger Corman).

I-Sat, 23 hs.

YERMA (1999, Pilar Tábora), con Aitana Sánchez Gijón e Irene Papas. Movie City, 7.05 y 16.15 y varias emisiones más.

No han sido muchas las traslaciones que se han hecho –aun en el cine español– de las obras teatrales de Federico García Lorca. Esta versión de la que probablemente sea su pieza más trágica y desolada, tuvo buena repercusión cuando fue exhibida en el festival de cine de San Sebastián y me atrevo a anticipar que debe contar con una monumental (sobre) actuación de Irene Papas.

martes 3

LA BALADA DEL DESIERTO, *The Ballad of Cable Hogue* (1970, Sam Peckinpah). Cinemax, 12 hs.

AL FILO DEL ABISMO, *Romeo Is Bleeding* (1993, Peter Medak). I-Sat, 23 hs.

BROTHERS KEEPER (1972, Joe Berlinger, Bruce Sinofsky). Film & Arts, 23 hs.; 4/10, 7 y 15 hs.

Curioso y atractivo documental acerca de cuatro hermanos que viven en una granja, uno de los cuales aparece un día muerto en su cama, siendo acusado otro de ellos del crimen. El film examina meticulosamente el caso, muestra el extraño estilo de vida de los personajes y además es una aguda crítica sobre el rol que cumplen los medios escritos y televisivos en la sociedad contemporánea.

miércoles 4

MI SECRETO ME CONDENA, *Reversal of Fortune* (1990, Barbet Schroeder). Cinecanal, 10.30 hs.

LABIOS DE CHURRASCO (1998, Raúl Perrone).

I-Sat, 23 hs.

MADADAYO (1993, Akira Kurosawa), con Tatsuo Matsumura y Kyoko Kagawa. Cineplane-
ta, 22 hs.

La última película de Akira Kurosawa ha provocado algunas polémicas, ya que para algunos se trata de un relato reaccionario y narcisista y para otros –entre los que me encuentro– es el auténtico testamento fílmico de un cineasta quizá sobrevalorado en algunos aspectos, pero que aquí alcanza una austeridad narrativa y una transparencia estilística no siempre presentes en su obra.

jueves 5

LA MIRA INDISCRETA, *The Public Eye* (1992, Howard Franklin). Cinecanal, 13.25 hs.

ESTACION CENTRAL, *Central do Brasil* (1997, Walter Salles). HBO, 21.30 hs.

LA ÚLTIMA SEDUCCIÓN, *The Last Seduction* (1994, John Dahl), con Linda Fiorentino y Peter Berg. Space, 24 hs.

John Dahl ha sido presentado –de manera exagerada– como un renovador de las variables y códigos del *film noir*. De todos modos este relato acerca de una mujer que luego de estafar a su marido en un negocio de drogas llega a un pequeño pueblo cargando el dinero es su mejor película, sobre todo por la extraordinaria performance de Fiorentino como una *femme fatale* años noventa, perversa y cargada de sexualidad.

viernes 6

WOYZECK (1978, Werner Herzog). Cineplane-
ta, 10.30 y 20.30 hs.

LA COSA, *The Thing* (1982, John Carpenter). Space, 24 hs.

CASTA INVENCIBLE, *Sometimes a Great Notion* (1971, Paul Newman), con Paul Newman y Henry Fonda. The Film Zone, 10 hs.

Paul Newman –aparte de su prolongada carrera como actor– ha dirigido algunas películas, en general decorosas. Este film, en el que también metió mano el mediocre Richard Colla, basado en una extensa novela de Ken Kesey sobre una familia de leñadores liderada por un patriarca reaccionario, es un relato moroso y extendido, con algunos buenos momentos y una formidable interpretación de Henry Fonda.

sábado 7

FITZCARRALDO (1982, Werner Herzog). Cineplaneta, 9.20 y 19.20 hs.

JACKIE BROWN (1997, Quentin Tarantino).

HBO Plus, 16.15 hs.

AIRBAG (1997, Juanma Bajo Ulloa), con Karra Elejalde y Fernando Guillén Cuervo. Movie City, 5.25, 17.45, y varias emisiones más.

Las dos primeras películas del vasco Juanma Bajo Ulloa (*Alas de mariposa* y *La madre muerta*) mostraban un director talentoso y a seguir. Sin embargo este, su tercer film —insólitamente la película comercialmente más exitosa de la historia del cine español a pesar de su pesadez y falta de gracia—, es un rotundo paso atrás en su filmografía y abre serias dudas sobre su futuro.

domingo 8

REFLEJOS EN UN OJO DORADO, *Reflections in a Golden Eye* (1967, John Huston). Cinemax, 9.30 hs.

EL ZORRO DEL DESIERTO, *The Desert Fox* (1951, Henry Hathaway). Cineplaneta, 12 hs.

lunes 9

LA TRAMPA (1949, Carlos Hugo Christensen). Space, 10.15 hs.

LA DESAPARICION DE FINBAR, *The Disappearance of Finbar* (1996, Sue Clayton). Cinemax, 22 hs.

martes 10

CRIMENES Y PECADOS, *Crimes and Misdemeanors* (1989, Woody Allen). Cinemax, 22 hs.

LA CEREMONIA, *La cérémonie* (1995, Claude Chabrol). Space, 24 hs.

miércoles 11

48 HORAS, 48 HRS (1982, Walter Hill). Cinecanal, 18.40 hs.

ALMUERZO DESNUDO, *The Naked Lunch* (1991, David Cronenberg). Cineplaneta, 22 hs.

LOS HERMANOS DION, *The Gravy Train* (1974, Jack Starrett), con Frederic Forrest y Stacy Keach. Cinemax, 7.30 hs.; 11/10, 10 hs.

Jack Starrett fue un director que, manejándose en el terreno de las producciones de bajo presupuesto, consiguió que algunas adquirieran la categoría de films "de culto". Un ejemplo es este relato sobre dos hermanos sureños con inclinaciones por el crimen, narrado con sostenido ritmo y

Canal á: en la variedad está el gusto

Es conocido que en el cable existen varios canales dedicados de manera exclusiva al cine, pero también hay una buena cantidad que ofrecen diversos tipos de eventos (documentales, musicales) que pueden ser una buena alternativa para el cinéfilo exigente que muchas veces no encuentra en aquellos canales satisfacción a sus necesidades. Una de estas señales es la de canal á, que —con una producción íntegramente nacional— brinda un variado mosaico de programas, muchos de ellos de gran interés. Una buena muestra es la grilla del mes de octubre, en la que se pueden encontrar una serie de eventos *a priori* indudablemente atractivos.

En el ciclo *Documentales* se verán trabajos sobre famosos pintores de los que se destacan el dedicado a Francis Bacon, realizado en 1985, en el que se lo muestra en su estudio, donde trabajaba todo el día, se lo sigue hasta su bar favorito en el Soho de Londres y se explora el modo en que su vida cotidiana repercutía sobre su visión del mundo (16/10, 1, 7, 13 y 18.30 hs.; 21/10, 12 hs.), y el documental en dos partes sobre Pablo Picasso, basado en la colección del Museo Picasso de París, integrado por las obras que el artista consideraba su legado artístico personal (primera parte, 23/10, 1, 7, 13 y 18.30 hs.; 28/10, 12 hs.; segunda parte, 30/10, 1, 7, 13 y 18.30 hs.).

En *Historias del cine argentino* (que se exhibe los lunes a las 11, 16.30 y 22.30 hs., con repetición los viernes a las 24) se podrá ver una recorrida por los hitos más importantes del cine nacional, con una revisión de los diferentes géneros que lo conformaron. Así el lunes 2 se exhibirá la dedicada al melodrama, donde se recordará la figura de Libertad Lamarque; el 9 la que evoca el sainete y el conventillo, centrado en las figuras de Alberto Vacarezza y Antonio Gasalla. El lunes 16 le llegará el turno al erotismo, mostrando los primeros pasos del cine argentino en ese terreno en la década del cuarenta, y el 23 y el 30 se hará una historia del cine musical y del rol cumplido por el tango en nuestra cinematografía.

Los amantes del jazz estarán de parabie-

nes con el ciclo que se proyectará los martes a la 1, 7, 13 y 18.30 hs., con repetición los sábados a las 13.30 hs. El 3/10 se podrá ver y escuchar al sexteto eléctrico del saxofonista Ornette Coleman en un recital realizado en Alemania; el martes 10 veremos al pianista Chick Corea y al vibrafonista Gary Burton en un concierto efectuado en Tokio; el 17 será el turno de la formidable *Liberation Music Orchestra*, que dirige el bajista y compositor Charlie Haden, interpretando algunos de sus clásicos temas como *Balada por los caídos* y *Spiritual*. El martes 24 habrá una antología de temas por los músicos que graban en el sello GRP (The Yellow Jackquets, The Rippingtons, Spyro Gyra entre otros), expuesta a través de varios videoclips, y el 31 se podrá ver un concierto realizado en Alemania en 1990 por el gran bandoneonista argentino Dino Saluzzi junto al saxofonista Charlie Mariano y el pianista Wolfgang Dauner.

En el ciclo de documentales *Ciudad natal* (que se exhibe los jueves a la 1, 7, 13 y 18.30 hs., con repetición los sábados a las 10 hs.) el 5/10 se verá el dedicado a Arthur Conan Doyle, partiendo del célebre 221B de Baker Street, el domicilio ficticio de Sherlock Holmes y la dirección a la que más cartas han llegado en la historia; el jueves 12 se verá el trabajo sobre Antonio Gaudí, uno de los más grandes arquitectos de los siglos XIX y XX, cuyo genio se puede apreciar en varios monumentos de la ciudad de Barcelona; el 19/10 se proyectará un documental sobre Salvador Dalí, cuya casa natal de Figueras se ha convertido en el único museo surrealista del mundo, y finalmente el jueves 31 el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante (por otra parte un consumado cinéfilo) nos guiará por la vida y la obra de Alfred Hitchcock, revelando insólitos detalles de su biografía.

Por último los fans del guitarrista Joe Satriani podrán ver emitido en dos partes, los domingos 22 y 29 a las 22, el recital que el músico ofreció en Buenos Aires, acompañado del bajista Stu Hamm y el baterista Jeff Campitelli. Como se ve una propuesta variada y ecléctica para aquellos cinéfilos que deseen incursionar en otros terrenos.

abundantes toques de humor, que –en su momento– fue una de las películas predilectas del recordado Rodrigo Tarruella.

jueves 12

MOSCA ESPAÑOLA, *Spanish Fly* (1998, Daphna Kastner). Movie City, 9.25 y 22.25 hs.

FLAMENCO (1995, Carlos Saura). Film & Arts, 20 hs.

viernes 13

LA ARDILLA ROJA (1993, Julio Medem). Film & Arts, 7 y 15 hs.

TIRA A MAMA DEL TREN, *Throw Momma from the Train* (1982, Danny De Vito). Space, 18 hs.

FLORES DE FUEGO, *Hana-bi* (1998, Takeshi Kitano), con Takeshi Kitano y Kayuko Kishimoto. Space, 22 hs.; 14/10, 1.45 hs.

Una de las apariciones más fulgurantes del cine de los años noventa ha sido la de Takeshi Kitano, hasta ese momento un exitoso actor de televisión. En *Flores de fuego* los rasgos principales de su cine –la violencia, la soledad, el humor sardónico y esa profunda melancolía tan característica de sus films– aparecen expuestos en plenitud.

Una de las mejores películas del realizador japonés.

sábado 14

AMBICIONES QUE MATAN, *A Place in the Sun* (1951, George Stevens). Cineplaneta, 12 hs.

CUESTION DE SANGRE, *Little Odessa* (1994, James Gray). Space, 20 hs.

DIRECTAMENTE DE BROOKLYN, *Straight Out of Brooklyn* (1991, Matty Rich), con George T. Odom y Ann D. Sanders. Film & Arts, 23 hs.; 14/10, 7 y 15 hs.

Film inédito en nuestro país de un realizador de solo diecinueve años, que describe la vida cotidiana de una familia negra empobrecida en una zona de Brooklyn y que, según las referencias, es una película inmadura pero cargada de autenticidad y emoción.

domingo 15

LA GENERACION BEAT, *The Source* (1998, Chuck Workman). Cinemax, 12.30 hs.

LO QUE QUEDA DEL DIA, *The Remains of the Day* (1993, James Ivory). Space, 16 hs.

LA ADORABLE REVOLTOSA, *Bringing Up Baby* (1938, Howard Hawks), con Cary Grant y Katharine Hepburn. Cineplaneta, 12 hs.

Es sabido que Howard Hawks realizó –a diferencia de otros grandes realizadores norteamericanos– obras maestras en todos los géneros del cine. En este lunático y delirante relato, con el habitual trasfondo amargo del director, y Cary Grant y la Hepburn mejor que nunca, su visión de las relaciones entre los sexos aparece desarrollada con claridad meridiana. Para decirlo en dos palabras: la mejor comedia de la historia del cine.

lunes 16

EL MUNDO DEL FUTURO, *Future World* (1976, Richard T. Heffron). The Film Zone, 12 hs.

ESCRITO EN EL CUERPO, *The Pillow Book* (1996, Peter Greenaway). Cineplaneta, 22 hs.

martes 17

TRES CASOS DE ASESINATO, *Three Cases of Murder* (1955, Wendy Toye, David Eady, George More O'Ferrall). Film & Arts, 1, 9 y 17 hs.

LA OTRA VIDA DE AUDREY ROSE, *Audrey Rose* (1977, Robert Wise). Cinecanal, 11.50 hs.

miércoles 18

AMOR SIN BARRERAS, *West Side Story* (1961, Robert Wise). Cineplaneta, 9.20 y 19.20 hs.

GRACIADIO (1996, Raúl Perrone). I-Sat, 23 hs.

MIROSLAVA (1993, Alejandro Pelayo), con Arielle Dombasle y Claudio Brook. Space, 18 hs. Miroslava fue una actriz mexicana que tuvo una breve y torturada vida signada por las depresiones, el alcohol y la adicción a las drogas. Este *biopic* interpretado por la francesa Arielle Dombasle, actriz de Rohmer, es una interesante aproximación a esta extraña figura del cine latinoamericano.

jueves 19

COMPAÑEROS DE MUERTE, *The Deadly Companions* (1960, Sam Peckinpah). Film & Arts, 22 hs.

VAMPIROS, *John Carpenter's Vampires* (1999, John Carpenter). HBO Plus, 22 hs.

LO OPUESTO DEL SEXO, *The Opposite of Sex* (1998, Don Roos), con Christina Ricci y Martin Donovan. HBO, 6.15 hs.; 25/10, 1.45 hs. Los antecedentes como guionista de Don Roos no hacían abrigar demasiadas expectativas sobre este film, su ópera prima como realizador. Sin embargo –más allá de su por momentos molesta autoconciencia– la película es un relato irónico y desenfadado con una notable Christina Ricci como una Lolita ingenua y regordeta.

viernes 20

CREPUSCULO, *Twilight* (1998, Robert Benton).

**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

Cinecanal, 7.45 y 23.35 hs.

ZAFIRO, *Sapphire* (1959, Basil Dearden). Film & Arts, 9 y 17 hs.

SIN MIEDO Y SIN TACHA, *The Far Country* (1996, Anthony Mann), con James Stewart y Ruth Roman. Space, 16 hs.

Los westerns de Anthony Mann realizados en la década del cincuenta constituyen una de las sagas más notables del cine norteamericano. Las características esenciales estilísticas y temáticas del realizador (la búsqueda de una segunda oportunidad en la vida, el peso del pasado, el paisaje integrado dramáticamente al relato) aparecen en este film, en el que Jimmy Stewart ofrece una de sus caracterizaciones más sombrías.

sábado 21

PROVIDENCE (1977, Alain Resnais). Cinemax, 9.30 hs.

ARSENICO Y ENCAJE ANTIGUO, *Arsenic and Old Lace* (1944, Frank Capra). Cineplaneta, 13.50 hs.

domingo 22

UN PLAN SIMPLE, *A Simple Plan* (1998, Sam Raimi). Movie City, 7.55 y 19.55 hs.

EL OCASO DE UNA VIDA, *Sunset Boulevard* (1950, Billy Wilder). Cineplaneta, 12 hs.

lunes 23

APOLOGY (1986, Robert Bierman). Film & Arts, 5 y 13 hs.

EL RIO, *The River* (1984, Mark Rydell). The Film Zone, 10 hs.

LA NOCHE BRAVA, *La notte brava* (1959, Mauro Bolognini), con Rosanna Schiaffino y Laurent Terzieff. Cineplaneta, 22 hs.; 24/10. 3.10 hs.

A pesar de su cuidado caligrafismo y cierta preocupación por el refinamiento visual, Mauro Bolognini nunca pudo –aun en sus mejores películas– exceder el nivel de un “sub” Luchino Visconti. En este caso el interesante guión de Pier Paolo Pasolini potencia esta historia de jóvenes sin trabajo que sueñan con hacerse ricos entrando en el mundo de la delincuencia. El elenco es muy representativo del cine italiano de la época.

martes 24

SCARAMOUCHE (1952, George Sidney). Cineplaneta, 6.25 hs.

SANTANA, AMERICANO YO, *American Me* (1992, Edward James Olmos). Cinecanal, 23.50 hs.

JUEGOS PROHIBIDOS, *Jeux interdits* (1951, René Clément), con Brigitte Fossey y Georges Poujouly. Space, 24 hs.

Es posible que, vista hoy, *Juegos prohibidos* no sea la obra maestra indiscutida que cierta crítica de aquellos años señalaba. Sin embargo esta mirada sobre la guerra desde los ojos de dos niños que habiendo perdido a sus padres en la contienda hacen de la necrofilia un culto –que transcurre en un ambiente de campesinos franceses egoístas y rapaces– alcanza en sus mejores momentos cierta dosis de poesía.

miércoles 25

LOCURA DE VERANO, *American Graffiti* (1973, George Lucas). Cinecanal, 10.30 hs.

EL AÑO DEL CABALLO, *Year of the Horse* (1997, Jim Jarmusch).

OTRA HISTORIA DE AMOR (1986, Américo Ortiz de Zárate), con Arturo Bonín y Mario Pasik. Space, 24 hs.

Por primera vez en su historia el cine argentino encara de manera frontal el tema de la homosexualidad en este relato acerca de un padre de familia que, cuando un compañero de trabajo le declara su amor, descubre que había reprimido sus sentimientos más íntimos. Es probable que el film se quede a mitad de camino, pero dentro del cine nacional es un auténtico “plato fuerte” actualizado y narrado con sensibilidad y convicción.

jueves 26

EL DIA DE LA MARMOTA, *Groundhog Day* (1993, Harold Ramis). Space, 16 hs.

32 CORTOS SOBRE GLENN GOULD, *Thirty Two Short Films About Glenn Gould* (1993, François Girard). Film & Arts, 23 hs.

EL DESVIO, *Detour* (1945, Edgar Ulmer), con Tom Neal y Anne Savage. Space, 6.30 hs. Auténtico director “maldito” dentro del cine americano, Edgar Ulmer transitó diversos géneros consiguiendo varios títulos recordables. Este relato acerca de un músico sin trabajo que viaja en busca de su novia y se ve envuelto en una historia de asesinato con *femme fatale* de por medio –rodado en muy pocos días y con escasos recursos– participa del melodrama y del *film noir* y es hoy un pequeño clásico y el paradigma del cine de clase B americano.

viernes 27

GOLPE A LA VIDA, *The Boxer* (1997, Jim Sheridan). Cinecanal 2, 13.25 hs.

EL PUENTE, *The Bridge* (1990, Sid MacCartney). Cineplaneta, 23.45 hs.

FRENESI, *Frenzy* (1972, Alfred Hitchcock), con Jon Finch y Barry Foster. The Film Zone, 10.10 hs.

El regreso de Alfred Hitchcock a Londres lo mostró en su mejor forma en esta historia sobre asesinatos seriales –de los que, como siempre, se acusa a un inocente– plagada de toques de humor negro y de virtuosismos narrativos. Las viñetas en las que se satirizan los gustos culinarios franceses son absolutamente memorables en este film que es el mejor de la última etapa del director y está entre sus trabajos más disfrutables.

sábado 28

EL JINETE PALIDO, *Pale Rider* (1985, Clint Eastwood), con Clint Eastwood y Carrie Snodgrass. Cinemax, 9 hs.

EL HALCON MALTES, *The Maltese Falcon* (1941, John Huston). Cineplaneta, 12 hs.

domingo 29

MIENTRAS LA CIUDAD DUERME, *The Asphalt Jungle* (1950, John Huston). Cineplaneta, 12 hs.

GLORIA (1980, John Cassavetes). HBO Plus, 22 hs.

lunes 30

EL ULTIMO EMPERADOR, *The Last Emperor* (1987, Bernardo Bertolucci). Film & Arts, 7 y 15 hs.

FRANKENSTEIN (1931, James Whale). Cineplaneta, 9 hs.

CUANDO VUELVE EL AMOR, *She's So Lovely* (1998, Nick Cassavetes), con Sean Penn y Robin Wright. HBO Plus, 18.30 hs.

La segunda película de Nick Cassavetes, hijo de John, sobre un guión inconcluso de su padre muestra muchas de las constantes temáticas del universo cassavetiano aunque incorpora algunos elementos de humor que aligeran la densidad de la trama. Excelente Robin Wright como la mujer tironeada por dos hombres que la aman.

martes 31

¿QUE TAL, BOB?, *What About Bob?* (1991, Frank Oz). HBO, 9.30 hs.

ETERNA SONRISA DE NUEVA JERSEY, *Eversmile New Jersey* (1989, Carlos Sorín). Film & Arts, 7 y 15 hs.

ciclos

REENCUENTRO CON EL CINE IRANI SALA LEOPOLDO LUGONES

Ahora que pasó el furor inicial que provocó *El sabor de la cereza* se puso de moda decir que el cine iraní es aburrido y que cierta crítica (nosotros) alaba cualquier cosa que provenga de ese país. Bien, es hora de recapitular. Nada mejor entonces que el ciclo que organiza la Cinemateca denominado *Reencuentro con el nuevo cine iraní* que incluye obras de Kiarostami, Majidi, Panahi y los Majmalbaf. Será bueno, entonces, comprobar que la iraní es una cinematografía con una característica curiosa: una profunda modernidad, no contaminada por el pastiche autorreferente. O más simple: historias sencillas, con fuertes referencias al cine dentro del cine que no sea citar otras películas.

Programa:

Viernes 29: *Detrás de los olivos*, de Abbas Kiarostami (1994).

Sábado 30 y domingo 31: *El sabor de la cereza*, de Abbas Kiarostami (1997).

Martes 3: *El espejo* (1997), de Jafar Panahi.

Miércoles 4: *La manzana*, de Samira Majmalbaf (1998).

Jueves 5: *El silencio*, de Mohsen Majmalbaf (1998).

Viernes 6: Film sorpresa en preestreno.

Sábado 7: *El padre*, de Majid Majidi (1996).

Domingo 8: *Niños del cielo*, de Majid Majidi (1998).

Lunes 9: *El árbol de la vida*, de Farhad Mehranfar (1998).

NUEVO CINE INDEPENDIENTE ARGENTINO

Dos preestrenos, *No quiero volver a casa* de Albertina Carri y *Saluzzi* de Daniel Rosenfeld, más catorce reposiciones y un programa de *work in progress*, se exhibirán, con la presentación de los realizadores, en la Sala Lugones, del martes 10 al domingo 15.

UN CINE DEL DESEO:

LOS FILMS DE GUY MADDIN

Del martes 17 al domingo 22 se desarrollará la curiosidad cinéfila del mes. Se trata de la presentación en la Argentina de Guy Maddin, un cineasta canadiense que ha generado un cierto culto en el circuito de festivales internacionales. Desconocido en nuestro país, las referencias hablan de un director que utiliza en sus ficciones elementos del cine mudo. Se presentarán ocho films con la presencia del realizador.

NUEVO CINE CHILENO

Cinco largometrajes inéditos en Argentina, pertenecientes a lo mejor de la producción chilena más reciente, representada por films de Andrés Wood, Ricardo Larraín, Sergio Castilla y Gonzalo Justiniano. Desde el miércoles 25 hasta el martes 31 de octubre.

lecturas

El locutor Rolando Hanglin ha escrito un libro llamado *El hippie viejo* en el cual se encuentra un párrafo curioso relacionado con *La vida es bella*. Según hemos podido averiguar, no es un error de impresión sino que realmente piensa lo siguiente:

"En numerosas publicaciones especializadas de todo el mundo, este film ha merecido críticas feroces. Que Benigni es un payaso, que frivoliza el Holocausto, que juega repulsivamente a ocultar la verdad. Incluso el crítico Gustavo Castagna, en *El Amante del cine* (sic), se pregunta: '¿Tanta polémica por una película que no pasará a la historia, un film concebido para ganar premios y agradar al gran público, realizado por un payaso?'. Con todo cariño, debemos responder que, si hay alguien que no pasará a la historia del cine, es Gustavo Castagna. En general, ningún periodista figura. Pero Roberto Benigni tiene toda la traza de pertenecer a la estirpe de los grandes: Mack Sennett, Charles Chaplin, Alberto Sordi, Giulietta Massina, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, John Wayne, Nino Manfredi, Sofia Loren, Clint Eastwood, Quentin Tarantino, Alfred Hitchcock, Woody Allen y otros cien... No el señor Castagna".

cursos

Puede ser que Castagna no entre en la historia del cine pero seguro que el curso que va a dar en TEA llamado *Cine con Historia* va a ser provechoso, incluso para personas que creen que se puede poner el nombre de Benigni al lado del de Hitchcock o Woody Allen. El programa abarca el neorrealismo, la Nouvelle Vague y el cine político latinoamericano e incluye la exhibición de cuatro films con su posterior contextualización y debate. Los films son *Paisá* de Roberto Rossellini, *Vivir su vida*, de Jean-Luc Godard, *Tres veces Ana*, de David José Kohon, y *El chacal* de Nahueltoro, de Miguel Littin. Son ocho encuentros, los sábados de 16 a 18.30. Se inicia el 7 de octubre. Informes e inscripción en TEA, Lavalle 2083, de 9 a 13 y de 14 a 19. Tel: 4371-8020, 4374-6751/7912. Lany, vestite y vení.



La Secretaría de Turismo y la Secretaría de Cultura y Comunicación están desarrollando el programa Turismo Cultural, una serie de actividades que se realizan en las diferentes provincias a fin de promocionar las riquezas turístico-culturales de nuestro país.

País: Argentina.
Superficie: 3.761.274 km².
Límites: no.

TURISMO CULTURAL

PROGRAMAS QUE SE LLEVARON A CABO:

-Junio: Ballet del Teatro Colón
en las Cataratas del Iguazú, Misiones.

-Julio: Invierno 2000 en Chaco.
Tocar la vida 2000, Bienal Internacional de
Escultura y Fuelle 2000.

-Agosto: Mes de la Pachamama en Jujuy.
Divididos en Pucará de Tilcara.
Plan nacional de señalización de hechos históricos
en Yapeyú, Corrientes.

-Agosto – diciembre: Gira Nacional
de Ballet de Iñaki Urlezaga.

-Septiembre: Festival argentino en Londres.
En el Barbican Centre, el centro
multiartístico más grande de Europa,
se presentaron embajadores artísticos de Tango,
Folklore, Rock/Pop, y representantes
del cine clásico y nuevo.

PRÓXIMAS ACTIVIDADES:

-Octubre: Festival Internacional de Jazz
de los Siete Lagos, del 12 al 16 de
octubre en Bariloche y San Martín de los Andes.
Espectáculos al aire libre,
clínicas y master class con la presencia
de destacados artistas nacionales e
internacionales.

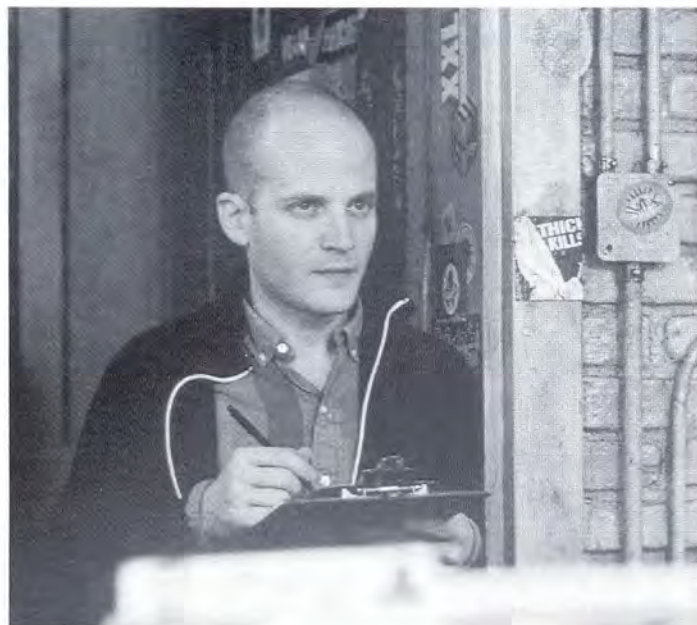
-Noviembre: Primer Seminario Internacional
de Turismo Cultural.

-Diciembre: Iñaki Urlezaga baila el 17 de diciembre
en el Parque Nacional Los Alerces.



SECRETARÍA de
CULTURA
y COMUNICACIÓN
PRESIDENCIA de la NACIÓN

GRATIS. PARA MAYOR INFORMACIÓN, LLAME AL 0800-555-0016.



Dick y Barry (o Todd Louiso y Jack Black)

Dos tipos a los que les gusta su trabajo, que van aunque no los necesiten y no les pagan para que se presenten todos los días. Son dos bichos de disquería, que incluso casi pagarían por atender una y dar sus arbitrarios consejos en materia musical. Esos son los dos empleados y amigos de Rob (John Cusack) en *Championship Vinyl*, la disquería y centro neurálgico de *Alta fidelidad*. Dick (Todd Louiso, el pelado) y Barry (Jack Black, el gordo) son discófilos, es decir, unos melómanos fetichistas que se apasionan por el objeto disco (o cassette, o CD) y que se desviven por hacer listas y recordar nombres de intérpretes, títulos de canciones y cuanto detalle rodee a una grabación. Además de todo eso, Dick y Barry son los personajes más sorprendentes de *Alta fidelidad*, un equipo cómico perfectamente ensamblado, los posibles sucesores de legendarios dúos o no menos famosos escuderos. Es decir, un par de lunáticos de primer orden. Los actores Todd Louiso (con muchos papeles anteriores en cine y TV y director de un corto llamado *Fifteen Minute Hamlet* en el que él hace de Ofelia) y Jack Black (un canadiense también con varios secundarios en cine, apariciones en series televisivas y a la vez cantante y compositor) saben que esta clase de personajes solo se representan

haciéndolos desfasados, como si se movieran en una línea asíntota no ya con respecto a la quimérica realidad sino también con respecto al mundo construido por ellos mismos. Bueno, al fin y al cabo son discófilos. Barry es el gordo extrovertido, hiperquinético, agresivo. Tal como lo hace el cinéfilo fanático, vapulea a cualquiera que no haya escuchado tal o cual canción como si lo estuviera acusando de un crimen. Dick es el introvertido, con apariencia de ser a la vez indolente y sensible pero que, a la hora de torturar a Rob con un disco que él tiene y aquel no, no se quedará atrás. Estos personajes cumplirán varios sueños de los discófilos: Dick conquistará a una chica gracias a una referencia exquisita sobre influencias musicales; Barry, que empezará fracasando en su intento de alegrar a Rob con su cassette compilado con canciones para levantar el ánimo, terminará alegrándolo con su gran interpretación del top 1 de 1973 de Marvin Gaye, *Let's Get It On*. Dick y Barry, definitivamente dos de los más inolvidables personajes del año, incluyen también dos actores de los que en el futuro no se puede esperar poco, sobre todo si intentan alcanzar objetivos tan importantes como los que se plantean en *Alta fidelidad*.
Javier Porta Fouz

amor **es** odio
 amor **es** sacrificio
 amor **es** esperanza
 amor **es** traición



amores **perros**

una película de alejandro gonzález iñárritu

PREMIO
Semana de la Crítica
 FESTIVAL de CANNES
 2000

SELECCION
 OFICIAL
 FESTIVAL
 SAN SEBASTIÁN
 2000

SELECCION
 OFICIAL
 NEW YORK
 FILM FESTIVAL
 2000

SELECCION
 OFICIAL
 TOKIO
 FILM FESTIVAL
 2000

PREMIO
 MEJOR OPERA
 PRIMA
 FESTIVAL
 EDIMBURGO
 2000

si no la vas a ver... de todas maneras la vas a vivir

ALTAVISTA FILMS presenta una producción de ZETA Film y AltaVista Films EMILIO ECHEVERRÍA GUEL GARCÍA BERNAL GOYA TOLEDO ALVARO GUERRERO VANESSA BAUCHE JORGE SALINAS
 Diseño de Vestuario Gabriela Blake Director de Casting Manuel Tell Música Original Gustavo Santaolalla Director de Producción Tito Lombardo Editores Alejandro González Iñárritu, Luis Carballar y Fernando Pérez Uña Diseño de Audio Zeta Audio por Martín Hernández Supervisora Musical Lynn Fainchtein Diseño de Producción Brigitte Broch
 Director de Fotografía Rodrigo Prieto Productores Ejecutivos Martha Sosa Elizondo y Francisco González Compeán Escrita por Guillermo Arriaga Jordan Dirigida y Producida por Alejandro González Iñárritu

BANDA SONORA
 ORIGINAL
 EDITADA POR



www.amoresperros.com

DISTRIBUIDA POR
 EUROCINE S.A.



ESTRENO 19 DE OCTUBRE

PARA LOS AMANTES DEL BUEN CINE!

PRIMER PLANO FILM GROUP

presenta sus próximos estrenos



www.primerplanofilms.com.ar

Xiu Xiu 天浴

INOCENCIA PERDIDA

ESTRENO 2 DE NOVIEMBRE

Un film de **JOAN CHEN**

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

GANADORA
MEJOR PELICULA
MEJOR DIRECTOR
MEJOR ACTOR
MEJOR ACTRIZ
MEJOR GUION
MEJOR FOTOGRAFIA
MEJOR CANCION
Festival Golden Horse
(Taiwan)

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

GANADORA
MEJOR ACTRIZ
PREMIO
DEL JURADO
Festival de Paris

Prohibida en China por su contenido sexual y político

Distribuida por

La Cena

GRAND PRIX DE AMERICA (MONTREAL)
ETTORE SCOLA
MEJOR DIRECTOR

GANADORA
MEDALLA DE ORO
FRANCIA
Mejor Guion
ETTORE SCOLA

GANADORES
NASTRO D'ARGENTO
MEJORES ACTORES
VITTORIO GASSMAN
GIANCARLO GIANNINI

VITTORIO GASSMAN
FANNY ARDANT
GIANCARLO GIANNINI
STEFANIA SANDRELLI

un film de **ETTORE SCOLA**

ESTRENO 12 DE OCTUBRE

Distribuida por

KATE WINSLET

SELECCION OFICIAL
Festivales de:
SUNDANCE
Y
TOKIO

ESTRENO 26 DE OCTUBRE

un film de **GILLIES MACKINNON**

HIDEOUS KINKY
El viaje de Julia

UNA HISTORIA LLENA DE GESTOS, EMOCIONES Y SENSACIONES

MEJOR FILM
FESTIVAL DE BELGRADO
YUGOSLAVIA

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO
FESTIVAL DE GIJON
ESPAÑA

LEOPARDO DE PLATA
FESTIVAL DE LOCARNO
ITALIA

PREMIO ESPECIAL
FESTIVAL DE TOKIO
JAPON

GRAN PREMIO
DE EURASIA

"Extraño y poético tratamiento sobre una realidad no esperada."
JONATHAN STELL - DAILY NEWS

"La realidad del espíritu en imágenes de la infancia olvidada."
JEAN PIERRE DUBBOISE - PARIS MATCH

"El talento encuentra una carrera en tierra asiática."
JUDY STONE - THE NEW YORK TIMES.

La adopción como una tradición ancestral

el hijo adoptivo

Un film de **AKTAN ABDYKALYKOV**

ESTRENO 5 DE OCTUBRE

UNA SAGA DE PODEROSA PASION!

"COMO SU ARGUMENTO, GABBEH ESTÁ REALIZADA CON ARTE."
Laurence Van Gelder - New York Times.

PURO PLACER!

"UNA FABULA SORPRENDENTEMENTE ORIGINAL Y CONMOVEDORA. AMBIENTADA EN UN UNIVERSO ALTERNATIVO, INSINUANTE."
Karen Durbin - Mirabelle Magazine

UNA FABULA

"UN TRABAJO DE FINA IMAGINACION VISUAL QUE RE-SIENA CON EL PODER LIRICO DE LA POESIA."
Keni Rodriguez - Miami Herald

GANADORA
PREMIO AL MEJOR DIRECTOR
STIGES, ESPAÑA

GANADORA
PREMIO A LA MEJOR CONTRIBUCION ARTISTICA
FESTIVAL DE TOKIO

SELECCION OFICIAL
FESTIVAL DE CANNES

GANADORA
SILVER SCREEN AWARD

SELECCION OFICIAL
FESTIVAL DE NUEVA YORK

GABBEH

Un Film de **MOHSEN MAKHMALBAF**

PROXIMAMENTE

CONMOVEDORA EMOTIVA, SENSIBLE Y HUMANA

GANADORA
FESTIVAL DE CANNES
MEJOR OPERA PRIMA

PREMIO CESAR
MEJOR OPERA PRIMA
MEJOR MONTAJE

MEJOR PELICULA
FESTIVAL DE JERUSALEN

PREMIO FIPRESCI
FESTIVAL DE VIENA
AUSTRIA

MEMORIA

Un film de **EMMANUEL FINKIEL**

PROXIMAMENTE

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