EL AMANTE

CINE

Lucrecia Martel y *La ciénaga*

La mirada feroz

MAR DEL PLATA LA GUIA DEL FESTIVAL

TRAFFIC OTRO BODRIO DE SODERBERGH

MONTES BRADLEY DETECTIVE DE INTELECTUALES

CINE EN INTERNET CORTOS Y VIDEOGAMES

AÑO 10 | Nº 108 | MARZO 2001
ARG $ 7,50 | URU $ 50 | ISSN 03292606

KODAK TMX 6052 46

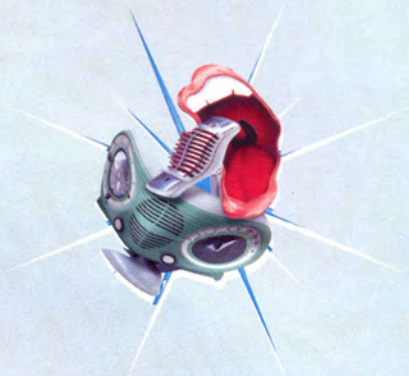
DANIEL TOGNETTI

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 la 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.

SUMARIO 108

	2	**Correo**
Críticas	4	**La ciénaga**
	14	**Traffic**
	16	**Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos**
	18	**El hotel del millón de dólares**
	20	**Chocolate**
	22	**Casi famosos**
	25	**Viaje por el cuerpo**
	26	**Dulces y peligrosas**
	28	**¿Dónde estás, hermano?**
	29	**Topsy-Turvy**
	30	**La sombra del vampiro**
		Hannibal
	32	**El implacable**
		Límite vertical
		Hanuman, la leyenda del rey mono
		Número de suerte
	33	**De uno a diez**
	34	**Guía del Festival de Mar del Plata**
	40	**Cine en internet**
	42	**Entrevista a Eduardo Montes-Bradley**
	48	**Más sobre *El tigre y el dragón***
	50	**Cine africano**
Guía de *El Amante*	53	**Música**
	54	**Video**
	58	**Cine en TV**
	62	**Picado**
	64	**Ultima página**

EDITORIAL

Luego de nueve años de hacer la revista, tenemos la sensación de que la vida es un continuo fluir de películas, en las que se acumulan bodrios, obras maestras, falsos bodrios y falsas obras maestras. El calor se suma a las dificultades naturales que tenemos para distinguir unos de otras. Lentamente, hemos llegado a percibir que hay una cierta pauta anual que le da un poco de orden al caos continuo y hemos comprendido que estos son meses críticos (para los críticos). En febrero la filial argentina de FIPRESCI organiza su ciclo de preestrenos, a mediados de ese mes se anuncian las candidaturas para el Oscar, que se entregarán a fines de marzo; en el medio, un aluvión de estrenos trata de ponernos al día con las películas nominadas antes de la premiación. Seguimos: desde este año, el Festival de Mar del Plata se realiza a principios de marzo, y poco después, en abril, vendrá el de Buenos Aires. Suena excitante, aunque si se tiene la responsabilidad de sacar una revista de cine mensual, también puede resultar un poco agotador.
Para aportar un poco de orden de nuestra parte (no es nuestro fuerte) sacamos un esbozo de guía para los que asistan a los festivales. En este número les damos un panorama de lo que se podrá apreciar en Mar del Plata. El próximo tendrá una cobertura previa del de Buenos Aires. Los festivales en nuestro país cumplieron un rol extraordinario para que la enumeración de eventos que señalamos en el primer párrafo no se limitara a la contemplación de la fiesta de Hollywood por televisión. Y el aluvión de cine argentino del año, que comenzó con el estreno de *No quiero volver a casa* y tendrá su punto más alto con la exhibición en Mar del Plata de *La ciénaga*, a la que le dedicamos la producción especial de este número, promete continuar en nuestra ciudad. Son muchas cosas para hacer y el calor no afloja. Bueno, allá vamos. A

STAFF

Directores
Eduardo Antín (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
Tomás Abraham, Santiago García, Eduardo A. Russo, Jorge García, Silvia Schwarzböck, Alejandro Lingenti, Marcela Gamberini, Lisandro de la Fuente, Diego Brodersen, Leonardo M. D'Espósito, Javier Porta Fouz, Juan Villegas, Hugo Salas, Jorge Bernárdez, Eduardo Rojas, Federico Karstulovich, Valeria Bellusci, y Tino y Norma Postel

Secretaria
Natasha Alimova, casi famosa
Cadete de vacaciones
Gustavo Requena Johnson, ¿dónde estás, hermano?
Cadete interino
Arseniy Dyrdin
Banquete para los hannibales de la redacción
Norma Postel, chocolate para todos

Tortilla con calor
Esther
Correctora del millón de dólares
Gabriela Ventureira, siempre nos saca de la ciénaga
Meritorio de corrección
Jorge García, el abuelo de Paul McCartney
Traducción del africano
Lisandro de la Fuente, límite vertical
Gente de cierre
Javier Porta Fouz y Hugo Salas: Pepe Payaso y Ratontito. Santiago Dragoncito García. Victoria y Mariela: Topsy y Turvy.

Diseño gráfico
Lucas D'Amore
¡el gato voladooooor!
lucasdamore@hotmail.com

Correspondencia a
Esmeralda 779 6º 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. Soler 4209
Tel 4861-1550

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

Distribución en Capital
Vaccaro, Sánchez y Cía. SA. Moreno 794 9º 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 directores:
La palabra puede ser "fastidio", o "cansancio", elijan ustedes. Todo repaso anual deja una resaca de lo que pudo ser y no fue, de lo que pudo haber sido y no llegamos a tener. El problema es cuando el pensamiento y las ideas se contagian de esa resaca y terminan nublando cualquier visión medianamente realista. Cuando se hace el recuento, cuando se presentan los resúmenes del año 2000, se repite una frase que resulta extraña y que sueña a extraña línea editorial: la queja por el hecho de que las mejores películas que se exhibieron en el año han sido realizadas hace diez o cincuenta años.
Quiero preguntarles con total sinceridad y espero que alguien me responda de la misma manera: ¿importa algo eso? ¿Importa que estemos viendo películas de Kiarostami, Kitano, Rohmer, de quien sea, de hace unos cuantos años? Hay algo que no entiendo en este razonamiento. *El Amante* se caracterizó durante los nueve años de existencia (y de ello puedo dar fe como lector desde el número 1) por el constante reclamo por acceder al cine que se nos negaba. Ni siquiera hablamos de la censura establecida en los años de la dictadura, sino de la ceguera de distribuidores y exhibidores para negar la posibilidad de estrenar las películas que realmente valían la pena y que, en el mejor de los casos, quedaban recluidas a la posibilidad de algún ciclo perdido. Cuando se estrenó *El sabor de la cereza* con éxito, cuando se produjo la explosión del Festival de Cine Independiente, nadie cuestionó el tiempo que existía entre el estreno original de la obra y la fecha de estreno local. Nadie cuestionó que el festival exhibiera por primera vez en cine películas de Cassavetes, del propio Welles, y que oficiara de plataforma de lanzamiento para tanto título que considerábamos perdidos. Entonces, vuelvo a preguntarme, ¿tiene sentido que las mejores películas sean de hace diez años?
A juzgar por ese razonamiento, parece como si se prefiriera que esas películas no llegaran a estrenarse. ¿Qué es lo que estamos buscando? ¿La novedad o la calidad? El razonamiento de esas menciones resulta absurdo si se mira de esta manera. Por un lado, los mecanismos que permiten la llegada de películas producidas en la periferia no poseen el poder ni se encuentran tan aceitados como los que maneja el cine americano, y ello ya es una fuente de retraso. Por el otro, durante demasiados años no hubo posibilidad de acceder a otro cine que no fuera el americano, o el cine de la periferia que había triunfado en Estados Unidos.
Durante años hemos asistido a un cine facilista y no teníamos posibilidades de escapatoria. La sensación que me producen estos estrenos de películas de la última década es la de recuperar un tiempo perdido. No es melancolía ni afán de nostalgia, sino simplemente asomarse de alguna manera a un mundo que nos estaba vedado. Con la consecuencia, al menos para mí, de que para esa lista de las mejores películas del año, para la que siempre tenía que andar rebuscando para llenar los diez casilleros, en este año descubro que pude haber armado una lista de más de veinte películas que reivindican la existencia del cine.
Todo ese planteo, siento decirlo, me parece pobre y retrógrado. Cualquiera de nosotros y cualquiera de ustedes sabe que el cine nunca es futuro, nunca se planteó lo que va a venir (cualquiera nos puede decepcionar con el paso del tiempo, como un Bryan Singer, por ejemplo) sino el pasado (de lo que se alimenta la cinefilia) y el presente. Pero el presente no es lo que se está haciendo ahora, sino lo que estamos viendo. Y lamento que habiendo tantas cosas aún por mejorar y por criticar (como, por ejemplo, que haya algunas distribuidoras que estrenan cine solo en Capital y después no editan en video esas películas), nos detengamos en semejante pequeñez.
Gente de *El Amante*, hemos pasado demasiado tiempo pidiendo ver lo que no podíamos. Ahora que podemos verlo, seamos un poco menos tontos, no pensemos en cuántos años tiene la película ante la que nos enfrentamos, y por una vez, disfrutemos del cine sin la necesidad de caer en esos detalles que nos hacen parecer tan estúpidamente conservadores, tan histéricos y quisquillosos.
José Luis Visconti
La Plata

Querido Leonardo D'Espósito:
Quería decirte que agradezco mucho tu artículo sobre *Moonlighting*. Me sentí muy identificada con tus propias sensaciones. Yo me hacía la misma pregunta al princi-

pio: ¿por qué hablar de esto? Y yo también creo que hablar de lo que a uno le gusta es en definitiva hablar de uno mismo. A mí me pasaba eso de quedarme angustiada cuando terminaba un capítulo de Maddie y David. Yo creía que era por mi fanatismo adolescente, pero ahora creo que las razones no eran tan frívolas. Es auténtica la angustia de que dos personas no puedan estar juntas y esa capacidad para entrar y salir de la ficción a la realidad y viceversa. Cuando decís que la serie está relacionada estrechamente con tu vida, yo también trato de ordenar mi emoción, ahora que te escribo, y te cuento que yo tenía 12 ó 13 años cuando la empecé a mirar. Hasta ese momento solo quería ser actriz para actuar en una obra de Midón, para cantar y bailar y, ¿por qué no?, para hacer la segunda parte de *Hello Dolly!*. *Moonlighting* aportó a mi vida de adolescente la posibilidad de que existan mujeres tan bellas como Maddie Hayes y hombres tan sexies como David Addison. La nostalgia de que dos personas que se atraigan y se quieran no puedan estar juntas, me hacía soñar de noche. Es cierto que son de carne y hueso y por eso uno sufre tanto cuando no se entienden. Creo que, en mi caso, lo que me mata es esa melancolía de la que vos hablás. Siempre me sentí identificada con las historias de amor. En mis aspiraciones como actriz fui variando de querer ser como la Streisand o como Maddie, y de Emma Thompson a nadie en especial sino una mezcla extraña de Hopkins, Rita Cortese, Vanessa Redgrave, Helen Mirren, Paul Scotfield. Pero lo que nunca se modificó en mí fueron las ganas de contar una historia de amor. Tal vez por eso persigo mentalmente a Campanella o me siento feliz haciendo *Una bestia en la luna* en teatro, porque en definitiva es una historia de amor.

Yo no sabía cómo había sido el bendito final de la agencia Luna Azul... Cuando me lo contaste se me hizo un nudo en la garganta, pero me pareció excelente. Te agradezco infinitamente por tu artículo. ¡Al fin alguien que me entiende!

Un abrazo grande,

Malena Solda

Querido *El Amante / Cine*:

He leído (o, mejor, he intentado leer, dado que no pude llegar más allá de los cuatro primeros párrafos por la indigestión que me dio) la nota "La revolución permanente", de Gustavo Noriega, con un sentido triste de haber perdido un amigo querido. Me refiero al Sr. Noriega, y no a los Beatles. Porque, aunque no lo conozco personalmente, he llegado (es decir, había llegado) a respetar al Sr. Noriega por sus notas anteriores en *El Amante / Cine*. Pero esta última es un desastre.

Lo que dicen quienes aman a los Beatles, que "todo el mundo ama a los Beatles", no es cierto. En absoluto. Por ejemplo, casi ningún músico o amante del jazz ama a los Beatles, porque el auge del rock and roll inglés en los años sesenta y la bonanza comercial que inauguró en los clubes nocturnos de Estados Unidos significaron el canto fúnebre del jazz, que apenas había comenzado a tomar vuelo en ese entonces. Los managers de los clubes de jazz los reconvirtieron en escenas del ruido estruendoso del rock and roll, y no del buen rock and roll de los cincuenta, con sus raíces en el rhythm and blues, sino el rock imitativo y de segunda mano de los hijos de la burguesía blanca. Claro, son ellos quienes tienen el dinero para pagar las entradas en los clubes.

Pero el Sr. Noriega no se limita a defender nostálgicamente a sus amados ingleses de piel blanca tocando sus canciones robadas de la música de los negros sin que ninguno de ellos tuviera un grano de reconocimiento; Noriega pierde el control de sí mismo y aplica la terminología política a lo que no fue más que otra explotación publicitaria. Se atreve a calificar esta música reprochable de revolucionaria. La única revolución que causó fue la de permitir que los niños blancos mimados aceptaran oír acordes de blues, algo que no podían aceptar hasta entonces porque los tocaban los negros. Vaya revolución. Como la amnesia de Noriega, se espera que no sea permanente.

Michael Sondow

¡SI!

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

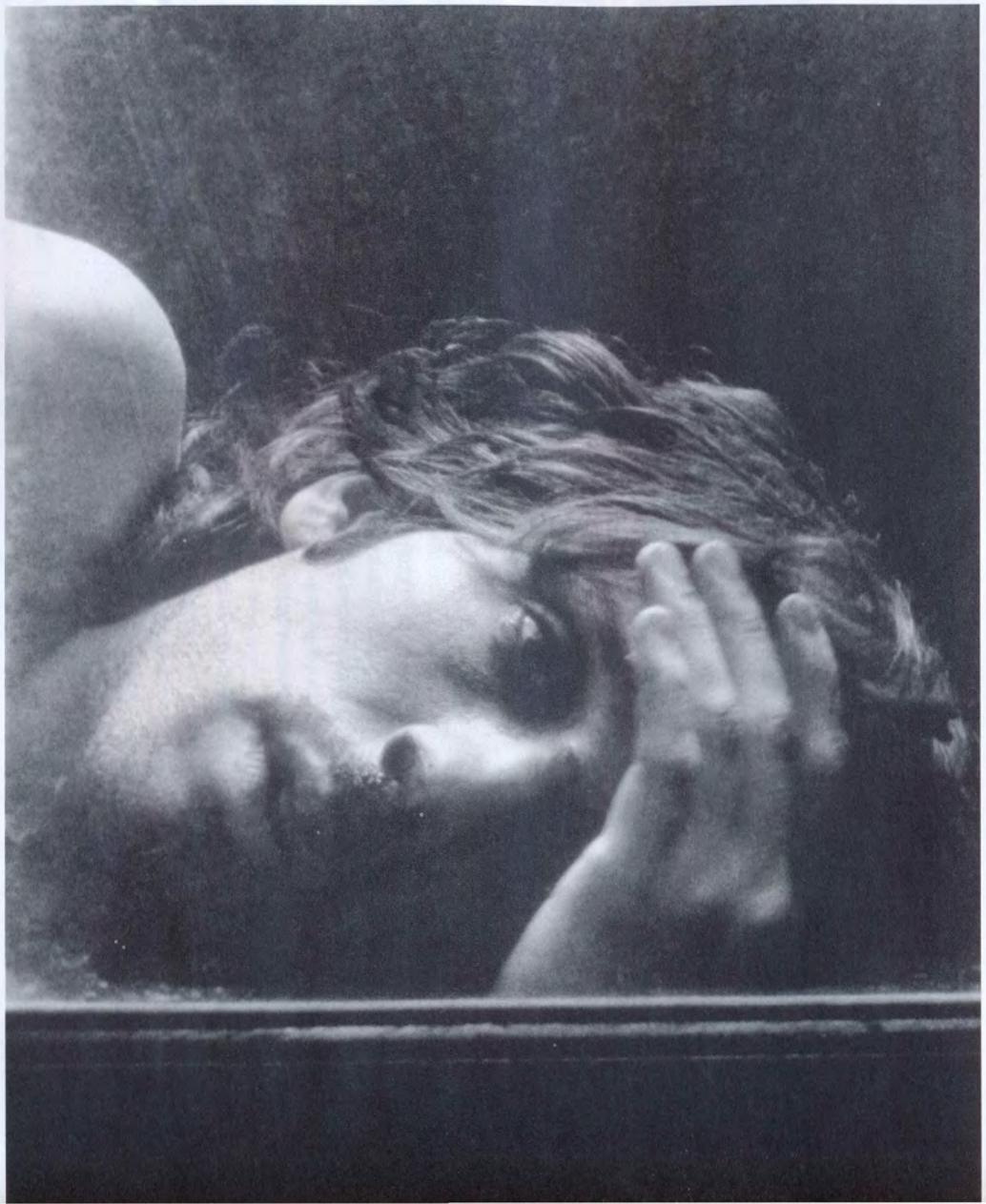
Envíe este cupón y un cheque o giro postal a la orden de **Ediciones Tatanka S.A.**, Esmeralda 779 6° A (1007) Buenos Aires, o comuníquese con la redacción de **El Amante**: 4326-5090/4326-4471. O por e-mail a: amantecine@interlink.com.ar

APELLIDO Y NOMBRE

CALLE | NUMERO | PISO | DPTO. | COD. POSTAL

TELEFONO | CALLE LATERAL 1 | CALLE LATERAL 2

LOCALIDAD | PROVINCIA | PAIS



LA CIENAGA

ARGENTINA-ESPAÑA
2000, 102'
DIRECCION Lucrecia Martel
PRODUCCION Lita Stantic
GUION Lucrecia Martel
FOTOGRAFIA Hugo Colace
MUSICA Temas varios
MONTAJE Santiago Ricci
DIRECCION ARTISTICA Graciela Oderigo
INTERPRETES Graciela Borges, Mercedes Morán, Martín Adjemián, Daniel Valenzuela, Juan Cruz Bordeu, Silvia Bayle, Diego Baenas, Leonora Balcarce, Sofía Bertolotto, Noelia Bravo Herrera, María Micol Ellero, Andrea López, Sebastián Montagna, Franco Veneranda, Fabio Villafañe.

El arte de los planificadores

por JAVIER PORTA FOUZ

Durante su presentación en Berlín el 13 de febrero de 1960, Ella Fitzgerald interpretó *Mack The Knife* y, según se acepta en general, se olvidó la letra y empezó a improvisar deliciosamente. Esa maravillosa improvisación incluía, entre otras referencias ingeniosas, menciones a otros intérpretes de la misma canción, como Bobby Darin y Louis Armstrong. Ahora bien, ¿qué nos asegura que lo imprevisible (llamémoslo el olvido) no haya sido previsto?, ¿importa demasiado? De hecho, mientras presentaba la canción, la Fitzgerald dijo, como al pasar, "espero que nos acordemos de toda la letra". ¿Habrá preparado la improvisación?, en este caso también ¿importa demasiado? Lo que importa (caballito de batalla de ciertas corrientes del estudio de los signos desde hace algunas décadas) es el efecto de sentido del texto, ya se trate de *Mack The Knife*, *Mundo grúa*, *Primer plano* o *La ciénaga*.
De la película de Pablo Trapero se elogiaron su autenticidad y su efecto documentalizante (los escenarios reconocibles, los diálogos, la supuesta condición de persona-personaje de El Rulo), la mano de un director para dejar que la película "le sucediera"; más allá de lo discutible de tal afirmación –y que le hace poco honor al trabajo del realizador–, es cierto que el film de Trapero, emocional y fascinante en su aparente inmediatez, en su efecto de transparencia, generaba en su mayor parte esa sensación, aunque, como todos sabemos, la operación de igualar ese sentir con lo que algunos denominan experimentar la "realidad" viene siendo cuestionada desde hace mucho tiempo.

Dice Quintín que dijo Martín Rejtman que el cine actual podía dividirse en "crudo" y "cocido", términos bien problemáticos aunque muy útiles para empezar a pensar las convenciones de lo que se denomina realismo y lo que se denomina artificioso/artificial en el cine actual. Como no se apunta aquí a discutir la clasificación de "crudo" y "cocido" –que no puede ni debe ser confundida con "preparado" y "no prepara- ▶

do" (nadie saca una película de abajo de una baldosa y, aun así, tiene que decidir levantar la baldosa)–, pongamos algunos ejemplos y digamos que *Mundo grúa* o *Recursos humanos* pueden considerarse en mayor medida crudas, y *Magnolia*, *Tren de sombras* o *Los amantes del Círculo Polar* cocidas. Sobre el final de *Primer plano*, la secuencia de las dificultades de sonido supuestamente "reales" (según Godfrey Chesire, carta de *EA* 106) o "no reales" (no estoy convencido de la opción anterior, y no creo que cambie mucho las cosas) plantea un problema mayor, lo haya querido Kiarostami o no: cuando la moto con Majmalbaf y Sabzian llega a la casa de la familia "engañada", la cámara espera más adelante y, antes de encuadrar a la moto con los dos personajes, hace un paneo de derecha a izquierda desde el parabrisas de un auto estacionado en el que se refleja la rama de un árbol. Un verdadero plano bien cocido dentro de *la* secuencia cruda. Un verdadero problema al que no se le prestó la debida atención: ¿es una declaración sobre la posible escisión entre la imagen y el sonido?, ¿es la declaración de la imposibilidad de no representar, de no ficcionalizar?

La ciénaga de Lucrecia Martel pone de manifiesto estas y otras cuestiones con un altísimo grado de riesgo cinematográfico, con una película múltiple y que multiplica sus sentidos mientras sedimenta durante y luego de ser vista (y oída y escuchada). En este film enigmático, de ocultamiento informativo –ya al principio de la primera secuencia, los fragmentos de cuerpos humanos que se muestran bien podrían estar indicando un geriátrico de provincia–, a partir del más mínimo detalle (insignificante o no) se pone de manifiesto la voluntad de no dejar nada librado al azar, incluso desde lo aparentemente más trivial, como que se presente un triángulo de mujeres que se llaman Mercedes, Mecha y Tali (interpretada por la actriz Mercedes Morán). Y si en una primera visión *La ciénaga* puede llamar la atención por sus diálogos –reconocibles, identificables por cualquiera que haya estado en un ambiente aunque más no sea lejanamente similar–, en posteriores miradas comienzan a tejerse redes significantes que involucran a las cuestiones, en apariencia, más ínfimas. En la superficie, la fluidez de los diálogos –su perfecta, musical inserción– es como la versión de *Mack The Knife* de la Fitzgerald: improvisados o no, calzan justo. Pero, a menos que uno crea que la Borges y la Morán estilen usar verbos provenientes de sustantivos como "carnavalear", "piletear" y "amiguear" –o que hayan estudiado el hablar de señoras salteñas análogas a sus personajes–, hay que rendirse ante la evidencia de unas conversaciones preparadas por alguien que escuchó a repetición otras voces, en uno u otros ámbitos (no interesa demasiado si en *La ciénaga* se habla o no "salteño") y armó unos parlamentos no solo brillantes sino también coherentes. (Y, por qué no decirlo, los mejores *one liners* desde la última vez que Woody Allen los hizo bien.)

Si por un lado lo "cotidiano" y "natural" de los diálogos se derrumba parcialmente cuando uno descubre la melodía escrita que subyace en todo el palabrerío (y el efecto de placer más inmediato se convierte en una fruición, si se quiere, más procesada), la manera de filmar lo que la narradora/descriptora de *La ciénaga* entiende como la "naturaleza" también tiene sus melodías o

sus regularidades reconocibles ocultas. Por ejemplo, el monte solo se filma en planos generales o desde adentro, pero jamás vemos cómo se ingresa o se sale. Y lo mismo ocurre con la casa familiar, de naturaleza decadente y destructiva, aunque no exenta de una inefable calidez, adonde José (Juan Cruz Bordeu) vuelve por unos días y no lo vemos llegar ni irse: o bien está "afuera" o "adentro". Y en ese sentido visual también la casa familiar es el monte con la ciénaga (y también porque José comienza a hundirse, casi sin notarlo, apenas vuelve a la casa). El escamoteo visual, el ocultamiento de la salida –esencial para el cambio– es un punto central en la construcción del film. Cuando Momi se tira a la pileta de agua podrida, pasan unos segundos en los que se ven burbujas, incertidumbre, y nada más. Corte y el centro de atención de la escena es Verónica y su reconocible cuento de la rata africana. De Momi solo vemos que anda por ahí, ya está afuera de la pileta pero no la vimos salir. Un poco más tarde, en el monte (precisamente en el sector de la ciénaga), aparece el chiquito Luciano en el camino de la mira de las escopetas, le dicen que se corra, pero no lo vemos hacerlo. Sobre el corte hacia un plano general del

monte se produce el sonido del disparo. No se nos permite saber si a Luciano le pegaron o no el tiro, y no se hace hincapié en aclararlo. Más tarde aparecerá Luciano y no se pondrá énfasis en el hecho, como en el caso de Momi y su salida de la pileta, como si nada hubiera sucedido. No es casual que se elija proceder de esta manera, casi descuidada (otra vez, solo como efecto de sentido, porque estamos frente a un montaje muy elaborado), para hablar del peligro del ambiente, Momi y Luciano están todavía vivos, pero bien podrían haber muerto; o llegar con un ojo menos, como Joaquín. En un ambiente en el que la mayor parte de los conocimientos "útiles" que se transmiten de generación en generación consisten en tirar con escopeta y manejar autos y camionetas desde antes de la adolescencia, el peligro está siempre presente. Y tampoco es casual que los dos personajes (Momi y Luciano) amenazados tanto por el ambiente y los otros personajes como acechados cinematográficamente sean los dos más débiles, indefensos, generosos y necesitados de afecto (uno por sus pocos años, Luciano, y otro porque ama/desea, Momi). La indolencia de la mayor parte del resto, que solo se lastima sin consecuencias, opera como contrapunto. Y, por último, tampoco es casual que Luciano muera y muera la fe, la creencia o la ilusión de Momi, que termina diciendo "no vi nada". Antes de morir, Luciano tampoco alcanza a ver qué hay detrás de la medianera (o, si lo ve, se asusta), casi como una representación de que no hay nada –o, si no hay ausencia, hay algo horrible– más allá del encierro de estos personajes que llegan a proponerse un viaje a Bolivia que terminará, otra vez, en la nada. Y una vez más, cuando en una primera visión la muerte de Luciano parece sorpresiva, azarosa, luego se descubre su construcción, prefigurada cinematográficamente: de hecho, Luciano muere –y se lastima– muchas veces en imágenes y sonidos a lo largo de toda la película (el padre lo acuesta inerte y lo tapa; el sonido de la escopeta en el monte; su hermana y la amiguita le gritan "estás muerto" en un juego; aparece "encerrado" detrás del vidrio del coche, casi un auto de funeraria, y cerca del final, decide jugar a no respirar).

Si la presencia ominosa del peligro que adquiere formas mientras quiebra vidas y la muerte que atraviesa la película son elementos "estilizados" de manera cinematográfica y la película es un territorio bien mapeado, no es extraño que haya marcas claras de obsesión detallista en todos los rincones (de hecho, no son simplemente útiles escolares lo que hay que comprar sino una *lista* obsesiva de útiles escolares). La pintura de la decadencia y el desorden de las casas de Mecha y Tali se hace de manera sutil y poco enfática, pero con una dosificación constante: el tubo que no alcanza a prender, las sábanas rasgadas, las pocas bombitas de luz que todavía funcionan, el teléfono manchado y, detalle exquisito, el radio-reloj-despertador digital con las 12:00 titilando permanentemente porque nadie lo pone en hora.

La ciénaga perfora la vida de los personajes adultos, mediante desidia y fastidio en el caso de Mecha, resignación en el de Tali, monstruosidad disfrazada de responsabilidad en Rafael y falta de cualquier tipo de reacción en Gregorio (Martín Adjemián, más que sublime); mientras tanto, los "chicos" no atisban el menor horizonte. Lucrecia Martel eligió narrar (y en igual o mayor medida describir) este ambiente denso de manera obsesiva, caligráfica, ensayada y planificada en profundidad, elevó los objetivos de superación del cine argentino actual hasta un nuevo nivel y lo hizo revelando, con humor, afecto y brillante juego cinematográfico, otra faceta del monstruo argentino. Todas las representaciones múltiples, los juegos planeados dentro del juego cinematográfico, se tensan en el momento en que Luciano muere, es decir, cuando se hace presente uno de los discursos más fuertes que puede ofrecer el cine, cuando hay una sola cuestión en juego: la de aceptar que lo que está proponiendo este conjunto de signos recompuesto en y por el espectador puede generar un efecto devastador. ■

LA DISCUSION QUE ABRE **LA CIENAGA**

Los jóvenes viejos

La película de Lucrecia Martel permite una mirada sobre el cine argentino que no se agota en saludar a las nuevas generaciones, sino que brinda la posibilidad de comparar dos formas de hacer cine.

por GUSTAVO NORIEGA

Lucrecia Martel en el rodaje de *La ciénaga*

La aparición de *La ciénaga* es un gran acontecimiento para el cine argentino por un par de razones. Una es que se trata de una obra de un notable acabado de una directora joven y debutante. La otra es que brinda la posibilidad de un debate mucho más rico. A pesar de sus lazos generacionales, el cine que muestra Lucrecia Martel es absolutamente diferente del que venía despuntando y generando en el mundo una cierta expectativa con respecto a un "nuevo cine argentino". El aire de familia que presentaban *Pizza, birra, faso* y *Mundo grúa*, y hasta *Silvia Prieto*, con su universo particular, se pierde con *La ciénaga*. Se trata de otra cosa, asentada en una tradición diferente, con distintas ambiciones y decisiones estéticas. De esta manera, la buena noticia es que hablar de *La ciénaga* no puede reducirse, como en muchos casos se hizo con las películas de Caetano-Stagnaro y Trapero, al saludo alborozado de una nueva generación que viene a rescatarnos del viejo oprobio. Ahora podemos argumentar acerca de qué cine nos gusta y por qué, disfrutar de unas películas pero preferir otras. Volver a pensar el cine argentino pero desde un estado de salud, no mirando el parte médico cada seis horas. *La ciénaga* es un prodigio de observación. Quien quiera saber cómo es una conversación íntima en el ámbito familiar, en cualquier provincia de nuestro país, tendrá un retrato de un nivel de fidelidad increíble. Si el oído de Martel para los diálogos es sorprendente, su manejo del elenco no le queda a la zaga. No hay ninguno de los actores consagrados (otra diferencia con sus coetáneos, que habían renunciado a los grandes nombres) que no esté haciendo aquí uno de sus mejores trabajos. La sensación que provoca *La ciénaga* es que no hay un solo foto-

grama que escape al control de la directora. Es una de esas raras películas en las que parece no haber diferencia entre la intención y la realización.

El retrato que hace Martel de ese pueblo rural del Noroeste argentino, fácilmente universalizable, provoca una enorme asfixia. Lejos de cualquier pretensión paisajística, los protagonistas de la película se amontonan en el cuadro alrededor de una mesa, de una cama, de la pileta, de un pantano. No hay espacio para respirar. No hay futuro. Los hombres deciden lo que se hace y lo que no, y las mujeres se dejan morir en sus habitaciones.

Esta idea se refuerza con el final de la película. No con su desenlace argumental, que también da para la polémica, sino con el último plano. En él, las niñas repiten, en imagen y sonido, la escena inicial que protagonizaban los adultos junto a la pileta. Como en el comienzo, el arrastrar de las reposeras provoca un ruido exagerado, subrayado por la abulia de los protagonistas. El encanto y la vitalidad que despliegan los jóvenes a lo largo de la película no deben llamarnos a engaño: en *La ciénaga*, todo está destinado a repetirse.

Ese remanido recurso circular, que en una primera visión me había parecido un momento aislado, un error en una película perfeccionista, luego me cerró perfectamente con el resto de la obra. La idea de *La ciénaga* es que eso que muestra es todo lo que hay, y su final, que eso es todo lo que habrá. Ese clima opresivo, bochornoso, esa falta de respiración, esa asfixia que provoca la película es, por supuesto, la realidad que se quiere representar. Pero al mismo tiempo son sensaciones agobiantes provocadas por la certeza de que la película no va a buscar nada que contradiga esa idea: que en Salta, o donde sea, eso es todo, esa es la vida de las mujeres, y esa es la conducta de los hombres. Es una idea cerrada, una mirada sobre el mundo que ya tiene resuelto cómo es, sin misterio ni sorpresas.

La visión de una película de Rohmer me ayudó para entender mejor mi malestar con *La ciénaga*. Se trata de *El árbol, el alcalde y la mediateca*, en la cual un proyecto cultural es debatido cómica y largamente por todos los personajes. Como en todas las películas de Rohmer, y esta en grado superlativo, el texto de los personajes importa menos que sus actitudes. En este caso, en el que políticos, periodistas, ecólogos y educadores pelean infinitamente con la palabra, la disociación llega a un grado máximo.

No debe haber dos películas más distintas. Sin embargo, ambas se desarrollan lejos de los centros urbanos y la palabra predomina ostensiblemente aunque el contenido de los discursos sea más bien irrelevante. Las diferencias vienen por otro lado. La película de Rohmer es modesta y desprolija allí donde la de Martel es un monumento a la puesta en escena. Pero el punto de mayor discrepancia es en la mirada que los dos tienen sobre el mundo. Para Rohmer, el mundo es un lugar a descubrir y el cine es el instrumento para hacerlo. En este caso en particular, es imposible poder ubicar cuáles son las simpatías del director, cuál es su idea con respecto al proyecto cultural en debate. Todos los personajes son presentados con una suave ironía, pero también con calidez. El problema del progreso, la inevitabilidad de los cambios, la mutación de la contradicción ciudad-campo aparecen en toda su desnudez. Rohmer no tiene ningún esquema preconcebido al que la película le sirve de respaldo. Como dijo magníficamente alguna vez: "Mis personajes no son cobayos". La mirada de Martel en *La ciénaga* es mucho más precisa pero menos libre. No hay un solo plano en la película que no esté recargado de significado y eso es lo que suma ahogo a la falta de aire de la situación descripta. La puntillosidad con que está filmada está relacionada con que parte de una idea cerrada acerca de lo que va a filmar. Es un cine que *muestra* y no que *descubre*, como el de Rohmer.

Lo que abre una interesante paradoja. Habitualmente desde estas páginas decimos que el cine de Rohmer es cada vez más joven y fresco. La película de Martel, por su parte, por su destreza técnica y su gravedad, da la sensación de una notable madurez. Pero quizá sea exactamente al revés, que cada uno de los dos hace un cine con un grado de madurez acorde a su edad. El octogenario Rohmer ha comprendido que el mundo es un lugar misterioso, a descubrir. Su madurez le permite despojarse de todo el aparataje cinematográfico, borrarse del registro y salir a buscar. Martel, por su juventud, cree que ya sabe todo lo que hay que saber sobre el mismo y filma de acuerdo a esa convicción. Quizá los años suavicen su mirada.

Que haya tenido que recurrir a uno de los más grandes directores vivos para iluminar mi malestar con la película de una debutante no es una deslealtad sino un reconocimiento a sus virtudes. Es el mejor cine que se puede hacer con esa idea: no hay un solo plano que pueda objetarse por cuestiones formales. Es la idea la que me incomoda.

La diferencia entre el cine de Lucrecia y el de los directores de su generación no está dada por un supuesto realismo –en cuyo caso se uniría a *Mundo grúa* en contraposición a *Silvia Prieto*– sino en la forma en que mira al mundo, en la capacidad de ser sorprendido por este. Otra gran película salteña, *Modelo 73*, va a adherir al optimismo rohmeriano. Parece filmada en otro planeta que *La ciénaga*, y sus locaciones apenas distan pocos kilómetros. Juntas, diferentes, conforman un panorama riquísimo para el cine argentino. ■

GENERO Y VIOLENCIA EN **LA CIENAGA**

El verano de nuestro descontento

La aparición de la película de Lucrecia Martel nos obligaba a pensar su relación con la historia del cine nacional. Es lo que intentan hacer los autores de esta nota, al tiempo que esbozan una interpretación sobre cuestiones de género. **por SILVIA SCHWARZBÖCK Y HUGO SALAS**

La ciénaga revela la presencia de algo arcaico, que no se deja ver para todos. Ese algo podría llamarse el lado oscuro o el lado profundo de una familia argentina. Pero darle ese nombre a lo arcaico llevaría a pensar que la película de Martel forma parte de una tradición del cine argentino, esa que se regodea en la crítica social y sostiene que de la clase media para arriba estaría el muestrario de todos los males de este país. Desde ya, no es el caso. La mirada de la directora no tiene ojos para el lugar común. Ni para los discursos culposos. Es más bien todo lo contrario: una mirada impiadosa en el mejor sentido de la palabra. Como herramienta estética, la impiedad significa la posibilidad de ver a los personajes desde su propia lógica, de encontrar dentro de los límites de su mundo la verdad tranquilizadora que los mantiene encerrados allí. Vistos con sus propios anteojos, los personajes no son dignos de lástima, aunque sí estén necesitados de redención, porque no son felices. Y esa es la clave. La felicidad. Así como en el film de Todd Solondz la perversión aparecía como la forma más paradójica de ser feliz sin poder saberlo, pero todos los personajes –no solo el pedófilo– eran tristemente felices porque sus mundos se les habían vuelto funcionales (de ahí el título *Felicidad*), en el de Martel nadie puede ser feliz con lo que tiene, sumido en su agobiante *normalidad*. Ni siquiera Tali, que parece tener todo para serlo pero no se siente libre (y de hecho, no lo es), o el hijo mayor de Mecha, que vuelve a La Ciénaga y termina hundiéndose en el barro igual que los otros, aunque venga de una vida mejor en Buenos Aires y pueda regresar a ella en cualquier momento. No se trata de decir que la gente no merece ser salvada hasta que no pida a gritos su salvación, sino de saber entender por qué a nadie se le ocurre gritar cuando se está hundiendo. La impiedad es estética cuando se pregunta por qué no nos vemos hundirnos cuando nos hundimos y es moral –moralmente condenable– cuando muestra ese hundimiento como un destino inmodificable.

La mirada de Martel es una mirada clínica. Como la de Buñuel, que odiaba el neorrealismo por mostrar a los pobres en un estado tan beatífico que daba pena sacarlos de su pobreza. O como la de Truffaut, que pensaba que el único modo de mostrar el mundo de los sentimientos era con la frialdad de un entomólogo. En cualquiera de los dos casos, se trata de un arte del distanciamiento, de un respeto casi reverencial por la complejidad del mundo, que no les permite negarla para hacer mala ideología en nombre de la belleza.

Ahora bien, lo que distancia a Martel de una crítica social culposa, a la manera de la Generación del 60, donde la crítica a la inercia de la clase media es en realidad una autocrítica, porque revela la propia incapacidad de trascenderla, es lo mismo que la aleja de la mirada por la cerradura que caracterizó al cine de Torre Nilsson y Beatriz Guido. El mundo de *La ciénaga* es todo lo contrario de un orden a punto de caer, con personajes encerrados en él e incapaces de aceptar ese cataclismo por venir. En ese punto era en el que habían acordado Torre Nilsson y la Generación del 60, solo que uno había mirado hacia la clase alta y los otros hacia la clase media, aunque a su pesar todos pertenecieran a esta última. El mundo de *La ciénaga*, en cambio, presenta el espanto de lo eterno, lo cíclico, lo circular, lo cerrado, es decir, de lo arcaico, de algo que, como el barro, está en la superficie, pero conecta con lo profundo y oscuro que está por debajo. Es lo que ya debería haber desaparecido, pero sigue ahí. Martel lo presenta como un microcosmos, revelando su naturaleza orgánica y proteica, como un monstruo vivo que se autoabastece, pero que para hacerlo necesita de la energía de todos sus miembros a la vez. Ese monstruo tiene la forma de la familia tradicional, una institución mítica, que contiene y castra solapadamente a los varones –y que el cine argentino, aun el nuevo, por ser predominantemente masculino, suele añorar–, mientras asfixia y castra abiertamente a las mujeres. En un punto, sin querer hacer del género una ventaja comparativa, podría decirse que solo una mujer puede percibir –y convertir en material cinematográfico– el mundo de *La ciénaga*. Y es dudoso, también, que su mirada pueda ser compartida por quienes no participen de una inmensa minoría: la de aquellos que, por distintas razones, vivieron los vínculos familiares y el ámbito doméstico como una tortura silenciosa y ▶

no como un lugar de refugio.
La visión de familia de Martel no es fácilmente compartible, al menos si se intenta conservar la fe en el tradicional modelo heterosexual monogámico de pareja. La suya no es la visión de Woody Allen en *Hannah y sus hermanas*, por ejemplo, donde el problema son los vínculos pero, en última instancia, lo familiar continúa siendo un ámbito de contención, incluso de ternura. Tampoco es una visión de enfrentamientos generacionales, como en las películas de los cincuenta protagonizadas por James Dean. En su trama macabra, en su estilo cruento y desalmado, la familia de Martel guarda una estrecha relación con el único sistema de representación que supo amoldarse, encubierto, a la percepción que lo femenino tenía de su entorno: la telenovela. Es la familia de la telenovela clásica argentina (casualmente, escrita en la mayor parte de las oportunidades por individuos inscriptos en una minoría) la que, detrás de todas sus divisiones maniqueas de superficie (buenos-malos, coincidiendo por lo general con pobres-ricos), se atrevía a mostrar el reverso de *Grande pa* y *Los Campanelli*: una cohabitación promiscua y violenta. Aunque en cualquier telenovela todo indicase, para tranquilizar conciencias, que esa familia que vivía en "la mansión" era la excepción a la regla, era la única familia representada en profundidad, el único esquema real de familia, fuera del futuro idílico de la pareja protagónica. Es posible leer gran parte de las telenovelas argentinas como la realización del deseo de escapar a esta estructura familiar opresiva, que desemboca –contradictoria y aleccionadoramente– en repetirla por cuenta propia, idealizada, junto a ese hombre completamente feminizado que es el galán. Pero donde la telenovela venía a imponer su imposible orden utópico e idílico (al final, los opresores, hombres y mujeres, eran condenados, y los buenos se sustraían del ámbito), la película de Martel señala el carácter cíclico del agobio y la opresión.
Esa violencia contenida, que en un mundo más abierto y democrático se canalizaría físicamente en el sexo, aquí solo se libera tomando contacto con las armas de caza, con los puños, con los cánones que rigen la masculinidad patriarcal, devolviéndole mal la violencia a una naturaleza que la engendra sin ninguna finalidad. Es, también, la única alternativa a la que saben recurrir las mujeres cuando deciden imponerse –como lo hace Mecha– del mismo modo que los hombres, *tomando las armas*, asegurando así la subsistencia eterna del orden.
Los hombres y las mujeres de *La ciénaga* guardan, en muchos aspectos, una interesante relación con los personajes de *Miss Mary*. En los dos casos, hay un tipo superficialmente similar de violencia, de dominación, aunque la película de Martel sea mucho más sutil y menos explícita, sobre todo en lo concerniente a la sexualidad. María Luisa Bemberg se atrevía a mirar con impiedad autobiográfica un orden que se había extinguido hacía ya mucho tiempo, y cuya extinción era parte de la película. Martel, por el contrario, extiende su duración hasta el presente, y no lo hace depender tanto de un momento histórico determinado; por el contrario, lo vincula a lo que ya forma parte de la naturalidad de los lazos sociales. La relación dominador-dominado cambia constantemente. Todos los personajes, incluso los chicos, incurren en alguna medida en el ejercicio perverso del poder. Lo que este modelo familiar graba a fuego es una mecánica monstruosa del ejercicio del poder, mecánica en la que los chicos (como Joaquín) comienzan a ejercitarse desde su más temprana edad, utilizando un blanco favorito: los otros, los *collas*. El único modo de evitar hundirse parecería ser escapar, como Mercedes, a todas las convenciones geopolíticas de la familia. Pero esto tampoco garantiza la felicidad, ni siquiera la independencia. Los vínculos continúan estando allí, por teléfono, en la cama, como símbolo inevitable de la omnipresencia psicológica del modelo. Martel logra plasmar el fatalismo ineluctable de la cultura: podemos verla, podemos criticarla, podemos odiarla, pero la vivimos, sin escapatoria. Una vez naturalizado, todo rasgo cultural se vuelve ancestral.
O peor aun, físico. El cuerpo es el lugar que concentra los castigos. Con él se ensañan la naturaleza, los demás y el mismo propietario, el calor, los golpes y el alcohol. Esta es otra razón para explicar la ausencia de actividad sexual en *La ciénaga*. El placer no deja marcas, el dolor sí. Sangre, heridas y cicatrices son los tres elementos del cuerpo que nos enfrentan a la fragilidad del ser. La mayoría de los personajes *muere* en algún momento. En realidad, se mueren *todo* el tiempo, se deshacen, se acaban. Su extinción es lenta y agónica, como la vaca que se ahoga en la ciénaga. Así y todo, cuando la Muerte hace su ominosa entrada es imposible no estremecerse. Nos queda un único reflejo: queremos continuar vivos. Asqueados, sumergidos, golpeados... pero vivos.
Por eso, *La ciénaga* también es una película sobre restos. Expone, con fruición pornográfica, lo que estamos acostumbrados a vivir tapando, la prueba última de la carnalidad. Sería superficial creer que es el barro lo que está tapando a los personajes. Los tapan los restos, sus propios restos de historias, envidias, odios, y principalmente, los restos del amor. Los restos que no se expulsan, matan; pero esa función vital, dentro de este universo cerrado, debe realizarse a escondidas, solapadamente. Y de tanto esconderlos, los restos desbordan y

terminan tapándolo todo. En este sentido, la película presenta a la desidia como la más característica de las actitudes humanas. Los personajes se hunden con una autoindulgencia estremecedora, con la pileta inutilizada en pleno verano y con la casa hecha un desastre. O como Tali, que elige ser el pozo ciego que se encarga de ocultar todos los restos, y solo vive para eso. Ninguna de las dos opciones parece preocuparles demasiado a los hombres de *La ciénaga*. Lo único que les molesta es que quede la puerta abierta.

Esta mirada, donde la violencia no es disruptiva, marginal, ni está criminalizada (como ocurre, por ejemplo, en *Pizza, birra, faso*), sino que está en la conformación misma de los vínculos, es lo que separa a Lucrecia Martel de la gran mayoría de sus colegas contemporáneos. Y no deja de ser llamativo –aunque nadie quiere hacer una teoría a partir de dos casos– que sea otra mujer, además de Martel, quien mejor haya representado este tipo de violencia en el cine argentino de los últimos años. *No quiero volver a casa*, de Albertina Carri, comparte con *La ciénaga* su mirada distanciada respecto de los personajes y de su relación simbiótica con el entorno. Esa perversa simbiosis se vuelve visible a través de una atmósfera poblada de seres que parecen participar del mismo ecosistema, aunque estén cumpliendo funciones opuestas en lugares distantes. Las relaciones entre víctimas y predadores son tan complejas como la estructura de cinta de Moebius que presenta la película. La violencia estalla en el comienzo, con las imágenes del secuestro de un empresario y su posterior asesinato. A partir de allí, la trama retrocede en el tiempo y conocemos la prehistoria de ese suceso, para descubrir cómo eran las vidas de la víctima y del asesino a sueldo que le disparó hasta el momento de cruzarse. Esas vidas, vividas en lugares y con funciones opuestas dentro del ecosistema, revelan lo contrario de lo que cualquier intento de crítica social hubiera querido revelar: desgraciadamente, hay un solo modelo de familia, que no es otro que el de *La ciénaga*. Para muchos, se vuelve un microcosmos contenedor y complaciente. Pero, para la inmensa minoría, la búsqueda de la felicidad consiste en tratar de vivir como si esos veranos, donde lo menos agobiante de todo era el calor, nunca hubieran existido. ■

ABIERTA LA INSCRIPCION A VER

Centro de Investigación Cinematográfica

Instituto incorporado a la Enseñanza Oficial A-1178. Premiada en forma consecutiva Mejor Escuela de Cine "Lauros sin Cortes", Premiada por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales "Backstage 12, festival internacional". Miembro titular de la Federación Iberoamericana de Escuelas de Imagen y Sonido (F.E.I.S.A..L.)

CARRERAS

DIRECCION DE CINE Y TELEVISION
TITULO OFICIAL (DURACION 3 AÑOS)
Docentes de trayectoria en Cine y TV / Prácticas en cine 16-35, televisión y video

ACTUACION Formación Intensiva para Cine y Televisión
(DURACION 2 AÑOS)

ACTUACION Y DIRECCION DE ARTES ESCENICAS
TITULO OFICIAL (DURACION 3 AÑOS)

FORMACION PROFESIONAL EN LAS AREAS DE
dirección
guión
iluminación
cámara
producción
montaje
edición digital

EL C.I.C. TE INVITA A VER:

TODOS LOS JUEVES A LAS 21:30 Y LOS DOMINGOS A LAS 20:30
POR CANAL (á) "ENCUENTROS DE CINE", UN PROGRAMA REALIZADO
POR ALUMNOS Y EGRESADOS DEL CENTRO DE INVESTIGACION CINEMATOGRAFICA

Informes e inscripción en la sede del C.I.C.: Benjamín Matienzo 2571 (Cabildo al 300).
Tel.: 4553-5120 / 4553-2775 / 4551-5922 - E-mail:cic@cinecic.com.ar - Web-site: www.cinecic.com.ar

TRAFFIC

ESTADOS UNIDOS
2001, 147'
DIRECCION Steven Soderbergh
PRODUCCION Edward Zwick, Marshall Herskovitz y Laura Bickford
GUION Stephen Gaghan
FOTOGRAFIA Peter Andrews
MUSICA Cliff Martínez
MONTAJE Stephen Mirrione
DISEÑO DE PRODUCCION Philip Messina
INTERPRETES Michael Douglas, Catherine Zeta-Jones, Benicio del Toro, Jacob Vargas, Tomas Milian, Luis Guzmán, Don Cheadle, Albert Finney, Steven Bauer, Amy Irving, Dennis Quaid, Miguel Ferrer, Erika Christensen, Alec Roberts, D. W. Moffet, James Brolin, Peter Riegert.

Drogas sin sol

por GUSTAVO NORIEGA

El segundo romance que está viviendo el medio cinematográfico norteamericano con Steven Soderbergh se está acercando a la locura. El primero se produjo con su primera película, *Sexo, mentiras y video*, de 1989, en la que uno puede situar el comienzo del furor del cine independiente. El debut de Soderbergh, una pequeña película de cámara, llamó la atención de Hollywood con uno de los argumentos que mejor entiende: realizada con un presupuesto de un poco más de un millón de dólares, recaudó más de 24, lo que significa un rendimiento pocas veces –si alguna– alcanzado en la historia de la industria cinematográfica. La película fue aclamada por la crítica, recibió la Palma de Oro en Cannes, el premio del público en el Sundance y muchos otros. Fue también el comienzo de los grandes negocios de Miramax, que a partir del descubrimiento de esta mina de oro, terminó dándole un mal nombre al cine independiente, produciendo bodoques como *Chocolate* y *Shakespeare apasionado* y patrocinando la gira triunfal de Roberto Benigni.

Luego la carrera de Soderbergh entró en un declive y se escuchó hablar poco de él, salvo para burlarse de *Kafka*. Y de pronto, un golpe de suerte lo llevó nuevamente a la consideración pública. En 1998, *Un romance peligroso*, un thriller con Jennifer López y George Clooney, ganó el premio de los críticos de los Estados Unidos. Según se dice, ninguno pensaba que era la mejor película del año pero la disputa entre *Rescatando al soldado Ryan* y *La delgada línea roja* había llegado a un empate entre los críticos en el que ninguno de los dos bandos quería ceder, así que la película que había gustado moderadamente a todos terminó triunfando.

Luego de *Vengar la sangre*, llegó el año que Soderbergh jamás olvidará. Nominado por dos películas como mejor director, *Erin Brockovich* y *Traffic*, se convirtió en el director del momento. Los críticos norteamericanos en general lo admiran y hasta los comentarios que no fueron demasiado elogiosos con algunas de las dos películas, comienzan reconociendo las dotes del director, su capacidad visual, su eficiencia narrativa.

¿Se trata de una gigantesca ilusión? ¿Estamos ante un gran artista que ha decidido poner sus mejores conocimientos para mejorar el mainstream? Soderbergh ha hecho un buen uso de su pasado como independiente innovador. De *Erin Brockovich* dice que le atrajo el hecho de su linealidad, como si el reconocimiento de la chatura y el convencionalismo de la película la convirtiera en otra cosa, más sofisticada. No hay otra forma de designar esa película que con el mote que los yanquis usan para estos casos: *star vehicle*, un instrumento para el lucimiento de Julia Roberts, en donde la función del director es pasar lo más inadvertido posible.

Traffic es una película mucho más compleja, donde Soderbergh tomó decisiones estéticas a primera vista más arriesgadas. Estructurada a través del montaje paralelo de tres

historias localizadas en Tijuana, San Diego y Washington, todas conectadas por estar en algún lugar de la cadena del tráfico de la droga, tiene pretensiones operísticas, a lo Coppola. Es una película ambiciosa que trata de reflejar todo el espectro del problema pero que a la vez da respuestas pueriles. Los norteamericanos están impresionados porque se trata de un film de gran presupuesto que pone en el tapete la futilidad de la "guerra contra las drogas" pero pasan por alto el grado de zoncera y conservadurismo de la propuesta.

Una de las audacias de Soderbergh es respetar el habla castellana de los mexicanos. El acento tijuanés de Benicio del Toro y de Tomas Milian le dan a la film los mejores momentos. Pero al mismo tiempo acentúa la diferenciación estética que el director hace de las escenas ambientadas en México y de las desarrolladas en Estados Unidos. Por algún motivo –que algunos encuentran chic pero que simplemente puede ser falta de

confianza en la narración– las escenas mexicanas están filmadas con una película de mucho más grano, aparentemente de menor calidad, y totalmente virada al amarillo. También hay una distinción cromática entre las escenas de San Diego y Washington (verdes unas, azules las otras) pero ambas tienen un look más convencional, menos amateur que el de los planos mexicanos. Si alguien se pierde en el relato, sabe dónde está por el color predominante en el plano. Pero la distinción estética entre México y Estados Unidos hace recordar a otra película, también relacionada con ambos países y la ambigüedad de la frontera entre el bien y el mal. *Sed de mal* se hizo famosa por un plano, el travelling inicial que ahora pudo verse tal cual lo había planeado Welles. Pero en aquel caso, el hecho de que el plano secuencia comenzara en un país y terminara en otro, que las líneas de demarcación fueran confusas a lo largo de toda la película, no era solo un recurso estético, era un enunciado acerca de los hechos. Soderbergh no es tan burro como para suponer que un bárbaro México se opone a los cultos Estados Unidos pero algunas consecuencias de sus caprichosas decisiones estéticas apuntan en esa dirección. El encuentro entre los dos zares de la lucha antidroga, Tomas Milian y Michael Douglas, es el encuentro entre un militar corrupto y un conservador honesto pero ingenuo. Es fácil adivinar cuál es el mexicano y cuál el norteamericano. La vuelta a Washington con su cámara fija y su película "buena" genera la sensación de regreso a casa, alejada de un mundo radicalmente distinto, azotado por el sol y la corrupción de sus hombres.

En contraposición con el tratamiento estético, la diferencia de interés entre el eje narrativo mexicano, con el protagonismo excluyente del gran Benicio del Toro, y la historia norteamericana que protagoniza Michael Douglas es tan grande que uno siente que el director hizo la segunda sin ningún grado de convencimiento. Los gruesos ribetes melodramáticos que alcanza la historia de un juez encargado de solucionar el problema de la droga para descubrir que su hija adolescente es una adicta contrastan con la simpatía del latino, cuya ambigüedad en la mirada le da a la película una profundidad que en ningún otro momento tiene.

Si el personaje de Benicio es interesante y el de Douglas risible, el supuesto principal protagonista, la droga, se caracteriza por su inexistencia. Como en *Erin Brockovich*, todo el tiempo se habla de plata, del presupuesto que manejan los carteles, muy superior a los de los organismos de represión, del precio de la droga, de lo que haría en la población blanca la aparición de un mercado como el que se mueve en los guetos negros. Soderbergh parece haber escuchado la enseñanza de Bill Clinton, para marcar la prioridad de su campaña presidencial: "¡Es la economía, estúpido!". Cuando se sale del circuito financiero y toma a la droga como centro del discurso, la película retrocede un par de décadas: la adolescente se vuelca a la adicción porque sus padres la sobreexigen en el colegio y no son felices entre ellos. Con ese diagnóstico, es fácil adherir a la conclusión de la película: el de la droga es un problema y su solución es el amor familiar.

El secreto de Soderbergh parece no estar en su capacidad de expresarse visualmente, sino en las ideas que asume sin pudor: son las que en su país se quieren oír. ■

ENTREVISTA A **DANIEL ROSENFELD**

El artista y el paisaje

A fines de marzo se estrena *Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos*, ópera prima del joven realizador. A continuación, el reportaje al director y un comentario del film sobre el mundo creativo de un artista inclasificable. **por GUSTAVO J. CASTAGNA**

FOTO VALERIA BELLUSCI

ALGO MAS QUE GUSTOS. Mi acercamiento al cine fue a través de la música. Estudié composición y piano con profesores particulares y en la adolescencia tuve ganas de hacer música para el cine. También me interesaron la pintura y la fotografía, en especial los fotógrafos de principios del siglo XX. No era un cinéfilo pese a que concurría con asiduidad a la Sala Lugones para ver cine de autor, sobre todo las películas de Robert Bresson.

TRABAJOS PREVIOS. Lo primero que hice fue trabajar en la producción de un documental sobre Osvaldo Pugliese que dirigió Luis Segura y en otro trabajo realizado en Chile. Después empecé a hacer un programa de televisión, *El tercer ojo*, en los comienzos de Torneos y Competencias, un espacio de entrevistas por donde pasaron, entre otros, La Raulito, Houseman y el basquetbolista Fernando Montenegro. A medida que realizaba estos trabajos decidí no estudiar una carrera cinematográfica, una decisión similar a la que había tomado con la música, ya que nunca pasé por el conservatorio. Eso sí, adquirí experiencia en cursos de guión con Jorge Goldenberg y de compaginación con Miguel Pérez. También tuve la oportunidad de trabajar con Agresti en *Buenos Aires viceversa* y en *El viento se llevó lo que* y en un documental que Alejandro no terminó. En *Viceversa* estuve desde un principio en la compaginación y aproveché al máximo algunos días que Agresti se tomó de licencia para irse de vacaciones. Hice televisión con Pablo Fischerman en *Señoras y señores* y realicé cortos, por suerte ninguno institucional. En definitiva, exploré diferentes terrenos durante ocho años.

EL TERCER OJO. Fue una buena experiencia, alejada del didactismo. Trabajé en 18 capítulos del programa y el objetivo era buscar la esencia del personaje, su instinto movilizador. Eran entrevistas de seis horas, demoledoras.

SALUZZI PROYECTO. Hubo muchas razones que influyeron en el proyecto. El aspecto que más interesaba era el del proceso de creación de Dino, pero también mi propia creación de la película. Hablé con él, tenía deseos de escucharlo y también leí sobre su historia: su intuitivo aprendizaje del bandoneón, su infancia y adolescencia en los cañaverales del norte, su acercamiento a la música. Pero el punto más importante fue que noté que algo de su personalidad se filtraba en su música, de ahí que me pareció que era una personalidad interesante para hacer una película. Nuestro primer encuentro fue en el intervalo de una función de teatro y duró veinte minutos; después fueron cuarenta, y así seguimos. Le dije que quería hacer una película que no fuera didáctica, ilustrativa o biográfica, y él estuvo de acuerdo.

SALUZZI RODAJE. Tenía en claro que cuanto más tratara de dominar la película, peor sería el resultado. Partí de una "escaleta" de trabajo que consistía en la gira que Dino iba a hacer por Europa y en los temas que quería abordar a través de su palabra. Al mismo tiempo, él estaba preparando una obra para componer en Salta con sus hermanos y mi propuesta fue que registráramos una parte de ella en el film. En la estadía europea el equipo lo integraban cuatro personas, y varios segmentos fueron rodados con el grabador prendido, sin que Saluzzi se diera cuenta, lo que le dio más naturalidad a cada una de sus opiniones. El se sintió muy cómodo con este recurso, con un grabador siempre funcionando. Todas las noches escuchábamos el resultado del día de filmación y, al mismo tiempo, buscá-

SALUZZI, ENSAYO PARA BANDONEON Y TRES HERMANOS

ARGENTINA
2000, 68'
DIRECCION Daniel Rosenfeld
PRODUCCION Daniel Rosenfeld
GUION Daniel Rosenfeld
FOTOGRAFIA Ramiro Civita
MUSICA Dino Saluzzi
MONTAJE Lorenzo Bombicci
SONIDO Gaspar Scheuer

bamos diferentes matices para el trabajo del día siguiente.

SALUZZI ARTISTA. El primero que se me viene a la cabeza es el angustiado y el que trata de decir la verdad. Es un artista que intenta ser muy honesto con su música, un músico genuino, que siempre anda a la búsqueda de sus raíces. Su mundo es circular, como lo que pretende contar la película.

MUSICA Y CINE. No me gusta dividir la película por partes, una primera que transcurre en Europa y una segunda que sucede en el pueblo de Camposanto, en Salta. En la "escaleta" tenía una idea previa difícil de realizar: que la estructura dramática pareciera una gran composición musical. Dino dice que su propósito es buscar diferentes caminos en la música y en la película pretendo hacer lo mismo. Hay una intención de respetar las cosas que él dice de acuerdo a la estructura de la película y, al mismo tiempo, intento una conexión entre una estructura musical y cinematográfica. El ejemplo es el tema musical que se compone en el film; primero Dino toca una melodía que suena a música contemporánea, luego dice un par de cosas y más tarde la música cambia. O, por ejemplo, que opine que la gente necesita que le digan constantemente que tal música es jazz, tal otra tango y esto que se escucha folklore. En principio, la película parece guiada por la intuición pero subyace un fuerte paralelismo entre el film y la música que se compone. Es un mundo cíclico el que cuenta el film. Los paisajes no son abstractos y al final vuelvo al blanco y negro de las primeras escenas, pero no para reflejar la trivialidad de que Dino está triste. Además, filmé de manera diferente lo que ocurre en Europa y las escenas que transcurren en Camposanto. En el comienzo la cámara está más cerca de Dino pero es más fría. En Salta él casi desaparece, no hay reflexiones y pensamientos, y esto resignifica lo anterior.
El segmento folklórico, cuando Dino improvisa una chacarera con la que él creció, tiene un valor especial, afectivo, placentero, y resulta un momento fundamental que anticipa el encuentro con su padre, cerca del final.

ENSAYO. Me encantaría que no se hablara de la película como si se tratara de un documental, sino de un ensayo, como dice el título. No tengo modelos en este tema. Me interesan los escritos de Bresson, también sus películas. Más que nada su visión apática del mundo, la idea de no ser didáctico, su búsqueda de un sonido y un diálogo que tengan su propio peso en la escena, que se manifiesten tan potentes como puede serlo una imagen. El dice que el oído es más creativo. Esto para mí no es dogmático pero me siento bastante identificado con el concepto.

PROYECTOS. Voy a hacer un largometraje documental cuya idea surgió en la época de *El tercer ojo*. La historia trata sobre un equipo de rugby de aborígenes y su entrenador, que juegan ese deporte en Formosa. Será una película sobre la búsqueda de identidad ya que se está preparando un partido contra España a propósito del 12 de octubre. El proyecto lo llevará a cabo la productora de Cozarinsky en París junto a Zentropa de Lars von Trier. Lamentablemente quedé como suplente del concurso del INCAA y por esa razón no podré hacerlo en coproducción con Argentina. Estoy en otro proyecto de coproducción con Ana Goldenberg, que transcurre en Salta, cuyo título provisorio es *Las casas de las bellas durmientes*, una mezcla de fábula y tragedia. La madrina del proyecto es Paz Alicia Garciadiego. Eso sí, a diferencia de *Saluzzi*, quiero desligarme de mi faceta de productor para no tener que pelear muchas cosas al mismo tiempo.

Tiene razón Rosenfeld cuando expresa su deseo de que a *Saluzzi* no se la clasifique en la categoría de documentales. También coincido con él en que la película es un ensayo y una exploración en la faz creativa de un artista sin rótulos. Nada más alejado, entonces, de las limitaciones didácticas de un documental sobre una figura importante dentro de la música o de la simpleza biográfica de un especial producido para la televisión. Rosenfeld se arriesga en cada una de sus resoluciones estéticas, y en la mayoría de los casos sale más que airoso. En el primer segmento, el que se desarrolla durante la estadía europea de Saluzzi, registrado en blanco y negro, filma solo lo necesario y muestra a un espectador respetuoso y extasiado ante las performances del músico. Allí percibimos al Saluzzi-oráculo, opinador, cómodo en su postura de referente de una música inclasificable. Sin embargo, algunas breves imágenes en color revelan que *Saluzzi* no es un trabajo convencional. Ese paisaje agreste y sin pintoresquismo anuncia el retorno a los orígenes, a la amistad cómplice de Saluzzi con sus dos hermanos, la vuelta a Salta y la tierra primitiva. *Saluzzi* posee una estructura circular, pautada por el sonido de la música y de la composición que se elabora a medida que transcurren las imágenes del film. Hay en la película una puesta racional, fría y cerebral –solo neutralizada en el recordable momento folklórico, con Saluzzi masticando y festejando con los suyos– que por momentos impide una identificación con el relato y sus personajes. Pero esos son los riesgos de todo ensayo fílmico: una mirada comprometida del director con el objeto de la obra, sin divagues expositivos y sin intenciones biográficas. *Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos*, a años luz de un documental perezoso, se aproxima al Godard de *One Plus One* con The Rolling Stones por su "falsa improvisación" y el afán de concederle solo lo necesario e imprescindible al espectador. Salvando las distancias que existen entre *Simpatía por el demonio* y cualquier rigurosa composición del extraordinario músico argentino que reside en Europa. **Gustavo J. Castagna**

EL HOTEL DEL MILLON DE DOLARES

The Million Dollar Hotel
ESTADOS UNIDOS
2000, 120'
DIRECCION Wim Wenders
PRODUCCION Deepak Nayar, Bono, Nicholas Klein, Bruce Davey y Wim Wenders
GUION Nicholas Klein sobre una historia original de Bono
FOTOGRAFIA Phedon Papamichael
MUSICA Bono, John Hassel, Daniel Lanois y Brian Eno
MONTAJE Tatiana S. Riegel
DISEÑO DE PRODUCCION Robert D. Reed y Annabella A. Serrell
INTERPRETES Jeremy Davies, Milla Jovovich, Mel Gibson, Jimmy Smits, Peter Stormare, Amanda Plummer, Gloria Stuart, Tom Bower, Bud Cort, Julian Sands, Donal Logue, Conrad Roberts.

Angeles estrellados

por EDUARDO A. RUSSO

EL SALTO DEL ANGEL. Las primeras imágenes de *The Million Dollar Hotel* trajeron desde la distante memoria infantil a Martín Karadagian, que en algún reportaje olvidado y aludiendo al éxtasis al que se podía llegar en una pelea gloriosa, instruía al entrevistador sobre las características del salto del ángel. Mucho antes del *bungee jumping*, Karadagian explicaba que este consistía, en el momento culminante del número, en lanzarse (luego del ritual envión en las sogas del borde contrario) sobre los límites del ring, de cabeza y con los brazos extendidos en ala. No importaba lo que esperara abajo; en medio de la calculada, histriónica farsa del catch, irrumpía lo real y definitivo del breve tránsito aéreo, sin medir los costos para un físico más adecuado a las llaves o en todo caso a las patadas voladoras. Una vez Karadagian se había animado, pero no pensaba en repetirlo. Y admiraba más allá de todo límite a los pocos audaces que se lanzaban –una vez en la vida ya era un promedio alto– a ese momento perfecto. Estimado lector: todo este prólogo se dirige a garantizarle que nada de esto encontrará en el film de Wenders. Más bien lo contrario.

En sus imágenes iniciales Tom-Tom, un skateboarder tontito, de peinado ornitológico y extremadamente sensible (Jeremy Davies, serio candidato al personaje insoportable de la temporada), emprende un salto angelical desde la terraza del Million Dollar Hotel (locación de Los Angeles donde U2 filmó hace una década su videoclip *Where the Streets Have No Name*). El sensiblemente tonto muchachito tal vez intenta despedirse de este mundo, o quizás intenta alcanzar la terraza vecina. La cuestión es que de inmediato, en plena picada, comienza el flashback que relata los jirones de historia que conforman el film. El hecho de que no importe si es un intento suicida o un inesperado arranque deportivo no es menor: obedece al pobrísimo lugar que aquí ocupan (dirigido por WW, guionado por Bono y Nicholas Klein) las causalidades narrativas, la inmersión en una historia que valga la pena seguir.

EL ESTADO DE LAS COSAS. En *The Million Dollar Hotel* hay una irrisoria intriga policial. Un tal Izzy, junkie e hijo de un magnate de los medios, se ha estrellado contra el pavimento, procedente de la terraza del hotel millonario. El magnate mediático contrata al agente especial Skinner-del-FBI, con serios problemas de columna y el malhumor de Mel Gibson (coproductor del film), para que investigue, y así tenemos una trama detectivesca: ¿quién mató a Izzy? Los memoriosos recordarán que en 1982 Wenders encaró un policial, *Hammett*, basado en la novela homónima de Joe Gores y con producción de Francis Coppola. No exento de méritos, aquel fue un film fallido por su necesidad continua de explicaciones, su morosidad y sus lagunas insalvables. Ahora bien, frente a este *The Million Dollar Hotel*, aquel *Hammett* era, digamos, algo así como *El beso mortal*. Pero con la excusa policíaca se retrata un universo de seres pintorescos, excitados, hipersensibles. Un mundo de residentes marginales donde el dolor o la violencia son expulsados en pro de la convivencia general, aunque a veces se pongan pesados o sospechosos. Así desfilan, como huéspedes del hotel, una ancianita adorable y bocasucia (Gloria Stuart con sus noventaipico). Un presunto jefe indio (Jimmy Smits) que se comunica a los gritos y pinta cuadros con brea. Otro residente (Peter Stormare), convencido de que es el quinto Beatle y desesperante pesadilla acústica para el espectador (otro buen candidato para personaje intolerable del año, dos en un solo film) y otras entidades más desdibujadas. Pero por sobre todo está Eloïse (Milla Jovovich, cuyo bello rostro viene ornando con éxito su total nulidad desde hace temporadas), prostituta psicótica, voraz lectora/fumadora, y además amor inalcanzable de Tom-Tom. La intriga romántica se impone. En el medio está el agente Skinner, cuyo corset y dolor de espaldas cubren horrorosas cicatrices que el espectador experto en Wenders sospecharía ligadas a la amputación de un par de alas angelicales defectuosas, hasta que uno se entera de que el tipo tiene derecho al malhumor luego de haber nacido con un tercer brazo en la espalda y criado en una planta nuclear (al parecer, idea de Bo-

no). Como aquellos ángeles de *Las alas del deseo*, este agente se mete en las vidas ajenas aunque aquí con la ayuda de microelectrónica de espionaje. *The Million Dollar Hotel* acumula sucesos, encuentros y escaramuzas entre sus habitantes, incluyendo obligado romance entre su pareja protagónica, hasta el salto de Tom-Tom. Mientras cae, el protagonista puede ver escenas domésticas en cada una de las ventanas de enfrente (las típicas millones de historias en la ciudad desnuda). En una, un tipo alza su trompeta gimiente a través de una ventana preparada con velitas encendidas como prescribe la sensualidad publicitaria. De este orden es la imaginería del film: a lo sumo, en algún momento destacan esas sugestivas compresiones o dilataciones del espacio-tiempo, esa presencia de algún rostro seductor que nos suele acompañar desde los efectivos spots de algún perfume, auto o desodorante. Pero inútil pedir más que eso.

SIN RUMBO. El caso de Wenders parece el de aquel Miles Davis de los 80, empecinado en decretar la muerte definitiva del jazz y su reemplazo por lo que gustaba bautizar como "música contemporánea de la calle". Wenders está convencido del agotamiento del cine, y si antes un inequívoco tinte fúnebre abarcaba sus películas, ahora las impregna el recurso a una visualidad electrónica, publicitaria, con una poesía de melosa tarjeta de saludos y por sobre todo *fashionable*. Puede que sea injusta la comparación con Miles, ya que no pocas de sus últimas grabaciones se dejaban oír con interés, más allá de lo dudoso de sus preferencias tardías.

Pero el espectador que aún puede considerar a *París, Texas* como uno de los films emblemáticos de dos décadas atrás o defender *En el transcurso del tiempo* como una obra maestra cinéfila, no puede dejar de percibir este presente como prueba de un deterioro que se teme irreversible.

Una hipótesis que se afirma: la luz declinante del cine clásico fue una brújula para Wenders y se ha roto hace tiempo. La interrogación de un cine cada vez más distante era lo que animaba sus ficciones. Perdido aquel faro, el encandilamiento con el video digital, los trajes de Armani, el glamour de los desfiles y la poesía discutible de las estrellas del rock fueron bases para construir un nuevo mundo en el que parece creer con tal énfasis que convence de que ha llegado a un estado bien diferente al de una madurez como artista. Episódicamente, puede que se le imponga un mundo vital y consistente, el de los músicos del *Buena Vista Social Club*, pero la tendencia es a sostenerse en el glamour permanente, en busca de una gracia que se le escabulle permanentemente.

El déficit de *The Million Dollar Hotel*, con su poética de clisés, su intento por complacer a un espectador que "esté en la cosa" (¿qué cosa?), su indisimulada intencionalidad de película importante, no es tan solo estético o ideológico sino intelectual; el modo en que la imbecilidad –promovida como excelso estado de las almas sensibles– intenta ser fomentada en el espectador convoca al estupor, la irritación y, en última instancia, a una tristeza del todo distinta a la que Wenders&Bono quieren convocar. La tristeza de haber perdido en un verdadero páramo ese tiempo precioso de vida que equivale a la visión de una película.

CHOCOLATE

Chocolat
ESTADOS UNIDOS
2000, 125'
DIRECCION Lasse Hallström
PRODUCCION David Brown, Kit Golden, Leslie Holleran y Alan C. Blomquist
GUION Robert Nelson Jacobs sobre la novela de Joanne Harris
FOTOGRAFIA Roger Pratt
MUSICA Renee Erlich Kalfus
MONTAJE Andrew Mondshein
DISEÑO DE PRODUCCION David Gropman
INTERPRETES Juliette Binoche, Judi Dench, Alfred Molina, Lena Olin, Johnny Depp, Carrie-Anne Moss, Peter Stormare, Victoire Thivisol, Aurelien Parent Koenig.

Chocotrucho

por GUSTAVO NORIEGA

Hacer una película sobre la tolerancia es hablar de los diferentes. Los "diferentes" lo son respecto de una norma definida básicamente en términos estadísticos. Una novela de Richard Matheson llamada *Soy leyenda* describía un mundo totalmente dominado por los vampiros. El último humano, antes de morir, comprendía su situación y la posición de monstruosidad que ocupaba en una escala de valores vampira y decía como últimas palabras, antes de ser sacrificado: "Soy leyenda". Muchos de los guiones que Matheson escribió para la serie *Dimensión desconocida* se basaban en la misma idea. Uno espera que en una representación de la intolerancia, salvo una de las inversiones fantásticas imaginadas por Matheson, los diferentes aparezcan como una minoría de freaks. Un buen ejemplo son los personajes de Tim Burton, desde el Pingüino hasta Eduardo Manos de Tijera.
Chocolate es una película sobre la tolerancia. En realidad, es una sola, larga metáfora acerca de la tolerancia. Sus protagonistas son una mujer y su hija (Juliette Binoche y Victoire Thivisol, la niña de *Ponette*), que llegan a un pequeño pueblo francés e instalan una chocolatería. El pueblo está regido por un alcalde puritano y dictatorial (Alfred Molina). Como estamos en Cuaresma y los religiosos deben guardar ayuno, la chocolatería es una amenaza al orden establecido. Aparecerá un aliado en un errabundo músico (Johnny Depp). Ellos tres son los diferentes, los que se salen de la norma.
¿Qué tan conmovida puede estar una persona a quien le representan a las víctimas de las persecuciones con Juliette Binoche y Johnny Depp? Es verdad que ellos son diferentes a los comunes, claro, pero por su belleza física y sus virtudes profesionales; no tienen pinta de ser muy marginados. Probablemente estén entre las personas más bellas del mundo y al mismo tiempo con menos problemas económicos. De paso, es bueno recordar que cuando Depp protagonizó a uno de los freaks de Burton, en *El joven Manos de Tijera*, lo hizo con el rostro cubierto de cicatrices, causadas por sus manos, largas y afiladas tijeras. Acá, según dicen, es una "rata de río", con aspecto un poco agitanado pero con la belleza en todo su esplendor. Y la Binoche, bueno, es la Binoche.

Ahora bien, este conmovedor alegato a favor de los diferentes los pone, como acto subversivo, a comer chocolate. Pero, como dice un crítico del *New York Times*, ¿quién puede estar en contra del chocolate, más allá de la Asociación Odontológica? Por supuesto, los bombones representan la sensualidad del mundo, a la que los puritanos se oponen. Pero si la película es una celebración de la sensualidad, ¿por qué está siempre fuera de campo más allá de las comidas? ¿Por qué el sexo solo aparece como un efecto afrodisíaco de los chocolates para causar gracia? Esta película pacata y sentenciosa parece filmada por el personaje de Alfred Molina: "No, no, el sexo es algo peligroso, mejor representémoslo a través de algo inofensivo y estúpido, por ejemplo, el chocolate; eso, así llegamos a todo el público y no desatamos la ira del Señor".
Pero *Chocolate* no está filmada por el alcalde del pequeño y reaccionario pueblo francés. Es el sobrevalorado Lasse Hallström, en connivencia con Miramax, el que perpetró esta tontería. No hay un solo fotograma de la película que no esté cubierto de falsedad y cálculo. Varios son los engaños que se despliegan. Uno es su mensaje acerca de la tolerancia. El otro es que, con su director sueco y su elenco multinacional, es una película que los norteamericanos imaginan europea: una cosa fina, ligeramente irónica, con actores que hablan inglés pero con acento, ambientada en un no-lugar en una no-época. Miramax comenzó compitiendo con los grandes estudios proponiendo un cine menos dependiente de las estrellas, trayendo películas de otros países, suponiendo ser una alternativa a lo más adocenado de Hollywood. Su éxito como lobbista en el pasado –*Shakespeare apasionado, La vida es bella*– se continúa con la disparatada nominación al Oscar a la mejor película para *Chocolate*. Su inmersión en lo más falso que el cine puede generar hoy también se profundiza.

UNA OBRA MAESTRA

BRILLANTE, BJÖRK EN LA INTERPRETACION MAS CONMOVEDORA QUE HA BRINDADO EL CINE.
TIMES

UNO DE LOS MOMENTOS MAS INTENSOS DEL CINE DE LOS ULTIMOS TIEMPOS.
HUGO SALAS EL AMANTE

GANADORA

PALMA DE ORO CANNES 2000

MEJOR FILM - MEJOR ACTRIZ

GANADORA

MEJOR PELICULA	MEJOR ACTRIZ
FESTIVAL DE CANNES	FESTIVAL DE CANNES
EUROPEAN FILM AWARD	EUROPEAN FILM AWARD
PREMIO GOYA	ASOCIACION DE CRITICOS USA

NOMINADA

OSCAR MEJOR CANCION	GOLDEN GLOBE
PREMIO CESAR	GOLDEN GLOBE CANCION ORIGINAL
PREMIO INDEPENDENT SPIRIT	ASOCIACION DE CRITICOS DE CHICAGO

BAILARINA EN LA OSCURIDAD

DANCER IN THE DARK

UN FILM DE

LARS VON TRIER

"CONTRA VIENTO Y MAREA"

MUSICA COMPUESTA POR

BJÖRK

BANDA DE SONIDO ORIGINAL DISPONIBLE EN COMPACTOS Y CASSETTES

UNIVERSAL

BJÖRK
CATHERINE DENEUVE
DAVID MORSE - PETER STORMARE
& JOEL GREY

PRODUCIDA POR VIBEKE WINDELØV PRODUCTOR EJECUTIVO PETER AALBÆK JENSEN CO-PRODUCTORES EJECUTIVOS MARIANNE SLOT & LARS JÖNSSON
DIRECTOR DE FOTOGRAFIA ROBBY MÜLLER COREOGRAFIA POR VINCENT PATERSON DISEÑO DE SONIDO PER STREIT DISEÑO DE PRODUCCION KARL JULIUSSEN
DISEÑO DE VESTUARIO MANON RASMUSSEN 1ST A.D. ANDERS REFN CASTING AVY KAUFMAN
EDITORES MOLLY MALENE STENSGAARD & FRANÇOIS GEDIGIER

DOLBY DIGITAL

CONMOVEDOR EXITO EN LOS MEJORES CINES

CASI FAMOSOS

Almost Famous
ESTADOS UNIDOS
2000, 120'
DIRECCION Cameron Crowe
PRODUCCION Cameron Crowe, Ian Bryce y Lisa Stewart
GUION Cameron Crowe
FOTOGRAFIA John Toll
MUSICA Nancy Wilson y temas varios
MONTAJE Joe Hutshing y Saar Klein
DIRECCION ARTISTICA Clay A. Griffith
INTERPRETES Frances McDormand, Kate Hudson, Patrick Fugit, Jason Lee, Anna Paquin, Fairuza Balk, Noah Taylor, Zooey Deschanel, Philip Seymour Hoffman.

Baja fidelidad

por GUSTAVO NORIEGA

El rock nació como un gesto rebelde; primero, de la raza negra; luego, de los adolescentes blancos. Tal como dicen Jorge Bernárdez en la nota que acompaña esta crítica y el personaje Lester Bangs, de la película *Casi famosos*, las cosas cambiaron y el rock se convirtió en otra cosa. Pero un gesto fundacional no puede ser eterno. La rebeldía inicial, congelada, se vuelve conservadora. Cuando Bob Dylan era un cantante folk adherido al movimiento más politizado, se calzó una guitarra eléctrica. Era 1966 y sus seguidores, lo más vanguardista de la izquierda norteamericana, le gritaron "Judas". Lo importante es que cuando Dylan enchufó la guitarra, no se convirtió en un rockero, sino en un artista. No porque haya más arte en la guitarra eléctrica que en la acústica sino porque hizo un culto de defraudar las expectativas de sus admiradores (incluyéndome más de dos veces). Luego de cuarenta años de carrera, las palabras "rock" y "rebeldía" son mucho más impotentes para describirlo que "artista".

Casi famosos cuenta la verdadera historia de su director, Cameron Crowe. "Verdadera" es un eufemismo. Crowe fue cronista de la revista *Rolling Stone* y su nota inaugural, sobre una gira de los Allman Brothers, fue portada de la revista cuando él era muy joven. La película recrea una situación similar, con una banda imaginaria –los Stillwaters– de mucho menor fama y calidad que los Allman. Su mentor, el mítico Lester Bangs, le anuncia que los viejos y heroicos tiempos del rock 'n' roll estaban muertos: "solo quedan los estertores de la muerte". Ante su iniciación como periodista de rock profesional, Bangs le da los lineamientos éticos básicos: "Sé honesto y no tengas piedad". No sabemos si Crowe siguió esos mandamientos al pie de la letra en su carrera de periodista. Como director, tiene que sufrir una doble vergüenza: la de no cumplirlos y la de utilizarlos como una anécdota en la misma película que los viola.

La película es uno de esos casos raros en los que el hecho de que tenga cierto basamento en la vida real la desmerece particularmente. Es decir, lo que no funciona no funciona independientemente de su origen: el *timing* de los chistes (excepto los que involucran a Frances McDormand), la credibilidad de las escenas, su insuperable ñoñez. Pero el hecho de que la película misma venga con una moraleja sobre la honestidad en el periodismo, aprendida en una situación como la descripta, la hace mucho peor, hasta el borde del cinismo, si no fuera tan naïf.

La rebeldía perdida que menciona Lester Bangs tenía, como toda rebeldía, un costo. El desafío a lo establecido, el jugar con los límites, explorar los sentidos a través de sustancias químicas eran cosas que podían dejar sus marcas y esas marcas fueron cuerpos de 27 años. Pero según la película la muerte a la que se refiere Bangs se debe a que el rock se convirtió en un jardín de infantes. En *Casi famosos* el sexo es inocente, las drogas tienen efectos solamente simpáticos y los problemas entre los músicos no son muy diferentes a los de un grupo de adolescentes de campamento. El personaje de la madre del joven periodista no tiene razón, pero no porque su actitud sea represiva (le grita "¡No te drogues!" delante de los músicos y de las groupies) sino porque la vida en una gira con una banda de rock, según lo cuenta *Casi famosos*, es algo carente de todo peligro.

Finalmente, la película no es verosímil con respecto al mundo del rock porque casi no trata de retratarlo. *Casi famosos* termina siendo la mitificación de la vida de Cameron Crowe, una de las empresas menos interesantes que se puede plantear la humanidad. Javier Porta Fouz dice, con razón, que después de *Velvet Goldmine*, de Todd Haynes, no se puede hacer una película como la de Cameron Crowe. En el film de Haynes, un periodista de rock busca la verdad de una estrella desaparecida. Como en *El ciudadano*, su inspiración declarada, la verdad se hace elusiva, inalcanzable. Las verdades sentenciosas de *Casi famosos* están al alcance de la mano, tan cerca como para poder ser traicionadas en el mismo acto. Son los peligros de tomar la historia del rock como un cuento moral: hasta el cuento mismo puede formar parte del espectáculo. A

ACERCA DE LA **SITUACION ACTUAL DEL ROCK**

Hubo un tiempo que fue hermoso

por JORGE BERNARDEZ

El estreno de *Casi famosos* y la reposición de *Anochecer de un día agitado* dan pie para pensar en qué estado se encuentra el rock. Mientras degusta un balde gigante de pochoclo, el autor de la nota recuerda con nostalgia cuando era sinónimo de rebeldía.

Estamos en 1964. John, Paul, George y Ringo son jóvenes, graciosos y están en el ojo de la tormenta, una tormenta que se convertirá en huracán, un huracán llamado beatlemanía, un huracán que con los años los agotará y terminará con el grupo.
Pero falta mucho para eso, en la pantalla, los *fab four* aparecen en su esplendor apoyados por la inquieta y vivaz cámara de Richard Lester, un norteamericano hijo del Free Cinema inglés. Todos ellos, la banda y el director están haciendo historia sin saberlo, son jóvenes y se limitan a encauzar la energía que los envuelve y que los hace sentirse inmortales.
Anochecer de un día agitado es el gran documento de los Beatles; allí se los puede ver irreverentes y ansiosos de libertad, de hecho el tema de la película no es sino las mil formas de eludir la rutina de shows, conferencias de prensa y responsabilidades frente a sus seguidores que el manager trata de imponerle a la banda sin demasiada suerte. La película hoy funciona como un documental impresionante de aquellos días.
Las canciones son esas que todos sabemos de memoria y que además sabemos que ni siquiera son las mejores del grupo, porque recordemos que estamos en 1964, faltan dos años para *Rubber Soul* y tres para el *Sargento Pepper*.
Ahora estamos en 1969. William Miller es testigo de las peleas entre su madre y su hermana mayor, una joven que en cuanto cumple los dieciocho se marcha a San Francisco, no sin antes legarle a William su colección de discos de rock, esa música que habla de drogas y promiscuidad.
El rock ya no tiene el estado de pureza que tenía en 1964; de hecho John, Paul, George y Ringo ya no son más amigos y solo dialogan a través de sus abogados; el circo del rock ha evolucionado, hay revistas especializadas, groupies, managers de las grabadoras, estrellas caprichosas y aspirantes a serlo. Miller entrará a ese circo a los quince años para registrar la gira que impulsará la carrera de una banda de medio pelo llamada Stillwaters; el adolescente se subirá al ómnibus que llevará al grupo a través de las carreteras americanas y lo hará contratado por la influyente publicación *Rolling Stone*; será testigo de ese viaje y contará todo en las páginas de la revista.

Ahora estamos en el año 2001. *Anochecer de un día agitado* y *Casi famosos* comparten cartelera en los distintos complejos cinematográficos. La película de los Beatles se ha reestrenado con sonido Dolby remasterizado y la otra es una representante cabal del mainstream hollywoodense.
Las dos cuentan la historia del rock en distintos momentos: la de los Beatles habla de una rebeldía que a la distancia parece casi naïf; en *Casi famosos* uno de los personajes le advierte a Miller que llega al mágico circo del rock en un momento crítico, el momento en que comienza a transformarse en un negocio corporativo. ▶

Algo se ha perdido en el camino. *Anochecer de un día agitado* forma parte de una inmensa maniobra de marketing que se las ingenia para que más allá de las canciones, que siguen siendo inmortales, los Beatles sigan vendiendo. *Casi famosos*, por su parte, es la versión edulcorada que Cameron Crowe, periodista estrella de *Rolling Stone* y niño mimado de Hollywood, hace de su propia vida. Sentado en la cómoda butaca del cine, me deleité con ambas películas pero a la vez comencé a sentirme incómodo, un gusto a rancio se hizo presente para aguarme la fiesta.

GRANDES VALORES DEL ROCK. Cuando era joven y rockero había cosas que tenía muy claras, una de ellas era que no quería ser como "ellos", "ellos" eran los mayores, "ellos" transaban con el sistema, "ellos" se manifestaban a través de los programas políticos de Bernardo Neustadt que le preguntaba a doña Rosa si sabía dónde estaban sus hijos en ese momento, o a través de Llamas de Madariaga que llegó a hacer en *Videoshow* un programa sobre Kiss diciendo que eran punks y preguntando si estaba bien que aplastaran pollitos en escena. "Ellos" se expresaban sobre todo a través de *Grandes valores del tango*. Ese programa era la quintaesencia de lo que uno no quería llegar a ser. Silvio Soldán con su eterno quincho presentaba decadentes cantantes de pelo color zanahoria o negro Carmela, orquestaciones estándar, gente sudada bajo el calor de los focos del estudio tomando champán tibio y comiendo sandwiches de miga con mayonesa rancia.

El rock nunca sería eso, por eso escuchaba rock, porque era una música marginada, no había radios especializadas, la televisión ignoraba al movimiento y la policía nos perseguía, esa marginalidad nos aseguraba independencia.

Hoy el rock domina la escena, sus shows son multitudinarios, MTV manda dentro del espectro audiovisual, la radio más escuchada es FM La Mega (hermana menor de la reaccionaria Radio 10 de Hadad), que mezcla en su programación a Sumo con Sandra Mihanovich y a César *Banana* Pueyrredón con La Renga. Hace unos días, auspiciado por una compañía telefónica, Canal 13 puso en el aire una versión rockera de

aquellos *Grandes valores del tango* en la que Miguel Zavaleta revivió a Suéter, Cipolatti cantó los temas de siempre comandando una nueva formación de Los Twist y no faltaron Los Enanitos Verdes. En fin, un festival nostálgico que provocaba náuseas. Por si fuera poco, en el último Rock in Rio tuvieron su espacio al lado de Neil Young subproductos como N'Sync, Aaron Carter y Five. En los recitales organizados por la provincia de Buenos Aires los grupos comparten el escenario con la gigantografía de la firma de Carlos Ruckauf, un rockero de ley. ¿Acaso puede alguien dudar de que el gobernador es heavy? Los músicos, por otra parte, parecen haber dejado de lado sus aspiraciones artísticas por ambiciones gastronómicas en Las Cañitas o por industrias vinculadas a internet.

Desde la pantalla cinematográfica *Casi famosos* –con su visión edulcorada y su canto a la unión familiar– y *Anochecer de un día agitado* –con su sonido Dolby y su pantalla ancha– marcan el punto en el que nos encontramos.

Por eso mientras disfrutaba en mi cómoda butaca, vaso de gaseosa en mano y balde de popcorn en la falda, no pude evitar decirme en voz baja: "El rock es otra cosa", y ahora sentado a la computadora amplío el concepto y trato de recuperar la esencia: el rock es Jim Morrison cantando en un estudio iluminado por velas la letra de *The End*; el rock son los Sex Pistols aullando desde un barco en el Támesis letras contra la reina de Inglaterra; es Luca Prodan cantando dos veces *Fuck You* en el último show de Sumo un par de días antes de morir; es Charly García y sus shows suicidas que asustan al ciudadano medio; es ese pibe de la cuadra de tu casa que no te deja dormir con su machacante batería; son los profesores escandalizándose por el largo del pelo o por la ropa que usan sus alumnos; son tus padres y tus vecinos exigiéndote que bajes el volumen; es aquella tos incontenible del primer porro que fumaste; es "aquella" noche de sexo; es caminar barranca abajo por Belgrano.

El rock, en suma, es mantener por siempre el espíritu rebelde, el hambre de libertad, la necesidad de disgustarles a los buenos ciudadanos; es, quizá, no preguntarse en la oscuridad de una sala cinematográfica en qué momento nos transformamos en aquello que odiábamos. ■

VIAJE POR EL CUERPO

ARGENTINA
2000, 86'
DIRECCION Jorge Polaco
PRODUCCION Benisa Producciones SRL
GUION Jorge Polaco e Ivonne Fournery
FOTOGRAFIA Mariano Cúneo y Ada Frontini
MUSICA Héctor Magni y Los Waras
MONTAJE Liliana Nadal
ESCENOGRAFIA Miguel Angel Lumaldo
INTERPRETES Marcelo Marcilla, Guadalupe Leuviah, Ivonne Fournery, Zulema Caldas.

Todos al diván

por GUSTAVO J. CASTAGNA

Años atrás, cuando se estrenó *Diapasón*, me encontré en la calle con un amigo cinéfilo que acababa de ver la ópera prima de Polaco. Lo noté preocupado, y apenas nos saludamos, dijo irónicamente sobre la película: "Si algo le faltaba al cine argentino era la llegada de un director como Polaco". El "algo" que expresó mi amigo reflejaba un malestar que excedía a la película y resultaba más contundente que cualquier comentario que pudiera hacer sobre el film. Hay otra frase que los críticos repetimos cada vez que se estrena una película del realizador. Ante la primera pregunta sobre *Viaje por el cuerpo* volvió el latiguillo clásico: "Y... es un Polaco auténtico". Más allá de las frases irónicas y de los comentarios suspicaces, las películas de Polaco representan un cuerpo homogéneo dentro del cine argentino, personal, autoral y de un reconocimiento inmediato. Se puede estar o no de acuerdo con su visión del mundo, con la forma en que expone sus obsesiones temáticas y utiliza el lenguaje cinematográfico. Más aun, a mí me interesa poco y nada el universo de Polaco, los estallidos catárticos de sus criaturas feroces y aniñadas, las casonas decadentes en las que viven las madres y los hijos, el culto al feísmo, los primeros planos de los dedos y uñas de los pies, los subrayados simbólicos provenientes de un manual surrealista. No tengo afinidades con su cine y, sin embargo, respeto su dignidad estética y defiendo la valentía con la que repite sus temas, muy por encima de algunos directores que pretenden acercarse a su visión personal.

Pasaron los años, las seis películas del director, una obra de teatro (*El tutor*) y el escándalo de *Kindergarten*. Allá por los ochenta, con *Diapasón* y *En el nombre del hijo*, Polaco era un director original y un cuerpo extraño dentro del cine argentino de la época. Vinieron el traumático jardín de infantes, las denuncias penales, los pedidos de cortes y la decisión final de que la película permaneciera inédita. La nueva década trajo una comedia muy fallida (*Siempre es difícil volver a casa*) en la que Polaco vislumbró la posibilidad de que su cine alcanzara un público mayor a través de la contratación de dos de los tres Midachi y del inútil apoyo de Argentina Sono Film en la producción. *La dama regresa*, por su parte, marcó el retorno de Isabel Sarli y la búsqueda infructuosa del director de que el mito erótico fabricado por Armando Bó resultara transparente, accesible, penetrable. Por ese entonces, la historia era diferente: Polaco era sinónimo de vulgaridad, hastío, grosería, estupidez. Además, otra frase irónica condenaba definitivamente la estética del director: "Y... ya no hace películas, parece un director de vidrieras kitsch". Prefiero no recordar *Siempre es difícil volver a casa* y cuando quiero ver una película de Isabel Sarli regreso a las salvajadas de Bó. Por suerte, en *Viaje por el cuerpo*, Polaco abandona la decoración y se dedica a hacer una película intransferible, personal, que como siempre tendrá sus admiradores y detractores. Mamá castradora con hijo artista con ganas de trascender y que se dedica a la fotografía. La dueña de una pensión, ciega, solitaria, apetecible y muy blanca de piel, ideal para el muchacho virgen. Hay un cuarto personaje, el de una señora que puede ser la Muerte o la abuela del fotógrafo o una consejera que el joven se encuentra en un tren sin rumbo. Este es el mundo de Polaco, ese que puede gustar o no. Sin embargo, *Viaje por el cuerpo* no esconde nada y creo que ahí están las virtudes de la película. Los textos se gritan carnalmente, los personajes son carne de diván y las actuaciones son carne del teatro realista, ese que asusta desde el momento en que se ilumina el escenario. Pero, más allá de las interpretaciones, Polaco retorna a la puesta en escena minuciosa y austera de sus primeras películas, suplantando aquellos travellings decorativos y manieristas que terminaban en la mera mostración (si es que alguna vez terminaban) de sus últimos films. En *Viaje por el cuerpo* predomina la asfixia del encierro que viven la madre y el hijo en lugar de la acumulación de objetos kitsch. En la mayoría de las escenas se padece el agobio que transmite la casa familiar y, más adelante, la soledad irreversible de la dueña de la pensión. Y hasta es muy interesante la sutil idea de que este cálido personaje resulte invadido por el lente obsesivo del fotógrafo. Este es el Polaco que me interesa, el otro lo dejo para sus admiradores incondicionales. En cuanto a mi amigo de la calle Corrientes, no creo que vea *Viaje por el cuerpo* y hasta temo que no me salude si alguna vez lee esta nota. ■

DULCES Y PELIGROSAS

Sugar & Spice
ESTADOS UNIDOS
2000, 100'
DIRECCION Francine McDougall
PRODUCCION Wendy Finerman
GUION Mandy Nelson
FOTOGRAFIA Robert Brinkmann
MUSICA Mark Mothersbaugh
MONTAJE Sloane Klevin
DISEÑO DE PRODUCCION Jeff Knipp
INTERPRETES Mena Suvari, Marley Shelton, James Marsden, Marla Sokoloff, Rachel Blanchard, Melissa George, Alexandra Holden, Sara Marsh, Sean Young.

Papá, no me sermonees

por JAVIER PORTA FOUZ Y HUGO SALAS

Condenado al desdén de la crítica, cierto cine que toma como base la cultura pop sufre de la ignorancia de sus detractores. Los autores de la nota lo defienden y reclaman que se tome tan en serio a Madonna como a Shakespeare.

De las películas que se estrenan durante el año, hay un reducido grupo que son, según nos dicen, obras maestras. También hay otra categoría, la de los bodrios indescifrables (que no por serlo, dejan de tener en ocasiones elogios desmesurados o se las perdona por "inofensivas"). Pero más allá de estos extremos, en el medio queda a la deriva un grupo de películas del cual se puede decir cualquier cosa, y que a nadie le importa demasiado. Peor aun, las que nos interesan específicamente en este artículo, suelen ser maltratadas con saña. El grado de tolerancia, de última, depende del bombo publicitario y del nivel de presión que ejercen las distribuidoras. Por ejemplo, si *Los ángeles de Charlie* no hubiese sido un megasuperultraestreno de la temporada, probablemente hubiese corrido la misma suerte de sus compañeritas *Dulces y peligrosas* (maltratada y, peor aun, ignorada). Pero si bien algunas de las críticas que recibió la película inspirada en la serie fueron favorables, el tono generalizado es que se trataba de una bobería superficial, sin ningún tipo de búsqueda ni mérito "artístico".

Una de las dificultades para interpretar estas películas reside en el desconocimiento o el desdén hacia la cultura pop de los últimos veinticinco años que parece ser moneda corriente entre muchos críticos. Pero antes de seguir, ¿de qué tipo de películas estamos hablando? Si bien tienen relación con otras, a la hora de definir nuestro campo optamos por el binomio *Los ángeles de Charlie / Dulces y peligrosas*, que se caracterizan, entre otras cosas, por ser películas de mujeres (la primera, producida y supervisada hasta en los mínimos detalles por Drew Barrymore; la segunda, escrita, dirigida, producida y protagonizada, de manera casi excluyente, por el género femenino). Mejor dicho, de chicas. Porque al género "películas de mujeres" corresponden, en realidad, los bodrios al estilo *Flores de acero*, *La lección de tango*, *Memorias de Antonia* y *Amores que nunca se olvidan*, películas que, como señalaría Godard, son (más allá de que sea un nombre femenino el que las firma) hechas por "los hombres [que] hacen películas sobre los problemas de las mujeres. Les tocará a las mujeres hacer películas sobre las soluciones de las mujeres, no sobre los problemas de las mujeres, porque los problemas de las mujeres... solo los crean los hombres".

La cultura pop es el universo de referencia esencial de la mayoría de los chistes, situaciones, guiños y aserciones de estas películas de chicas, es decir, constituye la columna vertebral de su propuesta artística. Por lo tanto, criticar a *Los ángeles de Charlie* sin prestar atención al pop es como criticar *Ladrón de bicicletas* desconociendo la existencia de la Segunda Guerra Mundial. Un ejemplo: cuando se estrena una atrocidad imperdonablemente ñoña e "ilustrada" como *Shakespeare enamorado*, los cronistas se abalanzan sobre cuanta obra de teatro, biografía o crítica de Shakespeare exista, desde

Harold Bloom hasta el Manual Estrada. ¿Por qué? Porque se sentirían obligados a reconocer en ella cualquier tipo de referencia que haya, desde *Romeo y Julieta* hasta los *Sonetos*. Sin embargo, esos mismos críticos no tienen ningún empacho en escribir sobre *Dulces y peligrosas* sin escuchar antes al menos *The Inmaculate Collection*, pieza fundamental para empezar a comprender los sentidos y significaciones que propone esta película.

¿En última instancia, dónde reside la diferencia entre el bardo y la chica material? Una explicación plausible es que el buen William bien muerto está, y ya ha logrado ingresar en el paradisíaco Parnaso prometido; mientras que la señora Ciccone ni siquiera está a las puertas del Purgatorio.

Ahora ¿qué puede provocar, en el lector, una reacción de rechazo contra esta puesta en igualdad entre Shakespeare y Madonna? La certeza de que existen una alta y una baja cultura, por la cual *Atreverse* sería mejor que *Los ricos también lloran*. Peor aun, la invención –en la cual la crítica ha participado casi de manera inconsciente– de una frontera inexpugnable que divide "arte" de "cultura". Shakespeare es arte, Madonna no. Soderbergh es arte, Barrymore no.

Establecido este primer punto, entremos de lleno en las películas. Quizás otro motivo de irritación para la crítica (un universo con fuerte predominio masculino) haya sido la representación, en el binomio *Angeles / Dulces*, del varón como la criatura más inútil e ingenua del universo, pero sin dejar de reconocer que para algo sirven (es decir, por aquello de que un pepino no sirve para hacer asado). Al tiempo que se toman muy poco en serio a los varones, estas películas les devuelven la imagen convencional que ellos se han forjado de las mujeres, llevada al extremo del estereotipo, es decir, desnudando su imbecilidad y la ingenuidad misma con que estas representaciones han sido construidas.

A diferencia de los hombres, que cuando se representan en el papel de héroe se cargan la mayor cantidad posible de atributos y quieren tener la pistola más larga, las heroínas de estas películas no son genios sabelotodo ni invulnerables físicamente (es decir, no son Rambo, Bond ni Sherlock Holmes), y en *Los ángeles de Charlie*, por decisión de Drew Barrymore, no hay armas de fuego. El mayor mérito de estas chicas consiste en lograr un máximo de efectividad con los recursos disponibles, que pueden ir desde saber hacer piruetas de porrista hasta conocer en qué exacta localización geográfica mora un pajarraco luego de escucharlo por teléfono. El conocimiento podrá parecer banal, no así el pensamiento. Otra gran diferencia es que estas heroínas no son eternos solitarios, ni se van cabalgando hacia la puesta del sol seguidos por un indio medio bobo pero que a veces ayuda, sino que trabajan en equipo y en pie de igualdad. Incluso la última en llegar, como ocurre en *Dulces y peligrosas*, aportará lo suyo y será ayudada por las demás para superar sus escollos. El heroísmo femenino es comunitario. Además, prefieren veranear en el Caribe y tomar Buddahs con un hombre verdaderamente divertido (Bill Murray), porque se atreven a reconocer que el dinero –como dijo Quintín a propósito de *Jackie Brown*– sí hace la felicidad (o, al menos, ayuda).

Por último, y nos parece increíble tener que hablar de esto a esta altura de la *soirée*, es preciso defender a estas películas y a otras como *Irene y yo... y mi otro yo*, *Gigoló por accidente* y *Viaje censurado*, frente a las acusaciones de mal gusto. ¿En qué momento dejó de ser de mal gusto pontificar contra el mal gusto y en qué medida el así llamado buen gusto puede ser un criterio? ¿Acaso el cine de qualité (*Sobreviviendo a Picasso*, por ejemplo) no es la mejor expresión del "buen gusto" completamente vacío, carente de cualquier tipo de ideas? Mientras un bofe a la *Playboy* (con gasas y todo) como *El ansia* todavía es "fino", los inodoros y sus principales ocupantes (tanto adentro como afuera) continúan siendo un anatema. ■

Dulces y peligrosas **(arriba) y** ***Los ángeles de Charlie*** **(abajo), dos estupendos exponentes del cine pop**

¿DONDE ESTAS, HERMANO?

O Brother, Where Art Thou?
ESTADOS UNIDOS
2000, 106'
DIRECCION Joel Coen
PRODUCCION Ethan Coen
GUION Ethan y Joel Coen sobre *La Odisea* de Homero
FOTOGRAFIA Roger Deakins
MUSICA T Bone Burnett
MONTAJE Roderick Jaynes y Tricia Cooke
DISEÑO DE PRODUCCION Dennis Gassner
INTERPRETES George Clooney, Tim Blake Nelson, John Turturro, Daniel Von Bargen, John Goodman, Charles Durning, Holly Hunter, Michael Badalucco, Chris Thomas King.

Tres alegres fugitivos

por SANTIAGO GARCIA

Existe una obra maestra llamada *Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's Travels*, 1942), dirigida por Preston Sturges y editada en video con el título de *Por meterse a redentor*. Es necesario repetir que se trata de una obra maestra y que su director es uno de los más grandes de todos los tiempos. Es necesario todo esto porque *¿Dónde estás, hermano?* de los hermanos Coen tiene una fuerte relación con ese film. A los admiradores de los Coen y a los espectadores en general, les sugiero que vean la película de Sturges, ya que lamentablemente no excede el ámbito cinéfilo la admiración por la extraordinaria obra de este director. Y no importa cuánto se elogie el último producto de los Coen: se trata de dos películas que compiten en categorías muy distintas.

El título de *¿Dónde estás, hermano?* está tomado del libro que escribe el protagonista de *Los viajes de Sullivan*, un cineasta que desea mostrar el dolor del mundo y para conocerlo mejor se hace pasar por vagabundo. Pero en sus viajes el protagonista descubre que lo que el público necesita son comedias (Sturges era exclusivamente un director de comedias) y decide no seguir adelante con el proyecto de *¿Dónde estás, hermano?*

Los Coen entonces toman ese imaginario libro y lo llevan al cine pero como una comedia. Una comedia basada a su vez en *La Odisea*, creada por Homero hace unos cuantos años (los Coen declararon que solo leyeron la mitad de la obra, como para darle más ligereza al proyecto). La combinación da un buen resultado, y aunque la película no se preste a la adhesión fácil o la euforia de los seguidores de los hermanos, se trata del mejor film que realizaron luego de su impactante primer trío de películas (*Simplemente sangre*, *Educando a Arizona* y su obra máxima, *De paseo a la muerte*). Parecen haber abandonado esa peligrosa autoconciencia que adquieren los directores muy reconocidos por la crítica y el público, y retomaron el oficio de narrar, colocando en primer plano la historia y dejando de lado movimientos de cámara molestos o metáforas con el peso de un yunque. La cámara se mueve, sí, y las metáforas están por ahí sueltas también, pero no ocupan nunca el primer plano.

Otro de los grandes aciertos es la dirección de actores: George Clooney, como Ulises, realiza la mejor actuación de su carrera, y el resto del elenco encuentra un tono que no es sobrio pero tampoco es burdo o subrayado. Aquí el absurdo está inmerso dentro de una narración clásica. Por sus influencias, obviamente, la película es una *road movie* que recorre la época de la Depresión en Estados Unidos, y a través de los tres presos fugados se describe toda una gama de personajes cercanos al universo de los realizadores. La mirada sobre la sociedad y el tono irónico son los mismos de siempre, pero la solemnidad (cuyo caso extremo es *Barton Fink*, la peor película de los Coen) no aparece. Como le piden los productores al protagonista de *Los viajes de Sullivan*, en *¿Dónde estás, hermano?* no faltan las canciones ni un poco de sexo, pero solo un poco. Los hermanos Coen son bastante conservadores, y muestran también una profunda misoginia que no intentan disimular y que excede claramente las características de los personajes del film.

Eso prueba que cineastas como Preston Sturges tenían una mirada sobre el mundo mucho más lúcida y abierta, y que esa mirada se extendía a su manera de filmar. Sturges elige la comedia sin que ello le reste peso a su visión del mundo. Todo ocurre a tanta velocidad que es imposible detener la trama para subrayar algo. Los hermanos Coen también buscan un ritmo veloz y mucho humor. Logran incluso algunas escenas impresionantes con un tono en apariencia más serio. Pero si se quiere un film más parecido a *Los viajes de Sullivan*, es bueno revisar *Un mundo perfecto*, de Clint Eastwood. Esos dos films y *¿Dónde estás, hermano?* forman una posible e interesante trilogía. También demuestran que hubo genios en el cine clásico, que los hay en el cine actual y que, lamentablemente, un par de hermanos con bastante talento son incluidos en esa misma categoría, cuando en realidad les quedaría mejor el simple título de buenos cineastas. A

TOPSY-TURVY

REINO UNIDO
1999, 160'
DIRECCION Mike Leigh
PRODUCCION Simon Channing-Williams
GUION Mike Leigh
FOTOGRAFIA Dick Pope
MUSICA Carl Davis sobre los trabajos de Arthur Sullivan
DIRECCION ARTISTICA Helen Scott
INTERPRETES Allan Corduner, Dexter Fletcher, Suikie Smith, Roger Heathcott, Wendy Nottingham, Stefan Bednarczyk, Geoffrey Hutchings, Timothy Spall, Francis Lee, William Neeman.

Acto fallido

por JORGE GARCIA

William S. Gilbert (1836-1911) –un abogado poco exitoso casado desde muy joven con una fiel y devota esposa y que había abandonado tempranamente su carrera para dedicarse a escribir obras cómicas– y Arthur Sullivan (1842-1900) –playboy mujeriego y extravagante con una amante americana, y considerado en su juventud como un prodigio y la esperanza musical de Inglaterra– se conocieron en 1870 y presentaron al año siguiente una ópera que fue un auténtico fiasco. Fue a partir de su contacto con el productor Richard D'Oyly Carte en 1875 que la dupla se transformó en una pareja exitosa, convirtiéndose en el último cuarto del siglo XIX en los más importantes exponentes de la opereta inglesa. A partir de su serie ininterrumpida de sucesos, Carte les construyó su propio teatro, el Savoy, el primero en el mundo alumbrado por electricidad, y en él presentaron muchos de sus populares trabajos. Pioneros en el arte de la dirección teatral, sus diferentes temperamentos muchas veces los llevaron a enfrentarse y aunque Sullivan siempre tuvo la intención de volcarse a la música seria, nunca consiguió en ese terreno ganar lo suficiente para sostener su estilo de vida.

Mike Leigh, luego de su deslumbrante debut con *Bleak Moments* (1971) –un film que se puede ver cada tanto en el canal Film & Arts–, se dedicó durante quince años a realizar trabajos para televisión en los que cuestionó con virulencia la política y la moral de la sociedad inglesa. A partir de 1988 retomó su labor cinematográfica y películas como *High Hopes*, inédita en nuestro país; *Life Is Sweet*; *Naked*, solo editada en video, y la exitosa *Secretos y mentiras*, lo convirtieron en el más importante realizador de su país, con films que describieron con particular agudeza, no exenta de humor, las consecuencias del thatcherismo sobre la clase trabajadora inglesa, al mismo tiempo que presentaba a ese sector social con una mirada tierna pero a la vez crítica, ajena al idealismo bien pensante de, por ejemplo, un Ken Loach.

En un inesperado cambio de paso dentro de su filmografía, Leigh decide rodar una suerte de *biopic* sobre Gilbert y Sullivan, focalizando la acción en el período que transcurre entre el relativo fracaso de *Princesa Ida* (1884) –cuya recepción indiferente por parte del público y la crítica acentuó algunas de las diferencias en la dupla– y su recuperación con *El Mikado* (1885), una obra inspirada por la esposa de Gilbert luego de haber visto una muestra de arte japonés y que se constituyó en uno de los más grandes sucesos de los autores. Leigh desarrolló la película a partir de una meticulosa reconstrucción de época, notable no solo en el vestuario y el maquillaje, previsibles ganadores de Oscars. En ella se puede apreciar su capacidad de observación para recrear el contexto social en el que se desarrolla una historia en la que la hipocresía moral de la Inglaterra victoriana es un terreno fértil para la aguda mirada crítica del realizador. Al mismo tiempo hay también una intención –no siempre lograda– de recrear los entretelones del mundo del teatro, y por extensión de la creación artística, con su inevitable secuela de querellas y envidias, algo que un film como *La malvada*, el clásico de Joseph Mankiewicz, transmitió con mayor profundidad. También, como siempre en el director, se puede apreciar su gran capacidad para la dirección de actores, particularmente notables en el caso del gordo Timothy Spall (notable en su interpretación de El Mikado) y algunos secundarios.

Lamentablemente estos aspectos positivos del film se ven contrapesados por una puesta en escena que en muchos momentos no logra escapar a la teatralidad y al estatismo y también se nota en el relato una ausencia general de dinámica y ligereza que provoca que –sobre todo en la primera parte, cuando se presenta a los diversos personajes– la narración se torne morosa y excesivamente expositiva. Por cierto que tampoco ayuda la excesiva duración del film (dos horas cuarenta minutos), algo que da lugar a que abunden las reiteraciones y los estiramientos innecesarios de algunas escenas. Es posible que el film sea un éxito y que los admiradores de las obras de Gilbert y Sullivan (no me encuentro entre ellos) lo disfruten. Pero una sensación persistente queda rondando después de la visión de la película: la de que Mike Leigh no era el director más adecuado para ponerse al frente de este proyecto.

LA SOMBRA DEL VAMPIRO

Cinefilia qualité

Shadow of the Vampire
EE.UU.-REINO UNIDO
2000, 93'
DIRECCION E. Elias Merighe
PRODUCCION Nicolas Cage y Jeff Levine
GUION Steven Katz
FOTOGRAFIA Lou Bogue
MUSICA Dan Jones
MONTAJE Chris Wyatt
DISEÑO DE PRODUCCION Assheton Gorton
INTERPRETES John Malkovich, Willem Dafoe, Cary Elwes, John Alden Gillet, Eddie Izzard, Udo Kier, Catherine McCormack, Ronan Vibert.

Cuando salí del cine, rondaba en mi cabeza la siguiente etiqueta, hace treinta años impensable: cinefilia qualité. La película cuenta la filmación de *Nosferatu*, la joya silente de Murnau, inventando que Max Schreck es un vampiro de verdad. Murnau es Malkovich; Schreck es Dafoe. Lo mejor de la película es el personaje inventado en la extraordinaria –por lo divertida y desaforada– actuación de Dafoe. Las secuencias en las que se encuentra con vampiros reales como el amigo Udo Kier –en especial esa en la que toman ginebra– son un hallazgo de humor que excede el hecho de que se está contando la historia de una obra maestra (o más bien, obra canónica: por mi parte, prefiero *Amanecer* o *La última carcajada*, pero esto ya es materia discutible). Cuando aparece Murnau-Malkovich, la cosa se pone lúgubre, pesada, como si Merighe tuviera miedo a la irreverencia de tomarse en solfa al maestro alemán. Si Dafoe es la cinefilia, Malkovich es la qualité. Lo bueno es que don Udo o el siempre carilindo y siempre segundón Cary Elwes aportan agua al molino del disparate más que al de la solemnidad. También está el uso de todas las *Dráculas* habidas en clave (una toma a lo Terence Fischer, blanco y negro a lo Murnau y también a lo Browning, Kier para pensar en Paul Morrisey y Elwes, salido de la versión de Coppola), método diletante entre la exposición de un saber establecido y las ganas de jugar.
El problema entonces aparece en la escritura de la película, en diálogos subrayados ("Lo que no está en cuadro no existe", grita en paroxismo teatral Malkornau); sobre todo en la actitud del personaje del director, plenamente consciente de estar esculpiendo una obra maestra. O la situación a lo *El estado de las cosas*, de una troupe a la deriva, resuelta rápidamente y sin espesor dramático, como si Merighe quisiera convencernos de que ha estudiado aplicadamente a Wenders, como lo mandan las universidades de cine. No en esos detalles sino en su peso y su representación es que el film se vuelve débil y sentencioso. Pero hay que ver a Dafoe y confiar en que Merighe, la próxima vez, se deje crecer las uñas. **Leonardo M. D'Espósito**

HANNIBAL

Almorzando con el caníbal

ESTADOS UNIDOS
2001, 130'
DIRECCION Ridley Scott
PRODUCCION Dino De Laurentiis, Martha De Laurentiis y Ridley Scott
GUION David Mamet y Steven Zaillian
FOTOGRAFIA John Mathieson
MUSICA Hans Zimmer
MONTAJE Pietro Scalia
DISEÑO DE PRODUCCION Norris Spencer
INTERPRETES Anthony Hopkins, Julianne Moore, Ray Liotta, Giancarlo Giannini, Francesca Neri, Frankie R. Faison, Enrico Lo Verso.

Ha vuelto el Doctor Lecter, monstruo salvaje y refinado que a fines del milenio pasado encarnó muchas de las pesadillas culpables de una sociedad satisfecha y autofágica.
El Hannibal de Jonathan Demme estaba clavado en el centro de un mundo oscuro y egoísta. El caníbal se erigía en un juez perverso de ese mundo, impartiendo su noción de justicia macabra desde el lugar del mal omnisciente. *El silencio de los inocentes* era una película sutil y despiadada, la seducción del mal actuando a pleno sobre la personalidad puritana y andrógina de su rival y par, la inspectora Starling. El resto era una manada egoísta y vulgar sobre la que la crueldad exquisita de Lecter se descargaba con perversidad selectiva. El caníbal encarnó el espíritu de la época como pocos; era en fin la apuesta más extrema de un director empeñado en mostrar la trastienda donde el sueño americano desnuda su endeblez y se desmorona sobre las certezas de seres débiles. Un permanente juego de dobles donde ganadores y perdedores cambian sus lugares. Pero este es el Hannibal de Ridley Scott, el director que cayó de la gracia de *Blade Runner* y el primer *Alien* a la ramplonería de *1492*. Y el cambio de mano se nota demasiado, porque Scott –al menos desde su caída– vive en otro mundo, precisamente aquel que Demme disecciona en cada película: el de la opulencia y el derroche que ocultan la vacuidad. Así Lecter pierde su paradójico sentido moral, su malignidad se desvanece en un mundo fatuo. El lujo no le sienta a Hannibal. Scott lo lleva a pasear por las *loggias* elegantes de Florencia. No, no es Zeffirelli, pero se le parece. La sangre se licúa, el espanto deja lugar al grand guignol –un aire de farsa, de falta de compromiso, gana la sonrisa maléfica de Hopkins–, a los sesos expuestos de Ray Liotta, a la belleza lánguida y perfecta de Julianne Moore que no puede hacer olvidar la dureza de Jodie Foster, su abandono y desolación escondiéndose detrás de su mirada de acero templado. Una mirada que falta en *Hannibal* para cruzarse con la del caníbal. Su ausencia deja a la película como a una silla con tres patas, un inútil equilibrio entre lo utilitario y lo ridículo. **Eduardo Rojas**

INMINENTE ESTRENO

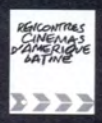
UNA PELÍCULA DE RODRIGO FÜRTH

TOCÁ PARA MÍ

Selección Forum 2001

Mar del Plata 2001

Lleida 2001



Toulouse 2001

EL IMPLACABLE

Get Carter

EE.UU., 2000, **DIRIGIDA POR** Stephen Kay, **CON** Sylvester Stallone, Miranda Richardson, Rachel Leigh Cook, Michael Caine.

Un matón de la mafia debe desenmarañar los extraños hechos que llevaron a su hermano a la muerte. Remake de un clásico británico de la década del 70, de más está decir que este émulo modernoso se ubica a años luz por debajo del original. Demarcado por una estética idiota –obvios chispazos blancos, acelerados innecesarios– y una trama que vuelve a utilizar el anacrónico e hipócrita recurso de demonizar el mundo del porno, *El implacable* logra algo que parecía imposible: a pesar de las escenas de acción y persecuciones de autos, aburre soberanamente durante poco más de noventa minutos. **Diego Brodersen**

LIMITE VERTICAL

Vertical Limit

EE.UU., 2000, **DIRIGIDA POR** Martin Campbell, **CON** Chris O'Donnell, Scott Glenn, Bill Paxton, RobinTunney, Isabella Scorupco y Temuera Morrison

Parece que están de moda los efectos especiales feos: en ese rubro están nominadas al Oscar *Gladiador* y *El hombre sin sombra* y ha sido elogiada la primera secuencia de *Límite vertical*, un fragmento horrible no solo por su "recorte y pegue" sino por la impudicia de Martin Campbell, especialista en filmar gente diciéndose estupideces que permanece con la boca semiabierta luego de proferirlas (crisodonel). El director de esa ignominia de nombre *La máscara del Zorro* sigue firme en su especialidad: filmar planos que contienen acción (de la misma manera en que se puede decir que el Riachuelo contiene agua, pero está lejos de ser una botella de agua mineral de montaña). Y hablando de montañas, hay que decir que la segunda parte de la película es tolerable porque hay muchos paisajes escarpados nevados, que piden a gritos ser contemplados en silencio mientras todo se sacude gracias a un montón de nitroglicerina, compuesto que se erige como el único personaje medianamente interesante dada su explosiva personalidad. **Javier Porta Fouz**

HANUMAN, LA LEYENDA DEL REY MONO

Hanuman

FRANCIA-INDIA, 1998, **DIRIGIDA POR** Fred Foguea, **CON** Robert Cavanah, Tabú, Nathalie Aufret y Sidney Kean.

Hanuman podría haber sido un interesante o al menos tolerable documental sobre una mágica leyenda hindú, que es la que le da el título al film. Sin embargo, el exabrupto de apartarse de ese registro e introducir una ñoña historia de amor con moralizante tono ecologista disuelta en una trama pretendidamente dirigida al público infantil, ahoga la única posibilidad de vida que el film podía desarrollar, hundiéndolo en un tono gris, torpe y parsimonioso, sin consolidarse como documental ni como ficción. El inexplicable estreno de este híbrido inacabado es otro de los tantos misterios que depara año a año la cartelera nacional. En fin, una rareza. **Federico Karstulovich**

NUMERO DE SUERTE

Lucky Numbers

EE.UU., 2000, **DIRIGIDA POR** Nora Ephron, **CON** John Travolta, Lisa Kudrow, Tim Roth, Michael Rapaport y Bill Pullman.

La carrera de Nora Ephron como guionista (*Cuando Harry conoció a Sally, Mi cielo azul*) y directora (*Esta es mi vida, Sintonía de amor, Tienes un e-mail*) muestra a una persona que conoce bien los géneros, sabe contar historias y les permite a los espectadores salir del cine con una sonrisa sin que eso signifique que sus films sean livianos o superficiales. Y también comete errores, pero una prueba de su oficio es que esos errores son divertidos, curiosos y se dejan ver. No es el caso de *Número de suerte*, una película superficial e irrelevante; una comedia de humor negro con personajes malos y tontos, con una historia muy poco interesante y con una gran cantidad de chistes fuera de tiempo. Como dato curioso, Michael Moore hace un pequeño papel. **Santiago García**

Julian Cooper

Documentalista y periodista inglés

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

E-mail **julianco@giga.com.ar**

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	MOIRA SOTO FM LA ISLA	MARTIN PEREZ PAGINA 12	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	JORGE BELAUNZARAN 3 PUNTOS	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	SANTIAGO GARCIA EL AMANTE	ALICIA PETTI AM DEL PLATA	MARCELO PANOZZO VEINTITRES	DIEGO LERER CLARIN	PABLO SCHOLZ CLARIN	
ANOCHECER DE UN DIA AGITADO	10		10		7	10	8	10	8	6	**8,63**
EL TIGRE Y EL DRAGON	8	9	6		6	7	9	7	8	8	**7,56**
¿DONDE ESTAS, HERMANO?		8	7			8				7	**7,50**
UNA RELACION PARTICULAR	7	7			9		8	7	7	7	**7,43**
TRAFFIC	7	5	5	8	9		8	8	7	9	**7,33**
CASI FAMOSOS	7	9	6		5	6	8	8	7	7	**7,00**
HANNIBAL	3	7	4	5	10	4		7	7	8	**6,11**
NO QUIERO VOLVER A CASA	6	6	5	6		7	5	8		5	**6,00**
24/7		5	7						5		**5,67**
CHOCOLATE	6	5	4	4	5	4	7		5		**5,00**
DULCES Y PELIGROSAS		5			4						**4,50**
NUMERO DE SUERTE		6		5	4	5	2				**4,40**
EL HOTEL DEL MILLON DE DOLARES		5	3	6	1	2	6				**3,83**
DUELO DE TITANES		3		4	3		3		2	3	**3,00**
VIAJE POR EL CUERPO	5	1	5	3	1						**3,00**
EL IMPLACABLE	1	2		3	2		1				**1,80**

TÍTULOS OFICIALES

INSTITUTO DE TECNOLOGÍA ORT N°2

Productor Integral de Medios Audiovisuales
Coordinador: Bebe Kamin

Productor Integral de Radio

Convenio con el INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL Paris, France
Convenio con el CENTRE D'ESTUDIS CINEMATOGRÀFICS DE CATALUNYA España

Orientaciones: Cine - TV - Multimedios

Estudios de T.V. y Radio - Avid Media Composer
Islas de Edición Digital - Multimedia - Cámaras Digitales - Betacam

OTRAS CARRERAS

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

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

En busca del prestigio perdido

Armar una posible guía de películas de un festival de cine implica, en la mayoría de los casos, basarse en presunciones, enigmas, interrogantes, deseos. Uno puede informarse previamente sobre films y directores, intuir que algunas obras serán mejores que otras, descartar desde un principio una serie de títulos y confeccionar su propio programa de treinta o cuarenta películas, una cifra razonable para un evento que transcurrirá durante diez jornadas. En cambio, cuando uno ya ha visto el grueso del material, el panorama resulta diferente. Es lo que me ocurre en este momento, cuando faltan pocos días para que empiece el 16° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, donde se presentarán alrededor de 170 títulos en distintas secciones.

Integrar el comité de selección de un festival de cine (especialmente de las películas en competencia y de la sección "Punto de vista"), labor que cumplí durante casi cuatro meses, me permitió ver más de 150 películas de diversas nacionalidades. Films iraníes, norteamericanos, europeos, coproducciones, películas argentinas y latinoa-

DE MAR DEL PLATA

Del 8 al 17 de marzo se celebrará el 16° Festival Internacional de Mar del Plata donde competirán 18 películas y se exhibirán otras 150 en diferentes secciones. Recomendaciones, sugerencias y un panorama abarcador e informativo del evento a cargo de uno de nuestros redactores, en este caso con pleno conocimiento de causa.

por GUSTAVO J. CASTAGNA

mericanas; en fin, la tarea fue ardua y continua, placentera y cansadora, feliz y desgastante. Imagino que lo mismo debe ocurrirle a cualquier grupo que selecciona films para un festival: se discute, se pelea, al rato todos se ponen de acuerdo, más tarde se vuelve a discutir. Fue una experiencia original, me puse al tanto de una gran parte del cine que se hace en el mundo, elegí de acuerdo a mis gustos y preferencias estéticas y eliminé sin dudar una buena cantidad de títulos.
Se hace buen y mal cine en cualquier lugar del mundo.
¿Con qué criterios se elige una película para un festival? En principio, cabe aclarar que fuimos cuatro los que integramos el comité: Moira Soto, Ana María Amado, Gonzalo Moisés Aguilar y este escriba. Cuatro ópticas distintas sobre el cine, cuatro miradas, cuatro experiencias diferentes. Creo –y ojalá que mis compañeros de equipo piensen lo mismo– que la programación del festival es heterogénea y presenta películas para el público y los críticos. No van a faltar films que despertarán polémicas, algunos provocarán enojos y otros entusiasmo.
Entonces, ¿de qué manera pueden sugerirse algunos títulos sin caer en elogios desmedidos? ¿Cómo puede disimularse una opinión? ¿Cuáles son los mecanismos de los que se vale la escritura para omitir un juicio crítico? Al respecto, creo que el único camino es la exposición objetiva, el propósito didáctico, la astucia periodística.
En las siguientes líneas trazaré un panorama general sobre las secciones y sobre varias películas que integran el festival. Será imposible ocultar un juicio de valor, pero bueno, basta de vueltas. El evento empieza el 8 de marzo y esta es una aproximación ¿periodística? sobre el tema.

18 TRAS EL OMBU. Los films franceses en competencia serán *Les blessures assassines* de Jean-Pierre Denis y *Confort moderne* de Dominique Choisy. La primera, que se mostró en una sección paralela del último festival de Berlín, narra la historia de las hermanas Papin a comienzos de los años treinta, plagada de amores incestuosos y crímenes demenciales a los que recurriría Jean Genet para la elaboración de *Las criadas*. Al ▶

Anna Wunder, Su Alteza Serenísima, Invisible Circus, Anita no pierde el tren, Songs from the Second Floor

rigor formal del film de Denis –que puede situarse en una zona fronteriza entre *Criaturas celestiales* de Peter Jackson y *La ceremonia* de Claude Chabrol– se opone el clasicismo narrativo de *Confort moderne*, una película contada desde el punto de vista de una mujer que lleva una vida rutinaria y que imprevistamente participa de una historia policial. Esta aproximación al *film noir*, que recuerda las películas de Melville por la austeridad de la puesta en escena, continúa en otros dos exponentes del policial, en este caso representados por el cine latinoamericano. La brasileña *Bufo & Spallanzani* de Flávio R. Tambellini narra una investigación entre teléfonos y escritorios, en tanto la venezolana *Tres noches* de Fernando Venturini elige un recorrido nocturno por cabarets y tugurios a cargo de un violento detective privado.

El cine argentino, por su parte, propone el retorno de Bebe Kamin (*Los chicos de la guerra, El búho*) en *Contraluz*, una historia que confronta (y luego conjuga) el mundo de la marginalidad con el de una familia de clase media, representada esta última por los cambios que se producen en una mujer recién separada de su esposo. La ópera prima de Rodrigo Grande, *Rosarigasinos*, protagonizada por Federico Luppi y Ulises Dumont y rodada en Rosario, apunta al costumbrismo y al grotesco.

También "operaprimista" es una rareza procedente de una cinematografía periférica. De Guinea proviene *IT (Inmatriculation Temporaire)* de Gahité Fofana, con una historia que explora en los conflictos de identidad de un joven en ciertos barrios marginales. Primera película también es la de Adam Brooks, que abrió el último Festival Sundance, *Secretos / Invisible Circus*, protagonizada por Cameron Díaz.

Otras miradas sobre el rol de la mujer son las que manifiestan *Anna Wunder* (que transcurre en la década del sesenta), film alemán de Ulla Wagner; *Abandoned Houses*, finlandesa de Lauri Törhönen (que se desarrolla durante la Segunda Guerra Mundial), y *Lost and Delirious*, canadiense de Léa Pool (ambientada en un instituto de pupilas de la *high society*). Descubrimientos sexuales que no aparecen pero que se intuyen son los de *Republic of the Women*, película iraní de Ataollah Hayati, con una estética más cercana a *Gabbeh* que a *El sabor de la cereza*. También se presentará *The Woman Every Man Wants*, primer largo de ficción de Gabriela Tagliavini, directora argentina residente en Estados Unidos, una comedia que transcurre en el año 2030 y que propone una visión particular sobre la lucha de sexos entre androides y humanos.

Con una larga trayectoria que arranca a fines de la década del sesenta (por ejemplo,

Sin dejar huella, Coronación, La vie comme maladie mortelle sexuellement transmisible, Faithless

con la mítica *Canoa*), el mexicano Felipe Cazals narra una historia política en *Su Alteza Serenísima* a través de la figura de un personaje de la historia de su país que fue presidente en once oportunidades. El cine español, por su parte, estará representado por Ventura Pons con *Anita no pierde el tren*, protagonizada por Rosa María Sardá, encarnando a la empleada de un cine de barrio que será demolido para inaugurar un complejo de salas.

Fiel exponente de un cine de exquisita calidad formal, *Il manoscritto del principe* de Roberto Andó cuenta la historia de la elaboración de *El gatopardo* de Giuseppe T. Lampedusa, rol interpretado por el excelente actor francés Michel Bouquet, acompañado por la extraordinaria Jeanne Moreau en el rol de la esposa. En violento contraste con este film literario-cinematográfico se encuentra *It's Me, the Thief* de Jacek Bromski, otro viaje de iniciación presente en la competencia, sobre un joven empleado en un taller de autos robados. Por último, el film *Pisces* de Kim Hyung-Tae expone una historia de *amour fou*, la de una empleada de videoclub fanática de los films de Alain Resnais que se enamora de un cantante y compositor de música romántica.

A LA VISTA, CASI SESENTA PUNTOS. Multitudinaria sección del festival, "Punto de vista" presenta casi sesenta títulos donde se mezclan óperas primas con películas de directores experimentados. Es imposible hacer un comentario de cada film, por lo que la selección intentará conciliar aquellos títulos imprescindibles con algunos sobre los que tengo ciertas expectativas.

En Mar del Plata, como en aquellas jornadas de la Sala Lugones hace veinte años, volverán a reunirse los polacos Zanussi y Wajda. El primero con *La vie comme maladie mortelle sexuellement transmisible* (título tan largo como el de una película de Lina Wertmuller), un sugestivo film de enfermedades rigurosamente controlado por la puesta en escena del director. Wajda, por su parte, viaja al siglo XVII para contar la historia de *Pan Tadeusz*.

A estos nombres importantes se les suma un dúo español: José Luis Garci con *You're the One* y José Luis Borau (presidente del jurado de la competencia) con *Leo*, reciente ganador del Goya al mejor director por esta película protagonizada por la actriz y realizadora Icíar Bollaín.

El cine del incansable Raoul Ruiz siempre resulta atractivo. Luego de *El tiempo recobrado*, el realizador francochileno rodó *La comédie de l'innocence*, protagonizada por la gran Isabelle Huppert, que narra la historia de un chico y dos madres al mismo tiempo. De Bertrand Blier (un director que siempre me interesó) se presenta *Les acteurs*, delirante homenaje a los actores franceses y su afán de reconocimiento cuando no trabajan para el público y los críticos. Están todos los intérpretes que pueden imaginarse: Delon, Depardieu, Belmondo, Serrault, Piccoli, Claude Rich, Galabru, Brialy, Cassel, Arditi, Dussollier, Samy Frey, Michael Lonsdale, Jean-Pierre Marielle (el más simpático y enojado), reaparece Maria Schneider y Josiane Balazko tiene un papel protagónico. ¿Qué habrá pasado con Jean-Pierre Léaud?

Otros nombres importantes de la sección serán los de Terence Davies con *The House of Mirth*; Sally Potter con *The Man Who Cried*; el nuevo film de Liv Ullmann, *Trolösa/Faithless; Pollock*, biografía sobre el artista plástico dirigida y protagonizada por Ed Harris; *Sous le sable* de François Ozon, que marca el retorno de la musa setentista Charlotte Rampling; *Coronación*, alegoría política y social del chileno Silvio Caiozzi, y *Dora Heita*, última película de Kon Ichikawa, el veteranísimo realizador de *El arpa birmana*.

Si se trata de óperas primas, en mi opinión es imprescindible ver *Djomeh* de Hassan Yektapanah, película iraní que se aproxima a las travesías circulares de Abbas Kiarostami, y *George Washington* de David Gordon Green, otra nueva exploración en el mundo marginal de los chicos.

Una película que intuyo causará polémicas será *Songs from the Second Floor* del sueco Roy Andersson, que fluctúa entre los excesos de la historia y una recurrencia ambiciosa al plano secuencia. También proveniente de Suecia se exhibirá *Light Keeps Me Company*, documental sobre la figura del fotógrafo Sven Nykvist, realizado por su hijo.

Un lugar aparte merecen dos films asiáticos que también componen la sección. El ▶

30 RECOMENDADAS

It (Inmatriculation Temporaire), Guinea, Gahité Fofana
Pisces, Corea del Sur, Kim Hyung-Tae
Les blessures assassines, Francia, Jean-Pierre Denis
Anna Wunder, Alemania, Ulla Wagner
Anita no pierde el tren, España, Ventura Pons
La vie comme maladie mortelle sexuellement transmisible, Francia-Polonia, Krzysztof Zanussi
A Living Hell, Japón, Shugo Fujii
Le pressentiment, Bélgica, Alex Stockman
The House of Mirth, Reino Unido-Estados Unidos, Terence Davies
George Washington, EE.UU., David Gordon Green
Djomeh, Irán, Hassan Yektapanah
Beau travail, Francia, Claire Denis
La ciénaga, Argentina, Lucrecia Martel
La ventana indiscreta, EE.UU., Alfred Hitchcock
La comédie de l'innocence, Francia, Raoul Ruiz
Ciudad de M, Perú, Felipe Degregori
Irma Vep, Francia, Olivier Assayas
Lo bueno, lo malo y lo feo, Italia, Sergio Leone
Coronación, Chile, Silvio Caiozzi
Blue Tower, Japón, Katsumi Sakaguchi
In the Mood for Love / Con ánimo de amar, Francia-Hong Kong, Wong Kar-wai
Merci pour le chocolat, Francia, Claude Chabrol
Rosaura a las diez, Argentina, Mario Soffici
Cazador blanco, corazón negro, EE.UU., Clint Eastwood
Pickpocket, Francia, Robert Bresson
De ida y vuelta, México, Salvador Aguirre
Les acteurs, Francia, Bertrand Blier
Herencia, Argentina, Paula Hernández
Ali Zaoua, Francia-Marruecos-Túnez, Niels Ayouch
La virgen de los sicarios, Colombia-Francia, Barbet Schroeder

terror sangriento con fantasmas, locura familiar y demencia al por mayor atraviesa el relato de *A Living Hell* de Shugo Fujii. En tanto la extensa y asfixiante *Blue Tower* de Katsumi Sakaguchi cuenta la odisea de una familia, o lo que queda de ella, luego de varias desgracias públicas y privadas. Recomiendo con fervor ambas películas.

LA MUJER, UN CLASICO. Las dieciséis películas que forman parte de "La mujer y el cine", sección típica del festival, incluirán este año homenajes a Martha Meszaros –con la exhibición de cuatro de sus films– y a Bárbara Mujica, con la proyección de *Las ratas* de Luis Saslavsky, sobre el texto de José Bianco. Se presentarán *Sin dejar huella*, última película de María Novaro (*Danzón*); *Saint-Cyr* de Patricia Mazuy (según *Cahiers du cinéma*, una de las figuras representativas del nuevo siglo cinematográfico), con Isabelle Huppert en el protagónico, y *Journey to the Sun* de Yesim Ustaoglu, que cuenta con las mejores referencias. En esta sección del evento, un festival de piñas en el ring está asegurado con *Girlfight*, de Karin Kusama, la historia de una mujer boxeadora en un deporte casi exclusivamente de hombres; y también recomiendo *Beau travail*, ambigua y sarcástica incursión de Claire Denis en la Legión Extranjera. Por último, dentro de la sección se presentará la argentina *Herencia*, ópera prima de Paula Hernández.

AMERICA LATINA EN EL SIGLO XXI. Treinta títulos de diversas nacionalidades integran la extensa sección "América Latina XXI".

Pas de scandale, La ciénaga, A Living Hell

Entre los directores reconocidos por su trayectoria, resaltan Francisco Lombardi (*La ciudad y los perros, Pantaleón y las visitadoras*) con *Tinta roja* y el brasileño Sergio Rezende con *Quase nada*. Por México se presentarán dos películas interesantes: *De ida y vuelta* de Salvador Aguirre, que narra la historia del retorno de un joven a su pueblo natal, ahora sumergido en la corrupción, y *Otaola o la república del exilio* de Raúl Busteros, una particular visión política que aúna la inconclusa revolución mexicana con la política española antifranquista. Con reminiscencias de personajes y situaciones que recuerdan a los de *Pizza, birra, faso, Ciudad de M* de Felipe Degregori explora la vida de unos jóvenes en las calles limeñas. La sección se inaugurará con *La virgen de los sicarios*, coproducción colombiana-francesa de Barbet Schroeder (*Reversal of Fortune, Barfly*).

RETROSPECTIVAS VARIAS, CINE BAJO LAS ESTRELLAS (O NO) Y EL RESTO. Poco y nada se estrenó del cine de Olivier Assayas y Benoît Jacquot, dos realizadores franceses de estéticas opuestas. En el Festival de Mar del Plata habrá retrospectivas de ambos directores, con la exhibición de 6 películas del ex crítico de *Cahiers du cinéma* y 12 títulos del autor de *La escuela de la carne*.

De Assayas se mostrarán las extraordinarias *Irma Vep* y *Finales de agosto, principios de septiembre*, su último film *Los destinos sentimentales*, *Une nouvelle vie*, un prestigioso documental sobre el realizador taiwanés Hou Hsiao Hsien y *Paris s'éveille* con Jean-Pierre Léaud.

Entre la docena de films de Jacquot se destacan *Pas de scandale*, dos mediometrajes sobre Marguerite Duras (*Marguerite Duras: écrire* y *Marguerite Duras: la mort du jeune aviateur anglais*) y *L'assassin musicien* (1975) con Anna Karina como intérprete principal.

La cinefilia tiene reservadas varias butacas en la sección dedicada a la figura de Clint Eastwood y a algunas de sus derivaciones e influencias. Se exhibirá la trilogía del western-spaghetti dirigida por Sergio Leone con Clint roñoso, vestido de negro, impasible y sin un nombre que lo identifique; *La Reina Africana* de Huston y su consecuencia, *Cazador blanco, corazón negro*; *Yojimbo* de Kurosawa en relación con *Por un puñado de dólares* y la ópera prima de Eastwood, la muy personal y subvalorada *Play Misty for Me*, un monumento a la misoginia.

En una época de restauraciones, reestrenos y nuevas versiones (*El exorcista, Anochecer de un día agitado*), uno de los acontecimientos del festival será la exhibición de la nueva copia de *La ventana indiscreta*. La proyección de esta obra maestra de Hitchcock se hará al aire libre junto a otros clásicos: *El tercer hombre* de Carol Reed con Orson Welles como Harry Lime y el gatito blanco que ronda cerca de sus zapatos, la ya mencionada *La Reina Africana* y el *Peter Pan* de Disney. También con esta nueva modalidad, se mostrará *La comunidad* de Alex de la Iglesia, una película que intentaré no ver por tercera vez en poco tiempo para no tener que pelearme en la calle con los detractores del director de *Muertos de risa* y *El día de la bestia*.

Por último, entre las muchas películas de la "Sección oficial fuera de competencia", se destacan *Merci pour le chocolat* de Chabrol, con Isabelle Huppert (la intérprete que con mayor frecuencia aparecerá durante el festival), y *Con ánimo de amar / In the Mood for Love* de Wong Kar-wai, una gran historia de amor inconcluso reseñada en el número anterior de la revista a propósito de la muestra de cine europeo en Punta del Este.

El evento comienza con la presentación de *La ciénaga* de Lucrecia Martel, película a la que le dedicamos varias páginas en este número de *El Amante*. Así empezará el Festival de Mar del Plata de este año y aquí termina este informe personal o periodístico. O ambas cosas al mismo tiempo. O ninguna de las dos. ■

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas de nuestro cine contadas por sus protagonistas

ENCUENTROS de Cine

Idea y Producción general
Marcelo Trotta - Vivián Imar

Todos los Jueves 21.30 hs. y Domingos 20.30 hs.

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

encuentrosdecine@cinecic.com.ar

www.cinecic.com.ar

Internet se ha transformado demasiado rápidamente en algo de todos los días que –se dice– tiene infinitas posibilidades. No sabemos cuáles son, pero hay gente que, montada en la tradición de cine, trata de explorar algunas. **por LEONARDO M. D'ESPOSITO**

CINE EN **INTERNET**

La hora del monitor

Hay cientos de artículos dando vueltas todos los días respecto de las relaciones entre internet y el cine. La mayoría se centra en la lógica mercantilista que permitirá, conexión mediante, que cualquiera pueda ver cualquier película en su casa en cualquier momento. Y de cómo se abaratarán los costos de distribución mediante la benéfica acción coordinada de la web y el satélite. Pero esta nota pretende dar cuenta de otra cosa, de una especie de revolución silenciosa que puede acabar o reivindicar el cine.

Existe desde hace tiempo una serie de programas que permiten realizar animaciones en las computadoras (algunas en dos, otras en tres dimensiones) de manera bastante sencilla y a un costo casi inexistente. Además, existe la posibilidad de colgar en algún servidor una película obtenida por el camino de la cámara digital. Lo que me parece sumamente interesante es la multiplicación del fenómeno y, al mismo tiempo, que algunos nombres importantes del cine se vuelquen a este nuevo medio.

En el sitio de Shockwave (www.shockwave.com) pueden seguirse las aventuras de Chico Mancha (Stain Boy), el héroe sucio de Tim Burton, en cortos que siguen la tradición de sus poemas. Animada en Flash, podría parecer una tira de historieta con movimiento, si no fuera porque las dimensiones temporales y dinámicas de cada breve episodio cuentan. A la vez, es una obra personal con más de una referencia autobiográfica. Pero no es cine. Y –ya se dijo– no es historieta. Da la impresión de que esto es el nacimiento de un arte diferente, que se apoya en el cine como los cortos de los Lumière se apoyaban de alguna manera en la fotografía.

Por cuestiones tecnológicas, el cine específicamente realizado para la red es breve. Lo más largo hasta el momento es *The Quantum Project*, ópera prima de Eugenio Zanetti que es puro diseño y solo puede verse –oblando siete morlacos– en la red. Más allá del hecho de que la película es bastante mala, lo que no funciona es que internet parece tener una especificidad que muchos pretenden ocultar y que Zanetti no comprendió. Internet, hasta que la regulen y le llegue su "Código Hays", tiene un poder subversivo que ningún otro medio tiene, dada la posibilidad de colocar cualquier cosa en la red.

Desde hace tres años se celebra en Francia el Fifi, es decir, Festival Internacional del Film de Internet (www.fifi.org). Con una decena de países participantes, el Festival puede verse en todo el mundo sin esperar las funciones o las privadas de prensa. Los formatos varían: el único requisito es que los films se presenten solo en la red. Hay de todo: cosas similares al videoarte, animaciones, cortos filmados en digital y con actores, juegos interactivos, y un largo et-

cétera. Lo que predomina es el humor o la burla a instituciones establecidas. Ver el corto *New Testament*, en el que Jesús hace la publicidad de una gaseosa, por ejemplo; o el videoclip *Buenavista Fight Club* (el título lo dice todo). Lo que es para destacar de estos cortos a veces abstractos, es su espíritu adolescente, que presupone que el espectador conoce ciertos íconos de la cultura masiva (cómo entender si no un título como *Star Wars-Episode 1: Beowulf*). Que el espectador es parte del mismo clan que los realizadores y que, en última instancia, este rol es intercambiable. Lo de Burton puede entenderse entonces así, dado que el director es consciente de que pertenece también como ícono a cierto campo cultural y masivo.

Todo esto suena hasta cierto punto interesante y divertido, hasta que uno cae en la cuenta de que este nuevo arte, que trabaja con formas preestablecidas, es el primero que nace de un reciclaje. Hablar de cine en este sentido es inadecuado: no existe aquí la pantalla grande, la imitación de la vida, la sensación envolvente, la comunión de la sala. La luz no se arroja en una pantalla sino que proviene de la propia película. No se necesita la sala oscura ni el proyector. Por el momento, es patrimonio de los más ricos –el acceso a las tecnologías depende de la capacidad económica– y, por lo tanto, no es popular. Mencionar la palabra "revolución" para mentar internet y esta clase de intentos es demasiado. Sin embargo, la existencia de esos gags permite a la vez cachetear a Hollywood, demostrando que alguien puede crear con imágenes móviles a un precio nimio. ¿Qué representa entonces este cine de internet?

Es un campo un poco difuso que está buscando sus códigos propios, su lenguaje. Por ahora, no excede el plano del videojuego pasivo. Pero no sería extraño que esto cambie en poco tiempo. Ya existen franquicias como *The 7th Portal*, una serie en Flash, hija del papá de muchos superhéroes, Stan Lee. Los cortos se pueden ver en la red (www.marvelcomics.com) y en Fox Kids. Y ya se está produciendo el largometraje para 2002. El círculo de esta marca se cierra en la pantalla grande, como si los espectadores reconocieran el cine como el único mundo virtual posible. Y esto es así porque frente al monitor no existe empatía. El mundo que nos rodea no deja de existir, sino que está presente: es nuestro living o nuestra oficina o nuestro escritorio. La pantalla en la que vemos esas obras inocentes que pueden creerse disolventes es la

misma en la que trabajamos. Un temor posible ante estas obritas es que no sean más que burbujas de entretenimiento utilizadas para que no abandonemos el trabajo. Sé que esto parece sonar muy Orwell, pero no deja de ser una posibilidad.

No se puede dejar de mencionar la aparición de obras en las que el protagonista es manejado por el espectador, sin que ello sea un juego. *Banja*, que ganó un par de premios en el Fifi 2000, es una de ellas. El usuario –internet no permite el uso de *espectador* como lo hice erróneamente más arriba, porque se define por sus relaciones de utilidad– mueve a un pequeño rastafari –que no fuma, ojo– a través de un mundo que va descubriendo poco a poco. Puede grabar una sesión, entrar y salir y permanecer meses recorriendo la isla en la que habita. Esto es el sueño de entrar en el cine realizado. Este es un caso extremo que va más allá de la lucha del séptimo arte por crear universos propios en cada film. Pero la lógica de su existencia es inconcebible sin el cine, que desde su nacimiento trata de hacer verdad el mito de la realidad alterna, del estar ahí. También es una forma de aislamiento: la única relación puede establecerse con otros participantes, pero solo a través del personaje. Es decir, un procedimiento más cercano a *The Truman Show* que a *Sherlock Jr.*

Soy malo para hacer predicciones, pero creo que esta creación de pequeñas obritas para la red –que tiene más de un punto de contacto con los *nickelodeon* de Edison– va a crecer mientras los realizadores crean que es buen negocio y luego va a decantar. Algunos sitios van a consolidarse (por ejemplo el distribuidor Atom Films –www.atomfilms.com–, que ya tiene este año un corto de animación nominado al Oscar) y otros desaparecerán con estricta lógica económica. Pero estamos ante un fenómeno nuevo: el espacio de libertad conquistado a bajo costo comercial es difícil que se cierre. Siempre se discute si el cine es un medio de comunicación. Estos cortos son los primeros balbuceos de un lenguaje por ahora pobre que, en lugar de palabras, utiliza fragmentos de cultura, los más extendidos. Es una larva de la globalización y puede crear un arte como excrecencia. Seguiremos revisando los monitores a ver qué pasa. ■

ENTREVISTA A **EDUARDO MONTES BRADLEY**

El arte de la guerra

El medio intelectual argentino no es hoy uno de los más estimulantes. Curiosamente, el que vino a poner un poco de pimienta y cuestionar algunos lugares comunes fue un cineasta. El director de *Harto the Borges* y *Soriano* –un excepcional charlista– es un personaje poco común que elige la polémica como una forma de esclarecer el pensamiento. Actualmente está trabajando sobre la obra de Osvaldo Bayer y Julio Cortázar. **por SILVIA SCHWARZBÖCK**

Es muy difícil transcribir una entrevista a Montes Bradley. Básicamente, porque con él no se puede mantener el rol de entrevistadora. En realidad, perder ese lugar forma parte del placer de charlar. Uno no se da cuenta mientras sucede, pero al oír la grabación, se sorprende al escucharse responder a preguntas del entrevistado. O discutir con él sobre una cuestión que no tiene que ver con el tema de la entrevista. Este problema revela una cualidad de Montes Bradley, que tiene más que ver con sus documentales sobre escritores de lo que el lector que no lo conozca en persona pueda imaginarse. Estos trabajos (*Soriano* y *Harto the Borges*), construidos como verdaderas polémicas intelectuales entre intelectuales, reanudan o reinventan el arte de discutir, hoy absolutamente en crisis en la Argentina. Puede ser que la falta de polémica tenga a largo plazo efectos altamente nocivos e imprevisibles, pero en lo inmediato ya se percibe uno no menos desagradable: el aburrimiento. En medio de semejante ambiente tedioso, donde la estrategia general para evitar la polémica es no contestar por escrito una opinión que no se comparte, desacreditando por anticipado al que sí quiere polemizar, Montes Bradley juega el papel del que tira la primera piedra sin esconder la mano. Y logra que en sus obras exista un espacio virtual, donde los que opinan se enfrentan sin estar efectivamente frente a frente, y las opiniones son contestadas públicamente, como si estuvieran escritas una a continuación de la otra. Montes Bradley, entonces, logra contagiarles a sus documentales su propio arte de la charla, dejando una marca personal que, desgraciadamente, no tiene competencia.

Estás haciendo dos documentales a la vez, uno sobre Osvaldo Bayer y otro sobre Cortázar.

Sí, porque los dos temas me agotan. Todo lo que se hace a mi alrededor tiende al reduccionismo cartesiano. Todo se simplifica con isotipos, como los isotipos universales que se usan en las carreteras para la señal de stop, de cruce, etc. Esto es lo que me preocupó cuando empecé a hacer el documental sobre Borges y, antes, el de Soriano. En México, por ejemplo, como es un país de alto analfabetismo, necesitan manejarse con ideogramas. Un ideograma es una idea representada gráficamente. Nosotros somos gente que sabe leer y escribir, pero no somos gente que piensa. Entonces, en la transmisión de la idea tenés que recurrir a ese reduccionismo. Por eso todo se repite y se explica en el cine argentino, si no lo decís, parece que no está claro. Y sin embargo a mí cada cosa que escucho me revela una duda extraordinaria. Los otros días, entrevistando a Juan Madrid, en Salobreña, en el sur de España, hablando sobre Cortázar, me dice: "Julio Cortázar es uno de mis autores infantiles favoritos. Es el tercer hermano Grimm. Es Peter Pan. Es Peter Pan, porque vuela a la Isla del Nunca Jamás, adonde van todos los niños perdidos del mundo, adonde vamos los comunistas. Es la isla de Cuba, ese refugio, esa Isla del Nunca Jamás, que está ahí para todos los Peter Panes del mundo que creemos que ahí podemos ser quienes nosotros somos para después poder volver a nuestras sociedades modernas, industrializadas, y soportar el rigor de la vida de los adultos". Mierda. Qué interesante. Sigo. En Roma entrevisto a otro tipo de la Universidad de Bolonia, Bruno Arpaia, que habla de que Cortázar tenía una enfermedad física, que era que en vez de parecer cada vez más viejo, él parecía cada vez más joven. Después, me encuentro con un tipo, acá en Buenos Aires, que me cuenta esta anécdota. Allá por 1936, cuando la Guerra Civil Española, los españoles se tiraban con las sillas de los dos lados de Avenida de Mayo, los republicanos y los nacionalistas. Los republicanos hacían colectas para mandarles guita a los republicanos, a los anarquistas, y los nacionalistas hacían colectas para mandarle guita a Franco. El que ganaba, el que juntaba más plata para mandarle a Franco, integraba la mesa de honor en una gran comida. ¿Quién ganó? Julio Cortázar. En el 36, Julio Cortázar juntó más guita que nadie para ▶

mandarle a Franco. Entonces, yo digo, no será la primera vez que un tipo que viene de la derecha decanta hacia la izquierda. Lo cual me recuerda la vieja discusión de si Borges es un tipo de derecha o un tipo de izquierda. Para mí, es un tipo de izquierda. Según donde tengo puesta a la izquierda yo. Si aplicamos a Cortázar esa frase de que "no ser revolucionario a los veinte es imperdonable y ser revolucionario a los cuarenta es imperdonable", podemos decir que es un tipo que nació adulto y fue enniñeciéndose física e intelectualmente hasta tener la inocencia de quienes creen en estas cosas. ¿Qué son *estas cosas*? Un mundo mejor. Pero ¿qué pasa en el documental? Vos tomás todo lo que es supuestamente documental comprometido y en realidad es una ratificación de lo que piensan sus directores. No existe un cuestionamiento a su propia identidad, a su propia ideología. Son comerciales muy largos. Hace poco vi *Fantasmas de la Patagonia*. Es un pueblo, donde la fábrica se va y la gente se queda sin laburo. Y se trata del reclamo de esa gente. Cuando lo vi, pensé inmediatamente en las poblaciones nómades, en la gente que entraba a un pueblo porque había bisontes, cazaba el bisonte, y cuando se acababa el bisonte, se iban a otro pueblo. O en la carrera del oro, en Estados Unidos. Cuando se sacaba la última pepita, el pueblo quedaba fantasma. Acá el cuestionamiento no es ese. No es el de las transmigraciones de la clase trabajadora, el destino, cómo se construye la sociedad. El planteo es: y ahora, ¿el gobierno qué va a hacer? ¿Reemplazar el oro? ¿Traer el bisonte de nuevo? Lo cual me hace pensar en los sacrificios humanos de los aztecas, eso de sacarles el corazón a las víctimas para que vuelva a llover. De repente, esta película es un sacrificio para que un funcionario lleve una fábrica que no tiene por qué estar ahí, para que esa gente que está ahí se quede ahí, porque está arraigada ahí. Estas películas son ratificadoras, son panfletarias. Están hechas con muy buenas intenciones, pero no se cuestionan el rol de Peter Pan de Cortázar. Eso es lo que yo estoy buscando. Saber quiénes son estos tipos.

Eduardo Montes Bradley y Osvaldo Bayer en el monumento a Bertolt Brecht

Ahora, ¿por qué te interesás por estos personajes? Hiciste un documental sobre Soriano, otro sobre Borges, y ahora estás haciendo uno sobre Bayer y otro sobre Cortázar. Y ahí hay dos líneas: una es la línea Cortázar-Borges, que serían los objetos que los podés elegir vos, pero también Tristán Bauer...

Sí, pero él elige solo esos...

...y después, la línea Soriano-Bayer, que son a su vez muy distintos entre sí, pero que están asociados al público de *Página 12*...

Primero, porque no soy dogmático. Yo no tengo un mensaje. No quiero explicarle a la gente quiénes son estos tipos. Segundo, porque me gusta el juego de las contradicciones, contraponer opiniones opuestas sobre un mismo asunto. ¿Qué es lo que sucede con estos documentales, que giran en torno a los propios caprichos ideológicos de quienes los realizan? Y es que no logran esclarecer nada, sino ratificar algo. La búsqueda de mis documentales, en cambio, es la de esclarecerme yo mismo. Yo tengo serias dudas respecto de lo que a mí me pasó, de quién soy. Y busco esclarecer esas dudas en el documental.

¿Por qué se te ocurrió empezar por Soriano?

Yo iba en un avión, leyendo un libro comprado en un aeropuerto. En cierto momento, hay una escena que me emocionó mucho. No me emocionó cuando la vi en el cine, me pareció muy mala. Es la escena en la que juegan al truco, en *Una sombra ya pronto serás*, en la que se juegan los recuerdos, y el último se juega el último recuerdo y dice "este no lo puedo perder". Entonces, el otro mira las cartas y se da cuenta de que se va a quedar con el último recuerdo de su rival. Pepe Soriano le canta "27" y Miguel Angel Solá, en la película, mira y tiene 29 y le dice "son buenas, no te voy a robar tu último recuerdo". No sé por qué, pero esta escena en el avión me provoca mucha congoja. Yo estaba volando a Seúl, para el estreno de una película mía. Y había un coreano que me miraba de costado, y decía "¿y a este qué le pasa?". Se ve que yo estaba muy compungido con esa escena. Después venía otra escena en la que me empecé a cagar de la risa soberanamente. El coreano se acercó y le traduje al inglés lo que estaba leyendo. Al rato, había como siete coreanos alrededor mío –era un vue-

lo como de 18 horas– y yo les iba leyendo Soriano traduciéndoselo al inglés. Me parece que la de Soriano es una literatura de avión, que me complace mucho leerla en un vuelo. No te olvides que en ese momento llevaba casi cinco años sin leer castellano. Y, sin embargo, el lenguaje de Soriano me era muy conocido. Este tipo construía sus frases con un castellano muy argentino, muy porteño, que era la reencarnación mía anterior. Y empecé a averiguar, y me encontraba con tipos que me decían que era una mierda, y con tipos que me decían que era bárbaro. Un tiempo después, vengo a Buenos Aires por otro asunto. Bajo en Ezeiza, tomo un taxi, y el taxista, que tenía el pelo lleno de gel, zapatillas Pampero y era un reo de cuarta que venía escuchando a Vox Dei, sobre la luneta tenía *A sus plantas rendido un león*, de Soriano. Ahí empiezo a averiguar quién es Soriano. Me encuentro con Dal Masetto, que era amigo de él, me cuenta unas anécdotas, y digo: bueno, a lo mejor entiendo lo que me pasó a mí, a lo mejor entiendo lo que pasa con la narrativa, léase literatura o cine, haciéndome preguntas sobre escritores, buscando desentrañar esa cosa del Boca-River, peronistas-radicales, puto-virgen, esa cosa tan polarizada que tienen los argentinos, tan desencontrada, en la cual hay tan pocos grises. Y el primer resultado fue *Soriano*. La literatura pasa a segundo plano, ni siquiera es un documental sobre Soriano. Es un documental sobre nosotros. Eso lo dijo Caparrós sobre Borges. Vino al estudio cuando lo terminé, lo vio, y dijo: "Este es un documental sobre nosotros, sobre los tipos que pensamos, sobre los tipos que discutimos". Y me acuerdo que cuando yo volví a la Argentina lo primero que noté que había desterrado la dictadura es la capacidad de discutir, que habían eliminado la polémica. Hay una frase de Clausewitz que los peronistas –que posiblemente es el sector más ignorante del espectro de la política argentina o latinoamericana– la repiten como "la guerra es la continuación de la política por otros medios" y yo creo que la política es la continuación de la guerra por otros medios. Polémica viene de *pólemos*, "guerra" en griego. Yo digo: no hagamos el amor, sino la guerra. Discutamos. Discutamos ideas. Sometamos todo a un análisis riguroso desde el principio. Y *Soriano* es un poco eso. Plantea la discusión. Mi película sobre Soriano consiguió algo que Soriano no había conseguido por sí mismo, que era unificar el criterio en torno a Soriano. Ya no se hablaba de si escribía bien o escribía mal, de si era bueno o era malo, de si era trepador o no, si cagaba a gente en el laburo... Todo ese chusmerío barato de burdel de pueblo desaparece ante la película y se instala de nuevo en torno a Soriano el análisis, el pensamiento. Y con Borges sucede algo muy similar.

"¿Qué es lo que pasa con estos documentales, que giran en torno a los propios caprichos ideológicos de quienes los realizan? Y es que no logran esclarecer nada sino ratificar algo."

Igual son dos casos muy distintos, porque Soriano –lo dice en tu documental Juan Sasturain– el problema que tenía es que era un arribista, entra a la literatura por la ventana, es alguien que el ambiente de la literatura tenía que asimilar. Ni él ni sus temas eran del riñón de la literatura. Pero el caso de Borges es el inverso, porque el punto de partida es el bronce.

Pero Soriano también es un bronce. Es un bronce de *Página 12*, pero también es un bronce. Yo no me cuestiono el bronce de quién. Lo que me cuestiono es el bronce mismo. El problema no es ni Soriano ni Borges. El problema somos nosotros. El más confundido de todos soy yo. Esa es la propuesta. Los documentales son para mí. Son cursos intensivos de desentrañamiento de quién soy yo, de dónde estoy parado. Y uso a esta gente como excusa para discutir. Lo dice Horacio González: "No sé si Borges sirve todavía para ayudarnos a seguir pensando". Quizá no, dice un poco irónicamente. Pero si estos escritores nos ayudan a seguir pensando, entonces sí sirven. Hasta el mismo Perón podría llegar a interesarme como una excusa para ayudarnos a pensar. No hablaría con peronistas para eso. O quizá sí. Creo que el quid es: los escritores como excusa para seguir pensando. Podría haber elegido chefs... podría haber elegido políticos... y repensar desde ahí la historia argentina... Pero no terminamos de desentrañar por qué estas dos líneas. Por un lado, Borges y Cortázar. Por el otro, Bayer y Soriano. Pero dentro de la literatura, los viajes de Soriano y Borges coinciden de alguna manera con los de la *Eneida* y la *Odisea*, respectivamente. Uno refunda la latinidad y no regresa. Ese quizá sea Soriano, cuya proyección en Italia y el resto de Europa responde a una estrategia muy particular. El otro, Borges, regresa y transforma su experiencia, para configurar una nueva manera de ver las cosas, una manera muy argentina y, por qué no, esencialmente europea. Es decir, Borges es Odiseo, es el tipo que vuelve a Itaca y transforma la cosa. Soriano es un tipo que, a partir del exilio, se proyecta en Italia como fundador de una argentinidad, instala la idea del paraíso perdido que los europeos habían conquistado en algún momento con el boom latinoamericano y que en ese momento había desaparecido. Entonces, aparece este tipo que no habla de guacamayos y de papagayos, pero que plantea una suerte de realismo pampeano que cumple con las demandas de los Macondos que los europeos necesitan concebir para seguir viviendo.

¿Por qué te interesaste por Osvaldo Bayer?

A mí me gusta el hermoso, y bello, y seductor burgués que hay adentro de ese bronce construido por la izquierda más ignorante del país, que no sabe quién es. Bayer es un tipo extremadamente culto, refinado, inteligente, quizá con una tremenda necesidad de sentirse querido, de sentirse contenido en un lugar. Yo creo que ese lugar lo reduce de una manera newtoniana, simplificadora de la realidad Bayer. Me interesa el adolescente Bayer, el niño Bayer, esta especie de antihéroe al que el equipo de fútbol de la calle Arcos ▶

El próximo documental de Montes Bradley girará en torno a la obra de Osvaldo Bayer

lo echa por hacer un gol en contra, gritándole "alemán culo de pato", entonces se va a la casa, se baña, y se va al cumpleaños de Hitler en el Centro Alemán, donde va el embajador y todos los chicos alemanes del barrio, a escuchar cómo entonan la *Badenweiler* en homenaje al Führer. Después de todo, había magos, y saltimbanquis, y prestidigitadores... Me interesa el Bayer que es capaz de reconocer que marcha al exilio en 1975 por la exposición de *La Patagonia rebelde*, pero al que le cuesta reconocer que marcha al exilio en 1952 porque lo fajan y lo cagan a trompadas en el patio de la Facultad de Filosofía y Letras por no ser peronista, pero le cuesta decir que eso también fue un exilio. Me interesa el Bayer que llega a Alemania y se encuentra con Hamburgo destruida. Y el periplo hasta la construcción del Muro. Y el periplo hasta la destrucción del Muro. Me interesa el Bayer que le contesta al Che en una conferencia en La Habana lo que le tiene que contestar, lo cual le impide volver a Cuba durante no sé cuántos años... Me interesa el Bayer complejo, el Bayer enamorado de Schubert, que entra a la habitación que gentilmente me cede cuando voy a filmarlo en Alemania, me escucha silbar una tonada y dice: "Smétana". ¿Cómo la reconoció? Si fuera el anarco-petardista con una bomba abajo del brazo y el mameluco manchado con la sangre del proletariado... No, es un burgués maravilloso, de los más lindos. Osvaldo Bayer no es *La Patagonia rebelde*. No es Severino Di Giovanni. Osvaldo Bayer es otra película. Osvaldo Bayer es Osvaldo Bayer. El es el personaje que él mismo se creó. En un momento me dice que *Severino Di Giovanni* fue un libro de referencia en la época de Montoneros y ERP. Y, de repente, extravía la vista más allá de la montaña del Kaiser, donde está su casa, en un atardecer gris, donde empieza a nevar, y me dice: "Eso no es lo que yo quería. Yo no quería que mi libro sirviera para estimular la violencia. Yo quería que sepan que la violencia nos lleva a que se pierdan los mejores de nosotros. Era un libro pacifista". Ese Bayer me interesa. Porque después voy a la Facultad de Filosofía y Letras, me encuentro con un pelotudo del Centro de Estudiantes, cuya aproximación a Bayer está cargada de una retórica fascista de izquierda, militarista, reivindicadora de lo peor que pudo tener la generación del 70. Quise buscar otro Bayer, un Bayer más a mi medida.

Esto que decís de la generación del 70 está de alguna manera en tu película *El sekuestro*, que es de ficción. El secuestro es el secuestro de Born, está reproducido tal cual. Pero la célula guerrillera no tiene nada que ver con Montoneros. ¿Por qué elegiste ese modelo tan anárquico, tan delirante, para mostrar un tema sobre el cual tenés una opinión tan negativa?

Esos tipos de la película no aterrorizan a nadie. Terminan aterrorizándose a sí mismos. Por el año 74, yo había ido a una villa, a una de esas charlas de esclarecimiento, y tuve la oportunidad de presenciar la discusión entre un militante y un tornero. El militante le explicaba al tornero cómo iba a ser la revolución y el tornero le decía: "Pará, yo lo que quiero es comprar un torno mejor que el que funciona en la fábrica, para poner a un negrito que labure y vivir de la plusvalía de él. Así que no me hinchés las pelotas...". El que la tenía clara no era el militante. Era el tornero. Eso se reproduce en un diálogo entre el español y el venezolano. Lo que yo traté de hacer ahí, con estos cuatro personajes (el militante, la masajista, el mecánico y el tipo que quiere poner la boutique) es mostrar algo que pasó después: el tema de los Montoneros reciclados, el Movicom, la adaptación... No cabe duda de que los 70 fueron un momento muy especial de la historia argentina, en el cual un único destino unificó el accionar de un montón de gente con propósitos similares. Pero esa gente era muy distinta. Tan distintos como la masajista, el que quería la boutique, el alemán, que hablaba su propio idioma y nadie sabía lo que quería, quizás el más revolucionario de todos, el que estaba militarizado... Es que esto pasaba. Me acuerdo que yo iba a las asambleas, en el 72, 73, y me perdía el 98,5% de todo lo que decían. No entendía un carajo. A mí lo que me emocionaban eran los vivas y los aplausos al final, y entender los conceptos básicos sobre la opresión de clase. A los 12 ó 13 años yo no entendía nada. Bakunin, Gramsci, Sacco y Vanzetti..., acá están los buenos, nosotros vamos para adelante... Por eso este personaje que está militarizado habla un idioma que nadie le entiende. En realidad, está basado en un personaje de mi época de militancia al que nadie le entendía. Creo que en esa célula –que in-

cluye al secuestrado y a la policía– todos hablan y nadie se entiende. Pero todo funciona orgánicamente. Es un poco como este país. Pero *El sekuestro* demuestra cuán descolgado estaba yo en ese momento de la realidad argentina. Creo que hoy no hubiera caído tan mal como entonces.

Es una película que no se entiende a propósito de qué está hecha. Parece suceder en un tiempo mítico. Las imágenes oníricas son muy bellas. Pero esta incomunicación que hay entre los personajes se transmite al espectador. No se entiende qué realidad estás mirando, si la del menemismo o la de los 70. Esto que decís lo aclara un poco.

Yo creo que *El sekuestro* fue un pecado de soberbia mío. Yo no había sido cuestionado nunca. La última película que había hecho en Estados Unidos había costado 7 millones, con Margaux Hemingway, Frederic Forrest..., tenía dos BMW en la puerta, leía lo que quería... La Argentina, para mí, era algo que no existía. No sé por qué decidí hacer *El sekuestro* en ese momento. Si lo pensamos, tiene mucho que ver con los documentales. Ahí está. Yo creo que *El sekuestro* es un cuestionamiento sobre mí. Cuando la película fracasa de una manera contundente, empiezo a compartirlo con otros, busco en otros el diálogo que debería haber sostenido antes de hacer *El sekuestro*. *El sekuestro* es un documental fallido con un solo discurso. En *Soriano* lo abro a 30 testimonios. Igualmente, yo no recuerdo los años 70 como años heroicos de la resistencia. Yo los recuerdo como años nefastos del colaboracionismo con la dictadura. Yo me fui en las vísperas del Mundial 78, cuando en el Bauen estaba parando la delegación holandesa, cuando la gente les gritaba "Milanesa / milanesa / esta noche nos cogimos / una vaca holandesa". Y mientras tanto, en los bares de Corrientes veía fantasmas, gente que no tendría que estar ahí, y nadie sabía para dónde rajar. Y, en realidad, los que estábamos de más éramos nosotros, porque el heroico pueblo argentino estaba de fiesta. Y no era la fiesta menemista. Era una fiesta militar de tambores y bombos, de banderas argentinas, mientras en la ESMA reventaban gente. Eso me parece absurdo de por sí. Era un delirio. No sé si está expresado en *El sekuestro*. Quizá la película estuvo hecha fuera de tiempo. O quizá llegó tarde. O debería haber llegado después. No sé. Yo la definiría como una catarsis. *El sekuestro* fue mi ruptura con una forma de vida, con un intento de reorganización personal en Estados Unidos. Me dije: no quiero hacer cine para HBO. Ya lo hice. Económicamente, me iba muy bien. Supuse que me iba a ir bien en cualquier otra cosa que hiciera. Y *El sekuestro* es un poco agarrar el mantel y tirar todas las copas al piso. En este momento, no sé si volvería a hacer ficción. Creo que el documental es una forma de hacer ficción. No estoy haciendo documentales porque no pueda hacer ficción, porque podría hacer ficción. Esto de hacer documentales no es un capricho narcisista para salir en televisión. Creo que puede servir para futuras discusiones. No cierra las puertas a que se hagan otros documentales sobre los mismos temas. Mis documentales se están acercando cada vez más a la ficción. El de Bayer se va a llamar *Cuentos del timonel*, porque Bayer fue timonel de un barco y cuenta sus historias. Estoy creando un personaje, así que estoy creando una ficción.

"El problema no es ni Soriano ni Borges, es el bronce mismo. El problema somos nosotros. El más confundido de todos soy yo. Los documentales son para mí. Son cursos intensivos de desentrañamiento de quién soy yo, de dónde estoy parado."

¿Cuál es tu próximo proyecto con Contrakultura Films, después de Bayer y Cortázar?

Se llama *Argelia, de Sarmiento al Che*. Porque son los dos argentinos cuya presencia en Argelia fue significativa. Es decir, la interpretación del tema Argelia en Sarmiento es interesantísima y quizá mucho más ajustada a la realidad –por sus ideas progresistas– que la del Che cien años después. Pero la idea es unir el destino de dos tipos que supuestamente están uno a la derecha y otro a la izquierda. Y lo que los une es un nombre: Argelia. La descripción de los beduinos como gauchos, por parte de Sarmiento, el tema de la latinidad, por parte del Che. Hay ahí unas idas y venidas que, como excusas para pensar, son muy válidas. Pero hay que ver cuándo lo puedo hacer. Cuando se dejen de jugar a la guerra los argelinos. ■

Dirección Cinematográfica
3 años - TITULO OFICIAL

Crítica Cinematográfica
2 años - TITULO OFICIAL

Crítica a Distancia On Line

Curso Gratuito de Guión On Line

PROFESORES
Leonardo D'Espósito
Marcela Gamberini
Hugo Salas
Javier Porta Fouz
Diego Brodersen
Santiago García

Inscripción 2001

Escuela Superior de Cinematografía

www.escuelasuperior.com.ar

Institución incorporada a la enseñanza oficial A-1244 - Miembro de FEISAL info@escuelasuperior.com.ar Av. Pueyrredón 1373 4823-1646 / 4822-5920

SOBRE **EL TIGRE Y EL DRAGON**

Medio Oriente

La única película interesante de las cinco nominadas al Oscar no provocó demasiada euforia, pero luego de la polémica publicada el número pasado uno de nuestros redactores tiene más cosas que decir sobre el film de Ang Lee.

por SANTIAGO GARCIA

Cuando el cine nació, no fue visto con buenos ojos por todo el mundo. Hubo quienes creyeron que se trataba de un entretenimiento menor, que no tenía nada que ver con el arte y que estaría destinado a ser eternamente un espectáculo de barraca para las clases menos instruidas. Esa idea tuvo un peso importante dentro de la historia del cine, y aun hoy muchos, tal vez la mayoría, creen que el cine no merece la categoría de arte, ni sus realizadores el título de genios. ¿Por qué tanto recelo? Tal vez porque el cine sea el arte más abarcador, completo y entretenido que existe. Muchos creen que desde el cine no se puede hablar de todas las cosas importantes de la vida. Menos aun cuando no se es solemne. Se busca el prestigio afuera y se lo obtiene fácilmente introduciendo una mezcla de disciplinas más aceptadas culturalmente. A la clase de películas que buscan obtener prestigio traicionando géneros puramente cinematográficos pertenece *El tigre y el dragón*. Si bien no es comparable con los bodrios qualités ni con los falsos artistas que suelen robarse un cuarto de hora con sus pretenciosos pastiches, el film de Ang Lee es un ejemplo perfecto del sentimiento de inferioridad que ataca a muchas películas.

Una vez en la redacción se habló de los placeres culpables y se planteó la posibilidad de escribir una sección sobre ellos. La agradable conclusión que se extrajo rápidamente fue que en la revista no teníamos placeres culpables.

Lo que nos gusta nos gusta, y lo que nos parece bueno no lo entendemos nunca como algo menos importante que todo lo que viene precedido de prestigio.

El tigre y el dragón pertenece al cine de aventuras en general, al cine de artes marciales y posee algunos elementos fantásticos bastante comunes en ambos géneros. El cine de artes marciales, como las comedias absurdas o el terror en sus variantes más sangrientas, tiene el estigma de que nadie se lo toma en serio. Son películas con pocos diálogos y esos diálogos no llegan a construir un discurso explícito sobre el mundo. Siempre buscan una vuelta para decir las cosas o simplemente no las dicen. Otras veces, como cuando se habla de El Destino Verde en *El tigre y el dragón*, se refieren a otras cosas más allá del objeto mencionado. Claro, el problema de la película de Ang Lee es que no logra dotar a esas frases de un fondo dramático que les dé sentido. El Destino Verde no es la Excalibur artúrica, y por lo tanto las frases terminan sonando vacías. El desprestigio de estos géneros se debe en gran parte a que son terriblemente divertidos. No generan culpa, apuntan directo al placer, y algunos creen que el placer está reñido con el arte. Cada día noto más que las películas placenteras son las que obtienen menos premios, peores críticas (no en esta revista) y son tratadas por el público como obras menores. *El tigre y el dragón* pretende darle prestigio a ese cine con una mezcla de solemnidad y placer. Y aunque eso resiente considerablemente la película, Ang Lee ha conseguido que el mundo se rindiera a sus pies. Los elogios desmedidos que recibió son producto de ese barniz de prestigio que le dio a un cine que habitualmente no lo tiene. Pero en el camino se perdió lo verdaderamente bueno de esas películas: casi no hay placer en *El tigre y el dragón*. Y las mejores escenas –que las hay– lo son porque dejan de lado la búsqueda de seriedad. Una pelea como la de la joven en la taberna aparece en toda la historia del cine; incluso hay un puñado de películas de

El tigre y el dragón del director Ang Lee se sirve del cine de artes marciales para hacer un film supuestamente prestigioso

Burt Reynolds o de Bud Spencer y Terence Hill que muestran escenas similares. Y en todos los casos son buenas escenas. ¿Por qué la única que se lleva los laureles es *El tigre y el dragón*? Es inevitable mencionar a *La guerra de las galaxias* y lo hago por un motivo muy sencillo. Esta saga supuestamente infantil creada por George Lucas presentaba un triángulo protagónico cuya tensión era, en todo sentido, más adulta que el trío del film de Ang Lee, donde las parejas están claramente diferenciadas. Los diálogos entre Han Solo y Leia eran de una elaboración mucho mayor y la creación de una mitología básica cerraba de manera perfecta sin exigirle a nadie que se supiera de memoria la mitología comparada de Occidente. Los motivos por los que *La guerra de las galaxias* es buena no tienen que ver con la competencia cultural de sus espectadores (aunque sus fans han buscado también, sin conseguirlo, por suerte, la intimidación cultural de los no expertos). Pero no solo *El tigre y el dragón* consigue de manera equivocada ese prestigio sino que además crea un mal peor: que se piense que la revolución cinematográfica de Oriente está representada por el film de Ang Lee. Aun acotados a los festivales, muchos cineastas pueden darle al cine mucho más que lo que aquí se ve. Es cierto que los personajes femeninos tienen un peso y una importancia que no he visto en otros films de Oriente, pero es probable que hasta en eso Ang Lee no sea pionero. Como tampoco es pionero en usar efectos especiales para las peleas. Peleas que si se hicieron con truca o no importa muy poco. Poner en una categoría inferior a una película de artes marciales porque hay trucos y cortes es como decir que los actores de teatro son mejores que los de cine porque interpretan su papel de corrido. Son solo dos formas distintas de hacer las cosas, y ambas tienen sus pros y sus contras. Los acróbatas son buenos pero aburren. Los cortes en el cine de Jackie Chan están por todas partes y Jackie hace cada escena una y otra vez hasta que le sale. Pero lo que él ofrece es una manera placentera de ver el mundo y de pelear, convirtiéndose en mucho más que un acróbata. En eso le saca varias cabezas a *El tigre y el dragón*, que no está obligada a ser placentera pero menos aun a ser trágica. El final es tan forzado que no provoca ninguna emoción. Tanto la tragedia como la comedia necesitan el mismo rigor, y un final trágico se debe justificar con la misma fuerza que un final feliz. *El tigre y el dragón* es superior a las últimas ganadoras del Oscar a mejor película extranjera y superior a sus cuatro compañeras de nominación. Eso es bueno, pero sería mejor que no se sirviera de materiales tan nobles para conseguir resultados tan tibios. ■

Macadam tribu

Mortu Nega

El maestro de la comarca

En la búsqueda de un camino

Una muestra de cine africano realizada en la Sala Lugones nos puso en contacto con una cinematografía desconocida en Argentina, en un ciclo compuesto por siete películas provenientes de diversos países de ese continente. **por JORGE GARCIA**

Tras un período de desconocimiento internacional de varias décadas, el cine africano explotó a fines de los ochenta como una realidad a analizar. Algunos premios ganados en importantes festivales internacionales, la aparición de directores como el senegalés Ousmane Sembène –con una filmografía que comienza en la década del sesenta–, Idrissa Ouédraogo –nacido en Burkina Faso–, Cheik Oumar Sissoko y Souleymane Cissé, otro veterano, ambos de Malí, que se convirtieron en figuras reconocidas por la crítica internacional, provocaron un auge del cine africano a nivel mundial. Sin embargo hoy, a solo una década de ese apogeo, la cinematografía africana se encuentra en un período de transición y no aparecen películas de ese origen en los festivales más importantes, si bien en algunos de ellos como los de Amiens o Toronto se le dedica un espacio anual, en lo que parecerían ser las excepciones que confirman la regla. Es posible que el boom del cine asiático (el cual, más allá del hecho palpable y tangible de que en estos momentos alberga a algunos de los más importantes directores del cine contemporáneo, ha provocado que todo tipo de películas de ese origen, independientemente de sus valores estéticos, invadan hoy los festivales de cine y sean saludadas como obras maestras) haya sido uno de los factores que determinaron el relegamiento actual del cine africano. Pero más atinado sería buscar las razones de esta momentánea declinación en otros factores que tienen que ver con el marcado localismo y didactismo que muestran muchos de los films de ese origen –algo por cierto comprensible teniendo en cuenta que van dirigidos a un público no "cinéfilo"– y que a la vez, para decirlo de una manera grandilocuente, ante la falta de "universalidad" de muchos de los conflictos presentados, atenta contra las posibilidades de una mayor difusión mundial de esa cinematografía.
De todas maneras, la aparición de nuevas figuras como Abderrahmane Sissako –nacido en Mauritania– y el camino que marcan los cineastas africanos que viven en Europa, proponiendo films que, sin abandonar su originalidad cultural y temática, buscan una estética capaz de conciliar las necesidades del público africano con el de otras latitudes, podrían provocar el despegue de una cinematografía en busca de su inserción definitiva a nivel mundial.
En nuestro país el cine africano es casi (o sin casi) totalmente desconocido, por lo que es bienvenida la muestra que –con varios títulos representativos de la cinematografía de ese continente– realizaron el Teatro San Martín, la Fundación Cinemateca Argentina y el Servicio de Acción Cultural de la Embajada de Francia, compuesta por varios films de diferentes países, pertenecientes a la producción más importante de los últimos quince años del Africa subsahariana, según una selección realizada especialmente por el Festival Internacional del Film de Amiens.
La elección (Burkina Faso, 1986) es el primer largometraje de Idrissa Ouédraogo, uno de los más importantes cineastas del continente. El realizador ya muestra su talento en este film que se plantea en un comienzo como la descripción casi documental de la travesía de un grupo de campesinos en busca de un lugar donde asentarse, pero que se va transformando progresivamente –sin perder de vista el entorno social y geográfico en el que se desarrollan los hechos (la

La elección

Guimba, un tirano, una época

La vida sobre la Tierra

presencia de la sequía es permanente)– en una lírica historia de amor. Con una gran simplicidad narrativa, evitando el facilismo del plano/contraplano, con un tono austero y contenido que valoriza permanentemente el "fuera de campo" y una excelente música de Francis Bebey, el film de Ouédraogo fue uno de los mejores del ciclo, confirmando a su autor (del que tuve oportunidad de ver otras dos películas) como uno de los más valiosos directores del cine africano.

Mortu Nega (Guinea-Bissau, 1987) no solo es el primer largometraje de Flora Gomes –de quien se vio la excelente *Po di sangui* en uno de los festivales de Mar del Plata– sino también el primero realizado en ese país. Film marcadamente anticolonialista narrado desde el punto de vista de una mujer guineana, que primero se reúne con su hermano en el frente de batalla contra los portugueses, con la guerra casi siempre presente fuera de campo, y que una vez conseguida la liberación y con el hombre con una herida crónica como secuela de los enfrentamientos, percibe que la verdadera lucha contra la ignorancia, el hambre y la incipiente burocracia recién comienza. Un film que alterna la épica colectiva con el drama personal, narrado con sinceridad y convicción y que despliega un potente personaje femenino.

El didactismo al que ya hice mención aparece como elemento destacado en *El maestro de la comarca* (Camerún, 1991), de Bassek Ba Kobhio, un film basado en su propia novela, que narra las vicisitudes que debe atravesar un maestro de ideas liberales cuando llega a un pequeño pueblo enclavado en medio de la selva. Cuestionado por el director del colegio y los representantes de las "fuerzas vivas" del poblado, será finalmente separado de su cargo y detenido. El problema con el film es que presenta de manera excesivamente maniquea y esquemática tanto al maestro, partidario de crear cooperativas de trabajo, como a quienes se le oponen, que son mostrados como reaccionarios sin matices. También aquí aparecen personajes que, al no vislumbrar salida alguna en el poblado, buscan la manera de irse a Europa o los Estados Unidos para intentar encontrar una vida mejor.

A diferencia de los films anteriores, esencialmente rurales, *Macadam tribu* (República Democrática del Congo, 1996), de José Laplaine, transcurre en un medio urbano, lugar en el que dos hermanos –uno amante del boxeo y el otro, recién salido de la cárcel y sin trabajo, siempre en la búsqueda de mujeres– que viven con su madre, abandonada por su marido, transitan calles, bares y gimnasios de boxeo en la búsqueda de una felicidad que aparece bastante lejana, escogiendo sus héroes y modelos en personajes como Cassius Clay o Bob Marley. Comedia dramática de tono costumbrista, en la que la figura de la "ausencia del padre" tiene un peso considerable, en pocos momentos logra remontar vuelo, quedando como una discreta aproximación a unos personajes que no alcanzan a transmitir auténtico espesor.

Episodio de la serie *El año 2000 visto por...*, *La vida sobre la Tierra* (Mauritania, 1998) muestra a Abderrahmane Sissako como uno de los más talentosos directores africanos surgidos en los últimos años. Con un breve prólogo en Francia, país donde reside el realizador, el film se traslada luego a Soloko, un pueblito africano al que Sissako decide regresar para ver a su padre. Oscilando permanentemente entre el documental y la ficción, el film está narrado como una serie de viñetas que describen por momentos con humor, casi siempre con melancolía, y sin recurrir nunca a la denuncia explícita, la situación social y la espera desilusionada del nuevo milenio por parte de los pobladores. Una película de poderoso lirismo, en la que se pueden escuchar como inteligente contrapunto de las imágenes los apasionados y poéticos textos de Aimé Césaire, el gran escritor antillano anticolonialista. Junto con este film se exhibió el mediometraje documental *La proyección*, de la directora francesa Marie Jaoul de Poncheville, que muestra el efecto que produjo en la población de Soloko la exhibición del film. La película culmina con la asombrada expresión de los habitantes al verse aparecer en la pantalla y es un adecuado complemento a la película de Sissako.

Por último se exhibió *Guimba, un tirano, una época* (Malí, 1995), de Cheik Oumar Sissoko, otro de los directores fundamentales del cine africano. El film, de marcado tono alegórico, parece inspirarse en la figura del general Moussa Traoré, el dictador maliano derrocado en 1991. Combinando la fábula social y política, la sátira, el melodrama y la comedia costumbrista, Sissoko consigue una suerte de pastiche, colorido y dinámico, de gran refinamiento visual en el que la conjunción de la música y el lenguaje (el film está totalmente hablado en diferentes lenguas de diversas etnias) le otorgan un muy personal ritmo a la banda de sonido. Posiblemente el más "africano" de todos los films exhibidos, aunque en su estilo narrativo pueden detectarse ecos del cine del brasileño Glauber Rocha.

Esta muestra de cine africano ha sido un interesante acercamiento a una cinematografía en desarrollo y en busca de su identidad de la que sería bueno poder conocer a la brevedad otros títulos. A

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

Nuevo curso de Eduardo A. Russo

Estética del cine

Tendencias - Cuestiones - Orientaciones actuales

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

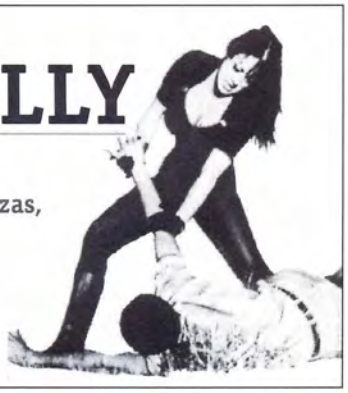
En Rosario, los números atrasados de El Amante se consiguen en

LIBRERIA LA MAGA

Entre Ríos 1317, Rosario

movicom
La evolución permanente.

Videoteca
PICCADILLY



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

LAMBARE 897
(SARMIENTO al 4600)

Decimos
la verdad

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

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

LA ISLA
FM 89.9

© www.neumanromano.com.ar

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

4322-7518
4326-5090

ANUNCIE EN
EL AMANTE

Maldito Oscar

La presencia en uno de los discos del mes de una canción nominada, más las ganas de despotricar contra los premios, convierten esta página en una típica digresión de marzo.

por JAVIER PORTA FOUZ

WONDER BOYS
(FIN DE SEMANA DE LOCOS)
Intérpretes varios
Columbia (Sony)

Muy pero muy probablemente en este CD esté la próxima canción ganadora del Oscar. A diferencia del rubro película –en donde hay una de romanos que para muchos no es ni aceptable (del mismo *auteur* que hizo esa porquería llamada *Hannibal*), un telefilm siniestro, un cuento de hadas chocolatado que me gusta a mí solo, un inflado invento oriental-norteamericano con ecos por todo el mundo, y *Traffic*, que todavía no vi pero es del mismo tipo que firmó el telefilm–, en el rubro canción original hay algunas oportunidades para que el premio no salga tan mal. Sería erróneo si ganara Sting, no solo porque la canción es "otra de Disney" y además ñoña, sino porque no tiene nada que ver con la película.

Si gana la balada de *El tigre y el dragón* –de la que un argentino es coautor– va a haber muchas notas en los diarios vernáculos, más relevantes que cuando les hacían entrevistas a los extras argentinos de *Titanic*. Si gana Randy Newman por *La familia de mi novia*... bueno, es un nominado habitual y la cancioncilla está en su nivel habitual. Se haría justicia si ganara el duende Björk, pero seguramente ganará Bob Dylan, y en este caso se combinarán los motivos de la distinción: *Things Have Changed*, la canción escrita con el espíritu de *Wonder Boys* (y con un beat similar al de esas canciones que se solía denominar "americanas"), con un premio a la trayectoria. No está mal que así sea, y tampoco que Dylan haya logrado un lindo tema sin tanta marca de Oscar como *Streets of Philadelphia*, una de las más blanduzcas de Bruce Springsteen, que ganó en 1994.

En el disco hay tres temas más de Dylan de los setenta, ochenta y noventa (de *Blood on the Tracks*, *Oh Mercy* y *Time Out of Mind*), más Neil Young, John Lennon, Van Morrison, Clarence Carter (los hermosos punteos de guitarra de *Slip Away* estaban en el *trailer*) y algunos otros, como Leonard Cohen para la cita músico-cinéfila a *Asesinos por naturaleza*. Sin nada de lo instrumental de Christopher Young, *Wonder Boys* es un excelente compilado hecho con un criterio claro (clásico, si se quiere) y que calza perfectamente "de fondo" en una película más que interesante (ah, eso, ¿no andaban necesitados de películas para el Oscar?).

GET CARTER
(EL IMPLACABLE)
Intérpretes varios
SUM Records

Otro compilado, este con algunas canciones que están dentro de la película y otras que no, con predominio de dance, tecno, ambient, sus combinaciones y aledaños. Al final del disco (luego de pasar, entre otras cosas, por un divertido remix hecho por Fatboy Slim), caen de sorpresa dos versiones a coro de clásicos navideños más *Jingle Bells* en versión Jellybean Benítez, enchufada y con humor. Con respecto a la condición de música de película de este CD, *The Theme from Get Carter* compuesto por Tyler Bates (con un buen groove) hacía pensar en una película, por lo menos, con ritmo. Pero no fue así y huí de la proyección a los 45 minutos, cuando terminó una insulsa persecución de autos que no se entendía.

Un rato antes, había visto una larga secuencia de cementerio musicalizada por *Memory Gospel* (tema de Moby, presente en el disco agregado an la reedición aumentada de *Play*). Si bien Moby ya fue elogiado en esta sección y el tema merece otro elogio, su utilización en la película es por lo menos desacertada: los personajes compungidos en el entierro parecen flotar caminando en la lluvia (más bien parecen estar caminando en la luna pero sin la canción de The Police), gracias al efecto *cool* de la luz y la atmósfera de la música. Lo mejor para la salud del disco hubiera sido aparecer como un compilado sin relación con película alguna.

UNBREAKABLE
(EL PROTEGIDO)
James Newton Howard Hollywood
(SUM Records)

Entre los pergaminos de James Newton Howard está el de ser el músico de la última década de Lawrence Kasdan (en *El corazón de la ciudad*, *Wyatt Earp*, *French Kiss* y *Mumford*). También a M. Night Shyamalan parece gustarle trabajar con Howard, ya lo hizo en *Sexto sentido* y ahora el equipo vuelve con *El protegido*. Pero Howard, en más de una década de trabajo fuerte para el cine, tiene también momentos menos cuidados (y no necesariamente en su primera etapa, cuando no era un consagrado): por poner un ejemplo reciente, escúchese la atronadora avalancha sonora hecha a lo *todo-momento-es-importante*, que arroja por donde caiga y de manera cansadora en *Límite vertical* (en sus peores pasajes, en lugar de para una película llena de helicópteros, parece hecha para un aviso de ventiladores de techo con ínfulas heroicas).

Pero en *El protegido*, una banda de sonido sin canciones ni agregados de ninguna especie, toda una rareza en el Hollywood actual (si hasta eso es clásico y contenido en Shyamalan), Howard brilla. Una banda sonora que por momentos parece desaparecer (como en la película), para ser descubierta con repetidas escuchas, por momentos emerger con fuerza, con un *leitmotiv* melancólico trabajado en general con cuerdas (frotadas o en piano) y con pasajes enchufados a la electricidad. Los motivos son elaborados con una intensidad zigzagueante y jamás explotan, al igual que esta película sombría.

directo a video

LIBERTY HEIGHTS. EL LLAMADO DE LA TOLERANCIA, ***Liberty Heights* (EE.UU., 1999), dirigida por Barry Levinson, con Adrien Brody, Ben Foster, Orlando Jones, Bebe Neuwirth. (AVH)**
Una voz masculina comienza a recordar con lujo de detalles su infancia y adolescencia en los suburbios de Baltimore a mediados de la década del 50. Su condición de joven judío que asiste a una escuela de judíos abierta por obra y gracia del gobierno a otros grupos religiosos y raciales; la particular actividad de su padre, dedicado al juego ilegal tras la fachada de un recatado local de strip tease; la madre y la abuela, figuras omnipresentes ad aeternum; el hermano mayor, enamorado de una rubiecita WASP luego de cierta fiesta; él mismo, amigo íntimo de una muchacha negra, pecado social imperdonable. Teniendo en cuenta que el encargado de llevar adelante las cosas no fue John Waters –realizador oriundo de Baltimore que, sin dudas, supo retratar sus calles como ningún otro–, era de esperar que *Liberty Heights* fuera otra de esas historias forzadamente sentimentales, donde una mezcla de melancolía y pintoresquismo, más la consabida inoculación de edificantes ejemplos de unión étnica y religiosa, priman por sobre cualquier intento de narrar algo interesante. Pero Levinson logra algo difícil: su retrato –quizá sea esa la palabra que mejor lo describe– de un tiempo pasado, único e irrecuperable no cae nunca en las sutiles trampas que la dramaturgia para este tipo de films dicta. La precisa planificación de las escenas se encarga de ir y venir de un personaje a otro narrando historias paralelas, entrelazadas de una manera menos arriesgada pero mucho más lograda que en films como *Magnolia* o *Ciudad de Angeles*, justamente porque evita decir cosas importantes en cada cambio de fotograma. Así, *Liberty Heights* –por favor, olvidar el horripilante subtítulo impuesto por la editora– fluye por algo más de dos horas logrando interesar, emocionar y divertir moderadamente, sin excesos que dejen atrás enormes mesetas de futilidad. La rica galería de personajes secundarios es otro de los aciertos de una película que, como una última virtud que escasea, posee la necesaria sabiduría para saber que los conflictos sociales no se resuelven con recetas bienintencionadas, que son los pequeños gestos los que en el fondo cuentan. **Diego Brodersen**

LECCION MORTAL, ***Teaching Ms. Tingle* (EE.UU., 2000), dirigida por Kevin Williamson, con Helen Mirren, Katie Holmes, Mike McKean. (Gativideo)**
Algún día en la revista nos ocuparemos del señor Williamson, un tipo que no dejó la adolescencia y cree que la High School no solo es universal sino también terrorífica. Por ahora, esta miramáxica película de humor negro sin muertos utiliza como andamio argumental *El exorcista* (como *Scream* se apoyaba en *Halloween*, lo que no es una marca autoral sino una costumbre perezosa al punto de no eludir sino subrayar todo con alusiones directas). Pero lo que hay que exorcizar no es el demonio, sino el resentimiento y la falta de solidaridad de una solterona profesora de historia.
Confesión: estoy enamorado de Helen Mi-

Liberty Heights

Una nueva incursión de Barry Levinson en su ciudad natal: Baltimore

rren, por lo menos desde *Excalibur*. Las escenas en las que su señorita Tingle trata a sus alumnos como escoria mediocre son lo mejor de la película. Ella domina cada plano, y hace que sus compañeritos adolescentes queden al nivel de actores de serie televisiva (que deben serlo, sin dudas). Lo más interesante de este film convencional y falso en su moral –incluso reaccionario– es que la tía Helen no se arredra ante la superficialidad desesperada del director y sigue adelante con auténtica convicción y malicia. Al punto que Williamson –xenófobo ingenuo como todo inmaduro– le dedica un chiste sobre lo británico, haciéndola amante de dar de nalgadas a un señor mayor. La Mirren, con esa nariz y esas cejas pura malicia, parece decir, más allá de las líneas de diálogo, que no está nada mal ser un poquito perverso. La actriz construye, ella sola, el retrato de una atractiva dama indigna. El final es obviable. **Leonardo M. D'Espósito**

SEÑALES DE HUMO, ***Smoking Signals* (EE.UU., 1998), dirigida por Chris Eyre, con Adam Beach, Evan Adams, Irene Bedard. (Gativideo)**
Otra gastada de guita de los Weinstein Bros., esta vez para contarnos que los indios también son seres humanos. Lo malo es que los seres humanos se definen por una serie de lugares comunes tan trivializados por esa vieja etiqueta llamada "cine independiente americano" (que fue la esperanza y hoy es la corrección política, otro nombre del conservadurismo global). El esfuerzo se nota en la conjunción de un realismo mágico que los americanos –dueños de la tecnología, es decir, el saber– relegan a los pueblos asimilados al sistema económico pero a quienes se niega la posibilidad de ser más allá de su singularidad originaria. Dos jóvenes indios casi hermanos emprenden un viaje iniciático fuera de la reservación en busca de la figura del padre muerto. El sistema narrativo consta de secuencias reales transformadas en ficciones por la voz fabuladora de uno de ellos. La película toma partido por el pintoresquismo legendario, y acaba así con todo atisbo de emoción. Lo que queda es un manual tipo *Be Yourself an Indian*. Puro ejercicio bien pensante: apuesto a que la primera película no *indie* del director va a ser un melodrama femenino con muchas estrellas. Lo veo en el vuelo de las águilas, kimosawi. **LMD'E**

ahora en video

VIAJE CENSURADO, ***Road Trip*, dirigida por Todd Phillips. (AVH)**
Comedieta estudiantil con destellos de inteligencia y cierta amargura. No demasiado fina, pero divertida.
Comentario en *EA* Nº 104.

RUMORES, ***The Gossip*, dirigida por Davis Guggenheim. (AVH)**
Seudothriller juvenil que va perdiendo materia gris hasta llegar a un final horrible y sin cerebro.
Comentario en *EA* Nº 104.

LA CELDA, ***The Cell*, dirigida por Tarsem Singh. (AVH)**
Jennifer López protagoniza este film del que no podemos hablar mal porque Jennifer López lee esta revista y no queremos herir sus sentimientos. ¿Y por qué nos preocupa tanto herir sus sentimientos? Porque somos buenos y nunca criticamos a nadie.
Comentario en *EA* Nº 107.

ALMAS PERDIDAS, ***Lost Souls*, dirigida por Janusz Kaminski. (AVH)**
Interesante y ambigua historia de posesión diabólica, con una Winona Ryder de regreso a un cine más aceptable del que venía haciendo últimamente.
Comentario en *EA* Nº 107.

LOS QUE ME AMAN TOMARAN EL TREN, ***Ceux qui m'aiment prendront le train*, dirigida por Patrice Chéreau. (Transeuropa)**
Película no muy lograda de un realizador generalmente interesante. Habrá que esperar su próximo film para volver a seguir la carrera de Chéreau.
Comentario en *EA* Nº 103.

AMORES PERROS, **dirigida por Alejandro González Iñárritu. (AVH)**
La película latinoamericana del año. Ambiciosa e impactante ópera prima de Alejandro González Iñárritu. Éxito de público y crítica y candidata al Oscar a mejor película extranjera.
Comentario a favor en *EA* Nº 103, entrevista al director y crítica en contra en *EA* Nº 104 y mil cartas de lectores a favor de la película en *EA* Nº 105 y Nº 106.

EL SEXTO DIA, ***The 6th Day*, dirigida por Roger Spottiswoode. (Gativideo)**
Si usted ha sido congelado en 1985 y descongelado en el 2001, alquile la última película de Schwarzenegger y eso lo ayudará a sentirse como en casa. Comentario en *El Amante* (una nueva revista de cine salida en 1991, muy buena, por cierto) Nº 106.

Amores perros* y *Almas perdidas

PANTALEON Y LAS VISITADORAS, **dirigida por Francisco J. Lombardi. (LK-Tel)**
Del realismo mágico saltamos directamente al valijerismo mágico en esta nueva adaptación del libro de Vargas Llosa. En *El Amante*, donde no hay ni un solo baboso, nadie se preocupó mucho por la película, pero todos hablaron de la actriz principal.
Comentario en *EA* Nº 103.

TODO VALE, ***Telling Lies in America*, dirigida por Guy Ferland. (SBP)**
Se dio en cable antes que en el cine y ahora sale en video. Si no la quiere alquilar, espere a que la den en un festival o que se escriba la novela.
Comentario en *EA* Nº 105

X-MEN, **dirigida por Bryan Singer. (Gativideo)**
Una de las películas más esperadas gastó más dinero en publicidad que en filmarse y por eso fue una de las películas más esperadas pero menos impactantes de los últimos años. El film no es más que un gran prólogo; todo hace pensar que la segunda parte será mejor. Comentario en *EA* Nº 103.

clásicos

LA PATRULLA INFERNAL, ***Paths of Glory*, (EE.UU., 1956), dirigida por Stanley Kubrick, con Kirk Douglas, Adolphe Menjou, George Macready, Ralph Meeker, Richard Anderson, Wayne Morris. (Epoca)**

Pasaron más de cuarenta años y esta película de Kubrick sigue siendo quizá la más representativa y la que sobrevive sin problemas al paso del tiempo. Dentro de la remanida categoría "alegato antibélico", *La patrulla infernal* inaugura los travellings interminables, el uso de grandes angulares y la actitud autoconsciente del director (perdón, autor) de dejar para la posteridad cinematográfica "la película más importante y esclarecedora dentro del género". Sin embargo, las virtudes técnicas (y hasta los excesos formales) que identificaron al cine de Kubrick, en este caso, están pura y exclusivamente al servicio del relato.

La trágica historia de los tres soldados condenados al pelotón de fusilamiento debido a la cobardía de sus superiores se sustenta en un dramatismo asfixiante y en una narración que jamás se aparta de lo esencial. Las escenas de las batallas duran lo necesario, el juicio a los tres inocentes en el consejo de guerra se desarrolla en cinco minutos, y hasta las intrigas palaciegas entre generales, coroneles y soldados rasos despliegan un apabullante crescendo dramático. Kubrick ironiza constantemente con los soldados de mayor rango (los extraordinarios Adolphe Menjou y George Macready) en violento contraste con los soldados atrincherados y temerosos de combatir. Entre esas dos fuerzas, el personaje que encarna Kirk Douglas oficia de mediador entre las órdenes no cumplidas por los soldados y el deseo de los superiores por recibir más medallas y condecoraciones. Pero justamente el ambiguo personaje de Douglas le sirve a Kubrick para proponer su particular visión de la guerra: un recurso innecesario, inútil, gratuito, donde las decisiones las toman quienes se encierran en palacios para comer manjares exquisitos mientras muchos mueren en medio de la mugre y la sangre. En ese sentido, Douglas es Kubrick observando con incredulidad un contexto patriótico (o *patriotero*) que se cae a pedazos. Hoy, en el año de aquella fatigosa alegoría futurista de ciencia ficción que hizo célebre a su director, *La patrulla infernal*, un film que dura menos de una hora y media (¿cuánto tiempo llevaría contar esta historia en estos días?), es en mi opinión la mejor película de Kubrick. Intuyo que sus exaltados y numerosos admiradores no van a estar de acuerdo conmigo. **Gustavo J. Castagna**

La patrulla infernal

Una de las mejores películas de Stanley Kubrick

UNA MUCHACHA SIN IMPORTANCIA, ***Sylvia Scarlett* (EE.UU., 1936), dirigida por George Cukor, con Katharine Hepburn y Cary Grant. (Epoca)**

El travestismo de los hombres en el cine es muy común. Podríamos aventurar que más de la mitad de los actores se han travestido en alguna película. Menos habitual son las mujeres que se visten de hombres. La ambigüedad sexual masculina ha tenido más espacio en la historia del cine y el contenido homosexual de las películas con travestismo ha mostrado también una importante diferencia entre gays y lesbianas. *Victor, Victoria* es el último gran referente, y sin duda Greta Garbo y Marlene Dietrich se han travestido dejando una huella imborrable en la pantalla. Pero la gran película con una mujer travestida de la historia del cine es *Sylvia Scarlett*. Su director, George Cukor, fue considerado a lo largo de su extensísima carrera como un experto en películas con mujeres. La homosexualidad de Cukor –la única que la historia del cine se atrevió a decir en voz alta– dentro de una industria con censura podía expresarse a través de comedias como esta, donde la ambigüedad dominaba muchas escenas. Pero Cukor va mucho más allá y se da el lujo de ironizar sobre lo femenino y lo masculino de una manera osada y lúcida, colocando a *Sylvia Scarlett* no solo en el lugar de una gran comedia sino también como una interesante y aún no superada forma de mirar las obtusas reglas de la sociedad y sus limitaciones. En 1948, en nuestro país, Luis Saslavsky probó suerte con *Vidalita*, una comedia muy parecida al film de Cukor en su tratamiento de la sexualidad. Mirtha Legrand se travestía de gaucho y arrasaba con el machismo y la homofobia criollos. Cukor siguió filmando con éxito y recibiendo premios en Hollywood; Saslavsky tuvo que dejar el país. **Santiago García**

LOS DESPIADADOS, ***Madigan* (EE.UU., 1968), dirigida por Don Siegel, con Richard Widmark, Henry Fonda, Inger Stevens, Harry Guardino, James Whitmore. (Epoca)**

Filmada en 1968, *Los despiadados* es una película que atrapa desde la secuencia de apertura, cuyo estilo preanuncia el de decenas de series policiales de los setenta. Con ape-

nas un puñado de planos, Don Siegel explicita el marco en el que transcurrirá la acción: una Nueva York congestionada, desde la noche profunda, en la que gobiernan el tráfico (de todo tipo) y las luces de neón, hasta el amanecer, cuya parsimonia se quiebra con frecuencia.
Es justamente durante una mañana, muy temprano, cuando el detective Madigan (Richard Widmark) irrumpe junto con su compañero Tony Bonaro en un hotel de mala muerte para dar con Benesch, un delincuente aficionado a las jovencitas y a las explosiones descontroladas de ira. Desde ese encuentro cargado de violencia hasta el desenlace de la historia, con un truculento duelo final, *Los despiadados* se mueve al ritmo agotador de la persecución. Madigan tiene como único objetivo atrapar a Benesch, y no calcula riesgos a la hora de satisfacer su obsesión: lastima su matrimonio, se mueve al límite de la ley, responde únicamente a la lógica de esa obstinación. Al mismo tiempo, Siegel desarrolla un par de historias secundarias cruzadas por dilemas éticos: la de un comisionado adúltero e insobornable y la de un inspector que se corrompe para salvar el pellejo de su hijo, un joven que empieza a hacer carrera en el Departamento. Esas dos tramas crecen lentamente a los costados del frenético juego de gato y ratón al que se somete el protagonista.
Todas terminan confluyendo en un oscuro epílogo, a tono con la asfixiante realidad en la que se mueven los personajes de *Los despiadados*: la de un universo cuya amargura y crueldad nos resultan inquietantemente familiares. **Alejandro Lingenti**

Los clásicos del mes

- Uno de los grandes maestros de la comedia norteamericana es Ernst Lubitsch y entre sus mejores títulos en ese terreno está *Ninotchka*, una divertida sátira al comunismo soviético, que además muestra la versatilidad de Greta Garbo, en este caso luciendo en un género que no transitó demasiado. (Epoca)
- La estructura externa de comedia y los finales felices –muchas veces a contrapelo de todo lo que se había visto antes– no logran ocultar la amarga visión de Frank Capra de la sociedad norteamericana, algo que se puede apreciar en *...Y la cabalgata pasa*, uno de los títulos más famosos de su filmografía. (Epoca)
- Varias remakes –una de ellas, *Algo para recordar*, realizada por el mismo director– se hicieron de *Cita de amor*, uno de los grandes hitos del cine romántico, que fusiona la comedia con el melodrama y con una pareja protagónica (Boyer-Dunne) que supera a la del film antes mencionado (Grant-Kerr). (Epoca)
- Si bien Billy Wilder será en principio recordado por sus formidables comedias, en otros géneros también dejó obras memorables, como es el caso de *Pacto de sangre*, uno de los títulos esenciales del cine negro, adaptando la novela de James Cain con guión de nada menos que Raymond Chandler. Barbara Stanwyck ofrece aquí uno de sus roles más perversos de *femme fatale*. (Epoca)
- A diferencia de la suntuosa y opulenta versión de James Cameron, *La última noche del Titanic* –un atípico trabajo de Roy Ward Baker, un especialista en films de terror de la productora Hammer– muestra una visión casi documental, sin descuidar los aspectos dramáticos, de la azarosa tragedia. (Epoca)

Ninotchka

- Los amantes de la comedia musical –y en particular de Fred Astaire y Ginger Rogers– no deberían dejar de ver *Sombrero de copa* de Mark Sandrich, uno de los títulos emblemáticos de la dupla, en el que interpretan algunos de los números bailados y canciones más memorables de su filmografía. (Epoca)
- Los admiradores de la etapa muda de Chaplin muchas veces se ven defraudados por el sentimentalismo abusivo y el tono discursivo de varios de sus films sonoros, algo que en buena medida ocurre en *Candilejas*, un relato con solo algunos momentos de interés (entre ellos la breve y formidable aparición de Buster Keaton. (Epoca) **Jorge García**

Epoca

El hogar de los clásicos

Más de 1.200 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

CINE EN TV

POR JORGE GARCIA

jueves 1

DIAS DE GLORIA, ***Days of Heaven*** **(1978, Terrence Malick). Space, 16 hs.**
THE HI-LO COUNTRY **(1998, Stephen Frears). HBO Plus, 0.15 hs.**

viernes 2

LA ULTIMA MUJER, ***L'ultima donna*** **(1976, Marco Ferreri). Cinemax Este, 1.30 hs.**
LA MALVADA, ***All About Eve*** **(1950, Joseph Mankiewicz). Cineplaneta, 12 hs.**

sábado 3

ROBIN Y MARIAN, ***Robin and Marian*** **(1976, Richard Lester). Cinemax Este, 5.15 hs.**
TUS AMIGOS Y VECINOS, ***Your Friends and Neighbors*** **(1998, Neil Labute). HBO Plus, 17 hs.**
EN COMPAÑIA DE HOMBRES, ***In the Company of Men*** **(1997, Neil Labute), con Aaron Eckhart y Stacy Edwards. Cinemax Oeste, 6.15 hs.**
Primera película del director y muy superior a la recomendada este mismo día, narra la competencia que se entabla a lo largo de seis semanas entre dos ejecutivos que vienen de sendas rupturas con sus parejas y deciden tomar revancha en una solitaria muchacha sorda con imprevisibles resultados. Un film corrosivo y misógino pero, por sobre todas cosas, una lúcida mirada sobre la moral yuppie, lo suficientemente provocativa para causar escozor en algunos espíritus "sensibles".

domingo 4

TESS **(1979, Roman Polanski). Space, 16 hs.**
RIO DE LOS MUERTOS, ***Rio das Mortes*** **(1970, Rainer W. Fassbinder). Film & Arts, 23 hs.**
CAUTIVOS DEL AMOR, ***Besieged*** **(1998, Bernardo Bertolucci), con David Thewlis y Thandie Newton. Cinemax Oeste, 23.15 hs.**
Luego de sus últimas incursiones en el terreno del mainstream, Bertolucci retorna al relato intimista en este film acerca de la relación que se entabla entre un músico inglés tímido y retraído y una muchacha africana exiliada que trabaja como criada en su casa. Lo mejor del film está en la llegada de la muchacha a Roma y en el ambiguo e inesperado final, ya que el resto de la historia es poco creíble y está perjudicada por la actuación de Thewlis, atada a un único y monocorde registro.

lunes 5

HENRY V **(1989, Kenneth Branagh). Cineplaneta, 14.25 hs.**
FIORILE **(1993, Paolo y Vittorio Taviani). Space, 22 hs.**

martes 6

EL GRAN COMBO, ***The Big Combo*** **(1955, Joseph Lewis). Film & Arts, 9 y 17 hs.**
ROGER Y YO, ***Roger & Me*** **(1989, Michael Moore). Cinemax Este, 14 hs.**

miércoles 7

MAXIMA VELOCIDAD, ***Speed*** **(1994, Jan de Bont). Cinecanal, 22 hs.**
GLORIA **(1980, John Cassavetes). HBO Plus, 23.30 hs.**

jueves 8

EL DULCE PORVENIR, ***The Sweet Hereafter*** **(1997, Atom Egoyan). Cinemax Este, 9.45 hs.**
LA LEY DE LA CALLE, ***Rumble Fish*** **(1983, Francis Ford Coppola). Space, 0.30 hs.**

viernes 9

LOS GUERREROS, ***The Warriors*** **(1979, Walter Hill). I-Sat, 17 hs.**
LA CONVERSACION, ***The Conversation*** **(1974, Francis Ford Coppola). Space, 18 hs.**
GRAN HOTEL, ***Grand Hotel*** **(1932, Edmund Goulding), con Greta Garbo y John Barrymore. Cineplaneta, 12 hs.**
Lo primero que llama la atención en esta producción es el multiestelar reparto, pero es la modernidad de la estructura narrativa del film (tiene casi setenta años), basado en una novela de Vicki Baum –que entrecruza varias historias que se desarrollan dentro de un lujoso hotel–, lo que hoy resulta más notable. Un refinado ejercicio de estilo de un director considerablemente subvalorado.

sábado 10

¿QUE PASO CON BABY JANE?, ***What Ever Happened to Baby Jane?*** **(1963, Robert Aldrich). Space, 6.30 hs.**
M BUTTERFLY **(1993, David Cronenberg). Cinemax Este, 24 hs.**
TODO SOBRE MI MADRE **(1999, Pedro Almodóvar), con Cecilia Roth y Marisa Paredes. Movie City, 21.10 hs.**
Pedro Almodóvar ha desarrollado una considerable fama como un director transgresor que ataca las convenciones de la moral burguesa. Bien, si eso ocurrió, seguramente fue hace bastante tiempo ya que

Biografías de actores

Uno de los hechos destacables del cable es la gran cantidad de documentales –sobre los más diversos tópicos– que se exhiben en diferentes canales. Dentro de ese maremágnum de films, los referidos a temas y figuras que tienen que ver con el cine ocupan un espacio moderadamente relevante. Sin embargo, a lo largo del mes de marzo el canal Mundo proyectará nada menos que 31 biografías (una cada día, a las 21 horas) dedicadas a figuras relacionadas con ese arte, en este caso esencialmente centradas en actores, aunque también aparecen un director, una vestuarista y un coreógrafo. Los documentales a proyectarse serán:

Bette Davis, quien a pesar de que su rostro y su físico no respondían a los patrones del *star system*, gracias a su talento y personalidad se convirtió en una de las más importantes actrices de Hollywood. (1/3)

Spencer Tracy, uno de los más completos actores del cine norteamericano, capaz de lucir –más allá de su aspecto rudo y áspero– en todos los géneros en los que participó. (2/3)

Ingrid Bergman, una de las figuras femeninas más impactantes de la historia del cine, capaz además de enfrentar en su vida personal los códigos y convenciones de la sociedad de su época. (3/3)

John Wayne, tal vez el actor con más "presencia" cinematográfica que haya dado Hollywood, cuestionado permanentemente por sus opiniones políticas y solo tardíamente reconocido como uno de los más grandes intérpretes del cine norteamericano. (4/3)

Vivien Leigh, bellísima y talentosa y con dos personajes inolvidables: la Scarlett O'Hara de *Lo que el viento se llevó* y la Blanche DuBois de *Un tranvía llamado deseo*. (5/3)

James Stewart, un brillante actor, de quien dos geniales directores –Alfred Hitchcock y Anthony Mann– lograron extraer los aspectos más oscuros de su personalidad. (6/3)

John Ford, recordado por el gran público solo como un realizador de westerns pero que, sobre todo en los años posteriores a la Segunda Guerra, brindó uno de los legados fílmicos más monumentales de la historia del cine. (7/3)

Gary Cooper, cuestionado por su conducta en los años del macartismo, pero capaz de dotar a sus personajes de una carga de ironía solo superada por la aportada a lo largo de su carrera por Robert Mitchum. (8/3)

Karl Malden, quien por debajo del permanente estado de sobreexcitación de la mayoría de sus personajes, logró interpretaciones de auténtica intensidad emocional. (9/3)

Susan Hayward, una actriz de fuerte personalidad prematuramente desaparecida, que hoy aparece como una de las grandes figuras femeninas del cine norteamericano de la década del cincuenta. (10/3)

Katharine Hepburn, impetuosa, avasallante, capaz de devorarse una escena independientemente de quienes fueran los actores que participaran de ella, una de las más grandes actrices de Hollywood. (11/3)

Anthony Quinn, quien tal vez pase a la historia únicamente por su desbordada interpretación de *Zorba, el griego*. (12/3)

William Holden, galán ligero y atractivo en la primera etapa de su carrera y, en un extraño cambio de paso, intérprete de oscuros y cínicos personajes en sus años de madurez. (13/3)

Grace Kelly, bella y glamorosa, portadora de una sensualidad fría y distante, que consiguió sus mejores interpretaciones con Alfred Hitchcock. (14/3)

Ernest Borgnine, otro representante de la línea de actores siempre al borde de la sobreactuación, pero también capaz de dotar de intensidad y emoción a sus personajes. (15/3)

Burt Lancaster, un asombroso caso de evolución actoral, que de sus comienzos atléticos y acrobáticos, pasó a los gastados y decadentes personajes viscontianos que tiñeron toda la última etapa de su carrera, (16/3)

Edith Head, la gran dama de la moda de Hollywood, quien a lo largo de seis décadas y más de mil cien películas se convirtió en una auténtica leyenda como vestuarista. (17/3)

Robert Redford, un rostro bonito y una presencia carismática que lo convirtieron en un actor muy taquillero, que luego también incursionó con cierto suceso en la dirección. (18/3)

Sidney Poitier, primer actor negro que consiguió un Oscar, que fue primero un rebelde exponente de su raza y luego un contundente producto de taquilla. (19/3)

Rex Harrison, un poco a la manera de George Sanders, un actor capaz de dotar a sus personajes de un corrosivo cinismo y un ácido humor. (20/3)

Cary Grant, para decirlo de una manera breve y concisa, el más grande actor de comedia de todos los tiempos. (21/3)

George C. Scott, muchas veces al límite de la sobreactuación, pero recordado por una memorable interpretación del paranoico y obsesivo general Patton. (22/3)

Gene Hackman, uno de los más sólidos y eficaces actores de carácter de Hollywood de los últimos treinta y cinco años. (23/3)

Elizabeth Taylor, una de las pocas actrices que –más allá de sus reales talentos interpretativos– alcanzó por su tumultuosa vida privada la dimensión de mito. (24/3)

Shirley MacLaine, una actriz muy completa –incluso es muy capaz como cantante y bailarina– que tal vez nunca haya sido reconocida en su verdadera dimensión. (25/3)

Bob Fosse, quien tras sus comienzos como actor y bailarín se convirtió en uno de los más importantes coreógrafos de musicales, transitando también, con suerte diversa, la dirección. (26/3)

Jack Lemmon, una verdadera leyenda que, a lo largo de cinco décadas, ha interpretado los más diversos personajes, siempre con eficiencia. (27/3)

Denzel Washington, la versión "integrada" del actor negro, exitoso y taquillero. (28/3)

Susan Sarandon, una actriz de fuerte personalidad, tanto en la pantalla como en su vida privada, respetada por todos sus colegas. (29/3)

Nicolas Cage, un actor excesivo y desbordado –llegó a comerse una cucaracha en primer plano–, siempre al borde de la histeria. (30/3)

Sally Field, carismática y liberal, con una versatilidad que la ha llevado, aparte de su trabajo como actriz, a la producción y la dirección. (31/3)

sus últimas películas se han ido deslizando progresivamente hacia terrenos cada vez más edificantes, algo que se puede apreciar en esta complicada historia que alude sin pudor a varios clásicos del cine norteamericano, con los habituales ingredientes de homosexualidad y travestismo tan caros al director.

domingo 11

AMOR SIN BARRERAS, ***West Side Story* (1961, Robert Wise). Space, 18 hs.**
ALIEN, EL OCTAVO PASAJERO, ***Alien* (1979, Ridley Scott). Cinecanal 2, 22.35 hs.**

lunes 12

LA MUJER PANTERA, ***Cat Woman* (1942, Jacques Tourneur). Cineplaneta, 14.10 hs.**
UN DIA MUY PARTICULAR, ***Una giornata particolare* (1977, Ettore Scola). Space, 22 hs.**

martes 13

SAINT JACK **(1979, Peter Bogdanovich). Cinemax Oeste, 11.30 hs.**
CABALGATA INFERNAL, ***The Long Riders* (1980, Walter Hill). Space, 12 hs.**
DUELO FINAL, ***A Gunfight* (1971, Lamont Johnson), con Kirk Douglas y Johnny Cash. The Film Zone, 12 hs.**
Hoy nadie se acuerda de Lamont Johnson, pero este director supo dirigir algunos films realmente interesantes en los años sesenta y setenta. Uno de ellos es este western acerca de dos pistoleros maduros que deciden enfrentarse en una plaza de toros y vender entradas para el evento. Un film atractivo, con un inesperado doble final y una marcada inclinación a la autoconciencia.

miércoles 14

AL COMPAS DEL AMOR, ***Shall We Dance?* (1937, Mark Sandrich). Cineplaneta, 12 hs.**
EL CASTILLO DEL AHORCADO, ***Le chateau du pendu* (1986, Christian de Challonge). Cineplaneta, 17.05 hs.**
CONTRA VIENTO Y MAREA, ***Breaking the Waves* (1996, Lars von Trier), con Emily Watson y Stellan Skarsgard. Space, 0.30 hs.**
La irrefrenable tendencia a mover la cámara en las situaciones que menos lo requieren, sumada a la pretensión de emular el intransferible universo de Carl Theodor Dreyer, todo ello aderezado con una adecuada dosis de misticismo y música moderna, da como resultado este film, un producto considerablemente presuntuoso y solemne pero, eso sí, con una maravillosa actuación de Emily Watson. De todas maneras, es bastante mejor que la insoportable y manipuladora *Bailarina en la oscuridad*.

jueves 15

EL SUPLICIO DE UNA MADRE, ***Mildred Pierce* (1945, Michael Curtiz). Cineplaneta, 12 hs.**
EL ACTO EN CUESTION **(1993, Alejandro Agresti). Volver, 22 hs.**
LA GUERRA DE LAS GALAXIAS, ***Star Wars Episode IV: A New Hope* (1977, George Lucas), con Mark Hamill y Harrison Ford. Movie City, 21 hs.**
Este día comienza una sucesión ininterrumpida de exhibiciones de las películas que componen la famosa saga. Los admiradores de estos films y/o los que crean que sus presuntos valores cinematográficos se pueden apreciar en proyección televisiva estarán de parabienes ya que, además, se exhiben algunos documentales inéditos.

viernes 16

SUEÑOS DE AMOR, ***Man in the Moon* (1991, Robert Mulligan). Cinecanal, 15.30 hs.**
UN PLAN SIMPLE, ***A Simple Plan* (1998, Sam Raimi). Cinecanal 2, 22.15 hs.**
SWING TIME **(1936, George Stevens), con Fred Astaire y Ginger Rogers. Cineplaneta, 12 hs.**
Una de las mejores de las diez películas protagonizadas por la famosa pareja, con varios momentos deslumbrantes, las canciones de Jerome Kern y Dorothy Fields y un extraordinario número de Astaire, uno de los mejores de toda su filmografía, "Bojangles in Harlem", en el que rinde homenaje al legendario bailarín negro de tap.

sábado 17

VIVIR SU VIDA, ***Vivre sa vie* (1962, Jean-Luc Godard). Film & Arts, 9 y 17 hs.**
VAMPIROS, ***John Carpenter's Vampires* (1999, John Carpenter). HBO Plus, 20 hs.**
LIBERTARIAS **(1996, Vicente Aranda), con Victoria Abril y Ana Belén. Cinemax Oeste, 0.30 hs.**
Dentro del cine español, el veterano Vicente Aranda ha desarrollado una filmografía irregular y prolífica, con algunos títulos no exentos de interés. *Libertarias* ubica su acción en un pequeño poblado cercano a Barcelona el día en que estalla la rebelión falangista y es una suerte de homenaje, bastante estirado por cierto, a los grupos anarquistas que lucharon del lado de la República, en este caso representados por una partida de milicianas denominada Mujeres Libres.

domingo 18

AL BORDE DE LA LOCURA, ***In the Mouth of Mad-***

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

***ness* (1995, John Carpenter). I-Sat, 22 hs.**
SCREAM, VIGILA QUIEN LLAMA, ***Scream* (1996, Wes Craven). Cineplaneta, 23.45 hs.**
UN EMBRUJO **(1997, Carlos Carreras), con Blanca Guerra y Guillermo Gil. Cinemax Oeste, 22.45 hs.**
Carlos Carreras –Ripstein y Paz Alicia Garciadiego *dixerunt*– es el director más interesante del cine mexicano actual. Una buena oportunidad de apreciarlo será viendo esta película ambientada en un pueblo de Yucatán en la década del cincuenta y que, partiendo de la historia de un adolescente que entabla un romance secreto con su maestra, entrecruza varios relatos paralelos.

lunes 19

FRANKENSTEIN **(1931, James Whale). Cineplaneta, 14.10 hs.**
LA NOVIA DE FRANKENSTEIN, ***Bride of Frankenstein* (1935, James Whale). Cineplaneta, 15.30 hs.**

martes 20

NINOTCHKA **(1939, Ernst Lubitsch). Cineplaneta, 12 hs.**
RAPIDA Y MORTAL, ***The Quick and the Dead* (1995, Sam Raimi). Cinemax Este, 18.15 hs.**

miércoles 21

VIAJE AL INFIERNO, ***Rush* (1991, Lili Fini Zanuck). The Film Zone, 22 hs.**
CUARTELES DE INVIERNO **(1984, Lautaro Murúa), con Oscar Ferrigno y Eduardo Pavlovsky. Volver, 24 hs.**
Aparte de su notable carrera como actor, el chileno Lautaro Murúa dirigió varias películas valiosas. Una de las menos apreciadas es esta, basada en una novela de Osvaldo Soriano, un film que a través de la relación que se entabla entre un cantor de tangos alcohólico y envejecido –Oscar Ferrigno en el papel de su vida– y un boxeador en decadencia, traza un preciso cuadro de la Argentina en los años de la dictadura militar. Una película para revisar y revalorizar.

jueves 22

CAZADORES DE UTOPIAS **(1997, David Blaustein). Volver, 24 hs.**
ANTES DE LA LLUVIA, ***Po dezju* (1994, Milcho Manchevski). Space, 0.30 hs.**
SENSATEZ Y SENTIMIENTOS, ***Sense and Sensibility* (1995, Ang Lee), con Emma Thompson y Alan Rickman. Cinemax, 19.30 hs.**
Siguiendo la moda imperante, el taiwanés Ang Lee también adaptó una novela de Jane Austen pero, contra lo esperado, los resultados son sumamente disfrutables. A ello ayuda por cierto el inteligente guión de Emma Thompson, que disecciona con ironía la moral de la clase alta inglesa. Ella y Kate Winslet están formidables en la mejor película del director, incluyendo la mediocre y muy promocionada *El tigre y el dragón*.

viernes 23

MIENTRAS LA CIUDAD DUERME, ***The Asphalt Jungle* (1950, John Huston). Cineplaneta, 12 hs.**
VESTIDA PARA MATAR, ***Dressed to Kill* (1980, Brian de Palma). Film & Arts, 23 hs.**

sábado 24

SERPICO **(1973, Sidney Lumet). HBO Plus, 23.45 hs.**
LA BELLEZA DE LAS COSAS, ***Lust och Fägring stor* (1995, Bo Widerberg). Cineplaneta, 23.45 hs.**

domingo 25

FIEBRE DE SANGRE, ***The Gunfighter* (1950, Henry King). Cineplaneta, 12 hs.**
EL ULTIMO INOCENTE, ***The Last Innocent Man* (1987, Roger Spottiswoode). Cinemax Este, 22 hs.**

lunes 26

LA DAMA DE LAS CAMELIAS, ***Camille* (1936, George Cukor). Cineplaneta, 12 hs.**
LA PARTE DEL LEON **(1978, Adolfo Aristarain). Volver, 22 hs.**
HARRY, EL SUCIO, ***Dirty Harry* (1972, Don Siegel), con Clint Eastwood y Harry Guardino. Cinemax Este, 24 hs.**
Es fácil descalificar esta primera película de la saga de Harry Callahan –y, por buena distancia, la mejor de la serie– a partir de la ideología de su protagonista, un policía violento y fascista que cuestiona por "blando" el accionar de sus colegas. De todas maneras, la película no solo transmite con gran intensidad el estilo físico y visceral del realizador, sino que adopta frente al personaje una posición lo suficientemente ambigua como para cuestionar las críticas "ideológicas" facilistas.

martes 27

LAS AFINIDADES ELECTIVAS, ***Le affinitá elettive* (1996, Paolo y Vittorio Taviani). Space, 22 hs.**
LOS MISERABLES, ***Les misérables* (1935, Richard Boleslawski), con Fredric March y Charles Laughton. Cineplaneta, 12 hs.**
Muerto prematuramente y recordado esencialmente por la delirante y kitsch *El jardín de Alá*, un film digno de Von Sternberg, este director polaco realizó algunas otras producciones valiosas. Una de ellas es esta película, una elaborada y minuciosa traslación de la clásica novela de Victor Hugo –seguramente la mejor adaptación filmada del gran escritor– que cuenta con el plus adicional de una formidable interpretación de Charles Laughton como el perverso y sádico Javert.

miércoles 28

SIMPLEMENTE HOMBRES, ***Simple Men* (1992, Hal Hartley). I-Sat, 7 hs.**
INFIERNO 17, ***Stalag 17* (1953, Billy Wilder). Cineplaneta, 12 hs.**

jueves 29

WESTERN **(1997, Manuel Poirier). Space, 4.30 hs.**
ULTIMO TANGO EN PARIS, ***Last Tango in Paris* (1973, Bernardo Bertolucci). The Film Zone, 24 hs.**
HEREDARAS EL VIENTO, ***Inherit the Wind* (1960, Stanley Kramer), con Spencer Tracy y Gene Kelly. Cineplaneta, 12 hs.**
Tal vez el director más odiado y repudiado por la cofradía cinéfila, el recién fallecido Stanley Kramer representa la buena conciencia liberal y la corrección política en su máximo esplendor. Uno de los exponentes más característicos de su cine es este film, acerca del juicio que –impulsado por las fuerzas sociales más reaccionarias– se le sigue a un profesor por enseñar la teoría de Darwin en la década del veinte. Cine "mensajístico" sin matices, con algunos buenos trabajos actorales y formalmente tan moderno como el Ford "a bigote".

viernes 30

LA TREGUA **(1974, Sergio Renán). Space, 10.15 hs.**
CISCO PIKE **(1972, Bill Norton). Cinemax Este, 14 hs.**

sábado 31

CLARO DE MEDIANOCHE, ***Midnight Clear* (1992, Keith Gordon). HBO Plus, 20.15 hs.**
OTRO DIA EN EL PARAISO, ***Another Day in Paradise* (1999, Larry Clark). Space, 22 hs.**

ciclos

CINE JAPONES DE LOS AÑOS 90

Se presentarán en la Sala Lugones siete films que no fueron estrenados comercialmente en la Argentina, pertenecientes a las nuevas generaciones del cine japonés.

Programa:

Sábado 3 y domingo 4: *Kids Return* (1996), de Takeshi Kitano. Revelación de la Quincena de los Realizadores del Festival de Cannes de 1996, *Kids Return* está considerado uno de los mejores films de Kitano, el nuevo maestro del cine japonés. A mitad de camino entre la violencia de sus films de yakuza y la infinita melancolía de *Escena frente al mar* (1991), *Kids Return* es el relato de iniciación de dos adolescentes, en el que no faltan los ya clásicos momentos de humor excéntrico de Kitano.

Lunes 5: *La carrera de Kohei* (1992), dirigida por Suguru Kubota. Un retrato sobre los problemas que deben afrontar los jóvenes de hoy en el Japón rural, cada vez más escindido entre la tradición y la modernidad. Primer largometraje de Kubota, egresado de la Academia Japonesa de Artes Visuales, donde fue alumno del gran cineasta Shohei Imamura (*La balada de Narayama*), quien se desempeñó como supervisor general del film.

Martes 6: *Todo bajo la luna* (1993), dirigida por Yoichi Sai. Una visión por momentos absurda del Japón de hoy, a través de la mirada de un taxista coreano radicado en Tokio. Coreano él mismo, el director Yoichi Sai se inició en el cine japonés como asistente del director Nagisa Oshima (*El imperio de los sentidos*).

Miércoles 7: *Takeshi: días de infancia* (1990), dirigida por Masahiro Shinoda. Esta es una historia sobre lo que los japoneses denominan *sokai*, la evacuación masiva de las principales ciudades de la isla durante la Segunda Guerra Mundial, cuando la aviación norteamericana atacaba no solamente con la bomba atómica (en Hiroshima y Nagasaki) sino también con bombas incendiarias. Esta emigración forzosa produjo encuentros entre la cultura urbana y rural del Japón, en una situación extrema que el director Masahiro Shinoda –que en otros films también se dedicó a revisar las consecuencias de la guerra en la población civil– examina a través de los ojos inocentes de un niño.

Jueves 8: *La espina de la muerte* (1990), dirigida por Kohei Oguri. La fractura emocional de una pareja en tiempos de posguerra le sirve al director Kohei Oguri, uno de los cineastas japoneses más reconocidos de la actualidad, para desarrollar un film de un gran refinamiento estético, bañado por una luz apocalíptica. Por este trabajo, Oguri ha sido comparado no solamente con maestros japoneses como Ozu y Kurosawa, sino también con Michelangelo Antonioni e Ingmar Bergman. "Un film de una originalidad absoluta" (*Cahiers du cinéma*, 1990). "La gran belleza del film remite de una forma sublime a un universo que es más un paisaje mental que una visión del Japón real" (*Positif*, 1990). *La espina de la muerte* obtuvo el Premio Especial del Jurado y el premio FIPRESCI en el Festival de Cannes de 1990.

Viernes 9: *El traslado* (1993), dirigida por Jinji Somai. La separación de sus padres provoca una crisis emotiva en un adolescente de Kioto. Considerado como uno de los mejores directores japoneses surgidos en los años ochenta, Somai llegó a ser comparado con Andrei Tarkovski por su virtuosa utilización del plano secuencia. "El mejor film de Somai", aseguraron los *Cahiers du cinéma*, cuando el film participó del Festival de Cannes de 1993.

Sábado 10: *My Secret Cache* (*Himitsu no hanazono*, 1996), dirigida por Shinobu Yaguchi. Sakiko, una joven japonesa (Naomi Nishida), es secuestrada, pero por una serie de contingencias se libera y descubre el botín. Para conseguirlo, sin embargo, deberá aprender a bucear, a escalar montañas y a sobrevivir en la espesura del bosque que rodea al famoso monte Fuji. A la manera de un Buster Keaton femenino de los años noventa, Sakiko aplica su lógica insólita a su única obsesión, típica de la clase media de fin de siglo: el dinero. Por su parte, el director Yaguchi recurre a todo tipo de formas narrativas –flashbacks, voz en off, foto fija– para hacer de su film uno de los más libres y originales del nuevo cine japonés.

LA NAVE DE LOS SUEÑOS

La Nave de los Sueños reabre las puertas de su espacio dedicado a las artes. Continúa los viernes a partir de las 20 hs. y cuenta con Galería de Arte, Sala de Proyecciones y Living Pop. Este mes estará dedicado a la obra del director mexicano Arturo Ripstein y se inaugurarán nuevas muestras de jóvenes artistas. Moreno 1379, 2° piso. Tel.: 4383-9834.

Programa:

Viernes 9

Galería de Arte. 20 hs. Inauguración de *Puertas adentro*, instalación de Marta María.

Microcine. 22 hs. Ciclo A. Ripstein. Proyec-

Carolina Papaleo en *El evangelio de las maravillas*, del mexicano Arturo Ripstein

ción de *Tiempo de morir* (1965).

Viernes 16

Microcine. 22 hs. Ciclo A. Ripstein. Proyección de *El castillo de la pureza* (1972).

Viernes 23

Galería de Arte. 20 hs. Inauguración de muestras de pinturas *Lugares*, de María Eugenia Rodríguez.

Microcine. 22 hs. Ciclo A. Ripstein. Proyección de *Principio y fin* (1993).

Viernes 30

Microcine. 22 hs. Ciclo A. Ripstein. Proyección de *El evangelio de las maravillas* (1998).

obituario

STANLEY KRAMER (1913-2001)

Es posible que haya pocos cineastas en la historia del cine que sean tan rechazados por los cinéfilos como Stanley Kramer (tal vez otros dos ejemplos podrían ser Michael Anderson y J. Lee Thompson), seguramente el más conspicuo representante de un cine contenidista, en el cual lo único que importa es el *mensaje* que se transmite por medio de un film. Si bien sus comienzos como montajista datan de los años treinta, fue a partir de la década del cuarenta cuando empezó a destacarse como productor independiente de pequeños films dentro de esa línea que le valieron cierta estima entre los sectores más tradicionales de la crítica. Su debut como director se produjo en 1955 y durante algo más de una década realizó films en el que todos los temas "importantes" (el racismo, el holocausto, el peligro de una guerra nuclear, la persecución ideológica) fueron tocados en películas que, a pesar de los numerosos Oscar cosechados, fueron siempre irremediablemente antiguas en su concepción formal, incluido su mastodóntico y totalmente fallido homenaje al *slapstick* (*El mundo está loco, loco, loco*). La última década de su filmografía, ya sin premios que le otorgaran prestigio y apagada la fiebre por un cine mensajístico, fue una sucesión de desastres irredimibles. Un auténtico caso testigo de que las buenas intenciones de ninguna manera alcanzan para realizar buenas películas. **Jorge García**

ROBERT ENRICO (1931-2001)

Tras sus estudios en el IDHEC y realizar algunos documentales para el ejército francés, Robert Enrico llamó la atención en 1961 con un corto basado en un relato de Ambrose Bierce (*El puente sobre el río del Búho*), ganando un premio en Cannes y un Oscar. Ese film y otros dos cortos sobre el mismo autor constituyeron luego *En el corazón de la vida*, su primer largometraje. A partir de allí, y a lo largo de tres décadas, Enrico desarrolló una carrera no demasiado prolífica, con clara predilección por dos géneros, el policial y el film ambientado en los años de la guerra, y un sorprendente e inesperado éxito comercial, *Los aventureros*, en los que se pudo apreciar su pulido y eficaz oficio narrativo, claramente influenciado por el cine norteamericano clásico. Si bien en nuestro país no fueron muchas las películas estrenadas de su filmografía, recuerdo un título particularmente memorable, *¡Salven al viudo!*, su último film conocido, un thriller psicológico que narraba la extraña relación entre un policía y un sospechoso al que perseguía, con memorables actuaciones de Philippe Noiret y Michel Serrault, en el que podían apreciarse en plenitud las virtudes narrativas antes apuntadas, constituyéndose en un pequeño clásico del cine policial francés. **Jorge García**

LUZ, CAMARA, ACTUACION

Hacer cine también es dirigir actores

Seminario para directores de cine y actores dictado por Julio Ordano
(La cena de los galanes - A corazón abierto)

4833-2070 / 4825-3532

Graciela Borges

Nuestra última diva en su mejor papel desde *El dependiente*

El de Graciela Borges es un caso excepcional. Dentro de una generación de actrices que casi no tuvo posibilidad de reciclarse, ella siguió siendo una diva, aun en plena madurez. Elsa Daniel, Marcela López Rey, María Vaner, Bárbara Mujica, Marilina Ross o Chunchuna Villafañe eran iguales de hermosas y con un talento equivalente, pero quedaron identificadas con una época del cine y de la televisión. Probablemente fue su aire aristocrático –esa voz y esa dicción afectadas– lo que la hizo inmune al paso del tiempo. Así como María Vaner podía hacer cualquier papel y nadie olvidaba que era una intelectual, Graciela Borges seguía pareciendo una mujer de sociedad, aunque hiciera de la cautiva del *Martín Fierro*. Así dice el mito. Debe ser la maldición de ponerse Borges, un apellido de dudosa estirpe portuguesa, pero que ha funcionado de manera inequívoca para los argentinos, designando figuras destinadas al mármol. Pero el mito de la aristocracia de Graciela Borges tuvo un punto de apoyo importante, cuando fue mujer de Juan Manuel Bordeu, corredor de autos y hombre de campo, una combinación que en la Argentina triplica su valor en lugar de duplicarlo, porque el campo y los autos están asociados al poder económico y a la virilidad, pero sobre todo representan un paradigma del dandismo.

Juan Manuel Bordeu podría haber sido un personaje de Torre Nilsson. Es más, se parecía bastante al Cristóbal Achával de *La mano en la trampa*. Laura, que se deja seducir por él, podría haber sido interpretada por Graciela Borges, en lugar de por Elsa Daniel. Esa película, de 1960, intentaba contar este mito de la virilidad vinculada a la clase, pero presentaba al dandy como una figura anacrónica, con un estilo para romper corazones totalmente pasado de moda, que tenía las horas contadas (en los 70, la idea de la virilidad iba a cambiar radicalmente de bando, para pasarse del lado de los insurgentes). Con aquellos parámetros, Graciela Borges era la mujer más inconscientemente deseada por todos los padres de todos los chicos de mi generación, educados bajo la idea de que el mejor de los mundos posibles estaba en la Argentina, siempre y cuando a uno le tocara ser Bordeu. Ahora, haciendo de Mecha en *La ciénaga*, demuestra que había algo en ella que no entraba dentro del paradigma de la vida feliz de la revista *Gente*. Después de ver la película de Martel, uno ya no piensa que la Borges estaba bajada de rango social cada vez que hacía de otra cosa que de señora bien. Mecha es uno de sus mejores papeles y uno de los mejores papeles femeninos que ha tenido el cine argentino. **Silvia Schwarzböck**

PARA LOS AMANTES DEL BUEN CINE!

PRIMER PLANO FILM GROUP PRESENTA SUS PROXIMOS ESTRENOS

La magnífica actuación de Cameron Diaz presta una fuerza vibrante a este conmovedor film.
Andrew Johnston, US Weekly

cameron **diaz** — christopher **eccleston** — jordana **brewster**

SELECCION OFICIAL FESTIVAL SUNDANCE 2001

Todo lo que querían era cambiar el mundo... y el mundo los cambió a ellos.

SELECCION OFICIAL FESTIVAL MAR DEL PLATA 2001

secretos

THE INVISIBLE CIRCUS

ESTRENO 29 DE MARZO

MILAGROSO ENTRETENIMIENTO!

EL MEJOR FILM DE MIKE LEIGH

Joe Morgenstern WALL STREET JOURNAL

GANADORA PREMIO OSCAR MEJOR VESTUARIO

GANADORA MEJOR PELICULA MEJOR DIRECTOR MIKE LEIGH CIRCULOS CRITICOS DE CINE NEW YORK

GANADORA PREMIO OSCAR MEJOR MAQUILLAJE

GANADORA FESTIVAL DE VENECIA MEJOR ACTOR JIM BROADBENT

GANADORA PREMIO SOCIEDAD CRITICOS DE CINE USA MEJOR DIRECTOR MEJOR PELICULA

JIM BROADBENT — ALLAN CORDUNER — TIMOTHY SPALL — LESLEY MANVILLE

Un film de MIKE LEIGH "Secretos y Mentiras"

LOS EGOS, LAS BATALLAS, LAS PALABRAS, LA MUSICA, LAS MUJERES Y LOS ESCANDALOS

TOPSY-TURVY

ESTRENO 15 DE MARZO

PURO TALENTO

" Zonca es estilo, coherencia y capacidad "
Pierre Gougan - Le Figaro / Francia

"Un relato directo y personal, una mirada original y contundente sobre la juventud"
Cahiers du Cinema / Francia

MEJOR PELICULA FESTIVAL DE BIARRITZ FRANCIA

MEJOR PELICULA FESTIVAL DE MUNICH ALEMANIA

EL PEQUEÑO LADRÓN

UN FILM DE **ERICK ZONCA**
El director de "La vida soñada"

ESTRENO 8 DE MARZO

TIERNA OBRA DE ROBERT GUEDIGUIAN
UNA COMEDIA PARA REIR, EMOCIONAR Y DISFRUTAR
ARIANE ASCARIDE

AL ATAQUE !

JEAN - PIERRE DARROUSSIN
GERARD MEYLAN

Un film de ROBERT GUEDIGUIAN el realizador de "Marius y Jeannette"

GARAGE MOLITERNO &

PROXIMAMENTE

DESPUES DE "EL CASAMIENTO DE MURIEL" Y "CLAROSCURO"
LLEGA LA PELICULA AUSTRALIANA MAS PREMIADA
¿HASTA DONDE PUEDES CONFIAR EN LA PERSONA QUE AMAS?

FRANCES O'CONNOR — MATT DAY

BESAME O MATAME

(KISS OR KILL)

Un film de BILL BENNETT

GANADORA FESTIVAL DE MONTREAL MEJOR ACTRIS MEJOR SONIDO

GANADORA DE 5 PREMIOS DE LA ACADEMIA AUSTRALIANA
MEJOR PELICULA
MEJOR DIRECTOR
MEJORACTOR SECUNDARIO
MEJOR MONTAJE
MEJOR SONIDO

Página/12

PROXIMAMENTE

"Saura devuelve el arte de GOYA a la vida con una exquisita obra de cine puro".
Kirk Honeycutt. HOLLYWOOD REPORTER

Francisco **Rabal**
José **Coronado**
Maribel **Verdú**
Eulalia **Ramón**

Fotografía: **Vittorio Storaro**

Un film de **Carlos Saura**

GRAND PRIX DE AMERICA MONTREAL Carlos Saura MEJOR DIRECTOR

GANADORA PREMIO GOYA Francisco Rabal MEJOR ACTOR

GANADORA PREMIO GOYA Vittorio Storaro MEJOR FOTOGRAFIA

GANADORA PREMIO GOYA MEJOR MAQUILLAJE

GANADORA PREMIO GOYA Pierre-Louis Thevenet MEJOR DIRECCION ARTISTICA

Goya

LUCES Y SOMBRAS DE UN GENIO

Lolafilms DISTRIBUCION

PROXIMAMENTE

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

Barbella CB

Cerrá los ojos.
Eso que ves es un adelanto
del 16º Festival Internacional
de Cine de Mar del Plata.
Lo que pasa es que la proyección
empieza el 8 de marzo.

Películas de más de diez países compitiendo por el Ombú de Oro - Nuevas corrientes estéticas - Lo más destacado de la producción latinoamericana del nuevo siglo - La mujer y el cine - Homenajes a figuras legendarias del cine universal. Del 8 al 17 de marzo: 10 días para no cerrar los ojos.

16º

Festival Internacional de Cine.

INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

SECRETARIA de CULTURA y COMUNICACION
PRESIDENCIA de la NACION