

EL AMANTE

CINE



Lisandro Alonso: el director de *La libertad* después de Cannes

Un día en la vida

LECTURAS ROHMER / TRUFFAUT

PERSONAJES ZIZEK Y EL HITCHCOCKLACANISMO

ENCUESTA NUESTROS LIBROS DE CINE FAVORITOS

EL IVA Y EL CINE NOS SIGUEN PEGANDO ABAJO

ANO 10 N° 111 JUNIO 2001
ARG \$ 7.50 URU \$ 50
ISSN 03292606
9 770329 260003
00111

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



| | | |
|-------------------|----|---|
| Estrenos | 2 | Entrevista a Lisandro Alonso |
| | 6 | La Momia regresa + Stephen Sommers |
| | 10 | Pearl Harbor |
| | 12 | Viva el amor + Tsai Ming-liang |
| | 14 | La nodriza + Marco Bellocchio |
| | 16 | Polémica: El pequeño ladrón |
| | 18 | Harry, un amigo que te quiere bien |
| | 19 | Descubriendo a Forrester |
| | 20 | Sólo por hoy |
| | 21 | Yo, tú, ellos |
| | | La fuga |
| | 22 | Cabalgando con el diablo |
| | | Sunshine |
| | 23 | Ser o no ser, Rosarigasinos, El doctor y las mujeres, La traición, Cabeza de tigre, Antigua vida mía, Las tres estaciones, 15 minutos, Tocá para mí, Díme que no es cierto, Enemigo al acecho, El amor y el espanto |
| | 26 | De uno a diez |
| | 28 | El IVA en el cine |
| Especial Lecturas | 32 | Especial Lecturas |
| | 34 | Hablan los directores |
| | 36 | Sobre Eric Rohmer |
| | 37 | Textos de Eric Rohmer |
| | 38 | Sobre François Truffaut |
| | 39 | Textos de François Truffaut |
| | 40 | Sobre Slavoj Zizek |
| | 43 | Texto de Slavoj Zizek |
| | 44 | Sobre Jonathan Rosenbaum |
| | 45 | Texto de Jonathan Rosenbaum |
| | 46 | El cine quemado. Raymundo Gleyzer |
| | 47 | Soffici. Testimonio de una época y El Grupo de los 5 y sus contemporáneos |
| | 48 | Encuesta: Los libros favoritos de El Amante |
| | 50 | Tomás Abraham |
| Guía de El Amante | 56 | Video |
| | 50 | Cine en TV |
| | 63 | Música |
| | 64 | Picado |

Cuando comenzamos a hacer *El Amante*, teníamos una obsesión: disimular nuestra posible falta de profesionalidad. Siempre le dimos a la corrección un peso poco habitual para una publicación independiente, queríamos que el nivel de error de lo que se publicaba fuera del mismo calibre que el de una editorial gigante, con tiempo, plata y muchos correctores. Los tiempos cambiaron bastante: las grandes empresas decidieron achicar gastos y eligieron sacrificar lo que a nosotros nos parecía importante. Los grandes diarios han desmantelado equipos enteros de correctores y hoy publican, literalmente, cualquier cosa. Nosotros mantuvimos la guardia bien alta y nos preciamos de contar con una correctora especializada, de gran nivel, formada al calor de esta década intensa que vivió la revista. Lo cierto es que el número pasado se nos incendió el rancho. Tenemos nuestro set de excusas (esperando el fin del festival de Buenos Aires, hicimos en cinco días lo que mes a mes nos lleva tres semanas) pero lo cierto es que nuestra última edición tiene una buena cantidad de errores. En la nota sobre el noticiero una foto está repetida. El título de la nota sobre el daily del festival es el mismo que el de la nota editorial del número 109 sobre el festival de Mar del Plata: no es que no se nos ocurrió ninguno sino que quedó plantado el título del número previo y siguió camino sin que nadie se percatara, como hizo De la Rúa en su carrera presidencial. El título de la crítica de *La libertad* era "Un día en la vida", lo cual era justo, preciso y bello y no, como salió, "Un día en la libertad", que no solo no significa nada sino que repetía, contra todas las reglas, el título de la película. En esta tapa homenajeamos aquel título perdido. Hay más, pero los ocultaremos. Para muchos, todos estos errores no son muy importantes pero aquí, con este pequeño acto de catarsis, estamos evitando un par de harakiris. Asta el próximo número. ■

STAFF

Directores
Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Asesora periodística
Claudia Acaña

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,
Hugo Salas, Eduardo Rojas,
Federico Karstulovich, Marta
Almeida, y Tino y Norma Postel

Secretaría y estudiante
Natasha Alimova, viaja
por Aeroflot
Cadete vendido al Barcelona
Gustavo Requena Johnson,
viaja por LAB
Banquete libre de impuesto
Norma Postel,
¡la vida por el tiramisú!
Tortillas con IVA
Esther

Correctora muy leída
Gabriela Ventureira, una
leyenda hecha verdad
Meritorio de corrección
Jorge García, sí, sí, vas a viajar
por Iberia
**Traducción del argentino al
español**
Lisandro de la Fuente, el
pequeño ladrón
Gente de cierre
Santiago O'Connell García,
Mariela videoguarda Sexer,
Javier 21% Porta Fouz,
Lisandro de la Fuente,
Natalia Sunshine Lardiés.

Diseño gráfico
Lucas D'Amore
¡Un día en la vida!

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 Cia. SA.
Moreno 794 9° piso. Bs. As.

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

LISANDRO ALONSO Y LA LIBERTAD

El misterio del leñador solitario

La libertad es la película más transparente del cine argentino de los últimos tiempos. Pero también es la más indescifrable. Tan solitaria como su protagonista, tan alejada de sus contemporáneas, parece reclamar una explicación que esta nota intenta compartir con su director. **por QUINTIN**

Hace algunos meses, cuando empezábamos a buscar material para el Festival de Buenos Aires y por ningún lado aparecía una película argentina terminada, alguien me indicó que había una sobre un hachero en La Pampa (de la que mi interlocutor sólo recordaba que al director le decían "El Panza") y sugirió que tal vez me interesaría echarle un vistazo. Días más tarde conocí a Lisandro Alonso, un casi adolescente tímido, de pelo largo, que trajo el cassette con una actitud que, ante la falta de referencias, interpreté como humilde o insegura. Ver la cinta implicó la inmediata selección del film para la competencia internacional, pero lo rotundo y evidente de la decisión me sirvió de excusa para no pensar demasiado en la película (un vicio de programador que adquirí muy rápidamente).

Unas semanas después recibí un llamado telefónico de Alonso que me anunció que *La libertad* había sido elegida oficialmente para participar de un festival en Francia. "¿Qué festival?", pregunté. "Cannes", contestó Alonso como si pronunciara un nombre desconocido mientras a mí me temblaba el teléfono en las manos, confirmaba que el tipo era un marciano y calculaba que había-

mos perdido un puesto seguro para la competencia porteña y que sería difícil lograr que el festival más celoso de la exclusividad nos autorizara a exhibirla aunque más no fuera una sola vez (lo que ocurrió casi de milagro a último momento).

De todos modos, la noticia no fue una sorpresa. Estaba claro que si algún film argentino iba a participar de la selección oficial de Cannes, debía ser *La libertad*. Saltaba a la vista que era una película distinta, radicalmente distinta. Tanto para el distribuidor local que me dijo furioso "Eso no es una película" como para Pablo Trapero y Martín Rejtman que decidieron asociarse para ocuparse de la gestión comercial. Sin embargo, más allá de la confirmación de que *La libertad* era un film importante, de que su singularidad la destacaba sin confusión posible, había una serie de preguntas que seguían sin plantearse.

En primer lugar, si no se trata de un documental. Después de todo, el argumento de la película se puede resumir en una línea: veinticuatro horas en la vida de un hachero en La Pampa. Si uno intenta ser menos sintético, puede extenderse diciendo que el film muestra cómo el protagonista corta



FOTOS NATACHA MENDEZ

árboles, come, duerme, camina por el monte, va al pueblo y vende la madera, compra provisiones y habla por teléfono. Pero además, por la diabólica habilidad con la que Misael Saavedra maneja el hacha, por la alucinante economía de esfuerzos que emplea en su tarea, no caben dudas de que se trata de un leñador verdadero. (Un desafío para Hollywood sería entrenar a un actor del método para que hiciera de Saavedra en la remake americana de *La libertad*, un film que llevaría por título *Wood and Freedom*.) Como escribió el crítico canadiense Mark Peranson, esta es una película sobre el Maradona de los hacheros. Sin embargo, la cámara no sigue al protagonista ni lo interroga, sino que este actúa para ella. En todo caso, hay un encuentro en la mitad del camino entre un cineasta y un personaje. Pero, sobre todo, no hay en *La libertad* ningún atisbo didáctico ni tampoco un afán de testimonio ni de investigación antropológica: no es esta una historia de la Argentina secreta. El secreto es el film en sí mismo, el misterio que rodea sus imágenes fascinantes e imposibles de interpretar o de adscribir a una intención, su título ambiguo, su carencia de filiación aparente, su estatuto de verdadero ovni en el cine nacional y en cualquier otro.

En Cannes, la película despertó curiosidad y sorpresa, dividió las opiniones aunque la mayoría fueron favorables. Exhibida en una sección (Un Certain Regard) cuyos títulos tienden a perderse para reaparecer más adelante en lugares donde hay más tiempo para emitir un juicio meditado, no pasó inadvertida. Y aunque perdió la Cámara de Oro ante un film sobre esquimales que manipula el exotismo, tuvo críticas como la de *Le Monde* donde Thomas Sotinel leyó el film casi con clarividencia: "Todo el arte de Lisandro Alonso es el de escamotear las 22 horas y 47 minutos que le faltan al film para mostrar la verdadera jornada de Misael. Pero aunque la película sea así de simple, obedece a princi- ▶



prios de puesta en escena y de montaje muy rigurosos, y la impresión de extensión y lentitud no es más que eso, una impresión. *La libertad* es un logro intrigante que hace aflorar con gracia y gravedad la superficie de un mundo y de su único habitante. (...) La libertad del título es la que se encuentra al cabo de un extremo despojamiento y Misael está mostrado como una especie de asceta involuntario. (...) Misael no actúa y testimonia una indiferencia soberbia frente a la cámara. Pero ejecuta cada una de sus tareas con una economía de gestos y una energía tan lentamente destilada que su jornada se transforma en uno de esos espectáculos magníficos que la vida ofrece a veces por accidente".

El texto de Sotinel responde algunos interrogantes fundamentales que plantea la película y ofrece las claves para situarla en el lugar debido. Básicamente da cuenta del placer que proporciona, caracteriza apropiadamente al protagonista y establece las pautas de la estética minimalista y refinada del film. Pero además da cuenta de su pertinencia como film, de que su autonomía está alejada del capricho.

No todos, por supuesto, le entraron a la película por el lugar adecuado. Una periodista americana nos decía en Cannes que se había ido a la media hora porque no veía "ninguna idea" detrás de la película. Luego de recordarle la frase de Godard de que las ideas no se filman, le dijimos que la película permitía disfrutar de la jornada del hacero, pero pensó que la estábamos cargando. Otro despistado fue Michel Ciment, conocido crítico francés, que reconoció en el film (despectivamente) la influencia de

Chantal Akerman. Pero dijo algo gracioso: "Si en lugar de cortar esos árboles finitos, el tipo cortara un tronco de seis metros de diámetro, la película duraría tres horas y hubiera ganado el premio de la FIPRESCI". La tontería de la afirmación tiene su jugo: Alonso ahorra esfuerzos como cineasta casi con la misma elegancia con que Saavedra lo hace como leñador. Pero los jurados (esta es una regla general) aman la transpiración. Y algunos críticos aman las explicaciones o, mejor dicho, las películas que les permiten darlas.

Insinué más arriba que *La libertad* es la película más rara que haya dado el cine argentino de estos años. El calificativo suele usarse para lo barroco o lo bizarro, pero en este caso se aplica a un objeto extremadamente depurado, perfecto podría decirse. Una película que apunta a un objetivo y lo logra exactamente, sin dejar margen para la discusión. ¿Qué podría reprochársele a un film donde es obvio que no sobra ni falta ningún plano, en el que no hay un acento falso, un propósito confuso o una concesión posible? Aun así, algunas preguntas subsisten. Sobre todo, de dónde salió una película como esta, quién es ese extraño director de pelo largo, a qué apunta, desde dónde concibió esta aventura formidable y cómo la llevó a cabo. Para averiguarlo, me encontré con Alonso a la vuelta de Cannes.

¿Cómo llegaste a hacer *La libertad*?

Tengo 25. Entré a la FUC a los 17, hice tres años y dejé. Me fui a trabajar con Nicolás Sarquís, que estaba por filmar *Sobre*

la tierra pero también estaba a cargo de la sección Contracampo en el Festival de Mar del Plata. Trabajé dos años de cadete. Sarquís me decía andá a copiar esta película. Yo la copiaba y de paso la veía. Me mostró un panorama distinto, tanto del cine americano como del que se estudiaba en la universidad. Eran películas con personalidad, distintas. En esa época se abrió la posibilidad de ver esas películas. A Kiarostami no lo conocía nadie acá. Descubrí un cine más raro, más personal que me interesaba más. Yo pensaba en hacer una película que pudiera entrar en Contracampo. Después trabajé de ayudante de dirección en *Sobre la tierra*. Sarquís es un apasionado, es un tipo severo que quiere lo que hace y como programador trataba de mostrar el cine que le interesaba. Pero después él se quedó sin proyectos y yo había alcanzado un techo. No tenía nada que hacer en Buenos Aires. No me interesaba trabajar en publicidad, dejar el currículum para ver si me llamaban y todo eso. Me fui al campo de mi viejo que queda en La Pampa, a 800 kilómetros de Buenos Aires. Está en el medio de la nada, un lugar en el que salís a caminar y no encontrás a nadie, que te tenés que trepar a un árbol para ver el molino y orientarte, donde se te puede cruzar un puma. Ahí lo conocí a Misael y se me ocurrió hacer la película. Estuve hablando con mi viejo un año y medio para que me diera la plata. Era la única forma. Si iba al instituto o a ver un productor con las cinco páginas que tenía escritas no me iban a dar mucha bolilla.



¿Cuánta plata fue?

Unos treinta mil dólares. Para la película virgen, el alquiler del equipo, la comida y el revelado. Nadie cobró. La hicimos en diez días, la edité en video muy rápido porque no había grandes cambios, eran todos planos secuencia. Quedó un video y pensé que para terminarla no tenía que pedirle más plata a mi viejo. Porque si a nadie le interesaba no tenía sentido. No iba a invertir en algo a lo que no se le daba valor. Lo peor que podía pasar es que quedara como una experiencia para diez personas. La terminé en enero de 2000 y después me fui a Córdoba a trabajar de ayudante de sonidista en *El descanso*. Después volví y estuve corrigiendo pava-das hasta diciembre, que se empezaron a interesar en Buenos Aires y en Cannes y el Instituto puso lo que faltaba para terminarla.

Sabías que era una película distinta...

Para mí tenía un tope de 5.000 espectadores. Ahora vamos a ver si hacemos 3.000. Hay mucho riesgo y el espectador no tiene de dónde agarrarse. Aun en las películas de un festival, donde se elige con otro criterio, las películas tienen más para agarrarse: una historia, diálogos, información, planos detalle emociones previsible. Pero yo no quiero contar una historia, lo único que me interesa es observar. Que la película genere una incertidumbre, o en todo caso que sugiera. Quiero que el espectador invente su película en la cabeza. Se trata de observar acciones, comportamientos, movimientos. En general lo que hay que observar está marcado, inducido por el

guión que orienta la mirada. No quiero hacer eso y tampoco me interesaba informar como en un noticiero cuánto ganaba un hachero o cuántos árboles corta por día. Quería observar atentamente y poner al espectador en esa situación, que se pregunte qué tiene que ver lo que está viendo con su propia libertad, por ejemplo. La única manera que encuentro es no dar información, no poner diálogos, dejarlo solo al personaje. Si entra en una conversación común pierde vuelo, se hace convencional y se parece a una película sobre un tipo que va a una discoteca en la que se reconocen todos los tipos que van a la discoteca y dicen las mismas cosas. En cambio así es un espejo para el espectador en el que se ve a través de alguien completamente distinto pero que es igual a él cuando está solo. Es un espejo, pero vacío. Alguien me dijo que es una película sobre un tipo pensando. Creo que es una película sobre el espectador pensando al chocar contra algo que es diferente, enfrentándose con la nada a través de un personaje impenetrable.

Pero Misael no es un tipo cualquiera...

No, seguro, es un ser muy especial. Tiene 27 años pero hace lo mismo desde los 10. Primero con la familia cerca de Zapala. Vivían asilados y Misael solo iba al pueblo para Navidad. Ahora se pasa seis meses en el monte. Está solo con un perro y es una personalidad única, aun para la gente de campo. Hace lo que se ve en la película aunque ahora tenía que respetar las marcas y estaba el equipo de la película presente. Pero se adaptó perfectamente. Cuando preparábamos una escena yo le preguntaba cuánto iba a tardar en hacer algo y me contestaba: tres minutos. Y tardaba tres minutos. Pero no usa reloj ni necesita medir el tiempo de esa manera. La única diferencia en su trabajo cotidiano es que no vende la madera sino que trabaja por un sueldo. Cuando filmamos paraba con nosotros, pero a los diez días se volvió al monte. Una vez por semana le llevan un barril con agua. Los domingos se acerca a las casas a tomar unos mates.

Pide harina, fideos arroz o papas. Carne no come, salvo cuando caza una mulita u otro animal. Ahora, después del festival de Buenos Aires, se fue a Zapala a ver a una novia que tiene. Pero ya está de nuevo en el monte. No queda mucha gente así, que trabaja como hace 200 años con una habilidad increíble y prefiere esa soledad. Para mí es un sabio. Sabes lo que pasa alrededor pero no está impregnado.

Hay algo curioso. En un momento de la conversación dijiste que te habías retirado al campo, que la ciudad no te interesaba. Y te encontraste con alguien que hizo lo mismo pero multiplicado.

Sí, hay algo de eso. Misael me parece una especie de alter ego mío. Alguien al que no le interesa la sociedad, que crea su propio mundo. Es impenetrable pero es rico. Pero es mejor explorarse uno mismo que hablar del partido del domingo. Llegar a tu propio mundo que es inaccesible. Incluso tiene algo que ver con la locura que es algo que me fascina.

¿Te sorprendieron las reacciones que generó la película?

Un poco. Hay gente que habló de Whitman, de Rousseau, de Nietzsche e incluso de otros nombres que no conozco. Otros me dijeron que se sintieron estafados. Pero aun cuando me dicen que les gusta, no sé muy bien qué es lo que les gusta. Pero supongo que siempre es así.

¿Qué pensás hacer ahora?

Ahora pienso disfrutar un poco, recorrer los lugares a los que me inviten. Tomarme unas copas y festejar. Pero después quiero enterrarme de nuevo en el campo. Perderme en el silencio, vivir en ese mundo enrarecido. Y dentro de un tiempo, si puedo, hacer otra película, seguramente sobre otro solitario. Seguir investigando, tratar de saber lo que hice. Observar sin opinar. Descubrir al personaje. Y perderme en mi propia nada, aunque es un juego peligroso.

¿Podés repetir la experiencia?

No sé. La verdad es que no sé. Me pasa un poco lo mismo que a Misael. No sé si se puede recuperar esa inocencia después de haber entrado en el mundo del cine. ■

LA MOMIA REGRESA

The Mummy Returns

ESTADOS UNIDOS

2001, 130'

DIRECCION Stephen Sommers
PRODUCCION Jean Daniels, James Jacks
GUION Stephen Sommers
FOTOGRAFIA Adrian Biddle
MUSICA Alan Silvestri
MONTAJE Bob Ducsay, Kelly Matsumoto
DIRECCION ARTISTICA Giles Masters, Tony Reading
INTERPRETES Brendan Fraser, Rachel Weisz, John Hannah, Arnold Vosloo, Oded Fehr, Patricia Velázquez, Freddie Boath.



La historia de dos amores

por JUAN VILLEGAS



Borges escribió que así como muchos simulan ser profundos para esconder su frivolidad, Oscar Wilde era realmente profundo pero se hacía pasar por frívolo. Esta segunda parte de *La Momia* está muy lejos del espíritu del escritor irlandés, pero lo mismo que Borges dice de él se podría afirmar de Stephen Sommers, su director. Hay algo de juego infantil en esta película entretenida y ligera, pero su ausencia de pretensiones es más aparente que real. Los personajes están contruidos con trazos simples y hasta elementales y el relato no aporta novedades importantes y hasta puede ser predecible. Sin embargo, hay un eje temático y una propuesta formal que sostienen la narración y le otorgan trascendencia y profundidad. En cuanto a lo primero, *La Momia regresa* sabe aprovechar muy bien la inclusión del personaje del hijo, ausente en la primera parte de la saga. Si entonces la aventura se construía a partir del héroe que debía rescatar a la chica para salvar al mundo, ahora es una familia completa la que se enfrenta al peligro y se entrega a la aventura. Rick y Evie no solo deben destruir a Imhotep y a todo lo que se interponga en el camino sino que deben rescatar a Alex y tratar de encontrar algún hueco entre tanto frenesí para poder satisfacer las necesidades eróticas de su joven matrimonio. De esta forma, y casi sin que se note, la película adopta como uno de los temas principales las relaciones familiares y, por encima de esto, ofrece un testimonio sobre el valor de la transmisión del conocimiento entre marido y mujer y entre padres e hijos. No es casual que cada vez que alguno de los tres personajes demuestra alguna virtud o da señal de algún saber específico no deja de decir que lo aprendió de alguno de los otros dos. Esta línea narrativa que a primera vista parece apenas esbozada constituye tal vez el principal tema de la película. Sommers aprendió bien la lección que señala que no conviene poner en el ▶



centro de la trama los planteos temáticos principales. De esta manera, mediante espaciados pero precisos apuntes y liberado de obligaciones narrativas, el tema de la transmisión del saber se va imponiendo paulatinamente al espectador.

En cuanto a la propuesta formal que sostiene el relato, lo que hay que decir es que Sommers, a esta altura de su carrera, parece dominar a la perfección algunos de los medios con los que trabaja. No es un cineasta virtuoso en la elaboración visual de las escenas, pero tiene el mérito de la transparencia. *La Momia regresa* transcurre de una manera muy fluida evitando todo el tiempo la evidencia del plano. El placer que produce la película no surge nunca de la contemplación de las imágenes, muchas veces demasiado planas y sin una posible segunda lectura, sino del deseo de aventura que ofrece la sucesión de las mismas. Tal vez por eso las mejores escenas de la película son las de acción pura. Es ahí donde el director logra con gran eficacia desplegar todo su vigor narrativo. Ricardo Piglia ha dicho alguna vez que narrar es transmitir en el lector la pasión de lo que está por venir. Esta película vibrante y feliz, que es el mejor ejemplo que el cine de aventuras puede ofrecer hoy en el mundo, logra casi todo el tiempo transmitir esa pasión. Es muy difícil no disfrutar con la excelente persecución en el micro de dos pisos hacia el comienzo de la película. Lo mismo se puede decir de la corrida del grupo escapando de esos pigmeos que tanto hacen acordar a *Gremlins*, aquella otra película feliz y vibrante.

Pero no es una obra maestra y no porque el género le imponga limitaciones de calidad. La cantidad y calidad de entretenimiento estará siempre en relación directa con el concepto que yo pueda tener de una película.

En contra de esta idea que sostengo hay un lugar común que me resulta ya muy molesto y que vuelve a aparecer con cada película que privilegia la narración por sobre el mensaje. Muchos elogios a *La Momia regresa* vienen acompañados de salvedades que le objetan su supuesta ausencia de pretensiones serias, cuando en realidad la película sí las tiene y muchas. ¿Es poco pretender convertirse en una aventura apasionante y emotiva, querer desarrollar personajes creíbles y queribles y buscar que la historia esté contada con humor y felicidad? Si no es perfecta es porque algunos de los elementos que la componen no terminan de funcionar del todo bien, pero no porque estas imperfecciones sean inexorables, inherentes al género al que pertenece e imposibles de evitar. Son algunos problemas los que impiden que alcance niveles más altos. Por ejemplo, es justo señalar que en la mitad de su recorrido algunos baches frenan un poco el entusiasmo al que invitaba el excitante inicio. Es un atascamiento narrativo que aparece cuando la historia parece querer estirarse demasiado. Por otro lado, algunos de los efectos digitales no están del todo bien integrados al resto de la imagen. Pareciera que las tecnologías más avanzadas en estas cuestiones no han podido resolver el tema de las figuras humanas.

Es ahí donde el efecto salta y su imperfección técnica se vuelve a veces molesta, como resultado del carácter abusivo de algunas de las imágenes digitales. Pero son objeciones menores para una película entretenida y profunda, en la que ningún personaje, ni siquiera el de menor incidencia en la trama, pasa desapercibido. Todos tienen aunque sea un elemento que los vuelve atractivos, algún detalle que los hace interesantes o divertidos. En la primera *Momia* era Evie la que, sin sacarle el protagonismo a Brendan Fraser, tenía las escenas con mayor brillo. Ahora ese lugar queda reservado para el chico. Su caracterización desde el guión y una ajustada actuación hacen que el personaje de Alex evite caer en alguno de los lugares comunes reservados a los niños en el cine de Hollywood. No es ni sentimental ni pintoresco; su simpatía surge naturalmente y no por un agregado extra de falsa ternura. Las escenas que tiene con el guardia negro en el tren incluyen los momentos más divertidos de la película y el gag del cuchillo clavándose justo entre los dedos de su mano es ya uno de los mejores del año. Además, y este no es un dato menor, todos tienen la particularidad de hacer lo imposible por perseguir aquello que aman. En ese sentido adquiere una gran nobleza Imhotep, quien en su búsqueda desesperada de amor se gana nuestra admiración y respeto. La escena de su muerte es por lejos el momento más emotivo de la película. Es en ese instante en el que entendemos que se trataba de una historia de amor, o mejor dicho de dos amores. *La Momia regresa* hace que uno salga del cine con una gran sonrisa de satisfacción, y está bien que así sea. El placer que nos provoca nos hace mejores, aunque sea por un rato, porque las armas que utiliza para lograrlo son nobles y generosas. ▀

Desde el estreno hace unos años de *El libro de la selva* las películas de Stephen Sommers, el director de *La Momia*, han ido ocupando cada vez más espacio en estas páginas. Finalmente su máximo admirador ha recibido autorización para escribir sobre él. **por SANTIAGO GARCIA**

La vuelta al mundo en dos horas

El género de aventuras nunca tuvo mucha suerte. La crítica y la historia del cine lo han colocado entre los géneros menores, y tampoco ha despertado en el público una devoción tan grande como el terror o la ciencia ficción. Pocos se dedicaron a analizarlo y no existe un verdadero estudio acerca del tema. Algo parecido ocurre con las aventuras en la literatura. La fusión de los géneros colocó al cine de aventuras en un lugar poco definido, y se lo puede encontrar en films tan variados como *La guerra de las galaxias*, *Mulan* o *Cazador blanco, corazón negro*.

Si se tiene en cuenta que la última película de la serie de *Los cazadores del arca perdida* es de 1989, se puede decir que la década de los 90 fue devastadora para el cine de aventuras. Que en ese contexto un director le haya dedicado toda su filmografía al género revela claramente su pasión y su verdadero interés por la aventura y por lo que esta significa. Stephen Sommers adaptó a Mark Twain, Rudyard Kipling y, como productor, a Charles Dickens. Pero además, en *La Momia* y en *Aguaviva* se perciben influencias de Julio Verne, Arthur Conan Doyle, Robert Louis Stevenson y Emilio Salgari. Todos autores que incursionaron en ese género entre el siglo XIX y principios del XX. La sensibilidad de esos escritores es muy cercana al cine de Sommers y a su vez muy lejana del gusto cinematográfico, y literario, actual. En una época en la que todo parece descubierto y domesticado, la idea de lo desconocido solo se aplica al futuro y al espacio, dos tópicos más afines a la ciencia ficción. Por eso Sommers recurre a los films de época, aunque en *Aguaviva* se las ingenia para hacer del océano un lugar propicio para recuperar la aventura. De la misma forma en que los autores mencionados son reducidos a la categoría supuestamente inferior de la literatura juve-

nil (las colecciones juveniles suelen reunir gran parte de la mejor literatura del mundo), Sommers es encasillado bajo el mismo rótulo. Usando expresiones como películas "para no pensar" o "para comer pochoclo", los críticos norteamericanos lo desprecian o muchos de los que disfrutaban de sus films no le dan importancia. Para quienes aman los relatos de aventuras (tanto en la literatura como en el cine), sus películas son la gran esperanza del género y del futuro. Sommers no les teme a los efectos especiales ni al ritmo veloz, y eso lo conecta con las nuevas generaciones de espectadores al mismo tiempo que les aporta una sensibilidad fuera de época y que va en contra de la corriente de la industria. Es realmente positivo que su espíritu aventurero y decimonónico no sea conservador con respecto a las nuevas tecnologías. Las tecnologías que, como ocurre desde que se inventó el cine, sirven para contar mejor las historias que los directores imaginan. Y Sommers es uno de los que tienen más imaginación. Aprovechando las licencias que permite el cine de aventuras sorprende una y otra vez, renovando el género y sin dar tiempo para que los espectadores traten de adivinar cómo siguen las historias. Su afán de originalidad solo es comparable con su ambición de grandeza. En ese sentido la utilización de planos generales está más cerca de David Lean —y por supuesto *Lawrence de Arabia*— que de *Los cazadores del arca perdida* de Steven Spielberg. A pesar de los muchos referentes que uno puede encontrar en los films de Sommers, su originalidad reside en la forma en que los reordena e introduce nuevas maneras de acercarse a viejas historias. En la aventura grupal que plantea, en la que no se descuida a ningún personaje, Sommers brilla como nadie. Sin que esto implique negar las innumera-



bles posibilidades del cine actual, digo que Sommers entiende el cine de una manera que me resulta extraordinaria y especialmente afín. Lo que no puedo aceptar es que se lo considere un cine superficial y solamente un buen entretenimiento. Reducirlo a eso es el error que se suele cometer. El cine —y la literatura— de aventuras sí habla de nosotros, y lo hace de una manera inteligente y bondadosa. No nos enfrenta a la realidad de manera obvia ni repite las imágenes dolorosas que vemos todos los días. Pero los acontecimientos extraordinarios que allí ocurren son una forma de mostrar nuestros propios desafíos cotidianos. A nosotros, sumergidos en aventuras menos peligrosas pero igualmente importantes, obligados a tomar decisiones que no siempre son las mejores, sin poder decir la palabra justa en el momento adecuado, estos personajes nos brindan la secreta esperanza de que conseguiremos el beso final, acabaremos con el villano y salvaremos al mundo. En un acto de amor inolvidable, Sommers se despidió de su momia otorgándole un rasgo de humanidad y un último y desesperado rostro de dolor. Hasta en esos pequeños detalles, su cine habla de la aventura que significa ir por la vida, aquí y ahora o en el antiguo Egipto, sin saber con seguridad qué nos espera a la vuelta de la esquina. ▀

PEARL HARBOR

ESTADOS UNIDOS

2001, 173'

DIRECCION Michael Bay
PRODUCCION Jerry Bruckheimer, Michael Bay
GUION Randall Wallace
FOTOGRAFIA John Schwartzman
MUSICA Hans Zimmer
MONTAJE Roger Barton, Mark Goldblatt, Chris Lebenzon, Steven Roseblum
DIRECCION ARTISTICA Jon Billington, William Ladd Skinner
INTERPRETES Ben Affleck, Josh Hartnett, Kate Beckinsale, Cuba Gooding Jr., William Lee Scott, Greg Zola, Tom Sizemore, Ewen Bremner, Jon Voight, Alec Baldwin.

La historia reescrita con los codos

por LEONARDO M. D'ESPOSITO

A la salida de la privada de *Pearl Harbor*, discutía con una amiga la posibilidad de que el film incluyera por el escorzo de la parodia o la autoconciencia alguna lectura crítica. Su posición era atendible: decía que el realizador no podía no darse cuenta de los lugares comunes que pone en pantalla (estoy de acuerdo) y que es evidente que se ríe de ellos. La verdad de esto último genera una serie de complicaciones y es el punto de partida de un interesante cuento de vergüenza y perversidad al servicio de un fin oscuro. *Pearl Harbor* es un film de Buenavista, es decir, de la Disney. Se produjo a un costo de 152 millones de dólares, pero con trampa. Resulta que la Disney hizo con gran parte de los que trabajaron en la película el siguiente trato: no cobran hasta que el film recupera su costo. Aceptaron los proveedores externos Panaflex, Industrial Light and Magic y Technicolor (claro, claro... no les van a pagar...) y el director Michael Bay, quien, a puro patriotismo, logró persuadir a su *crew* renunciando al cachet. Lo mismo hizo Ben Affleck. Lo que no dijeron era que se llevaban un porcentaje de las ganancias, cosa que los laborantes no. Otra cosa: la Disney se encargó de decir a todo el mundo que "quienes aceptaron el trato lo hicieron convencidos de la importancia nacional del tema, en aras del patriotismo", etcétera. La verdad del asunto es que era trabajar así o nada. El lanzamiento de la película fue un circo con fuegos de artificio y ruido como de bombardeo (summa del mal gusto, si me pregun-

tan) y costó una buena cantidad de millones. La NRC (empresa dedicada a sondeos y a esa cosa aborrecible llamada *sneak-preview*, acusada recientemente por sus propios empleados de manipular datos según los deseos del cliente) difundió la información de que la película iba a ingresar en el fin de semana del Memorial Day (cuando se recuerda a los caídos en la guerra: sumemos mal gusto porque resultará importante). En realidad, en cuatro días recaudó 75 millones, lo que es proporcionalmente menos que los 68 palos que metió *La Momia regresa* en tres días (entre nos, ¡jaguante La Momia!). Todos estos datos son triviales solo en principio. *Pearl Harbor* es una empresa destinada a un público adolescente que no conoce dos cosas básicas: su historia y su cine. El guión de la película hace agua como el USS Arizona, de modo tan evidente que permite explicar de forma didáctica a qué nos referimos los críticos cuando decimos "hace agua". La historia del matrimonio triangular (pero, milagros de la puesta en escena, casto) no guarda ningún lazo con el bombardeo o con la Historia. Pearl Harbor es un episodio en el que tienen una intervención tangencial y, en el fondo, irrelevante. No es el ataque japonés el que los separa, sino la guerra en abstracto. El personaje de Cuba Gooding Jr. es igualmente episódico e intrascendente: su propósito es mostrar el orgullo de la raza negra y que la Segunda Guerra Mundial es el punto de inflexión histórico que los transforma en ciudadanos de pleno derecho (volveremos a esto).

Este descuido (fruto de la mente de Randall Wallace, el hombre que escribió *Corazón valiente*) es también la idea rectora de Michael Bay en cuanto a puesta en escena. Más allá de su estética de póster, las imágenes—salvo las generadas por computadora—responden a un solo criterio: el recorte. El espectador que haya visto solo diez blockbusters de los últimos cinco años, reconocerá imágenes de las mencionadas *Corazón valiente*, *Armageddon*, *Día de la Independencia* y, last but not least, *Titanic*. Este es el punto importante, porque tal abuso de la predigestión es el síntoma evidente de que la película no es más que una enorme operación cínicamente comercial que desmiente el supuesto "patriotismo" de una *crew* que trabajó gratis. Lo único no aburrido de la película lo constituyen las escenas de acción, responsabilidad entera de empresas subsidiarias. Tanto el uso de la cámara como la forma narrativa de estas secuencias muestran otras manos, no las de Bay, aficionado a mover la cámara porque sí, solo porque tiene una grúa. Como Selznick pero sin su talento, como Stanley Kramer pero sin su interés por los "grandes temas", el verdadero autor del film es Jerry Bruckheimer, el hombre que creó bellas parábolas de la nacionalidad norteamericana en *Top Gun*, otra vez *Armageddon*, *Con Air*, *The Rock* o *Marea roja*. Se me dirá que además hizo otras cosas que no tienen el tu-fillo nacionalista evidente, pero creo que es hundirlo estéticamente decir que coprodujo *Flashdance*, *Días de trueno* o *Mentes peligrosas*



(que seguramente no entendió). Bruckheimer es un autor anacrónico: sus films suceden en un universo donde el enemigo externo de Estados Unidos existe. También es un comerciante hábil y un subcreador. Se sube a la ola que todos montan y trata de vencer a fuerza de presupuestos gigantes. Le va bien, tiene derecho a ser el muchacho americano y optimista que es capaz de sacrificarse y morir con una sonrisa en los labios. Pero el descuido y la desprolijidad del film demuestran claramente que no es un bruto inocente, sino un cínico. No hay otra palabra que cinismo para entender la abundancia de lugares comunes y la referencia constante a *Titanic* (desde el hecho de que se trate de una tragedia histórica donde el nombre del lugar o el barco definen todo su sentido hasta más de una secuencia directamente plagiada). Cinismo parejo con el de los ejecutivos que montaron este espectáculo donde la figura humana es un monigote, un vehículo de ideología nefasta o un objeto para hacer es-

tallar como divertimento. Prueba de este cinismo es el famoso "plano bomba" que hunde el USS Arizona: demostración de lo que puede la técnica, inmersión del espectador en el espectáculo (no en la historia, es decir, no en la Historia) y falta de respeto por los personajes.

El film termina casi con un discurso en off en el que la enfermera de Kate "cero carisma" Beckinsale dice más o menos que la grandeza de Estados Unidos se debe a la Segunda Guerra Mundial, y que esto no era inevitable. Forma cínica de decir "somos la policía del mundo y los más poderosos de la Tierra, pero no es nuestra culpa". Lo que contradice abiertamente las presiones que condujeron a condiciones de producción más que lastimosas, contrarias a la libre empresa. ¿Por qué? Porque a estos espectadores hoy se les habla con un lenguaje preciso: el collage de los estrenos pasados. Porque estos espectadores no vieron *El bombardero heroico*, ni *Treinta segundos sobre Tokio*, ni *Tora, tora,*

tora ni *La batalla de Midway*, ni *De aquí a la eternidad* (sin hacer distinciones de calidad, se entiende). Para ellos se puede reescribir la historia, saltando Vietnam, Watergate y sin, especialmente, la ya probada historia de que no fue una sorpresa, sino que el ataque era algo que el gobierno estadounidense necesitaba para entrar en la guerra (cosa que la película trata de desmentir cada tres planos: piénsese en el agente de inteligencia que interpreta Dan Aykroyd o el motivo que se da para la salida de los portaviones). Está muy lejos el *JFK* de Stone y su apuesta a la pregunta. Lo que demuestra *Pearl Harbor* es que, como dicen en algún momento, Estados Unidos solo da respuestas, y contundentes. La película termina con una metáfora crística torpe (y sumamente artificial: en ninguna película de acción, una secuencia tan breve puede contener un potro de tortura puesto sobre los hombros de un protagonista a esa velocidad) y una alusión a la familia. La ideología del film es la de los 50, pero su forma es la de los *rides* de los 90 (no de las películas). Se puede pensar por este texto que me ofendió la película. No: me provoca miedo. Si esto tiene éxito en Estados Unidos, ¿qué pasa por la cabeza de sus habitantes? ¿Son ultranacionalistas sin conciencia o son cínicos (y no sé con qué quedarme)? Me parece que es peor: ya no les importa el cine, sino la sensación fuerte, no importa en qué se monte. Todos son Slim Pickens montados virtualmente en la bomba y disfrutando de la caída. **A**

Bajo la lluvia

La mayor esperanza de mis personajes es que haya alguien que les tienda una mano o les ofrezca un vaso de agua.

Tsai Ming-liang, *The Hole*. Notas de producción

En el cine de Tsai Ming-liang la lluvia cae, amenaza con recomenzar en cualquier corto momento de buen tiempo o bien acaba de concluir. Puede ser una cortina vertical y continua o una tormenta que se empeña en perforar techos, desbordar cañerías o convertir a todo piso en una pileta desesperante. A lo largo de las cuatro películas que de él vimos en nuestro medio: *Rebeldes del Dios Neón* (*Qing shaonian nayu*, 1992); *Vive l'amour* (*Aiqing wansui*, 1994); *El río* (*He Liu*, 1996); *The Hole* (*Dong*, 1998), el agua incontenible que todo lo empapa y deteriora es la imagen privilegiada de su cine. Curiosamente, sus personajes no dejan de estar afectados por una intensa sed, que sacian cuando pueden con grandes dosis de agua, como si —en palabras literales del cineasta— fueran plantas que precisan riego intenso. Tsai Ming-liang, nacido en 1957, es el demiurgo de un mundo a menudo limitado a los confines de algún interior que acechan la lluvia y la destrucción, cuyos habitantes se someten a rutinas largas y minuciosas de alimentación y limpieza o simplemente se dedican a un ansioso descanso o a dejar pasar el tiempo. Sus criaturas perseveran solas aunque vivan juntas: hay una barrera entre cada uno, aunque sean parejas o miembros de una familia. Pero en algún punto encaran la búsqueda de un contacto humano improbable, que el director observa con compasión, aunque entre el pesimismo y la total desesperanza.

Nacido y criado en Malasia, de padres campesinos, Tsai Ming-liang pertenece a la llamada "segunda ola" del cine taiwanés, que toma forma luego del impacto de las películas de Hou Hsiao-hsien o Edward Yang en la década anterior, quienes pusieron en marcha un cine tensado entre la interrogación realista y la eventual exploración del ensueño o la pesadilla (como en la excep-

La segunda película de Tsai Ming-liang que se estrena en la Argentina tiene la desgracia de ser exhibida en video. De todas maneras, es otra oportunidad de acercarse a un realizador nocturno, melancólico y, fundamentalmente, acuático. **por EDUARDO A. RUSSO**



cional *Terroristas*, de Yang), y despertaron el interés internacional por estas ficciones alejadas de la acción física y el apoyo en los géneros del cine propios de Hong Kong, tendientes a una contemplación urbana, extrañada y melancólica, en busca de la construcción de una identidad en un territorio incierto. Tsai Ming-liang es frecuentemente agrupado con Ang Lee (más conocido entre nosotros y también más impersonal) y sus colegas Yee Chih-yen y Stan Yin, que en nuestras latitudes aún son solo nombres a tomar en cuenta.

En *Rebeldes del Dios Neón*, al que Tsai Ming-liang arribó luego de hacer —entre 1988 y 1991— nueve telefilms, los jóvenes protagonistas deambulan por el interior de un departamento reiteradamente inundado. De la cama a la cocina, y de allí al ba-

ño. Al salir, ociosos, oscilan entre el salón de juegos y las calles nocturnas en deriva permanente. La familia, que en el cine de Hou Hsiao-hsien o en Edward Yang ancla hasta en su misma crisis insoluble algo de sus personajes, en Tsai Ming-liang es cosa del pasado. A veces, como en *El río*, ocurre que aún comparten apenas el mismo techo, pero cada uno ha establecido su dominio separado, en un estado tal de segregación que una línea de diálogo muy rara vez es respondida. Palabras sueltas, raramente esparcidas a lo largo de decenas de minutos, hacen de sus films una experiencia tan intensa como enrarecida. En algunas oportunidades TML ha admitido estar influido por el cine europeo de los sesenta: Fellini, Truffaut, Antonioni o el primer Fassbinder. Lo cual ha tentado a conside-

VIVA EL AMOR

Aiqing wansui

TAIWAN

1994, 118'

DIRECCION Tsai Ming-liang

PRODUCCION Chung Hu-pin, Hsu Li-kong

GUION Tsai Ming-liang, Tsai Yi-chun, Yang Pi-ying

FOTOGRAFIA Liao Pen-jung, Ling Ming-kuo

MUSICA Yang Jing-an

MONTAJE Sung Shia-cheng

DIRECCION ARTISTICA Lee Pao-lin

INTERPRETES Chen Chao-jung, Lee Kang-sheng,
Lu Hsiao-ling, Yang Kuei-mei.

arlo una especie de Fassbinder taiwanés, dado que la transgresión, el vandalismo o la angustia trastocada en violencia acechan en su cine. Pero lo que en aquel era estallido sangriento, en este es gemido doliente o pedido de ayuda. En sus películas parecen condensarse los atributos que muchos han visto como el rasgo distintivo del cine de Taiwán: ambivalencia, un ánimo pesimista propenso al nihilismo, nostalgia por un pasado rural idealizado y recuerdos de violencia política real. Con un continente que es a la vez la fuente cultural y el agresor presente, con un pasado traumático, una cultura de hibridaciones y un futuro incierto, Taiwán es una isla que vive en tensión y aceleración permanente, donde los valores ancestrales se han reemplazado por un pálido ideal consumista, el del culto al Dios Neón de su primer largometraje.

La puesta en escena de Tsai Ming-liang es como la de un Antonioni a la que se le ha cambiado –para mejor– el énfasis en la composición del cuadro o en la paleta cromática por un magistral dominio de los tiempos internos del plano. Es común en su cine que los acontecimientos que involucran cuerpos, objetos y acciones se desarrollen en espacios cerrados, con entradas y salidas que parecen latir con un pulso propio y no al comando de aquel que los dirige. En ese sentido, siempre sorprende ver en acción a Lee Kang-sheng –el actor fundamental de sus films– encarando las actividades más inesperadas con una gracia insólita, sea cuando juega con una fruta tropical a un bowling imaginario (en *Vive l'amour*) o intenta insensatamente pasar la pierna por un agujero en el piso hacia el departamento de abajo (en *The Hole*). Algunos han comparado su sostén de la narración en planos prolongados, cuidadosamente móviles, con las maniobras que solía ejercitar Kubrick, pero lo que en este último era asunción del artificio para describir

los espacios y la mecánica de los movimientos, aquí se convierte en exploración de la extrañeza de las criaturas humanas.

El referente cultural de la moral confuciana basada en el mantenimiento del grupo familiar, la busca de prosperidad y el cultivo de la paciencia y estabilidad, suele desmoronarse en las ficciones de los actuales cineastas de Taiwán. Pero en el caso de TML, la caída se ha producido hace tiempo. Cada uno de sus personajes busca desde un aislamiento total, luego de construir un hábitat para sí en un universo cerrado y proclive a la descomposición, alguna relación posible e innominada. En *El río* un inexplicable e intolerable dolor de cuello invade a su protagonista, luego de haberse sumergido en un río contaminado haciendo de cadáver en una película barata, y no lo abandona durante el resto de la historia. En *The Hole*, que TML ha descrito como “una historia de amor para el siglo XXI”, la lluvia torrencial cae sobre Taipei en los últimos días del milenio, mientras sus habitantes sufren una cuarentena a causa de una nueva peste, la “fiebre de Taiwán”, por la cual los afectados asumen el comportamiento de cucarachas: comienza como un resfrío y pronto los obliga a vivir huyendo de la luz, en un pánico permanente, aunque lo que cuenta es una historia que podría considerarse romántica y que incluye unos deliciosos y delirantes cuadros musicales (el humor, aunque inclasificable, no está ausente en su cine). Situaciones casi abstractas se hacen concretas a partir del peso que la presencia física de los personajes adquiere para el espectador. El dolor, su angustia sorda y sus fantasías se hacen cercanas por la desconcertante comprobación de su humanidad y universalidad; sin que necesiten ser simpáticos o agradables, indudablemente son nuestros semejantes. Y obliga a reconocer sobre Buenos Aires esa misma lluvia de Taipei. ■

Ciudad paradójica es Taipei, sobrepoblada aunque llena de amplias propiedades construidas en el boom inmobiliario de la década anterior y vacías, en busca de aquellos dispuestos a pagar lo suficiente. Por el contrario, sus cementerios abarrotados disponen en todo caso de minúsculos nichos repartidos en infinitas galerías. *Vive l'amour* es un film sobre el espacio y las maneras de habitarlo. De hacer de él una morada o de percibirlo como ajeno y transitorio, tanto como las efímeras relaciones que tejen sus personajes. May es encargada de la venta de espaciosos departamentos de segunda mano. Hace interminables guardias en espera de algún interesado, y sus días se extienden en esas esperas y la ocasional discusión con su jefe. Hsiao-kang (Lee Kang-sheng) se ocupa de vender urnas y casillos para uno de sus cementerios. Ambos son parcos, solitarios, inescrutables. Gracias a una confusión de llaves, Hsiao-kang comienza a habitar subrepticamente uno de los departamentos que May tiene para vender. A su vez, ella inicia una relación informal con Ah-jung, vendedor callejero de ropa importada a quien conoce en un bar, y usa el lugar como escenario de sus encuentros furtivos. Los tres personajes evolucionan en *Vive l'amour* en un prolongado y extraño juego de escondidas y desencuentros. May y Ah-jung por un lado, y el solitario Hsiao-kang por otro –que en el curso de esa situación descubre su amor por Ah-jung– despliegan una coreografía en la que los diálogos apenas existen, los encuentros físicos son espaciados e infructuosos, y la soledad un dato constitutivo. Los personajes de Tsai Ming-liang son abordados luego de la disolución de todo vínculo. Luchando por establecer una conexión improbable con el otro, o simplemente por sobrevivir atendiendo las necesidades más inmediatas, en una errancia sin fin. Con sus casi diez minutos siguiendo a May en un parque en refacciones, el plano final de *Vive l'amour* –aun en la penosa copia en video con que la vemos en Buenos Aires– se impone como uno de los más impresionantes del cine contemporáneo. **Eduardo A. Russo**

Entre la bronca y la resignación

EL MARCO. Italia a mediados de la década del 60. El Partido Comunista Italiano suma adherentes frente al desconcierto de la Democracia Cristiana gobernante. Ya han pasado las óperas primas de algunos directores-poetas-teóricos surgidos en aquella década explosiva: *Accattone* de Pasolini, *La commare secca* de Bertolucci, *Un uomo da bruciare* de los hermanos Taviani. Gramsci, Palmiro Togliatti, el dialecto parmesano y los *ragazzi di vita* ocupan las primeras planas de los diarios. Fellini con *8 1/2*, Antonioni y la *noia* milanesa, Ferreri y sus dardos misóginos; en fin, el cine italiano de aquellos años, junto con la Nouvelle Vague, hacen lo posible por cambiar la historia del mundo a través de las películas. Pero falta una ópera prima, la más anárquica, inquietante, molesta, terminal. Marco Bellocchio tiene 26 años cuando estrena *I pugni in tasca* y su rabia contra la sociedad, la familia, las instituciones y la religión irrita a los 41 diputados de la DC que pretenden prohibir la película. Antes de Mayo del 68, con el estreno del film de Bellocchio en Italia, la mecha ya estaba encendida. Diez años más tarde, se comprobaría que aquella algarabía sesentista nunca se transformaría en votos definitivos.

FIGURITA DIFÍCIL. Resulta complicado analizar la filmografía de Bellocchio, compuesta por 22 largometrajes y un par de episodios en películas colectivas. Algunos films, en especial los de su última etapa, nunca fueron estrenados y otros no están editados en video. Los datos personales, en cambio, aclaran el malestar que transmiten sus primeras películas. Nace en Piacenza en 1939 en el seno de una familia burguesa y liberal; en la adolescencia estudia filosofía en la Universidad Católica del Sacro Cuore, realiza teatro en Milán, se gradúa en el mítico Centro Experimental de Cinematografía de Roma y, por último, en Londres, completa su formación en diversos métodos para la dirección de actores. Bellocchio es una personalidad de izquierda que rápidamente desconfía de la burocracia del PCI (como haría la mayoría de sus colegas generacio-

En 1965 se estrenó uno de los títulos más representativos y feroces del cine italiano: *I pugni in tasca*, de Marco Bellocchio. De ahí en adelante, su trayectoria, con subas y bajas, refleja los avatares de cuatro décadas de su país. **por GUSTAVO J. CASTAGNA**

nales) y entre 1968 y 1970 se afilia a la UCI (Unión de Comunistas Italianos), el sector marxista-leninista del partido. Por estos años ya había realizado su extraordinaria ópera prima, *La Cina e vicina* (1967), y un episodio para el film colectivo y ensayístico *Amore e rabbia* (1968).

Las potentes imágenes de *I pugni in tasca* pocas veces volverán a repetirse en la filmografía del director. Retrato de una familia de epilépticos con padre ausente y madre ciega, en el que el joven Sandro (Lou Castel en el papel de su vida) actúa como un ángel exterminador del conflictivo clan. Cometerá dos crímenes atroces pero más que las acciones físicas en sí mismas –impactantes, demoleadoras– *I pugni in tasca* es la declaración de principios de un joven talentoso, enojado con sus orígenes y la sociedad en la que sobrevive a través de la protesta. Menos hermético que el Bertolucci de los primeros años (*Partner, Prima della rivoluzione*) y mucho más riguroso en la puesta en escena que Pasolini, la historia de *I pugni in tasca* sintetiza los propósitos temáticos del director: locura, muerte, psicoanálisis, furia, destrucción familiar, ajustes de cuentas con la sociedad italiana.

LOS DIFÍCILES SETENTAS. En Bellocchio conviven dos personalidades: el director anárquico y nihilista y el crítico sin ambigüedades, acaso grosero y excesivamente locuaz en el discurso. Tal vez influenciado por los abogados-directores de la época (Elio Petri, Damiano Damiani), Bellocchio subraya su ira contra la religión (*En el nombre del padre*, 1971), el periodismo de derecha (*Violación en primera página*, 1972) y las instituciones militares (*Marcha triunfal*, 1976). Sin embargo, cuando parecía que Bellocchio seguiría ata-

cando a sus “enemigos naturales” mediante una estética exclusivamente coyuntural y declamatoria, a fines de la década surge uno de sus títulos más importantes: *Salto al vacío* (1979), protagonizada por Michel Piccoli y Anouk Aimée. El retorno a la locura familiar –en este caso, representada por dos hermanos: un juez y una retraída mujer, todavía virgen a los cuarenta años– lleva la marca de sus extremismos temáticos y formales: alienación, suicidio, muerte, incertidumbre.

LA VUELTA A “LA NORMALIDAD”. Con el dignísimo antecedente de *Salto al vacío*, Bellocchio inicia la década del 80 con *Los ojos, la boca* (1982), una película que puede considerarse como una continuación, algo forzada pero rabiosamente necesaria, de *I pugni in tasca*. Nuevamente la alienación familiar, las cuatro paredes que encierran recuerdos y la locura, primero controlada y luego catártica, caracterizan a los personajes de Angela Molina, Michel Piccoli y el reaparecido Lou Castel. Sin embargo, en 1985, Bellocchio volvería a la primera plana de los diarios con *El diablo en el cuerpo*, a través del escándalo y la provocación. Años después de que la prensa sensacionalista y reaccionaria atacara *Ultimo tango en París* de Bertolucci y *La gran comilona* de Ferreri por sus supuestas escenas escabrosas, Bellocchio hizo la suya en esta adaptación libérrima de la novela de Raymond Radiguet, de la que ya se había realizado una versión (*El diablo y la dama*, 1946, Claude Autant-Lara). La escena que tanto molestó –y que en Argentina provocó el secuestro de la película durante un año a pedido de un juez y de su señora esposa– es aquella en que la hermosa Maruschka Detmers complace a su novio con una fellatio

LA NODRIZA

La balia

ITALIA

1999, 103'

DIRECCION Marco Bellocchio
PRODUCCION Olivia Sleiter
GUION Marco Bellocchio y Daniela Ceselli
 sobre el cuento de Luigi Pirandello
FOTOGRAFIA Giuseppe Lanci
MUSICA Carlo Crivelli
MONTAJE Francesca Calvelli
DIRECCION ARTISTICA Marco Dentici
INTERPRETES Fabrizio Bentivoglio, Valeria Bruni-Tedeschi, Maya Sansa, Jacqueline Lustig, Pier Giorgio Bellocchio, Gisella Burinato, Elda Alvigni.



de treinta segundos mostrada al detalle. Pero *El diablo en el cuerpo* es mucho, muchísimo más que este justificado momento que parece extraído del canal Venus. Bellocchio desarrolla múltiples temas: el juicio a las Brigadas Rojas, el psicoanálisis, las relaciones filiales, la educación, la universidad, en fin, los mismos temas de siempre pero ahora invadidos por la resignación y la derrota. Una gran escena de *El diablo en el cuerpo* muestra a una pareja haciendo el amor en una celda, con la ayuda de otros reclusos que los cubren con diarios para que los policías no puedan interrumpir el goce sexual. Más allá del escándalo, el final de la película confirma el pesimismo ideológico del director. El joven novio de la protagonista rinde un examen político en la universidad frente a un exigente grupo de profesores. Ella, mostrada durante todo el film como la última representante de una anarquía que ya no tiene cabida en la Italia de ese entonces, se ubica en el fondo del aula, fumando y con la mirada enajenada. El muchacho duda en responder, sobre todo cuando los examinadores lo interrogan sobre el

marxismo y su perdurabilidad. Bellocchio, por primera vez en su carrera, adopta una posición escéptica y se encarna en el personaje de uno de los profesores a través de un doble discurso demoleedor. Primero, interrumpe el examen para pedirle a la protagonista que deje de fumar porque lo está haciendo en un lugar prohibido y, enseguida, sonríe ante los divagues del joven con una ironía concluyente: "No se preocupe, se puede seguir viviendo sin ser marxista".

EL ULTIMO BELLOCCHIO. Pese a que nunca se exhibieron sus tres films posteriores a *El diablo en el cuerpo*, las adaptaciones de Von Kleist (*El príncipe de Hamburgo*, 1997) y de Pirandello (*La nodriza*) nos muestran a un Bellocchio más reposado, no tan inquieto y extremista como en los años 60. El grito y el escándalo han sido reemplazados por el susurro, la mirada contemplativa, la austeridad en el discurso y la sutileza en la formulación estética. Es otro Bellocchio, algo disfónico, pero con las mismas obsesiones y traumas de aquellos imborrables personajes que padecían epilepsia. **A**

Como hicieron los hermanos Taviani con la ambiciosa *Kaos* (1984), Bellocchio recurre a Luigi Pirandello para seguir contando sus traumas y obsesiones. El grito desafortado de *I pugnì in tasca* pertenece al pasado, a otros tiempos de utopías políticas y sociales. Ahora Bellocchio —como muchos directores italianos de los sesenta— reposa en la seguridad de los clásicos de la literatura. *La nodriza* es pura caligrafía y hasta puede hacer extrañar al Bellocchio convulsivo, retórico y anarquista de otros films. Pero si bien los decibeles de la protesta no son los mismos, la propuesta parece idéntica: una historia en la que se entremezclan identidades sexuales y políticas. El conflicto transcurre a principios del siglo pasado, en plena agitación social de las clases más desamparadas; sin embargo, el punto de vista es el de la burguesía representada por un psiquiatra, su mujer y el hijo recién nacido. En medio de revueltas callejeras, el dilema del psiquiatra condice con las obsesiones de Bellocchio que provienen del psicoanálisis: el rechazo de su mujer al recién nacido, la falta de afecto entre ambos, el impedimento de la madre para amamantar al bebé. Bellocchio está menos loco que antes pero jamás traiciona su discurso: *La nodriza* es una relectura de *El diablo en el cuerpo*, ya que el esposo recurrirá a una campesina que tiene a su pareja en la cárcel por ser un agitador social. El realizador italiano retorna a los contrastes políticos y pasionales que lo hicieron famoso: burguesía/campesinado, conocimiento intelectual/sabiduría terrenal, extrañamiento/revelación, locura/resignación. No hay explicación racional para el rechazo de la madre (extraordinaria Valeria Bruni-Tedeschi) ni tampoco para el entendimiento entre el bebé y la nodriza (Maya Sansa). Bellocchio apela al sentido común, a un rostro alegre y feliz que contrasta con los silencios de la madre. *La nodriza* es una película enigmática, académica, prolija en su exposición visual y, antes que nada, una historia que transmite cierto optimismo, un estado de ánimo novedoso para un director que a través de la locura sin salida de sus personajes construyó una importante carrera. **Gustavo J. Castagna**

EL PEQUEÑO LADRON

Le petit voleur

FRANCIA

1999, 63'

DIRECCION Erick Zonca
 PRODUCCION Gilles Sandoz
 GUION Erick Zonca, Virginie Wagon
 FOTOGRAFIA Pierre Milon, Catherine Pujol
 SONIDO Jean-Jacques Ferran
 MONTAJE Jean-Robert Thomann
 DIRECCION ARTISTICA Kristina Zonca
 INTERPRETES Nicolas Duvauchelle, Yann Trégouët, Martial Bezot, Jean-Jérôme Esposito, Jean-Armand Dalomba, Jo Prestia.

El marxismo (explicado a los niños)

a favor HUGO SALAS

La propuesta estética de *El pequeño ladrón* es clara y concisa, y de tan clara y concisa resulta extraordinariamente compacta: busca trascender lo desesperante de la realidad inmediata para dar cuenta de las estructuras que subyacen en esa actualidad falsamente caótica mediante una narración seca, "objetiva". Resultaría poco pertinente, entonces, reprocharle que no ofrezca una visión "humanista" de sus personajes, impregnada de la afectación y la sentimentalidad establecidas como tono por el neorrealismo católico-populista de De Sica y Zavattini. Su realismo elige una vía completamente distinta, la del materialismo, y es perfectamente consecuente con ella, tanto que evita la fácil tentación de deslizar un "momento de ternura" o caer en una resolución fundada en la retórica del melodrama (como ocurría en la última media hora de *Recursos humanos*).

El protagonista de la película es S. y, como diría un obispo, *Esse est percipi*, es lo que se ve, acciones y cuerpo, y todo el resto —interioridad, vida psíquica, etcétera— es literatura. Dispuestos en una red de sentido estructurada en base a la división del trabajo (en algún punto, el problema de S. es un problema de movilidad social) y no en base a la oposición legalidad-criminalidad (lo más sorprendente de *El pequeño ladrón* quizá sea su audacia de proponer que, en las condiciones presentes, la criminalidad lejos de ser marginal se estructura como

cualquier otra institución), los personajes quedan reducidos a sus manifestaciones evidentes. Algunos críticos se quejan de esto diciendo "en la película de Zonca no hay personajes, tan solo tipos, representaciones abstractas y funcionales de sujeto", mientras que otros celebran "la universalidad de este joven que representa a cualquier otro joven en la misma situación". Ambas posturas fundan su interpretación en la despersonalización del nombre del protagonista, y me resultan erróneas, o al menos muy poco sutiles, en tanto evitan pensar la relevancia del cuerpo a lo largo del relato. De hecho, ya el nombre propio aparece dentro de la banda de Marsella como elemento de construcción de identidad y presentación de la persona; al elegir apenas esa sibilante, el protagonista (y aquí aparecería la subjetividad) está inscribiendo dentro del grupo su carácter escurridizo, su permanente fugarse en la cadena de traiciones que le resulta inevitable (la amiga, Barret, el Ojo, la anciana que debía cuidar).

Pero me gustaría volver sobre el cuerpo, que aparece en escena con insistencia prácticamente desde el inicio (cuando S. se cambia en la panadería y vemos su espalda de refilón). ¿Cómo hablar de "despersonalización" en una película que postula tan claramente que el universo de sus personajes posee su cuerpo como único bien, y en este gesto los establece como

particulares fuertemente sensibles antes que como tipos abstractos? Tanto S., que ocupa el lugar más bajo en la microestructura, como Tony, que ocupa el más alto, están atravesados por esta problemática; cuando Tony viola al protagonista se pone en juego una lógica del poder interno basada estrictamente en el usufructo del cuerpo (y ya que estamos resulta particularmente interesante que en vez de elegir la sumisión sádica por excelencia, la anal, Tony obligue a S. a practicarle una fellatio, práctica sexual articulada en la bondad de la nutrición y el autoritarismo de la oclusión de la palabra).

El pequeño ladrón se interna en una temática a la que cada vez más películas intentan acercarse, y la única que parece quedarle a un cine "politizado": la posición del sujeto en las condiciones actuales de producción. Su acierto radica en desechar cualquier romanticismo o idealización y en esforzarse por abordar un tema socio-político desde coordenadas que, sin despreciar el peso del sujeto, sean capaces de ofrecer una visión transversal del fenómeno que no se agote en el lamento o la proclama de buenas intenciones. ■



El ojo mocho

en contra GUSTAVO NORIEGA

El pequeño ladrón es una de esas películas del circuito artístico tan, pero tan despojadas que no se entiende muy bien qué es lo que quieren transmitir. Es como un primer plano muy cerrado: vemos unos ojos, la nariz, parte de la boca pero no sabemos si son de un hombre o de una mujer; y aunque adivinemos el sexo no sabremos si son de un empresario, un obrero o una monja. En la película vemos un fragmento de la vida de una persona; es muy poco interesante el mundo que describe, así que suponemos que tendrá algún sentido que exceda el de la anécdota relatada. Pero el culto a la austeridad que ejercita la película nos deja sin demasiados elementos para evaluarla.

La narración comienza y termina en una panadería pero todo su –afortunadamente corto– desarrollo sigue a un personaje y sus intentos de hacerse un lugar en la mafia marselesa. El protagonista comienza la película mandando de paseo a su patrón. Fiel a su estilo “escatimador”, Zonca no muestra el origen del conflicto sino la pelea final. Uno puede interpretar que el joven se rebela con justicia ante la explotación capitalista pero en realidad es una suposición que no está sustentada por las imágenes sino más bien desmentida por el desarrollo posterior. Pero, una vez más, cómo saberlo. A partir de ahí habrá una cierta precisión: el director hará todo lo posible para demostrarnos que el panaderito es un idiota sin remedio: impresiona tanto su franca

estupidez como la absoluta carencia de escrúpulos que expone en cada acción. Apenas desocupado y sin hogar, recibe la protección de una amiga que le dice: “Vení a dormir a mi casa, yo confío en vos”. Acto seguido se los ve haciendo el amor: él llega al orgasmo rápidamente, dejándola insatisfecha (mensaje número uno: es un egoísta). Ella se duerme y él aprovecha para robarle toda la plata (mensaje número dos: no es de confiar).

De ahí a Marsella a probar fortuna con una pandilla mafiosa amante del boxeo. Son jóvenes enojados, que hablan a los gritos, desafiantes. También son estúpidos. Los menos idiotas son los jefes, que compensan sus miligramos de cerebro con un sadismo desmedido. Cada diálogo es una muestra de la falta de inteligencia de los muchachos. Uno de ellos tropieza por una escalera y cae, golpeándose. El médico le dice que si sigue practicando boxeo le va a afectar la columna. El muchacho sale de la consulta y dice: “¿Qué es la columna?”. Por supuesto, decide seguir boxeando y, por supuesto, lo golpean en la columna. Toda esta secuencia no tiene más sentido que hacer sufrir al personaje gratuitamente y remarcar una vez más su absoluta necesidad.

El protagonista, mientras tanto, sufrirá diversas vejaciones que incluyen una violación oral y un intento casi exitoso de degollamiento, mostrado con un morbo poco común. Luego de tan poco exitoso raid por

el mundo del delito, deja Marsella y vuelve a otra panadería. Se lo ve recibiendo de un amable patrón un sueldo mucho más suculto que las pequeñas comisiones que recogía en Marsella por custodiar a una puta. Le manda plata a la madre. Parece otra persona. Un compañero le pregunta si le interesa la política y le da un volante.

Y eso es todo, amigos. La película puede ser tanto un llamado a los proletarios a quedarse en el molde y no probar el mundo del delito como una denuncia del capitalismo: adhiere sin inconvenientes al discurso de la inseguridad de Radio 10 como a los llamados a la lucha provenientes del trotskismo (hasta el obrero militante que le ofrece un camino puede ser de izquierda pero también un xenófobo lepenista). Es claro que sus valores no dependen de la interpretación que se haga de estos hechos. Lo que la hace detestable es esa contradicción entre la forma en que se pinta a los personajes y la ambigüedad con que se retrata el entorno social. La precisión quirúrgica para infligir sufrimiento y despojar de dignidad a los personajes contrasta con el retaceo de información con respecto a todo lo que los rodea. Esta indeterminación no es una ambigüedad *encontrada* en el mundo: es un truco de cineasta astuto, raterías de cruel manipulador. Es una mirada de entomólogo a la que se suele saludar porque “no juzga”. Pero, en realidad, es solo a la sociedad a la que no juzga, a sus integrantes los condena. ■

HARRY, UN AMIGO QUE TE QUIERE BIEN

Harry, un ami qui vous veut du bien

FRANCIA-ESPAÑA

2000, 117'

DIRECCION Dominik Moll
PRODUCCION Michel Saint-Jean
GUION Gilles Marchand, Dominik Moll
FOTOGRAFIA Matthieu Poirot-Delpech
SONIDO Gérard Hardy, François Maurel
MUSICA David Sinclair Whitaker
MONTAJE Yannick Kergoat
DIRECCION ARTISTICA Michel Barthelemy
INTERPRETES Laurent Lucas, Sergi López, Mathilde Seigner, Sophie Guillemin, Dominique Rozan.



El desencanto

por JAVIER PORTA FOUZ

Desde su providencial encuentro en un baño del camino, Harry (Sergi López) se dedicará a ayudar a su ex compañero de secundaria Michel (Laurent Lucas). Harry es un treintañero que maneja la herencia de su padre, anda en auto de lujo, con chica joven y pulposa, viaja y es todo un *bon vivant*. Michel está casado, tiene tres hijas nada silenciosas, un visible cansancio que comparte con su mujer y sus finanzas son una lucha. Como parte de su búsqueda de placer, Harry deseará fervientemente hacer el bien a su reencontrado amigo. Mejor dicho, se obsesionará con el tema. Dado eso, le regalará una 4x4 para que solucione el problema de espacio que tiene con su familia al viajar en auto, y con aire acondicionado para eliminar el agobio del calor. Poco a poco, opinará sobre cada aspecto de la vida de Michel, y las opiniones de Harry son de esas que se traducen en actos cada vez más terminantes e irreversibles. Cada trayecto en auto, camioneta o a pie de Harry solo, con su cara llena de determinación, se irá cargando de peligro: ha desarrollado una idea fija, un deseo estrecho de miras (eso mismo, un deseo), uno de esos programas de acción que más que asemejarlo a un psicópata de tanto thriller funesto lo emparentan con los personajes excesiva y peligrosamente buenos, o excesiva y peligrosamente malos de un melodrama. Los *psycho* dirigen mucha –o por lo menos una parte– de su carga libidinal sobre sí mismos; Harry la ha colocado completa-

mente afuera. Está enfermo de generosidad. En ese sentido, todos sus actos están justificados a la vez que disecados audiovisualmente. Cada uno de sus trayectos en movimiento se pone en escena con un progresivo ascetismo mediante el cual, por economía de recursos visuales y sonoros, asistimos a un preciso y mecánico minimalismo de suspenso (¿qué hizo?, ¿qué hace?, ¿qué planea en este simple trayecto de ida y vuelta?).

Michel se resistirá (o hará como que se resiste) a ser ayudado, pero la pulsión de Harry por hacer el bien es, obviamente, desbordante, y el depositario es Michel (¿o la pulsión es hacia Michel?). Las cosas se irán complicando, y Harry, para seguir infligiendo el bien a su amigo (o más bien a la imagen de talentoso escritor frustrado que construyó en torno a su amigo) tendrá que hacer el mal a otros. Harry ampliará los límites y tensará las cuerdas cuando quiera matar a otros de los elementos distractores que dice que perturban el futuro de literato de Michel, como sus hijas y su mujer. Ahí está el límite y Harry terminará muerto como terminan los seres tan peligrosamente generosos. Si el film hubiera concluido allí, habría sido una muy buena y sutil variante de los thrillers de psicópatas. Pero hay un plano más, en el que vemos a Michel manejando tranquilo en la 4x4 que le obsequió Harry, mientras su mujer y sus hijas duermen en calma. Michel las mira, la cámara se identifica con su mirada, el es-

pectador también, y en su mirada, en la cámara, ¿en el punto de vista del director?, puede destellar un agradecimiento por tener esa familia, pero también puede leerse el agradecimiento a Harry por el espacio y el aire acondicionado del nuevo vehículo, elementos que le permiten a Michel seguir soportando esos viajes familiares, un infierno del que, sin su ángel guardián Harry, habría tenido que hacerse cargo de una u otra manera. Lo corrosivo del film es que deja entrever que la solución capital propuesta por Harry no era tanto un tabú sino una cuestión de grado, o de los grados que no pueden soportarse sin el aire acondicionado. En este punto *Harry...* entronca de manera fuerte con el cine de Claude Chabrol, en ese cinismo susurrado, en esa crítica a la burguesía pero no desde el desprecio vociferado a lo psicobolche sino desde una comprensión muy cercana, con la lucidez suficiente para saber que los lazos familiares tienen una base material ineludible. Como en Chabrol, el análisis crítico viene empaquetado en una narración desapasionada, irrefrenable y quirúrgicamente incisiva. Chabrol y su probable nuevo discípulo Dominik Moll nos exponen, nos muestran un mundo horrible que es el reino del desencanto, donde la tan mentada belleza, la deseada tranquilidad, la cacareada felicidad son muchas veces epígonos superestructurales de las condiciones materiales más crasas, ya se trate de un aire acondicionado o de un nuevo calefón. ▀

DESCUBRIENDO A FORRESTER

Finding Forrester

ESTADOS UNIDOS

2000, 136'

DIRECCION Gus Van Sant
PRODUCCION Sean Connery, Laurence Mark, Rhonda Tollefson
GUION Mike Rich
FOTOGRAFIA Harry Savides
MUSICA Bill Frisell
MONTAJE Valdis Oskarsdóttir
DIRECCION ARTISTICA Arvinder Grewal, Robert Guerra, Darrell K. Keister
INTERPRETES Sean Connery, F. Murray Abraham, Anna Paquin, Busta Rhymes, April Grace, Michael Pitt.



ESTRENOS

Todo cambia

por EDUARDO ROJAS

Otra de Gus Van Sant, un director independiente que comenzó eligiendo como protagonistas a humillados y ofendidos: adictos, homosexuales, pobres, solos. La vieja contracultura liberal americana, la de Bierce, Pete Seeger, Kerouac, que persiste como el rumor de un arroyo de montaña al lado del estruendo de la vida oficial.

Mirada dura y triste la del Van Sant de entonces, desde adentro. Visión cruda que se proyectaba al otro mundo, el de los vencedores, como un reflejo acusatorio y desdén. La derrota como elección frente a la vacuidad de los poderosos. Tal ocurría en *Mi mundo privado* –su mejor película–, una historia de amor contrariado entre dos hombres, dentro de una tardía tribu beatnik gay. Búsqueda estéril de un origen perdido, desolación y abandono. La escena final: Keanu Reeves subiendo a una limusina, volviendo a la opulencia de su origen, al poder, a la heterosexualidad, una suma de traiciones, a su amigo y a sí mismo.

Cambia, todo cambia, y en estos tristes tiempos casi siempre para peor. Cambia Van Sant copiándose a sí mismo por partida doble. Primera copia: repite en *Descubriendo...* la historia de *En busca del destino*, su pase al cine mainstream: joven pobre descubre su genio oculto y es ascendido hacia esas equívocas formas de la gloria llamadas universidades de elite, academias o ligas deportivas. En los dos casos el conflicto es el propio trayecto del ascenso, el abandono del origen y la llegada a la cumbre. No se permite dudar que la cum-

bre es el premio. No se pregunta qué pasa con los que nacieron con coeficiente intelectual normal y se quedaron abajo.

En *En busca...* el geniecillo Matt Damon se topa con un psicoanalista que le borra los traumas de la pobreza y el abandono para ayudarlo a subir. En *Descubriendo...* hay un adolescente negro que reparte su talento entre la literatura y el básquet, y otra figura salvacionista, el tal Forrester, un ermitaño que vive recluso en su departamento del Bronx desde hace décadas y que resulta ser un escritor mitológico que abandonó el mundo luego de escribir la gran novela americana (referencia de trazo grueso a un mito verdadero: el gran J. D. Salinger). El resto es previsible: el ermitaño y el negrito del Bronx se cruzan y se produce el flechazo (literario, Van Sant ya no está para otros trotes. No hay sexo en *Descubriendo...*, apenas una atracción casta entre dos adolescentes, apta para la cartera de la dama y el preservativo del caballero). Luego el joven genio enfrenta el racismo y las zancadillas literarias de un F. Murray Abraham condenado a Sallieri perpetuo; y triunfa con la ayuda de su mentor que vuelve al mundo para anunciar el advenimiento del niño. Maestro de la pluma, futura estrella de la NBA, solo Maradona se le iguala. Sugiero otro título para esta película: *Yo soy el Forrester de la gente*.

Segunda copia: tanto en *Descubriendo...* como en *En busca...*, sus personajes son outsiders igual que en su primera época. Pero ahora es el Gus quien cambió de lugar, está

adentro y llama a algunos, los elegidos, con gestos ampulosos y groseros. Cambia, Van Sant cambia, se trepa a la limusina de Reeves y se va con él al mundo de los poderosos. Las limusinas, sabemos, son amplias y caben en ellas unos cuantos geniecillos de Harvard. Los condenados de la tierra a los que Van Sant ve ahora con mirada selectiva, tal vez culposa, no tienen lugar en ellas. Darwinismo puro en envase para todo público. Cada quien tiene el derecho a mirar el mundo desde el lugar que quiere o al que pertenece. No se trata de condenar *per se* la visión aristocrática. La verdad de un artista es un fino hilado de experiencia y sentimientos tramados en un punto de vista propio, que en un momento cuaja y se valida en sí misma. Visconti, un noble devenido izquierdista político, fue un aristócrata estético hasta el fin de sus días. Sus cambios: de la ópera al cine, del fascismo a la izquierda, de la hétero a la homosexualidad, obedecieron a necesidades interiores y enriquecieron su visión de artista. Lo de Van Sant es otra cosa, más chabacana y pobre, es despojarse de su personalidad y pasarse al bando contrario por mera conveniencia. Como en cualquier transacción, en esta se paga un precio: su sensible lenguaje cinematográfico se ha empobrecido. Van Sant es un director neutro como tantos otros, plano y contraplano, imágenes vacías, conformismo. Castigo al traidor, su condena es repetir su éxito vacío, haber elegido el cambio para que nada cambie. ■

SOLO POR HOY

ARGENTINA

2001, 100'

DIRECCION Ariel Rotter

PRODUCCION Universidad del Cine

GUION Ariel Rotter y Lautaro Núñez de Arco

FOTOGRAFIA Marcelo Lavintman

MUSICA Gustavo Cerati

MONTAJE Pablo Giorgelli

DIRECCION ARTISTICA Lucía Leschinsky y Aili Chen

INTERPRETES Ailí Chen, Mariano Martínez, Sergio Boris, Damián Dreizik, Federico Esquerro.



Las desventajas de la prolijidad

por LEONARDO M. D'ESPOSITO

El cine argentino actual tiene algo loable: busca contar historias posibles y darles forma cinematográfica. Está creando un imaginario, algo que durante décadas aparecía en nuestra cinematografía de manera intermitente. Como toda tarea de creación de algo que no está allí, como toda tarea que emprende gente joven, tiene mucho de ensayo y error. *Sólo por hoy*, la tercera película "de la FUC" y primera de Ariel Rotter, muestra los aciertos y los desaciertos de esta búsqueda.

La historia es la de cinco personajes más o menos jóvenes que alquilan una casa en común. Todos tienen alguna clase de sueño, pero no llegan a cumplirlo, siempre distraídos en otra cosa, tratando de sobrevivir. La película está pautada en cinco días, carteles mediante. La rutina en la que viven estos seres se nos transmite de manera inmediata, y lo que importa son esos momentos que apuntan a romperla. Ese es su fin. Si una película cumple con lo que se propone, ¿no será cuestión de aseverar que es buena?

El problema básico—más allá de las referencias al cine de Wong Kar-wai de quien Rotter es confeso admirador—es que el film busca que esta desprolijidad básica del querer ser / no poder ser en el que viven sus criaturas no invada la puesta en escena. Trata de ser prolijo, y eso diluye la libertad del ojo. Varias veces lo que vemos se acerca a lo trivial y nuestro interés decae. Pero lo extraño es que percibimos el alma de los personajes, su cercanía a la humanidad, su humor, mientras algo los contiene de ser demasiado humanos.

Tomemos por ejemplo el personaje de Damián Dreizik, que tiene varios números cómicos, algunos inspirados, otros no tanto. La forma en la que Rotter muestra su frustración al no poder convertirse en el actor que quiere ser contrasta con la autenticidad del personaje. Lo hemos visto hasta morcillear para hacernos sonreír y reír, lo hemos seguido en cada gesto. Sin embargo, a la hora de verlo derrotado, lo tenemos en la ducha, con los ojos cerrados, las supuestas lágrimas disueltas en el agua que limpia. Este recurso es trivial.

Paralelamente, está la historia de amor entre los personajes de Morón (Federico Esquerro) y Ailí (Ailí Chen). Simple, contada con las imágenes justas y los momentos con verdadero sentido—es puntual en este caso citar la secuencia en la que él va a visitar a su padre, así como la preparación de Ailí para salir con Morón—, demuestra que Rotter tiene talento para usar la cámara en la construcción de personajes y lograr el milagro de que las criaturas de la pantalla se nos vuelvan reales. No hay manierismos, ni hipercorrección. No aparecen esas taras publicitarias que pueblan—desde el nombre del personaje—la historia de Equis, el cocinero que quiere irse a París. En el romance surge el talento, y uno se pregunta por qué el film no sigue ese rumbo, que parece el más adecuado.

La tara básica que provoca una satisfacción a medias es aquella que ha llevado a la mediocridad al antes vigoroso cine independiente norteamericano: la falta de ambición.

La idea de contar una historia chica aparece contrapesada por la de ser cinematográficamente correcta. Así, la prolijidad resta intensidad a la película, y da la impresión de que la inclusión del personaje de Dreizik responde a la necesidad de que "haya un poco de todo": amor, humor, etcétera. Cuando algo capta nuestro interés, la película abre una nueva instancia, y otra vez estamos a punto de pensar que alcanzará un pico estético o emotivo. Pero no: llega a mitad de camino. No por falta de talento, sino por falta de ambición en el buen sentido de la palabra.

A veces parece que Rotter quiere a sus personajes al punto de cuidarlos incluso de la cámara, lo que genera una contradicción fuerte entre lo que esperamos de y para ellos y lo que la pantalla nos devuelve. Lo que da un poco de temor es que esto sea fruto de una nueva tara para las óperas primas: pensar en la posibilidad de seguir filmando antes que jugarse en la que puede ser la única baza del partido.

Como sus personajes, *Sólo por hoy* está siempre por, a punto de, pero no llega a ser del todo. Sin embargo, hay algo importante: Rotter tiene ojo para la belleza (en los paseos en moto, en las imágenes documentales, en el recorrido por el barrio chino) y sabe cómo construir personajes (siempre y cuando el actor no se le vaya de las manos). Lo que uno lamenta es que no se haya jugado por ella a fondo. Quizá la segunda película sea mucho más libre y estemos cerca de alguien que puede descubrirnos la belleza cotidiana. ▀

Darlene y sus tres maridos

Eu, tu, eles

BRASIL

2000, 107'

DIRECCION Andrucha Waddington
PRODUCCION Leonardo M. De Barros, AW, Pedro B. De Hollanda, Flavio R. Tambellini
GUIÓN Elena Soárez
FOTOGRAFIA Breno Silveira
SONIDO Mark A. Van Der Willigen
MUSICA Gilberto Gil
MONTAJE Vicente Kubrusly
DIRECCION ARTISTICA Toni Vanzolini
INTERPRETES Regina Casé, Lima Duarte, Nilda Spencer, Luiz Carlos Vasconcelos, Stênio Garcia.



Un ligero aroma a caza de premios internacionales desprende esta producción que, si bien comienza con un inevitable tono y cuidado *for export* (fotografía delicada, explotación de los paisajes, costumbrismo localista), gira elegantemente hacia un terreno menos comercial y brinda un producto digno. Darlene (una Regina Casé de enorme presencia escénica), madre soltera de unos cuarenta años, se casa de apuro, engaña a su marido con su cuñado y a su vez los engaña a los dos con un tercero, mientras todos conviven en la misma casa. Esta situación ideal para una comedia alocada es utilizada sin embargo para tensar otros hilos.

Subyace en el tono elegido una crítica al machismo desde un feminismo superficial, pero resulta pobre y estereotipada. Lo que se exhibe son postales de una mujer explotada por su marido que busca refugio en la crianza de sus hijos. Aquí el papel de los hijos es preponderante (Darlene tiene un vástago con cada una de sus parejas), y el costado falsamente feminista,

propuesto a lo largo del film, es dejado de lado para ocuparse de otros matices, reflexionando certeramente sobre la vejez, la muerte y el futuro.

Antes que nada el film se enriquece cuando deconstruye ciertas conductas patriarcales y las pone en crisis. Allí la preponderancia de los espacios dentro del hogar como metáfora de las relaciones de poder es fundamental. La coherencia del planteo argumental y narrativo es la llave que le da al film dosis diluidas de agilidad e interés. Paradójicamente, hacia el final (y esto no es motivo de festejo) el film, que pretendía acercarse al universo femenino, se cierra férreamente sobre el mundo masculino y, si bien el desenlace es correcto y potente, hay algo que queda haciendo ruido. Sí, esa única voz que usted se imagina. El elocuente plano final deja al *paterfamilias* en el centro de la pantalla y todos los demás han desaparecido. Un film que sabe ser coherente cuando quiere.

Federico Karstulovich

LA FUGA

Seleccionado improductivo

ARGENTINA

2001, 110'

DIRECCION Eduardo Mignogna
PRODUCCION Carlos L. Mentasti, Telefé Argentina y Telesela SRL
GUIÓN Graciela Maglie, Jorge Goldemberg y EM, sobre la novela de EM
FOTOGRAFIA Marcelo Camorino
MUSICA Federico Jusid
MONTAJE Juan Carlos Macías
DIRECCION ARTISTICA Margarita Jusid
INTERPRETES Miguel Ángel Solá, Ricardo Darín, Gerardo Romano, Patricio Contreras, Norma Aleandro, Inés Estévez, Arturo Maly.



Desde los años 70, con los estrenos de *La Patagonia rebelde* y *La tregua*, no aparecía una película argentina que reuniera a figuras de renombre en todos sus rubros (actores, director, guionistas, técnicos). *La fuga*, en ese sentido, es una apuesta fuerte del cine industrial, cuyos objetivos oscilan entre aquello que los marketineros televisivos califican de "producto artístico" y cierta exigencia formal que no importa demasiado en las exitosas producciones de Polka y Telefé. Sin embargo, los resultados son pálidos, inconclusos, indecisos.

La fuga es la adaptación del premiado texto de Mignogna y es un film con un montón de personajes que huyen de una cárcel. Está basado en un hecho real ocurrido a fines de los años 20; tiene una banda de sonido altisonante y un sinnúmero de conflictos particulares de los reclusos, una vez que estos escapan de prisión. La primera escena que describe la huida es la única que tiene como protagonista al grupo de reos y resulta, por su lograda síntesis expositiva, la más cinematográfica del film. De ahí en adelante, el rela-

to elige una estructura episódica, en la que se cuenta la historia de cada uno de los personajes. Algunas son interesantes (el romance homosexual entre Villamil y Alegre, la inmolación del anarquista) en detrimento de otras (el triángulo Darín-Maly-Estévez, el relato en primera persona del personaje de Solá planteando la disyuntiva entre lo real y lo imaginario respecto del hecho que se narra). Pero el problema más grave no pasa por el interés de las historias personales. Pese a que *La fuga* manifiesta una prolijidad muy profesional, lo único que prevalece es el show individual de cada intérprete, la escasa profundidad y carnadura de los personajes (que la historia convierte en estereotipos) y la nula inteligencia de la adaptación para ir más allá de las fórmulas convencionales de un film genérico. *La fuga* es género puro pero vacío, televisivo, retórico e ineficaz. *Apenas un delincuente*, de Hugo Fregonese, filmada hace cincuenta años, exploraba de una manera mucho más interesante las raíces del género. *La fuga*, en cambio, se ubica en los bordes, es decir, navega en la nada. Gustavo J. Castagna

CABALGANDO CON EL DIABLO

Del triunfo y la perseverancia

Riding with the Devil

ESTADOS UNIDOS
1999, 138'

DIRECCION Ang Lee
PRODUCCION James Schamus, Ted Hope, Robert F. Colesberry
GUION James Schamus
FOTOGRAFIA Frederick Elmes
MUSICA Michael Danna
MONTAJE Tim Squyres
DIRECCION ARTISTICA Steve Arnold
INTERPRETES Skeet Ulrich, Tobey Maguire, Jewel, Jeffrey Right, Simon Baker, Jonathan Rhys-Meyers, Jim Caviezel.



Antes de ir con la *Matrix* del más rutilante Hollywood actual a resucitar un género popular del cine de Extremo Oriente con *El tigre y el dragón*, el taiwanés errante Ang Lee se había metido en la guerra de *Lo que el viento se llevó*, también desde el lado sur. Probablemente a partir de una dieta johnfordiana, alternó acertados planos generales con escenas cotidianas de diálogos cálidos, viriles, honestos y de miradas sostenidas: los ojos de Tobey Maguire estuvieron a la altura de las circunstancias, también la parquedad de Skeet Ulrich y la solidez confiable de Jeffrey Wright. En el atribulado equipo sur –en el que los nombrados pelean por un honor cuyas bases no paran de corroerse y ponerse en duda– se presenta el conflicto con cara de mujer: la cantante Jewel, dulce, decidida y directa como las heroínas de *Sensatez y sentimientos*. *Cabalgando con el diablo*, un melowestern, se desbalancea por lo explicativo de ciertos personajes similares opuestos por el vértice: uno que parece duro y profesional

y degenera debido a la guerra en un lobo psicótico (Jim Caviezel, de *La delgada línea roja*), y una malvada hiena guerrera que al final, con dolor, parece madurar (Jonathan Rhys Meyers, tan *glam* como en *Velvet Goldmine*, aquí demasiado excéntrico). A estos injertos poco tamizados –indicativos, en aras de la corrección ideológica, de que en el sur esclavista no todos eran encantadores como Tobey– se suma una venganza irresuelta (más que un sendero argumental abierto, tal vez un sacrificio en el altar del montaje final), y la cohesión, tersura, fluidez –características de *Comer, beber, amar* y *Sensatez y sentimientos*– y el interés sostenido se resienten. A pesar de los problemas apuntados, *Cabalgando...* es una buena película de un director que ya triunfó con Oscars y taquilla. Ahora habría que esperar que Lee se preocupara más por perseverar: el modelo de *Sensatez y sentimientos* parece calzarle mejor que sazonar películas de género con características intimistas, aunque estos intentos no dejen de ser satisfactorios. **Javier Porta Fouz**

SUNSHINE

Llego tarde

AUSTRIA-CANADA-
ALEMANIA-HUNGRÍA
1999, 180'

DIRECCION István Szabó
PRODUCCION Andras Hamori, Robert Lantos
GUION István Szabó
FOTOGRAFIA Lajos Koltai
MUSICA Maurice Jarre
MONTAJE Michael Arcand, Dominique Fortin
DIRECCION ARTISTICA Attila Kovács
INTERPRETES Ralph Fiennes, Rosemary Harris, Rachel Weisz, Jennifer Ehle, Molly Parker, Deborah Unger.



Sunshine se estrenó tarde. Preparada para el cierre del siglo XX, abarca su gestación en el fin del XIX y su desarrollo, hasta concluir en los sesenta; tal vez para dejar alguna esperanza para el XXI, no avanza más allá. *Sunshine* se estrenó tarde. En la clasificación de películas de la crítica actual, es un *out*. No marca nuevas tendencias, no proviene de un país “exótico” y fue dirigida por un europeo veterano: el húngaro István Szabó (*Mefisto*, *Coronel Redl*, *Encuentro con Venus*). Además, dura tres horas y es una coproducción que rascó plata de donde pudo, con elenco multinacional, habla en inglés aunque relata la historia de Hungría. Por otra parte, el cupo de films de largo aliento histórico-romántico con ecos –incluso con Maurice Jarre en la música– del David Lean más famoso ya se había cubierto con la aceptación y consagración de *El paciente inglés* (también con Ralph Fiennes). En Buenos Aires, al periodismo no le pareció demasiado importante *Sunshine* pero, película de largo aliento al fin y al cabo, logró la aceptación de los es-

pectadores de manera gradual (el tan mentado boca a boca). No puede hacerse aquí un estudio de los gustos del público, pero las sagas familiares (en este caso, con el siempre triste Fiennes interpretando personajes en tres generaciones distintas), narradas apasionadamente y con densidad folletinesca de encrucijadas narrativas siguen interesando. *Sunshine* llega tarde y cuenta historias de amor y odio entrelazadas con amores y odios políticos, y ese es el mejor de sus anacronismos, un anacronismo estigmatizado injustamente por cierto discurso crítico-periodístico. La mejor prueba de esa injusticia es la omnipresencia del romanticismo de *Doctor Zhivago* mientras Nanni Moretti juega al waterpolo en *Palombella rossa*, obra maestra que atesora deporte, política y emoción. Salvando las distancias, en el futuro podrán atesorarse los momentos de esgrima de *Sunshine* (jugados por el segundo Fiennes en los albores del nazismo), intensos destellos de amor, política y deporte. **Javier Porta Fouz**

SER O NO SER

Hamlet

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Michael Almereyda, CON Ethan Hawke, Kyle MacLachlan, Sam Shepard, Diane Venora, Bill Murray.



Guillermo no va a revolcarse en su tumba por esta versión que a nadie lastima, que sin pretensiones intenta actualizar la archiconocida historia. Que Ethan Hawke deja bastante que desear en el papel de Hamlet, sí es cierto. Que Bill Murray está desaprovechado y contenido (¿ya no hay más protagonistas para Murray?), que el resto está bien y punto. Bueno, todo esto tiene algo de verdad. Pero destruir al film por intentar trasladar la tragedia a los tiempos actuales –sin éxito, pero tampoco de manera catastrófica– como lo han hecho la mayoría de los medios locales es un despropósito, más cerca de la brutalidad de un matadero que de un mínimo rigor crítico –se lo critica por adaptar la obra a la actualidad respetando el texto original (?). Allí, sepultadas por una recepción sangrienta, descansan las imágenes de Almereyda, quien ha trasladado el contenido de manera bastante temerosa, enfatizando lo formal por sobre el resto. Una pregunta final: ¿según el canon de los medios hay que resignarse entonces a los bodrios de Branagh? ¿Al pastiche de Luhrmann? William tiene motivos para revolcarse, porque la lectura es una sola y tiende a perpetuarse. **Federico Karstulovich**

ROSARIGASINOS

ARGENTINA, 1999, DIRIGIDA POR Rodrigo Grande, CON Federico Luppi y Ulises Dumont.

Esta historia de dos malandras llamados Tito y Castor viene a poner las cosas en claro y a reivindicar a varias personalidades argentinas. Demuestra, por ejemplo, que puede haber un costumbrismo mucho más feo que el de los cuentos de Fontanarrosa o que es posible apañarse-

las para componer tango peor que Eladia Blázquez.

Por si fuera poco, vale a modo de compilación de todos los lugares comunes que han acumulado cientos de cortometrajes de la FUC sobre personajes canyengues y lunfardos prolijamente iluminados. En fin, un gradus ad Pelmasum de los sistemáticos engendros que debemos a ciertas ideas de cultura e identidad telúricas.

Hugo Salas

EL DOCTOR Y LAS MUJERES

Dr. T and The Women

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Robert Altman, CON Richard Gere, Farrah Fawcett, Laura Dern, Liv Tyler.



El prestigioso Robert Altman viene ostentando una filmografía parejita: sus tres últimas películas manifiestan cierta fatiga intelectual. O mucho peor: *Hasta que la muerte nos separe*, *La fortuna de Cookie* y *El doctor y las mujeres* podrían pertenecer a cualquier director.

Nunca me interesó su cáustica visión del mundo, pero antes al menos el cine de Altman solía despertar polémicas (*Ciudad de ángeles*, *Las reglas del juego*) y el rechazo y la admiración por partes iguales. Ahora, ni siquiera eso. La historia del ginecólogo (ay, Richard Gere) problematizado con sus pacientes y con su propia familia, en la que supuestamente se critica a un sector de la *high society* norteamericana (mostrada como una clase social estúpida al máximo), carece de sutilezas. La siguiente escena sirve como ejemplo: la esposa del médico (Farrah Fawcett) está literalmente loca y Altman –grosero como pocas veces– la hace desnudarse en un shopping ante la mirada azorada del público. En primer lugar, se trata de una escena muy fea y, además, jamás le perdonaré a Altman que haya humillado de semejante manera a uno de los oscuros objetos de deseo de mi lejana adolescencia.

Gustavo J. Castagna

LA TRAIÇION

The Yards

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR James Gray, CON Mark Wahlberg, Joaquín Phoenix y Charlize Theron.



Estigmatizada por haber sido presentada por Miramax en competencia oficial en el Festival de Cannes 2000, *La traición* de James Gray (*Little Odessa*) venía con mala prensa previa (no es para la competencia, etc.). Se trata de una película mafiosa con un clima ominoso, opresivo, muy triste, un film grisado sobre el crimen organizado pero sin nada del brillo familiar coppoliano (aunque la música recuerde a Nino Rota). Elaborada con secuencias cortas y con una tensión que crece muy progresivamente, sorprende por su pudoroso alejamiento emotivo, que se ve quebrado al final en dos vertientes, una desafortunada (por la violencia del personaje de Joaquín Phoenix resuelta de forma apresurada y torpe) y otra muy sólida: la traicionera educación de Mark Wahlberg, una de las caras jóvenes que mejor saben representar la ausencia de energía (o la furia contenida), hasta que termina comprobando que debe fijar la mirada y rebelarse. **Javier Porta Fouz**

CABEZA DE TIGRE

ARGENTINA, 2000, DIRIGIDA POR Claudio Etcheberry, CON Héctor Alterio, Damián De Santo, Mónica Galán, Pascual Condito.

Un problema central de la representación histórica en el cine es el verosímil, que obliga a un doble procedimiento: cargar el discurso de marcas que permitan cierta proximidad con el presente del espectador de modo tal que lo que aparezca en pantalla no sea percibido como completa irrealdad y, al mismo tiempo, saber qué marcas de presente borrar para que no se diluya el efecto de pasado. *Cabeza de tigre* no maneja satisfactoriamente ninguno de los dos, lo que sumado a una producción muy pobre le da el aspecto de un acto escolar superproducido. Sus pocos aciertos no alcanzan para elevarla ni a la altura del *Simulcop*.

Hugo Salas

ANTIGUA VIDA MIA

ARGENTINA-ESPAÑA, 2001, DIRIGIDA POR Héctor Olivera, CON Cecilia Roth, Ana Belén, Jorge Marralle y Juan Leyrado.



Olivera parece creer que cada escena sirve para ilustrar una idea que existía antes de la puesta en escena. El resultado es una película cuyo objetivo máximo sería la corrección, una corrección que ni siquiera llega a alcanzar. Es que las imágenes son tan obvias y tontas como las ideas que decide ilustrar. El mal uso del suspenso y la manipulación de la información con respecto al secreto que esconde la narración vuelcan la película hacia el lado del desastre y evidencian la confusión ideológica del realizador. **Juan Villegas**

LAS TRES ESTACIONES

Three Seasons

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Tony Bui, CON Don Duong, Nguyen Ngoc Hiep, Tran Manh Cuong y Harvey Keitel.

Lo que le hace mal a *Las tres estaciones* no son sus defectos intrínsecos (hay un millón de películas igualmente decorativas y triviales), sino ciertos factores externos. El hecho de que haya ganado premios en el festival de Sundance y de que esté dirigida por un vietnamita residente en Estados Unidos irrita más que sus postales bonitas y el esquematismo melodramático de las historias que cuenta. La película no tiene la culpa de la degradación del cine independiente americano ni inventó la pérdida de la identidad a manos de Hollywood. Pero no tiene nada

que ofrecer a cambio: participa con comodidad del estado de las cosas y publicita el producto aprovechando los horrores de la Historia (¡la primera película norteamericana rodada en Vietnam!). **Gustavo Noriega**

15 MINUTOS

15 Minutes

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR John Herzfeld, CON Robert De Niro, Edward Burns, Kelsey Grammer.



Definiciones:

1. Policial contemporáneo con ideas un tanto retrógradas que toma su nombre de la famosa frase de Warhol.
2. Nuevo acercamiento del cine a la discusión acerca de los medios masivos de comunicación y su salvaje acercamiento a la "realidad".
3. Pinceladas de crítica social imbuidas en una tradicional estructura donde la pareja central de policías investiga una serie de crímenes.

La idea: Los delincuentes son dos "extranjeros", un ruso y un checo en la Gran Manzana; sus intenciones: salir del anonimato y alcanzar fama y dinero en la tierra de las libertades utilizando el poder de la televisión y los vericuetos de las leyes. Para ello, y con la policía pisándoles los talones, nada mejor que registrar en video un par de crímenes y venderlos al mejor postor.

El "gancho": Robert De Niro es el detective con trayectoria, el policía de los casos difíciles que suele utilizar a la televisión para

resolverlos; Edward Burns es bombero, pero por pertenecer a una fuerza especial dentro de ese departamento puede portar un arma. Juntos intentarán atrapar a los incendiarios asesinos, bastante escurridizos, por otro lado.

Lo oculto: En determinado momento, y utilizando como excusa la muerte del personaje interpretado por De Niro, el film adquiere una nueva densidad, adoptando una posición sin medias tintas en contra de los medios de comunicación y de la jurisprudencia y a favor de un endurecimiento de la acción policíaca.

Conclusión: La más peligrosa de las ideologías puede venir en los envases aparentemente más triviales e inofensivos.

Diego Brodersen

TOCA PARA MI

ARGENTINA, 2000, DIRIGIDA POR Rodrigo Fürt, CON María Laura Frigerio, Hermes Gaido, Alejandro Fiore, Oscar Alegre, Colomba.



En otras épocas (aún hay quien lo hace) esta era una ópera prima argentina a la cual se le perdonaban sus impericias a causa de sus "buenas intenciones". Si el paternalismo nunca le hizo bien al cine nacional, ahora además se volvió anticuado e innecesario. Esta historia de un baterista punk que se reencuentra con sus ancestros a través del acordeón del abuelo no solo falla por las torpezas en la ejecu-

Julian Cooper

Documentalista y periodista inglés

Subtitulados al inglés

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

E-mail julianco@giga.com.ar

ción sino por lo atrasado de todas las elecciones ideológicas y estéticas que se realizaron. No falta nada del cine de hace veinte o treinta años: la puta de buen corazón, el fantasma que nos da consejos, las actuaciones declamatorias y, horror de los horrores, una pareja haciendo el amor en un rancho que se incendia. Estaba mal en la década del setenta, ahora es incomprendible. **Gustavo Noriega**

DIME QUE NO ES CIERTO

Say It Isn't So

EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR J. B. Rogers, CON Chris Klein, Heather Graham, Sally Field, Richard Jenkins, Orlando Jones, Eddie Cibrian.



¿Dónde estás comedia moderna que no te puedo encontrar? ¿Qué pasa con la comedia, que los hermanos Farrelly ya son tratados casi como nuevos genios del género (se les adjudica un "toque", sí, a lo Lubitsch)? ¿Por qué convence esta baratija con chistes viejitos, algunas ventosidades, un poco de bosta y más incorrección política berreta?

Que se diga que los Farrelly (aquí productores) tienen buenas intenciones, que intentan desmontar la comedia romántica clásica y llevarla a otros terrenos de farsa, es una cosa.

Pero que este subproducto hecho sin oficio, a los apurones –con un par de buenos gags–, desperdiciando actores (Orlando

Jones y Richard Jenkins), muy extenso y sin *timing* sea recibido con alegría y aporte aire a la maltratada comedia contemporánea habla bastante mal. Negativa por acumulación: a mayor recargo de atrocidades, mayor caos (no a lo Blake Edwards precisamente) y menos humor. Recomendación: corra a alquilar *La historia de Palm Beach* o *Víctor/Victoria*, clases maestras acerca de la comedia de enredos, ejemplos en los que restando se suma.

Federico Karstulovich

ENEMIGO AL ACECHO

Enemy at the Gates

FRANCIA-IRLANDA-ALEMANIA-GRAN BRETAÑA, 2000, DIRIGIDA POR Jean-Jacques Annaud, CON Joseph Fiennes, Jude Law, Rachel Weisz, Bob Hoskins, Ed Harris.

Enemigo al acecho es una producción alemana apoyada por flujos monetarios de los Estados Unidos y el Reino Unido, un film de un realizador francés dirigiendo a actores norteamericanos e ingleses interpretando personajes rusos y alemanes que hablan inglés. Ejemplo perfecto de una tendencia que tiende a acrecentarse cada vez más, el film de Jean-Jacques Annaud –alguna vez considerado un artista gracias al éxito de *El nombre de la rosa* y *El amante*– no es, en el fondo, más que un convencional melodrama predigerido para el consumo de un público internacional. Luego de una sangrienta batalla que recuerda al desembarco de Spielberg en Normandía, llegan a conocerse un excelente tirador con rifle y un miembro del Departamento de Propaganda del gobierno de Stalin.

Cuando los nazis envían a su mejor francotirador para que se encargue de la extinción del bolchevique, aparece el mayor punto de interés de *Enemigo al acecho*: el duelo personal que se entabla entre el protagonista y el mayor König, un correcto Ed Harris que logra hacer de su villano el

personaje más interesante del film. Por desgracia, el excesivo metraje y la aparición de subtramas que discurren acerca de la lealtad, el amor y otros nobles sentimientos consiguen atentar contra el normal desarrollo de un film que intenta pintar sobre una tela demasiado grande con tonos estridentes y escasa armonía interna. **Diego Brodersen**

EL AMOR Y EL ESPANTO

ARGENTINA, 2000, DIRIGIDA POR Juan Carlos Desanzo, CON Miguel Angel Solá, Blanca Oteyza, Víctor Laplace y Roly Serrano.



Feinmann cumple. Sus esforzados guiones muestran la huella de su formación filosófica, si esta es razonamiento y conclusión. Certezas. La duda es la jactancia de los artistas. Desanzo dignifica ilustrando esos guiones aplicadamente, con un aceptable uso de la cámara. De la combinación han resultado films discursivos, a veces correctos, carentes de emoción.

Pero ahora se trata de Borges, y el resultado es este policial con pretensiones kafkianas y arbitrarias derivaciones hacia Hitchcock. Entusiasta zambullida en el disparate. Borges arrastrado sin consentimiento. Carlos Daneri, argentino y peronista, mimetizado en el Cary Grant de *La sospecha* según la versión eufórica de Laplace. Habráse visto insolencia, barbarie y alevosía. **Eduardo Rojas**

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

Todos los
Jueves 21.00 hs.
y Domingos 14.00 hs.

encuentrosdecine@cinetic.com.ar

www.cinetic.com.ar

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

| | SANTIAGO GARCIA EL AMANTE | MARTIN PEREZ PAGINA 12 | JORGE CARNEVALE NOTICIAS | JORGE BELAUNZARAN 3 PUNTOS | MARCELO PANOZZO EGO | MOIRA SOTO FM LA ISLA | DIEGO LERER CLARIN | GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE | MARIA NUÑEZ SIN CORTES | |
|--------------------------|------------------------------|---------------------------|-----------------------------|-------------------------------|------------------------|--------------------------|-----------------------|----------------------------------|---------------------------|------|
| EL CIRCULO | 10 | 9 | 8 | 9 | 9 | 9 | 9 | 9 | 10 | 9,11 |
| VIVA EL AMOR | | 8 | | 7 | 9 | | 9 | 9 | | 8,40 |
| CABALGANDO CON EL DIABLO | 6 | | | 8 | 9 | 6 | 8 | | 7 | 7,33 |
| SOLO POR HOY | | | 7 | 7 | | | 7 | | 8 | 7,25 |
| EL PEQUEÑO LADRON | | 8 | 7 | 7 | 5 | 7 | | 7 | 8 | 7,00 |
| GIRLFIGHT | 8 | | | 5 | 6 | 7 | 6 | 7 | 7 | 6,57 |
| LA CONSPIRACION | | | 7 | 5 | | 7 | 6 | | 6 | 6,20 |
| LA MOMIA REGRESA | 9 | 6 | 6 | 7 | 4 | 6 | 7 | 6 | 4 | 6,11 |
| LA FUGA | | | 6 | 6 | 6 | 6 | 7 | 5 | 6 | 6,00 |
| 15 MINUTOS | | 5 | 6 | 4 | | 8 | 5 | | 6 | 5,67 |
| CABEZA DE TIGRE | | | 6 | 4 | | 5 | | 4 | 6 | 5,00 |
| SER O NO SER | | 7 | 1 | 6 | | | 5 | | | 4,75 |
| TOCA PARA MI | | 5 | 5 | 2 | 5 | 6 | 2 | 6 | | 4,43 |
| EL AMOR Y EL ESPANTO | | 4 | 4 | 5 | | 3 | 4 | 3 | 5 | 4,00 |
| PEARL HARBOR | | | | 4 | 2 | | 4 | | | 3,33 |

¡SI!

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

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

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

TIPO DE SUSCRIPCION

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

REGALO

- LIBRO MARTIN SCORSESE
- LIBRO WIM WENDERS

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

APELLIDO Y NOMBRE

CALLE

NUMERO

PISO

DPTO.

COD. POSTAL

TELEFONO

CALLE LATERAL 1

CALLE LATERAL 2

LOCALIDAD

PROVINCIA

PAIS



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
inconseguibles 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

www.neumartromano.com.ar

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

4 3 2 2 - 7 5 1 8

4 3 2 6 - 5 0 9 0

ANUNCIE EN

EL AMANTE



I. Los festivales de cine de Mar del Plata en marzo y el de Buenos Aires en abril terminaron con la misma noticia (en conjunto con el anuncio de los premios, en otra demostración de la falta de *timing* de las autoridades nacionales): la generalización del IVA (impuesto al valor agregado) y su aplicación al ámbito del cine. La primera de las amenazas quedó –salida nada elegante de Ricardo López Murphy mediante–, aparentemente, en la nada. Pero no fue así, se volvió a la carga a fines de abril y el controvertido impuesto se empezó a aplicar en mayo. En el medio hubo protestas, reuniones, declaraciones, idas y vueltas y los habituales “se pudrió todo”. En un ambiente mediático apocalíptico pocas veces visto, el IVA al cine era un condimento más para agregar pero, cuestión habitual en temas jurídicos y o tributarios, no para ser explicado por el periodismo.

Como era de esperarse, la aplicación del IVA al cine es mucho más compleja de lo que parece a primera vista. En primer lugar, no es solamente a las entradas (a lo que se llama la exhibición), también se incluyó a la distribución y la producción. Esto implicó que las empresas del sector dejaran de ser exentas en cuanto al IVA (aunque las productoras, si hacían también publicidad, ya no estaban exentas) para convertirse en responsables del pago

del impuesto. Muchos entendieron, en principio y dicho de manera brutal y errónea, que si antes facturaban 100 pesos y se quedaban con esos cien (en realidad hay y había otros impuestos y este punto es parte central del problema y su complejidad), ahora para quedarse con esos 100 debían facturar 121. Pero las cosas no son así. Esos 21 de IVA que ahora deben pagar se denominan débito fiscal, quiere decir que es una deuda con el fisco. Pero además de vender, las empresas compran, y si antes también pagaban IVA en las cosas que compraban y eso era un costo, actualmente el IVA que pagan en sus compras (ahora discriminado porque son responsables inscriptos) queda computado como un crédito fiscal (es una suma que ya pagaron) y podrá descontarse de las obligaciones de pago que contraigan al facturar, es decir, es virtualmente imposible que ese 21% de débito fiscal deba pagarse en su totalidad.

II. Estas páginas intentan acercarse a un mundo difícil para una revista dominada por la crítica de cine: habrá que vérselas con cuestiones impositivas que mientras se redacta esta nota están cambiando y seguirán haciéndolo mientras se imprima esta edición y también luego. Por eso, lo más interesante es explorar los problemas que renovó o ge-

NUEVO IMPUESTO AL CINE

Fragmentos de otra discusión pendiente

El fondo de fomento cinematográfico, una parte del cual proviene del impuesto del diez por ciento que se aplica al valor base de las entradas de cine, es la principal condición de existencia del cine argentino. Es el dinero del cine. El IVA alborotó ese y otros temas. **por JAVIER PORTA FOUZ**

neró la aplicación del IVA. Hablé entonces otra vez con el director del INCAA, el abogado José Miguel Onaindia, y con la contadora del lugar, María de la Paz Mariño. También llamé a algunos parcos boleteros de cines tradicionales, distribuidores y otros personajes del caldeado "ambiente". Lo que sigue pretende plantear algunos de los problemas para que la discusión pueda iniciarse, o mejor dicho continuarse por otros carriles, que no solamente incluyan a funcionarios, productores, distribuidores y exhibidores sino también a la prensa cinematográfica. Estoy convencido de que nuestro papel como críticos y periodistas, o como espectadores de cine, está lejos de completarse si no nos involucramos en estas discusiones. [En las entrevistas, los corchetes indican aclaraciones del autor.]

III. Lunes 28 de mayo, en el despacho de Onaindia.

¿Qué pasa con el fondo de fomento cinematográfico y el IVA?

El 14 de mayo salió un decreto aclaratorio por el cual queda bien claro que se preserva el fondo de fomento, el 10 por ciento del fondo de fomento continúa, y que su pago se toma como pago a cuenta del IVA, es decir, no se suma 21% más 10%, el diez del fondo de fomento se descuenta del IVA.

Entonces lo que el Estado recauda ya no es tanto, ¿cómo fue que se negoció este paso?

Fue el expreso pedido nuestro. El problema que se planteaba con el 10 más el 21 era que podía considerarse una doble imposición, que ahora no lo es porque hay un solo impuesto del que se deriva el dinero a diferentes lugares. A esto se suma que el jueves 24 se libró un principio de acta en Casa de Gobierno con las industrias culturales, por el cual se eliminó el impuesto a las ganancias presuntas, que estaba vigente. También se deducen del IVA los pagos a SADAIC y Argentores.

¿Qué va a quedar entonces del IVA como efecto real?

No demasiado, lo que nosotros estamos buscando es encontrar medidas alternativas ante la decisión de política tributaria de generalizar el IVA a todas las actividades. Ahora había una enorme cantidad de impuestos entre los nacionales, provinciales y municipales. En este sector no hay un afán recaudatorio por parte de la nueva política tributaria, sino que hay una intención de blanqueo, el IVA es un impuesto que ayuda a blanquear, y ayuda a tener menos cantidad de impuestos y que sean más detectables, más controlables.

Es decir, los exhibidores (los cines) pagan el IVA y después el fisco deriva a todos los lugares donde tiene que derivar.

Exactamente.

Bueno, si tantas cosas pueden descontarse del pago del IVA, ¿por qué la mayoría de los ▶



cines aumentaron de precio, algunos más del 40 por ciento?

Así ninguno... ¿cuál?

Bueno, en el Premier, el Lorca y el Lorange la función "barata" se fue de 3,50 a 5 pesos [un 42,86%].

No tengo la certeza de que hayan aumentado tanto.

Absolutamente confirmado, yo ya pagué tres veces en el Premier esta entrada de cinco pesos.

Bueno, realmente agradezco el dato, entonces están trasladando un aumento disparatado, si antes cobraban 3,50, aun poniéndole el 21 por ciento [que en realidad no es así, ver más arriba y más abajo], ni con ese 21 por ciento da cinco pesos.

Y esto puede generar desconfianza en el público, que ve que un cine está a cinco pesos y cree que todos están así o incluso más caros.

Nosotros no tenemos un control sobre el precio de la entrada, pero creo que una vez que se logren todas las eliminaciones de estos impuestos los cines van a poder volver a su precio, el objetivo es que vuelvan al precio anterior.

¿No se pueden poner de acuerdo con los exhibidores por el precio de las entradas?

Tengo entendido que el tema está un tanto desordenado...

Obviamente se están consiguiendo todas estas cosas de poder descontar impuestos del pago del IVA para que no haya un impacto, para que las entradas vuelvan a su precio.

¿Y a qué precio quiere que vuelvan las entradas?

Al precio anterior, 7 y 3,50.

¿Y eso de acá a cuánto tiempo?

Yo calculo que en las próximas semanas, este es mi deseo, y en realidad tengo la intención de que bajen un poco más que eso.

¿Y cuál va a ser el método de seducción?

Yo estuve hablando de hacer una campaña pública para que se vea cine. Es un tema que me preocupa, también esto de la rotación muy grande de películas que se produce en las salas, que se debe a que es siempre el mismo sector social el que va. Es decir, no van treinta y tres millones de personas al cine, van 500.000 muchas veces. Las películas cambian porque la gente que viene este fin de semana es la misma que vuelve el otro fin de semana, entonces hay que cambiar la oferta para este público en cierta forma cautivo de los cines, que somos siempre los mismos que vamos muchas veces y que obliga al exhibidor a cambiar. Hay que trabajar lo impositivo, las políticas culturales y comunicacionales para ver qué es lo que se puede hacer para que la gente vaya al cine. Yo estuve recorriendo las provincias en donde se están abriendo complejos y con los precios más bajos que acá, pero realmente la gente no tiene costumbre de ir al cine. El cine es un

hábito social, mucha gente se desacomodó y esto hace que no figure como un entretenimiento, hay que hacer un trabajo que es cultural, pero obviamente si mejora la situación económica del país la gente va a ir más al cine. Para los exhibidores, todo lo que signifique la posibilidad de tener la sala llena creo que es atractivo, pero un precio promedio de 5 [proveniente de considerar el precio "caro", que está entre 6 y 8 según el lugar del país, los días de descuento y los precios por franjas etarias como jubilados y niños] es un precio muy alto para el nivel de ingresos de la población.

¿No es absurdo poner un impuesto que genera tanta mala prensa para luego no recaudar tanto, al restar otros impuestos del pago del IVA?

Bueno, insisto, no tiene un afán de recaudación, tiene un afán de mayor control y verificación impositiva.

A los distribuidores esta situación no parece afectarlos demasiado, pero ¿qué pasa con los productores?

Esto depende de qué tipo de productores, a los más "industriales" no les afecta, sí puede afectar a los productores independientes, que no están inscriptos en tantas cosas. Igualmente, creo que lo que nos alarmó a todos fue la posible supresión del fondo de fomento, o que se sumara el 10 al 21 y entonces quedaba una alícuota a cargo del exhibidor de un 31 por ciento que es una tasa realmente altísima. En realidad el "no al IVA", en la primera nota que mandé al Ministerio de Economía, hablaba de la doble imposición y de la necesidad de preservación del fondo de fomento para continuar con la industria nacional...

La recaudación del fondo de fomento, además, tiene que ver con la cantidad de gente que va al cine, ¿cómo vienen las cifras este año?

Si tomamos del 1º de enero al 9 de mayo de este año frente al mismo período del año pasado, vemos que la cantidad de espectadores subió en el 2001 un 5,5% (unos 650.000 espectadores más).

¿Y en el último mes?

Bueno, en las cinco semanas que fueron del 5 de abril al 9 de mayo hubo, comparando con el mismo período del 2000, 270.000 espectadores menos, lo que representa una caída del 10%. [Hay que aclarar que más allá de este bajón imputable a la crisis y los anuncios sobre el IVA, esta caída es vista por parte del ambiente como motivada por la ausencia de estrenos "fuertes" en ese período.] Pero más allá del impacto del IVA hoy el cine es el entretenimiento de un sector social bastante chico, y ese sector social tiene otros tipos de esparcimiento.

Hace un tiempo se decía que era el entretenimiento de un sector social bastante grande.

Yo diría que desde hace bastante tiempo

no es de un sector social grande. A mí esto me preocupa mucho y se lo planteé a los distribuidores también, lo que hay que lograr es una recuperación del hábito cultural de ir al cine en otros sectores.

¿Cómo viene el INCAA con el presupuesto este año?

Bueno, de los aproximadamente 60 millones que nos correspondían, el recorte votado por el Congreso para el presupuesto de este año fue del 50%, por lo que se nos asignó inicialmente 30.200.000. Pero en el mes de febrero el jefe de Gabinete me dio un aumento presupuestario de 2 millones para el Festival de Mar del Plata y hoy está a la firma un decreto de necesidad y urgencia por el cual se nos restituyen ocho millones y medio más la posibilidad de compensación de créditos con subsidios, con lo cual se llegaría a un aumento presupuestario de 11 ó 12 millones, con lo que llegaríamos a un 70% de lo que nos corresponde. En el presupuesto 2000 también se nos reconocieron 30 millones, y luego conseguimos 12 más. Estamos trabajando sobre estos temas, yo tuve una entrevista con el ministro de Economía, y le planteé esta dificultad que tiene el cine con la falta de seguridad sobre el presupuesto, y me encargó que diseñáramos una propuesta para independizar el fondo de fomento del presupuesto nacional. Y así directamente recaudaríamos y administraríamos lo que nos corresponde.

¿Y por qué el Ministerio de Economía les concedería esto, si implicaría, teniendo en cuenta los dos últimos años, 18 millones menos para el tesoro nacional [de 60 que debería recibir en promedio el INCAA, recibe alrededor de 42]?

Y... es un tema de negociación política.

Si se puede negociar es que el cine sigue estando cuidado...

Sí.

¿De qué depende esto? ¿De los éxitos en festivales como en el caso de *La ciénaga*?

Yo creo que depende de que la actividad siga demostrando que da frutos, con un cine popularmente aceptado, con buena



imagen internacional, y con valor como producto de exportación. Es una industria que hay que cuidar y que no hay que castigar, están saliendo notas en el exterior...

Sí, justamente hubo algunas que se preguntaban por qué el IVA justo en este momento.

Creo que hubo un problema de demonización del IVA. Al principio en realidad creo que surgió por el miedo de que el IVA se convirtiera en la desaparición del fondo de fomento. Si nosotros logramos que se apruebe la mayoría de las medidas propuestas al Ministerio de Economía, la situación del cine va a ser mejor que la anterior a la aplicación del IVA.

¿Mejor?

Sí, principalmente si logramos el manejo del presupuesto.

IV. Luego, en el despacho de la contadora Mariño.

¿Qué sucede con el IVA en la producción de cine?

La producción cinematográfica antes estaba exenta de IVA y pagaba el 21% en todos aquellos ítems que estaban gravados como película virgen, laboratorio, transporte y otros. No pagaba por la parte creativa de producción que es la que ahora está también afectada, que incluye por ejemplo al productor ejecutivo, al director, al guionista. El guionista antes facturaba y no ponía IVA, ahora sí. Los actores ahora tienen un régimen intermedio, solamente para los fines impositivos se los va a considerar en relación de dependencia, no tienen que facturar. Pero en el caso de los guionistas, el director y otros alcanzados por el IVA, eso significa para la producción un desembolso mayor pero que lo podrán usar como crédito fiscal contra el IVA que facturen. Claro, si la película es exitosa lo van a facturar, si la película no es exitosa no van a tener contra qué descargarlo. Pero hoy pueden descargar todo el otro IVA que pagaban (película, laboratorio, etc.) que antes no lo podían descargar de nada. Pero si no facturan lo suficiente esto es costo.

¿No se estaría entonces perjudicando al productor chico?

Bueno, el régimen de subsidios permite considerar como costo al IVA que no se puede descargar y sobre eso se otorga el subsidio, aunque obviamente el IVA lo pagás en el momento y el subsidio lo recibís después de que estrenás, y en cuotas, pero el régimen lo considera costo.

[Los distribuidores, por su parte, no parecen tener demasiados problemas con el IVA, ya que al facturar pueden descargar el IVA crédito fiscal que pagan por publicidad, copias y otros rubros. Su principal discusión fue en buena medida por las alternativas para definir cuál era la base imponible de la entrada: es decir, aquel valor que el exhibidor efectivamente recibe (quitando los impuestos) y sobre el cual se calcula el porcentaje que arreglaron pagarle al distribuidor.]

¿Qué pasa entre los distribuidores y los exhibidores?

Hoy la gran discusión es cómo se determina la base imponible, con el 10% del fondo de fomento como pago a cuenta del 21% del IVA. Antes, los exhibidores podían descargar el IVA que pagaban en sus compras contra la facturación (gravada) que tenían por gaseosa y pochoclo, pero era proporcional: si vos no tenés toda tu venta gravada no podés descargar todo, antes era proporcional a la venta de pochoclo, ahora pueden descargar de manera completa.

[Se discutieron tres alternativas de cálculo, una es la que más le convenía al INCAA, que es la que tenía menos apoyo técnico, la de primero calcular el valor del fondo de fomento y luego el IVA, y así dejar el monto por entrada para el fondo de fomento intacto, pero que deja la sensación de estar respondiendo a una doble imposición. La segunda era la opción de los exhibidores, que era la de restarle, al valor de la entrada, el IVA y el fondo de fomento, es decir, reducir el valor de la entrada en un 31% para calcular la base a repartir con el distribuidor, y de esa manera también se reduce el valor por entrada que in-

gresa al fondo de fomento. Esta opción pretendía restar un 31% que no se pagaba como impuesto ya que, como se dijo más arriba, no es que se paga IVA más el fondo de fomento, sino que este se descuenta junto con otros impuestos y los créditos fiscales del saldo a pagar por aquel. De esta manera, el exhibidor tenía más IVA débito del que descontar su crédito fiscal y le daba menos plata al INCAA y a los distribuidores. La tercera opción, la que apoyaban los distribuidores ya que les dejaba una entrada neta más alta y por ende un mayor ingreso por entrada, era la de calcular el precio base restando el IVA y de ahí calcular el valor para el fondo de fomento. Esta era la opción intermedia para el INCAA, que ve reducido el valor que le ingresa al fondo de fomento por entrada, en una entrada, pasaría de 64 a 58 centavos. Cuando esta revista esté en imprenta, seguramente se definirá este tema (entre el lunes 4 y el martes 5 de junio), probablemente con una solución intermedia entre las dos últimas opciones, que beneficie a distribuidores y exhibidores y deje al INCAA con un valor por entrada para el fondo de fomento aun menor (0,53).]

V. Finalmente, el monto que seguramente ingresará al fondo de fomento cinematográfico por cada entrada de cine será menor. Si a eso se le suma que, por ahora, las entradas son más caras y la posibilidad de que esto fije una tendencia decreciente en la cantidad de espectadores, se verá afectado el presupuesto del INCAA, lo que no cambiaría mucho las cosas en la situación actual en la que el presupuesto del organismo lo fija el Congreso en la Ley de Presupuesto. Pero si el INCAA consigue manejar su propio presupuesto (hacer uso de sus fondos genuinos), vería así reducidos sus recursos (hay que decirlo, esa reducción sería una pérdida mínima en comparación con el beneficio de recibir el presupuesto completo), justo en el momento en el que puede disponer de ellos plenamente. Paradojas o constantes de las negociaciones políticas. ▀



El libro de conversaciones entre Hitchcock y Truffaut fue votado por casi todos los miembros de la redacción

The image shows the spine of a book on the left side, with many pages visible. The book is dark-colored, and the pages are light-colored, creating a striped pattern. The spine is positioned vertically, and the book is slightly angled towards the right.

La hora de la lectura

Luego de los dos festivales y ante la pobreza de los estrenos, nos encontramos con que tenemos más tiempo disponible y que se nos acumularon libros para leer. La siguiente producción reúne algunas de las últimas publicaciones más descubrimientos recientes (el loco Zizek) más viejos amores (Truffaut y Rohmer). Y una encuestita sobre nuestros libros de cine favoritos. Si hay algo que puede ser más lindo que el cine son los libros. Pero lo mejor de todo es el panqueque de banana quemado al rum.

LEER A LOS DIRECTORES

La palabra de los autores

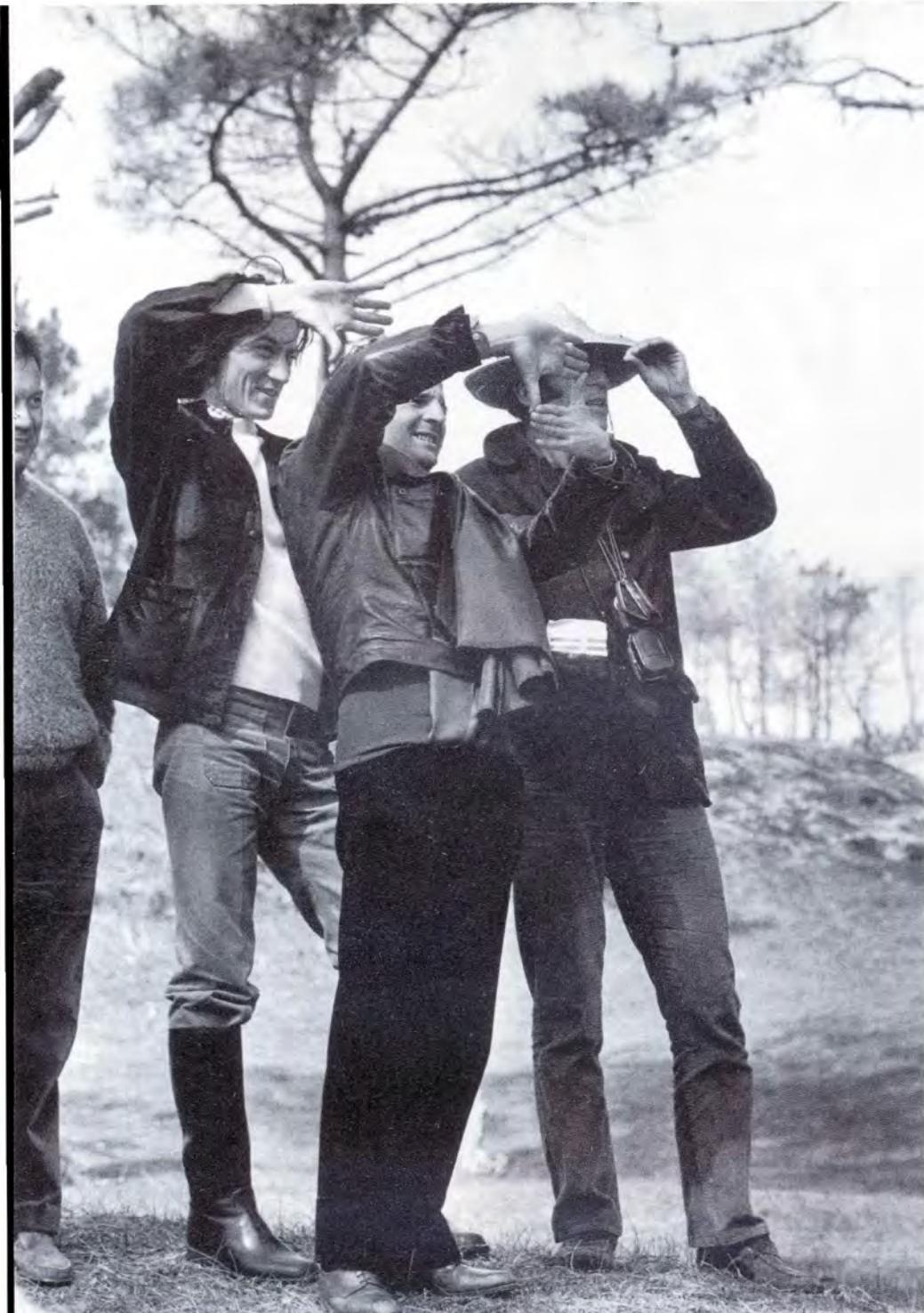
La colección de libros de Paidós nos permitirá, en esta y en futuras entregas, recoger las voces de los directores. Esta nota defiende la idea de que ellos se expresen a través de la escritura. En las próximas páginas, Rohmer y Truffaut. **por JUAN VILLEGAS**

En algunos ámbitos académicos suelen despreciarse las opiniones que los cineastas ofrecen sobre sus propias películas. Se puede entender que en un análisis sobre un film se elija dejar a un lado la biografía de su autor y que se prefiera desechar las intenciones originales del realizador para concentrarse en los resultados concretos. Sin embargo, lo que un director de cine tiene para decir es muchas veces un testimonio de primera mano sobre el arte de hacer películas y puede ser un antídoto muy eficaz frente a los abusos de la interpretación. Pero hay quienes justifican ese desprecio desde la necesidad de una autodelimitación en la aproximación teórica, aunque suele ser soberbia disimulada de rigor académico, o tal vez el deseo de reducir a los cineastas a simples ejecutores de obras que los excluirían como creadores. Hay solo un paso más para terminar creyendo que el cine no es un arte. Truffaut decía en 1955 que para gran parte de la crítica cinematográfica de entonces "no hay autores y las películas son como las mayonesas, salen bien o salen mal". *La política de los autores* vino a poner las cosas en su lugar y, aun con sus excesos y sus injusticias, introdujo la idea de que las películas son, para bien o para mal, el resultado de la personalidad de un artista: el director de cine. Para los críticos de *Cahiers du Cinéma* de la segunda mitad de la década del 50, los ci-

neastas expresan su visión del mundo a través de la puesta en escena; es decir, a través de la suma de decisiones estéticas que toma un director. Dirigir cine no sería ilustrar un guión, construir imágenes que den cuenta de un argumento y de las ideas que en él expone un guionista. Dirigir es crear a través de la puesta en escena algo que se parece a los propios directores, concebir una serie de imágenes que dibujen el propio rostro del artista que las crea. Por eso fue y es tan importante *El cine según Hitchcock*, el libro que recoge la larga entrevista realizada por Truffaut al director de *Psicosis*, en el que se habla casi exclusivamente de técnica cinematográfica pero termina siendo un testimonio insuperable sobre cómo un artista (en este caso Hitchcock) ve al mundo. Es verdad que la política de los autores se puede objetar fácilmente, pero estas posibles objeciones son falsas o insuficientes. Por un lado, es cierto que la historia del cine está llena de películas cuyos buenos resultados son consecuencia del talento de un actor, un productor o un guionista, y no tanto del trabajo del director. Pero para el caso es lo mismo, porque la personalidad artística fuerte de cada película pasa a ser entonces el verdadero autor, y tampoco en estos casos la crítica académica a la que me refiero se ocupa de escucharlos. Una objeción mejor sería observar el peligro que trae

el culto a la personalidad, un exceso de fanatismo que olvide la necesidad de cierta objetividad y provoque elogios exagerados, olvidos e injusticias. Pero cuando Truffaut dice "una película de Delannoy no me gustará jamás; en cambio, una de Renoir siempre me gustará", en realidad no está significando exactamente eso. Hay películas fallidas de grandes directores y hay buenas películas de cineastas mediocres, pero las de los primeros nos interesarán siempre más porque expresan la visión de un artista y no la confluencia fortuita de una suma de talentos. Es por eso que lo que un director de cine nos pueda decir sobre su arte siempre va a ser interesante, porque al hablar de cine nos va a hablar de él, y al referirse a sí mismo estará hablando de cine. Hay montones de ejemplos que acuden en mi ayuda y no conozco ninguno que refute esta idea. Hay libros fundamentales como *Esculpir en el tiempo* (Tarkovski) y *Notas sobre el cinematógrafo* (Bresson), donde cineastas consecuentes desarrollaron por escrito una poética con una claridad y una sencillez que no excluyen nunca la poesía ni la profundidad. Son programas para sus propias creaciones, manifiestos más que teorías. No explican su arte ni ofrecen claves de interpretación, pero regalan el placer de su lectura y revelan mecanismos de trabajo y métodos de organización estética útiles para el análisis.

La mirada cinematográfica de François Truffaut se funde con la de su escritura



Y están las entrevistas, un vehículo fundamental a través del cual los cineastas han ayudado a pensar el cine. Ya mencioné *El cine según Hitchcock*, pero hay un libro poco conocido de Peter Bogdanovich que resulta también fundamental y del que querría hablar: *Who the Devil Made It* (*Quién diablos lo ha hecho*), cuya publicación en español esperamos con ansiedad. Este libro recopila conversaciones con dieciséis directores de cine que conforman una historia de Hollywood desde el punto de vista de los creadores. Bogdanovich insiste una y otra vez tanto en las precisas introducciones a cada entrevista como en varias de las preguntas, en saber qué decisiones estéticas llevaron adelante cada película, y aunque la mayoría de los entrevistados quieran negar su condición de artistas, sus respuestas inteligentes

y reveladoras los contradicen continuamente. Incluye entrevistas a cineastas consagrados como Hitchcock, Lang y Hawks, quienes ya vencieron con el tiempo varios prejuicios sobre el cine americano, pero también se atreve con cineastas subvalorados u olvidados, tales como Allan Dwan, Chuck Jones, Edgar Ulmer, Joseph Lewis o Leo McCarey. Todos demuestran, sin embargo, tener una visión personal sobre el cine y tienen mucho para decir sobre su oficio y sus elecciones estéticas. Hay muchos otros ejemplos para mencionar: la polémica Rohmer-Pasolini, una discusión con un nivel de ideas tan alto que constituye una exposición casi definitiva sobre las dos opciones opuestas para encarar la realización de cine; el extraordinario *Ciudadano Welles*, de Bogdanovich, un libro

que, de la misma forma que el personaje al que está dedicado, excede largamente el cine; *Conversaciones con Buñuel*, una serie de charlas amenas y desinhibidas entre el director de *Viridiana* y su amigo, el escritor Max Aub; *Mi último suspiro*, la autobiografía del propio Buñuel; *Nadie es perfecto*, de Billy Wilder, uno de los libros más divertidos e inteligentes que haya leído en mi vida; y un ejemplo local, *Pasen y vean*, el buen libro de Adriana Schettini que recoge entrevistas con Leonardo Favio.

La editorial Paidós ha lanzado una colección llamada *La memoria del cine*, que ayuda a engrosar esta lista, que por supuesto no intenta ser exhaustiva. La colección está conformada por libros que incluyen textos escritos por grandes cineastas de la historia e importantes entrevistas en las que ellos exponen distintas cuestiones referentes a su visión del cine. Cada volumen está dedicado a un director diferente. Hasta el momento se conocen los de Fellini (*Hacer una película*), Truffaut (*El placer de la mirada*), Dreyer (*Reflexiones sobre mi oficio*), Rohmer (*El gusto por la belleza*), Rossellini (*El cine revelado*) y Scorsese (*Mis placeres de cinéfilo*).

No solo la selección de textos es en todos los casos excelente sino que también son volúmenes de una gran calidad gráfica. Son libros agradables para la mano y para la vista. Tienen un peso que puede ser excesivo, pero al entrar en contacto con sus páginas uno se da cuenta de que es el más acorde al nivel de los contenidos. Estos datos que pueden parecer menores o frívolos, no lo son para nada. Es que los cinéfilos, quienes tal vez injustamente suelen despreciar el teatro, aman los libros casi tanto como las películas. ▀

ESCRITOS DE **ERIC ROHMER**

La coherencia de un maestro

Leer al director de *Cuento de otoño* produce el mismo placer que ver sus películas. La misma claridad, la misma inteligencia y una firme idea del cine que sigue los pasos de su maestro, André Bazin. **por MARCELA GAMBERINI**

El gusto por la belleza se compone de artículos de Eric Rohmer escritos entre 1948 y 1979, aparecidos en distintas publicaciones, entre ellas *Cahiers du Cinéma*, donde fue jefe de redacción entre 1957 y 1963, cuando fue desplazado por la invasión de los análisis estructuralistas en las ciencias sociales que vendrían en una crítica cinematográfica más académica. Afortunadamente, Rohmer supo escapar de la avalancha alejándose de los peligros del academicismo acartonado y pretencioso; él mismo declara que se opuso en su momento a esa tendencia que considera al cine como un lenguaje. Para Rohmer lo esencial pertenece al orden de la ontología –retomando los conceptos bazinianos–, y desde esa perspectiva el cine dice otras cosas, distintas de las que dicen las demás artes. De esta manera, alejado de las tendencias de moda de la época, escribe mostrando una lucidez que apabulla por la radicalidad de sus ideas, su brillo intelectual, su coherencia y su estilo, libre, placentero, transparente. Estos maravillosos artículos fueron reunidos y presentados por Jean Narboni, quien además le hace una entrevista a Rohmer en 1983 que precede a la recopilación. En esta entrevista llamada “El tiempo de la crítica” atempera la afirmación más fuerte y quizá más arbitraria de sus tempranos escritos acerca de la supremacía del cine en relación con las demás artes que sugería una cinefilia un tanto reaccionaria. Ahora, en este presente, Rohmer se piensa a sí mismo como un aficionado al cine que cree que “amarlo no le impide estar abierto a las demás artes contemporáneas”. En el brillante artículo “El gusto por la be-

lleza” (1961) para Rohmer el cine no es un lenguaje, sino un arte original, que tiene solo un objetivo en común con las demás artes: la búsqueda de la belleza. Además, hay en este artículo una idea radical: la posibilidad que tiene el cine de explotar situaciones fuertes y sencillas, la posibilidad de abordar la verdadera tragedia, sin que esto se convierta en un melodrama. Como el heredero más cercano de Bazin, a quien proclama su maestro y llora su desaparición en un bello artículo llamado “La *summa* de André Bazin”, trabaja con los conceptos de representación y realidad, aboliendo la distancia que los separan. Lo más sorprendente de este artículo es la modestia y la humildad con que Rohmer habla de su maestro. En “Carta a un crítico” explica los conceptos centrales de su propia filmografía: el trabajo sutil sobre los personajes cotidianos, la homologación del estatuto de la palabra y el de la imagen, lo problemático que resulta pintar “la pura emoción interior”, la sencilla elección de sus temas. Este artículo es casi un manifiesto acerca de su propio quehacer. Todos los textos de *El gusto por la belleza* hablan de las obsesiones de Rohmer en tanto crítico, en tanto teórico y en tanto cineasta, obsesiones que, sorprendentemente, son las mismas. Su clara admiración por Rossellini, Hitchcock, Bresson, su temprana valoración de Hawks o Renoir –al que por otra parte todos los *Cahiers* consideran “el” maestro– es notable y sumamente agradecida. Muchos de los artículos están escritos a contrapelo de una crítica acartonada, academicista y artificial. Todos y cada uno de ellos destilan pasión por el cine, cariño por la

profesión de cineasta, admiración por sus maestros, fidelidad a sus amigos críticos y realizadores. Estos artículos ponen de manifiesto la lucidez, la inteligencia, la alegría, la cultura, la belleza, la melancolía. Conforman un tratado acerca de lo que el cine debería ser y a lo que debería tender; hay ideas maravillosas acerca del cine en general, expresadas con respeto y humildad. Rohmer –y quizás alguno de sus compinches tanto en la escritura como en las imágenes, como Truffaut o Bresson– apuesta por un cine que seduzca al espectador desde la emoción más íntima, desde el gesto más sutil, desde el clasicismo más moderno, desde la palabra más acertada, desde la imagen más bella. Lo que él mismo denomina un cine clásico donde la belleza según el arte y la belleza según la naturaleza conformen una unidad. Lo esencial, para Rohmer, es reproducir la belleza de las cosas. Siempre un cine de lo posible, de lo cotidiano, de la pura sensibilidad. Un cine fuertemente optimista, aunque sus planteos destilen tristeza y melancolía. Cuando Rohmer filma desaparece de escena, le ofrece al espectador películas deliciosas, cotidianas, luminosas, placenteras. Cuando escribe, ofrece al lector claridad conceptual, transparencia de ideas, obsesiones, gustos indiscutibles. Es el mismo tipo dirigiendo y escribiendo. La misma medida, la misma sutileza, la misma pasión. Pocos fueron o son tan coherentes. Tanto sus películas como sus escritos destilan genialidad y dan por sentado que el mundo es un lugar bello y transparente. Está en nosotros dejarnos invadir por su grandiosa luminosidad. ▀



“Me han comparado con numerosos moralistas, gente que en general no suelo cultivar, como Laclós, Marivaux, Jacques Chardonne, etc. En tales casos suelo responder: ‘No, mis autores no son esos sino Balzac y Victor Hugo’. Balzaquiano, sí. Es decir, antiexistencialista, contrario al Nouveau Roman, contrario a gente como Moravia, Sartre, Beckett, etc. En las novelas de Balzac están los contenidos de las conversaciones; en las novelas del siglo XX, están las conversaciones pero no el contenido, el sentido aparece entre líneas: la gente dice frases planas. En segundo lugar, en las novelas del siglo XX, las cosas ocurren, no se sufren, no hay complot. El complot es algo totalmente pasado de moda. Tampoco hay ya psicología, pero yo siempre fui partidario de la psicología. En sus últimas películas que nunca dejan de entusiasmarme, Renoir pretendía no hacer psicología, pero no hay que tomarlo al pie de la letra. Esto no tiene nada que ver con Antonioni o Wenders o Buñuel. Contra el convencionalismo psicológico, de acuerdo. Contra la consistencia psicológica del personaje, no. A mí me gusta mostrar en la pantalla a seres que piensan dotados de una psique. Siempre he creído que un cine basado en la intriga y en los personajes es moderno siempre, incluso mucho más que un cine no psicológico y desdramatizado. Sin embargo, parece que, en estos años 80, ese cine carece de aliento.”

“Por el contrario, los hallazgos de Chaplin, incluso los más visuales –Charlotte haciendo juegos malabares con los ladrillos, Charlotte caminando de rodillas, Charlotte hundiéndose en la bañera que creía vacía–, consiguen hacer reír cuando se describen o sugieren con palabras. No se trata de instantes excepcionales: a lo largo de todas sus películas, Buster Keaton expresa esta obsesión por cierto espacio de la torpeza y la soledad del que no podemos encontrar equivalentes en el cine.”

“Nada pasa de modo tan rápido como lo necesario, solo lo verosímil.”

“Al aprender a comprender, el espectador moderno desaprendió a ver, y si las películas han propiciado nuestra educación visual no nos han hecho más sensibles a la significación pura de ciertas formas o movimientos: simplemente, en la medida en que es aún un arte de la mirada, gracias a él estamos más capacitados para captar las intenciones de un lenguaje que puede ser tan matizado, tan sutil como el lenguaje hablado, pero sigue siendo, muy a menudo, tan convencional como aquel.”

“Y deseosos de destruir la última de las convenciones que hacían posible, a nuestro en-

tender, el arte del cine. Aspiramos a una ilusión perfecta, a una reproducción materialmente exacta de las cosas, con sus colores y sus relieves reales.”

“El cine es de todas las artes la más realista. (...) Que el cineasta trabaje con las cosas mismas y las reproduzca sin retoques. Ya no creemos en la potencia milagrosa del montaje; y exigimos cada vez más que la imagen arrebatase al mundo la belleza con que se engalana. ¿Dónde está el arte, dirán, si la naturaleza aparece tal como es? Pero el cine todo es devenir. ¿Qué le importa un rostro, si no es porque se apacigua o se arruga según el ritmo que ha escogido? ¿Qué le importa la hojarasca si no es por la belleza de su balanceo? El movimiento es la materia con la que trabaja, el único ámbito que ha de abstraer y reconstruir. Para él toda la belleza del mundo nunca será superflua.”

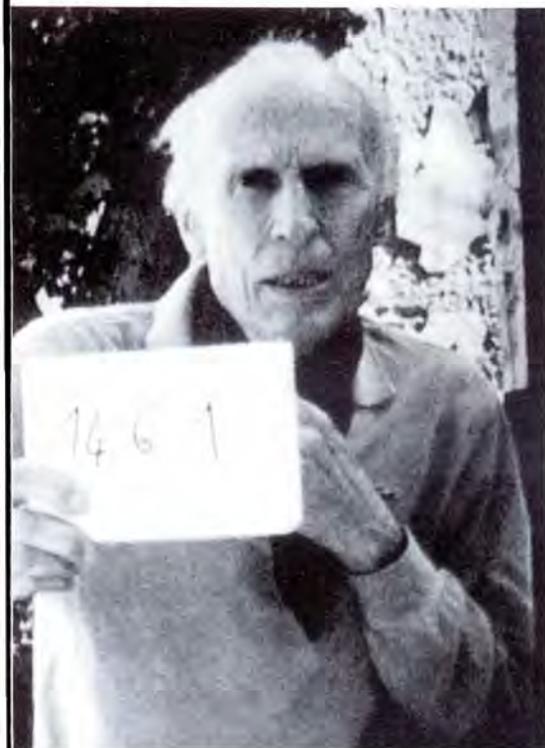
“Que la pantalla liberada desde el nacimiento del sonoro de una tarea tan ajena a su naturaleza, encuentre su verdadera función, que no es la de decir sino la de mostrar.”

“No creo que pueda haber una buena crítica que no se inspire en una idea, sea acerca del hombre o acerca de la sociedad, y no le reprocho en absoluto, a tal o cual publicación política, la observancia de la línea más estricta en su juicio sobre el arte”.

“El amor a lo bello es algo tan extendido como raro en el buen gusto. Las pasiones son idénticas para todos, pero no se dirigen a los mismos objetos. El hombre de la calle o común profesa un culto a la belleza cuyo valor es erróneo despreciar. A menudo, es con la cultura con la que empieza la indiferencia.”

“Lo que yo ‘digo’ no lo digo con palabras. Tampoco lo digo con imágenes, mal que les pese a todos los sectarios de un cine puro que ‘hablaría’ con las imágenes como un sordomudo habla con las manos. En el fondo yo no digo, muestro. Muestro a gente que actúa y habla, eso es todo lo que sé hacer, pero ahí está mi verdadera intención. El resto, estoy de acuerdo, es literatura.”

“Si el cine fuera solo el arte de sondear el interior de las almas, estaría dispuesto a dar todo *Stromboli* por ese único plano de Hitchcock en el que el rostro de Ingrid Bergman, desplomada al borde de la cama, labios pesados, párpados semicerrados, refleja por espacio de un instante un lujo tal de sentimientos contrapuestos (temor y dominio de sí, candor y cálculo, rabia y resignación) que la pluma más concisa no tendría páginas suficientes para expresar.”



Rohmer: mesura, sutileza y pasión detrás de la cámara o frente a la máquina de escribir

ESCRITOS DE FRANÇOIS TRUFFAUT

La mirada sensible

Enamorado de la palabra escrita, en especial de Balzac, François Truffaut comenzó haciendo cine mediante la escritura. Luego hizo cine filmando, pero nunca abandonó su primer amor. **por JUAN VILLEGAS**

El placer de la mirada, bellissimo título elegido por el propio Truffaut, es una recopilación de textos aparecidos en diversos libros y revistas a lo largo de treinta años. Truffaut dedicó parte de los últimos años de su vida a la confección de este libro. No llegó a terminarlo, pero el proyecto ya se había puesto en marcha. Los criterios de armado y los artículos que iban a incluirse ya estaban determinados, solo faltaba terminar de encontrar los textos y organizar el conjunto. Jean Narboni y Serge Toubiana, quienes habían comenzado la tarea junto a él, le dieron la forma final. El libro salió publicado por Cahiers du Cinéma en 1987.

Está dividido en cinco capítulos, no con un criterio cronológico sino según una división temática o de contenidos. El primero, "El cine en primera persona", describe su posi-

ción como cineasta. Son textos escritos luego de estrenar *Los 400 golpes* y, aunque se refieran poco a sus propias obras, conforman una especie de manifiesto moral y personal sobre la realización cinematográfica. De "Homenajes y retratos" no hace falta aclarar de qué trata. Hay un texto dedicado a Bazin, justo, bello y con un final emocionante. El artículo sobre Welles impresiona, porque logra decir verdades nuevas acerca de alguien sobre quien se ha escrito tanto. Los homenajes a Hitchcock, Rossellini y Renoir confirman que son los cineastas que más amaba. Del resto, se destaca su lucidez para predecir el futuro de Woody Allen en 1977.

En "Literatura y cine" Truffaut declara su admiración por los libros y dedica dos artículos a escritores a quienes adaptó más

de una vez: William Irish (*La novia vestía de negro* y *Sirena del Mississippi*) y Henri-Pierre Roché (*Jules et Jim* y *Las dos inglesas y el amor*).

"¡Viva la estrella!" empieza con una reivindicación apasionada de aquellos actores y actrices que "atraen a la cámara", para realizar después vivaces y originales retratos de estrellas que trabajaron con él: Isabelle Adjani, Fanny Ardant, Charles Aznavour, Julie Christie, Catherine Deneuve, Jeanne Moreau y Jean-Pierre Léaud entre otros. Además brilla una mirada llena de amor y admiración por el cantante Charles Trenet. En "Un poco de polémica no hace daño" aparece Truffaut como polemista genial, lleno de unas ganas de decir sus verdades que lo llevan muchas veces a la bronca y al desprecio. En este capítulo aparecen textos escritos antes de pasarse a la dirección, algunos hoy famosos como "Una cierta tendencia del cine francés". Sin embargo, el más impresionante es otro, escrito en 1957, en el que elabora un programa apasionado para la nueva generación de cineastas que se convierte en una descripción precisa y anticipada de lo que iba a ser la Nouvelle Vague.

Entre este hermoso montón de palabras, que son una declaración de amor al cine y a la vida, surge el retrato de un hombre que lo que más admiraba en los demás era la felicidad; y tal vez solamente quien lleva un gran dolor dentro puede sentir eso. Sin embargo, evitaba sistemáticamente la queja y prefería, en cambio, la rebeldía, mucho más honesta y valerosa y hasta más útil. Detestaba igualmente la queja ajena y, si esta iba

Truffaut durante el rodaje de *El niño salvaje*





unida al éxito, podía llegar a odiar. Sabía que la vida le había brindado más de lo que estaba previsto que le fuera dado y entendía que el éxito y la felicidad son cosas muy distintas.

Nadie como él regaló tanta felicidad en el cine y nadie expresó como él la soledad y la tristeza. Este libro es sabio y está lleno de ideas; recorre con inteligencia y emoción un pedazo grande de la historia del cine; es la novela de una vocación y un gesto de amor y agradecimiento.

Poco tiempo antes de morir Truffaut escribió: "La palabra 'ternura' utilizada en los eslóganes publicitarios se ha vuelto odiosa y, por tanto, inutilizable en una conversación sincera. Lo mismo sucede con la palabra 'sensibilidad', utilizada por los políticos para justificar sus malas jugadas. Por culpa de estas personas infames y malignas, preparémonos a vivir sin *ternura* ni *sensibilidad*; endurezcámonos y rechacemos con un gesto firme la mano que nos ofrecen".

Yo quiero decir que si hay algo que respira en cada página de este libro es ternura y sensibilidad, lejos del bastardeo de los publicistas y los políticos y muy cerca de las imágenes que él mismo creó en sus películas. Este cineasta añorado, el hombre que amaba a las mujeres, a los niños y a los libros, este creador genial que, igual que su maestro Renoir, filmaba de forma que no se notara la genialidad, era también un gran escritor. Adolfo Abalos, el gran pianista argentino, dijo una vez que no hay que tocar bien, sino que hay que tocar lindo. Truffaut no escribía para nada mal, pero sus textos son hermosos. **A**

"Los guionistas, desde la habitación de su hotel, se obstinan en creer que su heroína encuentra a su amante un miércoles después de haber dejado a su marido el lunes. En verdad, para el público, ella pasa de un hombre a otro en setenta segundos. En una película, hay lo de *antes* y lo de *después*, igual que hay lo que se *muestra* y lo que se *explica*. Lo que se muestra es real y nadie nos podrá hacer creer que esta mujer que aparece bebiendo una taza de té imagina habérsela bebido: se la ha bebido y punto."

"La calidad de una película es a menudo proporcional a la inteligencia de las decisiones tomadas, su lógica, su coherencia. La belleza de este trabajo reside en su disimulación, ya que pareciera que el director sólo ha *grabado* estos paisajes sublimes, estos actores magníficos, estos hechos emocionantes; se permite el lujo de no ser el responsable de tantas maravillas. El, que lo ha escogido todo, puede decir simplemente: 'Ahí tienen lo que yo he visto', hipocresía sublime e indispensable."

"Como los niños ya traen *automáticamente* consigo la poesía, creo que se ha de evitar introducir elementos poéticos en una película infantil, para que la poesía nazca de sí misma, como algo más, como un resultado y no como un medio, ni incluso como un objetivo que alcanzar."

"Cuando empecé a hacer películas creía que había cosas divertidas y cosas tristes, y por eso incluía en mis películas un poco de ambas. Más adelante, intenté pasar bruscamente de una cosa triste a una cosa divertida. Al rodar *Besos robados* me pareció que lo más interesante era procurar que la misma cosa fuera divertida y triste al mismo tiempo."

"Yo aplico a Bazin una política de los autores-críticos que se resumiría así: un artículo negativo escrito por Bazin describe mejor la película que un artículo elogioso escrito por otro de nosotros."

"Cuando de cinéfilo se pasa a cineasta, la multitud de problemas específicos por resolver nos hace olvidar nuestras admiraciones y nos fuerza a crear todo tipo de leyes no escritas, personales, que pronto se harán tan apremiantes que nos harán perder toda frescura ante el trabajo de nuestros compañeros que han forjado otras leyes y las obedecen."

"Rossellini me ha enseñado que el tema de una película es más importante que la originalidad de su ficha técnica, que un buen guión no debe ocupar más de doce páginas, que se ha de filmar a los niños con más res-

peto que a cualquier otra cosa, que la cámara no tiene más importancia que un tenedor y que hace falta decirse antes de cada rodaje: 'O hago esta película, o reviento'."

"En relación con su importancia en la vida real, el niño desempeña un papel ínfimo en el cine."

"Welles es un poeta a pesar suyo, un poeta a quien le gustaría ser un prosista."

"La actitud de tantos directores, que consiste en quejarse todo el tiempo y en hablar de los productores, los distribuidores, los exhibidores y los críticos como si fueran sus grandes enemigos, proclamando simultáneamente su amor o su amistad por el público, me parece falsa y ruin. El verdadero adversario que se ha de vencer o convencer es el público; no debemos pedirle su opinión sino su dinero; debemos comportarnos como las putas profesionales: darle la ilusión del amor, satisfacerle. Aliviarle, pero negarle nuestra boca."

"Detesto sobre todo a los duros, a los camorristas y, en general, a todos los personajes prestigiosos a priori, que dominan la acción y a los que nada les puede herir."

"¿Quién es Julie Christie, en mi opinión? Ante todo, una boca sorprendente, incluso en su cara: una inmensidad... Julie es un cóctel de imperfecciones fascinantes: un rostro salvaje de loba sobre un cuerpo de niña."

"Los hombres tienen tendencia a creer demasiado en sus méritos, se contorsionan como los monos sobre los barrotes de la escala social, mientras que las mujeres saben que, sobre todo, se trata de suerte. Ellas no se vanaglorian de su talento. Para una mujer, solo cuenta la felicidad. Todo lo demás es irrisorio."

"¡Qué tristeza las películas sin mujeres! Detesto las películas de guerra, excepto en el momento en que un soldado saca de su bolsillo una fotografía de una mujer y la mira."

"Michel Simon inconscientemente encarna al mismo tiempo la vida y el secreto de la vida, el hombre que parece que somos y el que realmente somos. Cuando Michel Simon actúa, penetramos en el corazón del corazón humano."

"Considero que es una tontería lamentarse, sea cual fuere el nivel en que nos encontremos. Los que trabajan en el cine y no están satisfechos pueden cambiar de trabajo; nadie ha venido al mundo del cine por la fuerza."

PSICOANÁLISIS, POLÍTICA, CINE, ETCÉTERA

Para leer a Zizek

Uno de los intelectuales más curiosos, originales y estimulantes de los últimos tiempos utiliza al cine para entender a Lacan. Pero el personaje va mucho más allá de eso y hasta pudo haber sido presidente de su país. **por EDUARDO A. RUSSO**

PRESENTANDO A ZIZEK. Slavoj Zizek (debería pronunciarse Slavoi Jijec) desafía las descripciones. Es uno de los principales referentes de la actual teoría cultural, desde que *El sublime objeto de la ideología* (1989) lo instaló como autor de culto entre los graduados anglosajones. Nacido en Ljubljana –Eslovenia– en 1949, hiperquinético y sobreadorado, mantiene desde hace unos 15 años una actividad que al momento ronda las 300 intervenciones en simposios internacionales de filosofía, psicoanálisis y crítica cultural. Autor de más de una veintena de libros propios y compilador de varios volúmenes, ya ha instalado su obra como un *corpus* académico de envergadura, lo que hace poco hasta llevó a la publicación de un volumen introductorio a su pensamiento: *The Zizek Reader* (ed. Elizabeth & Edmond Wright, 1999).

Aparte de sus publicaciones, la presencia zizekiana suele fascinar a sus interlocutores. Hay quienes lo juzgan poseído de la arrebatadora teatralidad de un Lacan, mientras para otros responde más bien al arquetipo del energético intelectual centroeuropeo. En un website que entre el estudio y el culto le está dedicado, se lo ve en plano medio arengando a un auditorio invisible. Pelo y barba crecidos, la camisa abierta y un gesto energético acentuando la expresión. Llama la atención en el ángulo inferior una copa tan roja como los ojos rojos que delatan el flash amateur: es tinto, y no agua de conferenciante. Pero más interesante resulta apreciar, en otro sitio web asociado, la foto de cuerpo completo: el hombre se encuentra parado arriba de un

sofá (¿un diván?) intentando inestablemente hacer el célebre cuatro ante perplejos contertulios. Simpático, este Zizek.

CARRERA POLITICA. Eslovenia es pequeña y difícilmente imaginable para nuestras mentes masajeadas por la CNN. Antes parte de Yugoslavia, declaró su independencia en 1991, mientras Croacia y Serbia amenazaban con la aniquilación mutua. Y atravesó los volcánicos conflictos balcánicos como un jardín relativamente estable, poblado por dos millones de personas que se comenta les gusta creer que descienden de los etruscos. Eslovenia tiene otro rasgo extraño: debe poseer la mayor cantidad de intelectuales lacanianos implicados en la actividad política. Los “lacanianos de Ljubljana” fueron una suerte de vanguardia con alto sentido del humor y del artificio, que protagonizaron curiosos episodios intelectuales que dejaban estupefacta a la burocracia yugoslava post Tito. Con el tiempo, según contaba hace un tiempo Ernesto Laclau, esto convirtió a la joven Eslovenia en el único país donde el lacanismo ha sido algo así como una ideología de Estado. Zizek se postuló como candidato a presidente en 1990, cuando las primeras elecciones multipartidarias, luego de haber liderado durante la década anterior un movimiento político pluralista y alternativo. No le fue tan mal: quedó en quinto puesto, en una oferta política altamente fragmentada. Desde allí, su posición como intelectual público local ha atravesado distintas etapas, primero fue designado Embajador Científico de la República, y de a poco fue convirtiéndose

en un personaje tan público como incómodo, tan incómodo como lo había sido a comienzos de su carrera académica en los 70 por sus ideas sancionadas como “insuficientemente marxistas”.

DELICIAS DE LA VIDA ACADEMICA. *Lingua Franca* (www.linguafranca.com) es una publicación exquisita, plena de sabrosos y sedudos pormenores de la actualidad intelectual. En su edición de octubre 1998, Robert Boynton escribe una extensa e impagable presentación de SZ, parodiando uno de sus títulos más leídos: “Enjoy your Zizek!”. Allí reporta las actividades londinenses del filósofo-crítico-teórico del psicoanálisis, invitado por el Museum of Moving Image a dictar conferencias. Lo mismo vienen haciendo el BFI (British Film Institute) y numerosas universidades norteamericanas. En un nivel micro, Zizek divide su tiempo en leer filosofía y ver películas; en un plano macro, su agenda se reparte entre Europa y América. Ha diseñado un sistema junto a su mujer, la psicoanalista Renata Salecl (con quien ha escrito varias obras), de periódicas estadas anuales en Estados Unidos, donde ha hecho entrar la teoría lacaniana no precisamente por los enclaves ligados al psicoanálisis, sino por los departamentos de Humanidades. Si bien desde los 70 esta había sido difundida, especialmente a partir de la teoría filmica y en relación con la labor de *Screen* en el marco británico, lo había sido en un marco post estructuralista y en íntimo contacto con las teorías feministas. Lo de Zizek centró la discusión en una crítica cultural politizada pero minimalista. En ese sentido,

leerlo parece remitir a las lupas críticas que décadas atrás solía aplicar la semiología, con su goce de la cultura de masas, antes que a la impugnación y la denuncia indignada de las perversiones de la industria cultural desde la academia.

También hay otros referentes mayores en SZ, generalmente filósofos. En primer lugar Hegel, cuya dialéctica atraviesa cada volumen zizekiano de modo explícito. Pero también Kant, Schelling y Marx forman parte de sus referencias usuales, y en los últimos tiempos insiste cada vez más Pablo de Tarso; en el camino lacaniano el filósofo encontró una lectura de los padres del cristianismo en clave contemporánea y de izquierda, como propone en *The Fragile Absolute* (2000), haciendo que Marx y San Pablo se enfrenten juntos a la New Age y los integristas.

Por otra parte –y no es asunto menor– SZ prueba que no es necesario escribir mal para sostener un discurso en la universidad. Escribiendo en inglés depura la prosa de la teoría social en ese idioma, así como Conrad con su idioma adoptivo hizo con la narrativa inglesa de un siglo atrás.

LIBROS A Y B. Zizek gusta clasificar su sistema de producción escrita con categorías prestadas por Hollywood. Escribe libros clase A y libros de serie B. Aunque la frontera no está muy bien definida, los A serían, entre otros, *The Indivisible Remainder*, su ensayo sobre Schelling (1996) o *El espinoso sujeto* (1999). En estos volúmenes acaso un tanto más centrados y relativamente estructurados en torno a unos pocos temas mayores, no se priva de pasar de la exégesis de un pasaje de Hegel al análisis de un fragmento de David Lynch, lo cual hablaría de una gran capacidad de salto si no fuera porque la cercanía se orienta a especificar lo que los liga. Pero en la serie B de Zizek, como en aquella del Hollywood clásico, la agilidad se despliega en el conjunto, que asume gozosamente una condición fragmentaria, y de continua proliferación. Así funcionan especialmente *Mirando al sesgo* (1991), la obra que le permite divulgar a Lacan con la cultura de masas americana, y hasta incluso su primer libro traducido al inglés: *El sublime objeto de la ideología* (1989), o entre los recientes *The Plague of Fantasies* (1998). Hay un “efecto Zizek” inmediatamente reconocible, un interés que como en la vieja clase B se apoya hasta en el título

mismo de los escritos, en su carácter adictivo y el vértigo asociativo que comportan. Alguna vez le dijeron que sus libros son como CD Roms fallidos y parece que quedó contento con el símil.

ANALIZAR PELICULAS. El dominio íntegro de lo que en Estados Unidos se considera crítica cultural, comenta Zizek, está hoy dentro de lo que podría llamarse teoría del cine. ¿Por qué será –se pregunta con malicia– que tantas feministas políticamente correctas se empeñan en criticar interminablemente tanta película y fantasía macho-chauvinistas? En esos casos se juega la retórica de las representaciones, las imágenes positivas o negativas, la discusión sobre temas y tratamientos. El eje del análisis que Zizek promueve sobre un film se basa usualmente en una de sus obsesiones teóricas: la de la mirada y la voz. Esto lo hace especialmente perceptivo de la puesta en escena. SZ está impregnado por lo que Francesco Casetti ha denominado una *pasión teórica* en relación con el cine. Las películas que más refiere son aquellas que lo hacen teorizar sin límite, por lo que vuelve una y otra vez a revisarlas. El eje voz-mirada –al que le de- ▶



Arriba: Zizek en un momento poco fóbico. Abajo: en *Tuyo es mi corazón*, el momento en que Cary Grant e Ingrid Bergman engañan a Claude Rains mediante la verdad



Contra la creencia habitual, *Su amado enemigo* (*Mr. and Mrs. Smith*) es una película típicamente hitchcockiana



dicó *Gaze and Voice as Love Objects* (1996)—no encuentra, según él, mejor lugar de despliegue que en el cine. En una entrevista para *InterCommunication* comentaba: “El cine es aún nuestra vía más sencilla, así como para Freud los sueños eran la vía regia de acceso a lo inconsciente. Puede que sea parte de un movimiento nostálgico. Hoy, con el uso de los nuevos medios, el cine está en crisis. Se hace popular como un medio nostálgico. ¿Y qué es la teoría cinematográfica moderna? Su objeto último son películas nostálgicas de los treinta y cuarenta. Es como si se necesitara la teoría para disfrutarlos”.

HITCHCOCK SEGUN ZIZEK. Pequeño interludio autobiográfico. A comienzos de 1992 se me escapó por un pelo cierto librito solitario avistado en la Oficina del Libro Francés tapizado de siete curiosos apellidos eslovenos, con Zizek a la cabeza. La compra compulsiva fue evitada y la meditada fue imposible; la vendedora comentó que alguien de la otra cuadra (“que compraba todo lo que iba llegando”) se había alzado con el único ejemplar de la edición original de *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock* (1988). El sujeto en cuestión —aún no lo conocía— no era otro que Quintín. Tiempo más tarde pude establecer que Q no fue el comprador del pequeño e intrigante volumen, más aun, él creyó que era yo quien lo había arrebatado, porque también lo dejó para otro día y perdió. Haciendo honor al tema, hubo algún tercero y hasta hoy no identificado, presumible integrante de algunas de las tribus lacanianas locales. La cuestión durmió por algún tiempo, hasta que un llamado telefónico hacia fines de 1993 renovó la *Zizek Connection*. Un corajudo editor local había comprado los derechos de traducción del libro (en rigor, de la edición inglesa, levemente distinta), y me contactó para revisar algunos detalles del amplio y minucioso vocabulario cinematográfico que desplegaba el volumen. La impecable traducción de Jorge Piatigorsky hizo del asunto una minucia, pero lo sorprendente de esta simultánea incursión en Lacan y Hitch, como pude comprobar en

detalle, radicaba en la abismal distancia que había entre esta empresa y los tristes intentos de lacanización fílmica que uno ve perpetrar en las cercanías. Estos pensaban con Lacan y entendían de cine. Con un discurso reacio a toda recitación de las liturgias al gusto del Poder, la banda hitchcock-lacaniana analizaba películas y temas en ensayos ejemplares, donde la atención a las formas fílmicas permitía presentar a Lacan y a la vez enriquecer más a Hitchcock. Consiguieron un libro notable, serio y a la vez endiabladamente divertido, de doble entrada, que hace inteligible a Lacan para los cinéfilos hitchcockianos, y demuestra cómo piensa el cine de Hitch a lacanianos.

DEL PSICOANÁLISIS A LA TEORÍA SOCIAL. Zizek ha impresionado como una bienvenida presencia revitalizadora en el siempre tenso escenario laciano internacional. Alguna vez analizante de Jacques-Alain Miller (yerno de Lacan y polémico líder global de su legado desde los 80), su paso por el diván ha resultado en un florido y público anecdotario que aquí nos excede. Pero la cuestión es que las pullas no han impedido que el excéntrico intelectual que en la eferescente Eslovenia de hace unos quince años fundara la Sociedad de Psicoanálisis Teórico de Ljubljana sea actualmente uno de los más originales teóricos lacanianos, con una escritura ejercida en inglés (y no en francés, como podría haberlo indicado su doctorado en la Universidad París VIII y su análisis milleriano, a partir del cual se suceden de tanto en tanto sus célebres y autoprotagonizados ataques de pánico). Lo interesante es que con sus obras Zizek ha

instalado la teoría y la crítica social como preocupaciones rigurosamente lacanianas, tanto como parece haber reactivado la posibilidad de un humor corrosivo, provocativo, que desconcierta tanto como seduce. Lo que resulta notable en los intrincados argumentos de SZ es que no hay vulgarización alguna de una doctrina, sino el recurso a instrumentos para pensar, para analizar lo social mediante el cine o los productos de la cultura de masas.

Entre los libros que Zizek consagró a explicar Lacan destacan *Mirando al sesgo* (1991), subtítulo *Una introducción a Lacan a través de la cultura popular*, y poco después *¡Goza tu síntoma!* (1992), donde reincidió en la dilucidación lacaniana con ejemplos fundamentalmente extraídos del cine clásico de Hollywood. Enfrentado radicalmente a las abstrusas ruminaciones posmodernas, Zizek elige ser preciso, y no renuncia a la razón, entendida a su modo dialéctico. Hasta se ha permitido la coquetería de esa nostalgia medieval que por un instante suele afectar a los intelectuales europeos: “Mi sueño más secreto es escribir un tratado anticuado y en varios volúmenes sobre teoría lacanianas, al estilo de Tomás de Aquino. Examinaría cada una de las teorías de Lacan en una forma completamente dogmática, considerando los argumentos a favor y en contra, y luego ofreciendo un comentario” (que imaginamos pleno de citas de Groucho Marx o Raymond Chandler). Prosigue: “Sería feliz si pudiera ser un monje en mi celda, con nada más que hacer salvo mi Summa Lacanianas”. Lo piensa un poco, y agrega: “OK, quizá no un monje solitario. Podría ser un monje con mujer”. ▀

MIRANDO AL SESGO, de Slavoj Žizek



La noción misma del Otro (el registro simbólico) se basa en el tipo especial de doble engaño que se vuelve visible en una escena de la película *Sopa de ganso* de los hermanos Marx, en la cual Groucho, ante un tribunal, defiende a su cliente, con el siguiente argumento: "Este hombre parece un idiota y actúa como un idiota, pero esto no debe en modo alguno engañarlos: es un idiota". La paradoja de esta proposición ejemplifica el punto clásico de la teoría lacaniana acerca de la diferencia entre el engaño animal y el engaño humano: solo el hombre es capaz de engañar por medio de la verdad. Un animal puede fingir que es o pretende algo distinto de lo que realmente es o pretende, pero solo el hombre puede mentir diciendo una verdad que espera sea tomada por mentira. Solo el hombre puede engañar fingiendo que engaña. Desde luego, esta es la lógica del chiste que cuenta Freud, a menudo citado por Lacan, sobre los dos judíos polacos. Uno de ellos le reprocha al otro: "¿Por qué me dices que vas a Cracovia, para que yo piense que vas a Lemberg, cuando en realidad vas a Cracovia?". Esta misma lógica estructura la trama de toda una serie de películas de Hitchcock: al principio, la pareja de enamorados se une por pura casualidad o por una coacción externa; se encuentran en una situación en la cual deben fingir que están casados, o son pareja, hasta que se enamoran en realidad. La paradoja de esta situación puede describirse adecuadamente con una paráfrasis del razonamiento de Groucho: "Esta pareja parece una pareja enamorada y actúa como una pareja enamorada, pero esto de ningún modo debe engañarlos: son una pareja enamorada". Tal vez la versión más refinada de este planteo sea la

de *Tuyo es mi corazón*, cuando Alicia y Devlin, agentes norteamericanos en la casa de Sebastian, un rico partidario de los nazis y esposo de Alicia, entran furtivamente en la bodega a fin de investigar qué hay en las botellas de champaña. Allí los sorprende la súbita aparición de Sebastian. Para ocultar el propósito real de su visita a la bodega, ellos se abrazan, fingiendo el encuentro clandestino de dos amantes. Por supuesto, están realmente enamorados: logran engañar al esposo (por lo menos por un tiempo). Pero lo que le presentan como engaño es la pura verdad. Este tipo de movimiento "de afuera hacia adentro" es uno de los componentes clave de las relaciones intersubjetivas en las películas de Hitchcock: al fingir que ya somos algo, nos convertimos efectivamente en ello. Para captar la dialéctica de este movimiento debemos tomar en cuenta el hecho crucial de que ese "afuera" nunca es sencillamente "una máscara" que llevamos en público, sino que se trata del registro simbólico. Al fingir que somos algo, al actuar como si lo fuéramos, ocupamos un cierto lugar en la red simbólica intersubjetiva, y ese lugar externo define nuestra posición verdadera. Si en nuestro interior seguimos convencidos de que en realidad no somos eso, si preservamos una distancia íntima respecto del rol social que desempeñamos, sin duda nos engañamos a nosotros mismos. El engaño final es que la apariencia social sea engañosa, pues en la realidad simbólico-social, en última instancia, las cosas son precisamente lo que *fingen* ser. [...] En las películas de Hitchcock, el asesinato nunca tiene que ver solamente con el asesino y su víctima; siempre implica la referencia a un tercero: el asesino mata para ese tercero, su acto se inscribe en el marco de un intercambio simbólico con él. Por medio de su acto, el asesino realiza su deseo reprimido. En consecuencia, el tercero se encuentra cargado de culpa, aunque no sepa nada o, más precisamente, no quiera saber nada sobre el modo en que está involucrado en el asunto. Por ejemplo, en *Pacto siniestro*, Bruno, al matar a la esposa de Guy, le transfiere a este último la culpa por el asesino,

aunque Guy no quiere saber nada sobre el pacto de intercambiar asesinatos, al que se refiere Bruno. *Pacto siniestro* es el segundo término de la gran "trilogía de la transferencia de la culpa": *Festín diabólico*, *Pacto siniestro*, *Mi secreto me condena*. En estas tres películas, el asesinato funciona como lo que está en juego en una lógica intersubjetiva de intercambio: el asesino espera que el tercero lo recompense de algún modo por su acto (con el reconocimiento en *Festín diabólico*, con otro asesinato en *Pacto siniestro* y con el silencio ante el tribunal en *Mi secreto me condena*).

Pero lo esencial es que esta transferencia de la culpa no tiene que ver con algún deseo psíquico interior, renegado, reprimido, profundamente oculto debajo de la máscara de urbanidad, sino todo lo contrario: está relacionado con una red radicalmente externa de relaciones intersubjetivas. En cuanto el sujeto está en cierto lugar (o pierde cierto lugar) en esta red, se convierte en culpable, aunque en su interior psíquico sea totalmente inocente. Por ello (como lo ha señalado Deleuze) *Su amado enemigo* (*Mr. and Mrs. Smith*) es una película totalmente hitchcockiana. Una pareja casada se entera inesperadamente de que su matrimonio no es válido en términos legales. Lo que durante años fueron placeres conjugales lícitos se convierte de pronto en un adulterio pecaminoso; retroactivamente, la misma actividad toma un valor simbólico totalmente distinto. En esto consiste la transferencia de la culpa, esto es lo que le confiere al universo de Hitchcock su radical ambigüedad e inestabilidad. En cualquier momento, la trama idílica del uso cotidiano de las cosas puede desintegrarse, no porque de pronto irrumpa en la superficie de las reglas sociales alguna violencia inicua (según la idea común de que, por debajo de la máscara civilizada, somos todos salvajes y asesinos), sino porque, como resultado de cambios inesperados en la trama simbólica de las relaciones intersubjetivas, lo que en un momento antes estaba permitido por las reglas se convierte en un vicio abominable, sin que cambie la realidad física inmediata del acto.

EL ÚLTIMO LIBRO DE JONATHAN ROSENBAUM

Sátánsoldier

Editado por el Festival de Buenos Aires, *Las guerras del cine*, de Jonathan Rosenbaum, es un libro al cual describe muy bien su subtítulo: *Cómo Hollywood y los medios conspiran para limitar las películas que podemos ver*. por GUSTAVO NORIEGA



Jonathan Rosenbaum: la principal tarea del crítico es informar

Invitado por FIPRESCI y luego por el BAFICI, Jonathan Rosenbaum (parece un protegido de organizaciones con siglas extrañas) visitó dos veces Buenos Aires a lo largo del último año. Es el primer crítico con solvencia internacional que se relaciona con sus colegas locales en forma intensa. En la primera visita dio una serie de conferencias que incluyeron la exhibición de la copia restaurada y remontada de *Sed de mal*, trabajo del cual él mismo formó parte. En el Festival de Buenos Aires fue el presidente del jurado, participante de innumerables paneles y autor del libro que el BAFICI editó, *Las guerras del cine*, su primera obra publicada en castellano.

En el número anterior el australiano Adrian Martin, amigo de Rosenbaum, decía en su excelente nota "Light My Fire" que cuando le preguntaban qué clase de festival era el de Buenos Aires respondía que era uno en el que se programaba *Sátántangó*, del húngaro Béla Tarr (con sus famosas siete horas y pico de duración), y *Kevin and Perry Go Large*, algo así como una comedia trash. Si uno se preguntara qué clase de crítico es Rosenbaum podría hacer algo similar y verificar que *Las guerras del cine* es una obra en la cual se defiende a la exigente película de Béla Tarr pero también a *Pequeños guerreros*, de Joe Dante. En la presentación del libro, durante el festival, se le preguntó cuál era la experiencia común que compartían esas dos películas y Rosenbaum contestó: "Ambas son invisibles en Estados Unidos". Esta elección y esa respuesta denotan una serie de características que podrían ampliar la definición. En primer lugar, Rosenbaum

es un crítico que defiende la diversificación. Nacido en el Sur profundo (Florence, Alabama), proveniente de una familia que poseía una sala de exhibición independiente, recibió buena parte de su educación cultural en París y Londres. Esa mezcla del cosmopolitismo europeo en un envase radicalmente norteamericano da como resultado un crítico de gustos amplios, que observa con estupefacción la forma en que sus compatriotas ignoran la existencia del resto del mundo y que cree en la necesidad de intervenir para modificar el estado de las cosas. Y que además considera que la mejor herramienta para ese cambio es la información. *Las guerras del cine* es la continuación lógica de esa línea de pensamiento: si lo más importante que el crítico tiene para ofrecer es información, entonces los motivos por los cuales se estrenan las películas que se estrenan y la razón por la cual esa cuota limitada es tomada como algo natural son los datos más importantes que el público debe disponer. Algunos de los mecanismos para obturar los sentidos de los espectadores, como el bombardeo mediático que confunde crítica con publicidad, son compartidos con nuestro país; otros, como el rechazo a las películas subtituladas, son problemas específicamente norteamericanos, aunque no es difícil verlos como caras de una misma moneda. Pero la defensa de la diversidad no es nada más (y nada menos) que un valor: no habla de los gustos cinematográficos del crítico. Rosenbaum está justamente interesado en esos extremos que "no se pueden ver": el cine con pretensiones de arte, duro, que no



vacile en tomarse el tiempo que se considera necesario al precio de no encontrar canales de exhibición, pero también una obra popular, protagonizada por juguetes animados pero que, a causa de su no evidente complejidad, ha sido destrozada por sus colegas. El capítulo que Rosenbaum le dedica a *Pequeños guerreros* en *Las guerras del cine*, discutiendo sin pelos en la lengua con sus colegas norteamericanos, es sencillamente admirable.

En *Placing Movies*, publicado en 1995, Rosenbaum había escrito que, dado el estado de la crítica, era más beneficioso que esta directamente no existiera. A través fundamentalmente de internet (se lo puede leer en chireader.com/movies/), él mismo se ha forjado un lugar de resistencia que, en forma sorpresiva para él, ha encontrado un eco bastante profundo en Buenos Aires. Aquella afirmación se ha ido haciendo más y más falsa y la edición en castellano de *La guerra del cine* es un paso fundamental en esa dirección. **A**

¿Cómo el público puede saber lo que quiere si no conoce las opciones? Si a alguien muriéndose de sed en el desierto se le ofrece como opción jabón líquido o betún de zapatos, ¿puede considerarse esa elección como lo que él o ella “quiere”? A los bebés tampoco les gusta que se les enseñe ir al baño. Y los estudios no solamente tratan al público como a bebés, sino que ni siquiera consideran la posibilidad de enseñarle ir al baño.

Acostumbrarse a los subtítulos lleva tiempo y experiencia, y si los distribuidores más grandes piensan en términos de inversiones a largo plazo, exhibir más películas subtituladas no parecería tan riesgoso. Pero mientras la mentalidad empresarial permanezca en el corto plazo, es mucho más fácil justificar las propias decisiones empresariales tautológicamente y culpar al público. Me viene a la memoria el chiste del puesto de jugo de naranja en Florida, que ofrece “todo el jugo de naranja que usted pueda tomar por un dólar” para informarles a sus clientes después de que han consumido un vaso de jugo del tamaño de un dedal, “Este es todo el jugo que puede tomar por un dólar”. Desde cierto punto de vista, los vendedores de jugo de naranja y de cine tienen todo el derecho de adoptar esta política si llegan a la conclusión de que sus clientes son demasiado estúpidos para darse cuenta de que los están esquilmando. ¿Pero podemos celebrar esa política en cuanto consumidores si todo el cine que podemos ver por siete, ocho o nueve dólares está radicalmente restringido a lo que otra gente quiere que veamos y no a lo que queremos ver? Esta aceptación simplista de la posición de los vendedores forma parte del aislacionismo que ha mutilado culturalmente a Estados Unidos en las últimas décadas, y si este aislacionismo es tan necesario para nuestras almas y nuestra economía, como pretenden los formadores del gusto, es una cuestión que no se ha planteado lo suficiente. [...]

La ofuscación aumenta si uno considera el engaño que ocultan algunos hombres y marcas. Todos sabemos que una película de Disney es edificante y que una película de Tarantino es “funky”, ¿no es así? No, porque hasta la fecha, todas las películas de Tarantino las estrenaba Miramax, una compañía que pertenece a Disney. “Disney” incluye Touchstone, Hollywood y Miramax, lo que le permite trabajar en las dos veredas, manteniendo engañosamente todas las marcas asociadas con Disney por un lado y ocultando sus proyectos más arriesgados bajo diferentes logos, por el otro. Y cuando se trata de Tarantino, otras estafas ideológicas pueden perpetrarse como extensiones de este camuflaje cosmético. Es fácil considerar a Tarantino un cineasta independiente si hace sus películas para una

compañía supuestamente independiente como Miramax; y es perfectamente cierto que Miramax opera con relativa independencia de su compañía madre, Disney. Pero que Tarantino deba rendir cuentas a Harvey Weinstein de Miramax y no a un tipo trajeado de Disney no significa que tenga autonomía.

Para mí, un cineasta independiente es alguien que tiene el control final sobre su trabajo, y Tarantino nunca disfrutó de esa libertad. Jim Jarmusch y Rob Tregenza, que tienen el corte final de todas sus películas e incluso son los propietarios de todos sus negativos, obviamente lo son; pero en los últimos años fue Tarantino y no Jarmusch o Tregenza quien ha sido alabado como un cineasta norteamericano independiente, una grosera equivocación que continuará prevaleciendo mientras persista el juego de encubrimiento de los estudios. [...]

Pese a lo que aducen nuestros comisarios culturales —que ellos sólo le dan al público “lo que el público quiere”— consideremos por qué los diarios, las revistas y los noticieros de espectáculos en televisión listan las diez películas más taquilleras cada semana, a menudo con las ganancias indicadas al lado. Es una moda dictada supuestamente por el interés del público, pero durante aproximadamente las ocho primeras décadas de este siglo hubo pocas pruebas de que tal interés existiese, aunque más no fuera de manera embrionaria. Si un diario en los treinta, cuarenta, cincuenta, sesenta o incluso setenta hubiera empezado a listar las diez películas más taquilleras cada semana, los lectores habrían supuesto que el editor tenía piedras en la cabeza. ¿Por qué, entonces, de pronto los lectores de los ochenta empezaron a interesarse en datos y cifras que antes sólo habían sido de interés para la gente de la industria? ¿Por qué, después de todo, debería importar cuánto dinero recauda una película en particular? ¿No nos parecería extraño que los diarios publicaran cada semana una lista de las diez bebidas sin alcohol, o los diez puestos de comida callejera, o los diez autos de mayor venta, completando la lista con el detalle de los ingresos brutos generados por cada producto?

La razón es, simplemente, que este interés fue fomentado, como muchas otras cosas en la cultura norteamericana que suceden aparentemente por combustión espontánea. Si todo esto no se hubiera promovido en primer lugar en publicaciones como *Premiere*, probablemente no hubiera prendido en otros sectores de los medios. Y si fue posible para una revista como *Premiere* promover tal interés, ¿por qué no habría de ser posible que esa revista o alguna otra generara interés por películas en idioma extranjero?

Dos libros publicados al calor de los festivales de Mar del Plata y Buenos Aires (sobre Soffici, editado por el Museo del Cine, y el del Grupo de los Cinco, por el BAFICI) y una edición sobre Raymundo Gleyzer completan nuestras lecturas atrasadas.

El cine militante



El cine quema.
Raymundo Gleyzer
Fernando Martín Peña
y Carlos Vallina
Ediciones de la Flor,
Buenos Aires, 2001,
262 páginas

De los muchos capítulos de la historia del cine argentino que hasta ahora no habían sido contados, el caso de Raymundo Gleyzer es uno de los más interesantes. Este cineasta político desaparecido durante la dictadura militar en 1976 realizó gran parte de su obra en la clandestinidad y dotó a cada una de sus películas de una personalidad y un estilo que las hacen perdurar hasta hoy. Su cine demuestra que la urgencia, la falta de presupuesto, la adversidad del entorno y el discurso militante no están reñidos con la calidad artística.

Gran parte del cine de Raymundo Gleyzer se creyó desaparecida porque se había ordenado que se destruyeran las copias de todo su trabajo como líder del Cine de la Base, y en especial su película más importante: *Los traidores* (1973). Aún hoy, la disponibilidad de su filmografía se reduce a copias que circulan aquí y allá lejos del mejor estado y no siempre en versiones completas. Hoy *Los traidores* es considerada una obra tan inmensa e importante para el cine argentino como lo es *La hora de los hornos*.

Pero además de este largometraje están los cortos del Cine de la Base, pequeñas joyas que merecen ser estudiadas por los amantes del cine político o documental: se inscriben dentro de ambos géneros y además son apasionantes. *Ni olvido ni perdón* (1972), documental que incluye la conferencia de prensa de los evadidos de Trelew antes de la masacre, es un ejemplo del valor del plano secuencia en un documental. *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1975) trata sobre la huelga de los obreros de INSUD enfermos de saturnismo. El corto de veinte minutos incluye una canción, un dibujo animado y muestra que la denuncia más fuerte y directa puede ser reforzada por la falta de solemnidad, algo presente también en *Los traidores*.

Los integrantes del Cine de la Base realizaron varios trabajos después de la muerte de Gleyzer. *Las AAA son las tres armas* (1977) muestra la continuidad del estilo. *Malvinas, historia de traiciones* (1985), último

film del grupo, es el mejor documental sobre el tema.

Con respecto a la recuperación del cine de Gleyzer, hay que decir que uno de los autores del libro es Fernando Martín Peña, quien trabajó durante años para conseguir una copia de *Los traidores*, film que a partir de ese momento se pudo ver en repetidas ocasiones. Quizá debido precisamente a esta labor de recuperación, la exhaustividad del libro lo acerca más a la investigación que a la crítica, algo que resulta positivo para ese período del cine de la resistencia. De todas maneras hay un análisis de los films de Gleyzer, incluida su obra anterior al Cine de la Base, desde sus comienzos en televisión hasta *México: la revolución congelada*.

El libro también incluye una gran cantidad de testimonios de miembros del Cine de la Base –entre los que se encuentran Jorge Denti, Alvaro Melián y Nerio Barberis (este último entrevistado en *EA* N° 99, pp. 26-31)– y toda la información necesaria para reconstruir la historia del cine político de los setenta y de este grupo que –a diferencia de lo ocurrido con Cine Liberación– estuvo olvidado durante mucho tiempo. Uno de los méritos de *El cine quema* es la multiplicidad de voces que aparecen. La figura de Raymundo Gleyzer se reconstruye como en una especie de *Citizen Kane*, pero sin la intención de crear un mito o llevarlo al bronce.

Esto es una prueba del tiempo dedicado y el esfuerzo para conseguir los testimonios, y resulta saludable encontrarse con una obra elaborada con tanto cuidado y tanta seriedad. Dado lo difícil que es publicar un libro de cine argentino –y lo improbable que es publicar dos sobre el mismo tema–, reconforta encontrarse con algo bien hecho. Por lo menos uno de los períodos del cine nacional ya tiene un libro que lo retrata y lo describe con exactitud.

Quien quiera escribir, estudiar o simplemente conocer la historia del cine argentino de los últimos treinta años, hallará en *El cine quema* un referente obligado y una guía invaluable. **Santiago García**



Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base

Consenso y recopilación



Soffici. Testimonio de una época

Varios autores
Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken,
Buenos Aires, 2001,
143 páginas

Los más grandes cineastas de la "época de oro" del cine nacional corren el riesgo de quedar en el olvido por varios factores. Uno es la sobrevaloración de directores mediocres como Amadori o Demare. Otro es el desinterés de muchos críticos actuales, que aceptan los viejos discursos o niegan directamente toda la historia de nuestro cine por simple pereza. El último factor, el más grave, es la destrucción de las películas y la pérdida definitiva de la mayoría de los films. Mario Soffici es la figura más consensuada para empezar a revisar el cine clásico nacional, ya que fue valorado por la vieja historiografía y las generaciones posteriores reivindicaron sus films, sobre todo *Rosaura a las 10*.

Soffici merecía un libro (hace unos años se publicó uno en la colección *Los directores del cine argentino* que era muy malo). Y lo sigue mereciendo, ya que *Soffici... es*, según se afirma en el prólogo, un catálogo monográfico: una acumulación de textos del o sobre el realizador, donde se mezclan entrevistas y pensamientos de Soffici con el famoso comentario de Borges sobre *Prisioneros de la tierra*, algunos textos de variada importancia y otros irrelevantes. Hay buenas fotos y fichas técnicas de los films. Un testimonio inquietante es aquel en el que se cuenta que se quiso restaurar *Prisioneros...* pero no se pudo, lo mismo ocurrió con *Barrio gris*, hasta que finalmente, por suerte, se recuperó (y restauró) *Rosaura a las 10*. Allí uno descubre la fragilidad del pasado cinematográfico argentino. No obstante, sigue faltando que alguien se ponga a estudiar hoy a Mario Soffici y su filmografía más allá de los tres títulos mencionados. Si bien este volumen es importante para profesores e historiadores, los lectores se sentirán perdidos dentro de esta sumatoria de textos sin ideas unificadoras. Aún permanecen en la oscuridad mis favoritos Carlos Schlieper y Manuel Romero, y también necesitamos buenos libros sobre Carlos Hugo Christensen, Daniel Tinayre y Hugo del Carril más allá de *Las aguas bajan turbias*. Cousselo reclama en su texto acciones y no homenajes. Más películas restauradas y libros profundos y bien elaborados son acciones a emprender de ahora en más. **Santiago García**

Experimentación y política



El Grupo de los 5 y sus contemporáneos
Néstor Tirri (compilador)
Dirección General de Publicaciones,
Buenos Aires, 2001,
127 páginas

En medio de la agonía de la Generación del 60, el golpe de Estado del dictador Juan Carlos Onganía y el rodaje en la clandestinidad de películas políticas de imposible exhibición pública, un sector del cine argentino y del periodismo de la época propone nuevos mecanismos de producción a través de algunas coincidencias estéticas (el origen publicitario) y de modernas formas de expresión, hasta ese momento inusitadas para el contexto. La historia de nuestro cine denominó a este breve interregno cultural-cinematográfico el Cine del Grupo de los 5, pero sus integrantes fueron muchos más que cinco. El libro compilado por el crítico y escritor Néstor Tirri, presentado durante el último BAFICI, propone un homenaje a aquel cine diferente y original, hasta hoy desconocido para las nuevas generaciones. Bienvenido, entonces, el recuerdo.

Los nueve capítulos del libro, a cargo de diferentes autores, instalan una serie de interrogantes sobre los objetivos del texto. ¿Puede considerarse que *El Grupo de los 5 y sus contemporáneos* es una obra homogénea sobre una época determinada de nuestro cine? Si nos limitamos al capítulo de Rafael Filippelli, el autor describe de manera clara y concisa aquellos años de emprendimientos estéticos marcados por la originalidad y la independencia. No ocurre lo mismo, en cambio, con el resto de los autores, que despliegan ensayos académicos (María Valdez, Armando Capalbo), testimonios y entrevistas (Fernando Martín Peña, Carlos Gandolfo), notas publicadas en ese entonces (Edgardo Cozarinsky), un prólogo a cargo del compilador, una entrevista conjunta a dos representantes del numeroso grupo y un extenso análisis de César Maranghello sobre la obra de Alberto Fischerman. Este largo texto, rigurosamente redactado, contrasta con el carácter disperso y difuso del libro en sí mismo. *El Grupo de los 5 y sus contemporáneos* consiste en una serie de notas acumuladas sobre un mismo hecho. El lector puede elegir cuáles le interesan. Por mi parte, ya lo hice. **Gustavo J. Castagna**

Libros de nuestra vida

LEONARDO M. D'ESPOSITO

- 1 **El cine según Hitchcock** de François Truffaut
- 2 **Borges sobre y en el cine** de Edgardo Cozarinsky
- 3 **50 ans de cinéma américain** de Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon
- 4 **Arcadia todas las noches** de Guillermo Cabrera Infante
- 5 **La biografía de Truffaut** de Serge Toubiana

GUSTAVO J. CASTAGNA

- 1 **Godard por Godard**
- 2 **El cine según Hitchcock** de François Truffaut
- 3 **¿Qué es el cine?** de André Bazin
- 4 **El cine norteamericano** de Andrew Sarris
- 5 **Historia del cine argentino** de Domingo Di Núbila

GUSTAVO NORIEGA

- 1 **El cine según Hitchcock** de François Truffaut
- 2 **Perseverancia** de Serge Daney
- 3 **John Ford** de Jim McBride
- 4 **Midnight Movies** de Jonathan Rosenbaum y Jim Hoberman
- 5 **The Monster Show. A Cultural History of Horror** de David J. Skal

SANTIAGO GARCIA

- 1 **El oficio de cineasta** de Jerry Lewis
- 2 **Notas sobre el cinematógrafo** de Robert Bresson
- 3 **El cine según Hitchcock** de François Truffaut
- 4 **Historia del cine argentino** de Domingo Di Núbila
- 5 **Cine de mujeres. Feminismo y cine** de Annette Kuhn

EDUARDO ROJAS

- 1 **Arcadia todas las noches** de Guillermo Cabrera Infante
- 2 **El cine según Hitchcock** de François Truffaut
- 3 **El cine de la crueldad** de André Bazin
- 4 **Diccionario de cine** de Fernando Trueba
- 5 **Mi último suspiro** de Luis Buñuel

FLAVIA DE LA FUENTE

- 1 **Los films de mi vida** de François Truffaut
- 2 **Introducción a una verdadera historia del cine** de Jean-Luc Godard
- 3 **50 ans de cinéma américain** de Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon
- 4 **Les films libèrent la tête** de Rainer Werner Fassbinder
- 5 **Dictionnaire du cinéma. Les films** de Jacques Lourcelles

A continuación una pequeña encuesta interna: los libros de cine que más nos gustan y una nota que habla sobre nuestra propia elección. **por SILVIA SCHWARZBÖCK**

EDUARDO A. RUSSO

- 1 **El cine según Hitchcock** de François Truffaut
- 2 **¿Qué es el cine?** de André Bazin
- 3 **El cine o el hombre imaginario** de Edgar Morin
- 4 **Notas sobre el cinematógrafo** de Robert Bresson
- 5 **Classics of the Horror Film** de W. K. Everson

FEDERICO KARSTULOVICH

- 1 **El cine según Hitchcock** de François Truffaut
- 2 **¿Qué es el cine?** de André Bazin
- 3 **Hawks por Hawks** de Jim McBride
- 4 **Perseverancia** de Serge Daney
- 5 **Ciudadano Welles** de Peter Bogdanovich

MARCELA GAMBERINI

- 1 **El cine según Hitchcock** de François Truffaut
- 2 **Mi último suspiro** de Luis Buñuel
- 3 **¿Qué es el cine?** de André Bazin
- 4 **El placer de la mirada** de François Truffaut
- 5 **Perseverancia** de Serge Daney

SILVIA SCHWARZBÖCK

- 1 **Arcadia todas las noches** de Guillermo Cabrera Infante
- 2 **El cine norteamericano** de Andrew Sarris
- 3 **La búsqueda de la felicidad** de Stanley Cavell
- 4 **Ciudadano Welles** de Peter Bogdanovich
- 5 **El cine según Hitchcock** de François Truffaut

JORGE GARCIA

- 1 **El cine según Hitchcock** de François Truffaut
- 2 **¿Qué es el cine?** de André Bazin
- 3 **El cine norteamericano** de Andrew Sarris
- 4 **Godard por Godard**
- 5 **Entrevistas a directores de cine - Vol. 1 y 2** de Andrew Sarris

JAVIER PORTA FOUZ

- 1 **Mi último suspiro** de Luis Buñuel
- 2 **El cine según Hitchcock** de François Truffaut
- 3 **Godard por Godard**
- 4 **Contra la interpretación** de Susan Sontag
- 5 **Crítica y verdad** de Roland Barthes

JUAN VILLEGAS

- 1 **¿Qué es el cine?** de André Bazin
- 2 **El cine según Hitchcock** de François Truffaut
- 3 **Notas sobre el cinematógrafo** de Robert Bresson
- 4 **Ciudadano Welles** de Peter Bogdanovich
- 5 **Nadie es perfecto** de Wilder-Karasek

DIEGO BRODERSEN

- 1 **¿Qué es el cine?** de André Bazin
- 2 **El cine según Hitchcock** de François Truffaut
- 3 **The Silent Clowns** de Walter Kerr
- 4 **Esculpir en el tiempo** de Andrei Tarkovski
- 5 **El cine norteamericano** de Andrew Sarris

HUGO SALAS

- 1 **El sentido del cine** de Serguei M. Eisenstein
- 2 **Linterna mágica** de Ingmar Bergman
- 3 **El placer del texto** de Roland Barthes
- 4 **El significativo imaginario** de Christian Metz
- 5 **Introducción a una verdadera historia del cine** de Jean-Luc Godard

QUINTÍN

- 1 **Ciudadano Welles** de Peter Bogdanovich
- 2 **Ciné-journal** de Serge Daney
- 3 **Ozu and the Poetics of Cinema** de David Bordwell
- 4 **Moving Places** de Jonathan Rosenbaum
- 5 **Cine sonoro americano** de Homero Alsina Thevenet

Antes que nada, el cinéfilo es un lector. Sabe por qué está viendo una película. Y lo sabe porque ha leído sobre ella, o sobre su director, o sobre el período o la corriente a la que pertenece. A nadie se le llama cinéfilo por ver muchas películas, o por coleccionarlas, sino por saber de las películas que ve o colecciona, algo que se aprende en los libros. Godard decía que la cinefilia de su generación había empezado leyendo a Sadoul. Por eso ellos sabían qué películas tenían que ver mucho antes de que la Cinemateca Francesa les ofreciera la posibilidad de verlas. El cine pertenece a un siglo que diversificó tanto las posibilidades de entretenimiento que hasta es lógico que sus fanáticos hayan trascendido la categoría de espectadores para convertirse en lectores compulsivos. Aun los nuevos cinéfilos, que se interesan por el cine desde la cultura audiovisual y no desde los libros, se ven obligados a leer para formar parte de la tribu. Si no, nunca serán iniciados. Ni tratados como tales.

Ahora bien, no todas las lecturas sobre cine llegan a ser formativas. O interesantes, siquiera. El problema es de la época, que publica demasiados libros anodinos, no del cine. David Bordwell –un académico de los estudios cinematográficos, justamente– dice que en una sociedad más justa los profesores no estarían obligados a publicar sus investigaciones para sostener sus carreras. Es cierto que lo dice dentro de un libro –*El significado del film*– que está escrito prácticamente en contra de la crítica de cine, de la académica y de la no académica. Pero la verdad de sus palabras no se pierde a pesar de la ironía de decirlos como si pensara en el derecho de los lectores a tener menos y mejores libros, y no en el de sus colegas, obligados a la escritura sin tener talento para ella. El hecho mismo de que los estudios académicos los publiquen editoriales universitarias –o que la

publicación se financie con subsidios– indica que en realidad se trata de informes que no están escritos pensando en el lector, sino en el currículum del que lo escribe. No toda investigación merece ser un libro, sobre todo si su autor no sabe escribir ni tiene ideas trascendentes sobre su objeto. Que haya tantos libros y tan intrascendentes se debe en gran parte a este signo de la época, en la que las carreras académicas se construyen con publicaciones. Lo que se publica por rutina académica –para sumar puntos en un futuro concurso o para justificar una beca– no está destinado a la conmoción de las ideas. Ni a convertirse en lectura formativa. Aunque siempre haya excepciones que, como tales, confirman la regla. Tampoco nadie duda de que los libros de divulgación –publicados por los grandes grupos editoriales– son igualmente olvidables, pero se sabe de antemano que ni siquiera el público que los compra piensa en ellos media hora después de haberlos leído.

Solo son lecturas formativas las que revelan algo que no se nos hubiera ocurrido sin leer ese libro y ese autor. Por eso, en un primer momento, esas ideas nos convencen, aunque después podamos discutirlos. Porque para discutir con los autores antes tenemos que revisar las ideas previas que ellos desestabilizaron. Los libros de cine, en este punto, no tienen ninguna diferencia específica con los de otras disciplinas. Pero estamos hablando de libros de cine, cuando a veces queremos decir libros sobre *el cine*, o libros sobre películas, o sobre directores.

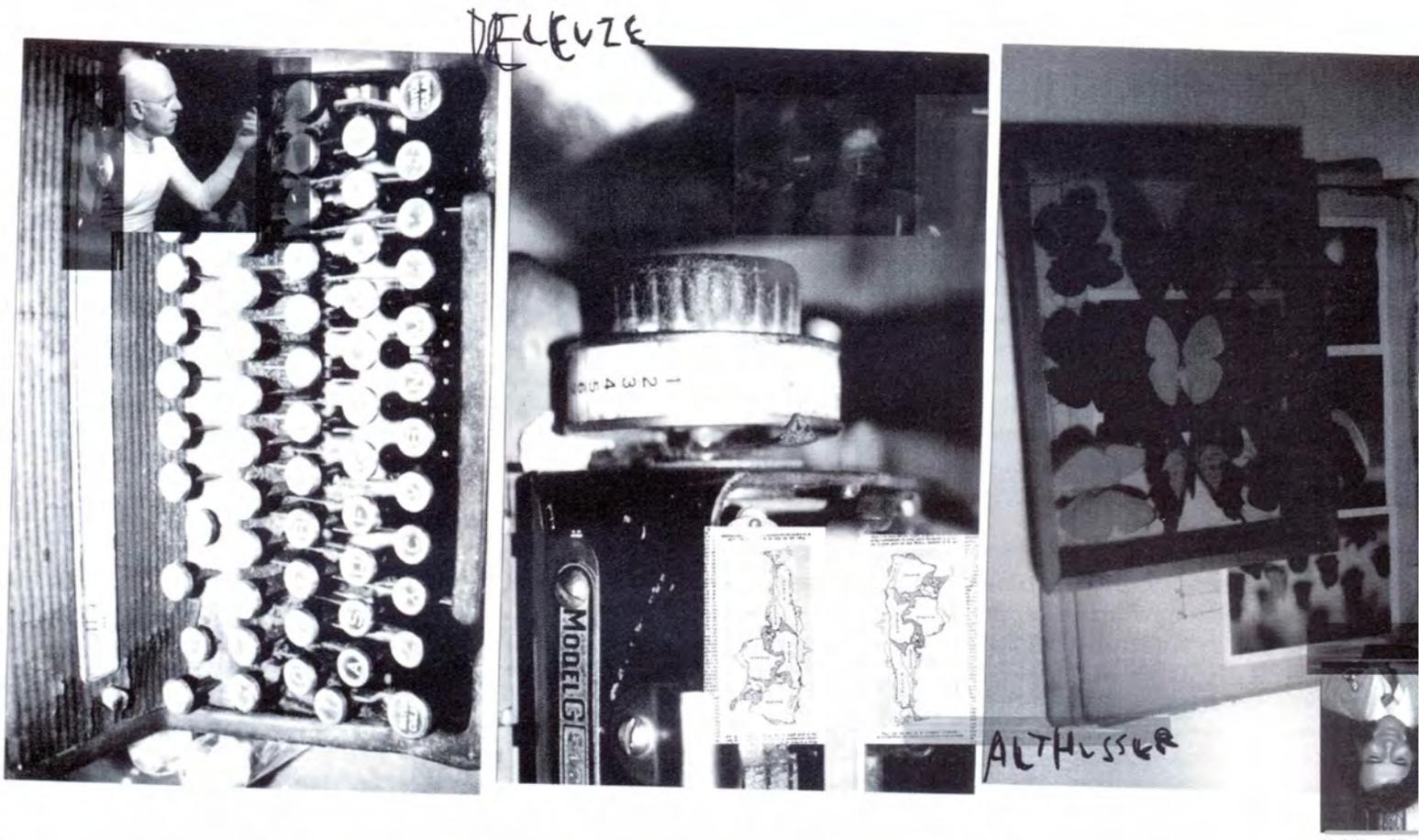
Los libros sobre *el cine* son los que plantean la aparición de la séptima de las artes como un problema revolucionario para la crítica y para la estética. Son deudores de aquella pregunta de Benjamin acerca de si la invención de la fotografía no había transformado radicalmente toda la naturaleza del arte y el sentido humano de la experiencia en general. Su tema es la novedad radical del cine, como un momento privilegiado en que se cruzan la historia del arte y la historia de la técnica, aunque teoricen sobre su lenguaje, sus reglas, su estética, su sentido, su nacimiento o su futuro.

Los libros sobre películas, directores, movimientos, o períodos pueden ser igualmente iluminadores, todo depende –como en el caso anterior– de quién los escriba. Pero dentro de esta segunda tradición se impone un criterio que termina inau-

rando un género propio: la definición de la maestría en un arte nuevo, donde el dispositivo tecnológico es esencial al proceso creativo. De ahí la importancia de la palabra de los que van a ser los maestros de ese arte para poder circunscribirlo. El éxito que ha tenido el género de la entrevista en materia de bibliografía sobre cine es un dato esencial para entender los problemas estéticos que este arte ha creado. Que Truffaut entrevistase a Hitchcock, Bogdanovich a Welles, Sarris a sus clásicos, o el staff de los *Cahiers* a los autores que defendía su política responde a la especificidad de un hecho estético, no a un criterio periodístico. La libertad y el estilo brillante de Pauline Kael o de Sarris para escribir equivocados, o la de Cabrera Infante o Borges para la digresión literaria y la ironía política, forma parte del mismo momento histórico en el que todavía estaba por pensarse la novedad estética del cine, aunque por él hubieran pasado desde la vanguardia hasta el clasicismo y la modernidad. Era antes del canon, o de que se hablara de un canon para cada una de las artes. Era durante o después –pero en contra– de la academización de los estudios fílmicos, que empezó en la segunda posguerra.

No es raro que los libros que admiramos hayan quedado definidos al mismo tiempo por la calidad de sus objetos y por la calidad de sus autores. Hasta la *Historia del cine argentino* de Di Núbila entraría dentro de esta doble definición, porque su objeto es amplio y variado (aunque irregular), y su autor, un erudito con voluntad de pionero. El caso opuesto sería el de *El cine norteamericano*, de Sarris, una verdadera enciclopedia china en sentido borgeano, con criterios de clasificación tan libres que a veces parecen dadaístas (1. el olimpo de los directores; 2. casi el paraíso; 3. lo esotérico expresivo; 4. algunos extranjeros; 5. menos de lo que dejan ver; 6. discretos y agradables; 7. seriedad forzada; 8. rarezas, una película y recién venidos; 9. temas de investigación posterior; 10. ¡paso a los payasos!; 11. miscelánea). Pero las clasificaciones tienen más razón –y más razón de ser– que los cánones, que pretenden fijar la maestría en lugar de indagarla. Tal vez por eso nos gustan los libros que pensaron que el cine venía a completar una realidad que aun con él iba a quedar incompleta, aunque se llenara de obras maestras. Y que sobre la novedad del cine nunca iba a estar todo dicho. ▀

La Argentina como problema filosófico



Esta conferencia, brindada en la Fundación Italia de Rosario en mayo de este año, repasa el recorrido filosófico del autor y su mirada sobre nuestro país como objeto de reflexión. A pesar de todo, se atreve a ser ligeramente optimista; eso sí, para dentro de un par de centurias.

por **TOMAS ABRAHAM**

Nací en Rumania. Soy judío-rumano por nacimiento y argentino por adopción. Llegué con mis padres en 1948. Ingresé a la filosofía a los quince años. Aprendí el castellano entremezclado con el húngaro. Hice mis estudios universitarios en Francia. Comencé a trabajar en la Universidad de Buenos Aires en 1984, y mis libros empiezan a editarse a fines del 80.

Mis primeras investigaciones filosóficas tienen que ver con ciertos hitos de la filosofía francesa. Estudié minuciosamente la obra de Michel Foucault y la de Gilles Deleuze. Rendí tributo también al pensamiento de Sartre y de Louis Althusser.

Estas investigaciones, si bien pretendían dar cuenta de su objeto teórico, siempre se actualizaban por la inserción de la reflexión en el espacio político-cultural argentino. Así fue que un ensayo sobre una polémica entre Sartre y Bataille en 1943 me hizo reflexionar acerca de las relaciones entre el pensamiento filosófico y las situaciones de terror, como lo fue la ocupación nazi y como también lo fue la dictadura del Proceso. Me hizo debatir el tema de lo que se llama compromiso intelectual y lo que se define como colaboración con el ocupante o con el terrorismo de Estado. La actitud de Sartre y Bataille mostraba una zona intermedia en la que dos pensadores elaboraban sus obras, uno *La experiencia interior*, el otro *El ser y la nada*. Ambos fueron publicados en 1943, por editoriales custodiadas y censuradas, con posibilidades limitadas de editar dada la existencia de explícitas listas negras confeccionadas de acuerdo a criterios raciales. La obra de ambos es importante, lo que se

discute en las dos es estimulante y seductor, los frentes que embisten tienen importancia filosófica, el lenguaje que emplean es original, no hay complicidad de ninguno con la ideología que importaban los ocupantes; sin embargo, en ninguna de las obras hay el menor atisbo de denuncia de lo que sucede en el país, no hay resistencia declarada a la matanza llevada a cabo. Una vez liberada Francia, el mundo de la cultura estaba muy agitado por separar la paja del trigo, y al espacio político pretendía dividírselo entre resistentes y traidores. Sartre pedía el fusilamiento para estos últimos. Las denuncias y contradenuncias abundaban y había heroísmos que se inventaban y ovejas negras que permitían la catarsis general.

Lo que se ocultaba era que una gran parte del pueblo francés, si no la mayoría, había colaborado desde hacía años con el fortalecimiento del fascismo francés, y que la ocupación alemana a muchos les parecía la aurora de una nueva era.

También se ocultaba que la vida cotidiana en épocas de terror o de sojuzgamiento no divide necesariamente a los humanos en mártires, héroes y sometidos o colaboradores. El ejemplo de la labor de Sartre y Bataille mostraba una zona de calificación ambigua en la que ambos, a pesar de no ser resistentes políticos, habían sí resistido al convite de una cultura que se creía triunfante y a un ocupante que parecía instalarse una eternidad. Habían seguido pensando, elaborando caminos filosóficos, y mantuvieron viva una voz disidente aunque no opositora.

Estas reflexiones me parecían adecuadas para la Argentina de mediados de 1983 —cuando fueron publicadas por primera vez—, ya que entre exilados y aquellos que vivieron el Proceso en el país nacían las primeras suspicacias.

Esta relación con la actualidad se repite cuando ingreso como profesor a la Universidad de Buenos Aires; mi programa trataba del nacimiento de la filosofía, acontecimiento que sucedió en Grecia hace 2.500 ▶

años, y que no se debió a la inspiración de un genio, ni de un sabio, ni de un milagro que iluminó a los griegos y les hizo despejar las tinieblas del mito para darles la claridad de la razón.

El nacimiento de la filosofía tiene que ver con un proceso económico, político, social y cultural complejo, que se inscribe en la formación de la polis ateniense. Es la polis, la ciudad en el sentido antiguo, la que constituye el espacio en el que nacen las artes del lenguaje como la sofística, la retórica, la dialéctica, la filosofía. Es la democracia griega la que exige la formación de ciudadanos aptos para la discusión en las asambleas. La democracia griega es una sociedad dividida en castas en la que la casta superior se organiza según una idea de paridad, en la que los ciudadanos constituyen un cuerpo de iguales en derechos y deberes, una idea circular en la que los puntos son equidistantes de un centro sin dueño. Es una geometría política revolucionaria en un mundo en el que dominaban las monarquías o los sistemas palatinos, en los que el dibujo político era el de una pirámide en cuya cúspide había uno solo, y un descenso que se ensanchaba hacia la base.

Esta geometría circular que conforma el espacio público griego era la transformación y extensión de ritos de las cofradías guerreras que distribuían el botín ubicado en el centro de un espacio circular ocupado por los guerreros. El botín a la vista de todos, equidistancia. Este centro podía ser ocupado por los combatientes para narrar hechos de la batalla. Un centro vacío sin ocupante por derecho exclusivo, equidistancia, igualdad, son coordenadas de un primer espacio público.

La referencia histórica de una democracia antigua me servía en los principios de 1984 para hacer pensar a mis estudiantes de la UBA que la democracia no era un angelismo que una opinión pública supuestamente cándida quería hacer creer. La democracia argentina nacía por un aparente milagro gracias al cual el país se inundó de demócratas que brotaban por todas partes, especialmente en los medios culturales políticos y mediáticos, que instalaban la idea de que los argentinos siempre habíamos sido democráticos pero que no nos habían dejado ejercer tal virtud republicana. Esto suponía una victimización generalizada por la que el mal

La opinión pública del país siempre pregonaba una actitud autocomplaciente de victimización, como si los habitantes del país nunca hubieran tenido que ver con los gobiernos que se sucedieron.

podía circunscribirse a un sector bien definido y reducido de la sociedad, ocultando la red de complacencias y complicidades que habían permitido el terrorismo de Estado. La reflexión acerca del nacimiento de la filosofía me había llevado a interrogar las relaciones entre democracia y guerra en la Grecia antigua, y por extensión a cuestionar la autocomplacencia de una democracia que pretendía ignorar que su advenimiento tenía que ver con una derrota militar, la de Malvinas. Así también ciertos textos de Sartre y de Merleau-Ponty servían para reactualizar los debates de la entreguerra europea en los que la debilidad de una democracia oscilante y medrosa permitió el auge de los fascismos.

Mi programa también trataba del pensamiento de Foucault, y de él me interesaban no solo los aspectos que tenían que ver con una nueva reflexión sobre el poder—que a la izquierda teórica e ideológica les parecía un petardismo peligroso para la salvación marxista de la humanidad—sino la última parte de su obra dedicada a la ética, es decir, después de haber acotado el campo, a las relaciones entre la erótica y la pedagogía para la formación del ciudadano ateniense. Este punto que problematizaba la pederastia en una sociedad viril como la griega provocó un escándalo académico por el cual el Consejo Superior de la Universidad me presionó para sacar ese punto de mi programa, además de la supresión de los puntos referidos a Nietzsche.

Este intento de censura frustrado por las movilizaciones estudiantiles fue una prueba más de que la democracia en la Argentina podía ser un juego superficial e hipócrita, más aun en una sociedad en la que el autoritarismo puritano era una ley constitutiva de nuestras costumbres.

Siguiendo con mis investigaciones filosóficas apoyadas en mi formación en la filosofía francesa, escribí un ensayo llamado *La guerra del amor*, publicado en 1992. El tema se refiere a la problemática del amor cortés,

y al nacimiento de la Dama como símbolo cultural en Occidente. Me basaba en investigaciones de Foucault y Lacan. Es un estudio filosófico-histórico que me hizo ver que la poesía romance medieval, y el emblema del amor a la mujer, el enaltecimiento y el homenaje a la mujer por primera vez en la historia de un Occidente que había conocido la amistad entre varones como matriz de la sociabilidad, se debían, entre otras razones, a la presencia de la cultura árabe en la península ibérica, y a su traslado al otro lado de los Pirineos, a la Provenza francesa. Este hecho era ignorado por los eruditos franceses, también por Lacan, y me sirvió para criticar el provincialismo de una cultura europeocentrista, y la interrogación sobre la civilización árabe en momentos en que se desencadenaba la Guerra del Golfo, en los que las imágenes que circulaban por el mundo nos hablaban de un arabismo totalmente confundido con el fundamentalismo terrorista.

La civilización árabe que se instaló en el Al Andalus fue lo que removió nuevamente los cimientos de la Antigüedad en una Europa que vivía entre los escombros del Imperio Romano y del aislamiento boscoso. Pero lo que me estimulaba era también algo que se exponía en la sociedad porteña en aquellos tiempos del menemismo, era el desprecio hacia un presidente inculto, poco distinguido, a leguas de las preferencias culturales de una clase media porteña que le festejaba los furcios y se burlaba de la grasada de toda una familia del interior de raíces árabes.

Con este recorrido les quiero decir que antes de investigar sobre temas específicamente argentinos, mis libros y mis cursos basados en mi formación filosófica francesa tuvieron siempre una punta lanzada hacia la problemática nacional, y hacia el cuestionamiento de nuestro sistema de creencias. No hace falta hablar de historia argentina para penetrar los sedimentos de nuestra actualidad, esta inserción depende de cómo se lle-



MERLEAU PONT

BATAILLE

va a cabo el ejercicio filosófico.

Después de *La guerra del amor* decidí investigar sobre problemas argentinos. No creo en las causas centrales para explicar las conductas. Pero uno de los desafíos que me había propuesto era escribir y pensar sobre temas nacionales, encontrar la puerta por la que entrar en nuestra problemática.

La escritura filosófica nacional tradicional usaba los conceptos europeos para criticar el europeísmo en una actitud estéril, chata y resentida. Justificaba el peronismo con Nietzsche, o a las culturas aborígenes con Heidegger, en una reivindicación del pensamiento nacional en el que buscaba un origen, una identidad, en realidad una seguridad.

No era mi camino, ya había criticado de distintas maneras al nacionalismo metafísico. Mi libro *Historias de la Argentina deseada* es el resultado de una preocupación singular. Me refiero a la relación entre moral y política en nuestro país. El autoritarismo puritano, o lo que llamé, siguiendo a Gilles Deleuze, los microfascismos argentinos.

Traté de analizar no los fenómenos políticos en sus grandes fechas, sino la mediana entre lo grande y lo chico, entre los grandes advenimientos políticos y sus efectos en la subjetividad y la vida cotidiana.

La opinión pública del país siempre pregona una actitud autocomplaciente de victimización, es decir, de irresponsabilidad, como si los habitantes del país nunca hubieran tenido que ver con los gobiernos que se sucedieron. Esto va más allá de la afirma-

ción de que los pueblos tienen los gobiernos que se merecen, prefería hablar del deseo de la comunidad argentina, y del modo en que poderosos sectores y grupos prestaron su apoyo a los poderes que rigieron la vida nacional.

No iba a bucear en las grandes luminarias del pensamiento argentino, aquellas que transitan por los textos escolares desde la primaria a la universidad. Me interesaban más los ideólogos y doctrinarios cercanos al poder y a las capas dirigentes, los constructores de un sistema de creencias colectivas. Por eso Bruno Genta, el cura Melville, el cura Ousset, el coronel Guevara, el psiquiatra Mariano Castex, el abogado y periodista Mariano Grondona, hombres que fueron llamados por las altas capas de la dirigencia civil y militar para confeccionar y armar los cimientos de las ideologías dominantes. La idea del libro reside en la hipótesis de que el terrorismo de Estado de la década del setenta no hubiera sido posible sin la preparación ideológica de la Revolución Argentina de los años sesenta. Por supuesto que los escasos años de este último período no son suficientes para crear las condiciones ideológicas y las bases de una idiosincrasia del odio a lo que se designó como subversión. El nacionalismo católico y su particular modo de defender costumbres y estilos de vida, el antisemitismo arraigado en vastos sectores de la población, la ausencia de una sólida tradición republicana de defensa y protección de las minorías y del

individuo, son una constante en la historia de la Argentina moderna.

Pero las nuevas modalidades y el modo de encarar la discriminación y la intolerancia en el país sentaron las nuevas bases para lo que fue el clima colectivo posterior.

Propongo el término "cruzada moral" para denominar un modo en que el poder busca su legitimidad. Una cruzada se hace con el fin de salvar algo y de aniquilar lo que lo amenaza. El enemigo es el hereje, término con el que en el Medioevo se designaba al culpable de pensamiento. El hereje es condenado no por lo que hace sino por las imágenes que invaden su alma. Más aun, su culpa es ontológica, su desvío no es corregible, encarna todas las imágenes de una ideología exterminadora que tiene una larga historia en el siglo XX; este dispositivo cultural fue el que se aplicó a la figura del subversivo que abarcaba, como decía el general Saint Jean, desde el indiferente y el escéptico hasta el comunista ateo.

Por eso hablo de supresión ética, para nombrar la variante axiológica de un modo de persecución que exige la desaparición del portador de la plaga de la disolución.

En los tiempos que se llamaron del Escorial Rosado del neofranquismo de Onganía, los tipos culturales que encarnaron al hereje fueron el judío, el hippie y el ateo. Operativos y campañas de difamación de variada calidad se programaron y difundieron en la época.

Es importante recalcar el aspecto doctrinario de esta cruzada moral inspirada en las elaboraciones de lo que se llamó el catolicismo cerebral de la acción católica francesa y de todas las ramificaciones del pensamiento fascista durante la entreguerra. Cursos, cursos, ateneos, retiros espirituales, muchas fueron las formas de aplicación de una pedagogía que aportaba legitimidad y justificación doctrinarias para la necesaria eliminación de los venenos de una modernidad profanadora que desde el nominalismo de Guillermo de Ockham, la doctrina del libre examen de Erasmo, la duda cartesiana, hasta la noción de voluntad general de Rousseau, habían sentado los principios generales de la subversión marxista.

Sobre la base de esta idea de supresión ética y de cruzada moral me pareció ejemplar el discurso del almirante Massera en ocasión en que en la Universidad del Salva- ▶

dor le dieron el título de Doctor Honoris Causa. Massera traza la genealogía del hombre sensorial en el Occidente secular para mostrar cómo el gradual desmadre de los sentidos que pasaron por las experimentaciones con las drogas, la lujuria y los placeres carnales, una sexualidad promiscua, el bombardeo anárquico de las imágenes mediáticas, moldearon y nutrieron a la violencia subversiva.

Pero las cruzadas morales no solo son las de la derecha, también las hay de la izquierda. El gobierno de Frondizi me sirvió para entender un modo en que la izquierda intelectual arma, en nombre de la lucidez histórica y de la emancipación humana, una red de prejuicios que siembra culpas y levanta tribunales de censores. Es lo que llamo la izquierda moral que todo lo mide en términos de utopías, elabora políticas en términos de justicia, y percibe las situaciones sociales según la pasión de la compasión.

Frondizi fue acusado de traición por prácticamente todos los sectores de la vida política: por los peronistas, los sectores católicos, las fuerzas armadas, los radicales, y la izquierda. Su proyecto de acumulación, inversión y desarrollo económico capitalista con un Estado fuerte y un sistema dinámico de industrias básicas, fue denostado en nombre del nacionalismo, de la soberanía, de la seguridad nacional, y de una moral que denunció el filisteísmo, el mercantilismo y la materialidad alienante de un sistema de vida impuesto por los imperios del dinero.

Este tipo de condena moral del filisteísmo capitalista es uno de los antecedentes del desprecio hacia lo económico y las falencias del análisis político en la última década. Por eso paso al siguiente ensayo directo sobre la actualidad histórica argentina.

El segundo intento de análisis filosófico de la realidad argentina lo realicé en el libro *La empresa de vivir*. Después de la debacle del gobierno de Alfonsín, y de la reestructuración de lo que quedó de los aparatos de Estado a comienzos de la década del noventa, escuché un gran silencio analítico sobre la realidad argentina.

Algo nuevo estaba pasando en el país, una situación cuya actualidad se desconocía debido a la aplicación de esquemas ideológi-

cos ya amortizados. Esto estaba en consonancia con un acontecimiento mundial. La década comenzaba con una mutación geopolítica a partir de la caída del Muro de Berlín, y la disolución de los sistemas soviéticos no solo removió fronteras, sino que descolocó un modo de pensar la organización de las sociedades que se basaba en un esquema emancipatorio y de justicia que tenía más de un siglo de historia.

La Argentina había pasado en dos décadas de la patria socialista a la dictadura sanguiñaria, luego a una democracia impotente, y se había constituido en el único país en el mundo que se había comido sus propias riquezas desde 1972 hasta 1990.

La caída del gobierno de Alfonsín se llamó golpe de Estado financiero, y estimé que no se habían sacado todas las consecuencias de este evento. Es el sistema de poder el que se había reorganizado, y por lo tanto el modo de concebir el análisis y la tarea política también debían cambiar.

El fenómeno de la globalización es una experiencia singular en la Argentina. Tiene rasgos distintivos con respecto al modo en que incide en otros países, incluso en otros países de la región. A partir de la caída financiera de los mercados emergentes desde el Tequila, Argentina no ha encontrado ninguna veta para hacer despegar su economía. Únicamente una renovación crediticia a partir de la convertibilidad estimuló una demanda que hasta 1994 permitió una mejora en la producción industrial, sumada a una entrada de capitales debida a las privatizaciones.

Desde ese momento se vive una recesión que ya se ha constituido en una depresión con una enorme masa de desocupados y subocupados. Desde 1995 no se ve ninguna salida.

Esto produjo un desinfe en la euforia de los primeros años del menemismo, una euforia cuya inteligibilidad fue elaborada por grupos de analistas económicos que se encargaron de fundamentar lo que habían denominado una de las revoluciones económicas más importantes en la historia del país. Miguel Angel Broda llegó a decir en *Ambito Financiero* que Menem podía ser considerado uno de los estadistas más importantes del milenio en la historia mundial. Lo digo para ilustrar los alcances de la ética científica de ciertos expertos.

Jorge Castro saludaba desde las páginas de *El Cronista Comercial* la era del empresario pujante, inventor, arriesgado, frente a la burocracia de sociólogos que había instalado la socialdemocracia alfonsinista.

Lo cierto es que el análisis de coyuntura lo hacían los economistas, los políticos de la oposición también defendían los logros de la estabilidad, y el único nicho de resistencia al gobierno que se encontró fue la denuncia de los actos de corrupción de la administración de Menem.

Inventé el concepto de realismo trágico para dar una idea del modo en que los nuevos tiempos incidían en la conducta de la gente. La estructura y la imagen del poder habían sufrido un cambio. Los poderes, a pesar de la concentración de capitales y de la centralización de la hegemonía internacional en Estados Unidos, parecían descentralizados, dispersos, anónimos.

El poder se presentaba en un espacio de contigüidad, un orden metonímico, en el que el diagrama de responsabilidades se hacía adyacente como en las novelas de Kafka. Parecía que los nuevos sujetos del poder son los capitales, y que las metáforas que mejor le corresponden son las acuáticas:



La corrupción no es un problema moral ni de educación ni de conciencia sino de grupos organizados con poder de dinero y armas que controlan vastos sectores de decisión.

olas, surf, corrientes, flujos... también se habla de climas. Es una idea de imprevisibilidad que transmite la meteorología al destino humano.

Una recesión en la Argentina se debía a algo que había pasado en México; una lenta recuperación del país era interrumpida por el default de los rusos; un cierre de empresas era la consecuencia de dificultades financieras de Brasil. Esto creaba una situación con incidencias culturales que me hacían evocar a la cultura antigua y su pensamiento trágico, por el cual el destino de los hombres estaba en manos de una distribución de suertes decidida por los dioses. Nadie podía escapar de la rueda de la fortuna so pena de desencadenar un cataclismo. Pero el realismo moderno no depende de dioses sino que es un realismo del cálculo de las cosas pero con un perito mercantil alado. En la tragedia hay una relación contradictoria entre la voluntad y el mandato.

Este espíritu psicotrágico motivado por un mecanismo metonímico de las responsabilidades se vio compensado por una reactualización espiritual guiado por la ética. Nuestro país ya especializado por los discursos pastorales, por las invectivas contra el materialismo y el hedonismo, ya acostumbrado a que jerarcas militares, el episcopado, políticos, psiquiatras y otros especialistas en el cuidado de la familia y de Dios, siempre nos advirtieran sobre los peligros de la civilización atea que se instauró hace unos siglos, se vio esta vez fortalecido por nuevos embates morales durante la década que terminó. Pasamos de la plaga atea al satanismo de discotecas y shopping centers.

Es lo que llamé Lipovetsky la markética, que en nuestro país no solo se concentró

en las acusaciones de corrupción a la casta gobernante sino que se difundió por todas las capas de una sociedad victimizada que en su inmensa mayoría manifestó su indignación por traiciones, deslealtades, mentiras e hipocresías de todos los restantes; una sociedad así en la que las empresas mediáticas conformaron un extraño sistema también compensatorio de las fisuras de otros poderes institucionales y armaron una red selectiva de denuncias sobre la base de informes deslizados por grupos enfrentados que se atacaron mediante operaciones balanceadas de mutua extorsión, en una comunidad así el único no sospechado es el que habla, mientras habla.

Entre economía con efectos trágicos y la markética, aquello que marcó su ausencia es la política. Hoy en día la situación adquiere un matiz algo diferente en la medida en que los grupos que atacaron desde la ética la cultura de la corrupción menemista llegaron al poder, y que ante las primeras señales de ilegalismo tuvieron que negociar silencios y nuevos compromisos, cuando se vio lo que era evidente: que la corrupción no es un problema moral ni de educación ni de conciencia sino de grupos organizados con poder de dinero y armas que controlan vastos sectores de decisión, cuando esto sale a la luz, el problema político se hace insoslayable.

Además, el aspecto metonímico del deslizamiento global de los poderes se ve relativizado ante la evidencia de la especificidad de la crisis y del estancamiento de nuestro país que está lejos de ser un calco de otros países.

Cruzadas morales, supresión ética, microfascismo, realismo trágico, markética, son varios los conceptos que se pueden probar

para ordenar una realidad dura y sufriente o decadente.

La filosofía no es una labor terapéutica ni del lenguaje ni del poder, es menos y más que eso. Nunca fui aficionado a emplear metáforas médicas para transmitir mi versión de lo que es el ejercicio de la filosofía. Tampoco los diálogos socráticos de Platón me parecen un ejercicio de higiene conceptual, los veo como parte de una tarea de cuestionamiento de un uso del pensar que se plantea los problemas cotidianos de una comunidad regidos por las complejas y cambiantes relaciones entre la verdad y el poder.

Pero lo que me parece es que –y no como remedio sino como camino insoslayable– cualquiera sea el ángulo desde el que vemos y analizamos los problemas de nuestra comunidad, su solución no puede ser violenta, ni revolucionaria, ni resultado de un levantamiento popular, ni de una pueblada guiada por pastores o demagogos que lucran con la emoción. Siempre será un camino esforzado, lento, que requiere una coherencia de ideas, una estrategia de implementación, un sistema fluido y maleable de tácticas y alianzas, un camino a la manera de los impresionistas, con pinceladas acumuladas, medidas de coyuntura en el interior de una visión de mediano plazo, todo lo contrario de lo que hemos visto hasta ahora: una serie de marchas y contramarchas que se efectúan siguiendo el pulso de la primera reprobación popular. Creo que la política debe tener algo de lo que necesita el trabajo del pensar de la filosofía, algo así como el coraje por la verdad, el atreverse a estar en minoría frente a la opinión pública.

Los problemas del país son estructurales, es decir de una fijeza difícil de mover, porque no solo tiene raíces económicas y políticas sino psicológicas, la de una comunidad que se alivia aplaudiendo a los que quieren volver a una Argentina que ya no puede ser lo que fue. Es quizás a las nuevas generaciones que no comparan el presente con leyendas, es a ellas a las que les queda una tarea desde nuevos comienzos, con nuevos límites, pero también con proyectos, es decir con futuros realizables. ▣

INSTITUTO DE TECNOLOGÍA ORT N°2

TÍTULOS OFICIALES



Productor Integral de Medios Audiovisuales



Productor Integral de Radio

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

Convenio con el CENTRE D'ESTUDIS CINEMATOGRAFICS DE CATALUNYA España

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

directo a video

GENEALOGÍAS DE UN CRIMEN, *Généalogies d'un crime*, Francia-Portugal, 1997, dirigida por Raoul Ruiz, con Catherine Deneuve, Michel Piccoli, Melvil Poupaud. (AVH)

Es peregrino decir lo que voy a decir teniendo en cuenta lo poco que se conoce por estos pagos de la filmografía del chileno/galo Raúl Ruiz (o Raoul, de acuerdo con la nacionalidad que se elija). Pero aquí voy: las películas de Ruiz están trabajadas a partir de la imagen de un espejo que se quiebra, de la imposibilidad de un reflejo exacto. De la refracción y no de la reflexión, en el sentido amplio de ambas palabras. El cine de refracción es aquel que tematiza el reflejo y, a la vez, la distorsión de ese reflejo. Así, cuando intenta la reflexión sobre una idea en particular, lo hace a conciencia de que tal idea se tergiversa en su tratamiento. Eso es Proust y por eso su adaptación de *El tiempo recobrado* es fiel. Por eso es interesante el policial *Shattered Image* y excelente *La comedia de la inocencia*, por hablar de lo que con un poco de esfuerzo se puede llegar a conocer. *Genealogías de un crimen*, anterior a las anteriores y posterior a su saludadísima *Tres vidas y una sola muerte* (título revelador), cuenta la historia de una psicoanalista (la Deneuve, es decir, uno de los diez nombres femeninos del cine) que investiga un crimen pretérito y se degrada por lujuria al adolescente criminal. También se trata de una sátira a la psicología y, a la vez, de su justificación. Como en *Vértigo* (película que ya es un tema en sí mismo para cineastas disímiles como De

Palma y Ruiz, pero igualmente refractarios), la actriz representa dos personajes y dos víctimas. Pero lo que importa aquí es la forma libre del relato, que sin embargo conserva el rigor de no romper ciertas reglas de juego respecto de los personajes. No es lo mejor de Ruiz, sin dudas, pero sí una película que puede considerarse canónica respecto de su producción francesa. Y una muestra cabal de lo que puede la refracción en el cine, aunque tantas distorsiones parezcan a veces una forma de dilución, como la que sufren en general los protagonistas de sus últimos films. **Leonardo M. D'Espósito**

PARTY, Portugal-Francia, 1996, dirigida por Manoel de Oliveira, con Irene Papas, Michel Piccoli, Leonor Silveira. (AVH)

Más allá de su valor intrínseco, siempre es bienvenida la aparición en video de algún título de un director consagrado aunque poco conocido por estas latitudes. En especial cuando el acceso a la filmografía en cuestión es tan dificultoso como en el caso de Manoel de Oliveira, cineasta portugués nonagenario que empezó su carrera en el período mudo. Realizada entre las más conocidas *Viaje al principio del mundo* y *El convento* –la primera se estrenó comercialmente en la Argentina y la segunda puede verse regularmente en el cable–, *Party* es, ante todo, un hueso duro de roer, una experiencia de la que resulta muy sencillo huir sin ningún tipo de complejos. Más interesante sobre el papel que en la práctica, la historia discurre en un palacete de Portu-



Genealogías de un crimen

Una de las últimas películas del chileno-francés Raúl (o Raoul) Ruiz

ahora en video

gal con signos de vetustez, similar al de la primera de las historias de *Inquietud*. Allí, un matrimonio joven realiza una *garden party* a la cual concurren dos extrovertidos personajes franceses (Irene Papas y Michel Piccoli) encargados a partir de ese momento de quebrar la apatía de los jóvenes. Como en un plato de comida donde la desafortunada cocción arruina una buena elección de los ingredientes, la estructura teatral falsamente sesuda de *Party* se agota más temprano que tarde, a punto tal que termina imponiéndose con fuerza la impresión de estar presenciando una serie de graves soliloquios acerca de la Mujer, el Hombre, el Amor, lo Viejo, lo Nuevo y temas afines, que bien podría uno leer de primera mano en cualquier texto griego escrito hace más de dos mil años. Los que han visto *Je rentre à la maison*, último largometraje de Oliveira, dicen que se trata de una comedia rabiosamente ligera y divertida. Recordando los momentos de placer proporcionados por *Viaje al principio del mundo* y *La carta* —proyectada en el Festival de Mar del Plata en su edición 1999—, la esperamos con ansias, convencidos de que a cierta edad hay cosas que todo el mundo debería poder tener el lujo de permitirse. **Diego Brodersen**

EL BARON DE LA MAFIA, *Gangster No. 1*, Reino Unido-Alemania, 2000, dirigida por Paul McGuigan, con Malcolm McDowell, David Thewlis, Paul Bettany. (LK-Tel)

El director de *The Acid House* baja los decibeles y encuentra en su segunda película un tono más preciso. El territorio elegido es el Londres de fines de los sesenta, donde un matón de la mafia escala posiciones gracias a cierta exacerbada predisposición por la violencia y a la falta de lealtad hacia quienes lo rodean. McGuigan acierta con el sabor de época y la elección deliberada de un estilo que le debe tanto al *free cinema* inglés como al Richard Lester más beatlemaníaco. Un par de décadas más tarde, el ahora importante “empresario” recibirá a su ex jefe, quien termina de cumplir una larga condena debido a su traición, y es allí donde el film adquiere la dimensión trágica que lo sostiene, con un envejecido pero para nada anquilosado Malcolm McDowell en el rol del maduro gángster. Nada extraordinario, claro, aunque un agradable antídoto para el cine de Guy Ritchie. **DB**

BAILARINA EN LA OSCURIDAD, *Dancer in the Dark*, dirigida por Lars von Trier. (AVH)
Polémica, extrema, apasionante, insoportable... *Bailarina en la oscuridad* es una película imperdible para cualquiera que le interese el cine. Mezcla de realismo extremo y artificio total. Una película que produce todo menos indiferencia. Con Björk no hay polémica: la revelación del año.
Polémica + Björk en EA N° 107.

FIN DE SEMANA DE LOCOS, *Wonder Boys*, dirigida por Curtis Hanson. (AVH)
Curtis Hanson un día decidió abandonar los bodrios y hacer cine. Esta película confirma su seguridad en la decisión. Una obra personal, con un tono que no se parece a nada y con un elenco adaptado perfectamente a los requerimientos del film.
Comentario en EA N° 104.

LA FAMILIA DE MI NOVIA, *Meet the Parents*, dirigida por Jay Roach. (AVH)
Una de esas comedias que prometen ser lo más gracioso de todos los tiempos y por supuesto no lo son. Tal categoría no existe. Ben Stiller se luce y se lleva toda la película con él. Pero la rutina y la demagogia se llevan consigo la posibilidad de una comedia buena.
Comentario en EA N° 107.

LETRAS PROHIBIDAS. LA LEYENDA DEL MARQUES DE SADE, *Quills*, dirigida por Philip Kaufman. (Gativideo)
La demostración de que los actores tienen un peso mínimo en el resultado artístico de una película. Geoffrey Rush, Kate Winslet y Michael Caine han hecho de todo, bueno y malo, y acá no suman nada. ¿Joaquín Phoenix? No, ese no califica para la categoría de actor, no por ahora.
Comentario en EA N° 106.

AL DIABLO CON EL DIABLO, *Bedazzled*, dirigida por Harold Ramis. (Gativideo)
Brendan Fraser, ese contradice lo dicho en *Letras prohibidas*. Uno de nuestros favoritos. Dentro de 40 años, cada vez que alguien escriba la rutinaria nota del Oscar dirá: Brendan Fraser nunca fue nominado, un gran olvido de la Academia. Lo decimos ahora: merece un premio.
Comentario en EA N° 105.



Bailarina en la oscuridad

AHORA O NUNCA, *Come te nessuno mai*, dirigida por Gabriele Muccino. (SBP)
Una pequeña pero adorable comedia juvenil italiana. Uno de esos films que producen emoción y euforia y contagian al espectador el espíritu adolescente de la historia.
Comentario en EA N° 105.

EL HOTEL DEL MILLON DE DOLARES, *The Million Dollars Hotel*, dirigida por Wim Wenders. (AVH)
Como si fueran caballeros de la mesa redonda, Curtis Hanson ocupó un día su silla de director y otro día Wenders dejó la suya. Curioso cómo cambian los directores. Este film es peor de lo que uno puede imaginar del peor Wenders. Hasta el oficio de filmar ha perdido. Desolador.
Llantos en EA N° 108.

EL PROTEGIDO, *Unbreakable*, dirigida por M. Night Shyamalan. (Gativideo)
M. Night Shyamalan vuelve a sorprender en su segundo éxito a gran escala. Esta vez se vuelve más oscuro y aumenta el rigor en la puesta en escena. Una película realmente original para uno de los directores más originales de la industria actual. Eso sí, que se despegue de las vueltas de tuerca en su siguiente film.
Comentario a favor en EA N° 105.

TOPSY TURVY, dirigida por Mike Leigh. (AVH)
Rareza dentro de la filmografía de Mike Leigh, esta película lamentablemente no parece ser solo un desvío sino también un traspie.
Comentario en EA N° 108.

clásicos

CON LAS HORAS CONTADAS, **D.O.A., EE.UU., 1950**, dirigida por Rudolph Maté, con Edmond O'Brien y Pamela Britton. (Epoca) Nacido en Polonia en 1898, Rudolph Maté ha cimentado esencialmente su fama en su labor como iluminador. Discípulo de Karl Freund y Erich Pommer, hizo sus primeros trabajos con Carl Theodor Dreyer, para quien realizó la fotografía de *La pasión de Juana de Arco* y *Vampyr*, un trabajo de notable estilización visual. En su carrera como iluminador, que se prolongó hasta 1947, participó en varios títulos memorables como, entre otros, *Corresponsal extranjero* de Hitchcock, *Ser o no ser*, la obra maestra de Lubitsch, y *Gilda*, el clásico del cine negro de Charles Vidor. En aquel año de 1947 debutó como realizador, desarrollando una carrera bastante prolífica hasta su muerte en 1964. Lo más valioso de esa filmografía se encuentra en su primera etapa, en la que rodó varios títulos atractivos en diversos géneros,

como el melodrama *Adiós a la vida*, el western *Los violentos*, el film de ciencia ficción *Cuando los mundos chocan* y, en el terreno del cine negro, *The Dark Past*. A este mismo género pertenece este film, un tenso thriller de creciente suspenso en el que un pequeño comerciante de un pueblito del Oeste norteamericano, con algunas dificultades en su matrimonio, decide viajar solo a San Francisco en un viaje de vacaciones. Allí, luego de beber en un night club, comenzará a sentirse mal, y después de una consulta médica, le comunicarán que ha sido envenenado y que el veneno utilizado no tiene antídoto, por lo que le queda muy escaso tiempo de vida. Lo que sigue es una desesperada carrera contra la muerte, una suerte de pesadilla de sostenido crescendo dramático, con una excelente utilización de los exteriores de Los Angeles y San Francisco, en la que un hombre, inesperadamente, se ve obligado a investigar las causas de su propio asesinato. **Jorge García**

LA MAQUINA DEL TIEMPO, **The Time Machine, EE.UU., 1960**, dirigida por George Pal, con Rod Taylor e Ivette Mimieux. (Epoca)

Esta película fue una de las muchas que, a través del inolvidable ciclo televisivo llamado *Sábados de superacción*, fascinó a varias generaciones de espectadores, entre ellos, claro, quien escribe esta nota. La película, dirigida por el impar George Pal, sorprende aun hoy por unos efectos especiales de inusual belleza y originalidad, que perduraron en mi memoria durante veinte años. A ellos se suman la siempre inspirada dirección de arte de los films producidos por la MGM y en especial la máquina del tiempo en sí misma, un hallazgo absoluto. La película, considerada una adaptación que no estaba a la altura de la novela de H. G. Wells, encuentra en los elementos mencionados el marco ideal para desarrollar con mucha sencillez e inocencia los temas tratados en el libro. Producto tardío de los estudios (1960), el film parece adelantarse a los cambios políticos de esa década, y sus inquietudes remiten a un mundo semejante al actual. Aunque uno de los hallazgos más sutiles de la película está en el prólogo y en el final, ambos ubicados en el pasaje del siglo XIX al XX. En esas escenas, los amigos se reúnen para escuchar la historia más increíble jamás contada y, obviamente, no la creen. Todo aquello que el protagonista ha descubierto es inútil, y eso le hace comprender que no pertenece a la época en que le tocó nacer. Actualmente se está rodando una nueva adaptación de la novela, dirigida por el nieto del propio Wells. Espero con todo mi corazón que sea una película maravillosa y espero también que en ella podamos ver una máquina del tiempo tan hermosa como la de este film. **Santiago García**



Con las horas contadas

Un hombre luchando contra el reloj

EL HOMBRE DEL PLANETA X, **The Man of Planet X, EE.UU., 1951**, dirigida por Edgar Ulmer, con Robert Clarke, Margaret Field, Raymond Bond, William Schallert y Roy Engel. (Epoca)

Si los 50 fueron la Edad Dorada del cine de ciencia ficción, el período comenzó con todo en 1951. Año de la impar *La cosa* de Christian Nyby / Howard Hawks y de la bienintencionada, estelar y efectiva *El día que paralizaron la Tierra*, de Robert Wise, que estremecieron las infancias cinéfilas de un par de décadas con su incesante difusión televisiva. Y también año de esta secreta maravilla –de lejos la más extraña del trío– que es *El hombre del Planeta X*.

Los clásicos del mes

Rodada en seis días por el as de la clase B –tal vez el genio más económico con el que contó Hollywood– Edgar G. Ulmer, *El hombre... se adelanta a su tiempo*. Una narración fatalista, en flashback como lo quería el cine negro que Ulmer contribuyó a asentar con *Detour* (1945), revisa la historia trágica que este ser hierático, bajito, cabezón –y más humano que muchos terrícolas que lo circundaron– padeció cuando su cohete tuvo la mala suerte de posarse en un páramo escocés y quedó semienterrado, asomando como una choza entre las nieblas ulmerianas. Nada casual es que ese ser del Planeta X fuera clasificado como hombre. Es un alienígena solitario lejos de su hogar, con intenciones inescrutables pero cuyo solo rostro (una inexpresiva máscara entre oriental y amerindia en la que solo puede leerse algo así como sufrimiento) y aspecto escuálido despiertan más compasión que otra cosa, en las antípodas de la suficiencia diplomática del Klaatu de *El día que paralizaron...* o del terror que despierta la silueta del vampiro vegetal de *La cosa*. Y este no tiene un robot policía que lo defienda, por lo que la incompreensión de las autoridades del pueblito donde cae lo lleva, como a un héroe *noir*, a una caída implacable. Simplemente cayó en el lugar equivocado y en el peor momento. Rodado en los decorados de *Juana de Arco*, de Victor Fleming, el film de Ulmer también es pionero en la mixtura entre CF y gótico que retomaría *Alien*, casi tres décadas más tarde. Una historia triste, nocturna y promotora de un melancólico multiculturalismo galáctico. A la medida de ese extraño que fue el propio Ulmer. **Eduardo A. Russo**

■ El pulcro y refinado estilo narrativo de David Lean se manifiesta en *El puente sobre el río Kwai*, un sólido relato bélico que transcurre en un campo de prisioneros japonés en medio de la selva birmana, donde se suscitan diversos enfrentamientos éticos. (Epoca)

■ Del mismo director se edita *Doctor Zhivago*, traslación de la premiada novela de Boris Pasternak, que transcurre en los años previos a la Revolución Rusa y, en ese contexto político, narra una apasionada historia de amor. Un film que solo por momentos logra transmitir el romanticismo de la historia. (Epoca).

■ Billy Wilder ha sido uno de los grandes maestros de la comedia norteamericana y *Una Eva y dos Adanes* uno de los grandes exponentes del género. Formidable divertimento que incorpora a su historia central diversas referencias a otros géneros y con una Marilyn Monroe insuperable, es un título de visión imperdible. (Epoca).

■ Blake Edwards ha logrado algunas de las mejores obras de su filmografía en el terreno de la comedia sofisticada. Un claro ejemplo es *Muñequita de lujo*, un refinado ejercicio de estilo que adapta un relato de Truman Capote, con Audrey Hepburn en la plenitud de su inigualable *charme*. (Epoca)

■ Los orígenes de Sidney Lumet como director de dramas para TV se pueden apreciar en su ópera prima, *Doce hombres en pugna*, un relato claustrofóbico y de creciente tensión, que describe minu-



Una Eva y dos Adanes, una película inolvidable

ciosamente la deliberación de un jurado que debe absolver o condenar a un muchacho imputado de un crimen. Las excelentes actuaciones ayudan. (Epoca)

■ Richard Brooks forma parte de los realizadores-escritores progresistas de Hollywood, que en sus films tratan de denunciar diversas lacras de la sociedad norteamericana. *Elmer Gantry* se centra en la figura de un predicador religioso charlatán que recorre los Estados Unidos y cuenta con uno de los mejores trabajos de Burt Lancaster en su carrera. (Epoca)

■ El estilo violento y crispado de Robert Aldrich aparece también en sus bastante atípicos westerns. Ello se puede apreciar en *Veracruz*, un relato en el que dos aventureros americanos se ven involucrados en diversas peripecias en el México revolucionario de 1860. (Epoca)

Jorge García



Epoca

El hogar
de los clásicos

Más de 1.200 películas subtituladas.

Terror y ciencia ficción.

Cine mudo.

Francés.

Italiano.

Japonés.

Americano.

Vanguardia.

Seriales.

Dibujos animados.

VENTAS: Av. de Mayo 1365 6° 33 1085, Capital Federal.
e-mail: epoca@ciudad.com.ar Tel.: 4381-1363

y comercios autorizados. SOLICITE CATALOGO SIN CARGO

viernes 8

DIAS DE RADIO, *Radio Days* (1987, Woody Allen). Film & Arts, 22 hs.

BEAVIS Y BUTT-HEAD, *Beavis and Butt-head Do America* (1996, Mike Judge). I-Sat, 22.05 hs.

sábado 9

OBSESION, *Ossessione* (1942, Luchino Visconti). Film & Arts, 15 hs.

DRACULA, *Bram Stoker's Dracula* (1992, Francis Coppola). I-Sat, 22 hs.

LA TRAMPA, *Election* (1998, Alexander Payne), con Matthew Broderick y Reese Witherspoon. Movie City, 15.20 hs.

Película no estrenada comercialmente pero editada en video, que transcurre en el ámbito universitario, narra el enfrentamiento que se produce entre una ambiciosa estudiante y un profesor que quiere promover a un candidato para derrotarla. Esta sátira excede ampliamente su propuesta original, para transformarse en una lúcida reflexión sobre el arribismo y el intento de conseguir poder a cualquier precio en la sociedad norteamericana.

domingo 10

PRESIDENTES MUERTOS, *Dead Presidents* (1995, los Hermanos Hughes). Cinemax Este, 16 hs.

TRAINSPOTTING (1996, Danny Boyle). I-Sat, 22.10 hs.

LA FIESTA DE BABETTE, *Babettes Gaestebud* (1987, Gabriel Axel), con Stéphane Audran y Jarl Kulle. Space, 20 hs.

Esta película danesa, adaptación de un relato corto de Isak Dinesen, tuvo en su momento un inesperado éxito de crítica y público. Ambientada en un austero poblado danés en 1870, la película describe minuciosamente la comida organizada por una cocinera francesa que llega a servir a dos ascéticas lugareñas. El film propone jugosas viñetas, pero deja la sensación de que todo se podría haber resuelto mejor en un medimetraje.

lunes 11

OLEANNA (1994, David Mamet). Film & Arts, 22 hs.

GERONIMO, *Geronimo: An American Legend* (1993, Walter Hill). Space, 23.50 hs.

CONOZCO LA CANCION, *On connaît la chanson* (1997, Alain Resnais), con Pierre Arditi y Sabine Azema. Cineplaneta, 22 hs.

A partir de su encuentro con los guionistas y actores Jean-Pierre Bacri y Agnès Jaoui, la obra de Alain Resnais ha tomado un saludable rumbo hacia la ligereza, que no la superficialidad. En esta original y renovadora comedia musical, que de alguna manera retoma el camino iniciado por Jacques Demy en *Los paraguas de Cherburgo*, los personajes exponen varios de sus diálogos recurriendo a grandes melodías populares francesas. Además el film propone una jugosa sátira a la vida cotidiana en París.

martes 12

LA ULTIMA MUJER, *L'ultima donna* (1976, Marco Ferreri). Cinemax, 3 hs.

SIMPLEMENTE HOMBRES, *Simple Men* (1992, Hal Hartley). I-Sat, 14.25 hs.

LA BASTARDA DE CAROLINA, *Bastard Out of Carolina* (1996, Anjelica Huston), con Jennifer Jason Leigh y Ron Eldard. Space, 22 hs.

Opera prima de la destacada actriz realizada para la TV, basada en una novela autobiográfica de Dorothy Allison ambientada en los años cincuenta en un pueblito del sur de los Estados Unidos. El film narra en términos de melodrama la sórdida historia de una muchacha que es acosada sexualmente por su padrastro ante la indiferencia de su madre. Un interesante debut, cuya realización se coloca decididamente por encima del material que trata.

miércoles 13

REQUIEM PARA UN LUCHADOR, *Requiem for a Heavyweight* (1962, Ralph Nelson). Cinemax Oeste, 10.45 hs.

CISCO PIKE (1972, Bill Norton). Cinemax Oeste, 13 hs.

VIOLENT COP, *Sono otoko kiobo ni tsuki* (1989, Takeshi Kitano), con Takeshi Kitano y Haku Ryu. Cineplaneta, 22 hs.

La ópera prima de Takeshi Kitano es una suerte de variación sobre *Harry, el sucio*, en la cual un policía taciturno, solitario y violento debe enfrentarse no solo contra una organización mafiosa, sino también contra la corrupción de sus superiores. Un film de una violencia cruda y despiadada, pero atravesado, como todo el resto de la obra del director, por algunos ramalazos de intenso lirismo.

jueves 14

EL PADRINO 2, *The Godfather, Part II* (1974, Francis Coppola). Cinecanal, 7.55 hs.



RIO DAS MORTES (1970, Rainer W. Fassbinder). Film & Arts, 22 hs.

LA VIDA SOÑADA DE LOS ANGELES, *La vie revée des anges* (1998, Erick Zonca), con Elodie Bouchez y Natasha Régnier. Cineplaneta, 23.55 hs.

Debut del director francés que narra la relación entre dos muchachas de temperamentos diametralmente opuestos que trabajan en una hilandería de Lille. Los dos primeros tercios del film proponen un relato rico en observaciones sobre los personajes pero, lamentablemente, en el último tramo la película se desbarra progresivamente hasta un final absolutamente arbitrario. De todos modos, un director a seguir, y dos excelentes interpretaciones de sus jóvenes protagonistas.

viernes 15

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

MUJER SOLTERA BUSCA, *Single White Female* (1992, Barbet Schroeder). Cinemax Este, 23.15 hs.

sábado 16

ROGER Y YO, *Roger and Me* (1989, Michael Moore). Cinemax Este, 8.30 hs.

MADADAYO (1993, Akira Kurosawa). Cineplaneta, 17.55 hs.

JULIA (1977, Fred Zinnemann), con Vanessa Redgrave y Jane Fonda. The Film Zone, 18 hs. La pesadez narrativa y el estilo grave y solemne de Fred Zinnemann atentan contra el interés de este film, basado en un libro autobiográfico de Lillian Hellman acerca de la relación de la protagonista con una joven aristócrata europea que participó en el movimiento de resistencia contra los nazis. Un aspecto central del relato, el lesbianismo de los personajes (excelentes Fonda y, sobre todo, Redgrave), se ve diluido en la versión del director.

domingo 17

LA FAMILIA BRIDGE, *Mr. and Mrs. Bridge* (1990, James Ivory). Cineplaneta, 14 hs.

TIRA A MAMA DEL TREN, *Throw Momma From the Train* (1987, Danny De Vito). Space, 24 hs.

EL RETRATO DE DORIAN GRAY, *The Picture of Dorian Gray* (1945, Albert Lewin). Cineplaneta, 12 hs.

Autor de una obra escasa y espaciada, Al-

bert Lewin permanece como un director a estudiar dentro del cine norteamericano. Su romanticismo algo grandilocuente (también expresado en *Pandora*) se puede apreciar en esta adaptación de la novela de Oscar Wilde, acerca de un hombre dispuesto a pagar cualquier precio por mantener su juventud. Nadie mejor que George Sanders, con sus parlamentos filosos y cínicos, podía representar la cosmovisión del autor.

lunes 18

LA BATALLA DE ARGELIA, *La battaglia di Algeri* (1985, Gillo Pontecorvo). Space, 6 hs.

SUBITO AMOR, *Impromptu* (1991, James Lapine). Cinecanal, 11.15 hs.

OJOS BIEN CERRADOS, *Eyes Wide Shut* (1999, Stanley Kubrick). HBO, 23.45 hs.

A pesar de su exitosa recepción crítica, la última obra de Stanley Kubrick mantiene las características habituales de casi toda su filmografía, esto es: un absoluto dominio de la técnica cinematográfica y un tono pretencioso y solemne que en muy pocas ocasiones el realizador abandonó. Curiosa adaptación de una novela de Arthur Schnitzler acerca de las fantasías sexuales de un hombre, considerablemente perjudicada por su "freudismo" de segunda mano.

martes 19

ECOS MORTALES, *Stir of Echoes* (1999, David Koepp). Movie City, 14 hs.

VORAZ, *Ravenous* (1999, Antonia Bird). Cinecanal 2, 20.20 hs.

LA MANZANA, *Sib* (1998, Samira Majmalbaf), con Tamine Naderi y Zarah Naderi. Cineplaneta, 22 hs.

Sorprendente ópera prima realizada a los 17 años por la hija del prestigioso realizador iraní Mohsen Majmalbaf, que narra la historia de dos chicas cuyos padres no les permiten salir de su casa para no contaminarse con los males del mundo exterior. El film impresiona por su madurez narrativa y como plus adicional ofrece -a diferencia de otros títulos de ese origen- una visión de la infancia realista y carente de sentimentalismo facilista.

miércoles 20

FLORES DE FUEGO, *Hana-Bi* (1998, Takeshi Kitano). Cineplaneta, 22 hs.

LA MIRA INDISCRETA, *The Public Eye* (1992,

Howard Franklin). Cinecanal 2, 23.30 hs.

UN LUGAR SEGURO, *A Safe Place* (1971, Henry Jaglom), con Tuesday Weld y Orson Welles. Cinemax Este, 24 hs.

Primera película del director, una rara avis dentro del cine norteamericano de quien se conocen muy pocos films en estas tierras. Utilizando una estructura narrativa que bordea el experimentalismo, el film narra la relación entre una mujer atormentada por su pasado que vive en un mundo de fantasías, y un mago de difusos poderes. Un film pretencioso y atrayente, en el que las presencias del gran Orson y la eternamente desaprovechada Tuesday Weld ayudan.

jueves 21

TODOS DICEN TE QUIERO, *Everyone Says I Love you* (1996, Woody Allen). Space, 12 hs.

EL MUNDO SEGUN GARP, *The World According to Garp* (1982, George Roy Hill). Cinemax Oeste, 21.15 hs.

EN ESPERA DE LA PRIMAVERA, *Wait Until Spring, Bandini* (1989, Dominique Deruddere), con Joe Mantegna y Faye Dunaway. HBO, 22 hs.

Curioso film, de fugaz paso por Buenos Aires, difícilmente clasificable a nivel genérico, acerca de un hombre casado y con tres hijos que queda sin trabajo y, gracias a un amigo, se relaciona con una adinerada viuda norteamericana que le ofrece un mundo de comodidad y lujuria. Sus dilemas morales serán inesperadamente resueltos por uno de sus pequeños hijos. Una película muy atrayente y casi desconocida.

viernes 22

ROBIN Y MARIAN, *Robin and Marian* (1976, Richard Lester). Cinemax Oeste, 10.45 hs.

SUEÑOS DE AMOR, *The Man in the Moon* (1991, Robert Mulligan). Cinecanal, 15.15 hs.

EL PACIENTE INGLES, *The English Patient* (1996, Anthony Minghella), con Ralph Fiennes y Juliette Binoche. Cinemax Este, 13.30 hs.

Film ganador de diez premios Oscar, basado en una exitosa novela de Michael Ondaatje y ambientado en el marco de la Segunda Guerra Mundial, cuenta la historia de cuatro personajes que se conocen fortuitamente en un remoto monasterio.

Una película que trata de recuperar el aliento épico y romántico del mejor cine norteamericano de gran espectáculo, pero

que solo de a ratos alcanza sus objetivos, quedando finalmente como un relato excesivamente estirado con algunos buenos momentos.

sábado 23

LA BORDADORA, *La dentellière* (1977, Claude Goretta). Cinemax Este, 10.45 hs.

ALMUERZO DESNUDO, *Naked Lunch* (1991, David Cronenberg), con Peter Weller y Judy Davis. Film & Arts, 22 hs.

domingo 24

DULCE AMISTAD, *Beautiful Thing* (1996, Hettie MacDonald). Cineplaneta, 22 hs.

EL SEXTO SENTIDO, *The Sixth Sense* (1999, M. Night Shyamalan). HBO, 24 hs.

lunes 25

NIXON (1995, Oliver Stone). Cinemax Este, 22 hs.

THE HI-LO COUNTRY (1989, Stephen Frears). HBO, 0.15 hs.

martes 26

EL MUNDO DEL FUTURO, *Futureworld* (1976, Richard T. Heffron). The Film Zone, 20 hs.

TELMA Y LUISA, *Thelma & Louise* (1991, Ridley Scott). I-Sat, 23 hs.

EL NADADOR, *The Swimmer* (1968, Frank Perry), con Burt Lancaster y Janice Rule. Cinemax Este, 22 hs.

Precursor de alguna manera, en sus primeros films, del hoy llamado cine independiente norteamericano, Frank Perry es una figura curiosa. Esta adaptación de un relato de John Cheever, acerca de un

hombre que decide en una tarde de verano regresar a su casa cruzando todas las piletas que encuentre en su camino, es un film de un, por momentos, pesado tono alegórico, pero original en su concepción y con una potente interpretación de Burt Lancaster.

miércoles 27

EL PADRINO 2, *The Godfather, Part II* (1974, Francis Coppola). Cinecanal, 12.25 hs.

EL ULTIMO LUJO, *Lush Life* (1994, Michael Elias). Cinecanal 2, 13.35 hs.

DR. AKAGI, *Kanzo Sensei* (1998, Shohei Imamura), con Akira Emoto y Kumiko Aso. Cineplaneta, 22 hs.

A pesar de su ya avanzada edad, Shohei Imamura aparece, a la luz de sus últimas películas, como uno de los realizadores más frescos y vitales del cine actual. Este film, ambientado en los años de la Segunda Guerra, narra la odisea de un médico que, en compañía de una prostituta y un prófugo holandés, lucha obsesivamente contra la hepatitis, enfrentándose con los poderes establecidos. La película va tornándose cada vez más delirante, hasta su formidable conclusión en una secuencia definitivamente antológica.

jueves 28

EL REY DE LAS MASCARAS, *Bian Lian* (1996, Ming Wu-tian). Movie City, 21 hs.

BUGSY (1991, Barry Levinson). Space, 22 hs.

viernes 29

BRASCO, *Donnie Brasco* (1997, Mike Newell). Cinemax Este, 14.45 hs.

UN EMBRUJO (1997, Carlos Carreras). Cinemax Este, 22 hs.

MONERIAS DIABOLICAS, *Monkey Shines* (1988, George Romero), con Jason Beghe y John Pankow. Space, 24 hs.

Autor de algún título que se ha convertido en referente dentro del cine de terror contemporáneo como *La noche de los muertos vivientes*, hay pocas noticias de George Romero en los últimos tiempos. En este bizarro relato, alejado de los efectos de otros títulos del realizador, un cuadrupléjico es provisto de un mono al que un científico amigo decide inyectarle células cerebrales del enfermo con imprevisibles resultados. Una película de sugerente clima y uno de los mejores films del director.

sábado 30

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

VIAJE AL INFIERNO, *Rush* (1991, Lili Fini Zanuck). The Film Zone, 22.40 hs.

VELVET GOLDMINE (1998, Todd Haynes), con Ewan McGregor y Toni Collette. Cinemax Oeste, 24 hs.

Los apasionados de la música y la época disfrutarán sin reservas de esta recreación de los años del *glam rock*, en un relato de compleja, que no novedosa, estructura narrativa, acerca de la investigación que efectúa un periodista sobre la desaparición de una estrella de ese movimiento musical. El resto apreciará el virtuosismo de algunas secuencias en este film ambicioso, desmesurado y desperejado que, a pesar de sus intenciones, solo por momentos parece logrado.

**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

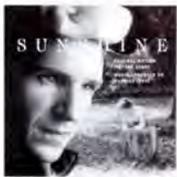
DVD
ZONA 4

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

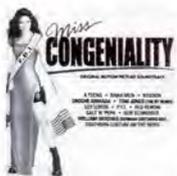
Otra revelación en el estancamiento

R.E.M. sacó nuevo disco, mientras en Argentina cada vez se vende menos música y el mercado se segmenta cada vez más, con disquerías hiperespecializadas para una minoría y con cadenas masivas que reducen su oferta. Las bandas de sonido no hacen más que seguir esa lógica. **por JAVIER PORTA FOUZ**



SUNSHINE
Maurice Jarre
Milan (BMG)

Saga familiar. Casa con piano. Los protagonistas tocan el leitmotiv, el leitmotiv se repite en piano, en violín, cantado. El músico es el francés Maurice Jarre (papá de Jean-Michel), que a los 75 aparece en *Sunshine* de István Szabó luego de una carrera con más de un centenar de trabajos para el cine en la que fue músico de David Lean (*Lawrence de Arabia*, *Doctor Zhivago*—con el copiado y citado hasta el hartazgo *Tema de Lara*—, *La hija de Ryan*, *Pasaje a la India*) y de Peter Weir (*El año en que vivimos en peligro*, *Testigo en peligro*—período de su carrera signado por el uso del sintetizador, también presente en *Gorilas en la niebla*—, *La costa mosquito*, *La sociedad de los poetas muertos*). *Sunshine* es orquestal a la vieja usanza, o a la usanza actual de un músico veterano trabajando con un director veterano. Dentro de ese marco, todo marcha—también hay fragmentos de marchas— perfectamente.



MISS CONGENIALITY
(MISS SIMPATIA)
Intérpretes varios
TVT (SUM Records)

Con una excusa argumental expresamente ridícula, *Miss Simpatía* nos transporta al mundo de la elección de Miss América. No es de extrañar, entonces, que el “tema de la película” sea el pop-cheesy-anticuado-meloso *One in a Million* (en dos versiones) del sueco Bosson. Tampoco extraña la presencia de los A Teens arruinando lo menos posible *Dancing Queen* de ABBA ni la de una canción tan tonta—sin ambigüedad— como *Anywhere USA*. Si uno sigue esta lógica, es obvio que va a aparecer remixado el siempre efectivo rey Tom Jones, en este caso

con *She's a Lady*. También están Los Lobos con una versión de *Mustang Sally* y Groove Armada con *If Everybody Looked the Same*, ya usada en *Una pareja casi perfecta* (la de Madonna). Todo el paquete, película incluida, queda pegado al mágico influjo de la encantada y encantante Sandra Bullock, que justifica cualquier cosa.



REVEAL
R.E.M.
(Warner)

Hoy. Al mejor estilo *Mingus*, *Mingus*, *Mingus*, *Mingus*, *Mingus* de Charles Mingus, *Reveal* de R.E.M. se llama, en el lomo del CD, *Reveal Reveal Reveal Reveal Reveal*. En realidad su nombre es *Reveal* y el minguiano lomo no se condice con el título, pero en el citado disco del bajista ocurría algo similar: su nombre era *Mingus*, *Mingus*, *Mingus*, *Mingus*, *Mingus* (cinco veces), pero en el lomo decía *Mingus*, *Mingus*, *Mingus*, *Mingus* (cuatro). Tanto el disco de Mingus en su momento como el de R.E.M. hoy son dos obras de artistas consagrados, y si en el de Mingus aparecía la versión más perfeccionada de su clásico *Better Get Hit in Yo'Soul*, en *Reveal* de R.E.M. se revela, una vez más pero ahora con características tal vez definitivas, el efecto hit del grupo, ese que irrumpió en 1991 con la fuerza de *Losing My Religion*. En 2001 el hit—pariente de *Losing My Religion* en ritmo, voz cansina y pedido de escucha a repetición— porta el sirkiano título de *Imitation of Life*. (Aclaración para los que saben valorarlo: cerca del final repite el estribillo con menos instrumentos de fondo... “This sugarcane / this lemonade / this hurricane, I'm not afraid...”).

Antes. En 1999, R.E.M. hizo la música para *Man on the Moon*, y aportó el tema homónimo (de *Automatic for the People*, 1992). Pero un año antes el cantante Michael Stipe ya había ingresado al olimpo musical-cinematográfico al ser uno de los productores

de *Velvet Goldmine* y de su soundtrack. Y en 1997 R.E.M. había formado parte de la banda sonora de *Vidas sin reglas* (del musimaniaco Danny Boyle) con una versión de *Leave* mucho más contemplativa que la incluida el año anterior en el áspero álbum *New Adventures in Hi-Fi*.

Hoy. Volvió R.E.M. con *Reveal*: la balada imposible de melancólica *I'll Take the Rain / Imitation of Life* / la lounge *Beachball* y nueve temas más que agregan, junto con *All That Can't Leave Behind* de U2, nuevas esperanzas de que hayan vuelto los viejos buenos tiempos. Dos conexiones más entre “*Mingus x 5*” y *Reveal*: 1) ambos fueron editados 41 años después del nacimiento de sus principales protagonistas (Mingus y Stipe); 2) son parte muy preciada de la colección del fetichista de lomos de CD que firma esto.



15 MINUTES
(15 MINUTOS)
Intérpretes varios
Milan (BMG)

Más arriba, Danny Boyle fue calificado de musimaniaco. *Porcelain* de Moby apareció en la injustamente atacada *La playa*. Ahora remixada, siempre adictiva, vuelve *Porcelain* en *15 minutos* de John Herzfeld (*Nadie vive demasiado*). Boyle cerraba el disco de *Vidas sin reglas* con *Full Throttle* de Prodigy; en *15 minutos* Prodigy sigue a Moby con *3 Kilos* (del mismo disco que *Full Throttle*). Esa seguidilla es el punto más alto de este muy buen disco de dance y electrónica que comienza con la versión de *God Lives Underwater* de *Fame* (frase de Andy Warhol) de Bowie-Lennon. No hay nada del score en este CD, que bien podría haber sido otro compilado, ya que en el film algunos de los temas aparecen por ahí arrojados (*Fame* o *Carmen Queasy*, que fagocita con clase *House of the Rising Sun*) o inaudibles (*Porcelain*). La película puede gustar o no, pero el disco no sirve como souvenir. ▣

obituario



JORGE MIGUEL COUSELO (1925-2001)

Siempre me sorprendieron las críticas de Jorge Miguel Couselo publicadas en *Clarín* durante muchos años. Además de conocimiento y erudición, sus escritos transmitían claridad y contundencia. Creo que Couselo fue uno de los pocos analistas cinematográficos que en sus textos lograba conciliar el rigor del análisis con el placer que provoca la lectura. Además, no recurría a la manía cinéfila de mencionar películas anteriores de un director para darle claridad y transparencia a su discurso. Extraña escritura, sin lugares comunes, perfecta e impecable, concisa. En el *Diccionario de realizadores. Cine latinoamericano I*, compilado por Portela y Kriger, resulta extraordinario su poder de síntesis para referirse a Leopoldo Torres Ríos, Manuel Romero y José Agustín Ferreyra. Al primero y al último los conocía a la perfección, desde las lejanas publicaciones de *Leopoldo Torres Ríos, el cine del sentimiento* y *El Negro Ferreyra, un cine por instinto*, libros fundamentales para estudiar con detalle a dos personalidades cinematográficas del período clásico.

Además de escribir en el *Correo de la Tarde* y en *La Opinión*, Couselo fue uno de los autores de *Historia del cine argentino* (1984), dirigió la colección *24 directores* publicada por el Centro Editor de América Latina y fue el compilador de *Torre Nilsson por Torre Nilsson*. Entre sus funciones públicas, fue el primer director del Museo del Cine y, por pedido de Alfonsín, se encargó de eliminar al horrendo Ente de Calificación Cinematográfica, a comienzos de 1984. Inmediatamente después de haber cumplido su misión, abando-

nó el cargo.

La muerte de Couselo, como la de Domingo Di Núbila y tiempo atrás la de Roland, deja espacios vacíos irrecuperables en la historia de la crítica de cine en Argentina. Todavía no salgo de mi asombro ante las débiles y perezosas crónicas que informaron sobre su muerte, en especial aquellas provenientes de los diarios de mayor venta. Valga este pequeño pero merecido recuerdo a un hombre de cine y a un colega a quien nunca tuve la oportunidad de conocer. **Gustavo J. Castagna**

ciclos

MI MEJOR ENEMIGO: HERZOG VERSUS KINSKI EN LA SALA LEOPOLDO LUGONES

El Teatro San Martín, el Goethe-Institut y la Fundación Cinemateca Argentina han organizado una retrospectiva denominada *Mi mejor enemigo: Herzog versus Kinski*, que se llevará a cabo del viernes 15 al lunes 25 de junio, en la Sala Leopoldo Lugones. La muestra estará integrada no solo por los cinco films que el cineasta y el actor realizaron juntos, en las condiciones físicas más adversas, sino también por *Mi mejor enemigo*, el documental –en estreno absoluto para Argentina– que Herzog le dedicó a quien fuera la figura más representativa de su obra y con quien siempre mantuvo una relación tan violenta como fructífera.

Programación

Viernes 15, sábado 16 y domingo 17: *Mi mejor enemigo* (1999)

Martes 19: *Aguirre, la ira de Dios* (1972)

Miércoles 20: *Nosferatu, el vampiro* (1978)

Jueves 21: *Woyzeck* (1978)

Viernes 22: *Fitzcarraldo* (1980-1981)

Sábado 23 y domingo 24: *Cobra verde* (1988)

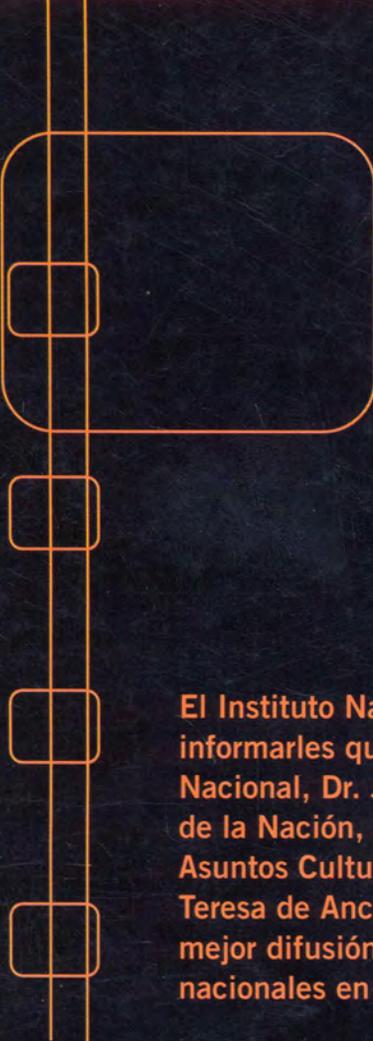
Lunes 25: *Burden of Dreams* (1980-1982), dirigida por Les Blank. Un documental sobre el rodaje de *Fitzcarraldo*, tan extremo como la película misma. Versión en inglés, sin subtítulos en castellano.



El dúo Kinski-Herzog en dos documentales y cinco films



Esmeralda 779 6°A (1007)
Buenos Aires, Argentina.
Teléfonos (5411) 4326-4471/4326-5090
Fax (5411) 4322-7518
E-mail amantecine@interlink.com.ar



El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales quiere informarles que el día 1° de junio de 2001 su Director Nacional, Dr. José Miguel Onaindia, el Secretario de Cultura de la Nación, Darío Lopérfido, y la Encargada Especial de Asuntos Culturales de la Cancillería Argentina, Embajadora Teresa de Anchorena, han firmado un acuerdo para una mejor difusión y promoción del cine y las artes audiovisuales nacionales en el exterior.

El acuerdo prevé la apertura de ocho oficinas y la contratación de profesionales para que trabajen en las embajadas y consulados de las siguientes ciudades:

- Los Angeles
- Río de Janeiro
- Madrid
- Londres
- Tokio
- Canberra
- El Cairo
- Oslo

Aprovechamos la oportunidad para contarles que entre el 22 y el 28 de junio se llevará a cabo la "Semana de Cine Argentino en Madrid" puesta en marcha hace un año por el Instituto de Cine. La muestra incluye doce títulos nacionales que se proyectarán en el marco del programa "Turismo Cultural" de las Secretarías de Cultura y Comunicación y de Turismo de la Nación.



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