

EL AMANTE

CINE

Especial Kiarostami

Cosechando Abbas

JONATHAN ROSENBAUM **UNA VISITA DE LUJO**

ULISES ROSELL Y *BONANZA* **EL ENCANTO DE LA CHATARRA**

BRUNO STAGNARO Y *OKUPAS* **EL REALISMO EN LA TV**

JUAN VILLEGAS Y *SABADO* **FILMA UN AMANTE**

AÑO 9 N° 104
ARG \$ 7.50 | UPU \$ 50
NOVIEMBRE 2000
ISSN 0329-2606



010104

PARA LOS AMANTES DEL BUEN CINE!

PRIMER PLANO
FILM
GROUP S.A.

**PRIMER PLANO FILM GROUP
PRESENTA SUS PRÓXIMOS ESTRENOS**

PRIMER PLANO
FILM
GROUP S.A.



天浴
Xiu Xiu
INOCENCIA PERDIDA

Un film de **JOAN CHEN**

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

GANADORA
MEJOR PELÍCULA
MEJOR DIRECTOR
MEJOR ACTOR
MEJOR ACTRIZ
MEJOR GUION
MEJOR FOTOGRAFÍA
MEJOR CANCIÓN
Festival Golden Horse
(Taiwan)

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

GANADORA
MEJOR ACTRIZ
PREMIO
DEL JURADO
Festival de París

ESTRENO 2 DE NOVIEMBRE



**CONMOVEDORA
EMOTIVA, SENSIBLE Y HUMANA**
La Fuga Real

GANADORA
FESTIVAL DE CANNES
MEJOR OPERA PRIMA

PREMIO CESAR
MEJOR OPERA PRIMA
MEJOR MONTAJE

MEJOR PELÍCULA
FESTIVAL
JERUSALEN

PREMIO FIPRESCI
FESTIVAL DE VIENA
AUSTRIA

Un film de **EMMANUEL FINKIEL**

ESTRENO 7 DE DICIEMBRE



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

GANADORA
PREMIO GOYA
MEJOR GUION
Rafael Azcona
José Luis Cuerda

PREMIO DE LA AUDIENCIA
FESTIVAL DE CLEVELAND (USA)

Un film de **José Luis Cuerda**

Fernando Fernan Gomez

LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS

PROXIMAMENTE



UNA SAGA DE PODEROSA PASION!
"COMO SU ARGUMENTO, GABBEH ESTA 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 - Mirabella Magazine

UNA FABULA
"UN TRABAJO DE FINA IMAGINACION VISUAL QUE RESUEÑA CON EL PODER LIRICO DE LA POESIA."
Rene Rodriguez, Miami Herald

GANADORA
PREMIO AL MEJOR DIRECTOR
STIGES, ESPAÑA

GANADORA
PREMIO A LA MEJOR CONTRIBUCION ARTISTICA
FESTIVAL DE TOKIO

SELECCION OFICIAL - UN CERTIN REGARD
FESTIVAL DE CANNES

GANADORA
SILVER SCREEN AWARD

SELECCION OFICIAL
FESTIVAL DE NUEVA YORK

GABBEH

Un Film de **MONSEN MAKHMALBAF**

PROXIMAMENTE



TIL SCHWEIGER **JAN JOSEF LIEFERS**

GANADORA
MEJOR ACTOR DE REPARTO
FESTIVAL DE ALEMANIA
GANADORA
MEJOR ACTOR
FESTIVAL DE MOSCU

KNOCKIN' ON HEAVEN'S DOOR
(GOLPEANDO LAS PUERTAS DEL CIELO)

ESTRENO 23 DE NOVIEMBRE



EN LA PUTA CALLE

RAMON BAREA **LUIS ALBERTO GARCIA**

GANADORA
MEJOR ACTOR
RAMON BAREA
FESTIVAL DE HUELVA

GANADORA
MEJOR ACTOR
RAMON BAREA
LUIS ALBERTO GARCIA
FESTIVAL DE AMIANS

ESTRENO ENERO 2001

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

	2	Correo
Críticas	4	Perfil de Kiarostami
	8	Primer plano
	14	¿Dónde queda la casa de mi amigo?
	15	La vida continúa
	16	Juha
	17	Tren de sombras
	18	Contra las mudas
	20	Shaft
	22	Escena frente al mar
	23	Concurso: Escribí en <i>El Amante</i>
	24	El hijo adoptivo, Revelaciones
	25	Fin de semana de locos
	26	El viaje de Julia, Desafío al tiempo, Lista de espera, Viaje censurado, Las mujeres arriba, U-571, Dos vidas contigo, La leyenda de 1900, Una película de miedo, Coyote Ugly, Yara, El viñedo, Yendo al colegio con papá sobre mi espalda, Rumores, El beso de Judas, Doble traición, Mi encuentro conmigo
	29	De uno a diez
	30	Rodaje de <i>Sábado</i>
	32	Entrevista a Jonathan Rosenbaum
	42	Entrevista a Ulises Rosell sobre <i>Bonanza</i>
	46	Entrevista a Alejandro González Iñárritu
	48	Contra <i>Amores perros</i>
	50	<i>Okupas</i>
Guía de <i>El Amante</i>	53	Música
	54	Video
	58	Cine en TV
	62	Libros
	63	Picado
	64	Última página

Dicen que el crítico es un parásito que vive destruyendo el trabajo ajeno. La realidad es un poco más complicada. Para comprobarlo bastaría con leer la entrevista que le hacemos al respetado crítico norteamericano Jonathan Rosenbaum. Pero hay algo más. Lo cierto es que, además de escribir mal de varias y bien de algunas, queremos que se hagan buenas películas y que estas estén al alcance del público. Para algunos de nosotros, ese es el objetivo final de nuestra tarea, más que la expresión personal a través de la escritura. Algunas buenas noticias de este mes nos alejan del mote de parásitos. Dos de nuestros compañeros han sido nombrados para elegir películas para festivales, una herramienta fundamental para la difusión del buen cine. Flavia de la Fuente forma parte del comité de selección del Festival de Buenos Aires y Gustavo Castagna del de Mar del Plata. Seguramente van a trabajar duro y parejo. En cuanto al gusto de cada uno de ellos, si usted está leyendo *El Amante*, probablemente ya sepa si se trata de una buena o mala noticia. Pero hay formas más productivas para mejorar el cine que elegir buenas películas. Juan Villegas y Santiago García están filmando sus respectivos primeros largometrajes. El de Juan es una ficción llamada *Sábado*. Conociendo sus trabajos como cortometrajista y guionista (*Modelo 73*) y su labor como crítico en esta revista, no dudamos de que se convertirá en otro puntal de la renovación del cine argentino por la que venimos apostando. Santiago da forma a una de sus obsesiones retratando el mundo invisible de las lesbianas en nuestra sociedad en un documental llamado *Lesbianas de Buenos Aires*. *El Amante* crece de formas muy diversas. Seguiremos informándolos de nuestras novedades, que posiblemente incluyan el gerenciamiento de un equipo de fútbol o la adopción del farsi como nuestro idioma oficial. ■

STAFF

Directores

Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Asesora periodística

Claudia Acuña

Consejo de redacción

los arriba mencionados
y Gustavo J. Castagna

Colaboraron en este número

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

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

Secretaría

Natasha Alimova,
una odalisca rusa

Cadete

Gustavo Requena Johnson,
¿dónde queda la casa
de mi amigo?

Feliz cumpleaños a la mejor repostera del mundo

Norma Postel

El sabor de la tortilla

Esther

La correctora con velo

Gabriela Ventureira

Meritorio de corrección

con turbante

Jorge García,

la leyenda de 1900

Traducción del persa

Lisandro de la Fuente,

el pequeño patovica

Gente de cierre

Javier Mohsen Porta Fouz,
Victoria Samira Sheepshanks,
Hugo Abba Salas, Lisandro Sabzian de la Fuente, Mariela Sexer (la nena iraní).

Diseño gráfico

Araujo, D'Amore, dg
El novio y El graduado
E-mail addg@tasknet.net

Colaboración en diseño

Hernán de la Fuente,
un papá genial

Correspondencia a

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

E-mail

amantecine@interlink.com.ar
En Internet
http://www.elamante.com

El Amante es propiedad de

Ediciones Tatanka SA.

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

Registro de la propiedad
intelectual Nro. 83399

Preimpresión e

impresión digital

GEA, Rocamora 4157
Tel 4861-1550

Imprenta

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

Distribución en Capital

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

Señores de *El Amante*:

Rosanna Arquette: "look ochentista desgarrado, seductor, sonriente".
Béart, Emmanuelle: "la frágil belleza [...] es la sucesora natural de la Deneuve en talento, gracia y belleza".
Campbell, Neve: "ejerce un magnetismo sexual capaz de permanecer latente hasta límites insospechados".
Collette, Toni: "sensualidad encubierta".
Curtis, Jamie Lee: "es increíblemente sexy".
Cheung, Maggie: "su existencia requiere una redefinición del concepto de belleza".
Davis, Hope: "no hay belleza más rara... descubrimos su tristeza y hermosura".
Deneuve, Catherine: "sigue bella, fascinante".
Díaz, Cameron: "mucho más que una cara bonita" (¡eso sí, se "afea" cuando quiere!).
Gillain, Marie: "la actriz actual más hermosa. [...] es la belleza sin límites".
Kidman, Nicole: "es la encarnación misma de la elegancia femenina. [...] Irresistible".
Lane, Diane: "siempre hermosa... (sigue una descripción de indumentaria al mejor estilo Giordano).
López, Jennifer: sin comentarios.
Newton, Thandie: "la mujer más hermosa del mundo".
Pfeiffer, Michelle: "de hermosa joven a hermosa mujer".
Portman, Natalie: "una incomparable simpatía y cierta sexualidad incipiente. La simpatía persiste y la sexualidad explotó en todas sus formas y cadencias".
Potente, Franka: "un no sé qué chanco (en el sentido más sexual)".
Suárez, Emma: "¿cómo no enloquecer por esa mujer?" (etc.).
Thompson, Emma: "fueron mis caderas soñadas durante años" (etc.).
Winslet, Kate: "además de ser muy bella, es una gran actriz. [...] su cuerpo, 'bellamente imperfecto' " (?).
¿Qué les pasó?
¿Se babosearon todos al elegir a las mejores actrices, o las votó Pancho Dotto? ¿Por qué no está Meg Ryan, no les parece linda?
¿Y Janeane Garofalo? ¿Porque es petisa?
¿Por qué no hablaron de la belleza de los actores hombres?

Con afecto,
Adriana

Queridos amantes:

Ultimamente no ando bien con los consensos críticos: *Recursos humanos* no me interesó (ya se los conté en otra carta), ahora vi *Tren de sombras* y tampoco me generó elogios desmedidos. Más allá de cierta originalidad innegable y de un trabajo casi pictográfico con las imágenes, la encontré sosa. Si la pongo al lado de *París-Tombuctú* del genial Berlanga, es incomparable; sí, claro, estéticamente no tienen nada que ver, pero al erotómano, fetichista y ácrata lo veo quijotesco, solitario y muy gallego (el papel de Santiago Segura como sacerdote es tan notable como simbólico de la españolada), mientras que Guerin parece un extraterrestre. *París-Tombuctú* me hizo acordar a las últimas películas de Buñuel: desencantadas, escépticas pero furiosamente vitales (como un grito artaudiano: solitarias y aristocráticas: *El Heliogábalo*); lógicamente, cómo se puede estar si no descreído en esta época y aun más en este país. Guerin representa cierto mecanicismo cinematográfico como fin, totalmente ajeno al de Godard o Marker; juega con la moviola y se estanca en cierto virtuosismo (como esos guitarristas de heavy metal que se quedan media hora haciendo un solo); en cierto modo, la película de Guerin es como un solo de guitarra: perfectamente ejecutado, pero estéticamente desaprovechado; Berlanga, al contrario, es el compadre obvio de Buñuel (aunque el aragonés lo haya calificado de guarro), cree en la tecnología (jamás pensé ver en un film de Berlanga a Michel Piccoli teniendo sexo virtual) pero como llave para expandir fantasías o posibilidades, no como círculo vicioso. Guerin parece un francés ro-cocó, hasta medio *qualité*; Berlanga es un gallego con todas las letras, en su canto final están todos los ingredientes de una paella a la valenciana: catolicismo, sexo, quijotismo, tauromaquia, guarradas y buena comida. Insisto, no ando bien con los consensos críticos, pero sí bien con los gallegos.

Saludos.

Gran Bonete

PD: Espero que no les moleste que les envíe estas cartas/críticas tan seguido, pero me encanta escribir sobre cine; dentro de poco les mandaré mi crítica "oficial" para el concurso.

Señores de *El Amante*:

Me resulta difícil decidir qué fue lo que más me entusiasmó del último número de *El Amante*. Si fue la jugosísima entrevista a Fabián Bielinsky sobre el más que merecido éxito de *Nueve reinas*, o la magistral clase de historia argentina (sin anestesia) que dio Quintín en su crítica al mamarracho *Fuckland*. No voy a detenerme en defenestrar la película, porque considero que el film ya se ocupa de eso, por sí solo. Lo que sí me sorprendió gratamente fue leer una postura objetiva y real de lo que fue el conflicto de Malvinas. Aunque los años han pasado y las dictaduras han llegado a su fin (esperemos), en el inconsciente colectivo del argentino aún subsiste la idea de la guerra como hazaña argentina frente a los agresores ingleses que usurparon unas miserables islas de rocas y guano. Nunca había leído, en ninguna publicación nacional, el grado de autocrítica y sinceridad que expresa Quintín en su artículo. Que no se me malinterprete, considero que el argentino culto, inteligente habrá sabido llegar a sus conclusiones frente a lo que fue Malvinas. Pero no se había expuesto en un medio de comunicación (al menos de mi conocimiento) de esta manera tan directa, por temor a despertar el nacionalismo ciego e ignorante propio de masas de espíritu fascista.

¿En qué otra publicación podría encontrar este grado de inteligencia y sentido común? Por favor déjenme reproducir algunos extractos de la nota:

"Un general alcohólico intentó revertir su impopularidad y prolongar su reinado político invadiendo las islas."

"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 pudo mandar a morir a adolescentes y a matar kelpers porque a los habitantes de su país les inculcaron desde el jardín de infantes que las islas les pertenecían..."

"Que Margaret Thatcher utilizara el conflicto en su beneficio... son consecuencias y no causas de la guerra." "...la única actitud noble para un argentino en Malvinas sería pedir perdón por lo ocurrido. Pero es más cómodo... seguir simulando que el abuso es un acto de coraje."

Lo felicito, Quintín, no por escribir algo que no sepamos sino por la idea de propagar las verdaderas circunstancias del enfrentamiento y sustituir la mentira que yace en muchos argentinos (incluso en los más jóvenes) que se niegan a reconocer los hechos. Esto como resultado de una nefasta herencia ideológica. Gracias también por el exquisito manjar que fue la entrevista a Bielinsky, sobre su excelente *Nueve reinas*. ¡Cielo Santo, qué forma de narrar una película! Cada escena con "algo más". Una pequeña idea que se cierra, para luego hacer con todos los hilos que no llegan a cerrarse (en las pequeñas escenas) un moño gigantesco. Unas vueltas insospechadas, ante *plot points* que escondió inteligentemente en este relato anecdótico de "escena por escena".

Una idea pequeña por vez que nos lleva suavemente hacia la grande, en donde nos da vuelta todo el asunto. Nos vamos de la sala volviendo, rememorando lo que vimos, reanalizando todo. Ya que lo que creímos

era de una manera, resultó ser de otra muy diferente. Es un relato estafador.

Me molestó leer la carta de un lector (Becceyro) que intenta lo imposible: destruir a *Nueve reinas* y afirmar entre otras cosas que Darín es el mismo "Chiqui" de la televisión y que el desenlace del film no deja nada (todo lo contrario).

Pero son opiniones propias de alguien que no entendió el sencillo *plot* como afirma él mismo: "...tratando ingenuamente de comprender el tramado anecdótico de la película, lo que confieso es una empresa imposible".

Esta crítica me lleva a preguntarme si este señor ha visto la misma película que nosotros. Tal vez haya visto alguna copia en la que falten partes, o alguna versión "trucha". En dicho caso le recomiendo que compre una entrada, entre nuevamente en la sala y vea el film otra vez. Tal vez incluso yo la vea nuevamente, pero para disfrutar de ella una vez más.

En lo único que coincido es en que la puesta de cámaras pudo haber sido algo más apropiada, pero la perfección es difícil. Si por milagro me cruzase con Bielinsky me ofrecería muy gustoso a trabajar de meritorio para cualquiera de sus futuros films. *Nueve reinas* ha marcado la diferencia y espero que su director continúe marcando el buen camino que espero algún día poder seguir.

GRACIAS A *EL AMANTE*, y perdón por haber creído en una época que sus críticas eran meramente destructivas. He cambiado radicalmente de opinión, pese a que a veces son algo "duros" con algunas películas.

(¡¡¡Aunque lo de *Fuckland* estuvo muy bien!!!)

Matías Stetson

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

citables



Abbas Kiar

El arte de la espera

En su cine, los caminos son espacios en que el tiempo parece detenerse. Desde tan extraña suspensión, nos invita a indagar sobre la posición y el sentido. Este artículo explora detalladamente los mecanismos con los que el cineasta iraní, navegando en la frontera entre la realidad y la ficción, construye dicha experiencia.

por **EDUARDO A. RUSSO**



ostami

LO DISCONTINUO. Kiarostami fue la mayor sorpresa que nos deparó el cine en la década anterior. Un nombre mayor del cine contemporáneo que sacudió incrédulos, desafiando todo marco previo. Desde su irrupción en el Festival de Locarno 1989, con *¿Dónde queda la casa de mi amigo?*, filmada un par de años antes, hasta hoy con *El viento nos llevará*, cada nuevo film suyo reafirma un lugar excepcional. Aunque se lo haya saludado —más bien domesticado para la mirada del establishment crítico— como “el Rossellini de los noventa”, o asimilado en el colectivo de un presunto nuevo cine iraní, la filmografía de Kiarostami, a poco que uno compare sus películas con las de sus connacionales —incluso con la de aquellos notoriamente influidos por su cine como

Jafar Panahi—, se erige como una joya singular. Por cierto, es la cabeza reconocible de una media docena de realizadores iraníes que han accedido a estrenar sus películas internacionalmente, demostrando la curiosa vitalidad de una cinematografía que parece contar con al menos otros tantos cineastas de valor, de repercusión local. Pero Kiarostami tal vez deba ser considerado como una excepción en varios sentidos. Si el *boom* del cine iraní en cuanto a su recepción crítica y en el público ha sido algo que para algunos mantiene paralelos con el descubrimiento del cine japonés en los primeros cincuenta, acaso Kiarostami tal vez se separe más del colectivo que lo que Kurosawa se distinguía de sus connacionales y congéneres. En primer término, es pre- ▶

Izq.: *Detrás de los olivos*
Der.: *¿Dónde queda la casa de mi amigo?*



ciso insistir en que su cine no comienza cuando el exterior lo descubre, sino que se remonta a dos décadas antes. En un informativo artículo para *Film Comment* (julio-agosto de 1996), Godfrey Cheshire propuso dividir su carrera en tres períodos: el prerrevolucionario (1970-78), el posrevolucionario (1978-89) y el internacional (desde 1989 hasta hoy).

Además, la radical discontinuidad del cine de Kiarostami obedece, más que al contexto político o a patrones culturales compartidos por sus pares, a trazas de estilo y una idea del cine que es preciso considerar para advertir qué es lo que allí hay de diferencia fundamental. Hay en su obra un factor discontinuo que la aísla, y que ha tentado a los críticos –aunque reiteradamente haya rechazado las comparaciones– a situarlo en la muy breve lista de aquellos autores rebeldes a toda clasificación y refractarios a los linajes, como Dreyer o Bresson. Por otra parte, sus películas implican una mixtura inesperada de rusticidad y sofisticación. Como si el descubrimiento mismo de la imagen cinematográfica se conjugara con milenios de refinamiento persa, más el rico entramado de humanismo islámico en una sociedad multicultural diametralmente opuesta a la demonización mediática que desde la crisis de Teherán no deja de imaginar en Irán solo hordas de energúmenos fundamentalistas. Los films de Kiarostami combinan exquisitamente la fascinación del cine de los comienzos por el registro de un espacio y la exploración de lo humano por la cámara, con la autorreflexividad del cine posmoderno, abierto a los juegos de espejos entre realidad y ficción, y apelador de las más sutiles maniobras del espectador para navegar entre esas dos aguas.

LA FICCIÓN EMERGENTE. En las películas de Kiarostami naufraga la clásica distinción ficción/documental. La intrincación y continuidades entre los dos ámbitos instalan

un vaivén permanente, que es una de sus señas de identidad. Una de sus imágenes emblemáticas es la de un camino ascendente en zigzag, en las inmediaciones de Koker, el pueblo devastado por el terremoto y abandonado que ha devenido en su decorado por excelencia (en palabras del propio director). El camino, coronado por un árbol solitario en la cima de una loma, aparece en *¿Dónde queda la casa de mi amigo?* luego de

haber sido trazado por Kiarostami. No lleva a ninguna parte, pero ha quedado integrado al paisaje. En la trilogía de Koker el sendero es casi una condensación plástica de la deriva (aunque enmascarada de búsqueda afanosa) de sus protagonistas. Un decorado integrado al terreno real, a la inversa de Koker, pueblo real reducido a escenografía por el desastre. En esa brecha persevera Kiarostami, fiel a la consigna que alguna vez confesó a Michel Ciment: “Para atrapar la verdad es preciso en parte traicionar la realidad”.

La estructura ficcional regulada por trazos de lo real, que asoman por azar, y por una puesta en escena a la que Kiarostami no renuncia ni en sus documentales más presuntamente ortodoxos como *Tarea* (francamente intervencionistas, y que evocan las maniobras del *cinéma vérité*) llega a su punto culminante en *Primer plano*.

Entre todas sus películas, Kiarostami elige a esta como su preferida, llegando a límites insólitamente conmovedores al ahondar en eso que de una verdad a través de la mentira busca en su cine. Werner Herzog –también él responsable de ciertos “documentales” de extrañeza ejemplar– consideró que esta película era “el más grande documental sobre la realización cinematográfica que haya visto”. La historia del desocupado Sabzian, que simula ser Mohsen Majmalbaf, ata en su nudo de realidad y ficción todo un manifiesto de amor por el cine. “Son todos Sabzian”, declara Kiarostami en un pasaje tan revelador como desopilante de la emisión que le dedicó el programa televisi-

vo *Cinéastes de notre temps*, cuando ve que la gente de la calle en Teherán se desvive por aparecer en un film, precisamente mientras él trata de contar la historia de *Primer plano*. En verdad, convendría cambiar levemente la afirmación. Lo que este film único consigue es que todos los espectadores seamos, de algún modo u otro, el entrañable Sabzian.

EL DILEMA Y LO AMBIGUO. La narrativa cinematográfica, desde siempre, ha temido al dilema que en el teatro o la novela ha atezado conciencias desde los orígenes de la modernidad, y que llevando el conflicto al interior de un personaje permite su máxima intensidad. En el cine, el estatismo de la acción trabada por el dilema mismo lo ha desplazado al lugar de arma de doble filo. Kiarostami resuelve la cuestión haciendo que el dilema se repita en sus personajes a lo largo de una deriva permanente, bajo la máscara del modelo arquetípico de la búsqueda (de la casa de un amigo, de los sobrevivientes de un terremoto o de la reciprocidad en un amor no correspondido). Escoger un camino u otro para llegar al punto geográfico deseado; seguir buscando o abandonar la marcha y volver (*¿Dónde queda...?* y *La vida continúa*). Intentar la conquista una vez más o dejarla definitivamente de lado (*Detrás de los olivos*). Esperar y terminar el trabajo comenzado o dejar todo y volver a la ciudad (*El viento nos llevará*). Proseguir simulando o terminar con la impostura (*Primer plano*). Un dilema ya no trascendental sino concreto, aunque con implicaciones que cabe sospechar universales. Cheshire ha subrayado esta condición binaria en sus relatos, agregando que las elecciones que suceden a estos repetidos dilemas, muy rara vez llegan al resultado deseado. Y cabe agregar que el dilema se traslada, hacia el final, al mismo espectador que tiene que optar por una resolución que ansía acorde a su deseo, pero que el film mismo renuncia a

estatuir de manera efectiva.

La ambigüedad resulta crucial en los desenlaces para Kiarostami. Podría decirse que ellos optan por el *happy ending* solo gracias a la simpatía y a la buena voluntad de sus espectadores. En el deseo del contemplador de aferrarse a la reafirmación de una vida, a la idea de un equilibrio y belleza posibles en el mundo —creados por las mismas ficciones—, se sustenta la felicidad reparatoria de los planos finales de *¿Dónde queda...?*, de *Primer plano*, de *Detrás de los olivos*, mientras la ambigüedad se sostiene y agiganta en los últimos momentos de *El sabor de la cereza* o *La vida continúa*, como si el film decidiera terminar dejando constancia de la ficción que es, en tanto la vida real prosigue en otro lugar, ajena a cualquier clausura impuesta. Entre los ejercicios del espectador moderno que Kiarostami dificulta como pocos, está el de las interpretaciones, las lecturas en clave simbólica. Uno de los hechos interesantes asociados al fenómeno local de exhibición de *El sabor de la cereza* fue el de la casi unánime prudencia en cuanto a su final: Kiarostami ha sabido, al respecto, impartir una buena lección de modestia y apertura al silencio a sus espectadores.

HABITAR/CONTEMPLAR. “El plano, es decir, la conciencia”, definió alguna vez Deleuze. Si el plano es la conciencia del cine, Kiarostami se orienta a reivindicar el valor de su nitidez, hacerlo —nuevamente aquí— radicalmente discontinuo del fuera de campo. Resistiendo a mostrar lo que queda por fuera de los bordes del cuadro, aguardando un buen tiempo mientras el espectador se pregunta si alguna vez se decidirá o no a mostrar eso que se niega a su mirada. Casi siempre se trata de un sujeto revelado por la voz humana que interpela a quien está en pantalla. A veces, finalmente el personaje puede ser visualizado, aunque más no sea por un fragmento de cuerpo, una mano que entra en cuadro. Durante largos minutos la voz del conductor demandante de *El sabor de la cereza* precede a su aparición visual. O la mujer que pide algo de bebida para su bebé en *La vida continúa*, o el obrero que cava un pozo telefónico en la cima de la colina en *El viento nos llevará*. Voces que convocan al ojo ávido y que el director se niega a satisfacer, ofreciendo a cambio el tiempo intenso de lo demorado. Kiarostami sabe llevar a extremos inéditos el arte de la dilación en el cine, sosteniendo al espectador con la reticencia de una puesta en escena por sustracción. Para contrapesar estos tiempos de espera —que no son reposo, sino una tensión activa en la que habitar sus films implica aguardar una revelación que no deja de acechar, aunque jamás llegue a producirse— su cine estállagozamente, en otros momentos, en una contemplación decidida y distante del

plano en una plenitud pictórica que desborda cualquier descripción verbal. Así ocurre en el pasaje desde el desierto al vergel en un tramo de turbadora belleza en *El sabor de la cereza*, mientras el aspirante a suicida escucha la historia que acaso lo hará cambiar de decisión.

La síntesis de ambos ejes en el estilo de Kiarostami acaso esté en el inolvidable plano final de *Detrás de los olivos*, con ese plano en el que asistimos a la enésima arremetida de Hossein sobre su amada Tahereh, y reducidos a dos minúsculos puntos en el paisaje. Solo la música y el deseo del espectador definen un cierre posible, tan provisorio por ser opcional como por marcar acaso la apertura a una nueva historia.

ELOGIO DE LA DEMORA. En *¿Dónde queda la casa de mi amigo?* Ahmed, ya de noche y en los tramos finales de su recorrido, debe acompañar en su paso cansino a un anciano fabricante de ventanas. El trecho es largo, no tanto por la distancia sino por el tiempo y la lentitud impresos al trayecto. En *El viento nos llevará*, el paso de una tortuga asume un valor tan emblemático como la trabajosa subida a una colina para hacer que funcione un teléfono celular. Kiarostami no se pierde nada del recorrido; es más, gozosamente se demora en renegar de toda elipsis. Este goce del camino (a veces visto largamente desde una ventanilla, en travelling lateral) es distinto al errar de la *road movie*. Aquí se trata de cultivar un tiempo suspendido, un ejercicio de la paciencia que sabiamente privilegia el viaje, conocedor de que tal vez el arribo a destino no sea precisamente lo esperado, o más aun, nada tenga de particular. La emoción suele nacer en sus películas en la misma detección del movimiento en pantalla, en los interrogantes que abre el espacio y su conversión en un lugar vectorizado por el sentimiento, entre la pertenencia y el desarraigo, entre el reconocimiento y la ajenidad, el oasis deseado y el desierto que anonada (por allí pasa mucho de la tensión básica de *El sabor de la cereza*). Las preguntas de Kiarostami, en esos trayectos a lo largo de la pantalla o de sus films enteros, redoblan las mismas viejas preguntas: ¿en qué lugar estamos? ¿Pertenece-mos a aquí o estamos solo de paso? Y se dirigen hacia el tiempo con la interrogación más dramática: ¿adónde vamos? La respuesta al respecto, como corresponde a la ética de su cine, queda a cargo de cada espectador, aunque *El viento nos llevará*, desde su mismo título, esclarece la posición del cineasta sin que esto implique una tesis a promover por la ficción. Pero sobre todo, este tiempo demorado hace que el cine de Kiarostami, experiencia de aprendizaje y depuración, se derrame felizmente sobre el espectador como un tiempo recuperado. ▀





Mentiras verdaderas

Esta nota apareció en la revista canadiense *CinemaScope* y su publicación

fue gentilmente cedida por el autor, un reconocido especialista en cine iraní.

por **GODFREY CHESHIRE**

PRIMER PLANO

Nema-ye nazdik

IRAN

1990, 90'

DIRECCION Abbas Kiarostami
 PRODUCCION Hasan Aghakarimi
 GUION Abbas Kiarostami
 FOTOGRAFIA Ali Reza Zarrindast
 MUSICA M. Hagigi
 MONTAJE Abbas Kiarostami
 INTERPRETES Ali Sabzian, Hasan Farazmand,
 Abolfarzi Ahankhah, Hushang Shahai.

En la historia del cine pocos personajes logran escapar de la pantalla para convertirse en paradigmas, en faros que iluminan el poder y la naturaleza paradójica del cine mediante el ejercicio de sus propias y singulares fascinaciones. The Little Tramp, Charles Foster Kane y unos pocos más son los célebres e icónicos Quijotes del cine, cuya significación supera incluso a las películas que los albergan. Ahora podemos agregar otro nombre a esta selecta compañía de inolvidables: Hossein Sabzian.

Esta reseña —la última que escribiré para ser publicada durante el año que marca el fin del siglo del cine— trata sobre *Primer plano* de Abbas Kiarostami, una producción iraní de 1990 que hace poco calificué como la película más importante de la última década y una de las diez más importantes de la historia. Esta valoración refleja en verdad mi fascinación incesante por las películas iraníes, pero no es solo una cuestión idiosincrásica. En 1990, cuando pocas personas en el mundo del cine estaban informadas sobre la creciente potencia de la cinematografía iraní, *Primer plano* fue ignorada en festivales de categoría, como Cannes y Nueva York, aunque ganó premios en Montreal y en Rimini. Su notoriedad creció exponencialmente desde entonces. Tras ser votada como la mejor película iraní de la historia en una encuesta mundial de críticos publicada por la revista iraní *Film International*, la película se ubicó en la cima de las preferencias de los críticos con respecto al cine de los noventa, según sondeos realizados recientemente por la Cinemateca Ontario y en Europa.

¿Puede una pequeña película relativamente poco vista sostener la reputación que rodea cada vez más a *Primer plano*? Tal vez sea imprudente presentar el film con superlativos que corren el riesgo de crear demasiadas ex-

pectativas. Por otro lado, he comprobado que *Primer plano* supera cualquier expectativa que el público traiga consigo. Desde ya, es extremadamente simple en la superficie, rústica y relativamente no dramática según los cánones convencionales. Los espectadores no iniciados pueden hallarse inquietos e insatisfechos al principio. Pero el film transforma tan sutilmente nuestro sentido normal acerca de qué pueden hacer las películas que finalmente nos deja indefensos frente al extraordinario poder de sus escenas finales, que son tan trascendentes —y astutas— como cualquier otra cosa en el cine. Inusual mezcla de realidad encontrada y elaboración ficcional, *Primer plano* documenta el caso de Hossein Sabzian, el imitador de Mohsen Majmalbaf. La película comienza con una noticia del semanario *Sorush* de Teherán que decía que un hombre había sido arrestado por simular ser Majmalbaf, uno de los cineastas más famosos de Irán, ante una familia de clase media. El ardid fue de algún modo inocente en un principio. La familia, los Ahankhah, invitaron al supuesto Majmalbaf a su casa después de que la esposa lo conociera en un ómnibus. Los entretuvo con anécdotas de su carrera y les ofreció participar en su próxima película.

Pero rápidamente el engaño comenzó a ser desenmascarado. "Majmalbaf" no sabía nada acerca del premio internacional que según los diarios había ganado. Más importante aun, pidió dinero prestado a la familia y no lo devolvió. Bajo la sospecha de ser víctimas de una estafa mayor, el señor Ahankhah contactó a las autoridades. El autor del fraude fue detenido al poco tiempo en la casa de los Ahankhah; el periodista de *Sorush* presenció el arresto. Una vez publicada la historia, Kiarostami entró en la película.

El film abre con el periodista de *Sorush* y tres policías hablando mientras se dirigen a la casa de los Ahankhah para el arresto. El periodista espera apasionadamente que la primicia lo haga tan famoso como a Oriana Fallaci; el policía a cargo manifiesta perplejidad ante el hecho de que alguien se haga pasar por un director de cine. Los acontecimientos aquí descriptos, por supuesto, sucedieron antes de que comience la película; lo que estamos viendo es la primera de numerosas recreaciones dramáticas que Kiarostami puso en escena y filmó después del hecho, usando más personas reales que actores. A estas secuencias las intercala con metraje documental (aunque este concepto se vuelve problemático, como veremos), registrado durante el desarrollo del juicio al imitador de Majmalbaf.

Tal como lo relata *Primer plano*, Kiarostami comienza a involucrarse seriamente —como cronista y como participante del caso— cuando acude a las autoridades y pide permiso para filmar el proceso legal contra Sabzian. Una vez recibido, visita al acusado en prisión para obtener su consentimiento. Sabzian, que parece nervioso y aturdido por su entorno, reconoce al realizador y habla favorablemente de la primera película de Kiarostami, *The Traveler* (1974). Kiarostami se dirige después al juez-sacerdote asignado al caso, quien, al igual que el policía que hablaba con el periodista, parece confundido e intrigado porque alguien quiera filmar un incidente tan ridículo y poco importante; pero de todos modos le da la autorización. El núcleo de la película es el juicio contra Sabzian. Aunque Kiarostami ocasionalmente intercala las recreaciones dramáticas de algunos de los acontecimientos aludidos (la esposa encontrando a Sabzian en el ómnibus, situaciones en la casa de los Ahankhah antes de que Sabzian sea arrestado), el drama ►

humano de la película permanece centrado gravitacionalmente en la corte. Por razones tanto simbólicas como prácticas, Kiarostami usó tres cámaras de 16 mm (las otras secuencias están hechas en 35 mm) para brindar diferentes perspectivas de la acción. Grandes angulares nos muestran a Sabzian con sus acusadores ubicados detrás de él y, de vez en cuando, al juez al otro lado de la sala. Un primer plano, mientras tanto, nos da una mirada íntima de Sabzian durante sus apelaciones a la justicia y la comprensión.

Dirigiéndose a un magistrado con turbante de la República Islámica, las partes litigantes discuten apasionadamente sobre cine. O tal vez sea más apropiado decir que discuten acerca de la pasión por el cine y lo que esta puede acarrear: solidaridad, esperanza, magnanimidad, fraude, robo, rabia. Tanto avergonzados como furiosos, los Ahankhanh (padre y madre entrados en años, chicos crecidos) declaran que Sabzian intentó estafarlos. Comparten con el imitador un muy sincero amor por el cine, del que él se abusó y manipuló con intenciones deshonestas y malignas.

Sabzian es un hombre delgado y barbudo de casi cuarenta años, aunque su edad es difícilmente determinable a partir de la apariencia: llamado joven por algunos, admite tener el pelo. Trabajó como encuadernador, pero se lo ve como un hombre muy pobre; de hecho, esto es esencial en su defensa. Alguna vez estuvo casado y tuvo dos hijos, pero perdió su familia debido a la obsesión por el cine. Autodidacta exitoso, cita a Tolstoi y habla con una elocuencia pulida, tensa y a menudo emotiva, diciendo cosas como "el arte está cubierto por un velo enfermo".

Explicando su engaño, lo describe como una ardua pero liberadora simulación de la habilidad artística. "Fue difícil encarnar el papel de director, pero me dio confianza y me gané el respeto [de la familia]", dice. "Hicieron todo lo que les dije. Les podría haber pedido que movieran un armario de un lugar a otro y lo habrían hecho. Antes de eso, jamás había logrado que las personas aceptaran mis opiniones; si me obedecían, lo hacían con dudas. Pero en esa casa y con el disfraz de esa personalidad podía hacer que cualquiera me obedeciese. Sin embargo cuando dejé la casa y tuve que aceptar dinero de ellos para poder comprar algo a mi hijo y pagar el viaje hasta mi casa en los suburbios, me di cuenta de que era el mismo pobre hombre que no podía mantener a su familia, que todavía debía aceptar mi destino solitario entre los pobres."

"Es por eso que —prosigue—, cuando me desperté al día siguiente, aún quería volver atrás y hacer ese papel. Fue muy difícil, pero deseaba hacerlo por mi amor al cine y también porque ellos me respetaron y me

dieron apoyo moral. Así que me dediqué seriamente a la tarea. Y llegué a creer que realmente era un director. Ya no estaba actuando: era esa nueva persona."

El cine ama las transformaciones dramáticas como esta, pero los Ahankhanh no le creen ni por un segundo. Rechazan a Sabzian por considerarlo un director imaginario, diciendo que solo era un actor mentiroso y que aún lo es. En este punto, la película apunta a nuestra compasión.

Si virtualmente cada persona que va al cine es cinéfila en algún grado, pocos sentirán afinidad con la cinefilia falsa y diplomática de la familia burguesa. Aunque (o quizá porque) los Ahankhanh se parezcan probablemente más a nosotros de lo que nosotros nos parecemos a Sabzian, el pobre hombre que lleva la cinefilia —la cinemania— a oscuros extremos dostoiévskianos. *Primer plano* apuesta por el acusado; se identifica con

ces Majmalbaf coloca a Sabzian en su motocicleta y ambos se sumergen en el tránsito de Teherán; y entra el tema musical de *The Traveler* de Kiarostami. Los dos hombres se detienen a comprar flores. Se dirigen a la casa de los Ahankhanh —y al epifánico encuentro que cerrará la película— aunque la imagen más exultante de todas es la del director y su admirador apretados juntos en la motocicleta, liberados del sufrimiento y la indignidad, unidos, por una vez, en la amistad y en el arte.

La imagen de esta unión improbable remite a algo que Sabzian dijo durante el juicio en su modo extrañamente poético: "Le pregunté a la Musa por qué él estaba escondido. Me contestó: 'Sos vos el que está escondido. Somos esclavos de una parte egoísta tras la que se esconde nuestro verdadero ser. Si nos deshacemos de la parte egoísta, podemos observar la belleza de la verdad'". *Primer plano*



Primer plano:
el verdadero
y el falso Majmalbaf

Sabzian más de lo que necesariamente cree en él. Quiere darle el beneficio de la duda, tal vez redimir la obsesión culposa que encuentra (¿y comparte?) en él.

De cualquier modo, es imposible no apiadarse de Sabzian. El rechaza ser reducido a un "caso", un caso lastimoso de una clase donde a menudo convergen la desesperación por la pobreza y la perturbación mental. Mientras él mantiene su dignidad estoica y clama por una justicia más allá de la querrela presentada en su contra, la corte a su modo se somete a él. El juez maniobra a Sabzian y a la familia alejándolos de sus posiciones hostiles y conduciéndolos hacia la reconciliación y el perdón.

La notable secuencia final de la película comienza cuando Sabzian es liberado de la prisión. Al salir por los portones, es interceptado por Mohsen Majmalbaf y se quiebra en llanto. La cámara de Kiarostami observa la escena desde dentro de una camioneta a cierta distancia; el micrófono que Majmalbaf lleva escondido se rompe, produciendo un sonido fragmentario. Enton-

comparte esta dedicación mística a los descubrimientos y la belleza. También sabe que a menudo la verdad no puede obtenerse a través de los hechos sino que debe ser abordada indirectamente mediante el engaño. La película enfatiza la dualidad de todos los modos imaginables; extremos y contradicciones; ideas-espejo que son innumerables pero que comienzan con el arte y la naturaleza, o tal vez con Dios y la Creación. El hecho de que sus temas se refieran a nuestras nociones de rol e identidad es algo secundario, aunque importante para el atractivo internacional de la película.

Es casi imposible encontrarse con *Primer plano* sin sentirse desconcertado de algún modo por el film. Fue una de las primeras películas iraníes con las que me topé, en 1992, y recuerdo mi prolongado asombro pues me parecía mucho más sofisticada que cualquier otra película contemporánea, norteamericana o europea. ¿Para qué posible espectador habría sido realizada? El Irán que recreaba parecía de algún modo tanto medieval como posmoderno, sin casi nada

entre esos extremos. (Visitar Irán posteriormente sólo reforzó esta impresión.)

Cuando vi a Kiarostami por primera vez, en Nueva York durante el otoño de 1994, le dije sin rodeos que *Primer plano* era mi favorita entre sus películas. El dijo que también era su preferida, y que parecía tener una aceptación cada vez mayor pese a que al principio en Irán había sido incomprendida y ridiculizada. Alguien que acababa de conocer, dijo con una apacible admiración, la comparó con *El ciudadano*. Esta última observación muestra el exquisito tacto del realizador; su velo de modestia recubre la sana y astuta valoración que tiene Kiarostami de su talento. La comparación obviamente no debe forzarse, pero tanto *El ciudadano* como *Primer plano* adaptan las técnicas del documental a la ficción, sugieren múltiples senderos hacia "la verdad" y ponen el foco en hombres cuya cualidad última es su incognoscibilidad.



Ante todo, las películas son anomalías que de algún modo se convierten en paradigmas de sus respectivas épocas, y que ahora cargan con la reputación que maduró en torno a ellas. *El ciudadano*, después de todo, no es solamente una importante creación de Orson Welles sino "la mejor película de todos los tiempos", gran veneración mítica que tardó más de dos décadas en formarse y que tuvo mucho que ver con las fibras emocionales e intelectuales que la película terminó tocando en Francia en la segunda posguerra. La consolidación del prestigio de *Primer plano* tiene bases internacionales similares, puesto que refleja, en parte, la mirada envolvente de Occidente hacia el cine iraní.

Ese cine empezó a emerger de la ruina sistemática de la revolución en 1983, gracias a una iniciativa concebida astutamente por el gobierno y dirigida a revivir la alguna vez floreciente industria cinematográfica iraní. Hacia 1990, los éxitos más notables de esa política —incluyendo *The Runner* de Amir Naderi, *Bashu*, *The Little Stranger* de Bahram Beyzai y *¿Dónde queda la casa de mi amigo?*

del propio Kiarostami— comenzaron a atraer seriamente la atención internacional. Todas esas películas describen con lirismo y compasión a chicos en circunstancias empobrecidas, una similitud que terminó instalando un estereotipo noble pero limitado: las películas, como otras tantas del tercer mundo, se dijo, eran básicamente una reducción del neorrealismo italiano, llenas de jubilosos gurrumines y con el brillo de una inquietud humanista.

Primer plano —esencialmente una *Ladrón de bicicletas* en la que el "vehículo" robado no es una bicicleta sino la identidad de un director de cine— complica instantáneamente esa definición del modo más fructífero. Sugiriendo una línea directa que va desde Rossellini hasta Godard y de allí a Kiarostami, parecía recombinar la preocupación social del neorrealismo con la autoexpresión y la identidad formal de la Nouvelle Vague, y

proyectar la totalidad en el contexto vitalizante de una cultura islámica posrevolucionaria. Las innovaciones clave de la película —la mezcla heterodoxa entre el documental y el docudrama; la meditación autorreflexiva acerca del cine y su impacto; la exaltación y el cuestionamiento simultáneos del autor— no son enteramente novedosas en las películas iraníes, pero *Primer plano* las presenta con tanta solidez que establece algunas nuevas marcas registradas. El cine iraní intentó no solamente "películas sobre chicos pobres" sino también "películas sobre películas" y "películas que exploran la línea entre la realidad y la ficción".

Si la importancia de una película se mide por su influencia, la de *Primer plano* puede verse en numerosos films iraníes de los noventa, incluyendo varios de los dos directores involucrados en ella. *La vida continúa*, *Detrás de los olivos* y *El viento nos llevará* de Kiarostami, y *The Actor*, *Once Upon a Time*, *Cinema*, *Salaam Cinema* y *A Moment of Innocence* de Majmalbaf, todas ellas colocan en primer término a cineastas y a la realización

cinematográfica, y entremezclan creativamente realidad y artificio. Juntas, estas películas comprenden una poética singular y un conjunto desestabilizador y complejo de reflexiones sobre los significados y las posibilidades del cine. Mientras tanto, más allá de Irán, *Primer plano* parece haber anticipado una década en la que la realización "artística" se fue equiparando cada vez más con la autoconciencia cinematográfica, un estilo tardío que condensa y deconstruye en vez de inaugurar: si se mira con atención, puede advertirse la sombra de la película de Kiarostami alargándose hasta *American Movie* y *¿Quieres ser John Malkovich?*

Sin embargo, *Primer plano* nunca es irónica o desenfadada como lo son a veces esas películas. Y logra una maestría que las otras no alcanzan, superando la astucia con profundidad. Sus atractivos más intensos anteceden cualquier cosa que pueda ser considerada de moda. El tema del impostor, por ejemplo, es suficientemente antiguo como para cubrir a la película con un halo de misterio: evoca el doble, los gemelos, los supuestos poderes sobrenaturales de los espejos, e incluso la creencia difundida entre los musulmanes de que la figura crucificada en el calvario no era Jesús sino su doble. Aquí bordeamos el territorio de Borges y Calvino, Jung y los hermanos Grimm, donde se debe andar con cautela. Sugerir que lo esencial de la historia de *Primer plano*, incluyendo la fascinación por los directores de cine, es universal sería perderse la mitad de la ecuación. Esto me ocurrió recientemente mientras releía la transcripción de una entrevista que le hice a Kiarostami en Irán acerca de *Primer plano*. En determinado momento, el intérprete me acota: "Solo en Irán se puede encontrar a alguien como Sabzian". Desde luego, y en esto vislumbramos la alquimia paradójica que conecta *Primer plano* con gran parte del arte mayor: por un lado, Sabzian es un universal como el Quijote o The Little Tramp, pero, por el otro, es absolutamente específico de Irán. Quizás en otras naciones —seguramente no muchas— puedan encontrarse pobres elocuentes y reflexivos que conozcan a Tolstoi, ¿pero en qué otro lugar hay un pobre obsesionado con el arte de los cineastas de su país? Esto pertenece exclusivamente a Irán, porque solo Irán se apartó realmente del mundo en 1979, congelando la gran cultura cinematográfica de los setenta, que luego revivió, privilegió y relanzó al mundo en los ochenta. En 1996 Susan Sontag publicó un famoso artículo deplorando la "muerte de la cinefilia", refiriéndose a la cinefilia de su juventud. Pensé en ese momento, y todavía lo pienso: debería ver Irán. Quizás allí uno encuentra la cinefilia tal como existió en París a mediados de los sesenta. La gente enloquece por el cine. El cine tiene el prestigio ►

cultural que antes quedaba reservado a la poesía y las novelas; los directores son íconos intelectuales. La televisión todavía es un débil resplandor al que nadie presta mucha atención (a menos que se exhiban viejas películas americanas como *Shane*), y la cinefilia está muy ligada a la alfabetización; los kioscos están abarrotados de revistas de cine de todo tipo. En otras palabras: la cultura que produce un renacimiento cinematográfico como el que incluye a Kiarostami y Majmalbaf es la misma cultura que, casi ineluctablemente, producirá un Sabzian.

Deberíamos añadir que cuando *Primer plano* estaba en rodaje —a mitad de camino entre la revolución de 1979 y nuestros días— la cultura se hallaba en un período crucial de expansión. En julio de 1988 la larga guerra de ocho años entre Irán e Irak, que había costado un millón de vidas, terminó en un amargo empate. El cese de hostilidades implicó que muchos iraníes comenzasen a concentrarse en el fracaso de la revolución por conseguir sus máximos logros, especialmente entre los aún sufrientes pobres urbanos como Sabzian. También impulsó a ciertas líneas duras a trasladar su hostilidad contra los iraquíes a los liberales que dominaban la burocracia cultural de la República Islámica, incluido el ministro de Cultura (ahora presidente de Irán) Mohammad Jata-mi, cuyo Ministerio había provocado el renacimiento del cine iraní. Entonces, en febrero de 1989, las guerras culturales de Irán se globalizaron cuando el ayatolá Khomeini —que moriría en junio, finalizando la década revolucionaria iraní— expidió una sentencia de muerte contra el escritor Salman Rushdie por sostener herejías contra el Islam.

Hay señales distantes de ambos procesos en *Primer plano*: el opacamiento del brillo de la revolución quizás empujó a un pobre a transferir su devoción a la figura de un director de cine, así como el recrudescimiento del clima cultural puede haber incrementado la tendencia de Kiarostami a hablar metafóricamente acerca de los vínculos entre el cine y la sociedad en Irán. Era un tiempo de divisiones crecientes, incluyendo la representada por los dos directores en *Primer plano*.

Kiarostami, que rondaba los cincuenta cuando hizo la película, había crecido en una acomodada familia de clase media, había estudiado arte en la universidad y había hecho dos largometrajes y algunos cortos antes de 1979. Cuando los jóvenes intelectuales que trabajaban bajo el régimen de Jata-mi discutían sobre la creación de un cine de calidad para la República Islámica, él fue uno de los integrantes del grupo de directores prerrevolucionarios a quienes les imploraron que comenzasen a trabajar nuevamente.

Majmalbaf, que apenas había pasado los treinta cuando se hizo *Primer plano*, era su opuesto en casi todo. Autodidacta, creció en

el pobre y religioso distrito sur del Teherán de clase baja. A los diecisiete años participó en una acción terrorista contra la policía del Sha, fue herido, arrestado y recluido en prisión bajo tortura durante cuatro años. Liberado por la revolución, se convirtió en un polemista y escritor de teatro fundamentalista antes de ser director de cine. Sus primeras películas fueron ejercicios crudos de ortodoxia posrevolucionaria. Pero a medida que perfeccionaba sus habilidades como director, también comenzó a pensar con mayor independencia, cuestionando sus certezas anteriores y reconociendo las desigualdades de la sociedad posrevolucionaria.

Las tres películas que filmó a mediados y fines de los ochenta —*The Peddler*, *The Cyclist* y *Marriage of the Blessed*— contenían una punzante crítica social y convirtieron a Majmalbaf en uno de los más importantes cineastas iraníes, y en una figura admirada por una amplia franja de la sociedad iraní, como lo muestra *Primer plano*. El engaño de Sabzian comienza cuando está en el colectivo llevando el guión de *The Cyclist*; una mujer le pregunta qué está leyendo y él impulsivamente afirma ser el autor del libro. Detrás de este ardid, aparece una identificación que bordea la devoción: para Sabzian, Kiarostami es un cineasta, pero Majmalbaf es un héroe de proporciones extraordinarias.

Nuestra propia cinefilia jamás podrá acercarse a la emoción extrema que Sabzian expresa en *Primer plano*. “Desafortunadamente —dice vacilante—, no he podido practicar el mandato del Corán que dice ‘El recuerdo de Dios es el mejor consuelo de un corazón apesadumbrado’. Y cuando me deprimó o me desbordan los problemas, siento una fuerte necesidad de gritar la angustia de mi alma, las tristes experiencias de mi vida que nadie quiere escuchar. Y entonces encuentro un buen hombre que muestra mis sufrimientos en sus películas y hace que quiera verlas una y otra vez. Un hombre que se atreve a exponer a las personas que negocian con la vida de otras personas; la gente rica poco preocupada por las necesidades simples de los pobres, que son básicamente necesidades económicas.”

A pesar de que esta observación va en contra del aura de buena voluntad de la película, Kiarostami y Majmalbaf se detestan fuertemente. *Primer plano* marca un breve y curioso respiro en su mutua aversión. La hostilidad la inició Majmalbaf, quien durante los ochenta se la pasó denunciando y vituperando a los directores prerrevolucionarios, incluido Kiarostami, por considerarlos decadentes, remanentes burgueses del antiguo régimen.

Después de *Marriage of the Blessed* en 1989, Majmalbaf sufrió otro de sus camaleónicos cambios de mentalidad y comenzó a hacer las paces con sus antiguos adversarios, cuyo

arte al parecer había comenzado a admirar. Kiarostami dice que conoció a Majmalbaf en un cine justo antes de la génesis de *Primer plano*, cuando el joven director se acercó y le pidió que echase un vistazo a un guión que había escrito.

Lo que sucedió a continuación es, en rigor, un asunto en disputa. En el verano de 1997 entrevisté a los dos directores por separado y me dieron versiones muy distintas acerca del origen de *Primer plano*. Las dos comienzan con los directores encontrándose en la oficina de Kiarostami. En lo que divergen es en quién tenía la famosa copia de la revista *Sorush* y quién fue el primero que pensó en hacer una película acerca del extraño caso del imitador de Majmalbaf.

Majmalbaf sostiene que él ya había tenido la idea de hacer la película y que mientras hablaba con Kiarostami tenía enrollado en su puño un ejemplar de la edición de *Sorush* que todavía no había llegado a los kioscos. Kiarostami, después de pedirle la revista y echar un vistazo al artículo, dice Majmalbaf, se entusiasmó: “esto es fantástico, es increíble”, e inmediatamente comenzó a alegar que Majmalbaf no podía filmar la historia porque formaba parte de ella. Kiarostami, naturalmente, dice que la idea inicial fue suya. Según su versión, la revista ya está en circulación y hay una copia en su escritorio mientras habla con Majmalbaf. Kiarostami no tiene demasiado interés en el guión que Majmalbaf le muestra (uno puede imaginarlo nervioso por la presencia de Majmalbaf), por lo que cambia de tema, le comenta el artículo de *Sorush* y surge la idea de *Primer plano*. Kiarostami entonces convence a Majmalbaf de pedir prestado un auto para hacer juntos una pequeña expedición y elaborar la idea. Primero van a la comisaría donde está detenido Sabzian y conocen más detalles del caso. Luego van a la casa de los Ahankhanh, donde se desarrolla una escena graciosa.

Kiarostami se acerca a la puerta y se anuncia. La hija de la familia pide escépticamente alguna identificación. Acababan de librarse de un falso Majmalbaf, le dijo, y ciertamente no necesitaban un falso Kiarostami. Kiarostami no tenía identificación, pero le dijo que llevaba algo igual de bueno: Majmalbaf, que estaba sentado en el auto. Muestra a Majmalbaf, y la familia —uno puede imaginarse su confusión inicial— admite a los dos directores. Se sirve el té y la conversación se extiende hasta bien entrada la noche. Hacia el final de la velada, según relata Majmalbaf, Kiarostami engañó hábilmente a todos los presentes, incluido él, para que participen en la película. Engaños de varios tipos caracterizan la leyenda de la película. *Primer plano*, un film acerca de un doble, tiene su propio doble. La versión de la película exhibida a princi-



prios de los noventa difiere de la que está actualmente en circulación. La primera versión estaba más ceñida a la cronología de los hechos, y comenzaba cuando Sabzian conoce a la mujer en el colectivo. Kiarostami me contó que cambió la película después de verla proyectada en un festival en Munich, donde el proyeccionista invirtió accidentalmente los rollos. En vez de enojarse, decidió que le gustaba más la cronología revuelta y reeditó la película. Cuando expresé mi sorpresa por el hecho, me respondió que una película es buena o es mala, y eso no se ve afectado por el orden en que se muestren los rollos (Godard es uno de los pocos cineastas que seguramente estarían de acuerdo con él).

Si Sabzian es falaz, resulta que *Primer plano* lo es incluso más. Muy pocas de las escenas que aparecen como documentales lo son. Las escenas del juicio, de hecho, son elaboradas falsificaciones (y del uso del 16 mm es un truco estilístico). El propio Kiarostami orquestó lo que ocurría en la corte, incluyendo el perdón de la familia (quienes en realidad querían que Sabzian fuese encarcelado). Kiarostami también escribió gran parte del testimonio de Sabzian, aunque, como me lo señaló cuidadosamente, fue enteramente tomado de declaraciones de Sabzian, cuyo discurso realmente está plagado de referencias literarias, aforismos místicos y jerga cinéfila. De hecho, Kiarostami dirigió gran parte del testimonio; sentado al lado de Sabzian, hizo la mayoría de las preguntas que se escuchan en off durante el juicio.

La sorprendente conclusión de la película muestra la salida real de Sabzian de la pri-

sión, según entiendo, y sus lágrimas son genuinas. Pero gran parte de lo que rodea el incidente es engañoso. La aparición de Majmalbaf, por supuesto, fue arreglada por Kiarostami. El hecho de que la cámara de Kiarostami esté "oculta" es un dispositivo innecesario que transforma sutilmente una técnica documental para un propósito dramático. Y hay más: los "problemas de sonido" causados por el micrófono defectuoso de Majmalbaf también son falsos; fueron agregados a la banda de sonido después del hecho (Kiarostami hace algo similar en su documental *Homework*, de 1989). Esta pequeña treta es crucial en el impacto final de la película. Después de luchar contra la molestia causada por la entrada y la salida del sonido, el espectador inevitablemente experimenta un oleaje emocional cuando el bello tema de *The Traveler* se superpone repentinamente a la disonancia mecánica.

Quizá lo más notable es que el propio juez fue de alguna manera manipulado para dar vuelta el juicio, es decir, para satisfacer a Kiarostami. Esto está cargado con más simbolismo del que cualquier persona no iraní puede analizar, aunque una de sus implicaciones debe ser leída como favorable a la República Islámica. Casi todos los largometrajes iraníes serios anteriores a la revolución, incluyendo los de Kiarostami, exudan un humor oscuro, cínico y fatalista. Las películas posrevolucionarias, aunque son fuertemente críticas de ciertos aspectos de la sociedad, son mucho más positivas y animadas. Que *Primer plano* sea una de las más chispeantes de todas da testimonio de la sociedad que la produjo; la película muestra el

ánimo revolucionario de una sociedad transformada por la conquista de la fe, al menos en primera instancia. La ironía es que el verdadero "gobernante justo" aquí —como el legislador no reconocido de Shelley— es un artista, y el poder transformador es la creencia que invertimos en beneficio del arte.

Primer plano invita a infinitas interpretaciones, pero Kiarostami es claro acerca de su lectura del film. El dice que trata sobre el poder de la imaginación, y del cine como vehículo para los sueños: "Con la ayuda de los sueños se puede escapar de las peores prisiones. En verdad, solo se puede encarcelar el cuerpo pero los sueños se fugan detrás de las paredes y sin visas ni dólares pueden viajar a cualquier parte. En los sueños, se puede dormir con quien quieras. Nadie puede tocarnos los sueños. De algún modo encarnan exactamente el concepto de libertad. Nos liberan de todas las limitaciones. Pienso que Dios les dio a los hombres esta posibilidad a fin de disculparse por todas las limitaciones que creó para ellos."

Kiarostami también dijo: "Solo podemos acercarnos a la verdad mediante la mentira", una receta que puede malinterpretarse fácilmente. Podríamos poner el énfasis en la mentira, pero Kiarostami lo coloca en la verdad. Aunque la verdad es real, no está dada sino que es creada por medio de la voluntad y el sentido ético —la intención— que vinculan al artista y al espectador. Al final, *Primer plano* da vuelta el espejo del cine hacia nosotros, pidiéndonos que veamos que la huida y la reconciliación de Sabzian fueron construidas para nuestra compasión. ■

¿DONDE QUEDA LA CASA DE MI AMIGO?

Khane-ye doust kodjast?

IRAN

1987, 90'

DIRECCION Abbas Kiarostami

PRODUCCION Alireza Zarrin

GUION Abbas Kiarostami

FOTOGRAFIA Farhad Saba

MONTAJE Abbas Kiarostami

INTERPRETES Babek Ahmed Poor, Ahmed Ahmed Poor.



La sencilla realidad

por MARCELA GAMBERINI

¿Dónde queda la casa de mi amigo? es la cuarta película de Kiarostami y la primera parte de la trilogía de Koker. La anécdota es sumamente sencilla: un niño decide devolverle el cuaderno de tareas a un compañero de clase, quien si no, será castigado por el maestro. La travesía del chico desde su pueblo, Koker, hasta el de su amigo se transforma en una maravillosa narración épica, convirtiendo al niño en un verdadero héroe, en un Ulises moderno. Lo más interesante de esta película, y quizás el eje conductor de todo el sistema cinematográfico de Kiarostami, sea la determinación y la férrea voluntad con las que actúan sus criaturas. Los valores morales que resalta el film son simples pero, lamentablemente, difíciles de encontrar en la actualidad: la solidaridad, la tenacidad, la confianza, el afecto.

El cine de Kiarostami jamás es moralista, sino profundamente moral, acompañado de una ética firme y personal. Todas sus películas destilan una mirada sencilla, emotiva y realista sobre el mundo. Para Kiarostami hacer cine es reinventarlo en cada film, es exponer con maestría una idea concreta y consciente sobre la contemporaneidad del mundo que lo rodea, sobre la propia realidad. Todos sus films y específicamente *¿Dónde queda la casa de mi amigo?* destilan una ambigua transparencia, trabajada a partir del límite entre la ficción y la realidad, entre la ficción y el documental. Este cineasta juega con las imágenes realistas del

cine y las transforma, con una mirada llena de ingenuidad y profesionalismo, en pura poesía, en pura prosa aboliendo cualquier posible antagonismo.

En *¿Dónde queda la casa de mi amigo?* resalta la determinación con la que actúa el niño, quien, contra viento y marea, debe devolverle el cuaderno a su amigo. El viaje que emprende —tema central en Kiarostami— nunca es en línea recta, siempre es zigzagueante, un camino trabajoso y en picada, lleno de obstáculos, que requiere esfuerzo tanto físico como espiritual. La secuencia en la que el niño atraviesa el camino entre los pueblos es ejemplar y de alguna manera prefigura la maravillosa escena final de *Detrás de los olivos*, filmada unos años después completando la trilogía de Koker. Cuando Kiarostami diseña sus films a partir de viajes, recorridos y trayectos, expone una idea concreta sobre lo que el cine debería ser. El cine como un viaje, como el recorrido de un cuerpo y de una mirada, como el reconocimiento de lo cotidiano, como el vital aprendizaje. Los viajes establecen una relación espacial, marcan las distancias y a la vez acercan a los personajes, se cruzan fronteras y se establecen límites. El viaje como autoconocimiento, como termómetro de las propias fuerzas y de las ajenas. El viaje como la figura de la narración perfecta, saber desde dónde se parte y hacia dónde se llega, sin digresiones. A propósito de esto, la ligereza y la fluidez narrativa de *¿Dónde*

queda la casa de mi amigo? son sorprendentes; el film empieza en la escuela y termina en ella, delineando un recorrido perfecto y cíclico. Sin embargo, el niño no es el mismo cuando culmina su viaje: ha entendido que a fuerza de pura voluntad, tenacidad y esfuerzo es posible lograr el objetivo fijado. La narración es estable, no decae en ningún momento, acompañando punto por punto el trayecto del personaje a quien la cámara nunca abandona.

En este viaje, el chico conoce lugares y gente, capta el fluir de la vida fuera de su propio pueblo y lejos de su familia, crece y se asusta, se equivoca, casi vuelve a nacer por propia voluntad, gana libertad de acción. Justamente esta es otra de las características del cine de Kiarostami: pese a que en una primera instancia parezca un contrasentido, sus personajes deliberadamente tozudos y obstinados se hacen más libres con las propias elecciones y con la defensa pública que hacen de ellas. La misma libertad con la que filma Kiarostami. ■

LA VIDA CONTINUA

Zendegi edae darad

IRAN

1992, 108'

DIRECCION Abbas Kiarostami

PRODUCCION Alireza Zarrin

GUION Abbas Kiarostami

FOTOGRAFIA Homa Yun Pievar

MUSICA Hassan Zahedi y Changiz Sayad

MONTAJE Changiz Sayad y Abbas Kiarostami

INTERPRETES Farhad Kheradmand, Puya Pievar y los habitantes de los pueblos de Rudbar y Rostamabad.



Terremoto de cine

por GUSTAVO J. CASTAGNA

KOKER. La trilogía de Koker está compuesta por una primera película realista (*¿Dónde queda la casa de mi amigo?*), una segunda reflexiva (*La vida continúa*) y un cierre en el que Kiarostami concreta el esclarecimiento, la iluminación, la esperanza, el regreso a los orígenes (*Detrás de los olivos*). Las tres tienen personajes parecidos y una puesta en escena similar, con una cámara subjetiva que recorre el norte de Irán. Sin embargo, un hecho ajeno al cine constituye el principal detonante en *La vida continúa*: el terremoto que asoló la zona en 1990. Kiarostami, interpretado por un actor, regresa al lugar en el que había filmado *¿Dónde queda...?* para buscar a los niños que protagonizaron aquella película. El paisaje ya no es el mismo, el sismo derribó casas, los escombros se ven en detalle y las miradas de los habitantes de esos pueblos dicen más que miles de palabras. Kiarostami demuestra en *La vida continúa* que los árboles (en este caso, los olivos) no mueren de pie.

NEORREALISMO IRANI. Más allá de las diferencias estéticas y coyunturales, el método de observación que Kiarostami utiliza en los dos títulos iniciales de la trilogía, a través de sus tomas subjetivas, remite a las películas fundacionales del neorrealismo. *¿Dónde queda...?* aplica la enseñanza de De Sica-Zavattini en *Ladrón de bicicletas*: captar el realismo que transmiten los rostros (especialmente los de los niños) en un contexto determinado, alentando la identificación del espectador

con las vivencias de los personajes. Sin embargo, si *¿Dónde queda...?* es la versión obsesiva de *Ladrón de bicicletas*, en *La vida continúa* se observa otra clase de herencia estilística. En los comienzos del neorrealismo, Roberto Rossellini filmó su trilogía de la guerra (*Roma, ciudad abierta, Paisá, Alemania año cero*) construyendo y desarmando aquello que en las películas de De Sica-Zavattini aparecía solamente insinuado: las débiles fronteras entre el documental y la ficción. *La vida continúa* opera en la misma dirección que *Paisá* y *Alemania año cero*: jamás apela gratuitamente a la emoción del espectador. El rostro impasible y malhumorado del alter ego de Kiarostami en nada se parece a la bondad y el altruismo del niño de *¿Dónde queda...?* El protagonista volverá a cruzarse con uno de los actores de *¿Dónde queda...?* pero la escena no transmite la emoción del reencuentro sino que se preocupa por mostrar la reconstrucción de ese momento. *La vida continúa*, como *Alemania año cero*, es una película sobre un nuevo paisaje después del terremoto y no el documento fidedigno de un hecho real. En el excelente ensayo de Laura Mulvey en *Sight and Sound* (publicado en castellano por la Cinemateca Uruguaya), la autora afirma que "Kiarostami distingue entre la realidad del cine, siempre una construcción, y la realidad que transcurre esencialmente fuera de él". Además, Mulvey cita palabras del realizador para mostrar su elección estética: "Simplemente quise recordarles a los espectadores, en medio de la proyección,

que estaban viendo una película y no la realidad. Porque durante la realidad —esto es, el momento en que ocurrió el terremoto— no estábamos ahí para filmar".

EL ARTE DE (NO) NARRAR. La posición ética y estética de Kiarostami frente a sus películas lo acercan a la responsabilidad moral que manifiestan los films de Rossellini. *La vida continúa* no tiene picos dramáticos y emotivos ni elegantes vueltas de tuerca. Como *Alemania año cero* y *Paisá*, se trata de un film nihilista y grave frente al hecho que se cuenta. Dos personajes, un auto y un pueblo azotado por el terremoto son los protagonistas, pero Kiarostami reconstruye ese contexto omitiendo cualquier inserción de lo "real". Como hizo Rossellini con el vía crucis del chico alemán en *Alemania año cero* y con los numerosos personajes de los seis episodios de *Paisá*, *La vida continúa* es la recreación de un hecho desde un fuerte punto de vista moral (el del director-protagonista, es decir, Kiarostami). En una entrevista publicada en *Cahiers du cinéma*, Kiarostami dijo: "En *La vida continúa* no era importante saber si los niños que habían actuado en *¿Dónde queda...?* habían sobrevivido al terremoto. Siempre me he resistido a contar una historia, a ser simplemente un narrador". Tiene razón: como Rossellini, quien tampoco se dedicó a narrar historias, Kiarostami opina a través del lente de la cámara con sus extensísimos y estáticos planos, como el del final de *La vida continúa*, bello, misterioso e inquisidor. ▀

JUHA

FINLANDIA
1999, 78'

DIRECCION Aki Kaurismäki
 PRODUCCION Aki Kaurismäki
 GUION Aki Kaurismäki sobre la novela de Johani Aho
 FOTOGRAFIA Timo Salminen
 MUSICA Anssi Tikanmäki
 MONTAJE Aki Kaurismäki
 INTERPRETES Sakari Kuosmanen, Kati Outinen,
 André Wilms, Markku Peltola.



Tango finlandés

por QUINTIN

Juha, según cuentan, está basada en una novela escrita en 1911 y conoció tres versiones cinematográficas anteriores. Viendo la cuarta, la de Aki Kaurismäki, uno se pregunta cómo serán esa novela (tal vez un clásico de las letras finesas) y esas versiones cinematográficas sobre las que no resulta tan fácil ser optimista. A juzgar por esta *Juha* de ahora, la historia es la siguiente. Juha y María viven felices en el campo. Llega Sierck, abusa de la hospitalidad de Juha y seduce a María. La lleva a la ciudad a trabajar de puta y de paso le hace un hijo. Juha los busca para vengarse... No es que el final sea imprevisto, ni siquiera importante, pero respetemos las reglas por una vez. La novela no sé, pero me parece que las películas anteriores se debían acercar bastante a lo insoportable. Aca-so sea un prejuicio. Pero también me parece que a Kaurismäki le deben haber parecido lo mismo, pero habiéndolas visto. Y se debe haber preguntado cómo contar esa historia de otro tiempo y que sea la historia de un cineasta actual. Kaurismäki tiene experiencia en estas cosas: *La vie de Bohème* transcurre a principios del siglo XX y tiene el mismo aire de comedia y el mismo peso trágico que su *Juha*. Y todas sus películas eluden cuidadosamente las zonas medias de la cinematografía, esos dramas banales o edificantes donde importa la psicología, donde el final es incierto y se demora gracias a guiones que crean expectativa. Para Kaurismäki lo que vale es la farsa descontrolada de los Leningrad Cowboys o la sordidez in-

finita de la chica de la fábrica de fósforos. En sus films, un poco como en los de Kitano, el final es abrupto y sin aviso, los personajes son lacónicos y los sentimientos verdaderos. El cine mudo era así. La limitación de su lenguaje obligaba a esas cosas: a hablar poco y a transmitir mucho. Desde *Pim-pollos rotos* de Griffith el drama mudo que nos sigue interesando está hecho de un lirismo intenso aunque no podamos dejar de verlo con un sentimiento de ironía. La ironía es justamente lo que incorpora Kaurismäki: no reproduce un film mudo, sino la experiencia de verlo ahora. *Juha* es actual y arcaica al mismo tiempo. Pero no se trata de una disociación entre dos miradas simultáneas (la directa y la de segundo grado) destinada a producir el típico efecto de complicidad y de guiño posmoderno hacia el espectador para que se sienta inteligente sin ningún esfuerzo. No, es otra cosa. Algo así como la certidumbre de que no hay otra manera de hacerlo, que hoy no se puede hacer cine sin recurrir a un artificio extremo como única manera de no falsificar las emociones. Kaurismäki es un cineasta desgarrado, casi apocalíptico. No cree que haya salvación en este mundo y la cinefilia es casi el último refugio. Desde la desesperación que lo caracteriza, Kaurismäki parece querer demostrar que todavía se puede hacer un cine de emociones auténticas, aunque estas deban hacerse cargo de su propia dificultad. La ironía viene con el paquete, es como una bruma

que hay que atravesar para llegar al corazón, para sufrir con el desengaño de María, para padecer la rabia de Juha, aun para tener pena de Sierck el cineasta, el villano de esta historia pero, al mismo tiempo, el que permite que la historia exista. Juha y María tienen vida para nosotros porque Sierck los expulsa de su aburrido paraíso y los utiliza para sus fines. Sierck (el apellido verdadero de Douglas Sirk) es el creador del melodrama, el que expone a sus criaturas al sufrimiento más abyecto pero les descubre también sus secretos deseos. Hay algo muy finlandés en la película: esos tangos ramplones y constantes, ese aburrimiento, esa locura. Al menos esa es la Finlandia de los Kaurismäki, el lugar del mundo donde la gente sonríe con menos frecuencia. Pero en ese pantano boreal la gente sigue queriendo disfrutar del amor, sigue siendo capaz de despedirse de su casa con una mirada de infinita tristeza, sigue añorando una pureza ida. Y, al mismo tiempo, sabe sobre la falsedad de esas verdades cuyo efecto es, sin embargo, irremediable. Esa condena es el verdadero sustento de la ironía, un arma de doble filo que nos aleja de la ingenuidad pero nos hace cómplices de la impostura. Solo es seguro que sufriremos de todos modos, porque todos seguimos en Finlandia y estamos en 1911. Kaurismäki es de los pocos cineastas que no hacen nada por ocultarlo. Aunque *Juha* suene hoy como un viejo y amable cuento de campesinos. ▀

TREN DE SOMBRAS

Le spectre de Le Thuit

ESPAÑA-FRANCIA

1996, 85'

DIRECCION José Luis Guerin
 PRODUCCION Grup Cinema Art - Films 59
 GUION José Luis Guerin
 FOTOGRAFIA Tomás Pladevall
 MUSICA Dani Fontrodona y David Callejas
 MONTAJE Manuel Almiñana
 DIRECCION ARTISTICA Rosa Ros e Isabel Caellas
 INTERPRETES Juliette Gaultier, Ivon Orvain, Anne Céline Auché.



Lo que es el cine

por EDUARDO A. RUSSO

En el principio fue la evocación: *Tren de sombras* –*El fantasma de Le Thuit*– nació en el centenario del cine. Un pasaje del célebre artículo de Gorki “El reino de las sombras” dio el título. En cuanto al fantasma que lo acompaña, es el de un realizador aficionado e imaginario, M. Fleury, cineasta amateur, desaparecido cerca del lago de Le Thuit, en Normandía.

Tren de sombras es un paseo poético por los bordes de la narración y la historia del cine. Vemos los films de Fleury y el presente del pueblo normando de Le Thuit y exploramos la casa familiar, hoy vacía. Luego, la revisión minuciosa de las viejas películas, plano por plano, deteniéndose en fotogramas, monta imágenes y revela detalles fundamentales antes disimulados. La emulsión deteriorada de la cinta –las “películas de Fleury” fueron rodadas por una cámara a cuerda de los años veinte y meticulosamente arruinadas en forma manual por Guerin en la cocina de su casa, para simular los estragos de siete décadas en el filmico– postula al retrato de familia también como el registro de la vida que huye y el enigma de los lazos entre los personajes (reforzado al oscurecerse datos cruciales, como los de las relaciones en el triángulo que integran Fleury, Hortense y el tío Étienne, apenas identificados por los rótulos de los cortos).

Tren de sombras se apoya en el dispositivo cinematográfico en su integridad, hasta

hacer que el espectador vacile en la distinción entre el zumbido del proyector real y ese otro –¿escuchado, imaginado?– de la banda sonora de un film que únicamente por hábito podemos calificar como mudo. A pesar de que en él se emitan solo un par de frases, está atravesado por los murmullos incesantes de la imagen. Su trama es un tejido diseñado por el espectador, una conexión tras otra, a partir de los juegos que la mirada establece entre cuerpos en fuga que asoman en los restos de película dañada.

Con un tono discreto y de belleza arrebatadora en su mismo pudor, Guerin revisa el siglo del cine, sus alcances y limitaciones, sus progresos y sus pérdidas, en una línea que prosigue la indagación esbozada en su notable *Innisfree* (1990). Parte de las películas familiares (evocando la felicidad burguesa y veraniega de los Lumière) e ingresa en la ficción insinuada en la ociosidad del grupo retratado, en su status, en los géneros y las generaciones. Pero *Tren de sombras* anima sus fantasmas más misteriosamente cuando decide detener la imagen hasta su base de fotografía. En las fronteras mismas del cine y sus reservas de ficción (de efectos comparables en ese sentido a los de *La Jetée*, de Chris Marker, aunque sin narrador en voz over), Guerin delega conexiones poéticas al contemplador, confiando en los poderes de su mirada. En su tramo intermedio, cuando ya en co-

lor –luego de la media hora inicial, compuesta por los fragmentos de películas familiares– el film explora la casa normanda, mantenida intacta y solo poblada por los muebles y las luces cambiantes que se filtran por las ventanas, *Tren de sombras* se remonta a la raíz arcaica del espectáculo cinematográfico. Los haces luminosos de autos nocturnos o los relámpagos dibujan contornos inquietantes y figuras que danzan en las paredes, de la misma estirpe de los teatros de sombras, la linterna mágica y otras maravillas ópticas que presidieron los asombros y terrores de siglos de espectadores fascinados, y animaron tantas infancias cinéfilas. Surge entonces la sospecha: lo que allí se revela es el mito de origen del cine mismo, ya no mediante el tan desgastado recurso al “cine dentro del cine” (que la película supera tomando la filmografía casera de M. Fleury como señuelo y coartada inicial, aunque sea tal el efecto de convicción que posee esta ficción que muchos espectadores suelen darla por documentos reales).

Y con la sospecha se instala la certidumbre: *Tren de sombras* termina elevándose como una obra maestra secreta. Un mani-fiesto de existencia de lo que es el cine, en su materialidad y sus fantasmas. Y al final, la evocación deja paso a la invocación de aquellos que sepan ver y puedan sentir lo que no dejan de susurrar sus frágiles imágenes. ■

CONTRA JUHA Y TREN DE SOMBRAS

Habla, mudita

Este mes se estrenaron dos películas mudas, lo cual para algunos fue un regocijo, para otros un sufrimiento y para todos una curiosidad. El autor de esta nota reflexiona sobre por qué dos prestigiosos directores eligieron contar sin palabras.

por GUSTAVO NORIEGA

No hay peor cine que aquel que siente que no tiene restricciones de ningún tipo, ni internas ni externas. Una película que dispusiera de toda la plata soñada, sin problemas de censura o restricciones temáticas, pero que tampoco se viera limitada por alguna idea para la organización del material, daría lugar a algún bodoque frenético. De hecho, el cine mainstream más ruidoso, al estilo de las *Batman* post Burton, o las producciones de Bruckheimer, repletas de explosiones costosísimas, adoptan ese modelo.

Las restricciones externas suelen tener un origen repudiable pero al mismo tiempo, al imponer algunos límites, pueden producir consecuencias secundarias favorables. Durante la dorada época de los estudios, en Hollywood era imposible representar el acto sexual con algún grado de explicitud. Los eufemismos visuales que utilizaban los directores fueron más o menos ingeniosos pero casi siempre resultaron más atractivos estéticamente que la visión de dos personas jadeando mientras se frotan sus cuerpos (actualmente Hollywood erradicó el sexo de sus preocupaciones, ni representándolo a la Lubitsch ni a la Zalman King). Las restricciones económicas suelen ser más materia de discurso que fuente de deficiencias estéticas. ¿Habría sido mejor *Mundo grúa* si se hubiera dispuesto de millones de dólares? Probablemente no, aunque la vida de Trappero tal vez hubiera sido más placentera durante el rodaje (o no).

Otras restricciones son impuestas por el propio realizador y responden a una ética de trabajo. Una convención común indica que si la película elige el punto de vista de un personaje para narrar la historia, no de-

be mostrarse nada que escape a su mirada. Por ejemplo, todo lo que se ve en *Un lugar en el mundo* pasa por los ojos del niño, ya que la película es un flashback estructurado como recuerdos de infancia. Esta elección reduce las posibilidades, ya que no cualquier escena puede ser filmada, pero al mismo tiempo ordena el discurso y unifica el relato. Las restricciones éticas son conocidas: desde la crítica de Daney a *Kapo*, de Gillo Pontecorvo, por no haberse resistido a la idea de un plano "bonito" narrando un hecho horrendo, hasta la notable idea del japonés Miike, quien nos decía que no tenía problemas en filmar a una prostituta en una bañera llena de mierda pero que no filmaría a un niño llorando porque eso implicaría hacer llorar al niño.

Este mes la cartelera porteña presenta dos estrenos con una inusual restricción autoimpuesta: son dos obras que han renunciado a la palabra. Ellas son *Juha*, del director finlandés Aki Kaurismäki, y *Tren de sombras*, del español José Luis Guerín. Dos películas mudas en el año 2000: en principio parece una arbitrariedad.

El cine comenzó mudo y sin colores, no por elección sino por necesidad. En cuanto se le dio la posibilidad de la palabra, no hubo vuelta atrás. Eventualmente aparecen películas en blanco y negro, no solo por carencias económicas sino por elección estética, para ser asociadas con una época o para adquirir un aire documental. Pero el cine mudo desapareció hace más de setenta años; volver a él significa algo más que filmar sin usar los colores. Hacer una película sin utilizar la palabra hoy es un acto extemporáneo, un gesto, una afirmación.



Arriba, una escena de *Juha*.
Abajo, el fantasmagórico director
de home-movies de *Tren de sombras*

Juha es muda, pero no es simplemente una película que desdén la voz humana, sino que utiliza los mismos recursos que usaba el cine antes de la invención del sonido: los intertítulos, la gestualidad, la música. Aki Kaurismäki justifica su extraña elección de esta manera: "Desde que el cine ha comenzado a jugar con las palabras, las historias han perdido su pureza, y el cine, su esencia: la inocencia". Para algunas personas, el gesto de Kaurismäki surte efecto y la película recupera cierta emotividad perdida. A mí la innegable artificialidad del gesto me aparece en primer plano, me genera una distancia insalvable que anula cualquier posibilidad de emoción. Pero no es este el punto que quiero cuestionar ya que no debo ofrecer como argumento lo que puede ser una deficiencia de mi sensibilidad. Lo que me parece cuestionable es que la búsqueda de una experiencia emocional genuina haya que realizarla, no en el mundo, no en la vida, sino en la historia del cine. A pesar de su aire juguetón y *fashion* (también arbitrariamente, la película está ambientada en la década del sesenta, último grito retro de los diseñadores), este cerrarse sobre el cine mismo tiene un aire mórbido, a encierro, a mausoleo. Kaurismäki refuerza este tono —y le agrega un toque de cancherismo— con referencias totalmente fuera de lugar como la frase de Samuel Fuller en el pizarrón de la comisaría o el póster de *Nazarín*, la película de Buñuel, puesto de cabeza en un bar. ¡Ah, el viejo cine!, ¡ah, Buñuel!, ¡ah, Fuller! Con su lamento atávico, Kaurismäki parece un émulo cinéfilo de Mochín Marafiotti, que añora una edad dorada a partir de la cual solo hubo descenso y pérdida. Es una me-

lancolía artificial, ya que ni el director finlandés ni los espectadores han vivido la época del cine mudo. A diferencia de la relación doble que el espectador moderno puede establecer con el cine clásico, el cine mudo tiene todo un juego de convenciones que nos son extrañas. No podemos recapturar la mirada del público del cine mudo. Reconstruir la emoción a partir de ese paradigma es una idea retrógrada y falsa.

Tren de sombras presenta un aspecto totalmente diferente: es grave y solemne y no hay un solo fotograma que no deje la marca de la intención de belleza impresa en el celuloide. En el comienzo del film se proyecta la imitación de una película casera de fin de siglo. Esa filmación guarda entre sus sombras, a la manera de *Blow Up*, un secreto familiar más bien irrelevante. *Tren de sombras* es tan despojada y seca narrativamente que cualquier esbozo de relato es recibido por el espectador como un perro pavloviano que saliva descontroladamente ante un pedazo de cartón parecido a un alimento. Más allá de que aparentemente, salvo la mudez, nada la une a *Juha*, la película de Guerin comparte la misma idea: la verdad del mundo está encerrada en el cine, en una cámara vieja, en imágenes del pasado conservadas en celuloide. Son películas que hacen un culto del cine de una forma similar, ventanas adentro, exaltando la soledad del cinéfilo. La restricción que se imponen ambas no es arbitraria, es un retorno al pasado. Es poner al cine como centro de todas las experiencias y única fuente de emoción. Suben corriente arriba por su historia y encuentran en la mudez de los inicios el momento más puro.

Curiosamente este mes también hay una película que retrata esa cinefilia morbosa y establece, como esos dos ejemplos, una mirada reflexiva desde el cine. Se trata de *Primer plano* de Abbas Kiarostami, en la que Hossein Sabzian, un cinéfilo de escasos recursos, encuentra unos días de gloria al hacerse pasar por Mohsen Majmalbaf, un director famoso en Irán. La mirada distanciada de Kiarostami describe con más simpatía que condena la locura poética de un hombre enajenado por la miseria que busca su refugio en el cine. Pero es en el momento en que Sabzian se encuentra con el Majmalbaf real cuando la película alcanza su pico emotivo. Hay una celebración del cine, pero mucho más una celebración de lo real en ese viaje en moto compartido por el director y el impostor. Hay también una restricción en el cine iraní, tan propenso a reflexionar sobre el cine mismo. Y es la de mostrar que las películas son parte de la vida y no su reemplazo. ▀

Figura de ébano

Por supuesto que resulta imposible evitar las comparaciones entre las dos *Shaft*: aquella que en 1971 allanó el camino para que la comunidad negra finalmente penetrara en el *mainstream* norteamericano y esta actual, apenas un subproducto de la ola retro que invade las salas de cine desde hace algunos años. Aunque se hace necesario aclarar que la película de John Singleton no es estrictamente una remake de la de Gordon Parks: el personaje interpretado aquí y ahora por Samuel L. Jackson es sobrino del legendario detective privado, un policía de Nueva York embarcado en una misión que en nada se parece al guión del film original. Incluso Richard Roundtree, el actor encargado de interpretar al John Shaft de hace unos años, aparece dándole un par de cínicos consejos al contemporáneo. Falsa remake, entonces, que sin ambages intenta simple y llanamente capitalizar el nombre de una franquicia explotable.

En 1971, *Shaft* comenzaba con una toma casi aérea de las calles de Nueva York. Bocinazos, gritos y pasos apretados –el ruido de fondo de cualquier urbe que se precie– marcaban el territorio en el cual se desarrollaría la acción: las calles de Nueva York, una jungla de la cual John Shaft era dueño y amo. Ya en la segunda toma se lo veía caminando con seguridad entre auto y auto, mandando literalmente al carajo a un taxista impaciente. De pronto, el sonido inconfundible de platillos y una guitarra filtrada por un pedal wha-wha se fundían en la pista de audio sin romper con el clima de las imágenes, complementándolas. Esa cadencia inconfundible –el *Tema de Shaft* de Isaac Hayes, que le valió un Oscar a mejor canción– fue imitada cientos de veces en innumerables películas y series de televisión. En 2000, *Shaft* comienza con imágenes de cuerpos negros desnudos tocándose y apretándose, una imagen que no tendrá su correlato en ningún segmento de la historia. Los platillos y la guitarra ya están sonando, aunque lo que vemos en pantalla es una apertura de títulos mezcla de película de James Bond con *La mujer maravilla*. Esta sencilla y quizás algo

Nunca una remake o secuela representaron tan acabadamente cierta decadencia del cine mainstream. *Shaft* significó en 1971 la entrada masiva de la población negra norteamericana en la industria del cine. La *Shaft* de hoy es otro producto retro sin alma.

por **DIEGO BRODERSEN**



quisquillosa comparación –que de ninguna manera, creo, es estúpida– ejemplifica el cambio de registro adoptado por el cine de estudio norteamericano en los últimos treinta años, aunque más no fuera en el género del policial. Y si lo que sigue suena a toma de posición es porque efectivamente lo es. Lo que fue seco y rudimentario ahora es caro y lustroso. Las calles de Nueva York, alguna vez registradas a través de un grano expuesto y una cámara nerviosa, se han tornado ampulosas y maniqueas. Las poleras *prêt à porter* de Shaft se han travestido en trajes Armani de diseño exclusivo. Y un film que –a pesar de no ser mucho más que un divertimento bastante convencional– se las componía para lidiar con posturas ambi-

guas respecto de la lucha racial, la política y la ejecución de la violencia, se ha transformado en un producto divertido pero insulso, virulentamente *fashion* y con rasgos decididamente fascistoides por su defensa sin medias tintas de la defensa por mano propia. “Signo de los tiempos”, dijo Giuliani.

BLAXPLOITATION (LA EXPLOTACION DE LOS NEGROS). Se acercaba el fin de la década del sesenta y el único asunto que podían tener los negros en el cine de Hollywood era atender las mesas de un restaurante o ser Sidney Poitier (que al menos iba a cenar afuera y era atendido por otros). Dentro de las innumerables vertientes de ese incipiente cine independiente –o “subterráneo”, co-

SHAFT

ESTADOS UNIDOS
2000, 99'

DIRECCION John Singleton

PRODUCCION Scott Rudin

GUION Richard Price sobre la novela de Ernest Tidyman
y la película homónima

FOTOGRAFIA Donald E. Thorin

MUSICA David Arnold e Isaac Hayes

MONTAJE John Bloom

DISEÑO DE PRODUCCION Patrizia von Brandenstein

INTERPRETES Samuel L. Jackson, Vanessa Williams, Jeffrey Wright,
Christian Bale, Busta Rhymes, Dan Hedaya,
Toni Collette, Richard Roundtree

mo se lo llamaba en aquel entonces— que amenazaba con destronar la mirada única de las grandes productoras, comenzaron a circular —en circuitos alternativos— ciertos films que se acercaban a la problemática de los negros desde el género, en particular el policial. *Cotton Comes to Harlem* (1970, Ossie Davis) es un claro ejemplo, una comedia con dos policías negros como protagonistas. Sin embargo, le correspondería a un cineasta mediano, despaseado, comercial en el más estricto sentido de la palabra —de hecho, el éxito de la *blaxploitation* no hubiera ocurrido sin su calidad de “entretenimiento”— ser el impulsor indirecto de un cambio radical. Melvin Van Peebles —el padre de Mario— no quería incorporar a los negros en historias de blancos; lo suyo era una apuesta a todo o nada: historias de negros para los negros, habladas en el slang de los negros y que trataran los problemas de los negros. La comedia *Watermelon Man* (1970) es sintomática: un joven blanco se ve transformado de la noche a la mañana en negro, y vivirá en carne propia problemas que jamás imaginó posibles. Pero fue en *Sweet Sweetback's Baad Asssss Song* (1971) donde el estilo desprolijo y amateur —y visto hoy en día, muy marcado por la época— de Van Peebles encontró la cruz ideal de elementos. Un proxeneta del Bronx desentendido de los problemas sociales salva la vida de un revolucionario negro matando a dos policías blancos. La inevitable huida de este *nigger* arquetípico de las garras de “El Hombre” —el blanco, claro está— convirtió al film en un estruendoso éxito económico, que pasó la barrera de los seis ceros. Comenzaba la era de la *blaxploitation*, films donde el sexo y la violencia primaban sobre cualquier otra cualidad, pero que en el camino acercaban posturas ideológicas antes vedadas a las reuniones de los Panteras Negras. Pero antes de eso existió *Shaft*, la apuesta de la Metro Goldwyn Mayer por repetir el suceso de la película de Van Peebles.

BLACK POWER (EL PODER DE LOS NEGROS). *Shaft* (1971) nunca fue una gran película, apenas sostenida por una estructura clásica de policial y el carisma de su protagonista, Richard Roundtree. Sus personajes son más bien estereotipos con líneas de diálogo y la construcción narrativa hacia el clímax se demora tanto —y cuando finalmente lo hace este es tan rápido— que el resultado se acerca bastante a la decepción. Y sin embargo, mantiene intacta su capacidad de encanto. *Shaft* es un film apasionante. Suerte de Sam Spade negro, John Shaft es un detective cínico y desencantado de unos y de otros —blancos y negros—, un misántropo-misógino-ególatra interesado solo en el normal desarrollo de su negocio. Ex guerrillero probablemente harto de los nulos resultados comunitarios —la muerte de Martin Luther King en 1969 fue un punto de inflexión importante en la batalla por los derechos de la comunidad negra—, Shaft es contratado por un importante jerarca del crimen organizado para encontrar a su hija, raptada por la mafia italiana dentro de un contexto de lucha de territorios. Aceptado el trabajo, deberá lidiar con la policía, ambos bandos en contienda, varias mujeres interesadas en su bajo vientre —una de ellas, blanca— y pedir la ayuda de sus viejos compañeros de combate. Es en esa tensión de intereses —política, ideológica, monetaria, de supervivencia— donde radica la complejidad de un film de otra manera fácilmente olvidable, y es esa la diferencia radical entre las dos versiones: *Shaft* (1971) es un bicho raro en la historia del cine; un fenómeno provocado por la necesidad de abrir nuevos mercados que, sin embargo, abriga lecturas que lo superan ampliamente; un film, sin quererlo, maduro. *Shaft* (2000) es el producto de la tendencia al reciclaje que nos rodea por todos los costados y un film absolutamente adolescente, que se agota en la construcción de escenas de acción y diálogos simpáticos. Eso sí, es más divertida. ■



Shaft es un detective negro que se rasga las vestiduras ante las fallas de la justicia y, sobre todo, se rebela frente al poder del dinero. Sin embargo, no duda en abusar de su poder policial (o de ex policía, según el caso) para desfigurar a un chico en aras de conseguir un favor, ni en detener personas de la manera más arbitraria y autoritaria. Mediante la presentación alevosamente glamourizada de tamaño alimaña, el film ubica a su espectador ideal del lado del personaje. No se está afirmando aquí que *Shaft* sea mala porque Shaft, el personaje, sea una basura. Se trata, más bien, de puntualizar algunos aspectos sobre un film que toma a la justicia como bandera y afirma explícitamente que la mejor forma de practicarla es según el criterio de un policía violento, o por mano propia. Entre el tufo de la mano dura por fuera de las instituciones, hay un tedioso relato filmico que acumula clichés de estética setentista (como el zoom y la iluminación áspera) que, más que homenajear al film del pasado, parecen solo copiarlo y quedar molestamente anacrónicos, al servicio de unos acontecimientos que se cuentan a las apuradas, tropezando. Sin espesor dramático, con buenos actores desgastados que se copian a sí mismos (Toni Collette es la madre de *Sexto sentido*, Christian Bale es *American Psycho*), la película no respira ni tiene vida propia. La persecución automovilística cerca del final, tan mecánica como poco irrelevante, es un límpido ejemplo de esta ausencia de ideas, ¿o es que la idea de *Shaft* es abogar por ausentar a unos cuantos mediante unas limpiezas ejemplificadoras? **Javier Porta Fouz**

ESCENA FRENTE AL MAR

Ano natsu, ichiban shizuka na umi

JAPÓN

1991. 101'

DIRECCION Takeshi Kitano
 PRODUCCION Masayuki Mori y Takio Yoshida
 GUION Takeshi Kitano
 FOTOGRAFIA Katsumi Yanagishima
 MUSICA Joe Hishaiishi
 MONTAJE Takeshi Kitano
 INTERPRETES Kurodo Maki, Hiroko Oshima, Sabu Kawahara.



Grandes certezas

por MARCELA GAMBERINI

Kitano ya tiene su lugar merecido en la historia del cine. Pocos cineastas en la actualidad filman a partir de absolutas certezas. Certezas que dan cuenta de un conocimiento claro y cabal sobre el mundo y el cine. Quizá Rohmer, Eastwood, Kiarostami. Este conjunto coherente y preciso de certezas deviene en un universo personal, propio y único: el universo de Kitano.

Alejado esta vez del mundo de la violencia, de los yakuza y de los policías, en *Escena frente al mar* se cuenta una historia sencilla. Un adolescente surfista sordo, empleado en un basurero, tiene una novia, también sorda. A medida que crece el mudo romance, también crecen sus dotes de surfista hasta llegar incluso a obtener un premio en una competencia. El final de *Escena frente al mar* es asombroso por la ambigüedad que plantea: la ausencia del joven sordo puede ser la muerte física, el fin de la infancia, el fin de las ilusiones o la culminación de un romance adolescente. En definitiva, poco o nada importa la interpretación precisa, lo que sí importa es esta certeza que ofrece Kitano: solo en la tardía infancia es posible la felicidad plena sin concesiones. La mirada de Kitano es la mirada sobre el paraíso perdido de la infancia, sobre las tempranas desilusiones, sobre el espacio de transición hacia la adultez donde la libertad y el florecimiento de los deseos son posibles. Otra de las grandes certezas de Kitano es la confianza plena en el poder de las imágenes.

El mismo dijo en un momento: "La película ideal sería una que hiciera llorar a los espectadores con solo diez diapositivas mudas", nada más cerca de *Escena frente al mar*. Sus despojados, largos y silenciosos planos hablan por sí solos y están repletos de lirismo. Siempre podrían durar más de lo que realmente duran sin que decaiga en ningún momento la atención del espectador porque esos planos mudos y quietos nunca dejan de narrar. La propuesta estética de Kitano revela una claridad conceptual poco común. Que —entre otras— la secuencia en la que una japonesa dobla y acomoda la ropa de su amigo, sentada en la arena frente al mar, tenga una duración considerable no es un gesto presuntuoso ni academicista, ni siquiera es alegórico o metafórico; es solo una fuerte apuesta estética que dice que la función primera de las imágenes es mostrar, no significar, y que las imágenes valen por lo que muestran, no por lo que se dice acerca de ellas. En el duro combate que se establece cotidianamente entre la imagen y la palabra, tanto en *Escena frente al mar* como en el resto de la filmografía de Kitano, gana ampliamente la imagen con su poder narrativo, su claridad estética y su imponente belleza. Esta propuesta estética nutrida por un consciente cuidado de las formas da cuenta de una clase de películas que no necesitan interpretación, que hablan por sí mismas, que proponen al espectador no una decodificación compleja y racional sino la posibilidad de recuperar y gozar, sencillamente,

de la armónica belleza que nos ofrecen. Esta belleza pura, de la manera en que la ofrece Kitano, deja entrever otra certeza que no es sino la libertad como un estado de plenitud: personajes libres, una historia libre, una resolución libre. Pero para captar la plenitud de la libertad se necesita libertad en la elección de las formas, una estética sin ataduras. Los grandes autores, tanto en el cine como en la literatura, son los que a partir de la libertad generan obras libres, coherentes y concisas ofreciéndonos extraordinarias certezas sobre el mundo.

La infancia como el paraíso perdido, la inevitabilidad de la muerte siempre brutal, la soledad como constitutiva de la naturaleza de los hombres, la violencia que irrumpe sórdida e implacable, el amor como aprendizaje y redención, la libertad como un estado del alma son las certezas que expone Kitano cada vez que filma, constituyendo un universo singular. La libertad y la audacia para elegir contar una historia simple de sordos sueños juveniles y narrarla a partir de la serena y silenciosa belleza de sus imágenes, hacen de Kitano un magnífico cineasta.

Nota: *Escena frente al mar* no se exhibirá en el soporte para el cual fue producida sino en video ampliado. De haberse estrenado en filmico le habríamos dado un mayor despliegue de páginas, el que corresponde a la calidad de la película. Una pena. ▀



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.

EL HIJO ADOPTIVO

Estrategia y tradición

Beshkempir

KIRGUISTÁN

1998, 81'

DIRECCION Aktan Abkykalykov

PRODUCCION Noe Productions
y KyrgyzfilmGUION Aktan Abkykalykov, Avtari-
dil Adykoulov y Marat Sa-
raoulou

FOTOGRAFIA Khassan Kydyraliev

MUSICA Nourlan Nyshanov

MONTAJE Tilek Mabetova

INTERPRETES Mirlan Abkykalykov, Albina
Imasheva, Adyr Abylaka-
simov, Bakyt Djylkychiev,
Mirian Tchylnodjoev.

Más cerca de Irán que de Moscú, la república de Kirguistán es un producto del fin de la Unión Soviética. Este apunte es útil para ubicar a *El hijo adoptivo*, la primera película de ese país, más que como cercana al cine iraní, como alejada de lo que conocemos del cine ruso actual.

Ni *Madre e hijo*, ni *El ladrón*, ni *De deformes y de hombres*, ni tampoco los últimos Mijal-kov parecen tener semejanzas con este film. Y si bien es cierto que la presencia de niños en un contexto exótico (para nosotros) puede indicar una similitud, hay varios elementos que marcan diferencias con una importante vertiente del cine iraní, en la cual suele haber fuertes excusas argumentales que dan cohesión, como los caprichos de la nena de *El globo blanco* y *El espejo*, el deseo del joven de *Detrás de los olivos* o la obstinación del chico de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* En *El hijo adoptivo*, el tradicional conflicto estructurante se diluye y cobra preponderancia el registro descriptivo de situaciones enlazadas por el fin de la niñez.

Con pocos diálogos y una fascinante sencillez optimista (si es que puede postularse algo así), el director relata, en un soleado blanco y negro, los juegos y travesuras de un grupo de amigos en un ámbito rural. La atracción por el cine y la crueldad de la primera adolescencia culminan en la revelación de su origen para el protagonista, interpretado por el hijo del director, él mismo un hijo adoptivo. Lo autobiográfico recorre el film, y los fragmentos en intensos colores quizá tengan que ver con la memoria selectiva del realizador.

Al llegar al final, el protagonista enfrenta la muerte de un ser querido y luego vive el comienzo del primer amor. En el cortejo fúnebre, la tradición se hace presente con fuerza; en el cortejo amoroso, el chico planifica estratégicamente cómo hacer para que la muchacha se siente delante de él en la bicicleta. El film parece postular que, también en Kirguistán, las tradiciones suelen servir para mitigar el dolor y las estrategias pueden estar al servicio del placer.

Javier Porta Fouz

REVELACIONES

Crimen y castigo

What Lies Beneath

ESTADOS UNIDOS

2000, 115'

DIRECCION Robert Zemeckis

PRODUCCION Steve Starkey, Robert
Zemeckis y Jack Rapke

GUION Clark Gregg

FOTOGRAFIA Don Burgess

MUSICA Alan Silvestri

MONTAJE Arthur Schmidt

DISEÑO DE PRODUCCION Jim Teegarden

INTERPRETES Harrison Ford, Michelle
Pfeiffer, Diana Scarwid,
Joe Morton, James
Remar, Miranda Otto,
Amber Valletta.

En la década del ochenta *Atracción fatal* reflejó la ideología de la industria de Hollywood y su público sobre la familia, la pareja y la infidelidad. En el año 2000, esa ideología parece estar marcada por *Revelaciones*. No es bueno ahondar mucho en la historia, así que quienes vean los finales de ambas películas podrán comprobar en qué consiste la diferencia. Detrás de su historia de fantasmas, *Revelaciones* oculta algo más. El film narra el momento en que una mujer descubre que ha dejado atrás gran parte de su vida y que la ha desperdiciado en pos del triunfo de su marido, un talentoso científico con complejo de inferioridad por el fantasma (metafóricamente hablando, en este caso) de su padre. Si bien las revelaciones no son muy cotidianas que digamos, ello no le quita peso a una situación repetida hasta el hartazgo en la vida de muchas mujeres. En los apuntes de los dos protagonistas está lo mejor del film. Es probable que Robert Zemeckis no fuera el director indicado para dirigir esta historia porque la forma que utiliza para contar sus películas no es aplicable a un tris-

te y sombrío cuento de fantasmas. Zemeckis suele armar una espiral de golpes de efecto y pequeños conflictos dentro de cada escena que aumenta el suspenso hasta volverlo apasionante y lograr que el espectador se divierta con cada nueva vuelta de tuerca. *Volver al futuro*, *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*, *Quiero tener tu mano* y *La muerte le sienta bien* son algunos ejemplos de esto. Pero la historia que se cuenta en *Revelaciones* apenas deja espacio para esos recursos y el director se limita a dar golpes de efecto rutinarios que provocan sobresaltos primero e irritación después. Los espectadores más cinéfilos descubrimos además que muchos de esos trucos son citas a toda velocidad de otras películas, lo cual, en este caso, agrega poco y perjudica mucho a la historia. Una serie de pistas falsas, no del todo bien armadas, y molestos golpes de la banda sonora convierten a una buena historia en un film eficaz pero rutinario, y recién en el clímax todo el efectismo cobra sentido y la película logra un par de grandes escenas con un tono descontrolado y exagerado digno del mejor estilo Zemeckis. Santiago García

Dando vueltas en la lluvia

Wonder Boys

ESTADOS UNIDOS

2000, 110'

DIRECCION Curtis Hanson

PRODUCCION Scott Rudin y Curtis Hanson

GUION Steve Kloves sobre una novela de Michael Chabon

FOTOGRAFIA Dante Spinotti

MUSICA Temas varios

MONTAJE Dede Allen

DISEÑO DE PRODUCCION Jeannine Oppewall

INTERPRETES Michael Douglas, Robert Downey Jr., Tobey Maguire, Frances McDormand, Katie Holmes, Richard Thomas, Rip Torn.



Como en *Mumford*, el secreto de *Wonder Boys* (me niego a usar el estúpido título en castellano) está en su extraño tono. En el perfecto film de Kasdan, los lunáticos personajes parecían flotar en un ambiente casi mágico. En *Wonder Boys*, las igualmente lunáticas criaturas, más que flotar, parecen reptar bajo la constante lluvia, la nieve o sus propias indefiniciones. Grady (Douglas, en su mejor papel) es un escritor y profesor de literatura en una universidad de Pittsburgh, quien, además de vivir fumado, pasa por un mal momento de pareja(s) y no puede terminar su postergada novela. Terry (Downey Jr., nunca tan sutil) es su editor, que viene de Manhattan para la feria literaria anual y, de paso, apurar el libro de Grady. James (Maguire, sí, ya lo saben, completa el mejor trío masculino del año) es un alumno con aspecto de ser tan brillante como chiflado. Las mujeres actúan como elementos psíquicamente estables, contrapuestos al despliegue de taras –ni pocas ni carentes de interés– de los hombres, ya sean protagonistas o secunda-

rios (el ridículo escritor exitoso, el fetichista jefe de Grady, el negro enardecido por un auto).

Hanson, que antes de *Los Angeles al desnudo* fue un reputado *bodriomaker*, y Kloves, director de la subvalorada *Los fabulosos Baker Boys* y aquí guionista, demuestran tener una rara pero magistral concepción del ritmo y, gracias al swing que gobierna el pase de un plano a otro, a los diálogos o a alguna otra virtud, redondean un film que parece desarrollarse cíclicamente, volviendo a iniciarse –hasta llegar al un tanto abrupto final– en cada secuencia, en la que los personajes se plantean algo que no van a llevar a cabo, ya sea por su desidia o por acumulación de calamidades. Cada nueva placentera llegada a ninguna parte podría postularse como una nueva interpretación, como si fueran las múltiples versiones de una buena canción, con diferentes tipos de humor, siempre sorprendentes e inteligentes. En ese sentido, las referencias a *Las reglas de la vida* y *Asesinos por naturaleza* son dos ejemplos exquisitos. **Javier Porta Fouz**

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

ABIERTA LA INSCRIPCION AÑO 2001

Carrera de Dirección de Cine y Televisión

Docentes de trayectoria en Cine y TV

Prácticas en cine 16-35, televisión y video

Formación profesional
en las áreas de

**Dirección
Guión
Iluminación
Cámara
Producción
Montaje**



-Título Oficial-

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

PREMIADA POR EL INSTITUTO NACIONAL
DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES
"BACKSTAGE 12º FESTIVAL INTERNACIONAL"

INSTITUTO INCORPORADO A LA
ENSEÑANZA OFICIAL A-1178

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

Centro de
Investigación
Cinematográfica

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

EL VIAJE DE JULIA

Hideous Kinky

GRAN BRETAÑA, 1999, DIRIGIDA POR Gilles Mackinnon, CON Kate Winslet, Said Taghmaoui, Pierre Clementi y Bella Riza.



Historia de viaje iniciático: Julia y sus dos hijas huyen de Londres y llegan a Marruecos para tomar un baño de corrección política en medio de la pobreza y de la frágil condición social de la mujer en ese inhóspito lugar. Pero *El viaje de Julia* no es *Refugio para el amor* de Bertolucci-Bowles, sino una historia desvaída que fluctúa entre el retiro espiritual, la toma de conciencia del personaje, un amor imposible con un marroquí y algunos camellos decorativos que sirven de postal. Mackinnon realizó una película interesante —*Trojan Eddie*, exhibida en el Festival de Mar del Plata de 1996—, pero el único punto rescatabable de esta travesía es su protagonista, la flamante mamá Kate Winslet. Solo ella, con sus carnosos hombros, sostiene la película como un auténtico Titanic en medio del desierto. **Gustavo J. Castagna**

DESAFIO AL TIEMPO

Frequency

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Gregory Hoblit, CON Dennis Quaid y Jim Caviezel.

Los mejores exponentes del género (*La Jetée* de Chris Marker como caso paradigmático) proponían mediante la mirada sobre los mecanismos de la memoria (¿qué, cómo y por qué se recuerda?) un sondeo de la propia identidad del ser humano, tanto en lo individual como en lo social, cuestionando la construcción del pasado, reinterpretando el presente y pensando el futuro. En la esquina opuesta de aquellas películas se encuentra *Desafío al tiempo*. Avanzando algo más por sobre su argumento —“padre e hijo rompen las barreras temporales establecidas comunicándose a través del tiempo, modificando los acontecimientos previstos por el devenir para evitar desgracias posteriores”—, emerge no solo una ideología retrógrada (el pasado siempre fue mejor), sino una necesi-

dad funcional a esa ideología: mitologizar el pasado americano (fines de los sesenta). Este planteo se apoya en el film en la presencia del padre de familia trabajador, la madre y esposa obediente, y los rituales “propios” de la americanidad, un tiempo ya pretérito e inalcanzable. Si a aquel pasado mítico le opone un presente de fracaso y sin sabor —al que condena por apartarse de esos valores—, la operación intelectual que el film propone se limita a recuperar el pasado (cambiar la historia establecida), eliminar sus impurezas (hay un asesino serial que debe ser “borrado”), mitologizarlo nuevamente (la “América” del trabajo y la familia, y consecuentemente de la felicidad) y reinstalarlo en el presente como elixir de la buena fortuna. Semejante operación ideológica escondida en una ficción cinematográfica comercial y accesible revela el peligroso proceso de deshistorización de una comunidad que, impedida de reflejarse en sus ficciones, no hace más que condenarse a repetir las estrategias del pasado. **Federico Karstulovich**

LISTA DE ESPERA

ESPAÑA-CUBA-FRANCIA-MEXICO, 2000, DIRIGIDA POR Juan Carlos Tabío, CON Jorge Perugorria, Vladimir Cruz, Thaimi Alvario y Saturnino García.

Tabío y el fallecido Gutiérrez Alea hicieron *Fresa y chocolate* y *Guantanamera*, dos películas que reubicaron al cine cubano en los festivales internacionales. *Lista de espera* tiene la frescura y la espontaneidad de aquellos films: una historia simpática, buenos intérpretes, una pizquita de crítica a la burocracia de la isla y una estética costumbrista deudora del sainete, el chévere, el ron y la acumulación de voces digna de los mejores títulos de Berlanga. Pero para hacer una buena película se necesita algo más que espontaneidad: *Lista de espera*, en ese sentido, parece una discreta comedia argentina de hace cincuenta años, pasatista y efímera. Tal vez, junto con *Guantanamera* y *Fresa y chocolate*, constituya una forma novedosa de hacer cine en Cuba para compensar los sueños incumplidos. **Gustavo J. Castagna**

VIAJE CENSURADO

Road Trip

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Todd Phillips, CON Breckin Meyer, Seann William Scott, Tom Green, Fred Ward y Amy Smart.

Por pertenecer a la categoría de comedias sobre estudiantes, es natural y saludable desconfiar de esta película. Pero al ser al mismo

tiempo una *road movie* inteligente y un poco triste, hay que ser justos y decir que el film funciona a pesar de su espantoso narrador (Tom Green), el único personaje que recorre los peores códigos del género durante todo el film. Como curiosidad cabe agregar que en cable suelen dar una película llamada *Entrega nocturna* muy parecida a esta: ambas tratan sobre un paquete enviado por error de una universidad a otra y los protagonistas corren desesperados para evitar que, en los dos casos, la novia reciba el paquete. En la comparación, *Viaje censurado* resulta muchos más interesante y divertida. **Santiago García**

LAS MUJERES ARRIBA

Woman on Top

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Fina Torres, CON Penélope Cruz, Murilo Benício, Harold Perrineau Jr. y Mark Feuerstein.



Personalmente me importa muy poco si en Hollywood no saben distinguir Bahía de Madrid o Veracruz de Buenos Aires; si creen que el portugués es igual que el castellano y que Latinoamérica es un solo país (después de todo estarían cumpliendo el sueño de San Martín y Bolívar). Pero no me gustan las películas malas, y si dicha ignorancia provoca películas malas o solo es un síntoma tampoco lo sé. Lo extraño es que el avance de las comunicaciones haya servido únicamente para que ese cine horrible y lleno de racismo lo hagan personas pertenecientes a América Latina. Además, no deja de irritarme que Fina Torres (directora de una gran película llamada *Mecánicas celestes*) dirija el guión de otra mujer con una protagonista femenina y que sin embargo —repetiendo el esquema racista pero aquí trasladado al machismo— realice un film lleno de estereotipos, donde las mujeres son seres irracionales, mágicos y cuyo máximo valor son las curvas y la cocina. Los hombres tampoco quedan bien parados. Y el cine, para ser sinceros, mucho menos. **Santiago García**

U-571

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Jonathan Mostow, CON Matthew McConaughey, Bill Paxton, Harvey Keitel y David Keith.

Una vuelta al cine bélico de la década del cuarenta, cuando a través de los esfuerzos del Estado norteamericano por realzar la moral patriótica de la ciudadanía el género cristalizó su forma. *U-571* es una historia de submarinos en altamar con una trama en extremo sencilla y previsible: un grupo de marinos norteamericanos debe obtener un artefacto alemán que encripta información estratégica, so riesgo de perder la guerra. A pesar de estas características con sabor a *déjà-vu*, el film se sostiene por un par de escenas de suspenso logradas (en particular aquella en la que los héroes deben soportar el ataque de las mortíferas cargas de profundidad) y esa vieja y un tanto ilógica bendición que hace que las películas de submarinos nunca sean del todo malas. **Diego Brodersen**

DOS VIDAS CONTIGO

Return to Me

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Bonnie Hunt, CON David Duchovny, Minnie Driver, Robert Loggia y James Belushi.

Bonnie Hunt, simpática y ñoña actriz de reparto, dirige esta comedia que en teoría es un espanto (basta decir que hay un trasplante de corazón en el centro de la trama) pero en la práctica no lo es. Duchovny y Driver hacen una excelente pareja y un grupo de notables actores de reparto demuestran que, por encima de sus muchas falencias, Hunt ama a sus personajes y sabe cómo dotarlos de una profunda humanidad. Una mala escena al comienzo y otra al final muestran que, sobre todo, se trata de una película de personajes. Y la verdad es que son buenos. Para agregar simpatía, las charlas de los cuatro viejos celestinos sobre cantantes son una maravilla. Y como consecuencia de ellas la banda sonora tiene a Dean Martin y Frank Sinatra, otro punto a favor de la película. **Santiago García**

LA LEYENDA DE 1900

The Legend of 1900

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Giuseppe Tornatore, CON Tim Roth, Pruitt Taylor Vince y Clarence Williams III.

Contra la opinión de muchos, siempre consideré que *Cinema Paradiso* y, sobre todo, *El fabricante de estrellas* no eran películas en absoluto desdeñables. Sin embargo el estreno de este film parece dar la razón a los detractores de Tornatore ya que este relato, solemne y pomposo hasta la desesperación, es una

sumatoria de todos los defectos del realizador. Lo único que cabe agradecer por esta vez es que no se haya exhibido la versión completa, con una hora más de duración que la estrenada en nuestro país. **Jorge García**

UNA PELICULA DE MIEDO

Scary Movie

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Keenen Ivory Wayans, CON Jon Abrahams, Carmen Electra y Shannon Elizabeth.



La parodia cinematográfica es un subgénero de la comedia cuyo punto de partida es bastante limitado, más aun cuando: 1) está hecha con un elenco y una calidad técnica y artística muy inferiores a los de la película parodiada, como asumiendo su propia mediocridad; 2) se parodian películas malas (*Sé lo que hicieron el verano pasado*) o, peor aun, films cuya propia estructura incluye la parodia y la autoconciencia (*Scream*), lo cual les quita cualquier gracia a los chistes que se hagan sobre ellas. Si las parodias suelen ser películas muy pocos interesantes y carentes de valor cinematográfico, cuando están hechas con tanto desgano y falta de rigor, resultan casi un insulto para el espectador, que ha pagado una entrada y a cambio recibe algo tan poco elaborado. **Santiago García**

COYOTE UGLY

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR David McNally, CON Piper Perabo, Maria Bellow, Izabella Miko y Tyra Banks.

Cuando el productor Jerry Bruckheimer trabajaba con su coequiper Don Simpson (muerto en 1996), a veces se preocupaba porque sus películas fueran al menos decorosas (*Flashdance*, *Top Gun*, *Un loco suelto en Beverly Hills*). A Bruckheimer solo parece importarle el dinero, para lo cual sigue teniendo olfato: porquerías tales como *Armageddon*, *60 segundos* y ahora *Coyote Ugly* han tenido éxito.

Esta nueva basura filmica (que ni siquiera puede entretener a los paladares entrenados para disfrutar del ridículo) se emparenta te-

máticamente con *Flashdance*, *Cocktail* y, mal que nos pese, con *Una cosa llamada amor* de Bogdanovich. La historia de la chica inocente y esforzada que quiere triunfar (en este caso, con sus composiciones pop) carece aquí de progresión dramática, alguna actuación decorosa y de la más mínima chispa de inteligencia y gracia. Los bailes del bar del título son fríos y estúpidos como su público, y ninguna de las canciones justifica el *métier* de la protagonista. **Javier Porta Fouz**

YARA

TURQUIA-ALEMANIA, 1998, DIRIGIDA POR Yilmaz Arslan, CON Yelda Reynaud, Nur Surer, Halil Ergun y Fusun Demirel.

Exhibida hace algún tiempo en el Festival de Mar del Plata, esta película le reportó a su protagonista (en ese momento presente en el evento) el premio a la mejor actriz. De todas maneras, ni siquiera ese esforzado trabajo logra sacar a flote esta historia de una muchacha que vive contra su voluntad en Turquía y desea regresar a Alemania donde ha pasado los años de su infancia. Lo que podría haber sido una interesante reflexión acerca del enfrentamiento entre dos culturas opuestas se diluye rápidamente en un relato deshinchado cuyo último tramo —cuando la protagonista es internada en un manicomio— bordea peligrosamente el ridículo. **Jorge García**

EL VIÑEDO

URUGUAY, 2000, DIRIGIDA POR Esteban Schroeder, CON Danilo Rodríguez, Liliana García y Martín Linares.



No lograron cruzar el Río de la Plata, para estrenarse, *Otario* (un buen policial), *Una forma de bailar* (comedia sobre la que hay muy buenas referencias), *El Chevrolé* (un molesto compendio publicitario), ni tampoco *La memoria de Blas Quadra* (un film rudimentario, y malo). Ahora se estrena *El viñedo*, de buena repercusión en su país y distribuida por Disney. Afirmar que *El viñedo* es un film de bajo presupuesto sería no hacerle justicia: el dinero para hacer cine en

Uruguay es virtualmente inexistente. Pero, si bien la pobreza financiera puede disculpar ciertas fallas, hay cuestiones que no tienen que ver con el dinero y que también hacen agua en *El viñedo*, relato periodístico-policia basado en un hecho real de injusticia por balas privadas. A favor de la película, hay que decir que los actores no harían mal papel en televisión, y que el pésimo film hollywoodense del que se ríe, *La máscara del zorro*, es peor. Pero la absurda progresión narrativa (plagada de molestos elementos que solo estiran el corto metraje), el grosero psicologismo de los flashbacks y, principalmente, la fallida construcción del saber del espectador, no son problemas de dinero sino de errores de guión y de dirección. Quien vea esta película podrá percatarse, sin demasiado esfuerzo, de que no hay una sola prueba cinematográfica de que el malo sea el poderoso y no el hermano del chico asesinado. Y el film no se presenta precisamente como ambiguo en ese sentido. **Javier Porta Fouz**

YENDO AL COLEGIO CON PAPA SOBRE MI ESPALDA

Bei qi baba shangxue
CHINA, 1998, DIRIGIDA POR Zhou Youchao, CON Jiang Hualin, Zhao Quiang y Yan Danchen.



Película china en ámbito rural a favor de la educación, con hijo que debe cuidar a su padre enfermo y pobre. Narrado con precisión, con encuadres bien trabajados y una iluminación virtuosa, este melodrama familiar se resiente (y mucho) con el burdo agregado de la música del habitualmente menos enfático Zhao Jiping.

Sin embargo, y a pesar del tono moralizante y didáctico, hay cierto pudor visual en la manera de contar una historia que invitaba a cualquier tipo de exceso. Así, el film gana cuando es narrado a partir de pequeños detalles de la vida cotidiana, y pierde en el momento en que quiere dejar claro su voluntarismo a toda prueba.

Por último, y aunque no tiene la jerarquía necesaria como para formar parte de la misma oferta que las tres películas de Kiarostami, hay que decir que *Yendo al colegio con papá sobre mi espalda* tiene un mérito extra: es mucho mejor que su hipotética versión yanqui con Robin Williams, que podría denominarse *He Ain't Heavy, He's My Father*, o su versión vernácula, que sería protagonizada por Francella y se llamaría *Mi viejo es una mochila*. **Javier Porta Fouz**

RUMORES

The Gossip
EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Davis Guggenheim, CON James Marsden, Lena Headey, Eric Bogosian y Edward James Olmos.

Protagonizada por el cíclope de *X-Men*, una interesante joven inglesa, un chabón igualito a Antonio Birabent y una actriz no muy linda que hace de chica hermosa y no le sale, *Rumores* se eleva un tanto por encima del bodrio que podría haber sido si la hubiera dirigido, como iba a hacerlo en un principio, Joel Schumacher, quien quedó solamente como productor ejecutivo. Con una intriga sostenida en base al problema del saber de los personajes (como ocurre en *Nueve reinas*), *Rumores* entretiene casi hasta el final, cuando aparecen los adultos Eric Bogosian y Edward James Olmos y se cierran los interrogantes y el círculo de las falsas informaciones. Todo se vuelve chato, arbitrario y torpe y, a diferencia de lo que pasa con *Nueve reinas*, no dan ganas de recordar demasiado la película para ver si las vueltas de tuerca son o no lógicas. **Javier Porta Fouz**

EL BESO DE JUDAS

Judas Kiss
EE.UU., 1998, DIRIGIDA POR Sebastián Gutiérrez, CON Carla Gugino, Emma Thompson y Alan Rickman.

Un aparente golpe frustrado y los juegos sucios y las traiciones de policías y secuestradores son los ejes de *El beso de Judas*. Entre los problemas de este film, dirigido en Estados Unidos por el venezolano Sebastián Gutiérrez, se cuentan la errática acumulación de intrigas, la retorcida dosificación de información y su resolución no siempre satisfactoria. Todo eso se compensa con un tono liviano y las actuaciones en clave cómica de Alan Rickman (un detective borracho) y Emma Thompson (una agente del FBI que se calza unos patines!). Por último, para contrarrestar otros proba-

bles defectos de la película, está la pulposa protagonista y productora Carla Gugino (vista en *Ojos de serpiente* y en un videoclip de Bon Jovi), que en un par de escenas –memorable la de las carnes “a la Sarli”– magnetiza cualquier mirada no raquítica. **Javier Porta Fouz**

DOBLE TRAICION

Reindeer Games
EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR John Frankenheimer, CON Ben Affleck, Charlize Theron, Gary Sinise, Clarence Williams III y Dennis Farina.

John Frankenheimer nunca fue lo que los críticos e historiadores del cine llaman un “autor”. Aunque, al menos, pueden encontrarse dentro de su dilatada filmografía algunos acercamientos al suspenso bastante atractivos. *Doble traición* toma un camino diferente al de su anterior película, *Ronin*, que lograba interesar a pesar de estar considerada unánimemente como “avejentada”. Aquí, la indecisión por un tono –el noir como punto de partida, pero visto por encima, casi parodiándolo–, la intranquilizadora presencia de Ben Affleck en un rol escrito para cualquier otro actor menos él, y los excesos a la hora de tomar giros inesperados en la historia terminan por dilapidar un film que merecía otro destino. **Diego Brodersen**

MI ENCUENTRO CONMIGO

Disney's The Kid
EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Jon Turteltaub, CON Bruce Willis, Spencer Breslin, Emily Mortimer, Lily Tomlin y Dana Ivey.

La probada química Bruce Willis + niño problema parece que va a seguir pariendo películas. En este caso, la fórmula de film destinado a un público infantil acompañado por sus padres funciona, al menos si uno deja de lado varias exigencias. La historia es atractiva: un hombre maduro quejoso, farfullante y solitario –aunque muy exitoso en los negocios– se ve de pronto enfrentado a un niño inteligente y curioso –pero en extremo impopular– que resulta no ser otro que él mismo a la edad de ocho años. Si se olvidan las excesivas paradojas temporales y ciertos excesos sensibleros –y se la intenta ver con los ojos de un chico, si tal cosa es posible–, la película logra interesar y entretener durante un rato. Eso sí, la ideología Disney brota por todos los granos de celuloide. Paren un poco con el manual, muchachos. **Diego Brodersen**

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	MOIRA SOTO FM LA ISLA	MARTIN PEREZ PAGINA 12	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	LUCIANO MONTEAGUDO PAGINA 12	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	QUINTIN EL AMANTE	DIEGO BATLLE LA NACION	SERGIO WOLF AM DEL PLATA	DIEGO LERER CLARIN	PLABLO SCHOLZ CLARIN	
PRIMER PLANO	10	10	10	9	9	10	10	10	10	9	9,70
ESCENA FRENTE AL MAR		10	9	9	8	10	9	9	10		9,25
LA VIDA CONTINUA	9		9	9		10	8	9	10	8	9,00
¿DONDE QUEDA LA CASA DE MI AMIGO?	9		10	10	8		8	8	9	9	8,88
TREN DE SOMBRAS	9		8	8		7	10	10	9		8,71
AMORES PERROS	8		8	8	9	7	8	9	8	9	8,22
EL HIJO ADOPTIVO			7	8		7	8	8	8	8	7,71
JINETES DEL ESPACIO	8		8	6	7	9	8	8	8	7	7,67
EL VIAJE DE JULIA	4		5		7					6	5,50
LISTA DE ESPERA	6		5		5			5		5	5,20
VIAJE CENSURADO	7	6			4		5	3			5,00
DOS VIDAS CONTIGO					4		5	5		6	5,00
UNA PELICULA DE MIEDO	3	7			4		4		6	6	5,00
BUENOS AIRES PLATEADA	6	5	4	5	2	7					4,83
LA CENA	6	5	3		3			6		5	4,67
REVELACIONES	5	4	4		3			4	4	4	4,00
MI ENCUENTRO CONMIGO	2	4			2			3		4	3,00
LAS MUJERES ARRIBA	2				2		3	1		4	2,40

¡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



JUAN VILLEGAS **EN RODAJE**

Esperando el *Sábado*



Algunos de nuestros compañeros de redacción no solo escriben acerca de cine sino que también incursionan en distintos ámbitos de la producción. En esta oportunidad es el turno de Juan Villegas, que está filmando su primer largometraje. *Sábado* es (al menos por el momento, con una película en rodaje nunca se sabe) una comedia donde se duplican y reflejan traiciones de pareja y lealtades de género. Resulta curioso, entonces, que en un principio Juan haya convocado exclusivamente a mujeres a la cabeza de los equipos. Como testimonio valientemente su directora de fotografía, Paola Rizzi, fueron ellas mismas quienes debieron luchar para abrir el gineceo y permitir la incorporación de caballeros. Al final, el sexo esta vez fuerte se quedó con el área de fotografía, arte (Luciana Inda) y asistencia de dirección (Celina Murga), comparte producción (si bien Nathalie Caribón rige y manda) con el sexo ahora débil (Brizzio y Otero), y dejó a los muchachos sonido (Federico Villordo), montaje (Martín Mainoli) y cámara (Sebastián Almeida). El elenco, por su parte, es equilibradamente mixto, confundiendo tanto señoritas con varones como así también famosos (dejemos en suspenso quién) con desconocidos.

Bromas aparte, la revista espera con grandes expectativas y las mejores intenciones la que sería no solo la ópera prima de uno de nuestros compañeros sino también la primera película gestada no dentro pero al menos al margen de la historia de *El Amante*. **Hugo Salas**



Jonathan EL CINE RECUPERADO Rosenbaum

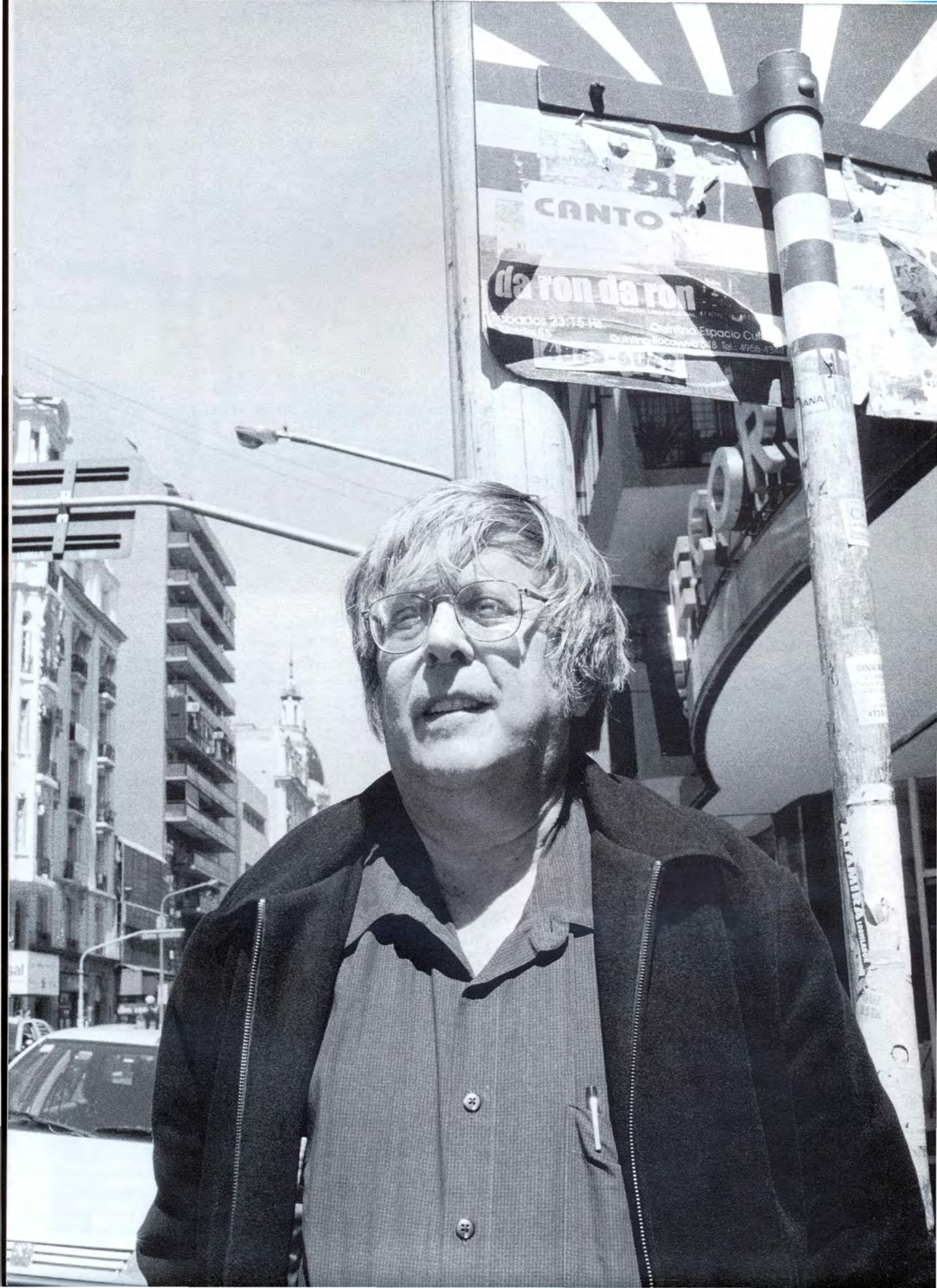
Para muchos el crítico de cine más importante de la actualidad estuvo en Buenos Aires invitado por FIPRESCI para dar una serie de conferencias. En realidad, la institución se dio el lujo de pagarse una semana de actualización para sus miembros.

Una pequeña parte de lo que conversamos con Rosenbaum es el objeto de esta entrevista.

por **SERGIO WOLF, QUINTIN**
y **GUSTAVO J. CASTAGNA**

A fines de septiembre, Jonathan Rosenbaum visitó Buenos Aires. Invitado por la FIPRESCI Argentina, dio tres conferencias en el cine Cosmos que acompañaron la proyección de sendos films. El primero, la versión de *Sed de mal* que Rosenbaum contribuyó a montar siguiendo las instrucciones de un memorándum de Orson Welles. El segundo fue *El viento nos llevará*, el último film de Abbas Kiarostami, uno de los directores favoritos del crítico. Después del tercero, el film de Kirguistán *El hijo adoptivo*, Rosenbaum habló del estado del cine y de la crítica en una charla con el público que se prolongó por casi dos horas. En los días sucesivos, casi secuestrado por algunos críticos, cenó en algunos lugares céntricos, almorzó en otros, paseó por Palermo y la Costanera (donde –a su pedido– visitó Tierra Santa, el parque temático religioso que concentra –sin rival a la vista– el kitsch porteño), y finalmente concedió la entrevista que se transcribe más abajo.

¿Quién es Jonathan Rosenbaum? Para muchos, su nombre despertó curiosidad a partir de un comentario formulado en pú- ►



CANTO

da ronda ron

Quinta Espacio Cult
Calle de la Ronda 18 Tel.: 4958-4344

4958-4344

ANA

4735

ALFONSO VILLANUEVA



blico hace algunos años en el Festival de Toronto. "Creo que hay un muy buen crítico de cine en Estados Unidos, un sucesor de James Agee. Su nombre es Jonathan Rosenbaum. Es uno de los mejores. No tenemos escritores como él en Francia. Es como André Bazin." El elogio partió de Jean-Luc Godard y debe ser uno de los pocos que el director francés prodigó en los últimos veinte años. A poca gente le ocurren esas cosas en el salvaje mundo del cine, menos a los críticos. Rosenbaum se debe haber sentido como Fidel Pintos el día en que lo nombró Perón. Pero no se agrandó. En realidad, tal vez se haya quedado pensando que Godard se había equivocado: que él era mucho mejor crítico que James Agee. Pero con Rosenbaum no se sabe: no da la impresión de regirse por emociones comunes. Siempre un poco abstraído, cultiva una cordialidad pareja y sin efusiones. No usa la sonrisa falsa del gringo pero sorprende, en cambio, con un interés genuino por el interlocutor. Rosenbaum nació en 1943 en Florence, Alabama. Nieto del dueño de una pequeña cadena de cines, se crió entrando gratis a las salas de su familia, lo que anticipó sin duda uno de los escasos beneficios del crítico. Después, como hacían antes los intelectuales americanos, vivió unos años en París, otros en Londres y volvió a Estados Unidos para peregrinar entre ambas costas en trabajos free lance o temporarios, escribiendo o

enseñando. No parece haber trabajado nunca en algo que no le gustara y eso se nota en su escritura, una de las más libres, menos atadas a la necesidad del pago o el reconocimiento entre sus colegas. Rosenbaum, en la tradición más antigua y posiblemente más fértil de la crítica, no es un periodista ni un académico como no lo fueron Serge Daney ni Manny Farber, su principal influencia. Desde ese lugar de ensayista, de pensador sin escuela ni filiación, imaginó *Moving Places*, su primer libro, publicado en 1980. Es una obra única, en la que Rosenbaum trata de describir su experiencia de espectador mediante un desdoblamiento entre lugares y circunstancias y dar cuenta de la recepción y el aprendizaje, la fascinación y la iluminación crítica en un continuo ligeramente ficcionalizado o, mejor, narrado como una ficción sin serlo propiamente. La aventura es paralela a algunos intentos de Serge Daney, pero donde el francés gustaba extraer conclusiones graves y definitivas, Rosenbaum se mantiene virtuosamente en lo provisorio. Su escritura apunta menos al brillo que a la verdad, a una búsqueda de la verdad desprovista de prisa, cargada de matices. En dos libros posteriores, *Placing Movies* y *Movies as Politics*, Rosenbaum recopila críticas y define su campo de batalla intelectual que podría definirse como el de una resistencia esperanzada contra Hollywood y sus prácticas de monopolio y desinformación.

Rosenbaum es a menudo severo con sus colegas, sobre todo cuando estos revelan un perezoso acomodamiento a las reglas y a las falacias de las corporaciones. Su discurso supera el de la muerte del cine, un eje cultural de los tempranos noventa, que tuvo a Godard, a Daney y a Susan Sontag como referentes. Un optimismo muy americano impregna su escritura: no pronostica maravillas pero se sostiene sobre la implícita convicción de que decir la verdad es una empresa fructífera. No recuerdo en toda la obra de Rosenbaum un solo párrafo que denote cinismo, indiferencia o resignación, y sí, en cambio, un siempre renovado placer frente a la presencia del arte. Rosenbaum escribió también *Midnight Movies* (en colaboración con Jim Hoberman), donde mostró su interés por algunas experiencias marginales del cine, pero con un saludable espíritu liberador y democrático. Y también editó, anotó y prologó el fascinante *This Is Orson Welles* (en castellano, *Ciudadano Welles*), las entrevistas que Peter Bogdanovich le hizo al gran Orson. En los últimos años, sus columnas semanales del *Chicago Reader* (www.chireader.com) se leen en todo el mundo. Especialmente son sus colegas los que se preguntan, ante cada estreno importante, qué habrá dicho Rosenbaum de la película. Entretanto, prepara dos nuevos libros. Uno sobre *Dead Man* de Jim Jarmusch para el BFI y otro titulado elo-



Rosenbaum critica los estrenos en el *Chicago Reader* pero su producción incluye varios libros y colaboraciones en revistas de todo el mundo, como *Trafic* y *Cahiers du cinéma*, de Francia, y *Film Comment* de EE.UU., entre otras

La realidad virtual del cine no es la de *The Matrix*, sino lo que los estudios nos hacen creer que ocurre. Los medios construyen una ficción que oculta el cine interesante que se hace en el mundo.

cuentemente *Movie Wars: How Hollywood and the Media Conspire to Limit What Films We Can See*. Simultáneamente, Rosenbaum escribe cada vez más para revistas extranjeras. En especial para *Trafic* (quizá, la más rica y sofisticada de las que se publican en el mundo). Allí inició la experiencia llamada *Movie Mutations*, donde intentó agrupar a una nueva generación de críticos y alentarlos a que definieran su cinefilia. La idea está ligada a un cierto espíritu utópico, a un internacionalismo de nuevo cuño ligado a discursos más políticos, sobre los que habla en la entrevista que está a punto de comenzar y que ayuda a redefinir el campo del cine y la práctica de la crítica.

Una revista como *El Amante* no podría existir en mi país. Allí no hay un mensuario crítico. En Francia se pueden publicar 1.000 ejemplares y ser un éxito, pero en Estados Unidos es millones o nada. Lo que hay son fanzines, publicaciones como *Video Watch Dog*, orientadas al consumo y al culto y a las que no les interesa el cine desde el punto de vista crítico. Pero, además, los mundos están separados: los que enseñan cine en la universidad no leen las reseñas de los diarios. En realidad, hay tres discursos diferentes sobre cine: el de la industria, el de la universidad y el de la crítica de diarios y revistas. En otros países esos mundos se articulan mu-

cho más. En Francia, Roland Barthes escribía para los diarios, algo que muy rara vez hacen entre nosotros un intelectual como Fredric Jameson o un gran crítico académico como Tom Gunning.

¿A qué llama el discurso de la industria?

Es el que se ocupa del negocio del cine. Los diarios y las revistas de cine de mayor circulación, *Premiere* y *Movie Line*, lo sostienen. Yo creo que este no es un interés natural de los lectores, sino uno manipulado, prefabricado. Hace quince o veinte años nadie estaba interesado en saber cuáles eran las diez películas más taquilleras de la semana o quiénes eran los treinta tipos más poderosos de Hollywood. Si en los años 30 o 40, alguien hubiera intentado publicar la lista del top 10 de la taquilla, lo hubieran tratado de loco. Y con razón: la gente no está interesada en saber si este mes Pepsi está mejor en ventas que Coca Cola o qué auto se vendió más el fin de semana. Pero luego empezaron los shows de televisión como *Entertainment Tonight*, que eran extensiones del presupuesto de publicidad de los estudios, es decir, publicidad con el formato de noticias. Y después los diarios empezaron a publicar el mismo material. Esta orientación siempre existió en alguna medida, pero se multiplicó a partir de Joseph Levine y Roger Corman, a quienes se les ocurrió hacer avisos sobre films hipotéticos y testarlos con el público. Se dice que Levine fue el primer distribuidor que invirtió más dinero en anunciar películas que en comprarlas. Así promovió cosas como *Hércules*. Pero tal vez haya algo bueno en todo esto: si se puede desarrollar el interés de la gente por un tema semejante, tal vez se podría hacer lo mismo para que vean películas extranjeras.

Pero también se publica otro tipo de material, como en su propio caso.

Mi situación en el *Chicago Reader* es muy especial y gozo de una libertad que pocos tienen. Pero aun en mi caso, tengo que respetar en cierta medida la regla de escribir sobre lo que recauda dinero. Por ejemplo, a veces publico en la revista francesa *Trafic* artículos sobre festivales. En la ver-

sión americana, debo eliminar la mayoría de las referencias a películas sobre las que la gente no escuchó hablar o no se pueden conseguir en video. Es un círculo vicioso. Si nadie escribe, nunca van a estar disponibles. Esa situación se agrava cada día. Cuando empecé escribiendo para *Film Comment*, mandaba una carta de París y describía todo lo que se podía ver allí. Pero hoy la prensa americana no se ocupa ni de los festivales. Este año, la cobertura que hizo el *New York Times* de Cannes solo incluyó las películas americanas. Hace un par de años, Janet Maslin, entonces la crítica principal del diario, ni siquiera vio *El sabor de la cereza* que ganó la Palma de Oro. La televisión, por su parte, entrevista a Harvey Weinstein (el dueño de Miramax) y se dedican a comentar lo malas que son las películas. Tratando de reaccionar contra eso, hace dos años hice lo siguiente: no fui a Cannes pero recopilé los informes de la prensa americana que decían lo malas que eran las películas. Supuse que las películas más interesantes eran las más odiadas por los críticos de mi país, algo que resultó cierto en gran medida. Y esta es la verdadera realidad virtual, no la de *The Matrix*: la idea del cine que construyen las corporaciones y los periodistas. Otro ejemplo de Cannes, tal vez más deprimente: David Ansen, el corresponsal de *Newsweek*, me contó que una vez fue sabiendo que del único film del que podía (y debía) escribir era *Kids*, porque había generado un escándalo que, a su vez, se había prefabricado en Sundance.

¿Cuál es exactamente el papel que juega Sundance?

Es el ojo de la aguja por el que tienen que pasar todos los cineastas jóvenes americanos para lograr algo, incluso algo tan mínimo como que se hable de su película. Allí los directores van a someterse y a venderse, a hacer un pacto con el diablo de la industria. Lo que pretende ser una celebración de la independencia, es una celebración de la pérdida de la independencia. De allí proviene el éxito en Sundance. Por eso, para mí fue muy importante *The Blair Witch Project*, porque permitió ▶

Entre los académicos americanos, como en EE.UU. en general, hay una gran desconfianza por el arte. Así es como Roland Barthes figura en el canon de los estudios universitarios, pero no así Howard Hawks.

un nuevo modo de difusión para una película independiente, por fuera de Sundance. Algunos colegas la vieron como una prueba de que se puede vender cualquier cosa. Pero creo que es mucho más: es una expresión del incurable aislacionismo americano, una película sobre el terror de no saber, de estar perdido por la falta de conocimiento. Aunque no es una película brillante sino más bien un film modesto, es interesante que se haya convertido en un éxito, aun sin tener la industria detrás hasta mucho después de realizado.

Los films de Val Lewton hicieron lo mismo hace cincuenta años...

Sí, es verdad, y *Blair Witch* los reinventa en una escala más primitiva. Pero si la cultura americana fuera más sensible, todo el mundo hubiera visto los films de Val Lewton. Pero a la gente no le dan verdaderas opciones. Es como si a alguien que se está muriendo de sed le dan a elegir entre tomar detergente y líquido para lustrar zapatos. El tipo elige, digamos, el detergente. Luego viene alguien y dice: ¿ven?, eso es lo que la gente quiere tomar. Así funciona el sistema.

¿Pero cómo sobrevive gente como Jarmusch, un cineasta al que usted admira?

Sobre todo porque tiene una audiencia internacional. Una amiga iraní que enseña cine en una universidad de Chicago dice que todos sus alumnos del tercer mundo, más los latinos, negros, etc., aman las películas de Jarmusch. Pero eso no pasa con los del primer mundo. Jarmusch está aterrizado de perder esa audiencia, algo que casi le ocurre con *Dead Man*, aunque se recuperó con *Ghost Dog*, una película donde hace algo que yo llamo *sampling*: mezcla cultura japonesa, cine de género, una operación multicultural que tiene que ver distintivamente con Internet. Y además habla mucho de la lectura, de la transmisión de sabiduría por la lectura. Hay otros independientes auténticos, como Rob Tregenza, que además de dirigir distribuye películas de Godard o de Bela Tarr.

¿Qué lugar ocupa el discurso académico?

La universidad le dio legitimidad al cine, que era tratado con desprecio o descon-

fianza, como un arte dudoso, indigno de ser estudiado. De esa necesidad de legitimarlo tal vez surja su exceso de jerga en la literatura académica. Los estudiosos del cine tenían que crear algo propio que requiriera un cierto virtuosismo. Un poco como los músicos de bebop, que hacían cosas tan difíciles que para tocar con ellos había que ser realmente bueno. Gente como Barthes, Metz, los que hicieron la alta teoría cinematográfica, jugaron ese papel. Desafortunadamente, mucha gente que se dedicó después a los estudios cinematográficos no sabía mucho de cine, sabía más bien de otras cosas. En la versión americana del academicismo influye también que en Estados Unidos siempre hubo una gran desconfianza por el arte. No hay cánones cinematográficos en la universidad. En cambio, hay cánones de teorías. Roland Barthes pertenece al canon de los estudios universitarios de cine. Pero Howard Hawks no, y eso produce un desfase muy grande. Ocurren cosas extrañas. Douglas Sirk pertenece al canon académico porque hacía melodramas y el melodrama es objeto de interés universitario porque permite hablar de cuestiones sociales, del feminismo, etcétera. El canon académico está hecho de películas que no se distinguen por sus valores artísticos, sino por lo que permiten producir en materia de *papers*, de textos. Pero, al mismo tiempo, cualquier agente, cualquier productor, puede canonizar comercialmente una película. La mejor prueba de ello es la lista de las cien mejores películas americanas que sacó el American Film Institute. Los académicos no hicieron nada por decir cuáles eran las mejores películas, y quedamos a merced de Jack Valenti y sus amigos. Es el Oscar el que produce cánones. Lo mismo pasa con la literatura: uno ya no puede enseñar que *El sonido y la furia* es una gran novela, porque ya no se puede enseñar literatura. Todo se reduce a las ciencias sociales. Harold Bloom es la excepción y lo consideran un reaccionario. Y los cánones terminan siendo lo que dice el mercado. Por eso, cuando una asociación de críticos elige *American Beauty* como la mejor pelí-

cula del año, están perdiendo el tiempo y la oportunidad de hacer otra cosa. Es jugar el juego de la industria.

En sus reseñas, usted suele referirse a lo que publicaron otros críticos. Polemiza con ellos frecuentemente...

El *Reader* me da una gran libertad y puedo permitirme escribir una o varias semanas después del estreno, cuando ya leí lo que escribieron otros. Además, Chicago es una ciudad de provincia y algunas películas llegan más tarde, de modo que eso obra en mi favor. Cuando llega la película, ya acumulé un montón de opiniones ajenas y tengo tiempo para reflexionar.

¿Ese es su método?

Me gusta pensar que cambio mi método de acuerdo a las circunstancias, de acuerdo al film que estoy reseñando. A veces hablo de una película porque me parece interesante artísticamente, a veces por sus aspectos sociales. El énfasis es diferente; la metodología también depende de la semana.

¿No hay una contradicción entre apreciar el arte y escribir con sentido político? ¿No produce una especie de esquizofrenia?

No necesariamente. Pienso que ambos aspectos están conectados. Lo que produce esquizofrenia es la creencia común de que no lo están, la idea absurda de que uno dedica una parte de su tiempo a "la vida" y la otra al cine, y que ambas no se afectan mutuamente. En contra de esa idea escribí *Moving Places*, el libro que más me gusta de todos los que escribí. Allí descubrí que la crítica censura, oculta los modos en que el arte y el cine se inscriben en la vida y cómo la vida se mezcla con el arte y el cine. De chico uno ve *La ventana indiscreta* y le gusta Grace Kelly porque le hace acordar a su madre o algo por el estilo. Y esa es la manera y la causa por la que uno empieza a ver películas. Si suprimimos todo eso de nuestra escritura, censuramos una parte importante de la experiencia cinematográfica. Hay otra razón para hablar de ciertos aspectos históricos o sociales. En Estados Unidos, aprender sobre otras culturas es muy difícil. El cine es casi la única manera. Si uno mira las imágenes que los ame-



ricanos tienen de los armenios o de los iraquíes, suelen ser los clichés más trillados. Pero el cine puede ayudar a romperlos. Porque esa es la manera en que el arte y la experiencia se refuerzan mutuamente. O por lo menos deberían hacerlo.

En los 40 y 50 el cine era una ventana al mundo. El neorrealismo, por ejemplo, encarnaba esa idea. Pero hoy ese lugar lo ocupa CNN.

CNN es la visión americana del mundo. Una visión muy parcial. Estados Unidos transita hoy el período más aislacionista del que yo tenga memoria. En la época del neorrealismo, había cientos de miles de americanos en Europa como consecuencia de la guerra. Para muchos de ellos, esa fue la única vez en que se conectaron más o menos profundamente con otra cultura. Pero luego empezaron a separarse de esa experiencia. Si uno mira *Día de la Independencia* y la forma en que esa película pinta el resto del mundo, descubre que las imágenes de la India o de Francia provienen de los años 50. Tienen que recurrir a eso porque no tienen otras imágenes que les resulten familiares. Están completamente desinformados de lo que ocurre. Aun entre los críticos de cine americanos se dice, por ejemplo, que los franceses aman a Jerry Lewis, lo que está atrasado treinta años. Y recíprocamente, para seguir con el mismo ejemplo, se olvidan de su propio pasado. Afirman ale-

gremente que a los americanos nunca les gustó Jerry Lewis, cuando sus películas hicieron mucho más dinero que las de Elvis Presley. Por eso es que las películas extranjeras se vuelven importantes, porque pueden desafiar esas imágenes atrasadas. Es muy importante tratar de revertir ese aislacionismo, que en el cine se sostiene con el pretexto absurdo de que se sabe lo que la audiencia quiere. Como si todos pensarán "Hoy tengo ganas de ver *La guerra de las galaxias* y no *Out One* de Rivette". Probablemente, la mayoría no querría ver *Out One* pero nadie le da la opción. La gente no está en posición de decidir lo que quiere, porque solo se puede elegir si uno se educa, y estamos lejos de eso.

¿Se siente como un educador al hacer críticas?

Sí, aspiro a serlo. Y en cierto sentido creo que la información es más importante que la evaluación. Ayer hablé del caso de *Rosetta*, una película que produjo un cambio en la legislación sobre el trabajo de menores en Bélgica. Esas informaciones no se distinguen del análisis, hacen al fondo de las películas. Es fundamental que esa información circule. Cuando empecé a leer revistas de cine, me interesaba la mera existencia de las películas. La primera vez que compré una fue un ejemplar de *Sight & Sound* en los 60. Traía la lista de las mejores películas de la historia según una encuesta entre los críticos. Me propu-

se ver esas películas. Aspiro a que alguien quiera hacer lo mismo con las películas de mi lista alternativa a la del AFI (ver pág. 39), aunque algunas ni siquiera están en video. Me parece muy interesante que, de todo lo que escribí en mi vida, esa lista haya sido lo que más respuesta tuvo.

Pero eso es evaluación, no información...

Si ustedes quieren, pero la evaluación y la información se confunden. Es información saber que Jacques Tourneur existió. Pero la cultura americana no suministra esa información.

¿Siente que su vida se diferencia de la de otra gente?

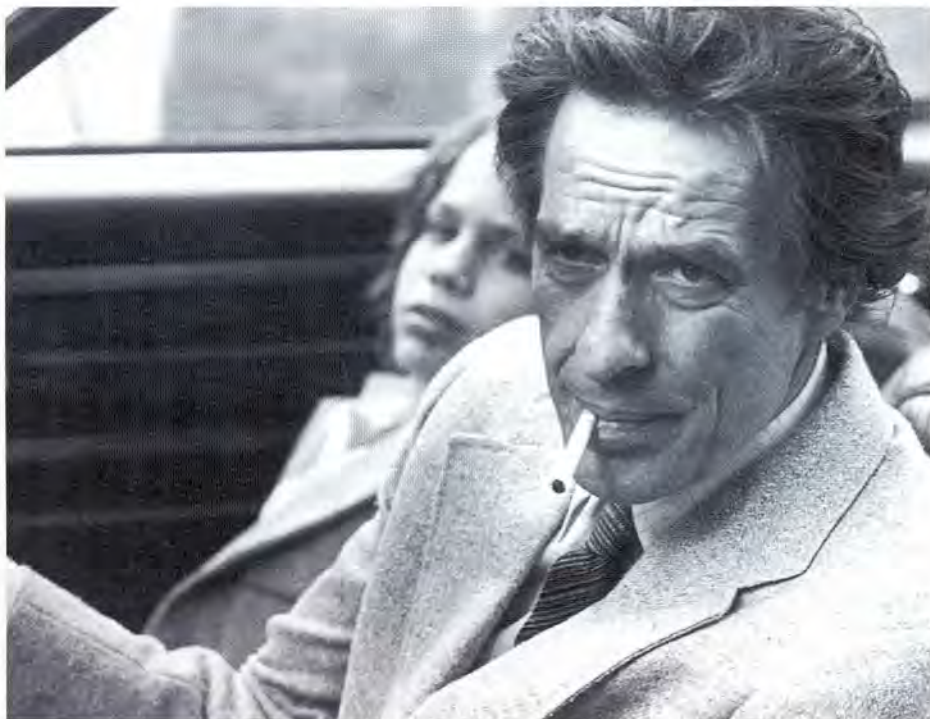
Supongo que es peligroso tratar de aplicar el arte a la vida o viceversa. Pero si a uno el arte le importa tanto, no queda más remedio. Si uno es un artista pero el arte no afecta su vida, ni su arte ni su vida deben ser muy interesantes. La mezcla se da todo el tiempo y reconocerlo es una manera de que resulte más saludable.

De modo que se considera un artista...

Mmm... Supongo que sí. Empecé intentando ser un novelista. Así nació *Moving Places*, que es un texto de ficción. Pero los libreros lo pusieron en los anaqueles de ensayo o de cine, lo que de alguna manera selló mi destino. También me afectó la relación con Manny Farber, no solo porque es pintor además de crítico, sino porque considera la crítica de cine co- ▶



Dos de las películas elegidas por Rosenbaum entre sus mejores cien: *Un tiro en la noche*, de John Ford, y *Torrentes de amor*, de John Cassavetes



mo una forma de arte. Muchas veces intenté encarar mi trabajo con estrategias artísticas. Una de las más importantes es la mimética: tratar de imitar lo que se está describiendo. No solo en términos de estilo sino de forma. Tratar de hacer con la escritura lo que hace el cineasta en la película. Me parece que la mejor forma de tratar de entender una forma de arte es empezar por imitarla. Pero a veces, al fallar en esa imitación, se crea una nueva forma. Dizzy Gillespie dice que encontró su manera de tocar la trompeta fracasando en su intento de imitar a Roy Eldridge.

Les da la razón a los que dicen que el crítico es un cineasta frustrado.

En todo caso, soy más bien un novelista frustrado. Pero si uno valora sus críticas de la misma manera en que un cineasta valora sus películas, no hay ninguna razón para decir que lo que uno hace es inferior. No veo por qué mi escritura tenga que tener menos ambición artística que un film. A menos que uno decida que la crítica solo sirve para hacer que la gente elija ir a ver una película y no otra. Bueno, la verdad es que también escribo esas reseñas cortas para aconsejar a la gente. Pero me refiero a lo más ambicioso de mi trabajo.

¿Cuál es su escuela artística?

Supongo que por ser sureño soy en buena medida romántico. El gótico sureño es un extremo del romanticismo. Pero hay una parte mía que es formalista. Ser un formalista es ver las formas en la vida, no solo en el arte. También me marcó mucho la contracultura de los sesenta. Los hippies, la izquierda, los derechos civiles, todo vino mezclado. La marihuana fue importante porque me enseñó a relacionar co-

sas que normalmente no vienen juntas, un procedimiento ligado al surrealismo. Fumar viendo películas de Godard jugó un papel importante en mi formación.

¿Prefiere lo moderno o lo posmoderno?

Estoy más cerca del modernismo, aunque para mí hay cosas muy importantes en lo posmoderno, como *El arco iris de la gravedad* de Thomas Pynchon.

¿Lo vanguardista o lo clásico?

Lo que me interesa como escritor y como crítico, o la manera en que me percibo tiene que ver con descubrir lo que está entre dos cosas, lo que hay de vanguardia en el clasicismo y de clasicismo en la vanguardia. Intento explicar el uno mediante el otro. Y también dar cuenta de lo popular. Algunos piensan que como no pertenezco al mainstream tendría que pertenecer a la vanguardia. Pero tampoco estoy allí. En 1983, cuando escribí un libro sobre cine experimental, descubrí que uno va a hacerse muy amigo de los cineastas sobre los que decidió escribir, mientras que aquellos sobre los que uno no escribió no volverán a dirigirte la palabra. Me gusta pensar que no pertenezco a ningún medio.

Usted intenta no quedar atrapado y moverse. Desconcertar a la gente.

A veces lo hago conscientemente. Es una maniobra que aprendí de Manny Farber: en una oración ir en contra de la anterior. Es un procedimiento artístico, totalmente contrario a la crítica académica. Uno no puede construir así un argumento. En ese sentido, aspiro a seguir moviéndome. Pero a veces me repito e insisto en ciertas posiciones, directores, películas.

¿Cambia de idea o de posición?

No sé bien qué es una posición. El mundo

no está en una posición fija. Pero cuando abandono una posición espero que no sea por pose. En un momento, por ejemplo, me di cuenta de que me había equivocado en mi oposición a ciertos films de Verhoeven. Tal vez después me haya ido demasiado al otro lado, aunque no llegué al extremo de Noël Burch, que denuncia sus libros anteriores. A veces trato de corregir errores. Le pasa a todo el mundo, que se equivoca y así aprende, más aun si uno escribe mucho todas las semanas. Cómo se puede pretender no cometer errores. No volver a ver una película, afirmarse en las viejas posiciones es aburrido y absurdo. No es lógico que un crítico tenga razón todo el tiempo. Ni siquiera que *deba* tener razón todo el tiempo.

En su escritura, llega a manifestar cierta incomodidad...

Es algo subjetivo, pero a veces quiero cambiar de posición porque lo que me hace sentir más cómodo son las perspectivas múltiples. Una persona viva intelectualmente es aquella cuyos pensamientos están en un estado de flujo constante. En cambio, si uno se afirma en conclusiones todo el tiempo, es que el pensamiento se ha detenido. Es muy factible que en el proceso de escribir uno empiece en un lugar y termine en una situación diferente. No creo en las palabras definitivas, eso es teología. Debe haber una insatisfacción, una incomodidad que no es fácil manifestar en el periodismo porque hay que terminar de escribir antes del cierre. Pero trato de describir un proceso mental. Welles decía que hubiera sido feliz editando interminablemente sus películas. Lo que escribo no suele tener una clausura y tiene

la ventaja adicional de que no puede usarse tan fácilmente para el consumo. Es muy raro que me citen en los avisos. La mayoría de la crítica está pensada para ser consumida y abandonada, pero si uno piensa que cierta película lo acompañará toda la vida, no se puede escribir de esa manera.

Algunos piensan que los críticos transmiten los secretos de los directores o traducen las obras para el lector.

Hay algo de eso, pero a mi juicio los grandes críticos son los que crean un sentido del misterio, no los que lo resuelven. Eso es lo importante del arte. La crítica académica trata de disolver los misterios, mientras que la crítica orientada artísticamente trata de producirlos.

¿Cuál es su canon de críticos?

Podríamos empezar por Harry Alan Potamkin, un marxista americano que viajó por el mundo en los 20 y 30 y entrevistó a gente como Dreyer. Atacaba a Von Sternberg, decía que *El expreso de Shanghai* era fascista. Hay un grueso volumen publicado en los 70 que recoge sus artículos. Hay que nombrar a Bazin. Después a Manny Farber. James Agee en menor grado. Raymond Durgnat, un amigo británico, hoy muy olvidado. Godard, Rivette, Daney, Noël Burch.

¿Rohmer?

Menos, no puedo decir que haya aprendido mucho de él. Tampoco me gusta mucho su cine, excepto *Percival, el galo*, que no es nada típico en su producción.

¿Truffaut?

Truffaut era un extraordinario periodista y, a veces, un buen crítico. Fue el que escribió el mejor ensayo sobre Hitchcock, el ensayo sobre el doble propósito de *La sombra de una duda*. Todos los demás lo imitaron.

¿Se puede hacer crítica desde una película?

Sí, la mejor pieza de crítica hitchcockiana es *Céline y Julie van en barco*, la película de Rivette. Me gusta mucho la idea de que Godard y Rivette siguieron siendo críticos a través de sus películas. *Alphaville* es una crítica del expresionismo alemán mucho mejor que los libros de Lotte Eisner o de Kracauer. Al principio de su carrera, Truffaut se parecía a Godard, pero también me conmueve mucho *La habitación verde*, que es la crítica definitiva de los *Cahiers*, de la morbidez, la necrofilia asociada a la política de los autores. Godard me dijo que no la había visto ni la quería ver, lo que me desilusionó mucho. Los últimos Antonioni tampoco los quiso ver, no sé por qué...

Para demostrar que se murió el cine...

Sí, está con todo eso. Y se ve que no quiere más ideas sobre el tema. Las razones por las que me gusta Godard tienen que ver con la posibilidad de comprender el estado del mundo. Ir a ver una película de Godard en los 60 era como comprar el

diario: servía para saber lo que estaba pasando. Era excitante. Después ya no se pudo hacer lo mismo. Rivette también lo hizo durante un tiempo en los 60. En cambio, Rohmer es un tipo con un gran talento, muy reaccionario políticamente y un verdadero creyente. No comparto su cosmovisión. No es lo mío. *Percival* me gusta porque prueba su propio medievalismo, descubre la Edad Media mejor que Bresson. Tal vez sea la mayor película sobre la Edad Media. Una vez le pregunté cómo podía conciliar esa película con ser un realista baziniano. Me contó que una vez Bazin dijo sobre *Juana de Arco* de Dreyer que al menos la suciedad era real.

Creo que entiendo su punto de vista.

Pero usted no se lleva muy bien con el realismo baziniano.

Creo en la búsqueda de Bazin, pero no en lo que encontró. Cuando dice que en *Ladrón de bicicletas*, la cámara desaparece, la pantalla desaparece y solo queda la realidad... No me parece. No soy trascendentalista sino materialista. Me gusta algo que dijo Rivette: si creo en el espíritu es solo a través de lo concreto. Esto se aplica a Bresson, que no se sabe muy bien si era un creyente. Pero creo en las imágenes y los sonidos, no en lo que dejan afuera. No sé si Dreyer era ateo aunque me siento inclinado a decir que lo era. Sigo viendo sus películas de un manera materialista y me encanta *Ordet* porque es un desafío a mi falta de fe (aunque no creo que el film pruebe que Dios existe).

Usted cree en lo que llama el movimiento político global.

Sí, en una nueva generación cuya identidad no se basa en la nacionalidad. Nuestro mundo es el de las corporaciones, que actúan de la misma manera en todas partes. Están tomando las funciones del gobierno: la educación, la seguridad, la planificación social. En Estados Unidos las cadenas de librerías Barnes & Noble o Borders ocupan hoy el lugar que tenían las bibliotecas públicas. Los adolescentes van allí a hacer los deberes. En las escuelas muestran videos y televisión con comerciales. Esto está pasando en todas partes. La gente se educa así. Frente a esto, hay una respuesta adecuada, la de los que quieren oponerse a las corporaciones y cambiar esta política. La forma que ha tomado esta oposición es de varios tipos. Leí un libro de una mujer canadiense que me impresionó mucho. Se llama *No Logo*, es sobre este movimiento y aprendí algo sobre los sucesos de diciembre en Seattle, pero sobre todo que en el encuentro previo de la OMC ocurrió algo en todo el mundo. En Brasil, Australia, hubo cortes de tránsito. Esto no se sabe en Estados Unidos, lo escribió una canadiense que ►

LAS 100 DE ROSENBAUM

A QUEMARROPA 1967
ALGO PARA RECORDAR 1957
AMANECER 1927
ANATOMIA DE UN ASESINATO 1958
AVANTI! 1972
BESAME MORTALMENTE 1955
CADENAS DE ROCA 1951
CAPRICHIO IMPERIAL 1934
CARTA DE UNA ENAMORADA 1948
CASCO DE ACERO 1951
CASTA DE MALDITOS 1956
CODICIA 1925
CONFESIONES DE UN FUMADOR DE OPIO 1962
DANZA CONTRA UNA GRAN CIUDAD 1977
DEAD MAN 1995
DEL MISMO BARRO 1971
DELIRIO DE GRANDEZA 1956
EADWEARD MUYBRIDGE, ZOOGRAPHY 1974
EL AUDAZ 1961
EL BAZAR DE LAS SORPRESAS 1940
EL GATO NEGRO 1934
EL GENERAL 1927
EL GRAN GARRICK 1937
EL HOMBRE EQUIVOCADO 1957
EL JUEZ PRIEST 1934
EL MUNDO MARCHA 1928
EL PRECIO DE UN HOMBRE 1953
EL PROFESOR CHIFLADO 1963
EL ROMPECORAZONES 1972
EL TERROR DE LAS CHICAS 1961
EL TIRADOR 1967
ERASERHEAD 1978
ESCENAS DE LA INFANCIA 1970
ESPOSAS FRIVOLAS 1922
ESTA TIERRA ES MÍA 1943
EXTRAÑOS EN EL PARAISO 1984
FENOMENOS 1932
FUERZA DEL MAL 1948
GILDA 1946
HALLELUJAH, I'M A BUM 1933
HAZ LO CORRECTO 1989
HOUSEKEEPING 1987
INTOLERANCIA 1916
JOHNNY GUITAR 1954
KILLER OF SHEEP 1978
LA BOMBA DEL ROCK AND ROLL 1957
LA CONDESA DESCALZA 1954
LA DAMA DE SHANGHAI 1948
LA HISTORIA DE FENIX CITY 1955
LA HISTORIA DE PALM BEACH 1942
LA HUELLA DEL GATO 1954
LA MUJER PANTERA 1942
LA NOCHE DEL CAZADOR 1955
LA NOVIA DE FRANKENSTEIN 1935
LA RUBIA FENOMENO 1941
LA RUEDA DE LA FORTUNA 1944
LA SEPTIMA VICTIMA 1943
LAUGHTER 1930
LOS CABALLEROS LAS PREFIEREN RUBIAS 1953
LOS DIABLOS DEL AIRE 1958
LOS MUELLES DE NUEVA YORK 1928
LOVE ME TONIGHT 1932
MAKE WAY FOR TOMORROW 1937
MALA MUJER 1945
MAN'S CASTLE 1933
MI HIJO JOHN 1952
MIENTRAS DUERME NUEVA YORK 1956
MIKEY AND NICKY 1976
MONSIEUR VERDOUX 1947
NANOOK, EL ESQUIMAL 1922
NAVIDADES EN JULIO 1940
11X14 1976
PANICO EN LAS CALLES 1950
PARK ROW 1952
PIMPOLLOS ROTOS 1915
REAL LIFE 1979
REMINISCENCES OF A JOURNEY TO LITHUANIA 1971
RIO BRAVO 1959
RIO SANGRIENTO 1952
SCARFACE 1932
SHERLOCK JR. 1924
SOBERBIA 1942
SOLEDAD 1929
SOMBRAS 1960
STARS IN MY CROWN 1950
SYLVIA SCARLETT 1935
THAT'S ENTERTAINMENT! III 1994
THE KILLING OF A CHINESE BOOKIE 1976
THE SCENIC ROUTE 1978
THE SOUND OF FURY / TRY AND GET ME! 1950
THUNDERBOLT 1929
TO SLEEP WITH ANGER 1990
TOM, TOM, THE PIPER'S SON 1969
TORRENTES DE AMOR 1984
TROUBLE IN PARADISE 1932
UN TIRO EN LA NOCHE 1962
VINYL 1965
WANDA 1971
WOODSTOCK 1970
ZABRISKIE POINT 1970

COPYRIGHT (C) 2000 CHICAGO READER, INC. ALL RIGHTS RESERVED. USED WITH PERMISSION



vivió allí porque los padres habían escapado de la guerra de Vietnam.

¿Este movimiento se parece al de los sesenta?

Sí y no. Es una situación muy diferente. Tiene un potencial mayor que todo lo que pasó entonces, cuando no había una experiencia universal como la que hay ahora. Es cierto que las manifestaciones en la Universidad de Columbia pueden haber influido en el Mayo francés. Pero hoy la experiencia de los estudiantes franceses y americanos es exactamente la misma. Y antes no había Internet, la manera actual de contactarse. El movimiento global tuvo éxito al lograr que Nike se fuera de Birmania. No es utópico, se logran cosas. Es también la rebelión contra la autoridad, que no es la del gobierno ni la de la familia sino la de las corporaciones que están ocupando el lugar del gobierno y la familia.

¿Se puede ver algo de esto en el cine?

El informante habla de las corporaciones, pero una película mucho más importante en ese sentido es *Ghost Dog*. Indirectamente, trata sobre una nueva identidad basada en un bricolaje de culturas, en una alianza entre gente que ni siquiera habla el mismo idioma. Es algo intuitivo, pero es una profecía.

¿Hay un paralelo con la crítica de cine?

En todo el mundo hay gente que está en mi misma longitud de onda, que se pasa

información y comparte los mismos valores. El punto es que, como ha ocurrido en otras áreas, se puede transformar en un movimiento político porque tiene el poder de boicotear, de organizar en todas partes del mundo. Todavía no empezó a hacerlo, pero el potencial es enorme. Hay gente conectada por Internet que está ávida por ver cierto tipo de películas. Lograr verlas no puede ser tan difícil si convierten su deseo en una fuerza. Se está creando un nuevo circuito que escapa al poder de las corporaciones. Es una alternativa que tropezará con obstáculos pero hay más motivos para ser optimista acerca de este movimiento que sobre los movimientos progresistas en cada país. Porque en última instancia no tenemos más gobiernos sino multcorporaciones. Hay que pensar en eso. Hollywood es más importante que Washington DC. Así funcionan las cosas.

Se puede hacer un movimiento en favor de Kiarostami.

Kiarostami es políticamente un conservador. Pero hasta se puede dar el lujo de retirarse de los festivales. Llegó a un punto en el que ya no necesita el aparato. Nunca necesitó a Disney de todos modos, y Miramax no le distribuyó la película en Estados Unidos. Es el típico caso sobre el que los funcionarios de las multcorporaciones dicen que es un plomo y no se interesan siquiera en verlo. Pero Kiarostami

se puede mover por afuera. Y es conocido en el mundo entero. Me llegan mails desde Tailandia, hay una red que nos va conectando.

Y volviendo al canon de críticos, ¿cuáles son los más nuevos?

J. Hoberman es un poco más joven que yo y escribe ahora en el *Village Voice*. Kent Jones se convirtió un poco en internacional como yo, escribió en *Trafic*, en *Cahiers*. Hizo un catálogo sobre Têchiné que se publicó en castellano. Incluso uno sobre Tsai Ming-liang que se tradujo al chino. Adrian Martin, el mejor crítico australiano, que está empezando a leerse fuera de Australia. Publica en *Film Comment* y tiene un libro sobre *Erase una vez en América*. Escribe en un diario de Melbourne y está por tener un website. Nicole Brenez es otra, es todo un fenómeno. Enseña cine en Francia. Tiene un librito sobre *Shadows* y un libro enorme de recolección de sus críticas que fue muy atacado en *Positif*. Es un libro increíble. Está interesada en todo tipo de cine y en el uso del cuerpo humano en la pantalla. Es programadora de la Cinemateca Francesa, está a cargo de todo el cine experimental. Ahora están haciendo la retrospectiva más ambiciosa que se haya hecho sobre cine experimental francés. Meses y meses con grandes audiencias. Hay una generación de veinte a treinta años que está ávi-

Lo que hay en común en todo el mundo es la batalla contra las corporaciones, que se apoderaron del gobierno y proceden de la misma manera en todas partes. Hoy, los lugares más remotos son los más universales.

da por ver algo que los *Cahiers* y la cinefilia siempre descuidaron. Cosas hechas al margen de la gran tradición. Nicole ejerce una enorme influencia en sus estudiantes. Para mí tiene algunos gustos disparatados. Por ejemplo, es una fanática absoluta de Abel Ferrara, sobre el que dicta un seminario anual, imagínense.

Usted reunió a un grupo de críticos internacionales a partir de un conjunto de cartas que aparecieron en *Trafic* con el nombre *Movie Mutations*.

Sí. Eran Kent, Adrian, Nicole y Alex Horvath de Alemania, que están empezando a ser conocidos en el mundo. Los reuní en Francia. Ellos tradujeron artículos de los otros críticos en sus websites. Mi intención fue poner de manifiesto una nueva tendencia crítica a partir del internacionalismo de la experiencia cinematográfica. Supongo que ya llegará al castellano. Lo interesante de *Movie Mutations* es que se tradujo a cuatro idiomas en un año. Hay una versión en inglés en el site de la revista *Film Quarterly* (<http://www.ucpress.edu/journals/fq/critic.html>). Nunca pasó eso con nada que yo haya escrito. Los artículos de Brenez y Horvath están llenos de títulos de películas de los que nadie escuchó hablar nunca. Queremos publicar el libro sobre *Movie Mutations*. Pero el editor no quiere saber nada, otra vez por la misma razón que comentaba antes: las películas citadas no se pueden consumir fácilmente. Les cito un párrafo de Horvath, para dar una idea de alguno de los temas que se tocan en esas cartas: "En el marco de la globalización de la cultura cinematográfica se desarrollaron dos alternativas falsas. Una es la idea de Miramax de los 'independientes americanos'. La otra es la reducción del cine europeo de arte a unos pocos maestros que pueden trascender todas las fronteras nacionales y encontrar un lugar en todos los mercados. Kieslowski y Zhang Yimou son dos buenos ejemplos [a los que yo agregaría Almodóvar y Chen Kaige, JR]. Me interesan mucho más los cineastas que pueden hablar de lo concreto, con voces y palabras concretas, de lu-

gares y personajes concretos. Me gustan las imágenes de los hermanos Dardennes, parados en algún lugar de la Bélgica industrial, mirando alrededor y diciendo que esos paisajes hacen nuestro lenguaje. [Yo agregaría a Bruno Dumont.] Cerca de los cineastas sobre los que solemos discutir, como Ferrara, Assayas, Egoyan, Wong Kar-wai, etc., hay muchos más ejemplos menos conocidos, cuyos dialectos son mucho más específicos que los del comercio global de bienes. Desde Alemania a Kazajistán, o a Albert Brooks en Hollywood". Horvath habla de otra gente que no salió de sus países, algunos de los que nunca oí hablar, gente que hizo cine experimental o películas de Kung Fu. Pero lo importante es que esto se está haciendo global, se está uniendo. Y el movimiento del que estoy tratando de hablar tiene muchas manifestaciones. La paradoja interesante es que el paisaje menos habitual resulta la locación más universal porque describe la experiencia de la mayoría. Lo descubrí cuando un peruano me dijo que una película de Hou Hsiao-Hsien le hacía acordar a lo que pasaba en su país. Es una película que transcurre en los suburbios más horribles de Taipei. Lo mismo ocurre con *El sabor de la cereza* o *Cézanne* de Straub-Huillet. A partir de eso es que uno puede sentir que están pasando cosas, en esos lugares apartados, fuera de las grandes ciudades, que era el modelo de la Nouvelle Vague. El referente dejó de ser el centro de la ciudad para pasar a esos callejones y suburbios. Cuando Kiarostami sale de la ciudad resulta más universal que cuando se queda en Teherán. Son películas que parecerían secretamente orientadas a la verdadera comunidad global.

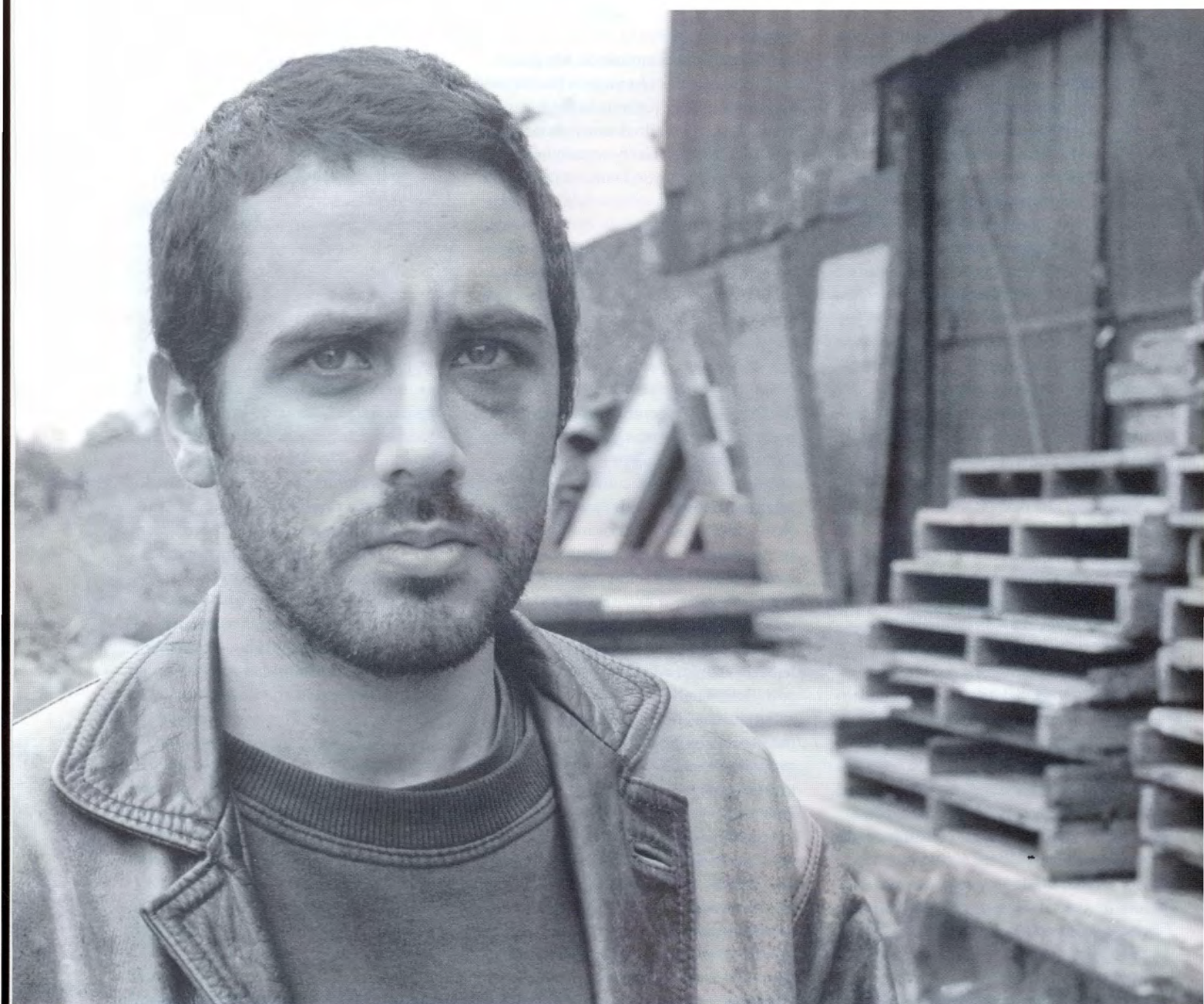
¿Esta generación de cineastas sería como una Nouvelle Vague universal?

Es otra cosa. La Nouvelle Vague es irrepetible. Fue (y será) la única vez en la que se descubrió la historia del cine. El verdadero padre de la NV no fue Bazin sino Langlois en la Cinemateca. Además de mostrar todas esas películas, era capaz de decir que Mizoguchi y Preminger podían sentarse en la misma mesa y conversar.

Fue el primero en darse cuenta de eso. Después, la NV demostró que había una ortodoxia que merecía ser cuestionada y reemplazada por películas de género o directores considerados marginales. Y lo hizo. Ahora no hay tal ortodoxia. O hay una al revés. Todos pensamos que Hitchcock es un gran director y no creo que venga un movimiento crítico que lo cuestione. No veo ningún signo de eso. Lo que pasa ahora tiene más que ver con la información. Vuelvo a esto. Lo más grave que está pasando no es que vean a un equivalente de Hitchcock y no se den cuenta de que es un gran director, como pasaba en los cincuenta, sino que la mayoría de los espectadores del mundo no escuche siquiera hablar de las películas más importantes. Esta es la prioridad, lo que hay que cambiar cuanto antes. Aunque uno esté en desacuerdo sobre quiénes son los mayores cineastas, hay muchos que uno no escuchó mencionar. Se supone automáticamente que una película con Kevin Costner es más importante que esas películas desconocidas. No creo que pueda haber uniformidad en el gusto, pero estoy interesado en encontrar una sensibilidad colectiva en esta generación que no es la mía. Aunque no sea mi gusto, aprendo de ellos y los encuentro provocadores e interesantes. No ven el cine como yo, están fascinados por la fisicidad de los actores, algo en lo que personalmente no estoy demasiado interesado. En ese sentido, no me fascina demasiado Eustache, un referente principal de esa sensibilidad, ni tampoco Cassavetes. En realidad, estoy tratando de jugar un juego baziniano a escala universal y tratar de encontrar una dialéctica de cierto tipo con esta generación y explorarla en lugar de rechazarla porque no es la mía. ▀

Edición e introducción: Quintín

**La lista de películas y el artículo completo de Rosenbaum (que aparece en la versión on line de *El Amante* www.elamante.com) se publican por gentileza del autor y de Alison True, editora del *Chicago Reader*.
Fotos: Dolores Sánchez**



El rey de la chatarra

Ulises Rosell, 30 años, es uno de los directores jóvenes que contribuyeron a renovar el panorama del cine nacional. Tiene casi listo un notable documental (con música de Manu Chao) sobre personas extrañas que viven como reyes entre autos usados y animales. **por GUSTAVO NORIEGA**

Bonanza es una rareza para el cine argentino. Es un documental, un género no demasiado practicado y que no parecía formar parte del bagaje de las nuevas generaciones que arrancaron con *Historias breves* en 1995. Pero también como documental es una curiosidad ya que, a la manera de los ejemplos más sofisticados del género, tiene personajes que superan a los de cualquier ficción y exceden cualquier lugar común que uno pueda decir sobre el ser humano. La película y sus protagonistas tienen un misterio, un ostensible fuera de campo y un pasado remoto a adivinar.

La historia comienza justamente con una de las historias breves. Ulises Rosell y Andrés Tambornino filmaron en 1995 un corto llamado *Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala*. La trama del mismo era una variante del clásico "mal giro en la ruta" que ubica a los personajes en un lugar fuera de toda civilización. Dos personas, que vienen discutiendo ásperamente en un auto, son víctimas de la estratagema de los dueños de una gomería; es decir, uno de sus neumáticos revienta por un vidrio dejado *ex profeso* en la ruta. En la gomería, además del actor Carlos Moreno, hay dos personas, padre e hijo, en cueros, con una panza prominente ambos. El mayor ostenta una larga barba blanca, como un Papá Noel del Gran Bue-

nos Aires. Su presencia aumenta la sensación de extrañeza total y de pérdida de toda referencia. Son dos ejemplares del género humano inclasificables y que aportan algo extraordinariamente paradójico: su presencia de mecánicos reales, de actores no profesionales, no le agrega al corto un aire realista sino un toque totalmente fantástico. Con el registro de estos dos no actores, los directores se las arreglaban para demoler décadas de costumbrismo argentino. Los personajes eran Norberto Muchinski padre, más conocido como Bonanza o El Gordo, y su hijo, Norberto Muchinski hijo, conocido como El Cabeza, dueños de una extraña gomería en las afueras de la ciudad de La Plata. Ulises Rosell quedó lógicamente fascinado con estos dos personajes y volvió tiempo después con una cámara de 16 mm y un equipo reducido a realizar un documental sobre Bonanza y su séquito. *Bonanza* es en buena parte un documental de observación, en donde la cámara simula su inexistencia: los personajes no hablan en general hacia ella sino que despliegan su vida cotidiana sin dar cuenta de que están siendo observados. Para el documentalista que elige este modo de representación el ideal de cámara es la "mosca en la pared", un objeto que pase inadvertido y que no interfiera en la realidad. Hay un ideal de no intrusión ►



Bonanza con la vista perdida en su imperio de pajaritos, serpientes y autos viejos desarmados

que todo el mundo sabe que es inalcanzable. Para el maestro de este estilo, el norteamericano Frederick Wiseman, que ha descrito con la minuciosidad de un entomólogo varias instituciones de su país, la gente actúa de la misma manera con o sin cámara delante. Pero en el caso particular de *Bonanza* no tenemos, como en Wiseman, gente común siendo observada en sus ritos diarios. Lo que se nos muestra es otro mundo, otro esquema de vida, otra realidad. No sabemos en qué medida la cámara afectó el comportamiento de la familia Muchinski pero en todo caso no importa, porque el punto de partida es tan diferente a la vida tal como la conocemos que es imposible poder calibrar el registro de la norma, mucho menos del desvío de la misma.

Bonanza vive con su hijo Norberto y su hija Vero en una casa que carece de los más simples elementos de confort. Alrededor de la precaria construcción se amontona una asombrosa cantidad de restos de autos. Dentro de la casa hay todo tipo de animales, desde los domésticos tradicionales hasta los más inquietantes reptiles. La diversión de los jóvenes es chapotear en un charco, prender fuego a la basura o balancearse colgados desde un neumático usado. La familia vive del comercio de partes de autos en desuso, la caza furtiva de todo tipo de animales para su venta y otros negocios, menos legales aun. Si a todo esto se le hubiera agregado una panorámica de una villa miseria o un lamento social recitado se habría obtenido un clásico documento sobre la pobreza en la Argentina. Pero Bonanza vive como si fuera un rey, y todos los tratan como si lo fuera; no solo sus hijos, que lo admiran, sino los habitantes de

ese barrio. Y él mismo asume una posición privilegiada: Bonanza sabe de todo, de todo opina. Es un patriarca y su territorio repleto de chatarra y animales, un imperio. El pasado de Bonanza esconde una trayectoria delictiva más o menos exitosa y una escala ética que se mantiene. Como cualquier vecino de Caballito se lamenta de la pérdida de los valores. Como el referente moral que es, sentencia: "Yo nunca robé nada que no sea plata", para luego lamentarse por las nuevas generaciones, que son capaces de robarle una bicicleta a los golpes a una niña o una garrafa de gas a una vieja. Los orígenes, los límites y el futuro de una vida que está a pasos de la nuestra y que sin embargo nos resulta tan sorprendente y fascinante como si fueran noticias de otro planeta, eso es *Bonanza*. Rosell desarrolló su proyecto al mismo tiempo que una ficción, *El descanso*, codirigida con Andrés Tambornino y Rodrigo Moreno. Muchas veces sintió que su carrera no podía estar definida por un documental, que nadie pensaba que eso tenía el mismo rango que una ficción. Por suerte parece haber abandonado esa idea. *Bonanza* se diferencia de las ficciones del cine más moderno solo en una pequeña cuestión de grado. La ventana que abren al mundo las películas iraníes, *Mundo grúa*, *Recursos humanos*, es la misma ventana que se abre y muestra este territorio insólito con su rey panzón y sus costumbres sorprendentes. El mundo sigue siendo un lugar a descubrir.

Mientras termina con los últimos detalles técnicos de sus dos películas en curso (*Bonanza* y *El descanso*), Ulises Rosell habla del personaje:

EL ENCUENTRO. En 1994 buscábamos locaciones con Andrés para el corto. Fuimos de La Plata hasta Dolores buscando alguna gomería a la vera de la ruta que respondiera a lo que buscábamos. La idea era la gomería en el medio de la nada, que llegás a las tres de la mañana y está abierta, como si fuera otro planeta. No la podíamos encontrar. Hasta que nos dieron el dato de una gomería de un tipo que era algo así como chatarrero en la ruta que sale para Punta Lara. Cuando encontramos el espectáculo de esa cosa megalómana de la chatarra que tiene El Gordo nos dimos cuenta de que era el lugar que queríamos. Cuando empezamos a trabajar para el corto, la mujer vivía, aunque ya estaba muy enferma. Estábamos viendo el lugar con la cámara y el tipo se estaba lavando en esa bañera que tiene en el medio del ambiente porque se iba a visitar a la mujer al hospital. Y tres días antes de empezar el corto la mujer se murió de hepatitis. Le dijimos al Gordo que no se preocupara, que íbamos a buscar otro lugar pero él nos dijo: "No, no, no mezclemos, son cosas distintas, ustedes están trabajando". No quería saber nada con que no se hiciera el corto en su casa. Y la cosa es que nos pasamos un mes instalados ahí y para ellos era como la forma de sacarse de la cabeza que se acababa de morir la vieja.

MANU CHAO. Lo que me interesaba de su música era esa cualidad de ser ajena, de no pertenecer a ninguna parte, de no poder ser fijada geográficamente a pesar de que tiene un sonido latinoamericano fuerte. Yo quería salir de la asociación inmediata: villa-cumbia. Es un poco lo que pasa con la casa de Bonanza, no hay dudas de que es

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas
de nuestro cine
contadas por
sus protagonistas

Idea y Producción
Marcelo Trotta - Vivian Imar

Dirección
Diana Alvarez

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

Encuentrosdecine@cinetic.com.ar

www.cinetic.com.ar

ENCUENTROS
de Cine

Todos los
Jueves 21.30 hs.
y Domingos 20.30 hs.



Latinoamérica, pero dentro de eso parece un terreno imaginario. Cada vez que digo que es en las afueras de La Plata es como un shock, pero si ese dato lo pongo dentro de la película, deja de ser un shock, lo vulgariza. Por eso me quedaron cosas afuera, por ejemplo tenía a la Vero jugando al fútbol en una callecita atrás de la casa, pero era una imagen común, la típica imagen de la villa. Y lo que el Gordo Bonanza construyó es otra cosa. Y la música de Manu me ayudaba a esa descontextualización.

ENGANCHE. Lo que me pasó es que la pasaba bien estando ahí. Era divertido estar toda la tarde, el ambiente es irresistible, pasa todo el barrio por ahí, hay unos personajes que no conocerías en ningún otro lado. Iba los fines de semana y El Gordo me preguntaba por el corto. Así que le dije que quería mostrar cómo convivía con los animales y empecé a llevar una cámara de video. Presenté el proyecto para Antorchas, que gané, y se me fue armando la película. Para Bonanza siempre fue una película sobre los animales, no había forma de que entendiera otra cosa.

FUERA DE LA LEY. Mi familia es de La Plata y mi padrino es abogado criminalista. El Gordo lo había conocido, es por ese lado que me enteré de que tenía un perfil más pesado, con un pasado fuerte. Después no me

interesó investigar esa parte pero quedó lo del robo que había hecho, un asalto a un camión de caudales del Casino de Mar del Plata. Nunca sabés exactamente qué es verdad de todo lo que te cuenta pero es cierto que si te dicen que alguien hace unas décadas robó un camión de caudales, El Gordo te cierra perfectamente. Hasta te da la impresión de que lo puede frenar de una piña. Pero lo que más me interesaba era esa cosa fantástica de que el tipo alguna vez estuvo lleno de plata. Y eso era muy fuerte con la imagen de donde viven, que parece que fueran restos de algo, como una civilización posnuclear.

PERFILES. Cuando te ponés a hablar con El Gordo, los perfiles que aparecen son inacabables. De golpe te dice: "Cuando yo trabajaba con Martín Karadagián...". Y parece que sí, que era un personaje llamado El Polaco, estuvo como dos años haciendo lucha. También estás hablando de algo relacionado con el Abasto y te cuenta que también hombreó bolsas ahí. Hace algunos años apareció como baqueano en una serie documental como *Argentina secreta*. Tiene una obsesión: "No hay una serie argentina de fauna", te dice. Amenaza con comprarse una cámara y empezar con eso. Tiene una increíble precisión en lo que para uno es un caos. Te señala la montaña de hierros retorcidos que alguna vez fueron autos y te dice:

"Acá tenés Peugeot, acá tenés Citroën", vos le pedís algo y el tipo señala con el dedo y te dice dónde está.

EL DERRUMBE. A veces pienso que nunca hubo caída, eso es lo genial que tiene el tipo, siempre vivió en eso. La primera pregunta es si es verdad todo lo que cuenta. Yo creo que mucho no importa, que lo impresionante es la leyenda que él se armó. Y ese misterio y esa construcción son las cosas que a mí me parece que tienen que ver con el cine. El tipo se construyó el imperio a su imagen y semejanza, con su misma exuberancia. Por ejemplo, uno lo escucha hablar de los departamentos que tenía en su época de chorro, pero cuando te describe el de Barracas te dice: "Teníamos un entrepiso y abajo estaban todos los animales..." y se te desarma cualquier imagen que te hagas. Me quedó afuera una anécdota que cuenta cuando se le escaparon los monos por Barracas... Y la segunda pregunta es si el tipo es feliz ahí donde está o si sueña con otra cosa. Para mí es como el chiste de Quino del linyera que está comiendo un choripán. Le dan cien pesos y el tipo se compra cien choripanes. Para mí es esa lógica la que tiene Bonanza. Si se hiciera rico tendría muchos más autos destrozados en el patio. ▀

Fotos: Valeria Bellusci

ENTREVISTA A **ALEJANDRO GONZALEZ IÑARRITU**

El dolor es para todos

Con una energía digna de su ópera prima *Amores perros*, Alejandro González Iñárritu pasó por Buenos Aires y demostró ser una persona cálida, muy simpática y con una gran predisposición a escuchar y aprender todo el tiempo cosas nuevas. **por SANTIAGO GARCIA**



Alejandro González Iñárritu, el director de *Amores perros*, éxito de crítica y público en su país y en varias partes del mundo

México DF ocupa un lugar muy importante en la película. ¿Cómo te enfrentaste a semejante monstruo?

Con el temple de un torero. Este proyecto siempre fue así, muy arriesgado. Había muchos elementos que lo podían hacer fallar y eso era precisamente lo que me gustaba de este toro, de este monstruo: que me podía matar. Me motivaba la sensación de poder morir. Porque si esta película no hubiera funcionado, hubiera sido castigada sin piedad. Me tomó tres años crear a los personajes junto con el guionista. Y luego el trabajo con los actores apuntaba a involucrarlos en un ciento por ciento, les exigí todo. Fue un trabajo de mucho tiempo, muy meticuloso, muy profundo, de investigación, de búsqueda, de ensayos.

¿En qué lugares de la ciudad filmaste?

En general fue en colonias de clase media para abajo. Yo estuve dos meses buscando locaciones casi ocho horas diarias. Y aun así no conocí ni el veinte por ciento de mi ciudad. Es un monstruo que te asusta. Lo que mostramos en la película es Walt Disney, la realidad es mucho más dura. Presenté lo que me parecía más soportable dentro de esa situación extrema, porque no quería que la película fuera una explotación sobre la miseria. Nos asaltaron a todo el equipo justo frente al lugar donde filmamos las peleas de perros. Unos chicos de catorce años completamente dro-

perros de los costados de la mandíbula. Les tenía pavor, todos les teníamos pavor, son animales muy feroces, salvajes. Hubo mucho ensayo y eso permitió que interactuaran muy naturalmente. Construía las escenas para que la gente tuviera un estrés tremendo. Y cuando llegaba el momento concreto del choque entre perros, que además son solo diecinueve segundos en la película, los perros estaban jugando; otras veces se ponían a hacer el amor y teníamos que cortar. Además los perros tenían un bozal invisible con una caña como de pescar, pintada de su color de pelo. Con la construcción de la escena y el sonido, la gente juraría que se están mordiendo. Corto y en realidad nunca están con la boca abierta, solo dan esa impresión.

En el cine mexicano de los últimos años, la relación con Estados Unidos se ha ido estrechando. Los guiones, la producción, algo pasa por Estados Unidos. Y yo vi que *Amores perros* era la gran respuesta mexicana a esa tendencia.

Me da gusto que veas eso, porque nació como una iniciativa propia, con dinero privado, sin apoyo norteamericano, sin ninguna institución que viniera a enseñarnos. Un cine honesto, con todo el poder y la fuerza que pudiéramos meter. Creo que ahí radica su éxito: es honesta. No pretendíamos hacer una pieza para el mercado mundial. Pero justamente por eso se ha vuelto universal.

¿Y en México tuvo éxito?

La vieron cuatro millones de personas. Fue una locura, se convirtió en un evento. No me lo esperaba, sobre todo porque es muy dura para los mexicanos. Pero creo que hoy, mirándola a la distancia, tiene una gran virtud comercial: la película avanza y nunca se detiene. La película paga para que les des cosas todo el tiempo. Lo bueno es que por debajo de eso, la gente está recibiendo otra cosa. Pero en la superficie hay una película de acción. No puedes decirle a la gente en la cara "te voy a hacer sufrir", porque la gente prefiere quedarse en su casa viendo las noticias. Mi compromiso como director es, en primer lugar, contar una historia con oficio. Todo lo otro que recibe el espectador es ganancia.

El choque está en el centro mismo de la película.

Sí, la idea era que una historia transcurriera antes del choque, otra durante el choque y la tercera después del choque. La

historia de amor de un muchacho de dieciocho años, la de un hombre de cuarenta y cinco y la de otro de sesenta y cinco.

Tres generaciones, tres clases sociales distintas, y tres clases de amor muy distintas.

La primera historia es la más impactante.

Creo que ahí tenés comprados a todos los espectadores. Pero te jugás y cambiás de clase social y casi de género. La segunda historia parece de Argento o Cronenberg.

No creo que sea de género, creo que es de tono y ritmo. No deja de ser un drama. Me importaba mucho el silencio y la sombra de esta historia. El dolor no es solo para los pobres, el dolor es para todos. El azar es cabrón y no mira a quien se lleva. No todo el dolor es de pobreza, hay otras clases de dolor.

¿Con qué historia te sentís más identificado?

Con las tres. Con Octavio en la primera, con Daniel en la segunda y con El Chivo en la tercera. Lo único que puede salvar a estos tres personajes es el amor.

Vos te identificás con esos tres personajes, pero en la segunda historia la protagonista es la mujer. Y creo que ahí se produce una distancia al no identificarte con la protagonista.

Totalmente. Yo me identifico con Daniel, pero las espectadoras se identifican más con ella. Las mujeres ven también el lado de Susana en la primera historia. Yo trabajé los distintos puntos de vista, pero desde lo cinematográfico, lo emocional, el punto de vista es del hombre. Y uno de los conflictos más grandes de la historia de Valeria no solo fue el tono y el ritmo sino también el punto de vista. ¿Es la historia de Valeria o la de Daniel? Qué te puedo decir, es la historia que más corté en el montaje. Saqué varias escenas muy lindas. Pero finalmente creo que la historia quedó bien balanceada entre ambos.

¿Por qué elegiste esa estructura? Creés que esta forma de contar tiene cada vez más presencia en el cine.

En la literatura existe, en la pintura existe y también la utilizaron muchos directores. Ultimamente se ha vuelto a usar en el cine. *Pulp Fiction* es la más popular de todas. Por eso los americanos, con una flojera brutal, una ignorancia y el afán de ser los descubridores de todo, la comparan con el film de Tarantino. Creo que esa fragmentación es algo que está muy presente en nuestra vida cotidiana. Era la única manera de contar *Amores perros*, si no hubiéramos tenido tres cortometrajes en una película y no una película dividida en tres historias. ■

gados nos robaron cámaras, y cuando todo el equipo quiso huir de ahí yo me empecé a perré y dije que ese era el lugar donde debíamos filmar. Tuvimos que negociar con las bandas de la zona para que nos dejaran filmar. No aceptaron dinero, solo marcaban su territorio. Algo así como "puedes entrar pero me tienes que pedir permiso. Dame café, dame pan en la mañana y yo te protejo". Y muchos de los extras pertenecen a esas bandas.

¿Y también fueron asesores?

Bueno, sí. Fui a dos peleas de perros. La primera vez, disfrazado, para grabar en video. Y la segunda vez con el permiso de ellos para preguntarles cómo son las reglas y todo lo demás. Y es terrible, cruel.

La pregunta obvia: ¿cómo filmaron con los perros?

Estudié mucho cómo darles un gran realismo a las escenas sin lastimar a los perros. Contraté a un verdadero experto en adiestramiento de animales con mucha experiencia en filmaciones. Hablé con la sociedad protectora de animales; había dos veterinarios. Empezamos a ensayar con los perros dos meses antes. *El Chivo* iba a darles de comer a sus perros tres veces por semana. Por eso lo siguen, no es que yo sepa cómo dirigir perros. Lo siguen porque lo quieren. Cuando parábamos de filmar los perros lo seguían a Emilio. Igual que *El Jarocho*, que se entrenó un mes para aprender a agarrar a los

CONTRA AMORES PERROS

Pagarás por tus pecados

¿Cuál es el secreto que explica el unánime entusiasmo de la crítica argentina con *Amores perros*? ¿Por qué una película misógina, reaccionaria y conservadora despertó tanta adhesión? Difícil de explicar.

por ALEJANDRO LINGENTI



Está claro que Iñárritu conoce los trucos del cine publicitario —proviene de ese terreno— y los usa con frecuencia. Hay más de una escena que recuerda a un clip de Molo-tov o de algún otro de los grupos de “rock contestatario” que despotrican en contra de las miserias del sistema desde MTV. La banda de sonido pertenece, justamente, a Gustavo Santaolalla, alguien que conoce bien ese negocio. Y uno de los protagonistas del film, Gael García Bernal (Octavio en la ficción), podría ser sin problemas un cantante VJ de la cadena norteamericana. Que el director haya elegido esta estética para un film que en muchos lugares ha sido considerado “de denuncia”, o algo así, es toda una declaración de principios.

Más allá de la manera que Iñárritu eligió para contar su historia, están, precisamente, las historias que narra. Vamos por partes. El papel de las mujeres en la película no es muy edificante. Hay una madre que asiste al cortocircuito que se produce entre sus dos hijos con una actitud de autómatas que el realizador reservó para representar la tipología “ama de casa de clase marginal”. No es más feliz el perfil de la joven que se disputan ambos hermanos, que traiciona a Octavio y elige no escaparse con él del infierno en el que viven, a pesar de que su

amante la trata mejor que su violento esposo. Igual que otros personajes de la película, Octavio demuestra su amor por la chica regalándole dinero, un bien preciado en el universo de Iñárritu. Como también quedará certificado en los otros capítulos, la infidelidad será un pecado severamente castigado en *Amores perros*. Sobre todo si se trata de la mujer de un hermano, más allá de que a ese hermano le importe su pareja lo mismo que a Domingo Cavallo la justicia social. El hermano de Octavio también responde a una tipología: como es malo, roba cuando sale de su alienante trabajo, trata mal a su familia (otro bien preciado en el universo de este director mexicano) y es infiel. Por supuesto, terminará muerto para pagar sus pecados.

También pagará sus pecados el empresario del segundo capítulo, que deja a su familia para irse con una modelo (¡¡horror!!) rubia y tonta. La modelo recibirá el castigo correspondiente por ser tonta y por ser la responsable de la desintegración de una familia. Y con especial saña. La horrible mutilación de su cuerpo tiene un sentido profundo. Es una pena diseñada de acuerdo con los valores que le importan al director: como ya no cuenta con su herramienta principal de trabajo, la chica dejará de ganar dinero y entonces no podrá ser feliz.

Es, sin embargo, el tercer episodio el que condensa lo peor del ideario de Iñárritu. El Chivo es un ex revolucionario transformado en asesino a sueldo, la profesión que el director parece creer más apropiada para alguien con ese pasado. El Chivo es un perdedor, un resentido que trata a los demás con una maldad intolerable y se queda con la billetera de moribundos. Sus únicos amigos son los perros. Pero El Chivo tendrá la oportunidad de redimirse. Lo hará siguiendo un derrotero que el director le marcó para lavar sus errores: se reincorporará a la sociedad, cambiando su mugriento atuendo por ropa limpia y afeitándose para mejorar su aspecto; le pedirá perdón a su hija por haberla abandonado para seguir un camino equivocado en una escena particularmente patética; y buscará arreglar sus supuestos desaguisados también con dinero (esta vez, dejándolo bajo una almohada, a la manera del Ratón Pérez). La imagen de El Chivo —un símbolo de la irresponsabilidad de Iñárritu, que se da el lujo de enviar este mensaje en una sociedad donde existe el zapatismo—, caminando acompañado por un perro negro, cierra el film. Su destino parece incierto. Aunque lo más probable es que vaya a afiliarse a la Alianza por el Cambio, la coalición de derecha que gobierna México y con la cual simpatiza el director de *Amores perros*. ■

CONTRAKULTURA

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

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

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



EDUARDO MONTES-BRADLEY
Contrakultura Filmes, Argentina
contrakultura@sinectis.com.ar

Con la miniserie de trece capítulos, producida por Ideas del Sur (la empresa de Marcelo Tinelli) y dirigida por Bruno Stagnaro, ingresaría a la televisión la estética y la temática de *Pizza, birra y faso*. Esta nota se pregunta si eso es cierto.

por **SILVIA SCHWARZBÖCK**

EL REALISMO DE **OKUPAS**

Ultimo tren a Constitución

Pizza, birra, faso hizo que se hablara de un nuevo cine argentino. De ahí que el estreno de *Okupas* en Canal 7 haya despertado tantas expectativas. Pero después de ver los dos primeros capítulos, uno se enfrenta a una paradoja: el mundo marginal que refleja la miniserie es interesante, pero aburrido, como si el realismo fuera en desmedro de la tensión y el interés tuviera que sostenerse solo por la seriedad del tema. La clase media suele representarse la vida marginal con la óptica de los policiales de los diarios y de los noticieros de la TV. Es decir, se imagina un universo más intenso que el propio, pero donde no se puede vivir tranquilo, porque la muerte y el peligro están a la orden del día. Sin embargo, aunque cierta clase media baja cada vez esté más cerca de la marginalidad —a veces basta con que pierda el trabajo—, como espectador, no deja por eso de pensarla como un mundo prohibido y subterráneo, con el que es posible fascinarse secretamente cuando está bien ficcionalizado. *Okupas* parte de esa idea para intentar refutarla a través del realismo. Más que entretenerse con el mundo marginal, el espectador tendría que aprender a verlo y a escucharlo. Por eso tanto esfuerzo en que la estética del programa no se siente con la sociedad glamorosa que recrean los diseñadores de arte (aunque algunas habitaciones de

la casa parecen una instalación), y en que todo lo que se dice suene como en la vida real, sin mediaciones literarias. Este trabajo para que el trabajo no se note termina en la paradoja del principio: todo es interesante, pero aburrido.

La idea de que el aburrimiento no es una categoría estética vale para el cine y —por qué no— podría valer para la televisión. Es cierto que nadie hace ni mira TV bajo esa premisa, pero siempre se ha dicho con razón que la pantalla de un canal público no tiene que seguir los parámetros de los canales privados. Así que es estúpido criticar la falta de tensión de un programa en nombre del sacrosanto derecho del público a entretenerse a cualquier precio. El problema que se plantea aquí no es ese, sino por qué *Okupas* se propone una tensión que no logra. El viaje iniciático de Ricardo Riganti, el protagonista, lejos de tener como horizonte lo desconocido, se convierte paulatinamente en un recorrido por los lugares comunes desde los que la clase media concibe (y llega a conectarse con) la marginalidad. La aventura que seguramente va a cambiarle la vida, aunque no sepamos adónde lo está llevando, parece programada para que el espectador solo la juzgue por su parecido con la vida real, no por el vértigo implícito en la experiencia. Cuando los cuatro personajes

principales (Ricardo, Pollo, Walter y Chiqui), de los que todavía no sabemos demasiado, viajan en el ramal Quilmes del Ferrocarril Roca, uno se olvida de que están yendo a comprar merca, que llevan plata encima, que es tan peligroso que el Pollo lleve un arma escondida como que la haya dejado en la casa, o de que el *dealer* que Walter conoce quizá no sea confiable. En lo único que uno piensa es en que las imágenes son auténticas, porque se nos está enseñando cómo es por dentro un mundo al que presuntamente no accedemos. Pero lo verdaderamente inaccesible de ese mundo —el peligro latente al alejarse de lo familiar, la irrupción inesperada de lo desconocido— no logra ser evocado y en su lugar aparece el registro documental de un tren por dentro. Por las dudas, por si alguien no sabe dónde queda Quilmes, Spinetta canta desde la banda sonora: "...toma el tren hacia el Sur...". Para los que conocemos de memoria esos trenes y esos paisajes, todo lo que sucede a partir de la llegada a Plaza Constitución evoca efectivamente la vida cotidiana, con sus rituales de vendedores ambulantes y mendigos, los vagones atestados de gente, y la cantidad de estaciones que todavía faltan para llegar a destino. Es el mundo conocido, donde lo desconocido sigue su curso paralelo y subterráneo, sin que sospeche-

mos de su existencia. Pero no creo que el espectador que no sea del sur del Gran Buenos Aires respete la solemnidad con que se le pretende mostrar la vida suburbana en estado salvaje y sienta que ingresa a un mundo nuevo y desconocido porque se le revela la verdad del ramal Quilmes. Es cierto que esos pagos son peligrosos cuando se hace de noche, pero Stagnaro solo quiere que nos demos cuenta de que la cámara está ahí, de que fue al lugar y es capaz de registrarlo sin estetizaciones, con lo cual, en vez de disimular su presencia, se regodea en la autenticidad, como si la autenticidad tuviera rango estético en lugar de moral. Ese es el problema principal del realismo de *Okupas*: nos revela el mundo real en lo que este tiene de familiar, como para que apreciemos la autenticidad de las imágenes, pero nos aburre, porque no logra extraer de él ninguna novedad. Lejos de sentir que el tren nos lleva a un mundo diferente, confirmamos que nosotros los espectadores somos los verdaderos baqueanos en lugar de serlo Stagnaro. De hecho, cuando los personajes llegan a Quilmes y empiezan a alejarse de la estación, Ricardo quiere volverse y, como si el resto de su vida hubiera viajado en taxi o viniera de otra galaxia, se pregunta cuándo sale el último tren a Constitución, aunque todavía es de día. ¿Cómo se puede estar tan desubicado, como si pasar de Capital al Gran Buenos Aires fuera cruzar el Rubicón?

El realismo de *Okupas* recuerda al de la Generación del 60, por su crítica de la mentalidad pequeñoburguesa y por su intento de retratar personajes que no tenían historia dentro del cine argentino, aunque la suya fuera una mirada de clase media, autocrítica, pero de clase media, que se quedaba perpleja observando la suerte de la clase inferior. Por entonces, esa perplejidad se resolvía mostrando las miserias de la propia clase o adoptando una mirada social sobre el entorno como para que el espectador repare en su miopía. En cualquier caso, era un cine construido legítimamente desde la culpa de ser jóvenes de clase media. Aquella experiencia generacional es tan intransferible al presente, como la del cine político de los setenta, pero la relación actual de los jóvenes con el mundo que los rodea es más comparable con el existencialismo sesentista que con la militancia de la primera mitad de los setenta. Pero *Pizza, birra, faso* rompió tan abruptamente con aquella seriedad culposa del cine social, que casi no logró ser comparada con nada. El humor que desper-

taban las situaciones absurdas del film liberaba al espectador de la piedad con que suele convocarlo el cine social argentino. Hasta el desenlace eludía el sentimentalismo y la mitificación de la marginalidad, típica de la clase media culposa. La autenticidad pasaba por el hecho de que los personajes parecían estar tan mimetizados con el paisaje urbano que el espectador podía suponer que existían fuera de la pantalla sin que él pudiera notar su presencia. El film mostraba una realidad paralela, regida por otras reglas, que resultaba apasionante de conocer dentro del cine, sin necesidad de medir su autenticidad en función de las veces que los personajes repiten la palabra "boludo". No tiene ningún sentido criticarle a *Okupas* el hecho de no ser *Pizza, birra, faso*, aunque el nombre de Bruno Stagnaro nos traiga a la memoria su encanto y su eficacia narrativa. Pero lo que no puede aceptarse es que la falta de encanto y de eficacia narrativa se trate de paliar con realismo o que se use el realismo como coartada cada vez que la situación reclama tensión. Porque hasta los momentos que deberían haber sido tensos se

diluyen por el peso excesivo que se les otorga a los parlamentos, en función de que el espectador escuche los modismos y el argot usados por los personajes (como cuando, en el primer capítulo, los vecinos encabezados por Peralta se enfrentan con Ricardo y su barra: la violencia que debería estar contenida en la situación solo se refleja en el nivel de los diálogos). Es cierto que los parlamentos son cortos y contundentes, pero parecen dichos como un fin en sí mismo, para que el espectador reconozca que así es como hablan los marginales. Este didactismo (que se repite en el nivel de la banda sonora, donde todas las canciones comentan la acción) debería superarse por la construcción de un mundo ficcional que no necesite de las comparaciones con el exterior para ser creíble. Si no, los espectadores vamos a tener que resignarnos a aceptar el realismo como una repetición de lo que ya sabemos. Nadie prende el televisor para corroborar que los personajes de ficción hablen como en la calle. Para eso están los *talk shows*, donde nada es creíble, pero todos hablan como si fueran nuestros vecinos. ■



Rodrigo de la Serna en *Okupas*



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.

Decimos la verdad



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

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

LA ISLA
FM 89.9

J. Salguero 2745 Bs. As. C1425DEL - Tel. Rot. 4803-4434 Fax 4807-6006 fmlaisla@fmlaisla.com.ar - www.fmlaisla.com.ar

www.fmlaisla.com.ar

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

Videoteca

PICCADILLY

- Alquiler de películas
inconsegibles 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

Perros fieles

El compilado de *Alta fidelidad* hace honor a la película. Los discos de *Amores perros* apuestan fuerte. Completan brasileños y galeses. **por JAVIER PORTA FOUZ**



HIGH FIDELITY
(ALTA FIDELIDAD)
Intérpretes varios
Hollywood
(SUM Records)

Obviamente, un recorte de las decenas de canciones que aparecen en el film. Quedaron afuera dos de los tres temas que marcan grandes momentos de la película, como son *We Are The Champions* y *The River*. Pero sí está la vocalización de *Let's Get It On* del gordo Jack Black, imitando muy bien a Marvin Gaye. Entre las restantes catorce canciones, se incluyen el potente tema de The 13th Floor Elevators de los títulos y el clásico *I Believe...* de Stevie Wonder de los créditos finales. A estos se suman otros clásicos de The Kinks, Dylan y Elvis Costello, junto con cuestiones más modernas como Stereolab, The Beta Band y Royal Trux. Hay más, como dos de las canciones del que quizá sea el mejor disco de The Velvet Underground, *Loaded* (1970). Y esto, creo, es un error, muy disfrutable, pero error al fin: no deberían incluirse dos temas de un mismo disco en un compilado de un film que pasa revista al gusto de tres fanáticos. Los que hacemos nuestro propios compilados lo sabemos. A pesar de este detalle, no se puede desconocer que armar la banda de sonido de un gran film hilvanado por el ecléctico gusto musical pop de discófilos es todo un desafío. Y el CD de *Alta fidelidad* está a la altura de las circunstancias.



AMORES PERROS
Gustavo Santaolalla /
Intérpretes varios
Surco (Universal)

Los dos discos de este film mexicano se basan en un concepto interesante. El primer CD tiene ocho tracks del score del músico y productor argentino itinerante Gustavo Santaolalla más diez temas de varios intérpretes, casi todos latinoamericanos, entre ellos Illya Kuryaki y los virulentos mexica-

nos Control Machete. Aparece también la demagógica *La vida es un carnaval* —“todo aquel que piense que la vida es desigual, tiene que saber que no es así, que la vida es una hermosura”—, de moda el año pasado y cantada por Celia Cruz. Hay que decir que en el CD queda fuera de lugar, pero merece estar incluida porque recuerda el momento del film en el que se escucha: un par de planos que la pulverizan. Hasta acá, música incidental bien mezclada con una selección de canciones compiladas para el film. En el segundo disco está lo novedoso: doce temas (algunos por intérpretes que aparecen en el primero) compuestos a partir de la visión de la película. El de Control Machete, *De perros amores*, se destaca como el más alineado con el espíritu del film, y no por nada se utilizó en los trailers. A diferencia de la mayoría de los soundtracks que anuncian lo mismo, un verdadero disco de música inspirada en una muy buena película.



BEST OF - THE TIGER
Tom Jones
Warner

Disco doble. Cuarenta canciones. Dúos con Paul Anka, Dusty Springfield, Tina Turner. Papel plateado. El listado de temas incluye *We Can Work It Out* (Beatles), *Nights On Broadway* (Bee Gees), *What's New Pussycat* y *My Way*. En la foto de tapa solo puede aparecer un hombre: el galés Tom Jones. Excepto el primer tema, el resto proviene, si bien no está aclarado, de lo que parece ser un concierto europeo de principios de los ochenta, con arreglos no muy brillantes. Además de los varios temas de películas presentes en este CD y de interpretar un tema Bond (*Thunderball*), Tom Jones ha sido ampliamente homenajeado en el cine de los noventa, su inmortal *It's Not Unusual* apareció por lo menos en *Feriados en familia*, *Pequeña voz* y en *Marcianos al ataque*, en la que también actuaba. El derrotero de esa canción también permitió que Homero reconquistara a Marge en un capítulo de *Los*

Simpson. Por último, hay que decir que recomendar un disco de Tom Jones —que no tiene *It's Not Unusual*— es como recomendar el chocolate *Paragüitas*. A algunos (no es mi caso) les parece poco sofisticado.



WOMEN ON TOP
(LAS MUJERES ARRIBA)
Intérpretes varios
Sony

Este CD es mejor que la mediocre e inofensiva película. Es cierto que no se necesitaba demasiado, pero, a diferencia de las versiones anglo de la bossa nova del film homónimo, aquí —excepción en Hollywood— la música brasileña es brasileña. Entre nombres como María Creuza (un *medley* de cuatro temas) y Baden Powell, aparecen varios temas de un tal Paulinho Moska, y hay que decir que no por menos conocido es menos disfrutable, en especial en sus versiones de *Falsa baiana* y *Sonho meu*.



THE REMIX ALBUM...
DIAMONDS ARE FOREVER
Shirley Bassey
Liberty (EMI)

La clara, perfecta voz de la galesa Shirley Bassey ha estado asociada muchas veces al cine: tres temas de películas de Bond (*Goldfinger*, *Diamonds Are Forever*, *Moonraker*), *Where Do I Begin* de *Love Story* y *History Repeating*, que hizo junto a los Propellerheads en 1998 para *Loco por Mary*. Justamente los Propellerheads participan de uno de los diez remixes (*Goldfinger*), en los cuales, sobre la base de las canciones originales, diez grupos, productores o DJs agregaron sonidos electrónicos. El disco incluye el tema de *Love Story* y dos de Bond (*Goldfinger* y, el mejor, *Diamonds...*) y termina con *If You Go Away*, es decir, *Ne me quitte pas* de Jacques Brel. La extraña mezcla entre la orquestación y la voz originales con los beats electrónicos hace que el disco sea solo recomendable para oídos eclécticos.

directo a video

MEDIANOCHE EN RÍO, *O primeiro dia* (Brasil-Francia, 1998), dirigida por Walter Salles y Daniela Thomas, con Fernanda Torres, Luis Carlos Vasconcellos y Mateus Nachtergaele. (Transeuropa)

Poco y nada se ha podido ver en la Argentina de la serie *El 2000 visto por...*, un conjunto de largometrajes producidos, entre otras compañías, por el canal francoalemán Arte: apenas *Last Night*, ópera prima del actor canadiense Don McKellar –para aquellos que transitaron la edición 98 del Festival de Mar del Plata–, y *The Hole*, del apocalíptico Tsai Ming-liang, que pudo verse en un par de proyecciones en el Festival de Buenos Aires. La excusa argumental y milenarista de este esfuerzo internacional era sencillamente que los directores ubicaran la acción durante los últimos días de 1999, dejando en las manos del realizador el contenido y tono de los films. El brasileño Walter Salles –en colaboración con la guionista Daniela Thomas– decidió continuar con su premiado estilo semidocumental para contar esta historia de tres personajes signados por la fatalidad: un reo que sale de prisión para asesinar a otro hombre, un malandra de escasa monta que realiza trabajos para la policía, una mujer enamorada abandonada en las vísperas de ese Año Nuevo que avanza inexorable. Historias que, siguiendo los lineamientos de esta co-

rriente narrativa en alza, se cruzarán en algún momento por la fuerza de esa entelequia llamada destino. *Medianoche* alterna momentos de gran belleza poética con otros cercanos a la postal turística y, como en parte de cierto cine actual, se torna demasiado evidente el manejo que el director-titiritero hace de sus personajes, empujándolos más que dejándolos transitar. Pero, y más allá de las obvias referencias al imaginario católico, el film mantiene a lo largo de su escaso metraje cierta textura melancólica y desesperada que se transmite al espectador de manera inmediata, tan sinceros resultan los personajes.

Diego Brodersen

HEROES FUERA DE ORBITA, *Galaxy Quest* (EE.UU., 1999), dirigida por Dean Parsot, con Tim Allen, Sigourney Weaver y Alan Rickman. (AVH)

Un grupo de actores de una serie muy parecida a *Viaje a las estrellas* se gana la vida firmando autógrafos en convenciones, hasta que un grupo de verdaderos extraterrestres lo lleva al espacio. Lo que empieza como una sátira amable al submercado del culto televisivo se transforma en una comedia de aventuras bien hecha y divertida en la que todo lo que parecía humor de segundo grado se transforma en herramientas de la ficción. Ese es el mayor mérito de



Medianoche en Río

Esperando el 2000 en Río de Janeiro

la película, además de decir que el arte y la fantasía son esenciales para vivir. Los actores están todos muy bien, menos Alan Rickman, que es extraordinario.

Leonardo M. D'Espósito

¿DE QUE PLANETA VIENES?, *What Planet Are You From?* (EE.UU., 1999), dirigida por Mike Nichols, con Gary Shandling, Annette Bening, John Goodman, Greg Kinnear. (LK-Tel)

Un extraterrestre tiene como misión preñar a una terrestre. Punto de partida para una comedia que se pretende sátira social, pero que, a pesar de ciertas virtudes (las actuaciones en general), se pone demasiado seria allí cuando debería mandar el disparate. Da la impresión de que Nichols añora un cine en el que se encontraba cómodo, el de las contradicciones sentimentales de sus personajes (*El graduado* o *La chica del adiós*) y quisiera ajustar cuentas con la falsa espectacularidad de cierto Hollywood. A mitad de camino, igual es un film interesante. LMD'E

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

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

EL LADO OSCURO DE LA LEY, *Phoenix* (EE.UU., 1997), dirigida por Danny Cannon, con Ray Liotta, Anjelica Huston y Anthony LaPaglia. (SBP)

Un maldito policía se encuentra con *Perros de la calle*. El resultado, un neo-noir que luego de su visión hace desconfiar no solo de la fuerza policiaca sino de la humanidad toda. Coimas, mafia, prostitución y mucha sangre en un film que se sigue con cierta atención pero que a mitad de camino deja al espectador sin aliento. Ray Liotta hace su numerito y el resto del reparto (un Baldwin incluido) acompaña con estilo. Desmesurado, claro. DB

ahora en video

RECURSOS HUMANOS, *Ressources humaines*, dirigida por Laurent Cantet. (AVH)

En esta revista la unanimidad a favor de una película es más difícil que una vuelta olímpica de Racing. Pero si *Recursos humanos* prácticamente la ha logrado (cuando esto salga publicado, ya aparecerá alguno diciendo que la va a votar como la peor del año) se debe a la combinación exacta de los elementos más nobles del cine. Una puesta en escena sobria y perfecta y un alto nivel de compromiso tanto en lo político como en lo cinematográfico.

Comentario a favor y entrevista al director en EA N° 99, y entrevista al actor en EA N° 98.

GLADIADOR, *Gladiator*, dirigida por Ridley Scott. (AVH)

Esta es la película que acompañó a la campaña publicitaria del mismo nombre. Larga, aburrida y con la dosis exacta de disparate como para ser berreta pero sin llegar a ser interesante. Última película de Oliver Reed y, quizás, última aparición en la pantalla del nene de *La vida es bella*, quien aquí es atropellado por un grupo de jinetes y luego quemado. Los tanques norteamericanos llegaron unos siglos tarde.

Comentario en contra en EA N° 99.

HUMO SAGRADO, *Holy Smoke*, dirigida por Jane Campion. (Gativideo)

La libertad y la originalidad que despliega esta película no son moneda corriente. Lograr ambas cosas con actores conocidos y sabiendo que el público espera algo más sereno es una apuesta fuerte de la directora Jane Campion. Pero lejos de ser una película difícil para el espectador, *Humo sagrado* recupera a pura pasión e inteligencia el placer de ver cine.

Comentario a favor en EA N° 98.

LA NOVIA POLACA, *De poolse bruid*, dirigida por Karim Traidia. (AVH)

Interesante y pequeña película en la que dos personajes llevan adelante toda la acción y sin palabras le otorgan calidez y sobriedad a un film que, como anticipó Andy Warhol, tiene al final sus quince minutos de thriller, como casi todo el cine actual.

Comentario en EA N° 101.



Hijo y padre en *Recursos humanos*

UNA PAREJA CASI PERFECTA, *The Next Best Thing*, dirigida por John Schlesinger. (Gativideo)

Utilizando el conocido truco de cambiar el rumbo de un guión cada diez minutos, John Schlesinger dirigió esta película donde Madonna se transforma en la abanderada de la madres y los gays sin sexo. Las escenas de comedia tienen el peor *timing* que haya registrado el ojo humano.

Comentario en contra EA N° 99.

MURCIELAGOS, *Bats*, dirigida por Louis Moneau. (LK-Tel)

Bichos complicados para enseñarles trucos, los murciélagos han tenido una suerte infinita en el cine. Esta pequeña película lo demuestra. Jurre, el murciélago que reina en nuestra redacción, dice que hay algunos errores en la psicología de los personajes. Pero no le creemos, es un murciélago loco.

Comentario en EA N° 98.

MISSION A MARTE, *Mission to Mars*, dirigida por Brian De Palma. (Gativideo)

Antes de que se estrenara *Jinetes del espacio*, en la redacción se discutió mucho sobre esta película que algunos consideraron un bodrio infame y otros una apasionante aventura espacial. Hubo una sola coincidencia: todos aprovecharon para hablar mal de 2001: *odisea del espacio*, palpitando las inevitables polémicas del próximo año.

Polémica entre marcianos en EA N° 99.

clásicos

JAZZ EN UNA NOCHE DE VERANO, *Jazz on a Summer Day* (EE.UU., 1958), dirigida por Bert Stern, con Louis Armstrong, Mahalia Jackson, Chico Hamilton, Gerry Mulligan y muchos artistas más. (Epoca)

Existen en la historia del cine –sin que se entienda bien por qué– muy pocos (diría que casi ninguno) documentales destinados a mostrar conciertos de jazz. Uno de esos escasos ejemplos es este film, un auténtico precursor de las películas que años después se dedicaron a testimoniar grandes eventos del rock (*Woodstock*, *Monterrey Pop*, etc.). Rodado durante el festival de Newport de 1958, el film registra la intensidad e inmediatez de las actuaciones de los artistas y las distintas reacciones que ellos provocan en el público presente, que oscilan entre la devoción, el interés, la indiferencia y el aburrimiento. Desde el comienzo en el que se muestra la llegada de distintos contingentes y las regatas que simultáneamente se disputaban –mientras en la banda de sonido se escucha el insólito trío de Jimmy Giuffre (no tenía bajo ni batería) interpretando el clásico tema del director *The Train and the River*–, el film intenta balancear ambos aspectos (lo que ocurre en el escenario y fuera de él), aunque en ocasiones, como en el momento en que actúa el enorme Thelonious Monk, la cámara elude mostrar la interpretación del gran pianista y compositor, deteniéndose en cambio en las embarcaciones que navegan. Una apretada síntesis de las actuaciones permite destacar la intervención de la generalmente subvalorada cantante Anita O'Day en una atípica y formidable versión de *Tea for Two*, la presencia del también curioso quinteto (con flauta y cello) de Chico Hamilton en el que hacía sus primeras armas el extraordinario y prematuramente desaparecido Eric Dolphy. También conviene destacar al cuarteto sin piano del saxo barítono Gerry Mulligan y la vital y potente presencia del rockero Chuck Berry. La última parte del film reserva las actuaciones más prolongadas, la de Louis Armstrong, que ratifica que el *Satchmo* de esa época era un trompetista de menguado interés, lejos de sus geniales aportes en la década del veinte, pero un vocalista con un *feeling* y un fraseo inigualables. El final está dedicado a la gran Mahalia Jackson, que con su caudalosa y profunda voz interpreta un par de temas *gospel* y un notable *spiritual*. Un digno colofón de un film que –más allá del interés que ofrece como precursor dentro de un



Jazz en una noche de verano

Marlene observa al mayor ícono del jazz

subgénero– es una cita de honor para todos los amantes del jazz. **Jorge García**

CUENTOS DE TERROR, *Tales of Terror* (EE.UU., 1961), dirigida por Roger Corman, con Vincent Price, Peter Lorre y Basil Rathbone. (Epoca)

La fama de Roger Corman proviene principalmente de sus bizarras producciones de clase B, casi todas rodadas en la década del cincuenta –películas de escasisimo presupuesto, generalmente filmadas en muy pocos días–, en las que sin embargo era capaz de conseguir relatos de gran fluidez narrativa, algunos de los cuales se han convertido en auténticos *cult movies*. También su faceta como productor ha sido relevante ya que en ese terreno intervino en las primeras películas de directores tan importantes como Francis Coppola y Peter Bogdanovich. Sin embargo, el proyecto más ambicioso de Corman fueron sus siete adaptaciones de relatos de Edgar Allan Poe en los años sesenta, sus películas más elaboradas y estilizadas desde el punto de vista formal. Mucho se ha discutido alrededor de estas producciones, ya que para los puristas se trataría de una suerte de profanación de la obra del gran escritor, mientras que los amantes del género de terror las colocan en un altar inatacable. Lo

cierto es que algunos de esos títulos (*La máscara de la muerte roja* y *La tumba de Ligeia*) logran transmitir una atmósfera ominosa y fatalista, no exenta de melancolía, y muestran un gran refinamiento desde el punto de vista visual. *Cuentos de terror* es la cuarta película de la saga y la única dividida en episodios. El primero, *Morelia*, es un relato de tono necrófilo en el que un hombre se encuentra en luto permanente por la muerte de su esposa. El segundo episodio, *El gato negro*, aunque también incorpora elementos de *El tonel de amontillado* tiene una abundante dosis de humor negro y una delirante interpretación de Peter Lorre como un borracho irrecuperable. En cuanto a *El caso del señor Valdemar*, uno de los cuentos más famosos del escritor, muestra a Price en su mejor vena, interpretando a un muerto en vida que busca venganza sobre el hipnotizador que lo dejó en ese estado. Es probable que no sea la mejor película de la serie, pero las siempre bienvenidas presencias de Price y Lorre y el tono sardónico que impera en la narración harán su visión ampliamente disfrutable para los amantes del género.

Jorge García

TARANTULA (EE.UU., 1955), dirigida por Jack Arnold, con John Agar, Leo G. Carroll, Mara

Los clásicos del mes

Corday, Néstor Paiva, Ross Elliott y Eddie Parker. (Epoca)

Tarántula es ciencia ficción de los cincuenta, tiene los efectos especiales hoy ingenuos pero hermosos de esos años y la rutinaria narración del género en su clave alegórica. Pero es muy entretenida y hasta original en algunos aspectos. Por ejemplo, se atreve a introducir una pequeña discusión entre un científico de renombre (Leo G. Carroll) y el médico de pueblo (John Agar, de madera), que representa el enfrentamiento entre la intuición y el conocimiento arcaico ante la invasión de la gigantesca tarántula. Las escenas de despliegue militar para aniquilar al bicho, por su parte, son parecidas a las de tantas películas de la década sobre invasiones marcianas y de otros personajes similares. Sin embargo, ver a Leo G. Carroll investigando con animales y con su propio cuerpo sigue provocando bastante inquietud. Nutrias enormes anuncian la transformación paulatina de Carroll. Primero, la cara descascarada y las cejas prominentes, y al final, el rostro tarantulesco que comprueba la mutación. *Tarántula* ofrece una paradoja: el insecto es muy feo pero el nuevo look de Carroll es diez veces más horrendo. Este clásico de la época también entrega una curiosidad. En el final se produce el enfrentamiento entre la tarántula y los poderosos aviones que le disparan napalm, en aquellos años de Guerra Fría y de paranoia en los que los americanos veían soviéticos a la vuelta de su casa. Clint Eastwood es el que comanda el grupo de aviadores y, muchos años antes, anuncia *Firefox*, sin lugar a dudas su peor película. **Gustavo J. Castagna**

■ El *Otelo* de Orson Welles es un auténtico milagro del cine. Rodada a lo largo de varios años en diversos países, la película tiene, sin embargo, una sorprendente unidad estilística. Welles coloca como centro de la acción a Yago y consigue un film de una estremecedora fuerza trágica, con extraordinarias interpretaciones del director y Michael MacLiamoir. (Epoca)

■ *La Bella y la Bestia* es la primera adaptación de Jean Cocteau de una de sus obras. Un film de tono onírico, con algunos momentos visualmente bellos y un aroma irresistiblemente *démodé*. (Epoca)

■ *El sol brilla para todos* de Daniel Petrie es uno de los primeros films americanos que trató de enfrentarse con realismo a los problemas raciales en los Estados Unidos. El resultado es una obra "políticamente correcta" con algunos momentos dramáticos bien logrados. (Epoca).

■ *Cómo triunfar en los negocios sin realmente tratar* es un musical basado en un gran éxito teatral en Broadway. El habitualmente anodino David Swift aquí está por encima de su nivel y logra un film con varios pasajes muy entretenidos. Las canciones de Frank Loesser y las coreografías de Bob Fosse ayudan. (Epoca)

■ A propósito del éxito de *El mago de Oz*, la Fox trató de equiparlo con *El pájaro azul*, una adaptación de la obra de Maeterlinck, pero aquí no están Judy ni el reparto de aquella. Un film mediocre y sin encanto, tanto como la fallida remake que intentó Cukor muchos años



La Bella y la Bestia, Cocteau adaptado por él mismo

después. (Epoca)

■ Pocas cosas debe haber tan poco afines como el "estilo" narrativo de Roger Vadim y el cómic, y esto se puede apreciar en *Barbarella*, un film pomposo y recargado, pero que no logra ni por asomo atrapar la atmósfera del relato original. (Epoca)

■ Se editaron *Kino ojo* y *Tres cantos para Lenin*, dos obras de Dziga Vertov —un realizador fundamental, no solo del cine ruso sino del cine en general— que seguramente merecerán un comentario más extenso en estas páginas ya que su aparición es un auténtico acontecimiento. (Epoca)

Jorge García



Epoca

**El hogar
de los clásicos**

Más de 1200 películas subtituladas.

Terror y ciencia ficción.

Cine mudo.

Francés.

Italiano.

Japonés.

Americano.

Vanguardia.

Seriales.

Dibujos animados.

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



miércoles 1

ROUGE (1994, Krzysztof Kieslowski).

Cineplaneta, 10.15 y 20.15 hs.

LA GRAN PATRAÑA, *The Big Fix* (1978, Jeremy Paul Kagan). The Film Zone, 20 hs.

EL YAKUZA, *The Yakuza* (1975, Sidney Pollack), con Robert Mitchum y Ken Takakura. Cinemax, 22 hs.

La obsesión de Paul Schrader por la cultura japonesa puede apreciarse en esta historia (escrita en colaboración con Robert Towne), una suerte de homenaje a los films de gángsters japoneses –actúa el actor principal nipón en ese terreno– que además intenta reflexionar sobre las diferencias entre la cultura oriental y la occidental. Mitchum, Takakura y la secuencia final son lo mejor del film.

jueves 2

CIUDAD DORADA, *Fat City* (1972, John Huston). Space, 16 hs.

DINERO FACIL, *Pocket Money* (1972, Stuart Rosenberg). HBO Plus, 22.15 hs.

LA STRADA (1954, Federico Fellini), con Anthony Quinn y Giulietta Masina. Film & Arts, 23 hs.

Luego de sus iniciales coqueteos con el neorealismo, Federico Fellini comenzó a desarrollar su personal visión del mundo y las relaciones humanas. En *La strada*, uno de sus films más perdurables, el encuentro entre un artista ambulante (un bruto que solo exhibe su fuerza como atributo) y una inocente muchacha abandonada da lugar a una suerte de *road movie* melodramática con momentos de intensa poesía. También puede leerse el film como una personal variación de *La Bella y la Bestia*.

viernes 3

CORAZONES EN FUGA, *Age of Consent* (1969, Michael Powell). Cinemax, 16.30 hs.

LO OPUESTO DEL SEXO, *The Opposite of Sex* (1998, Don Roos). HBO, 23.30 hs.

sábado 4

MISION IMPOSIBLE, *Mission: Impossible* (1996, Brian De Palma). I-Sat, 23 hs.

TUS AMIGOS Y VECINOS, *Your Friends and Neighbors* (1997, Neil Labute). HBO Plus, 24 hs.

CASADOS Y DESCASADOS, *Mr. & Mrs. Smith* (1941, Alfred Hitchcock), con Carole Lombard y Robert Montgomery.

Si bien Alfred Hitchcock siempre incorporó

momentos de humor en sus películas, prácticamente nunca rodó films dentro del género de la comedia. La excepción es este título, un divertido relato acerca de las vicisitudes de una pareja que descubre que su matrimonio no es legal. Carole Lombard, como siempre, está excelsa y solo cabe lamentar que Hitch no incursionara con más frecuencia en este terreno.

domingo 5

DESPERACION, *Stage Fright* (1950, Alfred Hitchcock). Cineplaneta, 12 hs.

¿QUIEN DIABLOS ES JULIETTE? (1998, Carlos Marcovich). Cinemax, 16.30 hs.

HISTORIAS DE GUERRA DE JOHN HUSTON, *John Huston's War Stories* (1990, Midge Mackenzie). Film & Arts, 7 y 15 hs.

Habrà que ver este documental acerca de los films que John Huston rodó como parte de la campaña propagandística del gobierno norteamericano durante los años de la Segunda Guerra y que son famosos por su descarnado realismo. Se podrán ver en él fragmentos de *Let There Be Light*, un crudo testimonio sobre las consecuencias de la guerra, prohibido durante 35 años, y una entrevista al director en la que habla sobre sus experiencias bélicas.

lunes 6

LA REINA DE SHANGHAI, *Yao ayao yao dao waipo giao* (1995, Zhang Yimou). Cineplaneta, 10.10 y 20.10 hs.

HANNAH Y SUS HERMANAS, *Hannah and Her Sisters* (1986, Woody Allen). Film & Arts, 23 hs.

EL CIELO PROTECTOR, *The Sheltering Sky* (1990, Bernardo Bertolucci). Film & Arts, 23 hs.

Tras sus brillantes films de las décadas del sesenta y setenta la carrera de Bernardo Bertolucci mostró pronunciados altibajos. Esta adaptación de una novela de Paul Bowles ambientada en el Norte de África en los años de la Segunda Guerra Mundial –una minuciosa descripción de un triángulo pasional– tiene algunos buenos momentos pero está desmedidamente estirada. Un film esencialmente recomendable para los incondicionales del director.

martes 7

CARNE TREMULA (1997, Pedro Almodóvar). Cinecanal, 24 hs.

NITRATO DE ARGENTO, *Nitrato d'argento* (1995, Marco Ferreri). Space, 0.30 hs.

CONFIDENCIAS, *Walking and Talking* (1996,

Nicole Holocefner), con Catherine Keener y Anne Heche. Cineplaneta, 22 hs.

La ópera prima de Holocefner, no estrenada comercialmente pero editada en video, narra la crisis que se produce entre dos amigas treintañeras cuando una de ellas decide casarse. Por encima de su divertida estructura de comedia, el film es una lúcida reflexión sobre la neurosis y la soledad que se vive en las grandes ciudades. Keener está formidable como la chica "abandonada".

miércoles 8

LA PANDILLA NEWTON, *The Newton Boys* (1998, Richard Linklater). Cinecanal 2, 11.50 hs.

HISTORIA DE UNA MUJER, *A Woman's Tale* (1991, Paul Cox). Cineplaneta, 22 hs.

jueves 9

LA CONDESA DESCALZA, *The Barefoot Contessa* (1954, Joseph Mankiewicz). Space, 16 hs.

MELVIN Y HOWARD, *Melvin and Howard* (1980, Jonathan Demme). The Film Zone, 20 hs.

viernes 10

¡SE DONDE VOY!, *I Know Where I'm Going!* (1945, Michael Powell y Emeric Pressburger). Film & Arts, 1, 9 y 17 hs.

MARTIN (HACHE) (1997, Adolfo Aristarain). Volver, 22 hs.

REGRESO A BOUNTIFUL, *The Trip to Bountiful* (1985, Peter Masterson), con Geraldine Page y John Heard. Cinecanal 2, 8.45 hs. La primera película del luego rutinario e impersonal Peter Masterson es la más interesante de su carrera. Basada en una obra para TV de Horton Foote de los años cincuenta y con una notable interpretación de Geraldine Page, el film describe las vicisitudes de una viuda que vive con su hijo y su nuera y está decidida a regresar a su ciudad natal. Un relato cargado de nostalgia y melancolía.

sábado 11

EL APOSTOL, *The Apostle* (1997, Robert Duvall). Cinecanal 2, 13.25 hs.

THE DOORS (1991, Oliver Stone). Film & Arts, 22 hs.

ANGEL DE VENGANZA, *Angel of Vengeance / Ms. 45* (1981, Abel Ferrara), con Zoe Tamerlis y Steve Singer. HBO, 4.15 hs.

El segundo largometraje de Abel Ferrara narra la historia de una muchacha que, luego de ser violada dos veces en un día, decide

Luchino Visconti: los años neorrealistas

Considerado en general por la crítica, junto a Fellini y Antonioni, como uno de los tres "grandes" del cine italiano (una clasificación por demás arbitraria ya que no se sabe por qué en esa restringida lista no participa, por ejemplo, Rossellini), Luchino Visconti es, entre aquellos realizadores, el que en mi opinión ha desarrollado una obra más coherente y homogénea.

Descendiente de una familia de la nobleza de Lombardía –y de las más aristocráticas de toda Italia– el conde don Luchino Visconti di Modrone nació en Milán en 1906, y falleció en 1976. Una vez terminado su servicio militar manifestó inmediatamente su gusto por dos actividades tan disímiles como la música y el cuidado de caballos, estableciéndose su primera conexión con el cine a través de su interés en la decoración. Tenía ya treinta años cuando en París conoció a Jean Renoir, trabajando con él como asistente de dirección en *La fiesta campestre* y *Los bajos fondos*.

En esos años, dominados ideológicamente en Italia por el fascismo, se hizo simpatizante del Partido Comunista, una contradicción con su origen aristocrático que se reflejaría posteriormente en la casi totalidad de su obra. Luego de trabajar otra vez como asistente en *La Tosca*, un proyecto inacabado de Renoir, Visconti presentó un proyecto para filmar una obra de Giovanni Verga, un escritor muy considerado por la izquierda italiana, pero encontró una férrea oposición en la censura fascista, por lo que decidió hacer una adaptación de una novela del escritor norteamericano James Cain, que se convertiría en su primera película.

Esta y sus dos obras siguientes (a las que me referiré más adelante) están claramente encuadradas, aun con sus indiscutibles rasgos personales, dentro del terreno del neorrealismo. Será a partir de *Senso* (1954) cuando su filmografía comenzará a transitar otros rumbos ya que en ella se comenzarán a reflejar dos de sus grandes pasiones: la ópera y el melodrama (hay que recordar que además Visconti fue un consumado director teatral y gran *régisseur* de óperas). Asimismo, y de manera cada

vez más pronunciada, Visconti dará testimonio de la decadencia de la aristocracia y la alta burguesía, clases sociales a las que el director diseccionará con una mirada tan crítica como cargada de piedad –y por qué no de admiración–, algo particularmente notable en *El Gatopardo*, una de sus obras mayores, con una de las más extraordinarias secuencias de la historia del cine (la del baile, de casi una hora de duración). Las últimas películas de Luchino Visconti fueron mostrando de manera cada vez más acentuada –aun sin abandonar la mirada crítica– la nostalgia y melancolía por los tiempos idos y una defensa del individualismo ausente en sus obras primerizas.

Film & Arts exhibirá durante el mes de noviembre las primeras películas de Luchino Visconti, aquellas que, como se dijo, forman parte de lo que se podría llamar su período neorrealista. Los films a proyectarse serán:

Obsesión (1942), la ópera prima del director, una traslación de *El cartero llama dos veces* de James Cain a la Italia fascista, es un film que en su país sufrió graves mutilaciones por parte de la censura, pero que en esta ocasión se verá en su versión completa. En esta historia de pasión y crimen, Visconti describe minuciosamente las duras condiciones de vida del proletariado italiano bajo el fascismo. Un notable debut. (23/11, 23 hs.; 24/11, 7 y 15 hs.)

La tierra tiembla (1948) es un poderoso testimonio –interpretado por actores no profesionales– sobre las vicisitudes que vive una familia de pescadores de una aldea siciliana cuando decide enfrentarse a los abusivos mayoristas del mercado. Un film realista y vigoroso con imágenes de gran crudeza pero a la vez atravesado por un intenso lirismo. (16/11, 23 hs.; 17/11, 7 y 15 hs.)

Finalmente *Bellísima* (1951) está basada en una historia de Cesare Zavattini y narra las peripecias de una mujer que tiene la obsesión de convertir a su pequeña y graciosa hija en una estrella de cine. Un film de tono satírico, que hoy tal vez aparezca un tanto fechado, pero con una formidable interpretación de la gran Anna Magnani. (9/11, 23 hs.; 10/11, 7 y 15 hs.)

tomar venganza contra cualquier representante del sexo masculino que se cruce en su camino. Con una puesta en escena de gran estilización y un notable refinamiento visual, esta producción filmada con escaso presupuesto se ha convertido en un film de "culto" para muchos cinéfilos.

domingo 12

PELTON, *Platoon* (1986, Oliver Stone). Film & Arts, 0.45, 8.45 y 16.45 hs.

MORE (1969, Barbet Schroeder). Cinemax, 19.15 hs.

HEROES OLVIDADOS, *The Roaring Twenties* (1939, Raoul Walsh), con James Cagney y Humphrey Bogart. Cineplaneta, 12 hs.

Uno de los directores norteamericanos clásicos cuya obra crece con el paso del tiempo es Raoul Walsh. *Héroes olvidados*, con un James Cagney memorable, narra los diversos caminos que siguen tres amigos que combatieron juntos en la Primera Guerra en los años de la Depresión. La primera obra maestra de Walsh y el film que mejor sintetiza todo el cine norteamericano de la década del treinta.

lunes 13

LAS SEÑORITAS DE ROCHEFORT, *Les demoiselles de Rochefort* (1964, Jacques Demy). Cinemax, 13.15 hs.

PASAJEROS PROFESIONALES, *Boxcar Bertha* (1972, Martin Scorsese). Space, 16 hs.

martes 14

PEGGY SUE, SU PASADO LA ESPERA, *Peggy Sue Got Married* (1986, Francis Coppola). HBO, 12.45 hs.

AYUNO DE AMOR, *His Girl Friday* (1940, Howard Hawks). Space, 16 hs.

UNA AMANTE CASI PERFECTA, *An Almost Perfect Affair* (1979, Michael Ritchie), con Keith Carradine y Monica Vitti. Cinecanal 2, 12.50 hs. Con una carrera con algunos picos de interés en su primera etapa, Michael Ritchie derivó luego en una filmografía comercial e impersonal. A aquel período corresponde este relato que transcurre durante el festival de cine de Cannes y que narra la relación de un director de cine independiente con una adinerada actriz. Las lógicas implicancias alegóricas correrán por cuenta de cada espectador.

miércoles 15

REQUIEM PARA UN LUCHADOR, *Requiem for a Heavyweight* (1962, Ralph Nelson). Cinemax, 22 hs.

UN PLAN SIMPLE, *A Simple Plan* (1998, Sam Raimi). Movie City, 22.40 hs.

jueves 16

JEAN COCTEAU: AUTORRETRATO DE UN DESCONOCIDO, *Autoportrait d'un inconnu: Jean Cocteau* (1983, Edgardo Cozarinsky). Film & Arts, 22 hs.

NOCHE DE ROSAS, *Rambling Rose* (1991, Martha Coolidge). HBO, 22 hs.

VARSOVIA, AÑO 5703, *Warsaw, Year 5703* (1995, Janusz Kijowski), con Hanna Schygulla y Lambert Wilson. Space 0.30 y 4.30 hs. En una Varsovia ocupada por los nazis, dos jóvenes judíos huyen por las cloacas y terminan refugiándose en la casa de una madura mujer viuda, quien se sentirá inmediatamente atraída por el muchacho. Un relato denso y claustrofóbico en el que los espa-

cios interiores son tan feroces y opresivos como los exteriores, cuenta además con excelentes interpretaciones, en particular la de Julie Delpy como la chica víctima de las circunstancias.

viernes 17

EL SILENCIO DEL NORTE, *Silence of the North* (1981, Allan Winton King). The Film Zone, 8 hs.

EL COLOR DE LAS NUBES (1997, Mario Camus). Movie City, 17.40 hs.

ATRACCION LETAL, *Heathers* (1989, Michael Lehman), con Winona Ryder y Christian Slater. Cineplaneta, 10.10 y 20.10 hs.

Interesante ópera prima de Michael Lehman, un director que no confirmaría luego las expectativas despertadas con esta película, que satiriza con ingenio los films ambientados en colegios privados. Con un agudo sentido de la observación para desmitificar la conducta de los personajes y una abundante dosis de humor negro, la película es una pequeña y bienvenida sorpresa.

sábado 18

EL ORO DE ULISES, *Ulee's Gold* (1997, Victor Núñez). Cineplaneta, 22 hs.

SCREAM (1996, Wes Craven). Space, 22 hs.

DELIRIO DE PASIONES, *Shock Corridor* (1963, Samuel Fuller), con Peter Breck y Constance Towers. Cineplaneta, 12 hs.

"Nadie, absolutamente nadie en el mundo, filma como Samuel Fuller", dijo alguna vez Peter Bogdanovich. El aserto es aplicable a esta película, que narra la historia de un periodista que se interna en un manicomio para investigar un asesinato con la inten-

**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

ción de escribir un libro sobre el tema y ganar el premio Pulitzer, aunque solo conseguirá convertirse en un demente más. Audaz descenso a los infiernos con una deslumbrante iluminación de Stanley Cortez.

domingo 19

LAS MONTAÑAS DE LA LUNA, *Mountains of the Moon* (1990, Bob Rafelson). Space, 16 hs.

MEDIANOCHE EN EL JARDÍN DEL BIEN Y DEL MAL, *Midnight in the Garden of Good and Evil* (1997, Clint Eastwood). HBO, 19.15 hs.

ROBIN Y MARIAN, *Robin and Marian* (1976, Richard Lester), con Sean Connery y Audrey Hepburn. Cinemax, 22 hs.

Robin Hood, cansado y envejecido, vuelve de las Cruzadas con la intención de reiniciar su romance inacabado con Marian. Como ya lo había hecho de alguna manera antes con *Los tres mosqueteros*, Lester, director desparejo si los hay, desmitifica aquí a personajes clásicos en un relato de tono elegíaco con una deslumbrante Audrey Hepburn otoñal. Posiblemente la mejor película del realizador.

lunes 20

EL GRAN COMBO, *The Big Combo* (1955, Joseph Lewis). Film & Arts, 1.30, 9.30 y 17.30 hs.

ATAME! (1990, Pedro Almodóvar). The Film Zone, 24 hs.

martes 21

EL DESTINO TRAICIONADO, *The Summer House* (1993, Waris Hussein). Film & Arts, 1.15, 9.15 y 17.15 hs.

LA MARCHA DE SHERMAN, *Sherman's March* (1986, Ross McElwee). Film & Arts, 23 hs.

EL PORTAL DEL CUERVO, *Encounter at Raven's Gate* (1988, Rolf de Heer), con Steven Vidler y Ritchie Singer. Cineplaneta, 23.45 hs.

Film no estrenado en nuestro país de este director australiano de quien ya se vio en el cable *Bubby, el chico malo*. Mezcla de thriller, relato de ciencia ficción y film de horror, la película viene precedida de interesantes críticas, que hacen referencia a su narración elíptica y ambigua. Será cuestión de no perdérsela.

miércoles 22

A SANGRE FRIA, *In Cold Blood* (1967, Richard Brooks). Cinemax, 13 hs.

EL MUERTO FALTA A LA CITA (1944, Pierre Chenal). Volver, 16.40 hs.

LA MUERTE CUMPLE CONDENA, *Let Him Have It* (1991, Peter Medak), con Chris Ecclestone y Tom Courtenay. Cineplaneta, 22 hs.

Director particularmente ecléctico, el húngaro Peter Medak ha transitado por casi todos los géneros con suerte diversa. Este relato —basado en el caso real de Derek Bentley, un muchacho epiléptico ejecutado por la acusación de haber matado un policía— está ambientado en Londres en los años cincuenta y trasciende la anécdota para transformarse en un minucioso estudio de caracteres excelentemente interpretado.

jueves 23

EL COMICO, *The Comic* (1969, Carl Reiner). Cinemax, 7 hs.

DUELO DE TITANES, *Gunfight at the O.K. Corral* (1957, John Sturges), con Burt Lancaster y Kirk Douglas. Space, 16 hs.

viernes 24

SIN MIEDO A LA VIDA, *Fearless* (1993, Peter Weir). Cinemax, 22 hs.

VIAJE AL INFIERNO, *Rush* (1991, Lili Fini Zanuck). The Film Zone, 24 hs..

LA ÚLTIMA MUJER, *L'ultima donna* (1977, Marco Ferreri), con Gérard Depardieu y Ornella Muti. Cinemax, 0.15 hs.

Es probable que el impactante plano final de este film haga perder de vista la demoleadora crítica al machismo que desarrolla Ferreri en compañía de Rafael Azcona, su casi inseparable guionista, en este film. Con una mirada iconoclasta, casi siempre cercana al nihilismo, y sin atisbos de piedad hacia sus obsesivos personajes, las películas del director italiano muchas veces no son fáciles de ver y esta no es la excepción.

sábado 25

INFIERNO 17, *Stalag 17* (1952, Billy Wilder). Cineplaneta, 12 hs.

EL INQUILINO, *The Tenant* (1976, Roman Polanski). Space, 0.30 hs.

domingo 26

IRMA, LA DULCE, *Irma la douce* (1963, Billy Wilder). Cineplaneta, 12 hs.

ROBOCOP, *Robocop* (1987, Paul Verhoeven). Space, 20 hs.

SOLDADOS DE FORTUNA, *Dog Soldiers / Who'll Stop the Rain* (1978, Karel Reisz), con Nick Nolte y Tuesday Weld. The Film Zone, 22 hs. Película largamente prohibida por la censu-

ra vernácula en los años de la dictadura militar, basada en una exitosa novela de Robert Stone acerca de dos soldados veteranos de Vietnam que a la vuelta de la guerra deciden convertirse en traficantes de droga. Un potente estudio de caracteres y una desencantada mirada sobre los Estados Unidos de fines de los setenta es, tal vez, la mejor película del director.

lunes 27

LA PROFECIA, *The Omen* (1976, Richard Donner). Cinecanal 2, 14.25 hs.

BACKBEAT (1993, Iain Softley). I-Sat, 21 hs.

martes 28

LOS HIJOS DE KATIE ELDER, *The Sons of Katie Elder* (1967, Henry Hathaway). Space, 16 hs.

TERCIOPELO AZUL, *Blue Velvet* (1986, David Lynch). Cinecanal, 16.10 hs.

miércoles 29

LOS DUELISTAS, *The Duellists* (1977, Ridley Scott). Space, 20 hs.

ROGER Y YO, *Roger and Me* (1989, Michael Moore). Cinemax, 22 hs.

EL ÚLTIMO LUJO, *Lush Life* (1993, Michael Elias), con Jeff Goldblum y Forest Whitaker. Cinecanal, 22 hs.

TV movie acerca de dos amigos, músicos de jazz de segunda línea, cuya vida se modifica sustancialmente cuando a uno de ellos le diagnostican una enfermedad mortal y decide participar en la más grande sesión de jazz del mundo. Un film pequeño y sensible, con la participación de varias grandes figuras de la escena del jazz.

jueves 30

VIDRIERA HITCHCOCK, *Storefront Hitchcock* (1998, Jonathan Demme). Cinecanal 2, 2.30 hs.

CAJA DE LUNA, *Box of Moonlight* (1997, Tom DiCillo). Cinecanal 2, 8.50 hs.

RIO DAS MORTES (1970, Rainer W. Fassbinder), con Hanna Schygulla y Michael König. Film & Arts, 23 hs.

Son muy pocas las oportunidades que existen de ver en el cable (ni digamos a través de estrenos comerciales) una película de Rainer Werner Fassbinder, uno de los más importantes directores del cine —no solo alemán, sino mundial— de los últimos años. Este film, absolutamente desconocido en el país, se anuncia como una rara incursión del realizador en el terreno de la comedia.

Citas citables

Un libro de ensayos estructurado en cuatro poéticas

Los ensayos de Oubiña tienen un rasgo que definen la poética de su autor. Todas las citas están entre comillas, pero no tienen pie de página. Por otra parte, esas citas aparecen en un libro sin bibliografía. Al final de cada ensayo, en lugar de una lista de libros, aparece la filmografía completa del director al que se han dedicado las reflexiones. Esto no significa que Oubiña discuta con los autores de las citas en lugar de hacerlo con las películas (aunque ocasionalmente lo haga, como ocurre con la categoría de moderno que Jameson le aplica a Godard). Más bien trata de usar la cita para hablar por boca de otro. La cita, entonces, no es nunca un recurso a la autoridad, sino una parte integral del propio texto, que ha sido armado a la manera de un collage. El ensayo sobre Godard, por ejemplo, está escrito muy a propósito como un collage de citas, imitando la poética del director en *Nouvelle Vague*, una película íntegramente construida con fragmentos de otros textos. Este uso antiacadémico de la cita, en función de armar el propio discurso a la manera de un collage, parece más un procedimiento estético al estilo de los del arte contemporáneo que un recurso estilístico tomado de la tradición ensayística. En algunos casos, como cuando Oubiña prefiere citar a Huyssen haciendo una lectura de Adorno que citar a Adorno mismo, porque lo que le interesa es lo que Huyssen dice de Adorno y no la forma en que Adorno dice lo que Huyssen interpreta, el procedimiento se vuelve altamente complejo, sobre todo porque el fin último es hablar de Tarkovski y de Godard. Pero la complejidad del procedimiento no atenta contra el valor revelador de la cita: la idea de Oubiña es mostrar que Adorno se puede leer de otra manera que la oficial. El hecho de que recurra a un escrito tardío y poco conocido ("Transparencias sobre el film"), donde Adorno revisa algunas de las exageraciones que dijo sobre la industria cultural, es algo más que una muestra de un espíritu exhaustivo. Significa que esta lógica de la cita es incompatible con la vulgata que se ha hecho de los autores escogidos, vulgata que –en gran parte– es producto de la voracidad académica. La cita es un medio que se justifica por el fin, por lo tanto, nunca debe atentar contra el fin último de lograr un texto nuevo y original.

Pero este trabajo con la cita no está presente en todos los ensayos por igual, lo que revela las distintas procedencias y épocas en que fueron escritos. No obstante, ninguno está fechado, como si su autor no quisiera hacer estas diferencias. La falta de otras aclaraciones (solo se menciona que algunos de estos ensayos se publicaron antes en *El Amante* o en *Punto de Vista*) también parece una decisión estética que se alinea con la ausencia de notas al pie y de bibliografía: Oubiña se está recopilando a sí mismo, está armando un libro donde los que antes fueron artículos para revistas o libros ajenos ahora son ensayos que hacen las veces de capítulos de su propia obra. No importa si fueron o no modificados respecto de su versión original, porque en el nuevo contexto tienen indudablemente otro sentido y dicen –quírase o no– algo nuevo. De ahí que el Prólogo los ordene de acuerdo a cuatro poéticas. Esas poéticas definen las actitudes de los realizadores respecto del cine mainstream. Las poéticas de la negatividad, que, por su carácter de ruptura, son inasimilables a cualquier sistema cinematográfico (Godard, Chantal Ackerman, Glauber Rocha y Rivette). Las poéticas de la subversión, que se inscriben en una tradición para reescribirla, minarla, y transformarla (Wenders, los hermanos Marx, Fellini, Ferreri y los Coen), las de la desmesura, en las que el gesto excesivo del estilo se vuelve un punto de no retorno (Welles, Herzog, Jarman y Sokurov), y las poéticas de lo absoluto, en las que el cine parece traspasar el límite de la representación para acceder a lo inefable (Kiarostami, Tati, Bergman, Santiago y Tarkovski). Hay un Interludio, dedicado a plantear una aporía del cine contemporáneo, que se convierte en la verdadera poética de la cita que recorre el libro. Discutir esos conceptos y esta clasificación merecería un espacio aparte, sobre todo porque Oubiña solo se ocupa de directores que abren discusiones estéticas, y de películas que no necesitan la piedad o el rigor de la lectura sociológica. Es decir, busca trascender la crítica de cine en dirección a la estética. Pero ese gesto no lo exime de la polémica. ■

David Oubiña, *Filmología. Ensayos con el cine*, Buenos Aires, Manantial, 2000, 238 págs.

ciclos

TRILOGIA DE LA VIDA DE PIER PAOLO PASOLINI EN LA SALA LUGONES

Según Pasolini: "Esta trilogía es una declaración de amor a la vida. Mi objetivo ha sido el de hacer unas películas en las que se reencontrase el sentido existencial del cuerpo, de lo físico, ese impulso que está a punto de perderse. En mi trilogía he intentado anclar en lo existencial, pero de manera total, absoluta. Extremista, a mi vez. Y el punto extremo de lo corporal es el sexo. Hacer películas que no pudieran ser aceptadas jamás por los bienpensantes oficiales".

Programa

Miércoles 1: *El Decamerón* (1971).

Jueves 2: *Los cuentos de Canterbury* (1972).

Viernes 3: *Las mil y una noches* (1974).

ENCUENTRO CON RICKY TOGNAZZI EN LA LUGONES

Del 4 al 10 de noviembre en la Sala Lugones del Teatro San Martín, se exhibirán cinco films inéditos de Ricky Tognazzi, hijo del actor italiano Ugo Tognazzi.

Programa

Sábado 4 y domingo 5: *Canon inverso* (2000). Ambientada en Checoslovaquia en 1968, año de la invasión rusa, cuenta la historia de un violinista que conoce a una mujer. Música de Ennio Morricone.

Martes 7: *Fernand* (1987). Debut de Tognazzi. Se trata de un episodio televisivo de la serie *Piazza Navona*, producida por Ettore Scola.

Miércoles 8: *Pequeños malentendidos* (1987). El debut cinematográfico de Tognazzi participó de la Quincena de Realizadores en Cannes.

Jueves 9: *La escolta* (1993). Un thriller político que participó del Festival de Toronto.

Viernes 10: *Vidas sesgadas* (1995). Un retrato de la corrupción de la sociedad italiana a mediados de los 90. Selección oficial en los festivales de Berlín y Toronto.

LA NAVE DE LOS SUEÑOS

Los viernes a partir de las 20, La Nave abre sus puertas de Moreno 1379, 2° piso, para poder visitar su Galería de Arte y presenciar en forma gratuita el ciclo de cine francés en 16 mm: *Dos referentes de la Nouvelle Vague*. También hay Djs y comida.

Viernes 3

20 hs.: Inauguración de la muestra de pinturas de Gilda Picabea.

22 hs.: *Las buenas chicas*, de Claude Chabrol (1960).

Jueves 9

20 hs.: El alma se pudre en la carne. Segun-

do ciclo dietético de filosofía y cine. Shakespeare: La sangre.

Viernes 10

20 hs.: Presentación del libro de poesías *Fotogramas alterados*, de Massimiliano Romanelli.

22 hs.: *La mujer infiel*, de Claude Chabrol (1968).

Viernes 17

20 hs.: Inauguración de la muestra de pinturas de María Saravia.

22 hs.: *El soldadito*, de Jean-Luc Godard (1963).

Jueves 23

20 hs.: El alma se pudre en la carne. Segundo ciclo dietético de filosofía y cine. Proust: La sodomía.

Viernes 24

20 hs.: Inauguración de la fotoinstalación de Marcelo Salas.

22 hs.: *Carmen*, de Jean-Luc Godard (1963). Informes: 4383-9834 o lanave@scortos.com.ar

MR BEAN EN EL BRITISH ARTS CENTRE

Sigue la exhibición de capítulos de *Mr. Bean*, la conocida serie de humor británica. A diferencia de los programas de Benny Hill, concebidos como sketches independientes entre sí y con una infinidad de personajes diferentes, el humor de Mr. Bean gira alrededor de un único personaje con características muy definidas, creado a partir de la tradición de los grandes maestros del cine cómico, desde Buster Keaton hasta Jacques Tati, cuya influencia es evidente. Todas versiones en inglés, sin subtítulos. Duración de cada programa: 55'. Dirección: Suipacha 1333. Informes: 4393-6941 o bac@aacibsa.org.ar.

Programación

Del martes 7 al viernes 10 de noviembre: *Mind the Baby*, *Mr. Bean* y *Do-It-Yourself*, *Mr. Bean*.

Del martes 14 al viernes 17 de noviembre: *Tee Off*, *Mr. Bean* y *Good Night*, *Mr. Bean*.

Del martes 21 al viernes 24 de noviembre: *Back to School*, *Mr. Bean* y *Hair by Mr. Bean of London*.

PREMIOS

El día 9 de diciembre próximo, a partir de las 17, se llevará a cabo en el microcine del Centro Cultural Recoleta la proyección de los cortometrajes seleccionados y la entrega de premios a los ganadores, de la tercera edición de la Bial de Cine y Video Humorístico. En dicha ocasión se entregará al realizador del mejor cortometraje la estatuilla El Kiwi de la Noche realizada especialmente por la artista plástica Gabriela Notti.

Informes: 4952-8879

o a kiwiproducciones@hotmail.com.

Viajes en el tiempo

La variante más triste del cine de terror son los relatos de fantasmas: alguien desafía la barrera más absoluta y definitiva –la muerte– pero, a diferencia de otras modalidades del género, lo hace sólo para solucionar algún asunto que ha quedado pendiente durante su vida. En la ciencia ficción, las películas sobre viajes en el tiempo presentan características equivalentes a las de los films de fantasmas, pero no por las grandes aventuras ni por las complejas estructuras de guión que intentan hacer creíble lo más absurdo, sino por la forma en que esas historias alcanzan su punto más alto en las sencillas batallas en las que se vence a la muerte. Cuanto más pequeño es lo que logra el protagonista de una película que viaja en el tiempo, más fuerte es su impacto emocional. Cuando Peggy Sue escucha la voz de su abuela en el teléfono o Ray Kinella juega al béisbol con su padre al final de *El campo de los sueños* (mezcla exacta de cuento de fantasmas y viajes en el tiempo), están venciendo aquello que nadie vence, están cruzando la frontera, no tanto del tiempo, sino de la muerte. La emoción que sienten es muy simple: oír la voz de alguien a quien jamás volverán a escuchar, poder explicar aquello que nunca explicaron, reconciliarse con quien no pudieron hacerlo. Los films de este tipo coinciden además en que hablan sobre cosas importantes sin hacer alarde de ello, y por eso son películas queridas aunque no del todo valoradas. No siempre se trata de grandes títulos, pero es curiosa la manera en que films como *Time-*



cop o *Desafío al tiempo* alcanzan una inesperada humanidad cuando rozan esos temas. Otras películas transmiten emoción mediante una sobredosis de optimismo, como el desenlace de *Volver al futuro*, un final feliz en clave desatada de ¡*Qué bello es vivir!* Pero todas las obras mencionadas concentran su poder en algo muy simple. La muerte no tiene solución, avanza sobre nosotros cada día y no solo nos duele el haber perdido para siempre algunas voces, algunos rostros y habernos guardado algunas palabras; también es doloroso saber que más voces, más rostros que hoy están, mañana se irán. Hasta que algún día sea nuestro rostro el que desaparezca y nuestra voz la que se apague. Que algunas películas se preocupen por eso, y que además tengan la delicadeza de disfrazarse de obras ligeras, es un pequeño pero agradable alivio. **Santiago García**

En *Desafío al tiempo* la ciencia ficción encuentra su costado más emotivo

A close-up photograph of a child's hands, with pink-painted fingernails, held up to frame a small, light-colored teddy bear. The bear is sitting in a white wooden crib and is wearing a red sweater with white polka dots. The background is a yellow wall with a small red figure hanging from a string.

¿Naciste para dirigir?



Si tenés un corto en la cabeza, nuestro concurso "Tu Cuarto de Hora" puede ser la gran oportunidad que estabas esperando. Financiaremos la producción en Súper-8 de los dos proyectos ganadores, que además serán exhibidos en el programa Cortos I.Sat. Retirá las bases en Av. Melián 2752, Capital, o bajálas de www.isat.tv ó llamá al Tel. (01) 4546-8078. La vida es corta. Salí a filmar.

DANIEL TOGNETTI

Escuchalo en

MARCA PERSONAL

LUNES A VIERNES

7 A 10 hs



96.7 **Supernova**
fm ILUMINA TUS NEURONAS



SECRETARIA de
CULTURA
y COMUNICACION
PRESIDENCIA de NACION

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