

BUENOS AIRES FESTIVAL INTERNACIONAL DE **EL AMANTE** CINE INDEPENDIENTE

AÑO 10	Nº 110	MAYO 2001
ARG \$ 7,50	URU \$ 50	ISSN 03292606
		00110
9 770329 260003		

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

www.elamante.com



Críticas	2	La libertad
	4	El círculo
	5	Nubes de mayo
	6	El idiota
		Girlfight
	7	La mexicana
		Prueba de vida
		Leyendas de vida
		Trece días
		Miss Simpatía
	8	Snatch, cerdos y diamantes
		Monkeybone
		Rodrigo, la película
	9	De uno a diez
Festival de Buenos Aires	10	Los invitados VIP
	12	Habla el doble director
	14	Habla el director simple
	16	Sociales y relato angelical
	20	Las entrevistas y yo
	22	Entrevista a David Walsh
	26	Entrevista a Volker Schlöndorff
	30	Entrevista a Maggie Cheung
	32	Entrevista a Béla Tarr
	34	Entrevista a Nicole Brenez
	36	Entrevista a José Luis Guerín
	39	Cine español maldito
	42	Canon 2000
	46	El noticiero
	48	El diario
	50	Polémica: Michael Haneke
	52	Unas cuantas películas
	62	Los documentales
Guía de <i>El Amante</i>	63	Cine en TV

Las nuevas ediciones de los festivales de Mar del Plata y Buenos Aires resultaron bastante diferentes. Tuvieron en común pocas cosas: algunas películas y el último viernes por la noche de pesadilla. ¿El preestreno de alguna película de terror? No era exactamente una película pero el terror se apoderó de muchos de nosotros cuando el viernes 27 de abril, justo antes de terminar el Festival de Buenos Aires, Cavallo anunció la extensión del IVA a todo bicho que camine. Los memoriosos recordaron que el viernes 23 de marzo, cuando terminaba el Festival de Mar del Plata, López Murphy anunciaba el fin de la educación en la Argentina por imperio de la necesidad de equilibrar el presupuesto. A esta gente no le gusta que los festivales terminen con cierta calma. La medida nos afecta por todos los costados. La extensión del IVA a las entradas de cine provocará un descenso en la cantidad de público en las salas; el fondo para el cine argentino corre nuevamente peligro y la estabilidad de los festivales será motivo de estudio para nuevos recortes. Paralelamente, también las revistas pasan a pagar ese impuesto, con lo cual nuestra supervivencia particular queda también en tela de juicio. No somos economistas (¡vade retro!) pero hay una cuenta clara. Si desaparece el cine argentino, si desaparece la revista *El Amante* y todas las demás revistas culturales, la recaudación por estos rubros será de cero pesos, que es lo que pagan ahora. O sea, que lo que se está decidiendo es si, con la misma recaudación tributaria, la cultura argentina va a sobrevivir o quedará reducida a su mínima expresión. La desproporción entre lo que se pone en juego y lo que se convierte en plata para la DGI es monstruosa pero tiene el defecto de que nuestro aporte no puede mensurarse en una planilla de cálculos. ¿Estaremos condenados por esa inmaterialidad de nuestros bienes? **A**

STAFF

Directores

Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Asesora periodística

Claudia Acuña

Consejo de redacción

los arriba mencionados
y Gustavo J. Castagna

Colaboraron en este número

Tomás Abraham, Santiago
García, Eduardo A. Russo,
Jorge García, Silvia Schwarz-
böck, Alejandro Lingenti, Mar-
cela Gamberini, Lisandro de la
Fuente, Diego Brodersen, Leo-

nardo M. D'Espósito, Javier
Porta Fouz, Juan Villegas, Hu-
go Salas, Eduardo Rojas, Fed-
rico Karstulovich, Adrian
Martin, Carolina Giudici,
Valeria Bellusci, Federico
Marioni, Jorge Blanc, Edgardo
Cabrer, Marta Alvarez, y Tino
y Norma Postel

Secretaría

Natasha Alimova,
Miss Simpatía
Cadete
Gustavo Requena Johnson,
el mariscal Chucky
Un festival de delicias
Norma Postel,
se lleva todos los premios

Tortillas sin riesgo país

Esther
Correctora capitana
Gabriela Girlfight Ventureira,
The Iron Lady

Meritorio de corrección

Jorge Guerín García,
maldito español
Traducción y sombra
de Maggie Cheung
Lisandro de la Fuente,
la vida soñada de los ángeles
Gente de cierre
Javier Porta Fouz y Hugo
Salas: con el último aliento,
Santiago Im Juli García,
Mariela "Festibal" Sexer
y Natalia "Terciopelo azul"
Lardiés.

Diseño gráfico

Araujo D'Amore, dg
El loco Chivu
lucasdamore@hotmail.com

Correspondencia a

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

E-mail

amantecine@interlink.com.ar

En Internet

http://www.elamante.com

El Amante es propiedad de

Ediciones Tatanka SA.

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

Registro de la propiedad
intelectual Nro. 83399

Preimpresión, impresión
digital e Imprenta

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

Distribución en Capital

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

Distribución en el interior

DISA SA. Tel 4304-9377 /
4306-6347

LA LIBERTAD

ARGENTINA

2001, 73'

DIRECCION Lisandro Alonso

PRODUCCION Hugo Alberto Alonso

GUION Lisandro Alonso

FOTOGRAFIA Cobi Migliora

MUSICA Juan Montecchia

MONTAJE Lisandro Alonso y Martín Mainoli

DIRECCION ARTISTICA Lisandro Alonso

INTERPRETES Misael Saavedra, Humberto Estrada, Rafael Estrada, Omar Didino, Javier Didino.

Un día en la libertad

por JAVIER PORTA FOUZ

El cine siente hoy hambre de dignidad. Las más delicadas ideas, las más osadas, las más locas quimeras, los más violentos problemas deben trasladarse a la pantalla como al teatro y al libro.

Horacio Quiroga, 28 de febrero de 1920

Una mañana de noviembre de 1997, en Mar del Plata, comenzó a vislumbrarse una nueva etapa para el cine argentino. Se había proyectado, en competencia, *Pizza, birra, faso*. Si bien ya la primera edición de *Historias breves* había abierto el camino, existían dudas sobre los resultados que podrían obtenerse en el salto al largometraje de los jóvenes directores que habían aparecido. *Pizza, birra, faso* colmaba las expectativas y marcaba el inicio de otras nuevas. Fue en abril de 1999, en el primer Festival de Buenos Aires, cuando se presentaron oficialmente *Silvia Prieto* y *Mundo grúa*. En ese momento, ya se podía hablar de algunos signos de cierto afianzamiento: tres películas importantes, entre algunas otras, que permitían hablar de una novedad. Eran tres films urbanos y bonaerenses (*Pizza, birra, faso* y *Silvia Prieto* sobre la ciudad de Buenos Aires, y *Mundo grúa* sobre el conurbano), aunque en *Mundo grúa* el viaje de El Rulo al sur indicaba que el país entero podía convertirse en escenario. Pero el otro gran hito para el cine argentino –superar el millón de espectadores con una buena película– se llamó *Nueve reinas*, y volvimos así de lleno a la ciudad de Buenos Aires. Había

una promesa que llegaba, un rumor que se repetía, se hablaba con bastante antelación de una película que venía de Salta. Y *La ciénaga* colmó, y rebasó, las expectativas de muchos de nosotros, y fue el logro de una directora que también se hizo notar en las primeras *Historias breves*.

Si el cine argentino no ofrecía una sola cosa buena más en el año, la temporada 2001 ya estaba justificada. Pero apareció inopinadamente *La libertad*, una película pampeana. Y no interesa demasiado si su director es o no pampeano. *La libertad* existe más allá de Buenos Aires, y ratifica que hay otros mundos cinematográficos que no tienen por qué tener en cuenta este centro. De hecho, apareció una película que, a pesar de su aparente sencillez y de su calidad de “película chiquita”, es de una seguridad apabullante, una de esas que parecen no necesitar de ninguna otra para presentarse. Si en el llamado cine independiente norteamericano cada film tiene una textura con rugosidades que da cuenta de la historia del cine popular (o, en pocos casos, de alguna otra cosa), la llanura de *La libertad* no tiene referencias cinéfilas. Tampoco había demasiadas en *Mundo grúa* o en *Silvia Prieto*, pero en estos dos films sí se presentaban oportunidades de reconocimiento, y quizá de identificación, a partir de los escenarios o de los diálogos. En *La libertad* la cantidad de diálogos es mínima, y estos son de una simplicidad tal que se vuelven comprensibles –aun sin promover la iden-



tificación– aunque no se entienda castellano. Solo dos momentos no encuadran en esta descripción, que son cuando el hachero le pregunta al encargado de la estación de servicio si “hay minitas” y cuando habla por teléfono y repite su “¿qué era lo que yo te iba a decir?”. Quizás esos dos sean los únicos fragmentos en los que el film deje de ser universal y se haga más reconocible para el espectador argentino (o porteño). Todo lo demás es extrañamiento, una sensación de estar viendo algo por primera vez, como si se tratara de la vida de un extraterrestre. Lisandro Alonso (25 años) muestra un día en la vida de este hachero y lo hace sin opinar, en un nivel que no parecía posible; describe, nos muestra en qué consiste una jornada de un hachero en un lugar de La Pampa pero no nos indica qué es lo que piensan, ni el realizador ni el personaje, de esa vida. En la primera parte de la película observamos a un experto, alguien que hace su tra-



bajo con una precisión que asombra. Sin embargo, solo se nos ofrece como información la seguridad de los movimientos del hachero, y a partir de esa seguridad sabemos, inferimos, que es preciso y profesional. Así procede *La libertad*, muestra una característica que guía, con poco énfasis, lo que podrá convertirse en la interpretación de cada espectador. Es una película de argumento mínimo, pero en eso no radica su originalidad. Hay algo más, que es el uso de información mínima para describir esa jornada en la que el hachero (interpretado por el hachero Misael Saavedra) hace su trabajo con los árboles, almuerza, duerme una siesta, continúa con su trabajo, pasan a buscarlo en camioneta, luego él va con la camioneta a negociar el precio de su mercadería, compra algunas provisiones en una estación de servicio, vuelve a su casa y come una mulita. No se trata de un film con retaceo de datos, sino más bien de una descripción que se abre a la contempla-

ción, que no procura generar empatía con el personaje sino que busca presentarlo, indagar sobre su vida, tan irresoluble como la de cualquiera. En su juego contemporáneo sobre la irreconocible línea que separa el documental de la ficción, *La libertad* reposiciona los debates sobre la representación en el cine argentino. Cuando parecía que esa discusión podía circunscribirse, de manera simplista, al realismo mediante el efecto de realidad y la inmediatez (*Pizza, birra, faso*, *Mundo grúa*), y al realismo mediante el efecto caligráfico y las omnipresentes marcas de quien mueve los hilos (*La ciénaga*), irrumpe un film en el que el efecto realismo surge al presentar un mundo extraño, un universo del que nos es difícil encontrar las referencias, y que mantiene una fuerte coherencia estilística (la exacta continuidad fotográfica, la cadencia en la duración de los planos en todo el metraje, el sonido nada sucio ni amateur y una textura de 35 mm). Es decir, un film que rompe con unas cuantas convenciones del realismo típicas de los últimos años, y que a la vez actualiza algo de lo que decía Rohmer en *Cine de poesía contra cine de prosa* (en el que sus ideas debatían con las de Pasolini): "Para mí, existe una forma moderna de cine de prosa y de cine 'narrativo', donde la poesía está presente, pero no buscada de antemano: aparece por añadidura, sin que se la solicite expresamente". El lirismo de *La libertad*—film sin apuros, ni ansiedad, ni tensión,

pero que nunca se detiene— se hace presente de manera no forzada. Tal como decía Rohmer, como un añadido no buscado y, en este caso, también inevitable.

De férrea coherencia, *La libertad* es una obra que se arma en un continuo necesario, en un enlazado cerrado sobre sí mismo que ubica lo que vendrá a continuación como lo único que puede esperarse (en lugar de ser una aproximación fragmentaria al lenguaje y a la historia cinematográfica en la que cada plano es la opción tomada de una serie de posibilidades externas). La cadena que forman los planos de *La libertad* flota sobre una necesidad casi anormal, con la salvedad de un momento en el que aparece una decisión del director que se muestra como evidente: cuando frente a la preparación culinaria de la mulita se escucha por radio un relato frívolo sobre ejecuciones humanas que fija la comparación.

Hemos conocido *La libertad*, que en su desafiante originalidad estética presenta un universo, de tan pegado a la tierra, casi extraterreno, y que describe un círculo que comienza con música electrónica en los títulos, y vuelve, al final del día, a sonidos y soplos similares en los ruidos del clima que se avecina. En el medio, la vida del hachero, una rutina con detalles susurrados. Sin embargo, en la mirada del protagonista, sabemos con certeza que en esa libertad (¿en la libertad?) nada asegura el más mínimo destello de felicidad. **A**

EL CIRCULO

IRAN-ITALIA

2000, 90'

DIRECCION Jafar Panahi

PRODUCCION Jafar Panahi

GUION Kambozia Partovi

FOTOGRAFIA Bahram Badajshani

SONIDO Mehdi Dejbodi

MONTAJE Jafar Panahi

DIRECCION ARTISTICA Iraj Raminfar

INTERPRETES Fereshteh Sadr Orafai, Maryiam Parvin Almani,
Nargess Mamizadeh, Elham Saboktakin.

La ciudad de las mujeres

por GUSTAVO NORIEGA

El secreto mejor guardado del cine iraní es cómo logra conjugar la simplicidad con lo complejo. Me gustaría ahondar más en esta aparente contradicción pero no me queda mucho más que declarar su misterio y dar algún ejemplo. Tomemos la anterior película de Jafar Panahi: *El espejo*. Era la historia de una niña perdida que atraviesa Teherán. Punto. Ahora bien, a la mitad de la película la nena decía: "Esta película me tiene podrida" y se sacaba el micrófono y un falso yeso que le cubría el brazo. Y el resto de la película era igual a la primera mitad solo que la cámara, en vez de seguir al personaje, seguía a la actriz que hacía ese personaje. ¿O ese también era un personaje? La especularidad de las escenas nos hacía entrar en un juego infinito de preguntas que le daban un halo fantasmagórico a la experiencia sumamente pedestre de ver a una niña cruzando una ciudad. Además, la nena era extraordinaria.

El círculo tiene la misma maravillosa mezcla entre lo simple y lo complejo. Ahora no se trata de niños como en las dos películas anteriores de Panahi sino de mujeres. Aquí se produce una nueva sorpresa, como la que nos provocaba la niña cascarabias. Lo que nos deja con la boca abierta, esta vez, es el contenido temático de la película, centrada en el mundo de las mujeres. Mujeres que escapan de la prisión, que quieren fumar en público, que quieren abortar, abandonar a sus hijos en la calle,

que ejercen la prostitución. Todo eso en Teherán, una ciudad que uno suponía tan libre de esas solturas femeninas como Reykiavik de moscas. Todas se topan con algún límite, con alguna barrera infranqueable. Las limitaciones son diferentes pero Panahi, con elegancia, les hace compartir una a todas las mujeres de la película: la de fumar en público. Y el remate es glorioso, con una de las protagonistas al final fumando sensualmente su cigarrillo sin preocuparse por una posible represión... porque está presa.

El segundo secreto del cine iraní tiene en *El círculo* un exponente de primer orden. Se puede definir con una palabra inglesa: "understatement" que alguna vez vi traducido como "atenuación". Es la capacidad de contar algo con elementos mínimos, sin recargar, de dar el esbozo de una historia para que el espectador la complete. En *El círculo*, una película cuya estructura nos lleva de personaje en personaje a lo largo de un día infernal en Teherán, hay muchas más historias de las que uno puede percibir a simple vista. Sumergirse en ellas es dejarse invadir por un mundo extraño y, al mismo tiempo, absolutamente reconocible. En una entrevista que le hizo David Walsh, Panahi afirmó: "En mi opinión, todo el mundo vive dentro de un círculo, ya sea económico, político, cultural, de problemas familiares o por la tradición. El radio del círculo puede ser más grande o más pequeño. Deseo que si este film tiene

algún efecto sobre las personas, sea el de expandir el radio de su círculo". Es casi milagroso que la circularidad de la película, que sin que lo sepamos comienza en una prisión y termina en otra (o en la misma) se haya extendido a la realidad. Jafar Panahi, que tuvo problemas para estrenar *El círculo* en Irán, iba a venir a presentarla al Festival de Buenos Aires para luego ir a Montevideo. Su viaje pasaba por Nueva York. Se le aseguró desde todos los ámbitos oficiales y privados que no era necesaria una visa en tránsito para su mínima estadía en Estados Unidos (el tiempo de bajar de un avión, esperar y subir a otro). Pero, a pesar de lo anunciado, en Nueva York le pidieron la visa. Al no tenerla, le dijeron que debía ser registrado, para lo cual tenía que dejar una impresión de sus huellas digitales. Panahi se negó a esa práctica policial, lo que le costó estar toda una noche en el calabozo, engrillado junto con otros presos. Finalmente fue liberado y volvió a Irán. El círculo que le ponía límites se hizo mínimo, del mismo diámetro de los grilletes que le apretaban las muñecas. Y al mismo tiempo, extendió el nuestro, al hacernos conocer que su película simple representaba una realidad compleja y extendida, que no se reducía a la vida de las mujeres de su país. Conocer su calvario nos pone tristes pero puede hacernos un poquito más libres, como nos lo hizo esta, su última, extraordinaria película. ■

NUBES DE MAYO

Mayis Sıkintisi

TURQUÍA

2000, 130'

DIRECCIÓN Nuri Bilge Ceylan

PRODUCCIÓN NBC AJANS / Nuri Bilge Ceylan

GUION Nuri Bilge Ceylan

FOTOGRAFÍA Nuri Bilge Ceylan

SONIDO Ismail Karadas

MONTAJE Nuri Bilge Ceylan y Ayhan Ergürel

INTERPRETES M. Emin Ceylan, Muzaffer Özdemir, Fatma Ceylan, M. Emin Toprak, Muhammed Zimbaoglu, Sadik Incesu.



Mayo es el mes más cruel

por LEONARDO M. D'ESPOSITO

Antes de hablar de *Nubes de mayo*, la película turca que aparecía, a priori, como una de las favoritas del Festival de Buenos Aires —y que finalmente se llevó el premio a la mejor dirección—, cabe alejarse del modelo evidente sobre el que se construye el film: el cine de Abbas Kiarostami. Debo confesar que la primera visión de la película, incluso si el sentimiento no se ha desvanecido del todo, me recordaba constantemente a don Abbas, de quien toma varios procedimientos formales y narrativos (el cine dentro del cine, el personaje infantil, el dilema moral de todo cineasta, la naturaleza, la lucha entre tradición y modernidad, la recurrencia al registro documental y la paradójica —o no tanto— belleza formal de los encuadres). Con esta enumeración, puede decirse tranquilamente que esta película, aun turca, resume toda una tendencia del cine iraní. Pero no es del todo así, y sus diferencias son mucho más interesantes que sus similitudes.

El mismo día en el que terminó el festival, por esas agradables casualidades del *meeting point*, Jorge García me presenta a Rafael Filippelli, a quien no conocía. Nos pusimos a hablar de cine en general, y en algún momento pasamos por el iraní. Filippelli dice algo respecto de las películas de Kiarostami que no deja de ser verdad —o por lo menos lo es hasta *El viento nos llevará*—: que el mundo que pintan es de gente invariablemente buena, invariablemente solidaria. Más allá de que el derecho del cineasta a

crear el mundo que mejor le parezca es inalienable (uno sólo debería juzgar objetivamente su consistencia y subjetivamente la emoción que le produzca el contacto con ese mundo), no deja de tener algo de razón el hombre. A partir de esa línea de diálogo perdida en una charla algo más extensa, volví a pensar *Nubes de mayo*.

Lo que descubrí, segunda visión mediante, fue que es una película que esconde en su melancolía y dulzura formal una forma de crueldad bastante alejada del modelo Kiarostami. Muzaffer, el cineasta, es un verdadero villano, alguien que convence a su padre y a su madre de ser los actores de su película —que son en realidad los padres verdaderos del verdadero director, Nuri Bilge Ceylan, también protagonistas de su primer largometraje, *Kasaba*—, obligando a su padre a distraerse de su conflicto con autoridades del Estado por los árboles que tiene en el fondo de su casa. Además, también convence con el argumento de ayudarlo a encontrar trabajo en Estambul a un obrero que abandona su trabajo. Por supuesto que una vez terminada la película, le advierte que no lo va a llevar a ninguna parte, y que no se preocupe porque ya va a conseguir otra cosa.

Esta actitud tramposa de Muzaffer se refleja en algunas pequeñas crueldades y trampas del chico que, por un reloj musical —señal de la tecnología en un mundo periférico—,

debe mostrar paciencia y cuidado llevando un huevo en su bolsillo durante cuarenta días. Lo que aparece en la película es ese mundo que el sistema Kiarostami a veces esboza y muchas veces deja de lado, el mundo de la crueldad, la dimensión autoritaria del artista, el doble discurso. *Nubes de mayo* se transforma entonces en una meditación sobre la soledad no del artista, sino de los instrumentos del arte.

Frente a todo esto, la naturaleza no permanece impasible. El Estado aparece como una amenaza invisible y omnipresente, también como una manifestación de poder que se aproxima y se une al poder de manipulación del cineasta. En ese punto, la película alcanza una verdadera dimensión política en un discurso no sobre los límites del poder, sino de cómo el poder logra rebasar sus propios límites para salirse con la suya. El pequeño triunfo del chico no deja de ser también el triunfo de la manipulación, la evidencia de que el peor de los males es no creer en la posibilidad de alguna gente de quebrar las reglas.

La belleza que rodea el film no es, pues, accesorio. La película la descubre, la guarda, la documenta, pero solo como quien atesora algo que ha de perderse definitivamente, como los árboles y la vida del padre de Muzaffer. *Nubes de mayo* es el testimonio de esa pérdida y de la crueldad que se esconde detrás de ella. ■

EL IDIOTA

Un buen muchacho

Navrat Idiota

REPÚBLICA CHECA

1999, 100'

DIRECCION Sasa Gedeon
PRODUCCION Yveta Janousková, Cestmír Kopecký, Petr Oukropec y Daniel Tucek
GUION Sasa Gedeon, basado en el personaje principal de la novela de Dostoievski
MUSICA Vladimír Godar
MONTAJE Petr Turyna
DISEÑO DE PRODUCCION Petr Fort
INTERPRETES Pavel Liska, Anna Geislerová, Tatiana Vilhelmová, Jiri Langmajer, Jiri Macháček.



Frantisek es un buen tipo, ingenuo, adolescente, habla muy poco y observa demasiado al mundo que lo rodea. Su mirada disecciona un contexto familiar supuestamente sin conflictos, pero que oculta más de un enigma y varias cuentas pendientes del pasado. Frantisek es el idiota de Dostoievski pero las semejanzas con la novela terminan ahí. Gedeon, más allá de las licencias pertinentes, narra la clásica historia de un personaje inocente que invade un mundo ordenado solo en apariencia. Pero *El idiota* no es (ni pretende ser) el análisis de una sociedad en vías de autodestrucción (*Teorema* de Pasolini) ni una lección de vida impuesta por un personaje atípico dentro de un contexto determinado (*Resplandor en la noche* de Billy Bob Thornton). En todo caso, Frantisek no representa al ángel exterminador de la película de Pasolini ni al tonto en overol que baja líneas en un pueblito sureño de Estados Unidos. Frantisek observa —como los otros dos— las peleas, infidelidades y rupturas familiares, la soledad de los lugareños, la falta de trabajo y las diversas conversaciones que se

traslucen en su rostro sorprendido. Pero no necesita actuar, solo mira.

Gedeon recurre a una lectura diáfana y verista del contexto, narrando la historia desde el punto de vista de Frantisek. La cámara, por lo tanto, es él, y a través de varias subjetivas de su personaje, el director desmenuza a una sociedad desapasionada, cruel e hipócrita.

El sistema narrativo de Gedeon, clásico y rutinario, sirve para evitar el golpe bajo y la lágrima complaciente. Algunos momentos en que la película parece desbarrancarse hacia los lugares comunes (los sueños de Frantisek, la sangre que le sale de la nariz, la golpiza que recibe cerca del final) se neutralizan por la ligereza del relato y por el tono menor que el director imprime a su historia. Eso sí, la falta de pretensiones de *El idiota* —que hace recordar a los mejores exponentes de aquellas historias cotidianas del cine checo de los 60— poco puede hacer frente a una música insoportable y machacona, una patética cruzada de Ray Conniff con el pianísimo de Richard Claydermann. **Gustavo J. Castagna**

GIRLFIGHT

Los 400 golpes

ESTADOS UNIDOS

2000, 106'

DIRECCION Karyn Kusama
PRODUCCION Sarah Green
GUION Karyn Kusama
FOTOGRAFIA Patrick Cady
MUSICA Theodore Shapiro
MONTAJE Plummy Tucker
DISEÑO DE PRODUCCION Luca Mosca y Marco Cattoretto
INTERPRETES Michelle Rodríguez, Jaime Tirelli, Paul Calderón, Santiago Douglas, Ray Santiago, Elisa Bocanegra, Shannon Walker Williams.



La vieja historia del personaje que tiene problemas para integrarse, vive en un entorno hostil y solo logra superar los obstáculos a través del deporte ha dado muchos films pero sin duda los más populares de las últimas décadas han sido *Rocky* (1976) y *El Karate Kid* (1984), curiosamente los dos dirigidos por John G. Avildsen. En ambas películas, el deporte (karate en un caso, boxeo en el otro) es solo una excusa y la verdadera lucha de los protagonistas es contra su propia insatisfacción. *Girlfight* se inscribe en la línea de esos dos films, pero como la protagonista es una chica, su presupuesto y su espacio comercial son más limitados y queda enmarcada dentro del cine independiente. La propuesta de la directora es sin duda atrevida, y la reducción de sus posibilidades comerciales así lo confirma. La protagonista, Michelle Rodríguez, es una de las revelaciones actorales del año y su carisma podría sostener cualquier clase de historia. La película logra combatir prejuicios y lugares comunes en lo que a género respecta, pero en lo cinematográfico siempre opta por una es-

tructura tradicional. Y eso es bueno, porque al contar la historia de esa forma puede vencer a un público más amplio. *Girlfight* no busca nunca altos picos dramáticos y cuando se enfrenta a situaciones dramáticas no abandona el tono asordinado y poco triunfalista que es uno de sus mayores aciertos, y que la aleja, además, del cine industrial actual. Tampoco es industrial el guión, que decide no cerrar todos y cada uno de los elementos de la trama. Quizá, por lo dicho anteriormente, la película termine no gustándole a ningún tipo de público, ya que no es del todo independiente ni del todo industrial. Pero quienes en el 84 saltaron de la butaca con *El Karate Kid* y ahora están un poco grandes para tales arrebatos, encontrarán en *Girlfight* una película que se encarga de borrar algunos prejuicios y al mismo tiempo entretener y emocionar. Una propuesta menos demagógica, más original y mucho más interesante que otros films de este tipo. Eso sí, luego de ver la película el efecto es inevitable: uno sale del cine con ganas de practicar algún deporte. **Santiago García**

LA MEXICANA

The Mexican

ESTADOS UNIDOS, 2001, DIRIGIDA POR Gore Verbinski,
CON Julia Roberts, Brad Pitt, James Gandolfini.



Ya en las primeras escenas resulta evidente que los guionistas y el realizador de *La mexicana* intentaron darle al film el tono de las comedias alocadas de la década del 40, en particular el de las así llamadas comedias de "rematrimonio". Y lo lograron, aunque solo en una escasa proporción.

Brad y Julia gritan y hacen gestos ostentosos todo el tiempo –en otras palabras, sobreactúan–, la puesta en escena es poco ingeniosa y la tensión apenas si está conseguida. Pero el tono ligero y lo vertiginoso de la trama hacen que la primera mitad de *La mexicana* se disfrute como un entretenimiento poco pretencioso.

Pero, ay, la muerte de un personaje clave hace que la situación cambie radicalmente, y los últimos cuarenta minutos de película se transforman en un drama edulcorado en el que nuevamente se nos intenta dictar cátedra sobre temas "profundos" como la lealtad y el amor. Es fácil imaginar a los productores pensando "ahora llegó el momento de conmovir", y el resultado es cercano al desastre. Vueltas de tuerca innecesarias, momentos forzados y una breve aparición de Gene Hackman que no logra ocultar el papelón. Maldita sea: ¿acaso no pueden dejar a la gente divertirse en paz? **Diego Brodersen**

PRUEBA DE VIDA

Proof of Life

ESTADOS UNIDOS, 2000, DIRIGIDA POR Taylor Hackford,
CON Russell Crowe, Meg Ryan y David Morse.

La historia transcurre en un país del Tercer Mundo, de modo que la inclusión del *american way of life* no cuaja con la violencia, la marginalidad y la corrupción de estas latitudes. Un país que podría ser Colombia. La guerrilla descontrolada "que hace 25 años peleaba por el marxismo pe-

ro ahora trastocó sus fines" (textual). La pareja Ryan/Morse anclada en tierras violentas. Simples ciudadanos norteamericanos inmersos en el subdesarrollo. El Tercer Mundo se cae y lo mejor es escapar de ese infierno de miseria y corrupción, insiste Ryan, pero el buenazo de Morse insiste en quedarse, porque vino "para hacer el bien" (es decir, una represa hidroeléctrica que "da trabajo"). Lástima, porque los violentos de siempre lo van a secuestrar y van a pedir millones por su rescate. Tras idas y vueltas, Crowe se encargará del asunto para demostrar que no se puede confiar en nadie más que en las fuerzas de seguridad internacionales, ni siquiera en el capital internacional. Allí estará el héroe para internarse en la selva y aniquilar en pocos segundos a una docena de personas sin la menor culpa, salvando al ciudadano común.

Un romance trunco e incomprensible rompe el tono de thriller convencional y provoca una risita merecida. El derramamiento de sangre en pantalla es arbitrario, tampoco hay una indagación en las causas de la miseria que produce los estallidos de violencia. Es una guerra, señor, asegura el duro soldadito Crowe. Ciertamente, una guerra en la que son unos o los otros. Una guerra sucia, como hace 25 años. Hollywood, a la vanguardia nuevamente.

Federico Karstulovich

LEYENDAS DE VIDA

The Legend of Bagger Vance

ESTADOS UNIDOS, 2000, DIRIGIDA POR Robert Redford,
CON Matt Damon, Will Smith, Charlize Theron.



Otro deporte para Redford, ahora el golf. El tiro sale desviado. Grandilocuente en la puesta y pobre en las ideas, su mirada se extravía en una historia de éxito, caída y redención por el New Age y amagos de angelología. Fracaso y luego triunfo, en ese orden y como una obligación. Una historia de Scott Fitzgerald con el sentido moral

cambiado. Es para Menem que la mirará en video. **Eduardo Rojas**

TRECE DIAS

Thirteen days

ESTADOS UNIDOS, 2000, DIRIGIDA POR Roger Donaldson,
CON Kevin Costner, Bruce Greenwood y Steven Culp.



La Tierra sigue existiendo porque en 1962 Kennedy supo impedir la guerra nuclear con Rusia. Esto es lo que cuenta *Trece días*. Lo hace al estilo de las películas de la Guerra Fría: suspenso mantenido en base a planos generales de buques y aviones, música marcial, discusiones de gabinete. Vino viejo en odres viejos. La buena intención de narrar otra versión de una historia apasionante, achatada por un relato convencional. **Eduardo Rojas**

MISS SIMPATIA

Miss Congeniality

ESTADOS UNIDOS, 2000, DIRIGIDA POR Donald Petrie,
CON Sandra Bullock, Michael Caine y Benjamín Bratt.



Comienza como una divertida comedia que expone los siniestros mecanismos que obligan a la mujer a seguir un único modelo de belleza sometiendo a procedimientos antinaturales para conseguir el resultado deseado. Como el film parte de la caricatura, no sería correcto tomarse las cosas literalmente, pero aun así, la película tiene una ideología marcada y la simpatía por la encantadora Sandra Bullock nos co-

loca de su lado. Más adelante la historia intenta ser tolerante y mostrar que hay algo más detrás de las participantes de un concurso de belleza.

Pero aun en esos pasajes se mantiene la idea original de un único y siniestro (por único, entre otras cosas) modelo de belleza. La tolerancia se vuelve confusión en la última escena del film y, aunque yo lo interprete como un broche ambiguo para una película inteligente, deja una sensación extraña en el espectador. El clímax del film recuerda a Blake Edwards.

Santiago García

SNATCH, CERDOS Y DIAMANTES

Snatch

ESTADOS UNIDOS, 2000, DIRIGIDA POR Guy Ritchie,
CON Brad Pitt, Benicio Del Toro, Dennis Farina.



Guy Ritchie volvió al ataque con más personajes de caricatura, más movimientos de cámara vertiginosos y las mismas pocas pretensiones que en su anterior ejercicio, *Juegos, trampas y dos armas humeantes*. Ante todo, *Snatch* confirma que las comparaciones con Tarantino son una franca tontería: el realizador británico no posee ni la inteligencia narrativa ni el sentido de puesta en escena de su par norteamericano, y las ideas visuales están siempre por encima de lo que se está narrando. Sin haber visto el video que filmó para su mujer

—del cual todos hablan maravillas—, no me caben dudas de que debe ser mucho más interesante —y de seguro más breve— que esta interminable sucesión de monerías. Eso sí, hay que admitir que Brad Pitt está muy simpático como el boxeador gitano al que no es posible hacerle morder el polvo.

Diego Brodersen

MONKEYBONE

ESTADOS UNIDOS, 2001, DIRIGIDA POR Henry Selick,
CON Brendan Fraser, Bridget Fonda, Dave Foley.



Quien decidió que *Monkeybone* (título por demás explícito en inglés) se estrenara doblada al castellano no debe haber visto la película, ya que el doblaje sugiere que se trata de una película destinada exclusivamente al público infantil. El protagonista (el gran Brendan Fraser) es un historietista que, víctima de su creación —Monkeybone—, cae en estado de coma y solo regresa al mundo consciente a través de un cadáver a punto de donar sus órganos. Monkeybone es una mezcla entre Mr. Hyde y Buddy Love (Amigo Amor): solo se guía por el instinto animal, vive obsesionado por el sexo, la fama y el poder, y se adueña del cuerpo del noble joven dejándolo en el mundo de las pesadillas. El humor adulto, las muchas referencias sexuales y la negrura de la historia merecían su exhi-

bición en idioma original y que se le prestara más atención. Henry Selick (el mismo director de *El extraño mundo de Jack*) no termina de encontrar un estilo para la película, y eso resiente la calidad del film. Pero la ambigüedad del relato está muy bien lograda y hasta los títulos del final revelan que todos llevamos dentro un Monkeybone esperando por salir.

Santiago García

RODRIGO, LA PELICULA

ARGENTINA, 2001, DIRIGIDA POR Juan Pablo Laplace,
CON Agustina Cherri, Lucas Crespi, Guillermo Pfning.

Hacer algo a las apuradas para incrementar un negocio es cínico. Hacerlo sobre un cadáver es terrorífico. Hacerlo de la manera descuidada, vulgar, precaria, indecorosa y despreocupada con la que se ha hecho *Rodrigo, la película* carece de calificativo. Ni siquiera puede decirse, con humor negro o irónico o aire de superioridad, "la relación que la película guarda con el cine es la misma que la obra de Rodrigo guardaba con la música".

El cuarteto rodrigueño tenía al menos la dimensión participativa que es inherente a cualquier arte o intento de arte. La película tiene la misma relación con el cine que un saqueador de tumbas con su botín. Si este comentario carece de una perspectiva estética es porque el film carece de estética: es apenas una serie de clips en mal video hilvanados por el paupérrimo trabajo de Agustina Cherri y una serie de caras televisivas. Por muy malo que sea un artista (estoy convencido de que Rodrigo era un artista muy malo), ninguna persona se merece esta falta de respeto. El espectador, por menos asiduo que sea del cine, tampoco. Su fracaso —bajó rápidamente su cantidad de espectadores— es esperanzador. **Leonardo M. D'Espósito**

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 - Vivian Imar

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

encuentrosdecine@cinetic.com.ar

Todos los
Jueves 21.00 hs.
y Domingos 14.00 hs.

www.cinetic.com.ar

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	MARIA NÚÑEZ SIN CORTES	JORGE GARCIA EL AMANTE	DIEGO LERER CLARIN	GUSTAVO NORIEGA EL AMANTE	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	MARTIN PEREZ PAGINA 12	
CON ANIMO DE AMAR	9	8	8	10	9	10	8	8,86
HARRY, UN AMIGO QUE TE QUIERE BIEN	9	9	6	8		8		8,00
SNATCH, CERDOS Y DIAMANTES	7	9		7				7,67
LAS CONFESIONES DEL DR. SACHS	7	8	8	7		8		7,60
TRECE DIAS	6	7		6	7			6,50
SUNSHINE	7	6						6,50
LA NODRIZA	5	6				8	7	6,50
EL IDIOTA		7	5	7	6	7		6,40
LA TRAICION	6	6						6,00
YO, TU, ELLOS		7		5	6			6,00
LOS RIOS DE COLOR PURPURA	5	8		5		4	6	5,60
EL DOCTOR Y LAS MUJERES	6	6		5		4		5,25
LA DUCHA	6	6	3	5	6	5		5,17
MONKEYBONE	3	6		6			4	4,75
DRACULA 2001	5						4	4,50
SECRETOS	4	6		4		4	4	4,40

¡SI!

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

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

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

TIPO DE SUSCRIPCION

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

REGALO

- ☐ LIBRO MARTIN SCORSESE
- ☐ LIBRO WIM WENDERS

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

APELLIDO Y NOMBRE

CALLE

NUMERO

PISO

DPTO.

COD. POSTAL

TELEFONO

CALLE LATERAL 1

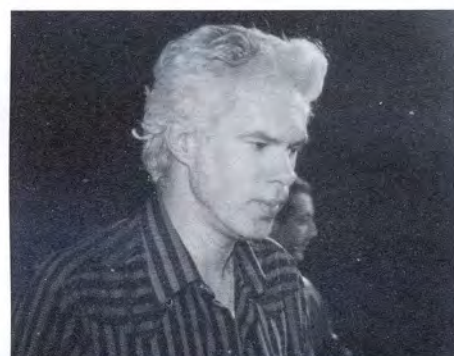
CALLE LATERAL 2

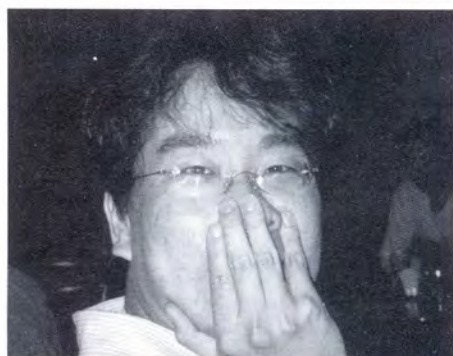
LOCALIDAD

PROVINCIA

PAIS

BUENOS AIRES III FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE





De izquierda a derecha y de arriba a abajo: Olivier Assayas, Chang-Dong Lee, Nicole Brenez, Yuko Nakamura, Volker Schlöndorff, Peter van Bueren, Jim Jarmusch, Bong Joon-Ho, Jee-Woon Kim, Simon Field, Beatriz Sarlo, Maggie Cheung, Jim Hoberman, Emmanuel Finkiel, Bruce LaBruce, Béla Tarr, Steffania Rocca, Jonathan Rosenbaum, Lisandro Alonso, Misael Saavedra, Naomi Kawase.

BALANCE DEL FESTIVAL DE **BUENOS AIRES**

2002 modelo para armar

¡Conseguimos en exclusiva un artículo del director del BAFICI! Bueno, en realidad, también dirige esta revista. El doble director, más que hacer un balance, coloca la mirada en el futuro. **por QUINTIN**



La inauguración: en el fondo las autoridades hablan, y de este lado, la gente conversa

Después del Festival de Buenos Aires, Flavia y yo compartimos una cierta sensación de felicidad, de satisfacción por el resultado y de placer por el entusiasmo que vimos desplegarse a nuestro alrededor durante once días que serán singulares en nuestras vidas. Pero debo confesar que a cierto cansancio lógico se agrega también una carga de responsabilidad por el futuro, incluso de incertidumbre, y nuevos terrores vuelven a visitarme. Me despierto en medio de la noche pensando que no llegó una copia o un invitado, que los cines están vacíos o que las películas no gustan. Pero eso no es importante o, al menos, no lo es para un festival que nació bajo un buen signo y que este año demostró un potencial que apenas alcanzamos a imaginar. Son los problemas del crecimiento los que importan ahora, son las dificultades para seguir avanzando. Es cierto que la suma de buenas películas en las que se mezcló lo consagrado con lo desconocido, invitados interesantes, actividades paralelas apropiadas, un clima de apertura y una organización amable y dispuesta a resolver problemas bastaron para generar un placer compartido y una experiencia estimulante para muchos. Pero esto es lo menos que puede ofrecer un festival. Convertirse en un evento estable y significativo es, en cambio, más difícil. Por eso me gustaría pensar aquí en voz alta cómo se puede estar más cerca de esa meta y, de paso, ensayar una especie de autocrítica.

1. Una distribuidora coreana me dijo durante el festival: "La verdad es que este es un festival muy divertido. Pero no es para hacer negocios". En un mundo ideal, las diez películas coreanas exhibidas hubieran podido generar una adhesión más sostenida

y algunas ventas a los distribuidores locales. En cambio, tuvimos solo una buena concurrencia para la sección y críticas mezcladas. Corea es hoy el único país cuyos éxitos de taquilla ganan también premios en los festivales. Es un caso para estudiar y para seguir de cerca. Sin embargo, la asistencia a la conferencia de prensa de la delegación fue casi nula y no pudimos conseguir siquiera traductores eficientes. Este es uno de los grandes problemas a los que nos enfrentamos desde la programación: sigue siendo más fácil vender el cine europeo y la recepción de las novedades orientales es errática. Habría que lograr pronto que la cita se trocara por "el festival es divertido y también se hacen negocios". Si no, se corre el riesgo de tener solo una boutique de films.

2. Buena parte del cine coreano se caracteriza por un tratamiento novedoso y diverso de los géneros y un uso particular de cierto humor agrio y aun nihilista. Son films menores (con excepciones como la a mi juicio excepcional *La virgen desnudada por sus pretendientes*, que pasó sin dejar demasiados rastros, o *Peppermint Candy*, que tuvo mejor suerte) que replantean la cuestión de un cierto placer cinematográfico que no llega a las grandes alturas estéticas pero nada tiene que ver con las fórmulas y convenciones hollywoodenses. Películas como *Barking Dogs Never Bite*, *The Foul King*, *Attack the Gas Station!* o *The Isle* son ejemplos de un cine fuertemente original y atractivo (aunque, posiblemente, no para todo el mundo). El problema es que la circulación de un material que tiene como pocos la impronta de lo contemporáneo es fundamental para un festival que intenta sacudir el provincialismo. Tal vez esta no sea la mejor propuesta para lograrlo, pero generar una buena disposición para los films pequeños es una deuda importante. Tengo la impresión de que el público se reparte demasiado entre la obra maestra y lo bizarro, dejando una brecha para la producción más difícil de clasificar anticipadamente.

3. Para agravar el problema, los films argentinos exhibidos entran en este segmento. Uno de los directores me decía que prácticamente ninguno había generado noticias ni entrevistas durante el festival y que diez óperas primas se habían despachado bajo la sumaria sentencia de que no había ningún film extraordinario. Es posible, pero esa no es una razón para no considerarlos de a uno, para no dedicarles tiempo y esfuerzo

de análisis. No me refiero solo a la prensa local, con sus eternas restricciones de espacio para la cobertura. Tal vez ese sea uno de los riesgos de un festival tan grande, que creció en más de un 50% con respecto al año anterior. En 210 películas, hay algunas que se vuelven invisibles. Tal vez como premio consuelo, casi todos los films argentinos recibieron ya invitaciones para participar en otros festivales y, además, habrá por lo menos dos muestras dedicadas a la producción nacional en el resto del año. Tal vez el rebote internacional genere una reevaluación de algunas películas.

4. Pero también es cierto que un film que a mí y a otros críticos locales nos interesó particularmente como *El descanso* generó en los visitantes extranjeros una marcada indiferencia. Ciertas claves, ciertos hallazgos, ciertos intentos novedosos de la película de Moreno-Rosell-Tambornino pasaron inadvertidos. Para los distintos jurados, con excepción del compuesto exclusivamente por nativos, fue mucho más fácil dirigir la atención a la simpática juvenilia uruguaya *25 Watts* que a esta película menos redonda pero mucho más punzante y alejada de las convenciones festivaleras. Es un problema abierto: cómo entrar en el circuito internacional con búsquedas que nos dicen mucho a los locales pero no poseen ese algo marcado por la geografía y que genera una apreciación idéntica y favorable en los países más dispares (*Estación Central*, *Amores perros*). En definitiva y en cuanto al festival, el problema argentino no difiere demasiado del coreano.

5. Para concluir con el capítulo local y con sus incertidumbres, hay que señalar que la finalización de al menos siete de los films no hubiera sido posible sin la ayuda del INCAA. Quiero agradecer públicamente a José Miguel Onaindia y a Tato Miller, que hicieron todo lo necesario para que la sección de nuevos directores del festival fuera tan significativa. (También al laboratorio Cinecolor que logró en poco tiempo y con una sobrecarga de trabajo copias excelentes.) Lo que en mi opinión fue una decisión acertada de política cinematográfica puede no repetirse en otras circunstancias o con otras autoridades. Especialmente en la Argentina del IVA generalizado.

6. Si bien creo que los documentales fueron uno de los puntos más interesantes del festival, la costumbre de disfrutarlos dista de

estar generalizada. Parte de lo más interesante que pasa en el cine hoy está allí y la tendencia se consolidará en el futuro. Estimular al público con buena información es también una deuda y creo que se impone hacer algo al respecto el año próximo.

7. En particular, los documentales brasileños mostraron que aquí nomás están pasando cosas importantes. Pero aquí nomás no es aquí nomás sino allá lejos. Costó menos traer críticos australianos o canadienses que brasileños. A pesar de que varios habían anunciado su presencia, ninguno apareció, lo mismo que los programadores de festivales latinoamericanos. Las razones se me escapan, pero habrá que atraerlos y también pensar cómo se construye una nueva red de contactos cinematográficos en la región que sustituya las apolilladas lealtades personales y políticas de otra época. En cuanto a las películas, hay que buscar mejor, empezar a distinguir, acercarse de otro modo.

8. Si bien en el festival participó mucha gente, fueron pocos los que se involucraron a fondo. Desde la organización sentí particularmente vacío el lugar de la gente dispuesta a encontrar en el festival algo más de lo que vino a buscar. El público, en todo caso, me pareció más abierto, menos pasivo que los profesionales. Como en varios puntos anteriores, no se trata aquí de quejarse, sino de mostrar los obstáculos a vencer, una responsabilidad del festival.

9. El esfuerzo descomunal de los que intervinieron en la organización permitió superar una crónica escasez de recursos. En conjunto, el festival fue menos un éxito que la fachada de un éxito. Detrás se escondieron los problemas de un país en el que solo la voluntad parece contar como instrumento de la eficacia. Y aunque las autoridades del Gobierno de la Ciudad nos facilitaron ampliamente la tarea, una estructura más estable, menos librada a la improvisación se hace necesaria a mediano plazo. Alguna vez dije que el objetivo del Festival de Cine de Buenos Aires es convertirse en un punto significativo del calendario cinematográfico internacional y en un hecho central de la temporada cultural porteña. Estamos un poco más cerca pero muy lejos. Y la única estabilidad que cuenta es la de las instituciones, no la de las personas.

10. El festival no debe repetirse, debe reinventarse en cada edición. ■

Ellos y nosotros

Las dificultades de evaluar un festival en el que participaron muchos miembros de la revista se acrecientan cuando las cosas parecen haber salido bien. Esta nota comparte la algarabía general mientras su autor trata de subirse al carro de los vencedores.

por GUSTAVO NORIEGA

"El único defecto de este festival es que los micrófonos están muy altos", dijo Ana Poliakov al recibir su premio de FIPRESCI por *La fe del volcán*. Fue un buen chiste en una ceremonia final cargada de buen humor e informalidad que atenuaba bastante el aburrimiento inevitable de este tipo de festejos. Pero además señalaba con cierta justicia una sensación general que imperaba en el balance del festival: todo había salido bastante bien y la única posible frustración estaba dada por las limitaciones físicas, la altura en el caso de Anita (que araña con simpatía el metro y medio) y la imposibilidad de estar en tres eventos al mismo tiempo como habría soñado más de un cinéfilo ante la exuberante oferta.

Por supuesto que la realidad no es tan perfecta. El hecho de que hubiera tantas cosas para ver hizo que mucha gente no se enterara de que, entre otros problemas, la muestra de Chris Marker no salió muy bien (pro-

blemas con las copias, subtítulos, etc.). *Ambito Financiero*, con su crónica malvada y bizarra, se habría hecho una panzada pero, como era de esperar, ni se enteraron. No obstante, es indudable que, como lo señaló el resto de los diarios porteños, el balance fue enormemente favorable.

Todo el mundo sabe el lugar que ocuparon en el festival las dos personas que comparten conmigo la dirección de esta revista. Varios redactores nuestros colaboraron en muchas tareas incluyendo el diario *Sin Aliento* y el excelente catálogo. Más allá de que la revista no tuvo ninguna relación institucional con el festival, para algunos la identificación fue tal que muchas personas me vinieron a felicitar por el éxito logrado. En todos los casos las acepté muy gustoso haciéndome el burro con la injusticia que se estaba cometiendo: colaboré en todo lo que pude pero me resultaba obvio que mi parte era infinitesimal con respecto al esfuerzo desplegado por mis amigos. Ahora bien, ¿cómo hacer la evaluación de un festival exitoso tan cercano a nuestro corazón sin que suene a autobombo? Lo que voy a hacer es tratar de desentrañar qué tuvo el festival de *El Amante*, más allá de algunos nombres compartidos. Es decir, en qué nos parecemos, qué cosas compartimos.

Hablar de la programación es una parte, pero muy menor según mi punto de vista. La oferta fue tan variada y generosa que dejó pocas cosas afuera, siempre respetando esa vaga y brumosa etiqueta -"independiente"- que lleva el festival. Por otra parte, los programadores Marcelo Panozzo y María Valdez no pertenecen a la revista y tuvieron una amplia responsabilidad en las elecciones. Es verdad que siento que hay una gran afinidad con algunas decisiones arriesgadas. Por ejem-

plo, la cantidad y calidad de los documentales, puestos en igualdad de condiciones con las ficciones; o la decisión que considero muy acertada de programar películas ligeras en competencia, un territorio generalmente vedado a la comedia o, simplemente, a la felicidad. Ambos aciertos no fueron compartidos ni por el público en el primer caso ni por la crítica ni el jurado en el segundo.

El punto que yo siento como más afín entre nuestra revista y el festival es algo menos concreto que la selección de las películas pero mucho más importante: la idea de democracia aplicada a este tipo de eventos. Una de las cosas más comentadas de esta edición fue que la cantidad de películas y de invitados fue muy superior a la de los años anteriores. Pero esta es una evaluación cuantitativa: yo creo que la diferencia sustancial fue cualitativa, tiene que ver con lo que se hizo con esas películas y esos invitados y se asocia fuertemente con la idea de democracia. Una lista de las novedades de la tercera edición mostrará que estas apuntan en esa dirección.

El catálogo, a diferencia de todos los que se vienen haciendo en la Argentina desde que volvió a funcionar el festival de Mar del Plata, era una pieza de lectura valiosa: casi todas las películas tenían una reseña escrita por personas que las habían visto (poca gente sabe qué tan novedoso es eso), a lo que se suman los artículos escritos por especialistas de todo el mundo, la mayoría, visitantes del festival. Se vendió a tres pesos y, naturalmente, se agotó. Toda la gente tuvo la máxima información posible de las películas exhibidas que dejaron de ser, en parte, un laberinto intrincado en el cual solo llegaba a la meta el que tenía las calificaciones cinéfilas más elevadas. La información del catálogo se complementaba con la de *Sin*



Martín Rejtman y Pablo Trapero en "la burbuja"



Los programadores: Marcelo Panozzo, María Valdez, Quintín y Flavia de la Fuente

Aliento, que creció en interés de edición en edición. Queda en el debe el hecho de que el *daily* aparecía demasiado tarde, cuando buena parte de la información ya no tenía utilidad. También la presentación de la grilla, en una tipografía que nos hacía sentir a todos Mr. Magoo y que no incluía los eventos fuera de las películas.

El festival, por primera vez, tuvo dos ediciones propias, más allá del catálogo. *Las guerras del cine*, el último libro de Jonathan Rosenbaum, presidente del jurado, y un volumen sobre el Grupo de los Cinco, compilado por Néstor Tirri, fueron un aporte significativo. Las ideas de Rosenbaum expresadas en su libro acerca de la necesidad de dar canales de exhibición a todo tipo de películas, eran una especie de sostén ideológico del festival. Se vendió en los stands del festival a un precio muy bajo.

El éxito más rotundo fue el llamado "meeting point", "lugar de encuentros" o más sencillamente "la burbuja". Era un bar creado especialmente en el piso del patio de comidas del Abasto, junto a la sala de prensa, al que se podía acceder sin ningún tipo de acreditación. En ese lugar confluían naturalmente los organizadores del festival con la prensa y los invitados. La consecuencia era que todo el mundo estaba al alcance de todo el mundo: no había más que pasar de mesa en mesa y tomar contacto con Béla Tarr, Edward James Olmos, Jonathan Rosenbaum o cualquier otro que se encontrara por allí. Para los directores argentinos fue un lugar especialísimo ya que allí se daban las condiciones para contactar a la prensa extranjera, a los programadores de otros festivales, distribuidores o a otros colegas. Fue la novedad más grande del festival, la más feliz y la que mejor resume ese espíritu

democrático con el cual la revista siente una especial identificación.

Hubo un par de novedades más relacionadas con la misma producción cinematográfica: el noticiero y la película *Insensatez*, filmada y editada durante el transcurso del festival por el rosarino Gustavo Postiglione. El noticiero renunció a la idea de noticia pero la reemplazó con una gran elegancia, textos inteligentes y con el grado exacto de ironía, combinado con un muy buen gusto en las imágenes y la música. Y con una actuación consagradoria de Peter van Bueren, el holandés pícaro. La película de Postiglione no la pude ver, abrumado por el desafío de las siete horas de *Sátántangó*. Pero ambos casos apuntaron a otra idea, a demostrar una cierta vitalidad, a convertir el festival no solo en un depósito de películas sino en un lugar vivo, creativo. La desbordante oferta oscureció un poco ambos nobles emprendimientos. En otras páginas, Quintín, más circunspecto, toma nota de las dificultades y las carencias que tuvo el festival mirando hacia el futuro. Desde este balance, hecho por alguien que estuvo más cerca de aquellos que disfrutaron de lo que el festival les ofrecía, me permito celebrar el éxito y las coincidencias. En un país que se va cerrando minuto a minuto hacia una noche oscura y economicista, existió un evento que apostó a crecer y a aumentar la participación de la gente. No solo salió airoso sino que superó las expectativas. Tanto nuestra revista como el festival son dos intentos de ampliar los horizontes culturales de nuestro país. Ambos tratan de hacerlo sin caer en un elitismo cerrado y excluyente. La voluntad de crear y la capacidad de hacerlo están demostradas. Desde la economía se decide que ambos sean una posibilidad real o una quimera. ■

LOS PREMIOS DE LA COMPETENCIA OFICIAL

Mejor película: *Platform* (Zhan tai), dirigida por Jia Zhangke. China, 2000.

Mejor director: Nuri Bilge Ceylan por *Nubes de mayo* (Mayis Siktisi). Turquía, 2000.

Premio especial: *The Mad Songs of Fernanda Hussein*, dirigida por John Gianvito. Estados Unidos, 2000.

Mejor actor: Daniel Hendler, Jorge Temponi y Alfonso Tort por *25 Watts*, dirigida por Juan P. Rebella y Pablo Stoll. Uruguay, 2001.

Mejor actriz: Yuko Nakamura por *Hotaru*, dirigida por Naomi Kawase. Japón, 2000.

Mención especial: *Pizarrones*, dirigida por Samira Majmalbaf. Irán, 2000.

FIPRESCI. La Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica otorgó el *premio de la crítica internacional* a la película *25 Watts*, de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll. La *mención especial* recayó en *La fe del volcán*, de Ana Poliak. Los miembros del jurado fueron Dennis West, Jannike Ahlund, Isaac León Frías, Andrei Plakhov y Leonardo M. D'Espósito.

ITALIA CINEMA. El jurado conformado por David Oubina, Martín Rejtman y Pablo Scholz decidió entregar el *premio Italia Cinema al mejor largometraje argentino* a la película *El descanso*.

OCIC. Olivier Rayahel, Stella Maris Floris, Rubén Bellante, María Gabriela Valinoti y Marisol Tropea, el jurado en representación de la Organización Católica Internacional del Cine, entregaron el *gran premio OCIC a Thomas est amoureux*, de Pierre-Paul Renders, y una *mención especial a Pizarrones*, de Samira Majmalbaf.

AGRADECIMIENTOS

Culpables de buena voluntad y mucha amabilidad condenamos a nuestro agradecimiento a la gente de prensa del festival, especialmente a Jorge Bernárdez y el equipo de Raquel Flotta (Teresa, Vero, Martina y el gran Ricardo) y también a la producción del festival con Liliana Mazure a la cabeza y una lista de nombres demasiado larga. Queríamos poner fotos de todos ellos pero el Mal se interpuso en el camino. Un beso para todos.

CRONICAS PORTEÑAS

FOTOS FEDERICO MARIONI, JORGE BLANC Y FLAVIA DE LA FUENTE



Arriba: Olivier Assayas y Maggie Cheung rodean a su angelito: Lisandro de la Fuente. Abajo: Liliana Mazure entregando los premios de "De 14 a 16"; Shu Lea Cheang: Pascale Ramonda de Celulloid Dreams y Ricardo Manetti; Marianne Ballotra, Quintín e Ilse Hugan; Gustavo Noriega, Guylainne Dionne y Mariela Sexer; Mark Peranson de *Cinemascope*, Sarah y Jim Jarmusch.



Felices juntos

"Estuve a punto de no venir", solía repetir Maggie Cheung. Cansada de pasear su consensuada belleza por decenas de festivales, lo único que ella realmente buscaba era conocer Buenos Aires. A mí me esperaba la tarea nada sencilla de enfrentarla con una ciudad de la que Maggie tenía pocas –aunque muy potentes– imágenes: la Buenos Aires de *Happy Together* y de los relatos de viaje de su amigo Wong Kar-wai.

Los escenarios eran básicamente San Telmo y La Boca, o mejor dicho, el Bar Sur y algún conventillo en el que Fai y Wing, los amantes hongkoneses, debieron sufrir de mil maneras la agonía de una relación.

Nos encaminamos hacia esos lugares. La fachada del bar de Estados Unidos y Balcarce era, según comunicó decepcionada a su marido Olivier Assayas, mucho más pequeña de lo que ella creía. La desilusión dio paso a un reclamo y a un rotundo cambio de registro: "Me estoy muriendo de hambre, ¿el restaurante del que me hablaste queda muy lejos?".

El restaurante en cuestión era la Vieja Rotisería de la calle Defensa. Ella quería comer algo realmente porteño y que a su vez fuera delicioso. Dudé mucho al tomar la decisión. En principio porque no creo en lo "realmente porteño" y también porque pensé –estúpidamente, lo admito– que algo demasiado "real" podría intimidar a una estrella del celuloide. La cautela que mostré a la hora de ordenar al mozo lo que comeríamos fue excesiva, puesto que contra todos mis pronósticos la muy poco new age Maggie Cheung me señaló unos chorizos que se quemaban en la parrilla, acompa-

ñando el gesto con un contundente "¡queremos eso!".

Tras el *coup de foudre* con la tira de asado y el chimichurri nos dirigimos a un antiguo caserón dentro del cual Maggie dio un indicio de qué estaba buscando en Buenos Aires. Sacó su Leica y retrató una y otra vez una pila gigante de sillas oxidadas. Al igual que Wong Kar-wai, parecía reparar constantemente en los aspectos más residuales del paisaje urbano para demostrar que la belleza de una ciudad no se impone ni se descubre, es una invención deliberada de quien observa.

Es curioso que una persona tan acostumbrada a atravesar meridianos (Maggie vive en Francia y suele trabajar en Hong Kong) sufra intensamente los efectos del jet lag. Nunca consiguió ordenar del todo el sueño y el cambio de temperatura se materializó en un resfrío que cada día parecía más molesto. Esto no nos impidió continuar la rutina turística que se había programado minuciosa y casi obsesivamente.

El sábado fue el turno del Tigre, un suburbio que confieso desconocer; por tal motivo se hizo necesaria la ayuda experta, encarnada en este caso por un ex colaborador de *El Amante*, el verbal Alejandro Ricagno. Las condiciones del tiempo (el frío, las nubes, la llovizna) se encargaron de convertir el delta del Paraná en un lugar insospechado por lo gris, silencioso y vacío. Maggie y Olivier observaban la extraña combinación de construcciones de la Belle Époque con los bosques inundados. Consecuentes con la nueva adicción de Maggie, volvimos a

comer tira de asado, esta vez en un sitio bastante más paquete. Antes de regresar hicimos un breve paseo por la isla en la que nos encontrábamos. Tal vez sea por la omnipresencia (diría fantasmal) de Jim Jarmusch en el Festival de Buenos Aires, pero la imagen de la pareja paseándose abrazada por los pantanos en un día tan gris parecía un raro collage de *Les rendez-vous de Paris* y *Down by Law*.

Mis entusiastas explicaciones acerca de una versión subtropical de los Jardines de Luxemburgo provocaron que hacia el día domingo Olivier y Maggie ya estuvieran totalmente persuadidos de conocer el Botánico. Aquellos relatos sobre el diseño cumbre de Carlos Thays no contemplaron que la atención de Maggie se desviaría nuevamente hacia lo inesperado: los gatos. Antes de ingresar, el estómago de Maggie había exigido un pancho con ketchup que a duras penas pudo ser degustado ya que, a los pocos metros de iniciado el paseo, alrededor de diez felinos hambrientos peleaban por unos bocados de salchicha. Maggie se enamoró de uno que, un poco más alejado y desinteresado de la comida, guiñaba un ojo con gesto sabihondo. Volvió a desenfundar la Leica, dándole al animal el privilegio de ser una de las pocas imágenes (junto con las sillas oxidadas) que Maggie y Olivier conservarán de Buenos Aires.

Ese mismo día nos enteramos de que Maggie había ganado por quinta vez el premio a la mejor actriz que otorga la academia de cine de Hong Kong por su actuación en *Con ánimo de amar*. Nos confesó que ese era el motivo por el cual su viaje a Buenos Aires corría el riesgo de no concretarse y que, pese a todo, estaba muy feliz de haber venido. Me volví a preguntar qué vio en esta ciudad. Habrá que esperar sus fotos para develar un poco el misterio.

Lisandro de la Fuente

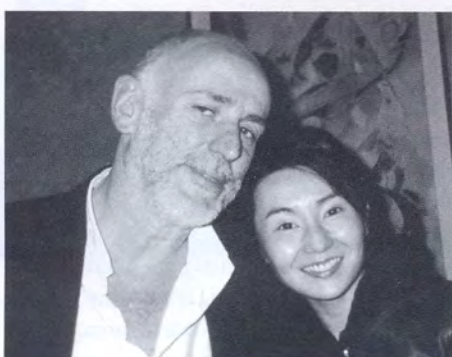


Alan Franey; Fernando Trueba; Rafael Filippelli y Beatriz Sarlo; Eugenia Varas, el querido ángel de Peter van Bueren; Amir Bar-Lev; John Gianvito; Gustavo Postiglione; Athina Rachel Tsangari; Marcos Loayza; Roel van Dalen; Doo-Yong Lee; José Carlos Avellar; José Miguel Onaindia y Michel Demopoulos.





Gabriela Ventureira, el retorno triunfal de Alejandro Ricagno, Lisandro de la Fuente y Marcela Gamberini; Maggie Cheung y Marcelo Panozzo, para la mesita de luz; Celina Murga, el gran Juan Villegas y Gastón Pauls; la conexión italiana: Franco Bronzini, Giorgio Gosetti, Quintín (infiltrado) y Steffania Rocca; los ganadores del premio de Italia Cinema: Andrés Tambornino, Rodrigo Moreno y Ulises Rosell; Peter Lynch y Peter Wintonick, canadienses cervceros; Edward James Olmos y Judith Brandwaiman; Adrian "Smiling Boy" Martin de *Senses of Cinema* y su ángel Daniela; Jorge Telerman, Q y Jimbo; Atahualpa Lichy y Eduard Waintrop de *Libération*; Deborah Young de *Variety* y Gustavo Noriega de *El Amante*; Q y Maggie; F y Chang-Dong Lee.



Preguntas y respuestas

Los festivales de cine tienen una cara visible y otra que no es exactamente invisible, pero que permanece oculta para el público. Lo que se ve es lo que vemos todos: las películas. Lo que queda restringido es el acceso a los invitados, que presentan las películas en las que trabajaron y responden preguntas después de la función, pero solo los entrevista la prensa. En general, esas entrevistas forman parte de la compleja trama de las relaciones públicas de un festival y sirven para promocionar una película. Por eso los invitados cumplen con ellas más o menos amablemente, según el caso. Pero cuando son amables es porque aceptan que dar entrevistas es parte de su trabajo.

Algunos deben pensar que, si se trata de una revista de cine, el entrevistador y el entrevistado establecen otro pacto que el de la amabilidad entre profesionales. Sin embargo, no siempre es así, más bien esto sucede excepcionalmente. No toda la gente que se dedica al cine —sea en el rubro que sea, aun los directores— tiene un discurso interesante sobre el cine o, en el peor de los casos, un discurso sobre el cine. O, si lo tiene, puede no reflejarse en las entrevistas, sino estar aplicado solamente a los problemas de la puesta en escena. Este último fue el caso de Syberberg, a quien entrevistamos con Quintín hace dos años. Un caso parecido, pero por razones diferentes, es el de Emmanuel Finkiel, a quien entrevistamos el año pasado, también con Quintín. Finkiel solo puede decir cosas interesantes sobre su propia película (*Voyages*) o sobre los temas vinculados a ella (la diáspora, la

shoah, las historias de sus sobrevivientes y las de sus descendientes, el idioma yiddish, la memoria o el silencio de las experiencias traumáticas). Es decir, el espectro de cuestiones que domina Finkiel es mucho más amplio que el de un cineasta. Se parece más al de un intelectual que al de un hombre de cine. Pero —como lo confirmó Javier Porta Fouz, al entrevistarlo para el diario del festival— Finkiel sólo va al cine excepcionalmente. Carece no solo de cultura cinéfila, sino de una aproximación discursiva al cine actual.

Parece ser, entonces, que a las revistas de cine no les basta con la calidad del trabajo de los entrevistados, sino que necesitan de ellos un discurso que esté a la altura de su trabajo. Si tienen el don de la charla, mucho mejor. Aunque dentro de los buenos charlistas se pueden hacer diferencias. Eduardo Montes Bradley y Fernando Trueba son los dos buenos charlistas, pero sólo el director español habla estrictamente de cine. Es más, a Trueba no le gusta hablar de sus propias películas, sino escuchar lo que uno opina de ellas. Su charla sobre cine es la de un cinéfilo, no la de un realizador. Montes Bradley, en cambio, es buen charlista porque tiene una capacidad admirable para pasar de un tema a otro, haciendo que uno se olvide del punto de partida de la charla y no le importe si se está hablando todavía de cine.

Esta necesidad de un discurso sobre el cine, o de un gran talento para la charla, o de ambas cosas a la vez, revela que las entrevistas no tienen por objeto la curiosidad, sino el conocimiento. Nadie entre-

vista para saber qué tal es el entrevistado, sino para conocer lo que piensa. Por eso los que tenemos tan alta estima por el género de la entrevista siempre nos sentimos estafados con los famosos reportajes novelados. Porque hay que defender la entrevista como un género de conocimiento, en lugar de querer agregarle elementos novelescos para que parezca literatura (sobre todo si quienes se los agregan carecen de talento literario, como generalmente sucede). Uno sufre leyendo las presuntas impresiones personales del entrevistador, aun cuando sabe que son falsas, y espera en vano que le devuelvan en limpio la palabra del que debería estar siendo escuchado.

Cualquiera que haya leído las entrevistas-libro de Horacio González (o las que él publica en *El Ojo Mochó*) sabe de qué se trata el conocimiento que busca este género. Y eso que González suele hacer preguntas tan largas como las respuestas que espera. No se trata de un problema de extensión. En el reportaje novelado hay estafa no por la extensión de lo que pone el entrevistador, sino por la destrucción del sistema de preguntas y respuestas en nombre de un pastiche autobiográfico que suele terminar en la peor cursilería. Nadie va a discutir que Tom Wolfe o Martin Amis (e incluso Roberto Pettinato, en la época en que dirigía *El Expreso Imaginario*) escribieron muy buenos reportajes novelados, pero las excepciones siempre confirman la regla. Otro buen ejemplo del género bien entendido son las entrevistas que hizo Andrew Sarris a los grandes directores del cine clás-

sico, con la doble ventaja de tenerlos todavía vivos (entre el 60 y el 70) y en posición de evaluar retrospectivamente el período al que pertenecieron. Sarris, desde ya, era más económico que González en sus preguntas, pero su economía sirve para mostrar lo mismo que la extensión de las preguntas de aquel: que la entrevista es un género literario sólo si logra reproducir otra voz, la del entrevistado, y no si logra subsumirla dentro del presunto monólogo interior del entrevistador.

Una buena pregunta puede ocupar un renglón y otra intrascendente, ocho. La calidad de una pregunta se mide por la respuesta. Lo que no quiere decir que todas las buenas preguntas tengan buenas respuestas, sino simplemente que no hay preguntas que sean en sí mismas buenas, independientemente de la respuesta. En una entrevista, la relación entre preguntas y respuestas es terrible y dolorosamente dialéctica. Justamente por eso es tan difícil lograr una buena entrevista.

La entrevista a Schlöndorff, por ejemplo, no es tan afín al gusto cinéfilo como la de Fernando Trueba (que saldrá en otro número de *EA*, cuando se estrene *Calle 54*). Pero el director alemán deja perfectamente al descubierto el lugar desde el que piensa el cine, aunque sin llegar a darse cuenta de que lo que él cree que es un lugar generacional, marcado por el compromiso político con la realidad, se parece más al itinerario personal de la mayoría de los directores europeos que pasaron por Hollywood y volvieron a hacer cine en sus países de origen. Schlöndorff está más cerca de Frears que de cualquier representante –vivo o muerto– del Nuevo Cine Alemán. Sin embargo, su voluntad de hablar desde su pertenencia generacional y vocacional al grupo del Manifiesto de Oberhausen lo revela como un antagonista de lo que dio en llamarse el cine joven alemán, que reniega del pasado no porque odie la política o quiera negar el peso de la

historia –como él cree–, sino porque está cansado de que el Nuevo Cine Alemán haya sucedido hace más de 30 años y se siga llamando nuevo. Es interesante escuchar cómo alguien presume sostenerse de buena fe desde un lugar que ya no existe. Y lo hace en nombre de recuperar un estándar que ya estaba perdido desde el momento en que él podía aceptar sin complejos dirigir *Palmetto* para financiar *La leyenda de Rita*. Estas complejas operaciones de autopresentación de los viejos autores en un escenario que ha cambiado radicalmente de protagonistas deberían ser también material de estudio de las revistas de cine. De hecho, revelan que el retorno desde Hollywood hacia Europa, aunque no siempre siga el camino defectuoso de Wenders, necesita de razones teóricas de peso para autajustificarse. Schlöndorff nos vuelve a hacer acordar a un Nuevo Cine Alemán del que él mismo se había olvidado voluntariamente.

El caso de David Walsh es todavía más interesante, sobre todo porque se trata de un crítico y no de un cineasta. Su lucidez extrema convoca al fantasma de los grandes discursos explicativos de la realidad y al fantasma todavía mayor de la época en que la mayoría de los intelectuales se habían alineado detrás de ellos. Lo más perturbador para cualquier colega –profesional o ideológico– que lo lea es que Walsh no parece un dinosaurio. Ni él, ni su mujer, ni su pensamiento sobre el cine son nostálgicos. Sigue siendo trotskista no porque no se adapte al presente, sino porque confía en que sus ideas tendrán razón en el futuro. Habría que preguntarse seriamente si frente a tanto canon de la nueva crítica y a tanta defensa de un cine independiente que libra batallas por la distribución con las peores armas del capitalismo, la libertad de pensar por izquierda no ha quedado reducida a una minoría de intelectuales que se han puesto a leer los libros correctos y a pensar por sí mismos. ■

El paraíso de la gente inteligente

David Walsh es el editor de *Artes* del sitio oficial de la Cuarta Internacional Socialista: www.wsws.org. Estuvo en el festival junto con Joanne Laurier, su mujer, también crítica y también trotskista, y entre ambos aportaron un punto de vista bastante inusual en nuestros días: el del análisis marxista del cine.

La entrevista a Walsh revela un problema del presente y pone al descubierto la crisis general de la crítica de cine. A comienzos del siglo XXI, un trotskista hace lecturas tanto o más interesantes que los críticos ideológicamente desencantados o políticamente escépticos. Es posible que ese interés no responda a una virtud intrínseca del trotskismo, sino al modo inteligente en que Walsh lo aplica, pero lo cierto es que el valor explicativo de sus interpretaciones no necesita ser aceptado como una pieza de museo. La realidad del cine se ajusta perfectamente a su pensamiento. Como a la mayoría de la crítica se le escapa el problema de las condiciones materiales del arte, y el tema ha quedado infinitamente bastardeado por el periodismo —que lo reduce a una cuestión de cifras o a un capítulo de los negocios—, el marxismo bien instrumentado aparece como una herramienta de análisis que ha reactualizado su valor. Lo que en el pasado fue estándar, hoy parece original, aunque pocos compartan ya su horizonte de expectativas. Este es el problema con la fascinación que provocan Walsh y Laurier como personas y como intelectuales: en el fondo, son admirados por su inteligencia, más que por la doctrina que siguen. Por inteligentes son originales, aun cuando su pensamiento se mueve dentro de un corpus teórico y práctico ya codificado. Pero ese corpus les da una

seguridad a sus análisis de la que carece la mayoría de sus colegas. Cuando Walsh dice que hoy hay muy pocos críticos en condiciones de analizar las relaciones entre la historia del arte y la historia social, está haciendo mucho más que un juicio sobre la formación personal de su gremio o una apelación sentimental a la banalidad del presente. Se trata de la incapacidad actual de discriminar ya no la calidad de las películas, sino lo que tienen de específicamente contemporáneo. La crítica no es una justificación del gusto, sino una forma de conocimiento. El efecto de este olvido es que los críticos se ocupen de descubrir películas o autores, un cometido que termina en la fabricación de modas o tendencias, pero pocas veces en el pensamiento sobre cine. La fascinación que provoca el matrimonio Walsh es la que siempre inspira la gente que ha pensado al margen de la corriente principal, corriente que suele gestarse bajo las luces de los grandes y pequeños festivales del mundo. Pero esa fascinación también se extiende a la magnificencia de unas ideas que hubieran podido cambiar el mundo, pero no lo hicieron.

SS: ¿Cuál es su opinión general sobre los festivales de cine?

DW: Es una pregunta complicada, porque uno se encuentra con una situación contradictoria y polarizada. En un festival

uno no solo se confronta con el arte, sino también con una industria, donde hay aspectos guiados por el rédito comercial. Esto sucedería a nivel general, bajo cualquier tipo de condiciones. Pero hoy, específicamente, uno se encuentra con algunas de las dificultades sociales, intelectuales y morales que se han acumulado en los últimos veinte o treinta años. Vos ves una minoría de films serios y muy buenos, y una gran mayoría de films no tan buenos, que son mediocres o complacientes. Y esta realidad vale tanto para Buenos Aires como para Toronto, San Francisco o Vancouver. Cuando participo de estos eventos, siempre me pregunto por qué es tan difícil hacer una buena película o escribir una buena crítica.

SS: ¿Está conectada la crisis tanto del cine industrial como del independiente con la crisis de la crítica?

DW: Sí, aunque este tema tiene diferentes aspectos. Hay que tener cuidado con el término "independiente". En Estados Unidos, "cine independiente" significa "cine que aún no hizo mucho dinero". Un director independiente es simplemente alguien que no tiene una gran carrera, y generalmente estos son los jóvenes que acaban de recibirse y están practicando para llenarse de dinero en el futuro. Son

muy pocos los realizadores que yo consideraría realmente independientes por una única razón, por no depender del aparato industrial. Como ves, soy bastante crítico.

La conexión por la que preguntabas existe porque hay cierta decadencia general, un malestar intelectual ligado a los problemas históricos y sociales del siglo XX, particularmente al desvanecimiento del socialismo, la caída de la Unión Soviética y los proyectos socialistas del siglo XX. Cien años atrás había una gran fe en el futuro, la justicia y la libertad. ¿Por qué hoy no tenemos esa fe? Por las dificultades, los retrocesos y las desilusiones. Y esto tiene una influencia directa en el arte, porque el arte está inevitablemente relacionado con la vida social. Lo que inspira al artista, sea un poeta lírico o un realista social, es la esperanza de un futuro liberador. ¿Qué inspira hoy al artista? ¿El mercado?, ¿el nuevo orden mundial? No creo

que un artista encuentre motivos de inspiración. En consecuencia, también tenemos toda una generación de intelectuales que una vez fueron de izquierda, y luego se volvieron conservadores, conformistas y ya son parte del sistema. Por ejemplo, vi el film de la esposa de Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, *Después de la reconciliación*. Es sobre una reconciliación personal, pero creo que el título es totalmente apropiado. Porque se trata de una generación que se ha reconciliado con el sistema. Lo digo irónicamente, pero es como si Godard, entre otros, hubiera firmado un contrato con Dios por el que se comprometía a ser marxista por solo cinco años, para después de eso pasar el resto de su vida quejándose, sintiéndose desilusionado, culpando a los trabajadores y al socialismo porque el proyecto no funcionó. La realidad hoy es que uno viene a un país como este y ve el enorme crecimiento de la pobreza, la miseria social, la injusticia,

estos son temas que deberían inspirar al artista. A veces, uno ve películas que tratan seriamente la realidad social, como *Durian Durian*, *Platform*, *Peppermint Candy*, *La fe del volcán*, *El círculo*. El resto, en su gran mayoría, no son buenos films. Son triviales, muy pagados de sí mismos. A mí no me interesan las meditaciones de treintañeros de clase media de Buenos Aires o de Nueva York, porque francamente no tienen nada en la cabeza. Y no se trata de hacer un film específicamente social o político, no es eso lo que pido. Por ejemplo, imaginemos un film sobre un argentino de 55 años que hoy es banquero y hace treinta años pertenecía a la izquierda, o lo contrario, era amigo de los militares, ¿cuáles son las consecuencias? ¿Cómo se puede hacer un retrato psicológico sin la historia? Sin historia no hay nada. Por eso pienso que una obra como *Peppermint Candy*, de Chang-Dong Lee, es interesante porque, si bien no es perfecta, intenta explicar la psicología de una persona a partir de sus eventos históricos, y descubrir su interior desde el ambiente exterior.

SS: ¿Qué piensa de una figura como Jim Jarmusch, que es considerado por muchos críticos como un representante absoluto del cine independiente?

DW: No tengo una gran opinión sobre él, no me gustan sus películas. Creo que son narcisistas, conformistas. Obviamente tiene talento, pero a mí no me interesa mucho. *Ghost Dog*, su último film, me pareció simplemente tonto. Tengo una lista completa de directores sobrevalorados, que tienen reputaciones falsas. Además de Jarmusch, están Wong Kar-wai, Lars von Trier, Olivier Assayas, Takeshi Kitano, Bruno Dumont, Raúl Ruiz, Atom Egoyan, François Ozon, Aki Kaurismäki. No tengo nada personal contra ellos, pero creo que sus reputaciones son producto de esta época difícil y estancada de la que estábamos hablando.

CG: ¿Se siente aislado en su posición de ▶



CAROLINA GIUDICI

crítico marxista?

DW: Sí y no. Me siento aislado en ciertos ambientes, pero eso no me molesta porque me considero conectado a fuerzas políticas e históricas que son muy poderosas. Al mismo tiempo hay una gran respuesta a tu pregunta: estoy en este festival. Puede ser un tanto contradictorio, porque hay personas en una posición intelectual intermedia que nos respetan aunque no coinciden del todo con nosotros. Y sin embargo me invitaron, porque en el sitio tenemos una buena respuesta por parte de los lectores.

El problema de la mayoría de los críticos, y también los realizadores, es que no tienen ninguna idea objetiva que los guíe. Sus críticas son simples conjeturas, "disparos en la oscuridad". Intentan adivinar cuál es la nueva tendencia, la nueva moda. Y frente a eso, es necesario tener una comprensión clara de la historia. Breton decía que uno debe coordinar dos líneas de hechos: la historia de la sociedad y la historia del arte (según sea el tipo de arte en que uno trabaje). Existe una falta de conocimiento de ambas materias, y este es un problema mayor.

De todas maneras, creo que es importante que a veces los individuos estén preparados para sentirse solos y poco populares, ya que el problema de hoy es que todos quieren ser celebridades y estar bajo los faros. Cualquier artista o figura política que alguna vez logró algo importante supo prepararse para estar aislado por un determinado período de tiempo. Van Gogh sabía que no iba a vender muchos cuadros en su vida, pero también sabía que cambiaría el futuro de la pintura. Ojo, no me comparo con Van Gogh, porque tampoco estamos tan solos. Tenemos una cantidad cada vez mayor de lectores del sitio, que además se edita en ocho idiomas.

CG: ¿Considera que internet tiene un poder real para conectar a personas de todo el mundo con estos intereses?

DW: Internet tiene un potencial enorme, y tiene una cualidad democrática y subversiva, ya que equilibra las posibilidades de llegar al público. Nosotros somos una organización relativamente pequeña, y sin embargo en internet tenemos las mismas posibilidades de obtener lectores que una empresa grande como *The New York Times*. Por supuesto, hay muchísimas personas en el mundo que no tienen computadoras, y otras tantas que ni siquiera saben leer. Nuestro objetivo es construir un nuevo aire, una nueva atmósfera de inte-

lectuales y trabajadores que finalmente llegará a muchos más individuos.

SS: ¿Cuáles son los directores que entroncan con las fuerzas sociales de las que usted se siente parte?

DW: En principio, no existe ningún director trotskista que conozcamos. Pero la idea no es esa, no estamos buscando a personas que tengan una visión política absolutamente correcta. El arte y la política no precisamente operan de la misma manera. La conciencia artística siempre está más conectada al inconsciente, a lo irracional, a la intuición. Por eso el arte y la política no siempre se sincronizan, tienen diferentes relojes. A veces el arte va detrás de la política, pero otras veces la supera y se adelanta. Ni siquiera bajo las mejores condiciones el arte y la política podrían ser idénticos o estar en perfecta sincronía. Y por supuesto, hoy no estamos en las mejores condiciones. Creo que hay directores que han hecho un trabajo serio en la última década, como los que todos conocen de Irán, o de Taiwán. Por ejemplo, los films de Kiarostami: *Primer plano* y *Detrás de los olivos*; *A Moment of Innocence* y *Salaam Cinema*, de Mohsen Makhmalbaf, los dos mejores films de toda la familia. Las películas de Hou Hsiao Hsien, de Taiwán: *Good Men, Good Women*, *Goodbye South, Goodbye*, *A Time to Live*, *a Time to Die*, *Dust in the Wind*. Todos estos son buenos films. Hay otras películas interesantes, y personas serias en el medio, pero son una minoría muy reducida. Me gustan algunos films chinos, como *The Postman* de He Nianjun, los dos films de Fruit Chan, *Little Cheung* y *Durian Durian*, y también el director Bertrand Tavernier.

Existen algunos buenos realizadores, pero es muy difícil encontrarlos. El cine narrativo inevitablemente discute las relaciones entre la gente. ¿Y cómo se pueden discutir esas relaciones sin considerar la historia? ¿Cómo evolucionan estas relaciones? Incluso el aspecto psicológico tiene un elemento histórico, porque los traumas que sufre un individuo también afectan a poblaciones enteras. Mirá este país: ¿cómo se puede discutir algo sin considerar los traumas de los últimos veinte años? Esto pasa en todos lados, en mayor o menor medida. Por eso digo que las cuestiones históricas y políticas, particularmente la caída de la URSS, son muy importantes. Si uno cree que el sistema actual es el mejor de los mundos posibles, y que la historia ha llegado a un final sin un futuro mejor, ¿qué hacemos? O uno se

queda paralizado, o se vuelve pesimista, o pasa a ser parte del sistema. Entonces debemos tener una mirada histórica independiente para encontrar una alternativa tanto al capitalismo como al estalinismo.

SS: ¿Qué opina del cine clásico de Hollywood, donde –tal como lo leyó *Cahiers du Cinéma*– la condición de autor podía manifestarse en condiciones adversas para la expresión de lo personal?

DW: Es una pregunta tan complicada que necesitaría escribir un libro para contestarla. Yo no estoy satisfecho con la posición de *Cahiers du Cinéma*, precisamente porque creo que en cierta medida la política de los autores era una idea demasiado fácil, creada por propia conveniencia. Se hicieron hermosas películas, tanto en Hollywood como en el cine de arte de Europa, Sudamérica y Asia. Pero todavía creo, a veces, que los mejores films están en el futuro. Coincido con una idea de Walter Benjamin, quien señaló que el cine encontrará su esencia y florecerá verdaderamente cuando deje de ser un negocio. Los únicos individuos que combinaron arte y público masivo fueron Charles Chaplin y Orson Welles. Hicieron films de arte que las masas podían apreciar, y ambos tuvieron carreras muy difíciles, que fueron abortadas. ¿Cómo se pueden discutir las carreras artísticas del siglo XX sin considerar los traumas de este siglo? El siglo XIX, por ejemplo, fue un poco más pacífico, más armonioso. Tolstoi, Flaubert, Verdi, Eliot, por ejemplo, tuvieron carreras que duraron 50 ó 60 años, y fueron más o menos orgánicas, un poco más naturales. ¿Qué vemos en el siglo XX? La guerra, el fascismo, el estalinismo, hechos que generaron la muerte de muchos hombres, o cortaron sus carreras, o los censuraron y desmoralizaron. Es un período más explosivo, más difícil. Y pasó lo mismo con las tendencias artísticas, como el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo, el expresionismo, que fueron movimientos tan cortos que no llegaron a desarrollarse plenamente. Los directores del Hollywood clásico podrían ser un ejemplo de personas que tuvieron carreras relativamente prolongadas, pero a un precio. El precio significaba mirar dentro de un encuadre limitado, que no alcanzaba a abarcar todo. Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Raoul Walsh, John Ford, Michael Curtiz, Anthony Mann fueron realizadores brillantes, pero limitados históricamente y socialmente, y no del todo satisfactorios, aunque hicieron películas hermosas.

JL: Ellos debieron expresarse a través de las reglas que Hollywood les dictaba y, aunque algunos de ellos intentaron protestar, tuvieron que hacerlo dentro de esas formas. DW: El viejo argumento es que eran subversivos, pero no subversivos conscientemente. Era una subversión a despecho de la forma. Antes podía llegar a convencerme esta idea, pero ya no. Creo que las cosas tienen que ser conscientemente subversivas. Si uno piensa en el cine de fines de los 50, films como *Vértigo*, *Imitation of Life* de Douglas Sirk, *Some Came Running* de Vincente Minnelli, *Bonjour tristesse* de Otto Preminger, o *The Searchers* de John Ford, son realmente obras enormes, hechas con dolor, ansiedad, e inquietudes. Son películas que demuestran una comprensión creciente de que las promesas americanas de posguerra eran falsas y no se cumplirían. Con sus anhelos profundos estos films se anticiparon a la radicalización política que explotaría más abiertamente en los 60. Pero ese también fue el fin. En mi opinión, después de *Vértigo*, las inquietudes de Hitchcock alcanzaron cierto punto que él no pudo controlar, y tuvo que mirar para otro lado. Continuar en ese camino implicaba empezar a sacar conclusiones políticas y sociales, y esto era algo que no quería o no podía hacer. Por otro lado están los directores europeos de izquierda, como Godard, Pasolini, Fassbinder, que también hicieron films muy bellos, pero no me satisfacen completamente. En algunos casos no fue toda su culpa. Por razones históricas y políticas ellos no alcanzaron un público masivo, aunque tampoco confiaban demasiado en las masas. Si uno observa la carrera de Pasolini encuentra films

maravillosos como *Acatone* y *Mamma Roma*, pero hacia el final de su vida el director se desorientó totalmente. *Salò* es una película horrible. También Fassbinder se desmoralizó después de 1975.

En el futuro, tenemos que tratar de unir estas dos tendencias en el cine: el arte y el público masivo. Para eso necesitamos un sistema social diferente, porque hay muchísimas personas que necesitan hacer películas y cuyas voces no podemos oír. Francamente, al ver tantas películas malas pienso que cualquiera de nosotros podría salir con una cámara y lograr un film mejor en una hora. Y lo digo en serio. Porque realmente creo que uno debe tener cierta compasión por el sufrimiento de la humanidad. Si no se tiene ese sentimiento, a mí no me interesa. Tal vez sea un prejuicio, pero es lo que pienso. De todas maneras tengo fe, y lo que la inspira es esa pequeña cantidad de films muy buenos que demuestran que es posible ver las cosas más claras. Ahora, ¿por qué hay tantos que no logran ver esto? Hace poco alguien me preguntó por qué las películas de Taiwán son tan especiales. Y para mí no es que sean especiales, sino que todas deberían ser así. Es obvio, si tomás en serio el arte, la historia y la gente, todo el cine debería ser de ese tipo. Debería ser la regla y no la excepción.

SS: ¿Cuáles son los verdaderos directores independientes norteamericanos? ¿Qué piensa de John Waters?

DW: John Waters no es un director perfecto, pero me gustó *Cecil B. DeMented*. Creo que es una película absolutamente necesaria, que da justo en el blanco. Podría decirse que Waters tiene un espíritu independiente. Otro puede ser Richard Linkla-

ter, sobre todo por sus primeros films. Desde *The Newton Boys* ha tenido muchos problemas para conseguir dinero. Hace poco lo encontré y lo vi muy frustrado. Sé que hizo dos films de bajo presupuesto que se exhibieron en Sundance. También me gustó mucho *Hamlet 2001*, de Michael Almereyda. El caso opuesto a ellos es Steven Soderbergh. Cuando lo entrevistamos en 1995, por el estreno de *Schizopolis*, declaró que odiaba a Hollywood, que no quería saber nada de ellos. Y sin embargo, lo vimos el 27 de marzo en la entrega del Oscar. No lo culpo por ganar un premio, pero obviamente ya es parte del sistema. *Traffic* no es una buena película.

La cuestión es ¿por qué? Bueno, la gente dice "el dinero, las grandes corporaciones". Pero eso no es suficiente explicación, no es solamente el dinero. En Estados Unidos hay muchos realizadores con una cámara y poco dinero que también hacen films malos y triviales. Entonces la cuestión no está en las nominaciones de Hollywood, sino en un problema intelectual. Lo que nosotros llamamos una crisis de perspectiva. De hecho, Hollywood no es un monolito, y me atrevo a aventurar algo peligroso: probablemente en Estados Unidos hay personas más serias en Hollywood que en el autodenominado cine independiente. En el futuro, cuando se comiencen a hacer películas realmente serias, veremos que algunas de esas personas (técnicos, actores) van a generar trabajos interesantes. Pero como predomina esta crisis de perspectiva en las ideas, lo que debemos hacer es combatirla creando una atmósfera nueva y más crítica. Esa es nuestra responsabilidad. ■

Traducción y desgrabación: Carolina Giudici

**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.: 4784-0820

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

El viejo Nuevo Cine Alemán

Volker Schlöndorff presentó durante el festival *La leyenda de Rita*, un gran film sobre Alemania y sobre la lucha armada de los 70, que se estrenará próximamente. Vuelto a Berlín después de su experiencia en Estados Unidos, aparece en este reportaje como un testigo lúcido del Nuevo Cine Alemán, del que formó parte, aunque su figura no haya trascendido de la misma manera que la de sus compañeros de generación.



VALERIA BELLUSCI

Sus años de formación fueron en Francia. Usted hizo allí la universidad y después trabajó como asistente de Jean-Pierre Melville, Alain Resnais y Louis Malle. ¿Cómo fue esa experiencia?

Yo tuve la suerte extraordinaria de estar en el momento adecuado en el lugar adecuado. El 26 de abril fue el 60º cumpleaños de mi amigo Bertrand Tavernier. Nosotros estuvimos juntos en el liceo, en París, cuando teníamos 16 ó 17 años. Bertrand hacía un trabajo después de la escuela en la revista *Positif*. El iba siempre a

las entrevistas con los directores, por ejemplo, con Jean-Pierre Melville. Entonces, una vez me lleva a mí con él y me presenta como un muy buen asistente para Melville. Bertrand era como mi agente. En el caso de Louis Malle, el contacto fue la familia Tavernier. El padre de Bertrand era escritor y conocía al autor de *Ascensor para el cadalso*, y a través de él tuve la posibilidad de trabajar con Malle. Yo era un don nadie venido de Alemania como estudiante de intercambio, y tuve la suerte de entrar en contacto con Malle

y de trabajar como asistente de guión en *Zazie en el metro* y en la preparación de *Hace un año en Marienbad*, con Resnais, como asistente de diálogos. Lo mejor de haber trabajado con estos tres directores es que tenían tres temperamentos distintos, tres maneras diferentes de tratar con los actores, de pensar los movimientos de cámara, de escribir los guiones. Yo tenía entonces veintiún años y a lo largo de cinco años pude observar cómo hacían cada cosa. Aun hoy saco provecho de aquella experiencia. Yo pude ver cómo Melville trabajaba en los guiones, recortando con una tijera los pedazos de la novela y pegándolos sobre papel... O la paciencia obsesiva de Resnais para volver siempre de nuevo sobre los pliegues de *Hace un año en Marienbad*. Para mí no fueron un modelo, porque los tres eran muy diferentes entre sí, primero trabajé con uno, después con el otro, y así, pero fue un privilegio verlos en actividad y básicamente todo lo que hice después fue una aplicación de lo que había aprendido de ellos.

Si yo tuviera que aclarar en qué consistían los rasgos diferenciales de cada uno de los tres, no sabría bien qué decir. Louis Malle fue mi amigo a lo largo de toda su vida, prácticamente un hermano. Nuestra amistad comenzó después de que dejamos de trabajar juntos. Estuve seis meses con él en México, cuando filmó *Viva María*, y un día, al final del trabajo en Guanajuato, se vuelve hacia mí y me dice: "En lugar de tener un asistente, siento que tengo un juez". Después de

esto decidimos no trabajar más juntos y pasar directamente a la verdadera amistad. Para mí fue como un hermano, un hermano muy amado. Con él discutíamos si hacer films alemanes o franceses o films americanos. El se fue a Estados Unidos en el 81 u 82 y yo lo sigo en el 84-85. Estuvimos juntos en Nueva York. Ese fue un momento en el que estuvimos unidos en la convicción de que el cine europeo no se podía hacer y que el cine americano nosotros no éramos capaces de hacerlo. Es una contradicción que para mí aún hoy existe. Ciertamente, el cine alemán o francés de los años 60 y 70 no existe más, porque no hay público para ese cine, pero también porque no hay más creatividad en Europa. No puedo entender por qué no hay más Fellinis, Viscontis, Buñuel... Hay películas más o menos interesantes, talentos, talentitos, pero como hace treinta años, no hay más esa creatividad. Fue una larga respuesta a una corta pregunta, porque para mí el punto de referencia son siempre los años entre el 59 y el 65 en París, el momento de la Nouvelle Vague, que fue la última vez en que el cine fue reinventado y después, nunca más. Lo siento así. Es el sentimiento de una generación. No sé si los historiadores del cine estarán de acuerdo conmigo.

Y el Nuevo Cine Alemán, ¿no quiso reinventar nada?

En esa época, el Nuevo Cine Alemán fue una consecuencia de París. Herzog, Fleischmann, yo, todos los primeros, habíamos empezado un poco en París, tomábamos el cine francés como modelo. Incluso Kluge, que solo había estado en Alemania. Fue un momento muy satisfactorio este de llevar la revolución francesa a Alemania y de crear el grupo, el manifiesto, estar juntos, casi más juntos que los franceses entre sí, porque el clan Truffaut excluye al clan Malle, y excluye al clan Resnais... Lo nuestro fue un poco

menos, pero estuvimos más juntos. Nosotros también queríamos reinventar el cine, el cine alemán, en el sentido de religar el cine alemán con la realidad alemana. Antes había un cine alemán comercial, recortado de la realidad. La idea era hacer un par de films alemanes sobre la realidad alemana, algo que hoy en Alemania resulta totalmente superado y pasado de moda. Naturalmente, ninguno de los directores jóvenes alemanes se interesa ni por nuestro trabajo ni por nuestra experiencia. Para ellos es absolutamente terrible la así llamada "catástrofe de los autores", e intentan hacer films sin tomar en cuenta la realidad. Cómo se puede hacer eso, no sé.

¿Qué opina del éxito de Tom Tykwer con *Corre, Lola, corre*?

Corre, Lola, corre no es una película interesante. Su éxito es un malentendido. Yo encuentro mucho más interesantes sus dos películas anteriores, *Die tödliche Maria* y *Winterschläfer*. *Corre, Lola, corre* es un film totalmente vacío. Ella corre, corre y corre, y no va a ningún lado. Es un film sin dirección.

Lo curioso es que un film tan pesimista (tan pesimista como los dos anteriores de Tykwer) haya tenido tanto éxito...

Tom Tykwer es uno de los directores con menos sentimientos. Hay algo que le falta... No puede avanzar sin la realidad... Hay directores que ya se han dado cuenta, como Oskar Roehler o Christian Petzold. Pero ellos no aprenden de nosotros, aprenden de Jim Jarmusch o de los directores americanos. No existe en absoluto una continuidad dentro de la cinematografía nacional. Quizá pasa lo mismo con el nuevo cine argentino. No aprenden de los viejos films argentinos, sino de los franceses o de los daneses... Debe ser efecto de la globalización (*risas*). Este nuevo cine alemán de hoy para mí no existe muy claramente y en el fondo no tiene ningún punto de con-

tacto con el nuestro. Yo no me intereso mucho en sus films, porque el suyo es otro mundo.

La leyenda de Rita tiene la misma estética de los films de la DDR (la ex República Democrática Alemana).

Sí, un poco. En principio, lo fundamental es cómo se logra ese efecto. El camarógrafo era de la DDR, pero tenía 20 años cuando la DDR dejó de existir. Hoy tiene 30 años. Naturalmente, él ha crecido dentro de esa tradición, que es la tradición del realismo socialista. La estética proviene también de Wolfgang Kohlhaase, el autor del guión, de cómo describe los personajes. Es un mundo proletario, con roles menores típicos, donde cada personaje tiene alguna buena frase, donde el diálogo define el carácter, y el carácter es un carácter proletario, socialmente determinado. Esta autenticidad es producto de mi trabajo en común con un equipo completo que pertenecía a la DDR, que diseñaron la escenografía, el vestuario. Y desde ya, los actores, que provienen todos de la DDR, aunque en esa época eran muy jóvenes... Los roles del film están repartidos de una manera racista: todos los personajes de alemanes del Este están interpretados por actores de Alemania del Este, todos los personajes de Alemania occidental están representados por alemanes occidentales. La única excepción es Martin Wuttke, que hace de oficial de la Stasi, y que no es de Alemania oriental, sino de Alemania occidental. Pero yo no me propuse que *La leyenda de Rita* se viera como los viejos films de la DEFA (*el ente oficial de cine de la ex DDR*). Los films de la DEFA eran mortalmente aburridos. El parecido con la estética de aquella época no fue un efecto consciente, se dio tal vez como resultado de la influencia del trabajo conjunto con un equipo de la DDR. Ahora me gustaría rodar un film con ese mismo equipo en Munich, para ver si vuelve a parecerse en la estética a los films de la DEFA. Pero yo creo que es más la estética de *El honor perdido de Katharina Blum* o de mis primeros films. No es solamente la estética de los films germano-orientales.

Usted dice que no le interesa el cine alemán actual, realizado mayormente por jóvenes. ¿Qué piensa de un director como Michael Haneke, nacido en Alemania, pero que vive en Austria?

Me interesa mucho, pero no tengo lo que



VALERIA BELLUSCI

se dice un acceso a sus films. No he visto *Benny's Video* ni *El séptimo continente*. Sí vi *Funny Games*, pero es como que no accedo a sus films. No es mi mundo.

Pero Haneke es muy diferente de todo el cine actual, incluso de los directores europeos...

Sí, es muy diferente, pero no sé si es que no tiene nada que ver con mi generación, o qué, pero él tiene otro cine en su cabeza. Yo me intereso más que nada por el cine narrativo, en la tradición del cine americano de los años 50, y Haneke se basa en principios estéticos que no tienen nada que ver con el cine normal. A mí su cine me resulta extraño, como me resultaba extraño el cine de Resnais. Trabajé con él, observé sus métodos, pero siempre me sentí más cerca del cine narrativo de Melville o de Louis Malle. Tengo dificultades con el arte (*risas*). La literatura, el teatro, la ópera, son arte, pero el cine, no. Esto que digo es irónico, pero el cine es algo popular. Yo intento esconder el arte en mis películas.

¿Qué piensa de sus películas americanas?

Me gustan mucho, no tengo problemas con ellas. Salvo el caso de *The Handmaid's Tale*, que tuve problemas con la novela de Margaret Atwood. Esa película no era para mí, con esa historia de la amenaza de los puritanos en Estados Unidos. Margaret von Trotta hubiera hecho *The Handmaid's Tale* mucho mejor que yo. Curiosamente, yo me identificaba con el

personaje de Robert Duvall, pero no con la protagonista, Natasha Richardson. Pero era una falsa opción. En los años que estuve en Estados Unidos tuve muchos proyectos de films personales, todos americanos, que los preparé durante mucho tiempo, pero ninguno llegó a filmarse. Pero ¿qué puede saber un alemán sobre un mormón en Utah, sobre el fundamentalismo, la poligamia, y esos temas que inspiraron la novela de Atwood? Respetto de *Palmetto*, siempre repito una frase que decía Fritz Lang: "Los directores de cine necesitan trabajar para pagar el alquiler". Y con *Palmetto* gané más dinero que con *El tambor*, y me sirvió para financiar *La leyenda de Rita*. Yo no me avergüenzo de ella, pero para mí no vale en absoluto como un film mío, aunque me divertí mucho con los actores. Hay que olvidar ese film. Después me volví a Berlín, pero no porque tenga problemas ideológicos con el cine americano. Yo me he sentido muy bien en Estados Unidos, solo que me he dado cuenta de que no puedo hacer más films americanos. Al mismo tiempo, es muy difícil filmar en Europa. Uno siente que hace películas sin público, solo para los festivales. A *La leyenda de Rita* le fue muy bien con la crítica y en los festivales, pero ni en Alemania ni en el extranjero hay ya más público para estos films.

¿Qué directores americanos de los actuales

son interesantes para usted?

Scorsese. Sus primeros films más que los últimos. El parece ser alguien que sabe lo que quiere. *La última tentación de Cristo* o *Kundum* no me interesan tanto, pero *Casino*, aunque no es totalmente buena, sigue siendo interesante. Esa relación de pareja increíblemente autodestructiva me parece fantásticamente lograda. Otro nombre que me interesa es Sam Mendes, el de *American Beauty*, que es un director de teatro inglés. Me siento bastante celoso de cómo logró mostrar a los americanos. Los directores alemanes, en cambio, parecen haberse despedido de la historia. Es un problema cultural de la Alemania actual. No se da solo en el cine, también en la literatura.

En relación con su pesimismo, ¿qué opina del diagnóstico de Godard de que el cine ya ha muerto?

Sé lo que quiso decir con eso, pero en todo caso el cine ya había muerto a fines de los 60. Si tomamos por encarnaciones del cine a los gigantes, desde los directores de la Nouvelle Vague hasta Antonioni, Visconti, Bergman, Buñuel, el cine está efectivamente muerto. Yo veo con tristeza el divorcio que existe entre el cine europeo y el público. En los sesenta la creatividad era mayor porque el público era también más diverso. Hoy los films europeos solo tienen un público nacional. No se ven films alemanes en Francia o en Italia, como no se ven films franceses o italianos en Alemania. Y en Alemania no hay revistas de cine ni debates y los nuevos realizadores, a su vez, no se interesan por lo que hacen otros realizadores de otros países de su misma generación. Frente a esta situación, se imponen los films globales. Y el cine no debe ser global, sino universal. Lo que hoy existe es un cine nacional, en el sentido de provincial, y frente a él, un cine global.

¿Cómo ve usted hoy la experiencia política

de los grupos armados alemanes, como Baader-Meinhoff o Die Rote Armee?

Lamentablemente, estos temas ya no le interesan a nadie. Las nuevas generaciones se lamentan por los intereses políticos que tuvieron sus padres. El pasado aparece como una carga, como algo que no resulta interesante. La lucha armada se entiende bajo la categoría de "errores del pasado". El subtítulo de la escena final de *La leyenda de Rita*, cuando le disparan, debería ser: "Ella murió por tomar el mal camino alemán" (*juega con el doble sentido de la expresión "equivocarse de camino" y "seguir el mal camino"*). La República Federal de Alemania está reconstruida sobre la ficción de la "hora cero" —una idea que aparece en las obras de Böll o de Grass—, como si no hubiera continuidad entre el presente y el pasado del nazismo y la guerra. Esta desconexión de las nuevas generaciones con el pasado hace pensar en una nueva "hora cero". La muerte de Fassbinder podría tomarse como el fin de una época. La suya es una muerte metafórica. Si él siguiera vivo, y filmara, ya no sería el mismo de sus últimos films.

El año pasado entrevisté a Oskar Roehler y él dijo que Fassbinder era para su generación una figura paterna, pero que eso significaba un problema, porque se veían obligados a filmar contra esa figura, en lugar de sentirse amparados por ella. ¿Ve usted a Fassbinder como una figura paterna para el cine alemán actual?

Nunca podría pensar a Fassbinder como figura paterna, porque siempre lo vi como un compañero, un compañero de generación. He trabajado con él y no lo puedo ver de esa manera. Para mí, en todo caso, es un dinosaurio, un cocodrilo (*risas*). Tengo muchas diferencias con Fassbinder. En principio, diez o quince años de diferencia de edad. Yo nací a finales de los treinta. Tengo un recuerdo

consciente de la guerra. Aún hoy para mí la Segunda Guerra es un punto de referencia. Fassbinder, en cambio, nació con la guerra terminada, es otra experiencia. Nos conocíamos bien, pero no puedo decir que fuéramos amigos. Eramos muy distintos, aunque trabajábamos juntos. Margarethe von Trotta era realmente amiga de él. O Alexander Kluge. Kluge era como un padre para Fassbinder. Su influencia fue totalmente determinante. Kluge le proporcionó su teoría del melodrama para lo que después él hizo sin teoría. Fassbinder hacía algo y Kluge siempre le explicaba por qué. Rainer estaba totalmente fascinado con él. Fassbinder tenía una extraordinaria intuición, pero aunque era totalmente intuitivo, podía captar muy rápido ciertas posiciones intelectuales, por ejemplo, las de Jean-Marie Straub, que era un superintelectual, mucho más que Kluge. Si bien esa dirección melodramática que tomó el cine de Fassbinder, esa idea del melodrama como forma artística, no había sido prevista por las teorías ni de Straub ni de Kluge, Kluge era un gran amante de la ópera, y definía al mundo como una usina de los sentimientos, como un gran melodrama. Y ese era el punto de contacto entre Fassbinder y Kluge. No era ni la historia alemana, ni el antifascismo. Su tema en común era el melodrama. Ellos hablaban de por qué *Tosca* es una ópera política y de por qué *Las lágrimas amargas de Petra von Kant* es un film político. Ahora bien, estos debates se pueden sostener en Buenos Aires, porque en Berlín —no sé si Oskar Roehler es una excepción, no lo conozco personalmente— nadie quiere hablar sobre esto. Todos están sumergidos en el mundo audiovisual puro, sin categorías políticas y sin categorías estéticas. ■

Traducción del alemán: Silvia Schwarzböck

HACE TU PELICULA

TALLER DE CINE PARA CHICOS Y ADOLESCENTES

¿Sabés cómo se hace una película? ¿Te gustaría ver una película hecha por vos?

TELEFONOS: 4773-0222/154-046-8839

La reina en Buenos Aires

Dada la doble condición del entrevistador (en el momento de la entrevista representando a *Sin Aliento*, pero a la vez redactor de *El Amante*), la siguiente nota retoma casi todo lo publicado en *Sin Aliento* más algunas otras cosas. El entrevistador confiesa que, en el momento de la entrevista, todavía no había visto *Con ánimo de amar*, lo que fue una suerte: hubiera sido un problema quedarse mudo contemplando a Maggie.



En el ambiente del cine de la Argentina sos más bien un mito, y tenés muchos fanáticos.

¿Cómo fue tu carrera hasta ahora?

Hice setenta y cinco películas. Empecé a actuar hace dieciséis años, no tuve entrenamiento actoral, no estudié para ser actriz, esa no era mi ambición. Aprendí sobre el cine haciéndolo, por eso pienso que solo en las últimas veinticinco películas empecé a trabajar seriamente como actriz.

¿Y qué clase de películas fueron esas primeras cincuenta?

De acción, comedias, películas de fantasmas, thrillers, historias de amor tontas.

¿Cuál fue esa primera película en la que actuaste, la número cincuenta y uno?

La primera película en la que sentí que tuve un papel como actriz fue en una que quizás hoy esté un poco pasada de moda: *As Tears Go By*, el primer film de Wong Kar-wai.

Creo que Wong no tuvo una muy buena experiencia en la Argentina.

Quizá no lo conocían y no le dieron apoyo, pero creo que se volvió como algo significativo para los argentinos. Pero no lle-

gan muchas películas asiáticas a la Argentina, ¿verdad?

No, no muchas, y muchas de las que se estrenan no son las más interesantes. ¿Trabajaste con Jackie Chan?

Sí, cinco veces, pero eso fue antes de llegar al film número cincuenta, en el pasado (*no se la ve con ganas de hablar de esa etapa*).

Bueno, hablemos de *Irma Vep*, tu primera experiencia cinematográfica en Francia.

Bueno, en realidad en esa etapa en Hong Kong no pasaba por un buen momento; estaba viviendo una etapa de transición porque quería convertirme en una actriz más seria. Entonces, no hice películas durante dos años, y ahí apareció Olivier con este guión frente a mis ojos.

¿Viajó a Hong Kong?

Sí, nos presentó Chris Doyle, el camarógrafo de Wong Kar-wai, que lo conocía a Olivier de París. Yo estaba trabajando con Chris, y él nos puso en contacto. Leí el guión, bueno... para mí, el no trabajar durante dos años no era algo horrible, estaba como disfrutando de mi vida...

¿Cómo describirías el cine de Hong Kong?

¿Cómo está cambiando hoy?

Está cambiando, pero en aquellos días de los que estamos hablando, hace seis años, todavía era en su mayoría Jackie Chan, películas de acción, comedias, cosas por el estilo.

¿Y cómo era el ritmo de trabajo? ¿Cuántas películas podías llegar a hacer en un año?

Mi récord fue hacer once películas en un año. Esa era la manera en la que estaba acostumbrada a trabajar y realmente necesitaba parar, y antes de *Irma Vep* dejé todo, aprendí a jugar al tenis, vi a mis amigos, a mi familia, ellos estaban contentos de haberme recuperado, me fui de vacaciones, hacía la mía.

Y en esas películas de acción, ¿hacías realmente esas escenas de saltos y de peleas?

Un poco, había dobles pero siempre tenía que hacer algo de eso yo misma, porque

aunque el doble estuviera volando desde el noveno piso, yo tenía que hacer el plano de continuidad desde el primer piso para que se me viera aterrizar, así que algunas de esas cosas las tenía que hacer.

Pero odio pelear.

En *Irma Vep*, tu doble es un personaje y cumple ese papel. Pero si no hubiera sido así, creo que vos podrías haber hecho las partes "peligrosas".

Sí, las podría haber hecho, pero en Francia cuidan al actor principal más que en Hong Kong. Si no se habrían tratado de cine dentro del cine y si hubiera sido un film hongkonés creo que hubieran insistido para que yo hiciera esos planos. Pero en Occidente tienen una mentalidad diferente, no dejan a los actores principales hacer nada arriesgado porque se puede detener el rodaje, que suele más complicado que los rodajes en Hong Kong.

¿Preferís trabajar en Occidente?

No necesariamente. Para mí ahora no se trata de Oriente u Occidente porque los dos mundos se han vuelto uno. En mi propia vida personal estoy viajando de un lado a otro. El del cine es un solo mundo para mí y tiene que ver con proyectos que me gustan y con la gente con la que quiero trabajar. No me importa demasiado si las próximas tres películas son habladas en chino o en inglés.

¿Cómo fue trabajar con Jean-Pierre Léaud en *Irma Vep*?

Es un personaje muy especial también en la vida real, no solo en las películas. Pero como actor me pareció muy novedoso para mí en aquel momento. En Hong Kong los actores no actúan de esa manera y yo no estaba acostumbrada. Ahora estoy un poco más habituada a ser más espontánea cuando actúo, y puede salir una chispa en cierta toma cuando no tenés un plan o una fórmula sobre cómo vas a hacer lo que vas a hacer, y JPL es de esa manera. Nunca sabés qué es lo que va a hacer en la próxima toma. Puede ser el mismo plano

pero en cada toma él hace algo diferente, siempre está lleno de sorpresas, en una toma puede decir las tres líneas que tiene que decir seguidas, en la siguiente puede decir una de las líneas, levantarse a buscar algo por ahí, después dice la segunda, y después dice la tercera sin mirarte. Cambia constantemente y tenés que adaptarte.

¿En Hong Kong la actuación es planificada, rígida, hay menos libertad para los actores?

Sí, aunque no diría que son los directores los que controlan eso, creo que tampoco los actores se dan cuenta de que pueden hacer cosas distintas. A mí me costó cambiar y recién en los últimos años me di cuenta de que a los directores les gusta que uno tenga reacciones espontáneas; es bueno para todo el equipo ver algo que no fue ensayado veinte veces, y creo que ser espontáneo tiene que ver con la actuación de hoy. Puedo decir que en Hong Kong son un poco más conservadores en ese sentido, aunque estoy hablando sobre todo de hace unos años, creo que hoy los nuevos directores y los nuevos actores son más naturales y más espontáneos en lo referido a la actuación. Además, el tiempo ha cambiado la industria, las películas que vemos hoy, o por lo menos las que a mí más me gustan, son las más... diría realistas, ves algo así como "gente real" y no tanto "actores" que están entrenados para hacer algo.

Y dejando de lado el cine de Hong Kong, ¿cuáles son las películas que más te gustan como espectadora?

De las últimas, me gustó mucho *El círculo*.

¿Ves películas de Hollywood?

Sí, a veces, pero no soy tan fanática como Olivier.

¿Olivier ve muchas películas de Hollywood, es el típico director francés cinéfilo?

Sí, él adora ver todas las películas. Pero yo veo aquellas que me atraen por algo, por los actores, el director, o aunque sea por el afiche. ■

“Trato de mostrar la vida en la pantalla”

Esta entrevista parte de una limitación fundamental: cuando la hice todavía no había visto *Sátántangó*, la obra magna del realizador, de siete horas y cuarto de duración. La ulterior visión de ese film me permitió comprender de una manera más cabal varios de los conceptos vertidos por Béla Tarr, que en la entrevista se mostró bastante más lacónico que como director.

¿Cómo fueron sus comienzos dentro del cine?

Comencé realizando una película amateur de 8 mm a los 16 años, que era un film sobre trabajadores de la construcción gitanos. Ellos escribieron una carta al secretario del Partido Comunista, János Kádár, solicitando que los dejaran ir a Austria a trabajar porque lo que ganaban en Hungría no les alcanzaba para vivir. La carta tenía un estilo parecido al que los *mujiks* (campesinos rusos) utilizaban cuando se dirigían al Zar. Ese era el tema de la película y yo cometí el pecado de proyectarla en campamentos de trabajadores. Después me presenté a la facultad para ingresar en la carrera de filosofía, pero al ver mis antecedentes no me permitieron ingresar, por lo que nunca fui universitario. Quise hacer otra película, también en 8 mm, sobre una familia obrera que ocupa un departamento abandonado del que son desalojados, pero no la pude realizar porque primero me detuvieron a mí y luego desalojaron a la familia. Más tarde ingresé en el estudio de Béla Balázs y a los 22 años dirigí mi primera película. A esa edad pensaba que

todo lo que se veía en cine era mentira y quería enfáticamente llevar a la pantalla a hombres verdaderos.

¿Cree que su obra tiene relación con la de directores húngaros de cierta fama como Miklos Jancsó, Zoltan Fabri o Ferenc Kosa?

Cuando era joven vi bastantes películas de Jancsó, que me gustaron mucho.

Con los otros directores no tengo ninguna relación.

Jonathan Rosenbaum ha dicho que sus primeras películas estaban influenciadas por el cine de John Cassavetes. ¿Es así?

Este es un concepto de Jonathan lamentablemente equivocado ya que yo recién vi una película de John Cassavetes en 1985 y ya había realizado las tres películas que él relaciona con este director.

¿Su versión filmica de *Macbeth* respeta la obra original o está adaptada a la sociedad húngara?

A mí siempre me gustaron las tragedias shakespearianas y esta es una versión condensada que respeta el texto original.

¿Su relación con el escritor László Krasznahorkai comenzó con *Sátántangó*?

Yo leí el libro de Krasznahorkai, y como me gustó mucho, decidí que iba a hacer una película sobre él, pero las cosas sucedieron de otra manera ya que el estudio donde trabajaba fue clausurado por razones políticas. Eso pasó en 1985 y durante varios años tuve que olvidarme de *Sátántangó*; en el ínterin dirigí *Damnation*, basado en otra novela del escritor. Así fue que tuve que esperar nueve años para poder rodar *Sátántangó*. Lo que hay que saber es que Krasznahorkai

es un escritor muy difícil de trasladar al cine. La única manera de hacerlo es conociéndolo a fondo, yendo a los lugares donde escribió sus obras y relacionándose con la gente sobre la que escribió. Es casi como hacer una investigación sociológica.

¿Originalmente *Sátántangó* fue planteada con esa duración?

La había planificado con una duración de seis horas pero luego en el rodaje se fue extendiendo.

Desde Von Stroheim no se hacían películas tan largas...

No crea, Jacques Rivette ha hecho una película de trece horas.

¿En toda su obra se manifiesta, como en *Werckmeister Harmonies*, ese estilo de pocos planos de gran extensión?

Al principio de mi obra los planos de mis películas eran más cortos, pero a medida que voy envejeciendo se han ido alargando.

En esta película hay otra característica que es la intemporalidad de los sucesos. ¿Eso también ocurre en sus otros films?

A mí el tiempo me preocupa mucho. Mis películas para mí transcurren mañana, no en un momento histórico determinado.

Una cosa que me llamó la atención en *Werckmeister Harmonies* es la violencia contenida que en determinado momento estalla.

La violencia manifestada de ese modo solo aparece en esta película. En todos mis films hay algún tipo de violencia, pero de estas características solo en este.

¿Trabaja con un guión minucioso o improvisando a medida que rueda?

Nunca utilicé guiones rigurosos y me encanta improvisar situaciones durante el rodaje de mis films.

En esta película actúa Hanna Schygulla, una actriz con un estilo interpretativo muy particular. ¿Le fue fácil trabajar con ella?

Fue fácil porque nosotros cuando filmamos no estamos trabajando, sino que tratamos de vivir, el actor delante de la cámara y nosotros detrás. Lo que tratamos de hacer es mostrar la vida sobre la pantalla.

En este film es muy importante la utilización de la música...

La música es para mí tan importante que siempre trabajo en ella antes de la filmación. La película realmente empieza cuando el compositor entra al estudio y decidimos qué temas vamos a utilizar en el film.

En *Werckmeister*... noté cierta influencia de los pintores flamencos en la composición visual.

A mí me gusta mucho Brueghel. Reconozco más influencias en Brueghel que en otros cineastas.

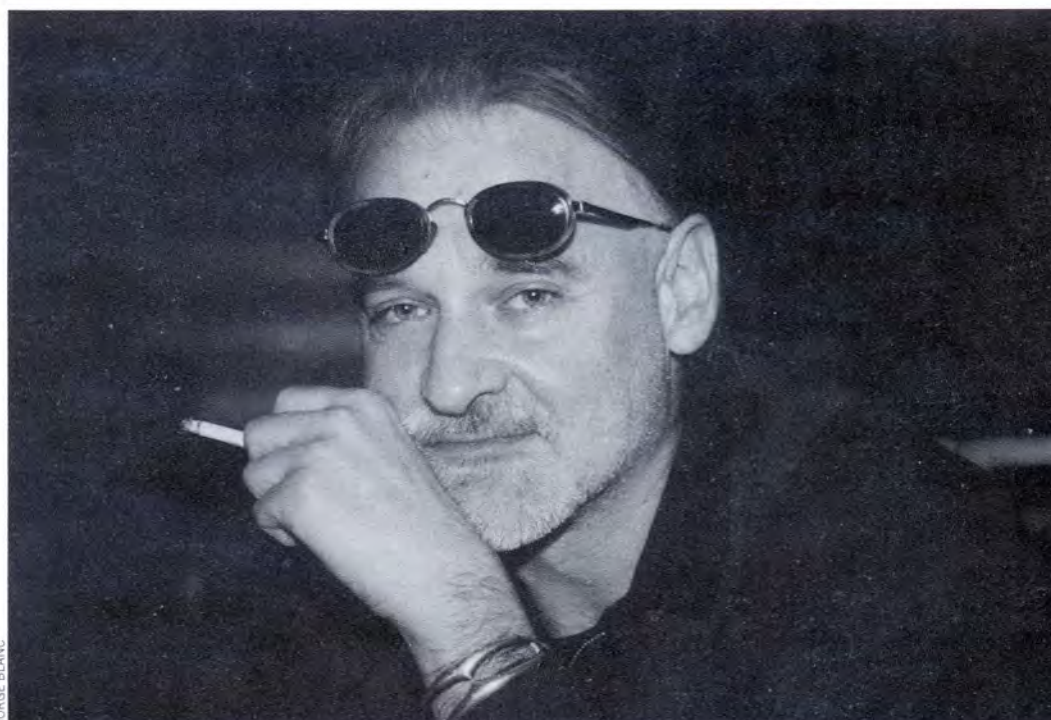
¿Su reconocimiento como director fue primero en Hungría o fuera de su país?

Fuera de mi país, ya que gané con mi primera película el Gran Premio del Festival de Mannheim y en Hungría no era conocido. Además, todas mis películas fueron proyectadas en el exterior antes que en mi país.

¿Hay en este momento en Hungría algún movimiento importante de directores jóvenes?

Lamentablemente no, porque los directores jóvenes han sido arrastrados por el mainstream. Lo que realmente me impacta es que, a medida que envejezco, me siento más radical que los veinteañeros y esto es muy triste, ya que el orden de la vida indicaría lo contrario.

Esto es algo que ocurre en la cinematografía mundial, donde los directores más radicales



son maduros.

Es cierto, pero yo fui radical también de joven. Vea, hay dos maneras de entrar en una habitación: golpear la puerta con los nudillos o derribarla de una patada. A mí me gustaría que los jóvenes derribasen la puerta, pero parece que no quieren. Creen que van a ganar algo si son bien educados, pero no es así.

¿Le gusta el cine de Angelopoulos?

Lo de relacionarme con Angelopoulos es otro error, ya que algunas de sus películas solo las conocí hace poco tiempo. Me gustaron, pero no creo que tengan nada que ver conmigo.

¿Cuál es su próximo proyecto?

En principio, filmar una novela de Georges Simenon escrita en la década del treinta.

Finalmente, ¿a qué directores admira?

Créame que hace mucho tiempo que no voy al cine. ■

JORGE BLANC

De experimentaciones y descubrimientos

¿Qué relación tiene la muestra de cine experimental que curaste para el BAFICI con tu actividad de enseñanza?

Enseño historia y teoría cinematográfica en la Universidad París I, y desde hace cinco años desarrollo un programa sobre cine experimental. La relación que veo entre ambas cosas es que el experimental es el cine más teórico. Lo que me interesa es que sus imágenes son las que piensan más directamente el cine. Y al descubrir los films de las vanguardias, los encontré atravesados de sentidos políticos. En ese aspecto, no hay diferencia entre discursos políticos e imágenes políticas. Comencé a enseñar sobre esta historia del cine experimental, y cuanto más descubro films es más fascinante, porque un montón permanecían desconocidos —ellos y sus autores— y me asombró que ningún historiador hiciera ese trabajo antes. Por supuesto, hubo historias del cine experimental, por ejemplo las de Jean Mitry, o la de Dominique Noguez, que llegaron hasta los 50 o los 80. Pero comencé a buscar por todas partes, todo tipo de films: científicos, políticos, de todas las vanguardias. Y bueno... llevo cinco años, pero... ¡Podría llevarme diez, o toda la vida!

En tu aproximación se destaca la idea de que el trabajo teórico implica una tarea de descubrimiento, que veo ligada a otra propuesta: la de una instancia oral en la teoría. El hecho de que a veces solo una palabra hablada circula y hace ver todo distinto. Se tiende a ver la teoría como un gran aparato, establecido y resistente. Pero esta instancia oral funciona como una posibilidad de apertura.

Hay una larga tradición en Francia sobre esto...

Uno piensa, por ejemplo, en un Jean Douchet...

Incluso mucho antes. En los años 20, tenemos el movimiento de los cineclubes, con aquellos primeros animadores que fueron Louis Delluc y Jean Epstein. Acaso los más grandes teóricos de la historia del cine, en mi opinión. Hacían teoría introduciendo las películas. Recientemente el Archive du Film de París descubrió una edición de las conferencias que Marcel L'Herbier dio en el Vieux Colombier en los 20, agrupadas con el título *Le cinéma-tographe et le space*. Si las lees hoy, son exactamente la prefiguración de las *Histoire(s) du cinéma* de Godard; el mismo propósito: el cine hablando de sí mismo, por sí mismo. Tenemos una doble tradición, en Francia, pero quizás en todo el mundo. Películas que hablan de películas, aunque no de modo ficcional, como los documentales o el cine político. También hay otra tradición popularizando el análisis de films desde los 50, pero también es verdad, y siempre lo ha sido, que en París cada noche uno ve directores, franceses o extranjeros como Brian De Palma, introduciendo sus propias películas. Y en cuanto a la tradición del cine experimental, siempre ha sido una obligación del artista presentar in vivo su obra

Es como experimentar la teoría a la par de hacer cine experimental. Poner a la teoría en un estado casi socrático.

Exactamente; incluso es algo que artistas como Maya Deren, en los Estados Unidos, han institucionalizado.

En tus escritos sorprende ver a teóricos pioneros como Vachel Lindsay o Meyerhold, en una lectura actualizada que recuerda, por ejemplo, al modo en que Jacques Aumont recupera a Béla Balázs en *L'oeil interminable*.

Es que son autores muy modernos. Si lees a Meyerhold hoy, es tan preciso, agudo y poderoso, como ajeno a toda fórmula. En realidad, creo que Meyerhold es más inventivo que unos cuantos exponentes del actual pensamiento sobre el cine.

Puede decirse que destacás en tu trabajo la conexión con el presente.

Hasta ocuparme de películas que no fueron terminadas. Estuve dos años trabajando en un libro sobre cine experimental francés, que se publicó hace dos semanas. Y pude comprobar que el cine siempre se está proyectando hacia adelante. Godard tenía una fórmula formidable para esto: el cine no muestra, sino que prevé. Cuando es industrial, está tres o cuatro años adelantado a las ideas o a las imágenes de su tiempo. Pero cuando es artístico, adelanta diez o veinte años.

En tus trabajos de comienzos de los 90 se nota un fuerte impacto de las *Histoire(s) du cinéma*. ¿Sigues hasta ahora?

Entonces había un par de episodios. Pero ahora, con sus seis horas, es como un monumento. Es fascinante ver cómo las imágenes pueden hablar sobre ellas mismas.

Parecerían achicar la distancia entre la escritura, la palabra hablada y la imagen... como poniendo a prueba eso de pensar con la imagen y hablar la teoría.

Su invención seminal es la de haber tomado a las imágenes tan seriamente. No co-



EDUARDO CABRER

mo algo decorativo, no son solo lenguaje... ellas tienen una acción específica sobre nosotros, y es lo que tenemos que interrogar.

Jonathan Rosenbaum te presentó en *El Amante* 104 así: "Nicole Brenez es un fenómeno... Está interesada en todo tipo de cine y en el uso del cuerpo humano en la pantalla... Nicole tiene una enorme influencia en sus estudiantes. Para mí tiene algunos gustos disparatados. Por ejemplo, es una fanática absoluta de Abel Ferrara, sobre el que dicta un seminario anual, imagínense". ¿Cómo es esto de Ferrara en la Sorbona?

Es que es uno de los directores más importantes y fascinantes de hoy. Hace cinco años que dicto el seminario sobre Ferrara y cuanto más lo analizo, más veo ideas profundas e intuitivas sobre los más profanos problemas humanos. Lo que estoy estudiando ahora como una de sus cuestiones fundamentales es qué significa una experiencia psíquica. Qué es un recuerdo, qué

es un trauma, o una experiencia traumática, como en *The Addiction*, qué es una emoción, o qué es la angustia, como en *The Blackout*. Puede que el problema de la experiencia psíquica sea el campo natural del cine, o al menos el del cine de ficción.

¿Porque el cine mismo es una experiencia psíquica?

Se trata de eso. Y la principal preocupación de Ferrara en toda su trayectoria, desde sus primeros pornofilms o el gore como *Driller Killer* —una verdadera obra maestra— lo ha llevado más y más a la vanguardia. *The Blackout* es un film totalmente deconstructivo y moderno. Quizás ha perdido sus primeros admiradores, especialmente los de su período porno... pero tiene cosas fascinantes, por ejemplo la relación con los guionistas. Trabajó con Nicholas St. John, un integrista reaccionario, o con Zoe Lund, que es totalmente experimental, arraigada en la vanguardia

de Nueva York, o con Chris Zois, un psicoanalista realmente estúpido —leí un libro suyo recientemente— y pudo moldearlos en sus propias preocupaciones.

Parece progresivamente más preocupado en demorarse en imágenes o situaciones, que en narrar una historia.

Ferrara se pregunta cuánto nos afecta una imagen. Cuánto vivimos en la imagen. Pero no hay clichés, lo que sí ocurre con otro director excelente, como David Lynch o —en menor medida— también en Cronenberg. El problema en Ferrara tiene más que ver con las pulsiones, los complejos. Por ejemplo, el complejo de abandono, que provoca la mayor angustia. O el de culpabilidad. *The Addiction* gira en torno a eso. Parece ser muy religioso, porque la culpa ha sido apropiada por el discurso de la religión, pero esto es solo un punto de encuentro con otra cosa.

En relación con esto, también te interesás por lo que en el cine sale de la norma. Por ejemplo, lo monstruoso.

Creo que lo monstruoso es una forma clave en la que el cine se enfrenta con el problema más general de la *desfiguración*. Es que el cine desfigura, antes que figurar. El monstruo es la exacerbación de esto, y creo que es una de las formas más puras con las que el cine tipifica la experiencia humana. Muchas veces, los monstruos son solo personas, afectadas de diversas maneras... Conquistar la figuración es una cosa muy difícil.

Oírte hablar sobre Ferrara me lleva a una última pregunta. ¿A qué distancia te ubicarías de la cinefilia, que en algunos ámbitos académicos locales suele verse como una condición perniciosa? ¿Lejos, cerca...?

Bueno... ¡yo hablo de cine todo el tiempo! La reacción contra la cinefilia era común en los 70, aunque todo pasa. Pero agregaría algo; en París, ahora, puede estar surgiendo la más espléndida generación de cinéfilos y realizadores, y muchas veces son las mismas personas. ■

“El cine es una ventana para ver la realidad”

Realmente cuesta creer, dada la madurez que exhibe el film, que José Luis Guerin tuviera solo 22 años cuando realizó su ópera prima, *Los motivos de Berta*. De esa película y del resto de su obra se habla con este personalísimo director en la entrevista que sigue.

¿Cuando hiciste *Los motivos de Berta* tenías solo 22 años?

Sí. Sin renegar de ella, para mí es una experiencia muy dura tener que presentar aquí una película que hice hace veinte años. Es un film que no me representa en la actualidad, pero que refleja lo que yo era hace dos décadas. Es como releer un diario de la adolescencia; se necesitan muchas tripas para volver a verla.

Sin embargo es una película sorprendente ya que está totalmente alejada de los vicios habituales del cine español, como el costumbrismo, el sentimentalismo, el psicologismo y varios “ismos” más.

Esa es una apreciación muy lúcida. Muchas veces en las primeras películas hay una reacción como en “contra” del cine que se hace. Yo desde el principio he buscado un camino solitario para abordar el cine, tratando de encontrar mi propia senda, y en esta película ya se encuentra algo de mi manera de ver y entender el cine, que estaba a contrapelo de lo que se hacía en España en los años ochenta. Fue una reacción que, si quieres, podía tener algo de esnob en la utilización del blanco y negro, en la renuncia a trucos y golpes de efecto. A mí me parece que el cine de las últimas décadas es más enfático, necesita más de subrayados, probablemente debido a su masificación a través de la TV. Una película necesita llamar la atención por medio de golpes de efecto y mi primera película se colocaba deliberadamente en la oposición de esa postura.

Da la sensación de que en este film las rela-

ciones de los personajes se establecen más con el tiempo y el espacio que entre ellos mismos.

Es una apreciación muy precisa, *Los motivos de Berta* es absolutamente así. Yo me la planteé como una tensión entre dos espacios: el espacio donde está la niña encerrada y otro en “off”, fuera de campo, provocado por los personajes que vienen de afuera. De todos modos creo que hoy la película debe tener algunos elementos muy ingenuos y chirriantes como todo lo que tiene que ver con el equipo de filmación que llega al lugar.

¿Cómo la encontraste a Arielle Dombasle?

Ella venía de rodar dos películas con Rohmer y de hacer otros dos films en blanco y negro, y yo le estoy muy agradecido ya que, como el resto del personal, no cobró. Creo que, lamentablemente, ella luego siguió una trayectoria muy alejada de la que prometían sus comienzos.

También el trabajo sobre la banda de sonido es muy elaborado.

Bueno, así me lo planteé. Tanto en la imagen como en el sonido la película parte de algo real: los pueblos abandonados de Castilla. Mi intención era crear un espacio mítico, y el trabajo visual, que trataba de dotar de significación al paisaje, tenía un correlato con el trabajo en el sonido, con el que trataba de “sonorizar” los espacios. Yo en esa época estaba muy impactado por el trabajo del sonido en las películas de Bresson y Jacques Tati, en ambos casos cineastas que hacían un segundo rodaje para crear los ambientes sonoros.



¿Dentro del cine español con quién sentís afinidad?

Con Víctor Erice, que es el cineasta que más aprecio, con el que me siento más identificado y el único con quien mantengo una relación periódica. Creo que una de las cosas que caracterizan a los cineastas en este momento es que somos cada vez más solitarios. Así como en los años sesenta se formaban grupos colectivos (Free Cinema, Nouvelle Vague, Cinema Novo, Cinéma Vérité, etc.), ahora no existe nada de eso y ni siquiera se puede hablar de nacionalidades. Hoy solo hay francotiradores en distintos lugares.

¿Vos te sentís como un marginal dentro del cine español?

La verdad es que si es así no me causa nin-

guna gracia, pero soy consciente de que lo que a mí me interesa se sitúa en los márgenes de la industria. Hay un cine que pasa por las grandes autopistas, los automóviles, y otro que toma senderos estrechos y solitarios; allí me siento yo y ese es mi estímulo. No me divertiría nada hacer películas que puede hacer otra persona.

¿Dónde está rodada *Los motivos de Berta*?

En una aldea de Segovia que tiene un paisaje que parece dibujado por un niño pequeño, con todos sus elementos muy ordenados y muy nítidos. Eso permitía vaciar el encuadre, retirando todo aquello que no era significativo, ese principio que Dreyer llevó a límites de soberbia estilización: dejar en el encuadre solo aquello que es esencial.

¿La película tiene que ver con recuerdos tuyos de infancia o es puramente ficcional?

Yo sería incapaz de proceder como Tarkovski (a quien admiro mucho) o Jodorowski (a quien no admiro nada) que no filman espacios y tiempos existentes sino solo conceptos. Este es un terreno muy delicado y yo creo en el principio baziaino del cine como reproducción fotográfica de la realidad y necesito partir de una realidad concreta. Por eso traté de otorgarle a la película intemporalidad, intentando que prevaleciera por sobre los elementos autobiográficos la realidad objetiva de esos pueblos.

¿Participaste en *City Life*, una película en episodios con varios directores famosos?

Fue una experiencia muy fallida, con un proyecto muy ambicioso acerca de la noción de la vida urbana. Yo fui el primero en rodar y cuando me llamaron para el montaje no podía ir, por lo que no me siento representado en ese film.

¿Cómo te surgió la idea de *Innisfree*?

(Este film, de paso fugaz en nuestro país y casi desconocido, transcurre en el pueblo irlandés donde se rodó *El hombre quieto*, la obra maestra de John Ford.)

Al conocer ese pueblito irlandés y en el contacto humano con los personajes de ese pueblo, que en muchos casos rondaban los ochenta años y que me parecían una etnia irrepetible a la que, por razones temporales, había que filmar con urgencia. Era una generación que había vivido sin TV, que se dedicaba a transmitir sus tradiciones por vía oral y que hacía un culto de las baladas folklóricas, el whisky y los *ponys* salvajes. Como el imaginario de mi infancia y el género que me vinculó con el cine fue el western, allí encontré una serie de elementos que me eran familiares. Esos personajes, sin hablar de John Ford, me evocaban el universo de este director, la vida rural irlandesa y el mundo del western. Allí vi que había una realidad por recuperar, apasionante y muy ▶

Innisfree: una película que visita al pueblo irlandés donde John Ford filmó *El hombre quieto*.



cinematográfica, porque era un pueblo que permitía una aproximación documental y que, aparte de las colonizaciones de diverso tipo que arrastraba en su historia, tenía una adicional que era la de Hollywood, con el cine como un legado, de tal modo que hasta los niños sabían los diálogos de *El hombre quieto* de memoria. Esto me interesaba más que desde una perspectiva cinéfila, como un legado muy romántico de un hecho que cambió sus vidas. Al mismo tiempo, yo quería recuperar algunos elementos del documental cinematográfico en la tradición de Flaherty y en ese momento, 1988, eso era muy difícil, ya que en esa época se subestimaba el cine documental. El encuentro de ese pueblo ("Innisfree" es un nombre imaginario) me daba también la posibilidad de hacer una aproximación documental a John Wayne.

¿Cómo ves hoy esa película?

La verdad es que me gusta mucho. Además creo que sus personajes trascienden mi trabajo.

¿Volviste al pueblo después de la película?

Sí, para proyectar la película, después ya no porque esos personajes se iban muriendo y el pueblo se convertía en un lugar lleno de fantasmas. Además siempre necesito distanciarme de los lugares donde rodé un film.

¿*Tren de sombras* puede considerarse como un manifiesto de tu concepción del cine?

Manifiesto suena un poco exagerado, pero sí quería hacer mi pequeña celebración al centenario del cine. Hay muchas películas que abordan el mundo del cine y sus personajes, pero son muy pocas las que se refieren a aspectos que para mí son esenciales, como la luz, el tiempo y el espacio.

Tus películas dan siempre la sensación de que están hablando de esas cosas.

Tren de sombras es un caso límite, pero no creo que continúe en ese camino ya que me llevaría a un callejón sin salida. El cine debe ser siempre una ventana para rela-

cionarse con la realidad y en este caso encontré unos productores que me dieron libertad total para rodar lo que quisiera. La película la imaginé a partir de una conversación con Víctor Erice sobre *Innisfree*, en la que él percibió algo que yo intuía pero que no había logrado verbalizar: el hecho de que la película estaba organizada alrededor del sentimiento de recuperar a los muertos. En *Innisfree* se recordaban personajes que ya no existían. No sé si recordáis que en una escena John Wayne lanzaba un sombrero al aire que era recogido por una niña; de alguna manera el fantasma se corporizaba y la nueva generación recogía el legado de esa película. Esa fue una idea que siempre circuló en mi cabeza de una manera muy intensa. Por otra parte, siempre he sido muy aficionado a las filmaciones caseras, a las que veo casi como películas de suspenso o de horror. Es que la condena al silencio de algunas personas que ya no están tiene algo de terrorífico. Esa era una idea muy primigenia del cine, que hoy ha sido banalizada por la televisión y los videos y que yo quería recuperar como uno de los sentimientos más intensos del cine. Eso por una parte, y por otra el nacimiento del cine y del cineasta a través de la ensoñación con las sombras en la infancia. Quería rescatar en esta película esa experiencia.

Tren de sombras es un claro ejemplo de la inexistencia de la dualidad entre cine antiguo y moderno ya que, recuperando los elementos más primitivos del cine, hacés una película que es absolutamente moderna.

Gracias, me alegro de que la hayáis percibido así. De hecho, yo me nutro esencialmente del cine clásico y de algunos cineastas de vanguardia y paso por alto el cine de consumo. Voy poquísimo al cine, fuera de la Filmoteca.

Nos gustaría que hablaras de tu última película, *En construcción*, a la que un crítico tan exigente como Miguel Marías define como una obra maestra.

Miguel Marías es un crítico a quien yo, a pesar de que nunca rodó un film, defino como un cineasta. Creo que viendo la película se la percibe como un *work in progress*, de allí el título. La propuesta fue rodar durante dos años y medio una serie de situaciones y vivencias que se producían en un barrio popular en extinción en Barcelona, que es demolido para construir una nueva villa, y qué pasa con esa mutación. Era un barrio de prostitutas, marineros e inmigrantes y he tratado de reflejar la transformación de un paisaje urbano que se produce en esos dos años y medio y cómo ella va produciendo cada vez más ecos y resonancias más amplias. El eje de la acción lo marca la construcción de una casa y acaba con los nuevos habitantes visitando la vivienda que van a ocupar. Hay también una multitud de pequeñas historias que van tejiendo esa transformación. Esa es la propuesta del film, se va a estrenar en octubre y creo que va a ser mi película más popular.

¿No te da miedo ese término?

No, para nada. Popular no quiere decir necesariamente comercial o de consumo, quiero rescatar del término su origen más noble. Para mí la tragedia es esa. Los que yo considero mis maestros (Chaplin, Ford, Hitchcock, Lang, Renoir), todos ellos hacían cine popular. Hoy se habla de la muerte del cine, que yo no sé si ha muerto o no, pero lo cierto es que con la aparición del cine moderno se produce una escisión entre el cine como escritura y su tradición de gran arte popular. Una película clásica como *Zvenigora*, de Dovchenko, es muy críptica pero a la vez popular ya que se nutre de leyendas y mitos de su país. Las películas de James Bond, que es un cine muy comercial, no tienen nada de populares en el sentido más profundo del término.

¿Aparte de Víctor Erice hay algún otro director español que te interese?

Sí, Luis Buñuel. ▀

Lo bueno, lo raro, lo feo

Dentro de un festival de cine, para los cinéfilos siempre tienen un especial valor las retrospectivas, sobre todo si hacen hincapié en la obra de realizadores poco conocidos en el país (como la excelente destinada a Michael Haneke), en cubrir determinados aspectos de la carrera de un director (la saga completa de Antoine Doinel) o en la exhibición de películas valiosas casi ignotas de alguna cinematografía que, por diversas razones, no tuvieron distribución adecuada en su país y, mucho menos, en el exterior. Siempre resulta, además, atractiva para el cinéfilo de marras la connotación de "maldito" que se le otorga a determinado ciclo, ya que prácticamente le garantiza la inclusión de títulos que, casi con seguridad, desconoce. Por cierto que, en ocasiones, la mentada denominación encubre films que solo se destacan por su rareza, sin que se puedan encontrar en ellos auténticos valores cinematográficos. Hay que apresurarse a decir que no fue este el caso de la muestra de cine español maldito curada por Juan Ferrer y Antonio Llorens, en la que se pudo ver por cierto algún film encuadrado dentro de la categoría antes señalada, pero que, en la mayoría de sus títulos –salvo un par de ellos impuestos a último momento–, mostró una auténtica calidad, que en ocasiones rozó la maestría, convirtiéndose en uno de los segmentos más estimulantes y atractivos ofrecidos en el marco del festival. La que sigue es una breve reseña de la casi totalidad de los títulos exhibidos, que se completa con la entrevista a José Luis Guerín, cuya excelente ópera prima, *Los motivos de Berta*, se proyectó dentro del ciclo. **Jorge García**

LA TORRE DE LOS SIETE JOROBADOS, 1944, dirigida por Edgar Neville.

Realizador muy valorado por la crítica española más inteligente, denostado por gran parte de la representación "oficial" de ese mismo sector y escasamente conocido fuera de su país, Edgar Neville es –para muchos– uno de los realizadores más interesantes del cine español. Quienes conocen su obra coinciden en que el período más valioso de la misma es el que va de 1944 a 1950, que se iniciaría, justamente, con esta película. Bizarra historia que combina elementos de la comedia popular española con un estilo visual que en muchos momentos recuerda al expresionismo y el cine gótico, todo ello mechado con un humor marcadamente surreal. Por lo demás muestra una ambigüedad en los personajes y en determinadas situaciones que permiten extraer solapadas alusiones al franquismo imperante, por lo que no es de extrañar que haya sido una obra marginada de la distribución comercial. **JG**

VIDA EN SOMBRAS, 1948, dirigida por Lorenzo Llobet Gracia.

Única película del director –"el más desdichado de los cineastas españoles", Miguel Marías *dixit*– jamás estrenada comercialmente y cuyo rodaje lo llevó a la ruina, *Vida en sombras* aparece como una obra absolutamente insólita dentro del panorama del cine español de esos años. Película de gran audacia formal –el uso de las elipsis es sorprendente–, con movimientos de cámara en las escenas de interiores de una inusitada fluidez, un montaje muy elaborado en el

que se detectan influencias de los maestros rusos y una marcada tendencia al distanciamiento narrativo evitando la identificación con los personajes (es llamativa la casi total ausencia de primeros planos). Con un protagonista obsesivo que anticipa al que encarnaría Hugo del Carril en *Más allá del olvido* años después, se aleja totalmente del cine promedio español de la época. **JG**

EL EXTRAÑO VIAJE, 1964, dirigida por Fernando Fernán Gómez.

Si bien Fernando Fernán Gómez es esencialmente conocido por su labor actoral, ha dirigido desde fines de la década del cincuenta varias películas (algunos de esos primeros trabajos son considerados particularmente valiosos). Seguramente su film más curioso es este, basado en una idea original de Luis García Berlanga, que desde los siempre jugosos terrenos de la comedia de humor negro, lanza una lúcida mirada sobre la vida cotidiana bajo el franquismo en un pequeño poblado de provincia, en el que, tras el tranquilo humor de los pueblerinos, se esconden represiones de todo tipo, pasiones abortadas y la tontería como expresión normal de la conducta. Un film con un espléndido elenco de secundarios, en el que tras su apariencia ligera y juguetona subyacen los ecos de una realidad aterradora. **JG**

EL DESENCANTO, 1976, dirigida por Jaime Chávarri.

Radiografía feroz de la familia del escritor franquista Panero, su esposa y sus tres hijos, pero también una operación sin anestesia a la España que terminó un año antes de la película, el día que se murió el Generalísimo. Los vástagos son simpáticos y siniestros; uno es paranoico, el otro esquizofrénico y el tercero está internado en un loquero. La madre, pobre madre, cree que todo le salió bien, pese a que el esposo murió a comienzos de la década del 60. Pero la cámara de Chávarri –jamás se acercaría a esta obra maestra en sus películas siguientes– los deglute y los ▶



deja hablar. Y cuando los Panero hablan aparecen las responsabilidades de la madre y el padre, las cuentas pendientes del pasado y la autodestrucción que caracteriza a esta familia "muy normal". Había visto tres o cuatro veces *El desencanto* antes de reencontrarme con este extraordinario documental durante el festival. Afirmando que es una de las mejores películas que vi en mi vida. Y la volvería a ver ya, vamos. **Gustavo J. Castagna**

ARREBATO, 1980, dirigida por Iván Zulueta. José Luis García y Alex de la Iglesia –dos directores antagónicos en sus propuestas– no dudan en considerar a *Arrebato* como una de las obras más importantes de la historia del cine español. El enigma terminó y por fin se pudo ver el mítico título de Iván Zulueta, un personaje maldito como pocos que, entre otras actividades, diseñó los afiches de las primeras películas de Almodóvar. En realidad, esperaba más de *Arrebato*, una buena película, pero no esencial. La idea de que una cámara se devore al director del film (acertadísimo Eusebio Poncela) es más que atractiva; sin embargo, por momentos, el film padece de una seriedad bastante *démodée* y tiende a reiterar situaciones y diálogos trascendentes. Lo más interesante está en la primera hora de película, cuando los climas resultan insostenibles y la voz gangosa que surge de un grabador parece provenir de un ataúd de la Casa Hammer. Por ahí anda Cecilia Roth, en la época en que Fito Páez tenía menos años que un adolescente. **GJC**

CADA VER ES (Cadáveres), 1981, dirigida por Ángel del Val y Ángel Beltrán. Seguramente la rareza mayor de la muestra, este film de producción absolutamente independiente rodado en Valencia es una suerte de documental –aunque incorpora algún elemento ficcional– acerca de un solitario empleado de la morgue que trabaja en la preparación de cadáveres destinados al trabajo de los estudiantes de medicina. Atentando abiertamente contra el estatuto del "buen gusto" cinematográfico, los realizadores no se privan de mostrar los primeros planos más desagradables

que se puedan imaginar. Lamentablemente, esa obsesiva preocupación por el impacto inmediato produce un rápido efecto de saturación, a la vez que no se profundiza en el único protagonista vivo del film, un hombre que dice pasarla bien compartiendo catorce horas diarias de su vida con cadáveres. **JG**

LOS MOTIVOS DE BERTA, 1984, dirigida por José Luis Guerín.

En el reportaje al director que aparece en estas mismas páginas se habla extensamente de este film, su primera película, que ya anticipa todos los elementos que luego se desarrollarán en sus siguientes obras y que lo convierten –junto con su admirado Víctor Erice– en uno de los realizadores más personales y apasionantes, no solo de la cinematografía española, sino del cine mundial. Solo cabe sorprenderse por la apabullante madurez de esta ópera prima –rodada cuando el director tenía 22 años y que careció prácticamente de distribución comercial– que rompe con las pautas narrativas y los vicios habituales de la casi totalidad del cine español de esos años, para colocar el eje en aquellos elementos que son absolutamente inherentes al cine: la luz, el tiempo y el espacio. **JG**

TRAS EL CRISTAL, 1986, dirigida por Agustí Villaronga.

La ópera prima de Villaronga es inquietante, no solo por sus climas asfixiantes, sino por una puesta en escena difícil de asimilar debido a sus múltiples repliegues genéricos, que van desde la ciencia ficción hasta los códigos estéticos y temáticos del expresionismo alemán. La historia también resulta molesta ya que narra la turbia relación entre un chico y un oficial alemán que trabajó con niños en los campos de concentración y que ahora se encuentra recluido en un pulmón de acero. Más allá de la incomodidad que transmiten sus imágenes, *Tras el cristal* es una película importante, personal y original. Villaronga volvería a repetir ese clima opresivo en *El mar*, también presentada en el BAFICI, pero inferior a su opus inicial. **GJC**

DESPUES DE TANTOS AÑOS, 1994, dirigida por Ricardo Franco.

Mamá Panero se murió y quedan los hijos, o los restos de ellos. A los dos menores se los ve peor que antes, canosos, con la mirada perdida, al borde de la enajenación, con los pulmones repletos de nicotina y con un futuro de cirrosis sin retorno. El hermano mayor, menos paranoico que hace dos décadas, comenta el malestar que le causa hablar de los otros dos, es decir, del pasado de la familia. Por momentos, el director Franco intenta sin suerte poetizar, mediante paisajes hermosos y una banda de sonido de toques *naïf*, la crudeza y el sarcasmo de la mayoría de los testimonios. *Después de tantos años* no alcanza ni ahí la grandeza suicida de *El desencanto*, pero el plano final, con los hermanos visitando las tumbas de la familia, sentaditos en las lápidas, resulta un digno desenlace, mortuario y oscuro, muy oscuro. Ojalá que haya una tercera parte aunque dudo de que los Panero dejen algún heredero. **GJC**

PROGRAMA DE CORTOS, varios directores.

Heterogéneo e interesante rejunte de cortos de realizadores cuando estos aun no eran famosos. Bajo Ulloa en *El reino de Víctor*, excesivamente pretenciosa en su argumento, narra una historia sobre miedos infantiles. *Días sin luz* de Balagueró es alegoría pura, uterina y bastante molesta. *Metro* de Mañas anuncia ciertas temáticas que aparecerán en su premiado primer largo, *El Bola*. Dejo para el final los cortos de los marranos del cine español: Segura y De la Iglesia. En *Perturbado*, el creador de *Torrente* cuenta la historia de un obseso sexual –él mismo– con una estética que recuerda a los films bizarros de Gordon Lewis. Pasable e infantil, *Perturbado* es solo para fanáticos del gordo. El otro obeso, más talentoso que aquel, demuestra en *Mirindas asesinas* que se puede desarrollar una idea graciosa en doce minutos estupendamente filmados, con el siniestro Alex Angulo matando a la gente que no entiende sus preguntas. *Mirindas asesinas* es el precedente de *Acción mutante* sin sus excesos historietísticos. Por suerte. **GJC**



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 1259, 2000 Rosario. Teléfono (0341) 155-525889

movicom
La evolución permanente.

Videoteca

PICCADILLY

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

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



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

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

4 3 2 2 - 7 5 1 8

4 3 2 6 - 5 0 9 0

ANUNCIE EN

EL AMANTE

Light My Fire

El australiano Adrian Martin, además de ser una persona encantadora, es el responsable de *Senses of Cinema*, uno de los mejores sites de internet sobre cine. Contra lo que decía erróneamente el daily del festival, le rogamos poder publicar este hermoso texto que presentó en el encuentro "Canon 2000", a lo que accedió muy generosamente.

Cuando en mi país me jacté orgullosamente ante mis amigos de haber sido invitado por el BAFICI, estos me preguntaron: "¿Qué clase de festival es ese?". Y respondí: "Bueno, están exhibiendo *Sátántangó* de Béla Tarr, que dura siete horas, y la comedia inglesa *Kevin and Perry Go Large*, cuyo título, según pude constatar, fue muy convenientemente traducido para el público hispanohablante como *Sexo en Ibiza*". Ahora bien, debo decir que en mi país, Australia, *Sátántangó* no se exhibió nunca, ni siquiera en un festival cinematográfico. En realidad, todavía no se proyectó allí ninguna película de Béla Tarr. *Kevin and Perry*, por otro lado, se estrenó comercialmente en muchos cines, pero creo que casi todos los críticos cinematográficos de la prensa la votaron como "la peor película del año" por ser tan irremediabilmente vulgar, se la mire por donde se la mire. En efecto, justo al día siguiente de subirme al avión para venir a Buenos Aires, leí otra reseña australiana sencillamente mortal sobre el film británico, calificándolo de "una de las peores películas jamás vistas", con "cero público". Debo decir que el violento comentario me resultó muy conmovedor porque *Sátántangó* y *Kevin and Perry* se enlazaron inmediatamente en mi cabeza, dado que hasta el momento se consideró que ambos films merecían "cero público" en Australia. No es necesario agregar que también me sobrevino una

suerte de apasionada certidumbre, de modo que me dije: "¡Adrian, debes ver ambas películas!". Unir de esta manera dos films a tal punto diferentes es algo que asocio con un cierto tipo de crítico cinematográfico, con un cierto tipo de crítica cinematográfica y con un cierto tipo de festival de cine. Los críticos realmente cinéfilos suelen defender ambos extremos. Buscan lo más excelso y lo más bajo. Apoyan los films más difíciles, severos, rigurosos, minimalistas y experimentales, e igualmente defienden los a menudo despreciados, difamados y soslayados productos de la cultura popular, tales como las comedias vulgares para adolescentes, las películas truculentas, el cine *trash* de explotación, la acción ultraviolenta e incluso la pornografía. Los críticos cinéfilos buscan el exceso y la intensidad en ambos extremos. Su credo estético se resume en las palabras del crítico Paul Willeman, quien afirmó en una ocasión que "el frenesí, la locura, la neurosis, la extravagancia, la monstruosidad" constituían "valores positivos" en toda obra de arte. A estos críticos les disgusta, en principio, el cine moderado, el cine medio pelo o, más exactamente, el cine que se adapta al gusto medio, el cine seguro, predecible y situado entre lo más excelso y lo más bajo. Como mi madre solía decirme: "Adrian, debes elegir siempre el camino central y no alejarte demasiado ni a la izquierda ni a la derecha", pero jamás seguí

su consejo.

Hoy el tema de este panel son los cánones y lo que significaría proponer un nuevo canon. Voy a hablar entonces de cánones, de críticos y de listas. Pero primero permítanme establecer una distinción entre un canon y una lista.

A simple vista, la diferencia es bastante obvia. Una lista es algo que confeccionamos de pronto y sin necesidad de excusarnos: la lista de nuestros films favoritos, de las diez mejores películas de todos los tiempos, de las mejores películas de un país, de una década o de un género. Personalmente, me encantan las listas, me encanta escribirlas y me encanta leer las listas que otros confeccionan. Es una de mis obsesiones. Y me encanta que la gente consigne, al principio o al final de sus listas: "Si mañana me la piden, mi lista será diferente". ¿Cuál es la razón? La lista resultaría diferente porque la persona sería diferente y porque su fantasía, su opinión, su memoria y sus expectativas con respecto al cine indudablemente cambiarían. Las listas tienden a ser muy personales, distintivas, idiosincrásicas y excéntricas, pero una vez que se las da a conocer públicamente pueden tener un efecto social o cultural. Cuando le escribí mi primera carta a Jonathan Rosenbaum en calidad de admirador –aproximadamente hace seis años– le dije que la lista de sus films y tex-

tos críticos favoritos, publicada en la revista *Film Comment* en 1976, me había servido de guía, a los dieciséis años, para las películas que necesitaba ver y dónde era preciso leer acerca de ellas. En rigor, todavía no vi todas las películas de la vieja lista de Jonathan, de modo que aún tengo algo de lo cual ocuparme. Ahora cuento también con otras listas, como la de Nicole Brenez sobre los mejores films del año pasado, los mejores films de los 90 y los mejores films de todos los tiempos, aparecidas en *Senses of Cinema* (www.sensesofcinema.com), la revista de internet donde, además, se registran películas tales como *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Happiness* de Jonas Mekas y *Baise-moi*, junto con éxitos populares como *El tigre y el dragón*.

Un canon, en cambio, es muy diferente de una lista. Según me lo imagino, tiene el peso de la autoridad impersonal, colectiva e institucional, a semejanza de una ley grabada en las tablas que Moisés trajo desde lo alto de la montaña. Un canon es siempre el resultado de una amplia investigación basada en opiniones serias y con frecuencia nos parece un tanto pomposo, un tanto sumiso y un tanto muerto. Los cánones santifican y legitiman solamente los clásicos, perfectos, "grandes" films. Pero justamente ahí es donde reside mi problema con tales cánones. Algo que pertenece al cuerpo y al alma del cine, algo de la experiencia apasionada, de los apasionados encuentros de cada uno de nosotros con el cine se pierde irremisiblemente en el canon. El cineasta Bertrand Tavernier lo expresó muy bien cuando dijo: "No me gustan mucho esas listas canónicas: faltan demasiadas películas bellas e importantes al tiempo que omiten la textura, la riqueza y la vida del cine al no incluir todos aquellos films 'imperfectos', mucho más significativos y vivos que los congelados y anticuados 'clásicos'". No obstante, es preciso advertir algo extraño y curioso acerca de los cánones cinematográficos. No hay

un único canon cuyo predominio sea absoluto en cualquier país en un determinado momento. Más bien, se propone un canon de vez en cuando, impulsado por una revista, un museo, un festival, una cinemateca o por el instituto cinematográfico nacional. Ahora bien, ¿cómo se compatibiliza ese canon con su lugar de procedencia? Por cierto, normalmente proviene de muchas listas individuales. La formación del canon (tal como se denomina en los estudios culturales norteamericanos) es un proceso de votación, de consenso. Se examinan cuidadosamente muchas respuestas individuales y diferentes en lo tocante al cine y lo que emerge en la superficie es un canon. El problema consiste en que esta lista consensuada con frecuencia se parece a una transacción exangüe o —como dice Jonathan en su libro *Las guerras del cine*— a "una deslucida lista de éxitos". Examiné alrededor de diez diferentes sondeos de opinión relativos al canon realizados en diversas partes del mundo y comprobé que, en líneas generales, el resultado sigue siendo la misma lista: *El ciudadano*, *La regla del juego*, *Vértigo*, *Historia de Tokio*, *Toro salvaje*, *Lawrence de Arabia*, etcétera. Debo aclarar que me encantan algunos de esos títulos, pero ¿por qué deberíamos limitarnos una y otra vez a esta lista de éxitos en particular? Pienso, en rigor, que hay tres tipos principales de cánones que circulan en la cultura cinematográfica mundial. Del primero no hablaré demasiado porque francamente me disgusta. Se trata del pretendido canon "populista", del canon del público y se basa exclusivamente en la taquilla, en el éxito comercial; en otras palabras, en el dinero y en los negocios. Naturalmente, se inclina en forma masiva por los productos exitosos y espectaculares de Hollywood. Este es el canon en donde figuran *Star Wars*, *Jurassic Park* y *La novicia rebelde*. Luego está, a falta de un término mejor, el viejo canon, el de la antigua vanguardia, ya pasado de moda. En él aparecen títulos como *Ladrón de bicicletas* de

De Sica, *Rashomon* de Kurosawa, *El acorazado Potemkin* de Eisenstein, *La strada* de Fellini y *Pather Panchali* de Satyajit Ray, entre otros. Se trata de un viejo canon muy respetable que refleja la primera gran época de los descubrimientos en el circuito de los festivales cinematográficos en los cincuenta y luego el gran período de las salas de cine-arte, los años de la Nouvelle Vague en los sesenta. La estética y los valores políticos de este canon tienden a adherir al humanismo, al naturalismo y al realismo social. Defiende los films "atemporales", "universales" y nobles, y desprecia lo que percibe como "mero formalismo" o "estilo sin sustancia". Por lo tanto, y para tomar un ejemplo histórico, el canon veneró siempre al neorrealismo italiano pero tuvo un gran problema con Antonioni. Es difícil evitar la conclusión de que, en definitiva, hay algo terriblemente moderado en el viejo canon, al cual llamaré el canon *Citizen Kane*.

Tengo la esperanza de que un nuevo canon trate de corregir algunos de los problemas, ausencias, tendencias, prejuicios y exclusiones de los cánones existentes. En suma, problemas desafortunados como estos: los cánones favorecen masivamente el formato del largometraje y excluyen los cortometrajes; favorecen masivamente las películas narrativas y excluyen los documentales; la mayoría de los cánones muestran una marcada predilección por los clásicos del cine norteamericano, porque reflejan un período pretérito de la cultura cinematográfica (principalmente occidental), antes de que el cine asiático, indio, iraní, etcétera, irrumpieran finalmente en la conciencia de algunas personas; los cánones prefieren el drama a la comedia, al igual que el Oscar de la Academia. Buster Keaton siempre cae fuera de los cánones establecidos, en tanto que Chaplin a veces aparece a duras penas como figura atemporal, universal y noble, y Jerry Lewis no es sino un proscripto total (un verdadero crimen, ciertamente); los ►

cánones no se muestran muy interesados por los logros y tradiciones de muchos géneros populares. En el mejor de los casos, es posible encontrar un musical (normalmente *Cantando bajo la lluvia*), una película de terror realizada por un gran cineasta (*Psicosis* de Hitchcock) y un único y excepcional clásico de ciencia ficción (*2001* de Kubrick). Pero hay muchas cosas más en el anchuroso mar de la cultura pop, desde las series de Feuillade hasta *Ni idea* de Amy Heckerling. Sin embargo, se han desterrado de los cánones prácticamente todas las formas de la vanguardia o del cine experimental, lo cual significa, por ejemplo, que las mejores cineastas de la historia del cine, como Maya Deren y Chantal Akerman, rara vez son honradas en tales encuestas: a los cánones les gusta refugiarse en el pasado y escapar de los desafíos del presente. Algunos cánones se contentan con haber llegado a 1980 con *Toro salvaje*. Los cánones favorecen la estética "orgánica"; esto es, valorizan los films en su totalidad, como objetos perfectos, y eso no da cabida a los films imperfectos, ni a los fragmentos ni a las partes brillantes de una película. Y todos sabemos que algunas películas solamente son "grandes" durante diez minutos o tal vez en una única escena; los cánones valoran más las obras maestras individuales que los "cuerpos" de trabajo. Pero no hay una sola obra maestra que se pueda extraer de la carrera de muchos importantes e influyentes directores, incluidos Fassbinder, Pasolini y Preston Sturges.

En resumidas cuentas, los cánones dejan de lado demasiadas películas buenas, importantes, significativas y gratas. Pero, ¿cuál es la alternativa desde un punto de vista realista? Recuerdo un cuento de Borges en el cual un cartógrafo fanático confecciona un mapamundi tan exacto, verdadero y grande que abarca todo el planeta. Y a veces pienso que el mejor canon debería ser algo semejante: el cine mismo, en su totalidad. Pero ciertamente nadie podría comprender jamás el cine de esa manera holística y totalizadora. No podemos simplemente salir y verlo todo. Nuestra comprensión del cine depende, en cada momento, de factores materiales, sociales y políticos: qué films están disponibles o se han perdido; cuáles están en circulación y en qué formato (celuloide, video, DVD, etc.); qué decisiones han tomado quienes están en el poder en lo tocante a las películas disponibles que el público realmente llegará a ver, dónde la ve-

rán y por cuánto tiempo. Según Jean-Luc Godard, su serie de TV/video *Histoire(s) de cinéma* es una investigación sobre lo que él denomina "la geología y la geografía de la historia del cine". Ello significa que para Godard el cine no solo se extiende por todo el mundo sino que también se comprime a sí mismo en capas complejas de visibilidad e invisibilidad. En mi opinión, sería factible trazar o escribir una historia de los cánones cinematográficos ateniéndonos a esos principios de geología y geografía. Laura Mulvey, una estudiosa del cine, lo expresa muy bien: "Ninguna lista puede hacer otra cosa que no sea captar el nivel de investigación y el espíritu estético de su tiempo" (y de su lugar, agregaría yo). Cualquier canon está indisolublemente vinculado al gusto, al programa cultural de su tiempo y lugar geográfico, o al menos eso es lo que la cita sugiere. A lo largo de la historia de los cánones cinematográficos vemos constantemente cómo ciertas obras y ciertos artistas se ponen y pasan de moda de un modo por completo aleatorio. Algunos cineastas deben esperar mucho tiempo antes de acudir a su cita con la historia, como en el caso de Douglas Sirk o Michael Powell. Incluso hace veinte años no eran muchos quienes consideraban que *Vértigo* era una obra maestra inmortal. Otros pierden su lugar en la historia del cine y se los condena a un cruel olvido, como ocurrió con Ingmar Bergman en algunos países. Si pensamos en términos de una revisión histórica dinámica y constante, no deberíamos desestimar la importancia de las campañas públicas; esto es, el tipo de súbita conciencia que puede despertar, en el público o en la comunidad, un crítico, un maestro, un festival de cine o un evento cinematográfico realmente inspiradores. El lenguaje de las promociones o de la industria del marketing no es tan desacertado para describir el fenómeno: se trata de una cuestión de "rumores" y "vibraciones", un pequeño culto en torno a un film o a un cuerpo de films.

Consideremos lo que pasó recientemente en la retrospectiva internacional itinerante de Robert Bresson. Cuando un acontecimiento de esa índole consigue el apoyo que merece por parte de los medios, los jóvenes cinéfilos y cineastas de todas partes "descubren" de pronto a Bresson como el director más innovador, extraordinario y apasionante del mundo (y de hecho lo es y siempre lo será). De modo que he vuelto al rol desempeñado por los críticos y a las listas indivi-

duales en cuanto opuestas al canon consensuado. Dije antes que nadie puede abrigar la esperanza de ver o cubrir todo el cine. Me resultan encantadores esos enormes libros y sitios de internet confeccionados por cinéfilos maniáticos y obsesos quienes, evidentemente, creen que pueden establecer un canon maestro y ver cada uno de los grandes logros de la historia del cine. Pero en rigor no se trata sino de la ilusión obsoleta de una vieja escuela de la cinefilia. Más allá de las obvias dificultades materiales que nos impiden ver todas las películas, existe en este dilema una dimensión personal y hasta me atrevería a decir existencial. La vida es corta. Ninguno de nosotros verá jamás todas las películas ni leerá todos los libros ni contemplará todo el arte ni escuchará toda la música que a nuestro juicio correspondría ver, leer, contemplar y escuchar. Estamos inundados por la cultura, presionados y abrumados. Entonces, ¿qué queremos y qué necesitamos? Personalmente, quiero una lista, un nuevo y disparatado canon, algo que comunique la intensidad y la pasión implícitas en la experiencia de otro, que me inspire y "encienda mi fuego".

Cada uno de nosotros crea, sea escribiendo, hablando o reflexionando sobre las propias experiencias como espectadores, nuestra única y singular historia del cine. Y en eso consiste, creo yo, la crítica cinematográfica: en multiplicar esas historias, en dar testimonio de ellas y en profundizarlas. Recuerdo una anécdota contada por el hermano de Simone Weil, la gran filósofa mística: "En cierta ocasión, cuando ella me estaba explicando una teoría histórica o una fantasía histórica, le dije: 'Este es un asunto histórico y por lo tanto corresponde analizarlo en función de las pruebas. ¿Cuáles son las que fundamentan lo que estás diciendo?'. Me contestó: 'No necesito ninguna prueba. Es hermoso, luego debe ser verdadero''. Esa es la clase de belleza y verdad que personalmente admiro y busco en las historias salvajes, alocadas de otra gente y en los cánones y en los mapas del cine. ¿Cómo sería entonces el nuevo canon, el canon alternativo (como a veces se lo denomina hoy)? Pues bien, para empezar abarcaría los dos extremos del cine que mencioné al principio: el cine de vanguardia, el cine pobre, el cine underground, el cine de explotación. Además, reivindicaría lo que se dejó de lado, se rechazó injustamente o se suprimió. Sería una ininterrumpida disputa, una larga y sangrienta batalla con el viejo canon. Y

puesto que denominé *Star Wars* al canon mainstream y *Citizen Kane* al viejo, cabe preguntarse a qué film o director pertenecerá el nombre del nuevo. ¿Qué encabezaría definitivamente la lista, como buque insignia? ¿Un film de Kiarostami o de Hou Hsiao Hsien? ¿De Abel Ferrara? ¿De Cassavetes, el arquetípico inconformista independiente? ¿De Serguei Paradjanov o Ritwik Ghatak? ¿De Philippe Garrel o Raúl Ruiz? ¿De Stan Brakhage, Maya Deren, Jon Jost? ¿*Rosetta* o *Beau travail* u *Ojos bien cerrados*? ¿Podría ser un Welles diferente, no *El ciudadano* sino *Sed de mal* o *Soberbia*? ¿Tal vez deberíamos poner a un viejo maestro a punto de ser olvidado en ciertas partes del mundo, como Murnau; o a un viejo maestro aún sin descubrir por la mayoría de nosotros, como Boris Barnet? Cualquiera de esas elecciones cumpliría admirablemente con los requisitos de un nuevo canon. De acuerdo, llamémoslo el canon *Kiarostami*. Pero en esta esfera pienso que es importante y saludable que no haya precisamente un consenso, y que se usen lo menos posible los filtros y los tamices.

En el diálogo original publicado bajo el título de *Movie Mutations* que mantuve con Jonathan, Nicole y otros colegas, expresé mis reservas sobre el tipo más reciente de purismo artístico que aparece de tanto en tanto, según el cual quienes realmente cuentan, quienes deber ser elevados por encima de todos los demás a cualquier precio son los nuevos "grandes", los visionarios como Kiarostami o Tarr o Hou o Malick. Pero el cine importa tanto por lo que sucede en sus sucios valles como en sus altas cumbres. (Nicole me preguntó después: "¿Por qué decir sucios? Estos valles son oscuros, sombríos,

no sucios".) Por eso debemos canonizar films como *I Spit on Your Grave* o *Street Trash* o *Baise-moi*. Un nuevo canon implica una disputa con el viejo canon y por lo tanto es obviamente polémico. Anuncia un programa, un programa para la acción, incluso un manifiesto. Proclama: esto es lo que ustedes soslayaron, esto es lo que en definitiva nuestra cultura debe enfrentar, estos son los placeres y terrores que se encuentran más allá de lo confortable y familiar. La polémica es una forma más violenta y acalorada de la pedagogía. Y pienso que los cánones valiosos, sean viejos o nuevos, son pedagógicos, educativos (y nadie debería avergonzarse por ello, dicho sea de paso). En un canon, los críticos y programadores y el festival cinematográfico y los directores de las cinematecas cumplen, para el público, la función de maestros; se ponen de pie y pontifican: esto es lo que ustedes, el público, deben ver, conocer y experimentar. El canon comercial *Star Wars*, por el contrario, no se ocupa de la pedagogía sino de confirmar lo que la mayoría de la gente ya ve, conoce y hace. De modo que tanto el viejo canon *Kane* como el nuevo *Kiarostami* son pedagógicos, pero tal vez aquí se encuentre la principal diferencia entre ambos. El viejo canon moderado tiende a momificar los films clásicos. Es demasiado reverente. Todos sabemos que cuando los estudiantes se sientan a ver una película pensando: "Uf, este es un viejo clásico que se supone debemos apreciar como una gran obra de arte", ya están muertos con respecto a lo que puede ofrecerles la película; totalmente cerrados, ciegos, sordos y aburridos incluso antes de que se encienda el proyector. A menudo pienso que la cultura cinematográfica (al

igual que la enseñanza, por ejemplo) debería ocuparse de revitalizar estos clásicos muertos, liberando la emoción sensacionalista, la carga erótica o violenta, la fuerza radical que se hallan en *L'Atalante* de Vigo, *El acorazado Potemkin* o *El ciudadano*. Ello equivaldría a sacar esas viejas películas de "la mitad del camino" y, a la vez, lanzarlas simultáneamente por muchos caminos a fin de abarcar y comprender lo que es nuevo en este preciso momento y lo que nos depara el futuro del cine. Quintín acaba de preguntarme por mi propia lista, por mi nuevo canon. Confeccionada al azar y de un modo completamente espontáneo, no es, por cierto, la lista de mis diez películas favoritas, ni siquiera de las diez que considero "las mejores" o más significativas o representativas en la historia del cine. Mi lista es simplemente mi programa, mi propuesta, mi polémica, orientados hacia el pasado reciente. Desde luego, viene acompañada con la importantísima salvedad: mañana el canon será diferente. Así pues, aquí está mi nuevo canon, sólo por hoy:

The Killing of a Chinese Bookie (John Cassavetes)
Alone. Life Wastes Andy Hardy (corto experimental de Martin Arnold)
L'Atalante (Jean Vigo)
El río (Tsai Ming-liang)
Alto, bajo, frágil (Jacques Rivette)
La noche del cazador (Charles Laughton)
Creepers (Dario Argento)
The Emperor's Naked Army Marches On (documental japonés)
El espíritu de la colmena (Víctor Erice)
Fraude (Orson Welles) ■

Traducción: Marta Alvarez



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

NOTICIERO

ESTE ES EL TEXTO DEL ULTIMO NOTICIERO, EL DEL DIA 29 DE ABRIL, QUE (CASI) NADIE VIO



Hacer el noticiero de un festival de cine tiene sus cosas. Desde hace más de cuarenta años no hay noticieros en los cines y se los recuerda como un fenómeno levemente ridículo, solemne y peronista. Un noticiero es algo que nadie espera, que nadie va a ver. Es como con los malabaristas de los semáforos: por más hábiles que sean, la gente solo quiere volver a casa. Con un noticiero pasa algo similar. Su virtud mayor es la brevedad y, acaso, el silencio.

Ante este panorama, nosotros optamos por la extravagancia. Nuestro noticiero no informaba, no era objetivo ni era fiel. Sus diez capítulos arrojaban una visión del cine que nadie compartía: el de los críticos enojó a los críticos, el de "La mujer y el cine" a las feministas, y el del Dogma a los modernos. Al del cine independiente, por suerte, no lo vio casi nadie. Nuestras herramientas fueron igualmente excéntricas: jazz sesentista, bossa nova, un holandés imposible, coreanos, Reyna, Gastón Pauls, Jarmusch, con toda razón, nos dijo que no. Tuvimos muchas críticas: el noticiero era largo, agresivo, malintencionado, oficialista, obsecuente, parcial, mal leído, aburrido, soberbio, despectivo, mal escrito, incomprensible, mal filmado, lento, se miraba el ombligo, poco serio, demasiado serio, pretencioso. No deja de ser halagador que un mero noticiero cinematográfico concite tantas opiniones. En cualquier caso, ya nada importa: todo el noticiero, con sus males y sus momentos de éxito, pertenece, a partir de este preciso momento, al olvido.



Dirección general: Mariano Llinás y Agustín Rolandelli.

Escrito por: Mariano Llinás. **Posproducción:** Agustín Rolandelli. **Producción general:** Gabriel Lichtmann.

Montaje: Alejo Moguillansky. **Asistente de dirección:**

Martín Langsam. **Fotografía y cámara:** Martín Mohadeb.

Jefa de producción: Manuela Willimburgh. **Asistente de producción:** Gabriel Díaz Córdova.



El tándem que graciosamente se despacha a continuación ha elegido la crónica fragmentaria como forma de aproximarse a los diez días del festival en los que editó el diario del evento. Para el público, esos fueron los días del festival. Para los sujetos firmantes, fueron los diez últimos de un vértigo que duró varios meses. **por JAVIER PORTA FOUZ y HUGO SALAS**

La hora de la responsabilidad



Parte del equipo de *Sin Aliento*: Javier Porta Fouz, Gabriela Ventureira, Hugo Salas, Flavia de la Fuente y Marcelo Panozzo

0. *La ville est tranquille*. Hacer un número cero planificado con varios días de anticipación, sumario distribuido de antemano y tiempo como para reclamar extras (o recibir nuevos pedidos) vale tanto a los efectos de simulacro de lo que vendrá como aprender a andar en bicicleta subido a una bicicleta fija. La edición se desarrolló sin inconvenientes y, en nuestra cándida inexperiencia (unos querubines, vea), pensamos que así sería, apenas un poco más complicado, durante el festival. Después nos tapó un catálogo de realización mesiánica-kafkiana-borgética-diurética, y apenas lo hubimos terminado (para ser exactos, veinticuatro horas más tarde) recibimos la apremiante batalla-

mada de Flavia, pidiéndonos urgente que editemos un...

0,5. *El descanso*. El 0,5 fue un paseo: solo cuatro páginas, mucha data general y los contenidos habían sido editados por Bebe Kamin con anticipación. Como no podría ser de otra manera, el único punto álgido fue la lista orientativa: allí esa oscura pasión entomólogo-fetichista de buena parte de los participantes dejó brillar sus más depuradas notas de obsesividad, al pasar toda una eternidad decidiendo si, por ejemplo, tal película era de un director prestigioso o de un director que promete, y si las rarezas debían llamarse rarezas varias o rarezas a secas. La cinefilia, como cualquier otra patología, se reconoce por síntoma; esa noche desbordamos el cuadro. En solo cuatro días llegó...

1. *La perdición de los hombres (y algunas mujeres)*. Recibimos nuestro propio ángel (sí, nosotros también): Marcelo Panozzo, que sin ningún tipo de obligación decidió acompañarnos durante casi todo el festival en esta tarea diaria. Tras cambiar a último momento de oficina, imprenta, diagramador y distribución, y con equipo conformado (Juan Blanco y Judith Brandwaiman desde los cines; Carlos Llabrés en la diagramación, en su último trabajo en la Argentina, antes de viajar para establecerse en España un día después de terminado el festival; y nuestra Gabriela Ventureira en la corrección), esperábamos ansiosos la llegada de las fotos de la fiesta inaugural. Ansiosos pero lentos y dormidos, lo que sumado a la



demora de la ceremonia inaugural (casi dos horas más tarde de lo previsto), hizo que llegáramos a la imprenta a cantar las mañanitas, con la firme promesa de ajustar el cronómetro al día siguiente.

2. Hermosa tarea. Nunca tan fácil, jamás terminamos más temprano. Había notas ya listas (gracias Salvador Sammaritano, gracias Gustavo Merino). Tal vez el tema de tapa nos incentivaba a volver corriendo a nuestros hogares. Y ya que lo mencionamos...

3. Stand By. A pesar de que era la hora de la merienda, nos desayunamos del desembarco de los directores coreanos, situación que a última hora cambió radicalmente el sumario del día siguiente, que corrió a España del primer plano a la página 6 (que a pesar de ser la 6 decía 8). Al día siguiente, en horas de la mañana, el diario no aparecía por ningún lado, merced al excesivo celo del sereno de la imprenta, que no permitía el retiro de los ejemplares. Los domingos son así.

4. Animalada. "Superlunes"... seamos honestos: es el número más feo de nuestra historia. El resumen del día terminó en tapa porque la nota que iba en ese sitio (Edward James Olmos) nos llegó luego de haber decidido llenar la tapa, a la manera de una empanada, con una cucharada de molido bien revuelto. Así nos quedó. El juego estético de la portada quedó para el día siguiente...

5. Babilonia 2000. Jonathan Rosenbaum presentaba ese día el libro que durante parte de enero y febrero (verano, calor, gente de vacaciones) habíamos traducido en tiempo ré-

cord, y lo mandamos a la tapa. Como si fuera una traducción más, en la página de sociales Pablo Ramos (director argentino de uno de los cortos de *Historias breves*) se convirtió, según nuestro epígrafe, en Mark Peranson (editor de la revista canadiense *Cinemascope*). Ante la enorme cantidad de invitados, Diego Trerotola nos da una mano y entrevista a Sarah Price y Chris Smith; días más tarde haría lo mismo con Bruce LaBruce.

6. Ilusión de movimiento. Entramos en la segunda mitad del festival con buen augurio: durante el día, tres entrevistas placenteras y muchos anuncios por hacer llenan nuestro sumario flotante. A la tribu festivalera le da el ataque del cuarto menguante: todo el mundo quiere poner su anuncio. Los celulares revientan con llamadas inverosímiles, importantes y de toda otra clase imaginable.

7. Después de tantos años. Hemos vivido para este momento, sí, para sacar el afiche de Raffaella Carrá en *Bárbara* prácticamente a página completa. La presentación de *La libertad*, película argentina nueva, en 35 mm, fuera de toda competencia y con pasaje a Cannes asegurado nos resuelve la tapa.

8. Eureka o Mirindas asesinas (a elección porque no se nos ocurre nada). Aunque fuimos los artífices de una extensa charla a modo de entrevista entre Jonathan Rosenbaum y Béla Tarr, a esta altura nos dimos cuenta de que no íbamos a poder desgrabarlo durante el festival y le pasamos el cassette a Mark Peranson, que se ofreció gustosamente para cumplir con el cometido en Canadá. Javier vuelve caminando entre las

nubes de su entrevista con Olivier Assayas. La entrevista más extensa de *Sin Aliento* va a tapa. Siguen llegando noticias de Jarmusch.

9. The Queen. Con Beatriz Sarlo y Simon Field completamos la tarea de entrevistar a todos los jurados de la competencia oficial. A la mañana, Javier tiene su segundo éxtasis místico al enfrentar a la graciosa Maggie Cheung. Marcela Gamberini se suma a la entrevista a Sarlo, y hay que decir que el trío la pasa muy bien hablando de cine coreano (o de la dificultad de entenderlo). A esta altura, nos tienen podridas las fotos que llegan de innumerables fiestas a las que no podemos asistir por nuestra abnegada tarea.

10. Sábado. Confiados en que teníamos el número resuelto con la entrega de premios y un largo artículo del crítico Adrian Martin, fue el primer día que cenamos: shawarma, continuando la línea exótica propiciada por el festival. Mientras evitábamos que el contenido del bendito panqueque se cayese del otro lado sobre nuestras faldas, percatámonos de la hora. Caos una vez más, a correr, a cerrar, a la imprenta.

Fin. Nubes de mayo. El domingo fue el día final del festival, no teníamos que preparar el diario. No sabíamos bien qué hacer sin comprar cassettes y pilas para las entrevistas, sin que sonaran seis teléfonos al mismo tiempo, sin el vértigo. Terminó el festival, terminó abril y comenzó mayo, y en eso consistieron los dos días luego del fin de la fiesta. En eso y en una lluvia constante, como si hasta el tiempo hubiera esperado todos esos días para retomar su rutina. ■



Siete fragmentos sobre los fragmentos de Haneke

a favor SILVIA SCHWARZBÖCK

1. Se supone que todo artista crea un mundo propio, a imagen y semejanza de sus sesiones personales. Solo los filósofos intentan reconstruir la realidad como la realidad misma y no como una aproximación personal y privada a ella. Pero si un artista actuara como filósofo nadie diría nada en su contra, a lo sumo se reconocería en él una ambición poco usual. Por eso no es un problema que Haneke aborde la sociedad contemporánea con la ambición de un filósofo. Su idea es reflejarla en sus rasgos esenciales en lugar de tratar de volcar su propio mundo privado como una versión posible de esa sociedad.

2. Haneke busca minuciosamente los rasgos esenciales del presente, pero para eso debe alejarse del sentido común, que es el terreno donde –para desdicha de todos los apologistas actuales del realismo– se mueven los cineastas realistas. La distancia abismal que Haneke toma respecto de la realidad es la misma que lo separa del realismo. La gelidez desesperante con que se enfrenta el espectador pertenece al mundo real. El director la representa como un filósofo.

3. *Benny's Video* es una película sobre la maldad. No recuerdo un planteo ni más lúcido ni menos conformista sobre el tema. Pero, curiosamente, Haneke no muestra la maldad, sino la sociedad en la que sucede. En todas sus películas ocurre algo parecido. No se desarrolla el tema, sino el contexto. Y el público –al igual que la crítica– se encandila con sus temas.

4. La sociedad, para Haneke, es algo invisible, que necesita de una reconstrucción racional y minuciosa para cobrar existencia cinematográfica. Sus películas la traducen en comportamientos, y esos comportamientos son los que la hacen visible. Ahora bien, ¿qué es lo que puede verse de una abstracción (porque la sociedad es una abs-

tracción)? La indolencia, que es lo que Haneke hace visible. La maldad, en su forma contemporánea, se genera a partir de ella. Y no al revés.

5. La indolencia consiste en la calma absoluta de las pasiones. Por ella se renuncia –sobre todo– al miedo a la muerte, y se anulan los sentimientos morales. Para Haneke, la indolencia está directamente relacionada con la capacidad de tolerar imágenes violentas. Es lo que caracteriza a Benny, futuro asesino, capaz de ver una y otra vez la filmación de cómo le disparan a un cerdo para después carnearlo. Y a sus padres, capaces de ocultar el crimen de su hijo sin indignarse moralmente por la acción. La indolencia está en los católicos suicidas de *El séptimo continente*, que desprecian esta vida y son tan inmunes al placer como al dolor porque esperan la vida eterna. También es indolente el fotógrafo de *Código desconocido*, capaz de captar con su cámara las atrocidades de la guerra sin comprometerse con ninguna de las partes, aunque no por eso sea responsable de ninguna maldad. Solo que, cuando su novia le pregunta si alguna vez ha hecho feliz a alguien, él le responde que no.

6. Las imágenes violentas que se vuelven tolerables no provienen de los medios. Es curioso que haya quienes valoren a Haneke por una presunta crítica a los medios. La violencia que refleja su cine está basada en la muerte de animales. En *Código desconocido*, el padre del fotógrafo vive en el campo y carnea animales, como los padres de Benny, que cada fin de semana preparan ellos mismos su propio tocino. La matanza artesanal de animales revela un rasgo de la sociedad que la sociedad se precia en ocultar. Desde *La masacre de Texas* que el cine no reflexiona sobre la naturaleza del espectáculo que sucede dentro de un frigorífico. La familia de matarifes de

aquel film vivía carneando gente, porque el trabajo se les había vuelto su propia naturaleza. Los burgueses de Haneke, en cambio, operan como exquisitos conocedores: practican artesanalmente un procedimiento que la industria aplica de manera masiva e indiferenciada, como quien se fabrica su propio pan para comer más sano. Los jóvenes de *Funny Games* alguna vez fueron como Benny, que rebobina once mil veces el video de sus padres carneando un cerdo. No es casual que uno de ellos esté interpretado por el mismo actor que hace de Benny.

7. La sociedad actual es abiertamente obsesiva. No hace falta desenterrar ningún fundamento oculto para que quede explicada su trama. En este contexto, Haneke mira dos veces cada cosa, como en una película de De Palma o como quien rebobina una cinta para diferenciar lo aparente de lo real. La estructura de sus films tiende a la fragmentación, en la misma medida en que la maldad que reflejan se vuelve cada vez más gratuita. La fragmentación del relato y la gratuidad del mal parecen ir juntas y en aumento. En una escena de *Código desconocido* Anne (Juliette Binoche) viaja en subte y dos desconocidos la hostigan para que les hable. La suposición de estos hombres de que porque es bella se da el lujo de no hablarles lleva la situación a un grado de violencia insostenible, frente a la indiferencia de todo el vagón, menos una persona. Esa escena se vuelve más desesperante que otra anterior, en la que ella está encerrada por un psicópata que quiere filmarla muriendo por asfixia. Lo que hace la diferencia es que ya descubrimos que la fotografía con grano de la escena del encierro se debía a que formaba parte de un film dentro del film. Haneke apela todavía a la capacidad de discernir entre realidad y ficción como el último recurso para la anestesia emocional. ■

El moralista

en contra GUSTAVO NORIEGA

Michael Haneke es uno de esos directores a quienes los críticos que lo quieren elogiar lo califican de "riguroso". ¿Qué significa esto? Voy a tratar de interpretar a mis colegas. Se habla de "rigurosidad" cuando la forma acompaña perfectamente a la temática de la película y, además, el director no hace concesiones que lo apartan de la lógica interna del film. Una comedia con final feliz sobre el Holocausto (¿se les ocurre alguna?) o una descripción de los ambientes sociales más sórdidos acompañada de un videoclip que nos hace sentir bien un rato son los ejemplos que se me ocurren para caracterizar la falta de rigurosidad.

Todas las películas de Haneke describen una sociedad fragmentada, y la forma que utiliza para mostrarlo es justamente la fragmentación. *El séptimo continente* es la historia de una pareja austríaca de clase media que decide encerrarse en la casa, romper todo, matar a la hija y luego suicidarse. Casi todos los encuadres de la película son "incómodos": dejan los rostros afuera, con planos detalle de manos, máquinas automatizadas, aparatos. *71 fragmentos de una cronología del azar* y *Código desconocido* están planificadas en forma de escenas únicas separadas por fundidos a negro (71 escenas en el primer caso y 50 en el segundo). En *Código desconocido* se da el caso particular de que las cincuenta escenas son todas planos secuencia. Si en *El séptimo*

continente la fragmentación se da dentro de cada plano, en los otros dos ejemplos la discontinuidad se produce de plano a plano; son películas en algún sentido sin montaje, piezas aparentemente sueltas que solo arman la gran imagen vista desde muy arriba.

Lo que se ve en las películas está de acuerdo con esa estética. La gente no se habla más que mecánicamente, no hay sentimientos, nadie es feliz, no hay comunicación. Uno de los *71 fragmentos* muestra a un hombre mayor conversando largamente por teléfono con su hija (ambos se detestan); otro (la escena que más me gusta de las cinco películas que vi de Haneke) muestra a un joven practicando ping pong con una máquina que despide pelotas incesantemente: la escena dura varios minutos sin mover la cámara ni un milímetro. Cada una de las 121 escenas que suman *Código desconocido* y *71 fragmentos* apuntan a la misma idea: la disgregación, la falta de comunicación, el fracaso total de las relaciones humanas.

Ahora bien, no quedan dudas de que Haneke es un cineasta riguroso; resta ver si es un director interesante. A mí me parece que no. El aburrimiento y el malestar que provocan sus películas son un efecto deseado, es cierto, pero también son consecuencia de lo pequeña y estrecha que es su mirada sobre el mundo, su falta total de matices. La filmografía de Haneke es otra expresión del

odio del burgués por el burgués. Esa figura pequeña, mediocre, de ambiciones limitadas y explícitamente materiales, incapaz de expresar sentimientos, deshumanizada, que se repite de película en película, puede provocar las iras más feroces. Pero esas iras son las del moralista carente de ideología; mejor dicho, esa frustración es un frasco vacío que puede ser llenado por la izquierda tanto como por la derecha. Imagino entre sus adeptos tanto al fascista heroico enamorado de la muerte como al revolucionario de izquierdas que observa la descomposición del capitalismo. No digo que los críticos que gustan del cine de Haneke ni él mismo sean una cosa o la otra sino que su filmografía no excluye esos dos entusiasmos.

Pero el problema de la representación de la sociedad moderna con ese monóculo implacable es que no puede ser sino monocrorde y monótona. Allí es donde viene la violencia salvadora. En *Benny's Video* (una película con un nivel de manipulación escandaloso), *71 fragmentos*, *El séptimo continente* y *Funny Games* la violencia irrumpe sorpresivamente, de la nada. Parte de su atractivo, por llamarlo de alguna manera, es justamente ese: que, luego de describir la petrificación de las relaciones, un jovencito mate de pronto a su amiga, los padres a sus hijos, que vengan unos extraños y porque sí masacren a una familia. Uno puede imaginar que es una consecuencia lógica de la deshumanización de la sociedad que se nos viene señalando, pero su extrema austeridad nos permite buscar otra explicación. Esos actos violentos son casi como una expresión de deseos: que venga alguien con una ametralladora y los mate a todos por mediocres e hipócritas, o que ellos mismos elijan la muerte; todo esto tiene algo de castigo divino. Esos finales violentos no son liberadores, tienen más bien la tristeza y el anticlímax de las moralejas. Uno adivina a Haneke contemplando la sangre y los destrozos y comentando mientras señala con un dedo: "Vieron, vieron". ▀



Código desconocido y *71 fragmentos*



La gran tentación

AJAX, HARK THE HERALD ANGELS SING



Holanda, 2000, dirigida por Roel van Dalen

Ajax era un documental destinado a ser celebratorio. El famoso club holandés cumplía cien años y Roel van Dalen, un fanático acérrimo, fue autorizado a entrar con su cámara en cada rincón del club, desde su estadio en Amsterdam hasta los potreros de Ghana, donde se reclutan a los nuevos valores. Pero el 2000 fue el peor año del club en muchísimo tiempo. Van Dalen captó el quiebre que llevaba de las esperanzas de la gloria deporti-

va al drama personal y centró la película en Chivu, un futbolista rumano de quien se esperaba que fuera una estrella. Un penal cometido por él que se convierte en tarjeta roja, un tobillo hinchado, la dimisión del técnico, la elección de los infantiles que pasan de categoría, los futbolistas africanos que no pasan la prueba: hay una enorme cantidad de escenas extraordinarias que muestran el lado dramático del fútbol. **Gustavo Noriega**

AS I WAS MOVING AHEAD OCCASIONALLY I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY



EE.UU., 2000, dirigida por Jonas Mekas

Mekas filma lo que quiere: lo que quiere filmar y también a sus seres y objetos queridos. Su familia, sus amigos, muchos bebés, plantas y, sobre todo, gatos, verdaderos chispazos de belleza peluda. Mekas filma y expone sus imágenes como quiere y fragmenta cada secuencia aun más que Oliver Stone. Mekas habla con la voz cascada, les toma el pelo a los denominadores comunes de las películas dominantes y coloca al cine

por encima de los hombres. Pero no logra exponer del todo esta última idea; aunque uno vea la totalidad del film o solo un fragmento, es muy difícil no alegrarse por pertenecer a la humanidad que, de tanto en tanto, propone y se permite estas experiencias. **Javier Porta Fouz**

Como de costumbre, seleccionamos una buena cantidad de películas que nos interesaron especialmente. Dejamos afuera las que se van a distribuir en Argentina y las retrospectivas. De las que quedaron, nos hubiera gustado poner a todas pero... ¡el espacio es tirano!

ATTACK THE GAS STATION!

Corea del Sur, 1999, dirigida por Sang-Jin Kim



Una situación de asalto y rehenes es un punto de partida para decenas de films dramáticos o políticos. Pero acá los cuatro protagonistas que asaltan dos veces la misma estación de servicio por aburrimiento han salido de la historieta y no de la crónica diaria. La película es una comedia (lo que no quita que haya momentos opresivos) infantil aunque no para chicos. Su violencia es intencionalmente falsa. Partiendo del disparate y pi-

sando tierra solo para contar en flashbacks las frustraciones de los protagonistas, el film es como sus personajes: no habiendo podido alcanzar la gloria, solo les queda sobrevivir alterando la normalidad y la rutina. Y lo mismo hace el director al encarar un proyecto que lucha a brazo partido para evitarlas. Consigue su cometido y nos entrega una película divertida, original y con un clímax inolvidable. **Santiago García**

BAISE-MOI

Francia, 2000, dirigida por Virginie Despeintes y Coralie Trinh Thi



Revulsiva como pocas, mucho más inteligente de lo que aparenta en una primera visión, *Baise-moi* subvierte por completo la estructura del género hardcore y se transforma en la versión de *Thelma & Louise* que Ridley Scott nunca se hubiera animado a filmar. La cámara digital de las realizadoras sigue el periplo de esta pareja de administradoras de sexo destructivo de una manera franca y directa, evitando por completo la exposición de

ideas. Es justamente la imposibilidad de obtener una lectura fácil del accionar de las muchachas –que son actrices porno pero no lo parecen, tan correctas son sus actuaciones– el mayor logro de la película, confrontando sensorialmente al espectador con lo que está viendo y derribando, de paso, más de una idea preconcebida de lo que es disfrutable en el esquemático mundo del sexo en imágenes. **Diego Brodersen**

BARKING DOGS NEVER BITE



Corea del Sur, 2000, dirigida por Bong Joon-Ho

La película cuenta la vida solitaria de varios personajes de un barrio popular en Corea. Con originalidad y algo de disparate, los tres personajes se cruzan entre sí y los perros forman parte de cada una de sus historias. Como ya es habitual en el cine coreano que venimos viendo en los últimos años, la puesta en escena es siempre imaginativa y muy elaborada. Tampoco faltan el humor y la tristeza, porque aunque *Barking*

Dogs parezca por momentos una película poco realista, cuenta como pocos films –y de una manera sutil, inteligente y divertida– la forma en que se vive hoy en una ciudad. Muestra la cruda realidad pero evita completamente la sordidez. El boom del cine coreano existe y *Barking Dogs* es una de las pruebas de ello. **SG**

BODY DROP ASPHALT



Japón, 2000, dirigida por Junko Wada

Una maravilla liberadora filmada en digital. Una película inclasificable con un ritmo frenético, que reflexiona sobre los límites entre realidad y ficción, abordando la angustia del acto creativo con una desfachatez y una ironía monumentales. Se parece a un musical, pero se torna en comedia absurda y cambia el registro con una libertad que cosquillea la médula. Nunca sabremos qué es imaginación y qué es "realidad" en esta joya que no

cesa de interpelar al espectador, riéndose de las convenciones culturales de la mujer en Japón, burlándose del clasicismo, llegando a unas instancias de delirio y autoconciencia inolvidables que incluyen un diálogo con Dios, una hecatombe nuclear, un par de atondrados pretendientes y una segunda oportunidad en la vida. Todo en 90 minutos y con un cortometraje increíble en la secuencia de créditos. **Federico Karstulovich**

EL DESCANSO



Argentina, 2001, dirigida por Rodrigo Moreno, Ulises Rosell y Andrés Tambornino

Un raro desprecio relegó a *El descanso* al inmerecido lugar de las películas menores luego de su presentación en este festival. Tal vez muchos no le perdonen que sea una comedia sin pretensiones más allá de la de contar una historia de la manera más entretenida posible. Todo lo que ocurre en el relato solo puede suceder en Argentina pero pertenece completamente al territorio de la ficción. Esta clásica historia sobre un

héroe que cree recibir una señal y decide hacerse cargo de su destino es, a pesar de su pretensión de entretenimiento puro, ambiciosa en su propuesta narrativa, ya que salta de un género a otro con una libertad inusual en el cine argentino. Hay que decir que su ausencia de planteo moral y la imposibilidad de encontrarle un significado evidente son proporcionales al placer que provoca. **Juan Villegas**

EL ESPIRITU DEL MARISCAL TITO



Croacia, 1999, dirigida por Vinko Bresan

La caída del socialismo real en clave de comedia negra. El espíritu del mariscal Tito se aparece en un pueblito de Croacia. Pero no se trata de una variante del realismo mágico, sino de una fábula sobre la necesidad de creer en algo para vivir, aunque sea en una mentira. Milagrosamente, el humor de Bresan está tan lejos del cinismo de los descreídos como de la nostalgia por un pasado ya irrecuperable. No obstante, el film

muestra seriamente cuál había sido el rol de Tito en la vieja Yugoslavia y cuánto se extraña su figura aglutinante y conciliadora. La atmósfera surrealista es un hallazgo visual tan interesante como la monumentalidad en ruinas del Museo de la Revolución. La exhumación de las reliquias socialistas para convertir el pueblo en atracción turística es algo más que una metáfora sobre el presente. **Silvia Schwarzböck**

EL LLAMADO DE DIOS



Brasil, 2000, dirigida por José Joffily

El programa de documentales brasileños fue el patito feo del festival. Enfrentando un doble prejuicio –el de ser películas latinoamericanas y, para colmo, del género documental– pasaron algo inadvertidas. Quienes se acercaron a ver *El llamado de Dios* –así como cualquiera de las seis restantes– pueden dar fe de lo equivocado de estos prejuicios. Justamente de fe se trata este documental en particular. Sigue en paralelo a dos grupos de

jóvenes que acaban de decidir consagrar su vida a Dios. Unos, politizados, van de casa en casa por los barrios pobres, con una guitarra, cantando y predicando. Otros siguen a un líder del Movimiento Carismático –que mete miedo– y terminan llenando el Maracanã. Cada grupo ve las grabaciones del otro y las comenta. El resultado es apasionante: una radiografía de las diferentes formas de la vocación religiosa en América Latina. **GN**

ESTATE ROMANA



Italia, 2000, dirigida por Matteo Garrone

Desaparecidas sus grandes figuras míticas, con Bernardo Bertolucci desarrollando una carrera internacional plagada de altibajos, y apenas con Nanni Moretti como ícono emblemático, la cinematografía italiana solo es conocida hoy en nuestro país por esporádicas comedias costumbristas de segundo orden. Bienvenida sea entonces una película como esta, difícilmente clasificable a nivel genérico, poco estructurada des-

de el punto de vista narrativo, que sin recurrir a psicologismos para explicar la conducta de sus excéntricos personajes, sigue con una infrecuente libertad formal y un absurdo sentido del humor las andanzas de los protagonistas en una Roma sofocada por el calor y totalmente alejada de la bella imagen de tarjeta postal que muestran la casi totalidad de las películas filmadas en esa ciudad. **Jorge García**

EUREKA



Japón, 2000, dirigida por Shinji Aoyama

Eureka fue uno de los films más largos del festival –dejemos de lado, por supuesto, el majestuoso metraje de *Sátántango*–, y si bien cualquier espectador estaría en todo su derecho de pensar que algunas escenas bien podrían no estar, sus tres horas con cuarenta minutos ofrecen más de un momento de gran inventiva cinematográfica. La película sigue el periplo de varios personajes supervivientes de un sangriento epi-

sodio con toma de rehenes, que intentan recomponer y dar un nuevo sentido a sus vidas al margen de familiares, amistades y compromisos sociales. Aoyama, que actualmente compite en Cannes con su nueva producción, *Desert Moon*, es un cineasta de los silencios y de los mal llamados tiempos muertos y utiliza el recurso del viaje como motor de cambio con un profundo sentido poético. **DB**

EVITA CAPITANA



Argentina, 2000, dirigida por Nicolás Malowicki

Fútbol, peronismo y velocidad son las tres consignas que grita *Evita capitana*, mediometrage del muy joven Nicolás Malowicki. Esta mezcla de documental y ficción se pregunta quién salió campeón en 1951: ¿Racing o Banfield? Los que conocen un poco de fútbol ya saben la respuesta, pero tanto ellos como los absolutos ignorantes de la historia de la pelota esperarán ansiosamente la definición, que se cruza con fa-

natismos, simpatías y antipatías políticas al más alto nivel gubernamental. Si bien los fragmentos ficcionales pueden no estar del todo logrados, el trabajo sobre el documental es tan fuerte, y el montaje tan vertiginoso, que las posibles fallas se compensan con creces. Y un suspenso inaudito invade las declaraciones de los entrevistados, incluso las siempre cancheras de Antonio Cafiero. **JPF**

FLAMING CREATURES



EE.UU., 1963, dirigida por Jack Smith

Figura mítica dentro del cine norteamericano, Jack Smith apenas pudo completar este mediometraje, quedando el resto de su obra como fragmentos estáticos e inconclusos plagados de ideas delirantes. Un visionario para algunos, un gran artista del cine para otros –Jonas Mekas lo comparó con Josef von Sternberg–, un farsante para muchos (en la exhibición que presencié, un crítico local se indignó porque se proyectaba este

film en el festival), su obra aparece como una rareza destinada a la polémica. *Flaming Creatures*, un clásico del cine *underground*, sintetiza en apenas 43 minutos las obsesiones de Smith, el sexo como una auténtica orgía liberadora, su ambigua fascinación por el glamour hollywoodense, los recuerdos de las exóticas películas que veía en su infancia y un tono que oscila permanentemente entre el delirio visual barroco y el *naïf*. **JG**

HAIR UNDER THE ROSES



Francia, 2000, dirigida por Agnès Obadia & Jean-Julien Chervier

La combinación de sexo + adolescencia + inteligencia + velocidad ya había tenido su exponente español con *Krámpack* y su ejemplo italiano con *Ahora o nunca* (en competencia en la segunda edición del BAFICI y una de las películas más subvaloradas del año pasado). Ahora le toca el turno a Francia con este film sin pelos en la lengua ni arranques de pudor en las imágenes. Los adolescentes son unos obsesos

sexuales, y la eléctrica Roudoudou es la representante hiperbólica ideal: dice que se enamora a cada rato, corre todo el tiempo, presume ridículamente de hazañas eróticas y pide que le crezcan las tetas. Entre todo esto, sueña ciertamente con imaginación, y en ese momento los directores aprovechan para presentar muestras concentradas de la vitalidad que le inyectaron a esta película. **JPF**

HOTARU



Japón, 2000, dirigida por Naomi Kawase

Hotaru es la historia de una stripper perseguida por una infancia difícil de abandono y muerte, y su encuentro amoroso con un hombre que también ha sufrido la orfandad. De cómo estas dos vidas se cruzan y se encauzan volviendo a lo que tienen en común: la crianza por sus abuelos, esto es, la transmisión de una tradición más histórica que genética, se encarga de informarnos Kawase con un estilo sosegado, milenario se diría en

su predilección por la oscuridad y sus matices que apañan el amor físico. La luz es el territorio de lo moderno, el neón, la música estridente que acompañan los breves esquicios del cabaret, incluso el frenético striptease callejero de la amiga de la protagonista. Lo que fluye y permanece es la mirada femenina, el reposo, el tiempo de la intimidad y la soledad. Una especie de presente continuo para afrontar el dolor de vivir. **Eduardo Rojas**

IM JULI



Alemania, 2000, dirigida por Fatih Akin

Cualquier documental televisivo actual puede repetir algo que parece obvio pero no lo es: las comedias, los finales felices y la alegría en el cine nunca han tenido prestigio. Un festival como este por momentos es víctima de ese mismo prejuicio. Esta road movie y comedia romántica alemana es divertida, graciosa, delirante y alegre. Los protagonistas son simpáticos y el final feliz cae como una hermosa lluvia en un

día de verano. La oración anterior es cursi como algunos momentos hermosos de la película. Sin un pizca de cinismo y con el deseo imposible de que todo nos salga bien, *Im Juli* es una de esas comedias alemanas que niegan la supuesta frialdad de dicho país. También es una de esas historias que nos hacen pensar en una frase que citan al pasar en *Besos robados* de Truffaut: la gente es maravillosa. **SG**

JACKY



Holanda, 2000, dirigida por Fow Pyng Hu y Brat Ljatifi

Jacky fue una de las rarezas del festival. Su doble linaje la convierte en una película ubicada entre dos culturas: la oriental y la europea, encarnadas en primera instancia por la nacionalidad de los directores. Este dato deja de ser superfluo cuando la propia película se encarga de trabajar la confluencia de dos mundos, de dos espacios simbólicos: el oriental y el europeo, la fuerza de una tradición y la modernidad. *Jacky* es la historia de

la estadia de una familia china en Holanda. Conducida por una madre férrea e intransigente, no quiere ni puede olvidar sus tradiciones en un contexto algo inhóspito, y su hijo, Jacky, acepta sin cuestionamientos los arreglos de la madre. Contada con un rigor formal que deslumbra, con escasísimos diálogos y secuencias bellísimas y sutiles, *Jacky* fue una de las mejores y más extrañas películas del festival. **Marcela Gamberini**

LES FANTÔMES DES 3 MADELEINE



Canadá, 2000, dirigida por Guylainne Dionne

Uno imagina que detrás de una película como *Les fantômes des 3 Madeleine* tiene que haber una persona con una sensibilidad muy especial. Conocer a Guylainne Dionne, la directora canadiense, fue una experiencia tan grata como ver la película: una persona dulce y modesta, que hablaba un buen español y no paraba de sonreír. La película es en blanco y negro (Guylainne, en cambio, es en colores) pero con una foto-

grafía de una belleza infrecuente. Tres generaciones de Madeleine comparten un viaje en auto, y aunque los problemas que se tratan no son ligeros, la felicidad de la búsqueda (del pasado, de una relación, del padre) se irradia inevitablemente desde la pantalla. Hubo una época en la que el cine canadiense se destacaba por su crueldad y su cinismo. He aquí el antídoto. **GN**

LES GLANEURS ET LA GLANEUSE



Francia, 2000, dirigida por Agnès Varda

Se presenta como un documental sobre todo tipo de recolectores a lo largo de Francia, y aunque su realizadora no se aleja nunca de esta premisa, sabe aprovecharse de toda la libertad a su disposición para ir de un lado a otro, saltar de personaje en personaje, dejando escapar comentarios irónicos a veces y tiernos casi siempre, sorprendiendo con inteligencia y sensibilidad y entregando placer en cada

plano. La película termina así convirtiéndose en varias cosas a la vez: un diario de viaje conmovedor, el retrato emotivo de varios personajes inolvidables que derrochan humanidad, un testimonio político original y por encima de todo esto en una obra sobre la felicidad, aun cuando entregue una reflexión profunda sobre el paso del tiempo y la cercanía de la muerte de la propia realizadora. **JV**

MEMENTO MORI



Corea del Sur, 2000, dirigida por Tae-Yong Kim y Kyu-Dong Min

Supuestamente, una película de terror que transcurre en un secundario de mujeres. Más bien se trata de la historia del amor entre dos de ellas y de las crueldades, que parecen ser universales, de las que es capaz el adolescente, hombre o mujer. Pero todo indica que las chicas, además de ser crueles, pueden también armar unos fascinantes collages con sus agendas. Esto es más o menos lo que hacen los directores de la pe-

lícula, un collage de fragmentos de tiempo que terminan de armarse al final, luego de que todos los elementos fueron arrojados por el aire, manipulados por un malabarista y reubicados con sentido oculto por una mente obsesiva, a la que no se le escapa que dejar al espectador atónito es una aspiración más que legítima. **JPF**

MIT "BUBI" HEIM INS REICH



Alemania, 2000, dirigida por Stanislaw Mucha

La investigación que realiza un integrante de una familia de clase alta alemana acerca de las andanzas de su abuelo, un jerarca nazi acusado de la muerte de miles de prisioneros, es el punto de partida de este documental, que en sus primeros dos tercios, cuando se entrevista a sus parientes, muestra con crudeza la inveterada actitud germana de negar el pasado. Pero es en su último tramo, cuando el nazi recalca en la provincia de Cór-

doba, y tras los acordes de una insólita versión de la marcha peronista completa (sobre la cual, con insólito simplismo, se mimetiza en imágenes la figura de Perón con la de Hitler), que el film alcanza siniestras resonancias locales. Cada uno de los entrevistados muestra su admiración incondicional por el porte físico del militar (medía dos metros) y un respeto superlativo por su don de mando y sentido del orden y la disciplina. **JG**

MOLOCH



Rusia-Alemania, 1999, dirigida por Alexander Sokurov

Chaplin en el Walhalla. Esta podría ser una síntesis de la película de Sokurov. Un Hitler escapado de *El gran dictador*; una pantomima siniestra en un escenario wagneriano con una Eva Braun que parece escapada de la lente de Leni Riefenstahl. El título convoca a un dios pagano, precristiano y pre-judío. Dios del fuego que devora a los hombres. Representación arcaica del poder absoluto. Un Hitler desquiciado, parkinso-

niano, ridículo como todo su entorno, a punto de inmolarse a sí mismo como víctima y victimario del poder que desató. Pero tanta monumentalidad, tanta omnipotencia en el borde del derrumbe, abruma. Si el cine de Sokurov está pautado por lo onírico, *Moloch* es una pesadilla y Sokurov no nos permite abandonarla; el tedio es nuestra defensa y fue nuestra personal forma de salir de ella. **ER**

NOTAS DE TANGO



Argentina, 2000, dirigida por Rafael Filippelli

La relación contemporánea del cine con el tango se reducía al brillo tramposo de los espectáculos a la Carlos Saura y la anomalía de la mirada de Wong Kar-wai en *Happy Together*. Filippelli en *Notas de tango* pone las cosas en su lugar desde la autoridad: hablan los que saben, sin esperanzas, de un género y una cultura que no puede sino persistir en la decadencia. No es la menor de las innumerables paradojas que recorren la película

que lo hagan entre los acordes de una selección de obras notables (con una presentación completa de Néstor Marconi para la antología) que parecen inmortales. La dificultad de hacer una película sobre tango está incorporada a la película misma y pone en evidencia la temible y fatídica intermediación de los actores, que sufren los más desopilantes improprios desde que Hitchcock los calificó de "ganado". **GN**

PEPPERMINT CANDY



Corea del Sur, 1999, dirigida por Chang-Dong Lee

El film se inicia con un falso clímax. Un ex policía a punto de suicidarse detiene el tiempo para retomar los últimos veinte años de su vida, mostrados, en un gesto de audacia narrativa, en orden inverso: del presente al pasado. Si bien la película presenta algunos golpes bajos y cierto esquematismo en la juventud del protagonista, nunca deja de ser lírica. Un hábil manejo del ritmo permite que el film deambule por tramos de humor

negro y por situaciones abiertamente trágicas. El director elige terrenos difíciles, sin condenar al protagonista, exponiéndolo a una variedad de emociones, generando así un extraño sabor agri dulce, entre la lástima y el desencanto. El *pathos* trágico está tan prudentemente trabajado que el falso clímax inicial no hace más que acomodarse para recordarnos, como vulnerables espectadores, el rigor de lo inevitable. **FK**

PLATFORM



China, 2000, dirigida por Jia Zhangke

Platform es un film sobre la moda. Por eso es tan difícil acordarse de sus personajes. A veces se los reconoce por el peinado (buena parte de la trama gira en torno de los cambios de peinado). Esta confusión es inconcebible dentro del cine, pero forma parte de la novedad de *Platform*. El film comienza en la época de Mao y termina en la China capitalista actual. Los cambios que ocurrieron en ese tiempo solo se perciben por las variacio-

nes del gusto. Los personajes cambian de peinado, de ropa, de canciones favoritas, y pasan de la adolescencia a la adultez sin precipitaciones. La existencia anodina del comienzo y la del final no se ve afectada ni por la política ni por la economía. Solo la música que se escucha marca el tiempo histórico. Uno sabe que llegaron los 80 cuando cantan las horribles canciones de Boney-M y que se terminan, cuando bailan break-dance. **SS**

RIEN SUR ROBERT



Francia, 1999, dirigida por Pascal Bonitzer

Estupenda comedia negra que confirma que los críticos de cine franceses, además de seguir siendo referentes en lo suyo, pueden hacer cine del mejor. El protagonista también es crítico de cine. Sus inconvenientes de pareja lo tienen mal: su novia lo abandona y conocerá a una chica apetecible, morocha y de piel muy blanca. Además, lo atropellará un auto y terminará en un hospital. Muchas cosas más ocurren pero lo que revela

las virtudes de la película es la forma en que Bonitzer despliega un tono ligero y nunca sentencioso para contar una historia compleja e inquietante. La escena en que Didier es humillado por un grupo de intelectuales (con el ambiguo Michel Piccoli a la cabeza) parece un ajuste de cuentas de Bonitzer contra él mismo o, en todo caso, con aquellos cahieristas que cambiaron la historia del cine. **Gustavo J. Castagna**

SANS SOLEIL



Francia, 1982, dirigida por Chris Marker

La voz es de Florence Delay, escritora que supo ser Juana de Arco para Bresson. Lee cartas de un camarógrafo (no otro que Marker tras un nombre ficcional). Y las cartas hablan de viajes, de impresiones recogidas para conjurar la extrañeza de lugares distantes, para medir las brechas que separan a ese sujeto de los otros. Japón es principalmente el escenario de *Sans soleil*. Pero también lo son Guinea-Bissau, Islandia o San Francisco.

Un film global antes de que el término estuviera de moda, exploratorio de percepciones fugaces que aspiran a la eternidad. "Lo eterno podría estar en los pliegues de un vestido, más que en una idea", conjeturó alguna vez Walter Benjamin. Puede que esta sea la obra maestra de Chris Marker, el paseante solitario, quien aquí más que nunca libera al espectador, haciendo de la búsqueda de lo real una tarea poética. **Eduardo A. Russo**

SATANTANGO



Hungría-Alemania-Suiza, 1991-1993, dirigida por Béla Tarr

435 minutos de una experiencia extrema y contundentemente física, entre la narración y la contemplación, lo sensorial y la interrogación del sentido. Aunque le encontremos lazos a Tarr, muy en especial con su connacional Miklos Jancsó, a quien hereda en su exploración política —que, como quiere el presente, adquiere contornos esotéricos y mafioso-burocráticos— *Sátántangó* impacta como un aerolito candente y deja una mar-

ca en la historia de sus espectadores. Con una mirada infernal, desde abajo, y los planos más rigurosamente sostenidos del cine contemporáneo, retrata devastadoramente grupos humanos que despliegan acciones meticulosas, repetitivas y fatales, en llanuras y poblaciones desoladas que parecen a la vez lejanas y reconocibles. Con su *opera magna* Béla Tarr se impone como cineasta inclasificable, genial e impredecible. **EAR**

SEVEN SONGS FROM THE TUNDRA



Finlandia, 2000, dirigida por Anastasia Lapsui y Markku Lehmuskallio

Auténtica rareza dentro de un festival plagado de obras curiosas, esta película finlandesa, la primera de ficción sobre la comunidad Nenets (la película está hablada en ese idioma y la directora Lapsui es de ese origen), fusiona elementos del cine documental, la saga folklórica, la comedia y el cine político. Rodado en radiante blanco (sobre todo blanco) y negro en una remota zona del norte de Siberia, presunto lugar de de-

portación de presos políticos del estalinismo, el film muestra en diversos episodios, cada uno comentado por una canción, las costumbres de una comunidad aislada del mundo y las repercusiones que los cambios políticos en Rusia tuvieron sobre su vida a lo largo del siglo pasado. Inevitablemente desaparece, algo precaria en su realización, la película se aleja de las pautas habituales del cine que vemos regularmente. **JG**

THE CITY OF LOST SOULS



Japón, 2000, dirigida por Takashi Miike

Más cerca de la locura desenfrenada de *Dead or Alive* que de la progresiva desintegración del relato de *Audition*, este nuevo esfuerzo del realizador japonés más desorbitado de la historia del cine narra las desventuras de un brasileño y una china intentando escapar de las garras de la Yakuza. Hay también drogas, letales partidos de ping pong, una niña con poderes extrasensoriales y un final en la playa que no termi-

na como dictan las normas al uso. Hablada en cuatro o cinco idiomas, felizmente imprevisible, con el inconfundible sello autoral de su realizador, *The City of Lost Souls* ofreció una de las escenas más aplaudidas del festival: aquella en la cual durante una riña de gallos los contendientes comienzan a luchar utilizando técnicas de las artes marciales, filmada por Miike con un estilo *à la Matrix*. **DB**

THE IRON LADIES



Tailandia, 2000, dirigida por Yongyoot Thongkoon

La historia real de un equipo de vóley tailandés casi completamente integrado por *drag queens*, que gana el campeonato nacional de ese deporte y se convierte en una sensación nacional. Si parece un film tosco y la historia de equipo-en-desventaja-que-triunfa la contaron los americanos mil veces, la frescura y la autenticidad, incluso la ingenuidad de la película, terminan conquistando a cualquiera. Hasta las

frases sentenciosas y el pedido de tolerancia son parte del mismo juego. El director Yongyoot Thongkoon no es un genio ni nada por el estilo, pero se toma todas las libertades posibles y transmite al espectador la alegría de los personajes. Lo más increíble es cómo este equipo juega al vóley con uñas largas. De esas películas que nos dan derecho a la diversión.

Leonardo M. D'Espósito

THE ISLE



Corea del Sur, 2000, dirigida por Ki-Duk Kim

Una de las películas más bellas, románticas y fuertes del festival. La historia transcurre en una locación única: una especie de camping acuático. Allí las personas van a pescar, tener sexo y/o esconderse. Dentro de ese extraño paisaje silencioso, la soledad y el aislamiento constituyen las características del lugar y no se necesitan palabras para reforzar esa sensación. Los anzuelos también son protagonistas de la historia y los anzuelos

—hablo literal y metafóricamente— lastiman mucho. Entre uno de los clientes y la dueña-prostituta-chofer de lancha surge una historia de amor loco, extremo y destructivo. La película invita al espectador a adaptarse a sus particulares tiempos y lo consigue a la perfección. La historia se va volviendo cada vez más apasionante, pero también más fuerte. Y la impecable puesta en escena no se regodea en la crueldad. **SG**

THE LAST RESORT



Reino Unido, 2000, dirigida por Paul Pawlikowski

Como si se colocara en una batidora a *Contra viento y marea* y *Alicia ya no vive aquí* de Scorsese, el film inventa el paradójico concepto de "road movie de una sola locación" contando la historia de un desarraigo. Madre e hijo quedan atrapados por error en las redes burocráticas de inmigración en un país ajeno y buscan ayuda para volver a casa. Hasta ahí la anécdota. La utilización de los dispositivos cinematográficos logra que nos

enamoremos de los personajes y de su historia, que contada en un engañoso registro semidocumental, nos invita a compartir su intimidad, su búsqueda, su espera ("la libertad de los presos es la libertad del film", dijo Tarruella respecto de *Down by Law*). Por su tono bajito, por la delicadeza de los gestos mínimos captados por el rabillo del ojo, *Last Resort* se afirma como la gran película que es, ni cruda ni cocida, tan solo cine a secas. **FK**

THE MAD SONGS OF FERNANDA HUSSEIN



EE.UU., 2000, dirigida por John Gianvito

Fue uno de los hallazgos de la competencia. Una película independiente norteamericana que rescata el valor del testimonio político no es algo de todos los días. Realizada en 16 mm, a lo largo de tres años, *The Mad Songs of Fernanda Hussein* cuenta tres historias relacionadas con la Guerra del Golfo: la de la Fernanda del título, que sufre las consecuencias de llevar ese apellido; la de un adolescente que se resiste a la indi-

ferencia y por último el regreso de un ex combatiente, probablemente lo más convencional de la película. El cielo muy azul de Nuevo México, bellamente filmado, contrasta con el infierno miserable del racismo y la vocinglería patrioter. Original y larga, toma varios momentos documentales y no duda en dejarlos en pantalla el tiempo necesario para hacer sentir su presencia física. **GN**

THE STATE I AM IN



Alemania, 2000, dirigida por Christian Petzold

Otro claro ejemplo de que el cine alemán joven no es solo Franka Potente corriendo a ningún lado. La historia de una pareja perseguida por la ley por pasadas actividades terroristas es narrada desde el punto de vista de su hija adolescente, en realidad una excusa para que el realizador reflexione sobre la imposibilidad del ser humano de escapar a la pesada carga del contexto. Film intimista y melancólico, estructurado

en torno del paso a la adultez de la protagonista —una excelente actriz joven llamada Julia Hummer—, *The State I Am In* descrece de los tonos altos y los momentos importantes, y posee una cualidad casi hipnótica que le permite al espectador conocer a los personajes con profundidad. Un verdadero film en tres dimensiones. **DB**

VIES



Francia, 2000, dirigida por Alain Cavalier

Cuatro historias sobre personajes muy distintos entre sí (un oftalmólogo, un escultor, un carnicero, un creador cinematográfico) diseccionados por la cámara invasora del director. Si la primera de las historias resulta difícil de ver (obviamente), y la segunda desarrolla sutilmente los cambios artísticos de un escultor, el breve episodio del carnicero solo sirve para anunciar el último capítulo de la película, sin duda el mejor. La sombra

de Orson Welles es el leitmotiv del relato, contado en off por una asistente que conoció al genio en los años 70. Cavalier desentraña al mito a través de un par de reflexiones que sugieren un cierto arrepentimiento por parte del gran omnipotente. La cámara (siempre en mano) solo muestra los recuerdos, y hasta se regodea en un viejo inodoro en el que Welles posaba su anatomía. Un plano asqueroso y hermoso a la vez. **GJC**

Una defensa apasionada

El festival no tuvo una sección dedicada especialmente a los documentales (salvo una muestra de películas argentinas llamada "Huellas de lo real" y la retrospectiva de Chris Marker, que debe haber sido lo único que no salió perfecto) sino que había muchos y estaban diseminados, especialmente en la mastodóntica sección "Panorama". Había de todo: una serie de documentales brasileños, otros europeos o norteamericanos como *Ajax*, *Mit Bubi*, *Fighter*, *Crazy*, *Promises* y dos argentinos que fueron un gran éxito: *Evita capitana* y, dentro de "Lo nuevo de lo nuevo", *Bonanza*. Pero salvo estos dos, el resto tuvo una audiencia mucho menor. Para los parámetros habituales de la Argentina, el hecho de que, por ejemplo, las salas donde se exhibía *Fighter* estuvieran al 50% podía considerarse un éxito. Pero sería un criterio totalmente conformista. El mismo día que presenté *Fighter* con media sala llena fui a la noche a ver *The Iron Ladies*, una película tailandesa con actores sobre travestis y vóley que había sido muy maltratada por la crítica. La sala estaba colmada de punta a punta. Lo que significa claramente una cosa: ni siquiera con la euforia que provoca el festival, con la máxima predisposición a abrirse a cosas nuevas (y que duren, por ejemplo, siete horas), ni siquiera en ese estado de excitación cinéfila, los documentales lograron hacerse un lugar al mismo nivel que las ficciones.

Evidentemente hay un prejuicio. Les digo una cosa: no saben lo que se pierden. Si solo hubiera visto los documentales que se exhibieron en el festival y ni una sola de las ficciones, estaría tan feliz y saltando en una pata como lo estoy ahora. De hecho, como con tantas otras cosas, lamento haberme perdido unos cuantos, no haber visto ninguno de los argentinos, ni ver *Bonanza* por primera vez en pantalla grande,



Les glaneurs et la glaneuse

o poder conocer más de los brasileños. Y agregó algo más: deberíamos borrar de los catálogos esa calificación. Lo digo yo, que cada vez que escribí en el catálogo me sentí obligado a aclarar en los casos que correspondía que se trataba de un documental, no fuera cosa que alguien se clavara. ¿Clavarse con qué, caramba, si eran unas películas espectaculares? La distinción entre documental y ficción es borrosa e imprecisa. Es obvio que *Shoah* es una cosa y *La guerra de las galaxias* es otra, pero en el medio hay un gradiente que no tiene un punto claro en el que termina una categoría y empieza la otra. *Bonanza* es un documental, pero la densidad de sus personajes y algunos procedimientos cinematográficos la ponen en igualdad de interés con la más fantástica de las ficciones. ¿Y qué decir de *La libertad*, que relata un día en la vida de un hachero? Es una ficción porque el director así lo define pero sería un documental extraordinario, de la misma manera en que es maravillosa presentada como ficción.

El último día, el diario del festival, *Sin Aliento*, realizó una pequeña encuesta entre algunos de los críticos acreditados acerca de las películas que más les habían gus-



El llamado de Dios

tado. Ganó por afano *Les glaneurs et la glaneuse*, documental de la venerable Agnès Varda, una película absolutamente extraordinaria y luminosa que dejó a todo el mundo en un estado de felicidad que las ficciones solo logran muy de cuando en cuando. Yo la vi el primer viernes a la tarde temprano, en el Lorange, en una sala casi vacía. Claro, era un documental. Y además, según la mayoría de los especialistas, la mejor película que se daba en todo el festival.

Esto va a cambiar. Va a llevar un tiempo, pero si el festival persiste en esta oferta extraordinaria, la gente va a terminar dándose cuenta de que es un territorio privilegiado. Yo, el hombre que amaba los documentales, caminé junto con Herzog por el Amazonas, me metí en el vestuario del *Ajax* y recorrí Europa con dos viejos cascarabias sobrevivientes del Holocausto. Vendí autos desguzados en las afueras de La Plata y entré en las casas pobres del nordeste brasileño predicando la palabra del Señor mientras escuchaba cómo *Evita* trataba de sobornar al arquero de Racing. Yo fui muchas personas en este festival y eso fue posible por los documentales, a los que en esta sencilla ceremonia les digo: gracias. ■



domingo 13

ROCKY (1976, John G. Avildsen). The Film Zone, 22 hs.

Y LA BANDA SIGUIÓ TOCANDO, *And the Band Played On* (1993, Roger Spottiswoode). Cineplañeta, 22 hs.

AL FILO DE LA SOSPECHA, *Jagged Edge* (1985, Richard Marquand), con Glenn Close y Jeff Bridges. I-Sat, 22 hs.

lunes 14

EL ENGAÑO, *The Beguiled* (1971, Don Siegel). Cinecanal 2, 6.45 y 16.40 hs.

LA STRADA (1954, Federico Fellini). Film & Arts, 22 hs.

APOCALIPSIS AHORA, *Apocalypse Now* (1979, Francis Coppola), con Marlon Brando y Martin Sheen. Cinemax Este, 17.45 hs.

Seguramente no es en la pantalla de TV la mejor forma de ver esta gran película de Coppola, una libre adaptación de *El corazón de las tinieblas* de Conrad que traslada la acción a territorio vietnamita en los años de la guerra con los Estados Unidos. Una película con secuencias inolvidables, de un virtuosismo formal apabullante, y para los fans de Marlon Brando —entre los que por cierto no me cuento— la posibilidad de ver al actor en su último gran papel para el cine hasta la fecha.

martes 15

EL DORADO (1966, Howard Hawks), Space, 10 hs.

MISTERIOSO ASESINATO EN MANHATTAN, *Manhattan Murder Mystery* (1993, Woody Allen). Júpiter, 22 hs.

EL ÚLTIMO DEBER, *The Last Detail* (1973, Hal Ashby), con Jack Nicholson y Randy Quaid. Cinemax Este, 20.15 hs.

Uno de los directores más representativos de las virtudes y defectos del cine norteamericano de los años setenta, Hal Ashby cuenta en su haber con un escaso puñado de títulos recordables. Uno de ellos es este *road movie*, en el cual dos marineros deben escoltar a un joven ladrón para entregarlo en una prisión. Si bien la mirada crítica en algunos momentos aparece demasiado declamada, la agudeza de algunos diálogos y uno de los mejores trabajos de Nicholson de su carrera redimen en parte el film.

miércoles 16

BUENOS AIRES VICEVERSA (1997, Alejandro Agresti). I-Sat, 23 hs.

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

jueves 17

DEPREDADOR, *Predator* (1987, John McTier-nan). Cinecanal 2, 14.05 hs.

RAGTIME (1981, Milos Forman). Film & Arts, 22 hs.

EL TELEGRAFISTA, *The Telegraphist* (1993, Erik Gustavson), con Bjorn Floberg y Marie Richardson. The Film Zone, 22 hs.

Conocida en el país hace varios años con un sorprendentemente relativo éxito, esta película del director noruego adapta un relato de Knut Hamsun de curiosa ligereza, en un escritor conocido por sus sórdidas y dramáticas novelas. Aguda sátira de costumbres, que aprovecha con propiedad la belleza de las locaciones integrándolas al relato, cuenta además con la presencia del notable Jarl Kulle (actor de Bergman) en un importante rol secundario.

viernes 18

TRES SON MULTITUD, *Rushmore* (1998, Wes Anderson). HBO Plus, 12.15 hs.

MI ESTACION PREFERIDA, *Ma saison préférée* (1993, André Téchiné). Cinemax Oeste, 13 hs.

MATADOR (1986, Pedro Almodóvar), con Assumpta Serna y Nacho Martínez. Space, 24 hs. Las dificultades narrativas y la incapacidad para dotar de ritmo a sus películas fueron dos de las características de la primera etapa de la carrera de Almodóvar. En *Matador*, uno de sus films más interesantes, esos rasgos afortunadamente no aparecen y el relato fluye como una cruz de algunos mitos de la cultura española con la formación cinéfila del realizador. El resultado es, en sus mejores momentos, una película de un casi desesperado romanticismo.

sábado 19

EL ÚLTIMO TANGO EN PARÍS, *Last Tango in Paris* (1973, Bernardo Bertolucci). The Film Zone, 4 hs.

LOLA MONTES (1955, Max Ophüls). Film & Arts, 8 y 16 hs.

LOS ÚLTIMOS DÍAS DE LA DISCO, *The Last Days of Disco* (1998, Whit Stillman), con Chloe Sevigny y Kate Beckinsale. HBO, 22 hs. Si bien no desconozco la capacidad de Whit Stillman para incursionar en las costumbres y conductas de los yuppies de Manhattan, su frialdad narrativa y el escaso compromiso emocional con sus personajes siempre

me resultaron obstáculos insalvables en el momento de ver sus películas. Estos rasgos se manifiestan una vez más en este film ambientado a comienzos de los años ochenta, que intenta reflejar el vacío vital de varios integrantes de aquel grupo social.

domingo 20

LA ESTACION DE NUESTRO AMOR, *La stagione d'il nostro amore* (1966, Florestano Vancini). Cineplaneta, 12 hs.

CAZADOR DE HOMBRES, *Manhunter* (1985, Michael Mann). Space, 17.40 hs.

EL HOMBRE QUE QUERÍA SER REY, *The Man Who Would Be King* (1975, John Huston), con Sean Connery y Michael Caine.

En pocos realizadores de la historia del cine se manifiesta con tanta claridad como en John Huston la relación entre la calidad de los resultados y el interés que le provoca el proyecto. Afortunadamente este film —basado en un relato de Rudyard Kipling— acerca de las aventuras que corren dos soldados ingleses en un remoto país asiático, con ecos de *El tesoro de Sierra Madre*, era un viejo proyecto del director y los resultados son ampliamente disfrutables. Casi un clásico del cine de aventuras.

lunes 21

LA OTRA MUJER, *Another Woman* (1988, Woody Allen). Cineplaneta, 20.30 hs.

TEMPESTAD SOBRE WASHINGTON, *Advise and Consent* (1962, Otto Preminger). Film & Arts, 22 hs.

EL DÍA DE LA BESTIA (1995, Alex de la Iglesia), con Alex Angulo y Santiago Segura. The Film Zone, 22.05 hs.

La excesiva e injustificada promoción de films como *Muertos de risa* o *Torrente, el brazo tonto de la ley* pueden hacer perder de vista que esta película de Alex de la Iglesia, con un Santiago Segura más espontáneo y el director menos autoconvencido de su rol de genio del cine español, es una obra interesante. Sátira chirriante y desmelenada, mostraba a un realizador con ideas y a seguir, pero sus films posteriores han hecho perder cualquier tipo de expectativa, salvo para sus seguidores incondicionales.

martes 22

VIVIR Y MORIR EN LOS ANGELES, *To Live and Die in L.A.* (1985, William Friedkin). Space, 22 hs.

LO QUE RESTA DEL DÍA, *The Remains of the Day* (1993, James Ivory). Cinemax Este, 22 hs.

miércoles 23

CIERRA TUS OJOS, *Close My Eyes* (1991, Stephen Poliakoff). Space, 15.40 hs.

PELLE, EL CONQUISTADOR, *Pelle Erobreren* (1988, Bille August). Film & Arts, 23.30 hs.
EL SEXTO SENTIDO, *The Sixth Sense* (1999, M. Night Shyamalan), con Bruce Willis y Toni Collette. HBO, 22 hs.

Sorprendente éxito de crítica y público, la segunda película del director de apellido exótico no ofrece nada demasiado novedoso. La relación entre un psicólogo infantil con problemas con sus pacientes y un niño con presuntos poderes sobrenaturales está narrada con corrección pero sin el clima que el relato —más allá de su efectista final— requería. Un típico caso de realizador sobrevalorado, ante la ausencia en el cine norteamericano actual de directores de auténtico interés.

jueves 24

LA DECADENCIA DEL IMPERIO AMERICANO, *The Decline of American Empire* (1986, Denys Arcand). Cineplaneta, 3 hs.

TIERRA Y LIBERTAD, *Land and Freedom* (1995, Ken Loach). I-Sat, 21 hs.

EL HOMBRE QUE BURLO A LA MAFIA, *Charley Varrick* (1973, Don Siegel), con Walter Matthau y Joe Don Baker. Cinecanal 2, 17.40 hs.

Con el paso del tiempo, el cine físico y visceral de Don Siegel ha ido creciendo considerablemente. Este poco visto film, que narra el enfrentamiento entre un pequeño rufián solitario (excelente Walter Matthau) y una organización mafiosa, es un notable relato cuya primera media hora y su secuencia final podrían figurar en la más exigente antología del cine de acción.

viernes 25

ESCANDALO, *Scandal* (1989, Michael Caton-Jones). Cinecanal 2, 11.30 hs.

YO LE DISPARE A ANDY WARHOL, *I Shot Andy Warhol* (1996, Mary Harron). Film & Arts, 24 hs.

sábado 26

SOMBRA Y NIEBLA, *Shadows and Fog* (1992, Woody Allen). Cineplaneta, 10.25 y 20.25 hs.

RONIN (1998, John Frankenheimer). Cinecanal, 23.40 hs.

domingo 27

SERENATA DE AMOR, *Serenade of Love* (1996, Shirley Barrett). Júpiter, 22 hs.

UN TRANVIA LLAMADO DESEO, *A Streetcar Named Desire* (1951, Elia Kazan). Film & Arts, 24 hs.

lunes 28

LOS INTOCABLES, *The Untouchables* (1987, Brian De Palma). Space, 15.50 hs.

BELLISIMA, *Bellissima* (1951, Luchino Visconti). Film & Arts, 22 hs.

PRESIDENTES MUERTOS, *Dead Presidents* (1995, The Hughes Brothers), con Larenz Tate y Keith Davis. Cinemax Este, 22 hs.

Con influencias estilísticas del cine más visceral y sanguíneo de Martin Scorsese (el de su primera época) al que le agregan la dosis de rabia y violencia de la negritud más rebelde, los muy jóvenes hermanos Hughes han construido una obra que, sin alejarse demasiado de la estructura clásica de los films de gángsters, muestra algunos rasgos personales. Una película muy estirada y desapareja, pero que ofrece varios momentos de interés.

martes 29

EL PADRINO, *The Godfather* (1972, Francis Coppola). Cinecanal 2, 22.30 hs.

ELIGEME, *Choose Me* (1984, Alan Rudolph). Cineplaneta, 23.40 hs.

LA BORDADORA, *La dentellière* (1977, Claude Goretta), con Isabelle Huppert e Yves Beneyton. Cinemax Este, 18 hs.

Más allá del internacionalmente reconocido talento de algunos directores de ese origen (Alain Tanner, Daniel Schmid), el cine suizo es casi desconocido en estas tierras. Esta película del interesante Claude Goretta —un director en el que se detectan influencias de Jean Renoir— es un relato ascético y desolado, acerca de la dificultosa relación entre dos jóvenes incapaces de expresar sus sentimientos. Isabelle Huppert ofrece aquí uno de sus primeros grandes trabajos para el cine.

miércoles 30

ESCAPE EN TREN, *Runaway Train* (1985, Andrei Konchalovsky). Space, 15.30 hs.

ESPERANDO AL BEBE, *The Snapper* (1993, Stephen Frears). I-Sat, 21 hs.

jueves 31

AGENDA SECRETA, *Hidden Agenda* (1990, Ken Loach). Space, 20 hs.

PELTON, *Platoon* (1986, Oliver Stone). Film & Arts, 22 hs.

PARA LOS AMANTES DEL BUEN CINE!



PRIMER PLANO FILM GROUP PRESENTA SUS PROXIMOS ESTRENOS



LEON DE ORO
FESTIVAL DE VENECIA

"La lucha de la mujer en un contexto social y humano en plena evolución"
LE MONDE - FRANCIA

"La mirada de Panahi hacia el mundo de la mujer con admiración, coraje y dolor"
EL PAIS - MADRID

GANADORA
PREMIO FIPRESCI
MEJOR PELICULA
FESTIVAL INTERNACIONAL
DE VENECIA

PREMIO UNICEF
MEJOR DIRECTOR

GANADORA
PREMIO OCIC
MEJOR DIRECTOR

PREMIO DE LA PRENSA ITALIANA
A TODOS LOS ACTORES
DEL FILM

El Círculo
Un film de Jafar Panahi

17 DE MAYO

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

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
MEJOR PELICULA
FESTIVAL DE CARLSBAD

GANADORA
PREMIO Goya
Francisco Rabal
MEJOR ACTOR

GANADORA
PREMIO Goya
Vittorio Storaro
MEJOR FOTOGRAFIA

GANADORA
PREMIO Goya
MEJOR MAQUILLAJE

GANADORA
PREMIO Goya
Pierre-Louis Thuey
MEJOR DIRECCION ARTISTICA

Goya
LUCES Y SOMBRAS
DE UN GENIO

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**

BE SÁME O MATÁME
(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
MEJOR ACTOR SECUNDARIO
MEJOR MONTAJE
MEJOR SONIDO

PROXIMAMENTE

GANADORA DE 6 PREMIOS DE LA ACADEMIA AUSTRALIANA

FESTIVAL INTERNACIONAL
MEJOR LOGRO EN DIRECCION
MEJOR ACTOR PRINCIPAL
MEJOR ACTOR SECUNDARIO

FESTIVAL INDEPENDIENTE
MEJOR ACTOR
MEJOR DIRECTOR
MEJOR FOTOGRAFIA

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO
BUENOS AIRES
III FESTIVAL DE CINE INDEPENDIENTE

"Shoquante debut A. Dominik, lo convierte ya en un director de culto"
Guentín Tarantino

ESCRITA y DIRIGIDA POR: **ANDREW DOMINIK**

ERIC BANA es

CHOPPER
RETRATO DE UN ASESINO

LA VERDAD, LA MITAD DE LA VERDAD Y NADA COMO LA VERDAD

PROXIMAMENTE

UN MILLON DE DOLARES, UN ULTIMO DESEO Y POCO TIEMPO PARA VIVIR.

TIL SCHWEIGER **JAN JOSEF LIEFERS**

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

GANADORA
Mejor actor de reparto
FESTIVAL DE BERLIN

GANADORA
Mejor actor
FESTIVAL DE MONTREAL

SELECCIONADA EN LOS FESTIVALES DE
ASPEN • SAN SEBASTIAN • LONDRES • CHICAGO • NEW ORLEANS

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.

Mar del Plata, Argentina

17° Festival Internacional de Cine

Del 7 al 16 de marzo de 2002

El único festival cinematográfico clase "A" en el continente americano

Sección oficial en competencia

Punto de Vista, un mosaico sobre la cinematografía mundial actual

Diez días en la imponente ribera de una de las más exclusivas ciudades balnearias

Un panorama que refleja la esencia del nuevo cine latinoamericano

La Mujer y el Cine

Tributos

Conferencias de prensa

Workshops

Negocios

Sales Office Argentina y Latinoamericana

Proyecciones gratuitas frente al mar en una pantalla al aire libre

Retrospectivas sobre la obra de Leopoldo Torre Nilsson y en preparación una revisión del esencial Cine Político Latinoamericano (1967-1973)


INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES

Lima 319 (C1073 AAG) Buenos Aires, Argentina

Tel.: (5411) 4379-0988/0956

Tel./Fax.: (5411) 4379-0910

Email: marplafest.artistic@incaa.gov.ar

www.incaa.gov.ar

